

Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative

Jean-Louis Aroui

▶ **To cite this version:**

Jean-Louis Aroui. Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative. Linguistique. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 1996. Français. NNT : . tel-00728377

HAL Id: tel-00728377
https://theses.hal.science/tel-00728377

Submitted on 5 Sep 2012

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 PARIS VIII
VINCENNES À SAINT-DENIS
U.F.R. 6
DÉPARTEMENT DES SCIENCES DU LANGAGE

Jean-Louis AROUI

POÉTIQUE DES STROPHES DE VERLAINE :

ANALYSE MÉTRIQUE, TYPOGRAPHIQUE ET COMPARATIVE

Tome 1

THÈSE DE DOCTORAT
RÉGIME UNIQUE

LINGUISTIQUE GÉNÉRALE

Soutenue publiquement le vendredi 13 décembre 1996

JURY : M. Benoît de CORNULIER, *Université de Nantes*
M. Marc DOMINICY, *Université Libre de Bruxelles (Belgique)*
Mme Joëlle GARDES-TAMINE, *Université d'Aix-en-Provence*
M. Steve MURPHY, *Université de Rennes II*
M. Nicolas RUWET, *Université de Paris VIII*

Directeur de Recherche : M. Nicolas RUWET

1996

À la mémoire de mon père

0.1. REMERCIEMENTS

0.1.1. Une thèse est souvent considérée comme l'aboutissement d'un long travail ; on peut y voir aussi une étape, une ouverture vers des recherches futures. Mais cette étape se situe nécessairement sur un certain parcours intellectuel. C'est toutes les personnes qui m'ont accompagné au long de ce cheminement, depuis le commencement de mes études supérieures jusqu'à la thèse, que je voudrais remercier.

0.1.2. J'ai d'abord une pensée pour mes parents, qui m'ont toujours laissé mener mes études comme je l'entendais. Je sais que beaucoup de jeunes gens n'ont pas la même chance. Mon père est parti trop tôt pour voir ce travail achevé ; c'est à sa mémoire que je dédie les pages qui suivent.

0.1.3. Ensuite, sur le plan plus strictement universitaire, je voudrais remercier mes "maîtres", collègues et amis qui, d'une manière ou d'une autre, ont éclairé mon cheminement intellectuel.

0.1.3.1. Plusieurs personnes sont aux sources de ma "vocation" linguistique.

En premier lieu, il faut mentionner Xavier Mignot qui, alors que je commençais mes études, à Montpellier, m'a fait découvrir les sciences du langage. Son cours fut pour moi une véritable *révélation* ; un *enchantement.* Le jeune étudiant que j'étais fut fasciné par les propriétés de ce langage que je cotoyais tous les jours, et sur lequel je n'avais jamais porté mon attention.

L'année suivante, une double rencontre fut aux origines de mes choix décisifs :

— d'un côté, le cours de poétique de Franck Bauer, qui m'a fait découvrir un domaine qui me permettait de concilier mon gôut pour la poésie et ma passion pour la linguistique ; Bauer fut aussi à l'origine de mes intérêts pour la strophe, à laquelle il consacra plusieurs semaines de son cours, et sur laquelle il nous dit qu'elle pourrait

constituer un excellent sujet de thèse... Plus tard, c'est encore le même homme qui me conseilla de travailler sur Verlaine. Ma dette envers lui est donc triple, au moins.

— d'un autre côté, la même année, je me liai d'amitié avec de jeunes étudiants en mathématiques, à l'esprit bouillonnant et particulièrement fécond. Tous se passionnaient pour leurs études et souhaitaient se consacrer à la recherche ; c'est eux, et particulièrement Yves Grosdidier, qui m'encouragèrent à me destiner à la recherche, idée qui ensuite ne m'a plus quitté.

0.1.3.2. Les rencontres essentielles qui suivirent eurent lieu quelques années plus tard. C'est quand j'arrivai à l'université de Paris VIII, pour préparer un D.E.A., que je découvrai véritablement le "comment on travaille" de tout linguiste qui se respecte : l'alliance d'une approche théorique et d'un souci continu de l'empirique. C'est surtout par les cours de Pierre Encrevé et de Nicolas Ruwet que se fit ma prise de conscience de la démarche scientifique, ainsi que par les contacts que j'ai commencé à établir cette année là, avec les fidèles du séminaire de poétique avancée de Nicolas Ruwet, ou avec des personnalités telles que Benoît de Cornulier.

0.1.3.3. Nicolas Ruwet a été aussi le coordinateur de ma recherche, et je voudrais le remercier pour sa disponibilité, sa gentillesse, et son amitié. Son séminaire de poétique est devenu, au fil des années, un lieu de rencontre, de dialogue et de réflexion comme il en est sans doute peu dans le monde universitaire. Je dois beaucoup aux fidèles de ce séminaire, qui ont suivi l'évolution de ma recherche avec attention, et m'ont souvent fait part de leurs remarques : In-Ryeong Choï-Diel (particulièrement pour mon chapitre 1.1.), Rémi Lemaire (pour le chapitre 1.2.), Philippe Rocher, Joseph Sanchez.

En dehors du cercle parisien, j'ai eu aussi de nombreux contacts avec des chercheurs extérieurs, particulièrement de Nantes et de Bruxelles, avec qui les relations se sont concrétisées en 1994 par la création de l'U.R.A. 1720, « Syntaxe formelle et poétique comparée ». Un nom m'est particulièrement cher : Benoît de Cornulier, déjà mentionné, mais à qui je dois vraiment beaucoup. Inlassablement, il n'a cessé de faire

des commentaires sur mon travail, que ce soit par courrier ou lors de discussions quand nous nous rencontrions. Il m'a été aussi très sympathique par son amicale simplicité, son humour, qui s'allie avec un esprit très vif et d'une grande rigueur scientifique.

Enfin, je dois ma gratitude à Jean-Michel Gouvard, avec qui j'ai échangé des points de vue quand je commençais ma recherche, à Eliane Delente, qui m'a fait part de ses réactions sur une première version de mon chapitre 1.2., et plus encore à Steve Murphy, qui a manifesté de l'intérêt pour mes travaux, et a été à l'origine de plusieurs de mes pubilcations ou conférences. Son érudition verlainienne m'a été utile à plusieurs reprises. Merci aussi, pour leurs encouragements, à Ludwig van Licorne, Norbert Rastreins et Renato Reboudin.

0.2. NOTE SUR LES ABRÉVATIONS

La bibliographie du présent ouvrage (§. 4.7.) a été divisée en trois parties : I. les sources premières ; II. les sources secondes ; III. les documents informatiques. Pour éviter toute confusion, tout renvoi à la première ou à la troisième partie est précédé dans le texte de la mention "SP" (*sources premières*) ou "DI" (*documents informatiques*). L'absence de mention suppose un renvoi à la deuxième partie. Exemples : « Cornulier DI 1988 » renvoie à la troisième partie, « Cornulier 1988a » à la seconde, « Verlaine SP 1866 » à la première.

Les titres des textes verlainiens sont mentionnés en italiques, au moyen d'abréviations. Apparaîssent 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 : Amour
  LL : Lucien Létinois

AZ : Album zutique
  VC : Vieux Coppées

B : Bonheur

BS : Biblio-sonnets

C : Chair

CpE : Chansons pour elle

D : Dédicaces
  ApNE : Appendice pour une nouvelle édition

dlL : Dans les limbes

El : Elégies

Ep : Epigrammes

F : Femmes

FG : Fêtes galantes

H : Hombres

I : Invectives

J&N : Jadis et Naguère
  J : Jadis
    S&AV : Sonnets et autres vers
    VJ : Vers jeunes
    alMP : A la manière de plusieurs
  N : Naguère

lBC : la Bonne chanson
  VBC : Vieilles "Bonnes chansons"

LI : Liturgies intimes

lLP : le Livre posthume

OesH : Odes en son honneur

…/…

…/…

P : Parallèlement
lA : les Amies
F : Filles
RP : Révérence parler
L : Lunes
ApNE : Appendice pour une nouvelle édition
A II : Appendice II

PclBC&RsP : Poèmes contemporains de "la Bonne chanson" et des "Romances sans paroles"
AVC : Autres Vieux Coppées

PcP : Poèmes contemporains de "Parallèlement"

PcPS&FG : Poèmes contemporains des "Poèmes saturniens" et des "Fêtes galantes"

PD : Poèmes divers

PS : Poèmes saturniens
P : Prologue
M : Melancholia
EF : Eaux-fortes
PT : Paysages tristes
C : Caprices
E : Epilogue

PV : Premiers vers
OeC : Œuvres en collaboration

RC&PcS : Reliquat de "Cellulairement" et poèmes contemporains de "Sagesse"
VC : Vieux Coppées
AVC : Autres Vieux Coppées

RsP : Romances sans paroles
AO : Ariettes oubliées
PB : Paysages belges
A : Aquarelles

S : Sagesse
I
II
III

VlR : Vive le roy !

Certains poèmes, constitués de plusieurs sections métriques (voir §. 2.12.) 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.

Exemples :

FG, En patinant, 111 se lit : Recueil des *Fêtes galantes*, poème « En patinant », situé p.111 dans l'édition de la Pléiade.

RsP, AO, I, 191 se lit : Recueil des *Romances sans paroles*, division des « Ariettes oubliées », pièce n°1, page 191.

PclBC&RsP, [Après les massacres de 1871], 215 : renvoie aux *Poèmes contemporains de "la Bonne Chanson" et des "Romances sans paroles"*, texte titré « [Après les massacres de 1871] », page 215.

J&N, J, VJ, Les Vaincus (2), 367 : recueil *Jadis et Naguère*, division « Jadis », subdivision « Vers jeunes », deuxième section métrique du poème titré « Les Vaincus », page 367.

Les autres abréviations qui sont utilisées, en particulier au §. 2.1., sont les suivantes :

— para§ = parastrophe
— para§√b = parastrophe segmentée avec blancs
— para§√-b = parastrophe segmentée sans blancs
— para§+ = superparastrophe
— para§+√b = superparastrophe segmentée

Ces expressions seront expliquées en leurs lieu et place, au §. 2.1. Voir aussi le glossaire.

Les éléments de formalisation utilisés dans la codification des strophes sont exposés au §. 1.1.

0.3. AVANT-PROPOS

0.3.1. Le travail qui suit est le résultat d'un double projet : établir une étude détaillée des strophes verlainiennes, et contribuer à l'élaboration d'un modèle métrico-cognitif de la strophe française classique. Le lien entre ces deux objectifs s'est fait de deux manières différentes :

1. par l'ajout d'une étude théorique (première partie de la thèse) à la monographie verlainienne (deuxième partie) ;

2. par une comparaison systématique des strophes utilisées par le poète saturnien aux formes que l'on rencontre tout au long de l'histoire de la versification française. Pour chaque forme strophique attestée chez Verlaine, j'ai cherché à voir si sa structure métrico-rimique était attestée chez d'autres auteurs ; il en résulte une sorte d'Histoire de chacune des formes qui apparaissent dans mon corpus.

Cet historique des strophes est sans doute imparfait, les informations dont je dispose étant probablement incomplètes ; il valait cependant la peine d'être entrepris, car il fait une synthèse, pour chaque forme, de renseignements éclatés dans les travaux les plus divers. Les données que j'ai pu consulter ont pour origine principale les documents suivants :

— D'abord, les renseignements sur les strophes verlainiennes prennent leur source dans une base de données informatisée établie par mes soins (fichier MS Works 4.0 pour Macintosh), que l'on trouvera en annexe à la thèse (§. 4.6., et §. 4.3. pour une version imprimée). Ce répertoire est au fondement de mon travail. Il est établi à partir de l'édition de la Pléiade des *Œuvres poétiques complètes* de Verlaine (SP 1989), dans sa version 1989, comprenant les *Œuvres libres*.

— Ensuite, j'ai (bien évidemment) énormément utilisé les ouvrages de Martinon (1911a et b), et j'ai même transformé son *Répertoire* en une base de données (annexes 4.5. et 4.6.), beaucoup plus maniable dans sa version informatisée que le répertoire lui-même.

— Afin d'avoir des renseignements sur les formes strophiques utilisées dans le domaine de la chanson (dont on sait qu'elles ont parfois beaucoup influencé Verlaine), j'ai établi un relevé métrique des *Chansons complètes* de Béranger (SP 1857, 1983a, 1983b, et SP 1867 pour les trois pièces n'apparaissant que dans cette édition). Il constitue l'annexe 4.4. du présent travail.

— Je me suis beaucoup servi des « relevés métriques » établis à Nantes par divers collaborateurs du Centre d'Études Métriques ; *cf.* Chataigné DI 1991 (sur Marceline Desbordes-Valmore), Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993 (sur Saint-Amant), Chauveau/Cornulier DI 1992 (sur Tristan l'Hermite), Coates 1988 (sur Théophile Gautier), Cornulier DI 1986 (sur Victor Hugo), Cornulier DI 1987 (sur Baudelaire), Cornulier DI 1988 (sur Rimbaud), Cornulier DI 1990 (sur Malherbe), Gouvard DI 1991 (sur Laforgue), Long DI 1992 (sur Lamartine), Long/Chauveau/Cornulier DI 1990 (sur Théophile de Viau).

— Sur les strophes de Ronsard, l'ouvrage de Laumonier (1932) m'a été très utile, de même que le travail de Fromilhague (1954) pour les strophes de Malherbe. En revanche, j'ai assez peu utilisé les ressources de Chung (1968 et 1988) sur Hugo, qui sont d'un usage fort peu pratique ; j'ai préféré le relevé métrique informatisé de Cornulier mentionné ci-dessus (DI 1986).

— La période du Moyen-Âge est couverte par deux répertoires métriques de valeur inégale : celui d'István Frank (1966a et b) pour les troubadours, et celui de Mölk/Wolfzettel (1972) pour les trouvères (et au-delà). La strophe française du XVe siècle a fait l'objet d'une étude systématique par Chatelain (1908).

— Enfin, mes données concernant le sonnet proviennent, outre des relevés du Centre d'Études Métriques cités ci-dessus, de Jasinski (1903), Endô-Satô (1993) et surtout Roubaud (1990).

La source de toute information puisée dans ces travaux est bien évidemment mentionnée. Ponctuellement, je signale quelques renseignements pris dans d'autres

livres ou articles, qu'on trouvera en leur lieu et place dans la bibliographie générale (§. 4.7.).

0.3.2. Le plan général de la thèse se présente de la façon suivante :

La première partie traite de la strophe française en général ; elle est surtout théorique et méthodologique : elle présente des propositions pour une grammaire des strophes (chapitre 1.1.), discute diverses théories de la strophe avancées à ce jour, et les différents concepts qui y sont généralement rattachés, par Cornulier ou par d'autres (§.1.2.). J'y expose et définis la terminologie que j'utiliserai tout au long du mémoire. Les éléments de cette terminologie qui sont les moins partagés par la communauté scientifique sont également définis dans le glossaire (§. 4.1.).

La seconde partie est une monographie sur les strophes verlainiennes, comparées aux formes similaires attestées tout au long de l'Histoire de la versification française. Les formes strophiques rencontrées y sont souvent soumises à une discussion théorique, et en cela cette deuxième partie complète la première. À l'analyse purement "métrique" (au sens large) a été ajoutée une étude *typographique* des groupements de vers chez Verlaine. Les deux premiers chapitres concernent spécifiquement des groupements de vers à blancs non périodiques (§. 2.1.) ou des sections métriques sans blancs (§. 2.2.). Les neuf chapitres suivants traitent des différentes formes de quantains typographiques utilisés par Verlaine, depuis le monostiche jusqu'au quatorzain. Reste un chapitre, consacré aux sections métriques (§.2.12.). Les formes étudiées sont généralement comparées à leurs différents emplois attestés tout au long de l'Histoire de la poésie française. Les formes fixes, telles que le sonnet, la ballade ou le triolet, n'ont pas été commentées, à quelques exceptions près (§§. 2.1.2.1.5., 2.1.2.1.8., 2.1.2.2.1., 2.2.2.1., 2.2.3.1., 2.2.3.2., 2.3.2.6., 2.3.3.4., 2.4.2.3., 2.11.4.1., 2.12.2.1.1., 2.12.3.2.2.). Leur analyse aurait considérablement gonflé le présent travail. Je me suis donc contenté d'en faire l'analyse formelle dans mon répertoire métrique sur Verlaine. Je compte m'attaquer à leur étude dans un travail ultérieur.

Puis vient la troisième partie, qui présente mes conclusions et propositions concernant la strophe verlainienne et la strophe française en général (§§. 3.1. et 3.2.).

La thèse se termine sur les importantes *annexes*, un glossaire (§. 4.1.), une bibliographie critique de (presque) tout ce qui s'est publié sur la strophe française depuis 1900 (§. 4.2.), la version imprimée des relevés métriques consacrés à Verlaine (§. 4.3.), à Béranger (§. 4.4.) et au répertoire de Martinon (version base de données) (§. 4.5.), une disquette comportant ces trois derniers travaux sur leur support originel (§. 4.6.), le tout suivi de la bibliographie générale (§. 4.7.) et de la table des matières (§. 4.8.).

0.3.3. Une chose encore : le langage formel utilisé tout au long du mémoire est un peu différent de celui qu'on trouvera dans les répertoires métriques donnés en annexe. Le répertoire consacré à Martinon respecte de très près les pratiques d'encodage propres à Martinon, avec quelques aménagements. Celui consacré à Béranger est le plus proche de mes propositions du §. 1.1. ; enfin, celui qui traite des strophes de Verlaine, est une version simplifiée du modèle proposé dans la thèse.

Ces divergences prennent leur source d'une part dans les limites du logiciel utilisé (impossibilité d'enployer les caractères "$\subset$", "$\cap$", etc.), d'autre part dans l'aménagement temporel que j'ai suivi dans l'élabration de mon travail : pour rédiger ma thèse, il fallait au préalable que j'établisse mes relevés métriques. J'ai donc, *a priori*, pris tel quel le système de modélisation proposé par Cornulier (1988a et 1993b), avec néanmoins quelques modifications personnelles. Au fur et à mesure que je saisissais mes bases de données (et en particulier quand j'ai travaillé sur celle consacrée à Béranger), je me suis aperçu que ce langage codé présentait des incohérences, et était incapable de notifier tels quels un certain nombre de faits. Au terme de ma saisie, j'ai donc commencé à réfléchir à une nouvelle « grammaire » des strophes. Celle-ci est présentée au chapitre 1.1. et utilisée ensuite tout au long de la thèse. Il était alors trop tard pour refaire complètement la saisie des relevés métriques ; j'ai néanmoins procédé

à de nombreuses corrections et profondément retravaillé mes bases de données. En plus du §. 1.1., qui fait des propositions générales pour une méthode d'encodage des strophiques, on trouvera pour chacun des répertoires (§§. 4.2., 4.3. et 4.4.) une notice explicative : trois notices différentes, car le répertoire sur Martinon présente une méthode d'encodage spécifique, et celui sur Verlaine est légèrement plus simple que celui sur Béranger.

1.
THÉORIES ET MÉTHODES DANS L'ÉTUDE DE LA STROPHE FRANÇAISE

1.1. PRINCIPES DE FORMALISATION

Le symbole a une signification qui dépasse l'objet symbolisé : voilà pourquoi ce n'est pas un pur artifice de forme.
Tobias DANTZIG (1974 : 91)

1.1.1. Origines et traditions de la notation métrique

1.1.1.1. L'usage de symboles pour résoudre des problèmes abstraits remonte très loin et, d'une certaine manière, au moins à l'invention des nombres entiers. Une étape essentielle a été franchie quand, pour noter des quantités inconnues, on a ajouté aux nombres proprement dits des lettres et des symboles. Le premier à le faire a été peut être Jordanus Nemorarius qui, vers 1220, « fait usage de lettres pour désigner les inconnues » (Ocagne 1955 : 63). L'auteur ne sera cependant pas suivi, et sa méthode de notation sera reinventée plusieurs fois, notamment par Stifel, dans son *Arithmetica integra* (1544), puis surtout par le géomètre Viète, qui transforme l'algèbre avec succès en publiant *In artem analyticam Isagoge*, en 1591. Voici un extrait traduit de son ouvrage :

> Nous sommes aidés par un artifice qui nous permet de distinguer les valeurs données de celles qui sont inconnues ou que nous cherchons ; c'est l'emploi de symboles, permanents par leur nature et aisés à comprendre, par exemple la notation des valeurs inconnues par A ou d'autres voyelles, tandis que les valeurs données sont désignées par B, C, G ou d'autres consonnes.
> (cité par Dantzig 1974 : 89-90)

Les principes de Viète vont être généralisés par Descartes, dans sa *Géométrie* (1637) (voir Descartes 1973 : 371-374). D'abord, Descartes, dont on connaît le mépris pour ses prédecesseurs, substitue aux notations de Viète les symboles « a, b, c,... et x, y, z... encore actuellement en usage » (Ocagne 1955 : 75). Ensuite, il introduit « l'usage des exposants, le signe d'égalité et les signes + et — dans le sens qu'ils ont encore aujourd'hui » (Laffont / Bompiani éds. 1984a : 244) (en vérité, les signes + et — remontent au moins à Stifel ; cf. Ocagne 1955 : 68).

Mais, à l'époque de Descartes, et avant même les travaux de Viète, Claude de Boissière avait déjà utilisé les lettres pour noter les formules de rimes dans son *Art poétique*, qui date de 1554 (Boissière 1972). Peut-être avait-t-il repris le procédé à Stifel, bien qu'on n'en sache rien. La chose est possible, Boissière ayant été professeur de mathématiques (cf. Gaiffe 1913) en même temps que l'auteur d'un *Art d'arythmétique*, (paru aussi en 1554), et de divers travaux scientifiques. Voici comment il introduit sa considérable innovation méthodologique :

> Le chiffre qui est à senestre represente le nombre des syllabes necessaires à vn chascun vers [...]. D'auantage les lettres entresemées aux lignes demonstrent la consonance & ryme, tellement que si en plusieurs lignes tu trouues mesmes lettres, signifieront les vers presupposez par les dictes lignes, devoir estre de mesme consonance : & si icelles lignes ont diuerses lettres, signifient variété de consonance.
> (Boissière 1972 : f° 7 et 8)

Malheureusement, l'exemple de Boissière ne fut suivi par personne et « ce sont les Allemands qui, les premiers, au siècle dernier, reprirent le procédé, apparemment sans connaître Cl. de Boissière » (Martinon 1911a : 453).

1.1.1.2. Aujourd'hui, l'usage des lettres pour noter les formules de rimes est connu de tous. On l'oppose aux chiffres, qui servent à transcrire la mesure. Cette double tradition, extrêmement pratique en soi, établit cependant un parallélisme entre deux modes de notation qui renvoient à des phénomènes concrets fort différents quand il s'agit de la versification française classique. En effet, comme l'a déjà remarqué Benoît de Cornulier (*cf.* par exemple 1983 : 43 et 1988b : 101), la récurrence des schémas de rimes en poésie classique suppose une équivalence « structurelle », alors que celle des formules de mètres est « matérielle » : un poème constitué de quatrains rimés abab garde la même formule de rimes dans ses différentes strophes, mais l'instanciation de ces rimes donne des timbres à chaque fois différents ; en revanche, si ce quatrain est mesuré 12.8.12.8., la mesure de ses vers restera la même tout au long du poème. C'est le faible nombre de mètres utilisés en poésie française qui rend possible la notation directe de leur équivalence matérielle, plutôt qu'une notation qui rendrait

compte seulement de l'équivalence structurelle, et qui supposerait une perte d'information : par exemple, il serait regrettable de noter `abab` la structure métrique du quatrain `12.8.12.8.` (on ne signalerait alors que le phénomène d'équivalence métrique qui rapproche les vers pairs et celui qui rapproche les vers impairs), alors qu'on peut donner une information détaillée de son *matériau* métrique à peu de frais. Il faut cependant garder à l'esprit la différence fondamentale (équivalence matérielle *vs* équivalence structurelle) qui sépare ce type de notation de celle qui est utilisée pour les rimes.

1.1.1.3. L'idée de base, dans la notation des phénomènes métriques, est donc extrêmement simple, et oppose les nombres (correspondant aux mètres) aux lettres (correspondant aux rimes). C'est un premier pas vers la formalisation, mais largement insuffisant, comme s'en sont rapidement rendus compte les métriciens. Par exemple, il pouvait être intéressant d'introduire dans la notation le genre des rimes. Comment faire ? L'usage des lettres étant réservé aux rimes, l'emploi des initiales `f`, `m` pouvait être gênant. Certains auteurs pourtant s'y sont résolus, peu de schémas rimiques possédant assez de terminaisons différentes pour que l'on arrive, dans la notation, à la lettre `f`. On trouve donc un certain nombre de travaux où le genre des rimes est noté `f`, `m` (exemple : Elwert 1965 : 82) ou *F*, *M* (Mazaleyrat 1974 : 75 ; les majuscules veulent sans doute se distinguer des minuscules utilisées pour les rimes). D'autres auteurs (ou parfois les mêmes) ont préféré noter le genre par le signe prime ('), placé après la lettre transcrivant la terminaison rimique (cas général ; exemple : Chung 1968 et 1988), ou après le nombre correspondant à la mesure du vers (expl. : Frank 1966a et b, Mölk/Wolfzettel 1972). Frank, qui travaille sur la poésie lyrique des troubadours, justifie son choix pour la seconde solution de la manière suivante :

> le genre de la rime n'affecte pas la nature des rimes, mais celle des mètres ; en d'autres mots : la différence qu'il y a entre une rime masculine [*sic.* : pour *féminine*] (p. ex. *-ensa*) et une rime masculine (*-or*) n'est pas d'une autre nature que celle qui existe entre deux rimes masculines (*-or* ≠ *-at*) ou deux rimes féminines (*-ensa* ≠ *-aire*) différentes, tandis qu'un vers à désinence féminine, terminée par une syllabe

> surnuméraire, se distingue nettement d'un vers du même type à désinence masculine. C'est en somme une question de longueur de vers et non de qualité de rime.
> (Frank 1966a : XXXI-XXXII).

Cette idée ouvre un large débat sur la nature des syllabes extramétriques, et sur le rôle éventuel des rimes féminines dans la partition strophique. Je ne m'y aventurerai pas pour l'instant.

Certains auteurs ont généralisé la notation du genre en `f` et `m`, et n'ont plus utilisé la notation des formules de rimes avec les premières lettres de l'alphabet. Pour ce faire, ils ont employé des exposants : `ffmf`^{2}`f`^{2}`m` note un sizain rimé `aabccb`, dont les premier, second, quatrième et cinquième vers sont féminins, mais les deux premiers sur des timbres différents des deux autres. Laumonier (1932) est un bon exemple de l'usage de cette notation. Mais lorsqu'il n'a pas besoin de spécifier le genre, il note la formule de rimes avec les premières lettres de l'alphabet.

1.1.1.4. Une autre insuffisance de la notation de base concernait les schémas de répétition (vers ou mots entièrement répétés). Une des solutions adoptées a été celle que Cornulier (1993d : 2) appelle la notation « téléscopée », qui rapporte en une seule formule le schéma des rimes et celui des répétitions. Ainsi, d'après cette notation, un refrain tel que

(1) *J'ai du bon tabac*
Dans ma tabatière.
J'ai du bon tabac
Tu n'en auras pas.

sera transcris `AbAa`, ce qui signifie : deux timbres rimiques différents `a` et `b`, dont le premier a trois instances, avec deux fois sur trois la répétition complète du même vers. Comme l'apostrophe des rimes féminines, cette notation a l'avantage de transcrire diverses sortes de phénomènes en une seule formule. Mais la recherche du maintien à tout prix d'une notation téléscopée se heurte rapidement à un certain nombre de difficultés ; par exemple, comment distinguer la répétition d'un vers complet de celle d'un hémistiche ou d'un seul mot ? Comment noter, par exemple, les couplets suivants de Béranger (« Le septuagénaire », SP 1857 : 341-342) :

(2) *Me voilà septuagénaire.*
Beau titre, mais lourd à porter,
Amis, ce titre qu'on vénère,
Nul de vous n'ose le chanter.
Tout en respectant la vieillesse,
J'ai bien étudié les vieux.
Ah ! que les vieux
Sont ennuyeux !
Malgré moi, j'en grossis l'espèce.
Ah ! que les vieux
Sont ennuyeux !
Ne rien faire est ce qu'ils font mieux.

Ce mot n'est pas pour vous, Mesdames.
A vos traits seuls l'âge fait tort.
L'amour persiste au cœur des femmes,
Il y sommeille ou fait le mort.
Connaisseuses comme vous l'êtes,
Tout bas vous dites : Fi des vieux !
Ah ! que les vieux
Sont ennuyeux !
Ils s'en vont sans payer leurs dettes.
Ah ! que les vieux
Sont ennuyeux !
Ne rien faire est ce qu'ils font mieux.

À supposer que le découpage typographique des vers qui est proposé est valide (les vers 7-8 et 10-11 sont peut-être deux octosyllabes), il faut pouvoir rendre compte des divers phénomènes de répétition : dans chaque "couplet", le vers 10 répète le vers 7, et le vers 11 répète le vers 8 ; par ailleurs, ces quatre vers riment ensemble, ainsi qu'avec les vers 11, 12 et 6, le vers 6 ayant part ailleurs le même mot à la rime que les vers 7 et 10. Au niveau de la forme globale de la chanson, il faut aussi pouvoir noter que tous les couplets ont des vers septième, huitième, dixième, onzième et douzième identiques, et présentent tous le même mot-rime au vers 6. Difficile de transcrire tout cela en une seule formule ! On pourrait facilement trouver des exemples encore plus compliqués (avec des *bis*, des répétitions à l'initiale des vers, et autres choses encore plus tordues). C'est notamment pour pallier à ce genre d'insuffisances, parce qu'il avait besoin, pour la constitution des relevés métriques informatisés, d'un code aussi fiable que possible, que Benoît de Cornulier a proposé les principes d'encodage que je vais discuter maintenant.

1.1.2. Les principes d'encodage de Cornulier

1.1.2.0. Il faut d'abord préciser que les principes d'encodage de Cornulier ne se veulent pas une théorie de l'objet strophe, mais simplement un outil méthodologique permettant de l'analyser. Le but de ces principes est de servir à la constitution de bases de données informatisées, où sont codifiés tous les poèmes appartenant à un corpus donné. Pour l'instant, le contenu de ces bases est saisi à la main, dans un logiciel approprié, mais on peut penser qu'un jour un collaborateur informaticien aura mis au point un logiciel capable de faire le travail tout seul et d'encoder des milliers de vers qui seront disponibles, espérons-le, sur disquette ou sur CD-ROM.

Une des difficultés de présentation de la formalisation proposée par Cornulier est qu'elle a toujours été « provisoire », et a fait l'objet de remaniements au fil du temps, ainsi que d'adaptations aux corpus étudiés ; par ailleurs, certains points de notation n'étant pas explicites, les divers collaborateurs du Centre d'Études Métriques ont parfois procédé assez différemment pour encoder leurs poèmes (ainsi, il est clair que Chataigné DI 1991 n'a pas procédé de la même façon que moi pour codifier les poèmes à sections métriques).

Les principaux documents où Cornulier a exposé ses principes d'encodage sont 1988a, 1988b, 1993b et tout récemment 1995 (qui, sur le plan qui nous intéresse, n'intègre pas toutes les données de 1993b). À cela s'ajoute sa pratique d'enregistrement des données dans les relevés métriques (Cornulier DI 1986, DI 1987, DI 1988, DI 1990, Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993, Chauveau/Cornulier DI 1992, Long/Chauveau/Cornulier DI 1990). En cas de contradiction entre ces travaux, je suivrai le plus récent. Mon exposé sera succint et n'entrera pas dans tous les détails.

1.1.2.1. Les champs paratextuels

Chaque poème est encodé sur une « fiche » informatique. La fiche est constituée de plusieurs parties, appelées « champs » (ces termes ne sont pas propres à Cornulier mais viennent du logiciel utilisé jusqu'ici). Chaque champ est consacré à l'étude d'un

point particulier de la métrique du texte : les schémas de rimes, les schémas de mètres, etc.

Mais avant de procéder à l'encodage technique du texte, il faut d'abord saisir des informations qui permettront de le reconnaître, de le retrouver à la page donnée d'une édition, etc. On pourrait appeler ces champs « paratextuels », parce qu'ils donnent des informations sur ce que Genette (1987) appelle le « paratexte » (titres, exergues, etc.). Encore que l'incipit, que je range ici, n'appartienne guère à cette catégorie.

Voici une liste, non exhaustive, des champs paratextuels utilisés ou prônés par Cornulier :

`n°` : les poèmes sont généralement encodés dans l'ordre où ils apparaissent dans une édition donnée. À tout poème est assigné un numéro, qui correspond à son ordre d'apparition. Un poème constitué de plusieurs « sections métriques » (expl. : 1ère section : trois quatrains croisés d'alexandrins, 2ème section : deux sizains classiques d'octosyllabes) peut être codifié sur plusieurs fiches, chaque fiche portant un numéro à décimale indiquant l'ordre d'apparition de la « section » dans le poème (je mets *section* entre guillemets, car le mot n'est pas utilisé par Cornulier). Une section peut être périodique ou ne pas l'être.

`Titre` : Rapporte le titre et les éventuels sous-titres de la pièce.

`Incipit` : Rapporte le premier vers du poème. Ce champ est particulièrement utile pour les poèmes ne portant pas de titre ou pour ceux constitués de plusieurs sections métriques (on peut saisir l'incipit correspondant au début de la section, non au début du poème).

`Page` : Indique le numéro de page où apparaît la pièce codifiée, pour une édition donnée. « Si plusieurs pièces commencent à la même page, elles peuvent être distinguées et ordonnées par des dixièmes » (Cornulier 1993b : 158).

On pourrait ajouter à cette liste d'autres champs, rapportant la date de composition (ou d'édition) des poèmes, les exergues, les notations de fin de texte (signatures, etc.), les « airs » (pour les chansons), etc.

1.1.2.2. Forme globale et quantains

1.1.2.2.0. À partir d'ici commence l'encodage technique du poème.

1.1.2.2.1. `FGlobale` : « Forme globale ». Dans le cas des poèmes strophés, ce champ rapporte le nombre des strophes constitutives du poème ou de la section métrique. Deux formes strophiques alternantes sont distinguées au moyen d'une barre oblique (*cf. infra*, §. 1.1.2.3.3.). Pour les formes fixes, seul le nom de la forme fixe reconnue dans le poème est saisi (on marque « sonnet » s'il s'agit d'un sonnet, etc.). Les champs suivants présenteront alors une analyse métrique *globale* (et non *strophique*) du poème. Dans le cas d'une implémentation informatique, la difficulté sera pour le logiciel de reconnaître la forme « sonnet », la forme « ballade », etc.

1.1.2.2.2. `nv§` : « Nombre de vers par strophe ». Ce champ rapporte le nombre de vers des strophes, envisagées généralement selon le critère de reconnaissance typographique.

1.1.2.3. Les formules de rimes

1.1.2.3.1. Cornulier note généralement les schémas de rimes entre parenthèses ou entre crochets ; ces parenthèses et ces crochets « opèrent des regroupements », « suggèrent une analyse [...] et éventuellement facilitent la lecture » (1993a : 164). Mais seules les parenthèses courbes ont une valeur symbolique clairement définie, du fait de leur pouvoir d'étanchéité : « L'équivalence de deux lettres n'est significative que si les deux sont enfermées dans la même paire minimale de parenthèses courbes » (1995 : 276). Ainsi, deux quatrains de rimes croisées contruits sur les mêmes timbres seront notés par exemple

```
(2 [abab])
```

ou

```
([abab]2)
```

si l'équivalence n'est que structurelle, on notera

```
2 (abab)
```

ou

```
(abab)2
```

Par ailleurs, si ces quatrains sont démarqués par la typographie, on notera le blanc par une virgule :

```
2 (abab),
```

La virgule « exprime la démarcation de la plus petite unité (supérieure au vers) la précédant » (Cornulier 1995 : 173, note 107). Unité « supérieure au vers » parce que « sinon, dans de nombreux cas, la virgule exprimerait la démarcation graphique du vers qui la précède » (*id.*).

1.1.2.3.2. Un vers non rimé est noté par une étoile :

```
(*a*a)
```

Cette formule désigne une suite de quatre vers, dont les second et quatrième ont la même terminaison rimique, alors que les deux autres ne riment ni entre eux ni avec les vers pairs (vers blancs).

1.1.2.3.3. Le principe d'alternance est noté par une barre oblique :

```
(abab), / (aab ccb),
```

Cette formule signale un poème présentant une alternance de quatrains croisés et de sizains classiques, la première occurrence strophique instanciant le quatrain. La barre d'alternance (*slash*) est également utilisée dans la notation des mètres, du genre des rimes, etc. Son inconvénient est qu'elle a parfois chez Cornulier d'autres valeurs que celle de l'alternance (marque de frontière de vers, barre de notation phonologique ; *cf.* Cornulier 1995 : 279).

1.1.2.3.4. Enfin, la flèche de correspondance, dans une formule telle que

```
23 (aba), b → a
```

signale que « la terminaison `b` d'un tercet quelconque est identique à la terminaison `a` du suivant, en sorte que par exemple trois tercets successifs riment en `(aba, bcb,`

cdc) » (Cornulier 1995 : 276). Ce symbole n'est pas propre à Cornulier, et avait déjà été utilisé avant lui (*cf.* par exemple Billy 1989).

1.1.2.4. Notation des mètres

1.1.2.4.1. Cornulier reprend l'opposition classique entre nombre (pour les mesures) et lettres (pour les rimes). Mais, ayant besoin d'un symbole simple (unique) pour ses relevés métriques informatisés, il introduit les lettres dans la notation des mesures complexes de 10 syllabes et plus : l'octosyllabe est noté 8, l'ennéasyllabe 9, mais à partir de 10 on note A, puis B pour l'hendécasyllabe, C pour l'alexandrin, etc. Par ailleurs, l'équivalence métrique étant généralement toujours matérielle, il se passe des parenthèses et des crochets pour sa notation. Un quatrain d'octosyllabes peut être noté tout simplement

```
8888
```

Mais, généralement, en particulier dans ses relevés métriques, Cornulier procède à une double notation : mètres et mètre de base. Le mètre de base d'une strophe est « la première forme globale de vers qui y apparaisse en deux exemplaires, pourvu qu'elle ne soit pas minoritaire » (Cornulier 1993c : 34). Pour transcrire le quatrain d'octosyllabes donné ci-dessus, Cornulier transcrira quelque chose comme :

```
Mb : 8     ;     mètres : ----
```

Les tirets signalent les occurrences du mètre de base dans la strophe. Ici, il n'y a pas de mètre contrastif. S'il y en a un, par exemple un hexasyllabe terminal, on notera :

```
Mb : 8     ;     mètres : ---6
```

Certaines strophes peuvent ne pas avoir de mètre de base. Pendant longtemps, Cornulier a transcrit cette irrégularité par un astérisque en face de la mention « Mb », et par une notation complète des mesures en face de « mètres ». Aujourd'hui (*cf.* Chauveau/Cornulier DI 1992), le chiffre zéro a remplacé l'astérisque, sans doute parce que ce dernier était déjà utilisé pour noter les vers blancs (*cf.* supra). Une strophe constituée par exemple de trois alexandrins suivis de quatre octosyllabes sera notée

```
Mb : 0     ;     mètres : CCC8888
```

Cornulier signale « le caractère grossier de cette notion » de mètre de base (1995 : 261), et la discute en détail dans Chauveau/Cornulier 1994 : 44 sq.

1.1.2.4.2. Les mètres complexes, jusqu'ici notés simplement `9`, `A`, `B` ou `C`, sont spécifiés dans un champ spécial : `5-5` note un décasyllabe à deux sous-vers pentasyllabiques ; `4-6` est un décasyllabe dont le premier sous-vers est tétrasyllabique et le second hexasyllabique. Le tiret, semble-t-il, ne fait rien d'autre qu'indiquer la frontière des sous-vers. Son usage est gênant, vu qu'il apparaissait déjà avec une autre valeur dans le champ des mètres. Parfois, on peut spécifier que la coupe est synthétique en notant `4+6`, qu'elle est analytique en notant `4=6` (sur ces notions, voir Cornulier 1995 : 64-70).

1.1.2.5. Le genre des rimes

Dans ses relevés métriques (Chauveau / Cornulier DI 1992), Cornulier n'utilise pas moins de quatre champs différents pour noter le genre des rimes : l'un (abrégé `G§`) est consacré au genre des strophes (c'est-à-dire de leur vers terminal), le suivant au genre des vers à l'intérieur des strophes (`Gin§`), un autre au genre aux frontières de strophe (`Gf§`), le dernier au genre du poème (de son vers ultime ; `Gdv`). A l'intérieur de ces quatre champs, cinq symboles spécifiques sont utilisés :

— f : signifie « féminin » ;

— m : signifie « masculin » ;

— a : marque l'« alternance » (en genre) ;

— u : comme « uniformité » ; pour le champ du genre à l'intérieur des strophes (abrégé `Gin§`), « signifie qu'à l'intérieur de chaque strophe tous les vers sont de même genre, sans spécifier si c'est le même genre d'une strophe à l'autre » (1993b : 163) ;

— e : dans le champ `Gf§`, s'oppose au symbole `a` (alternance) : les deux vers frontaliers sont de même genre (équivalence), sans que la notation spécifie s'ils sont masculins ou féminins.

1.1.2.6. Ponctuométrie

La ponctuométrie est une méthode de calcul, idiote mais utile, qui permet, pour un poème donné, d'établir un profil moyen de la ponctuation de fin de vers de ses strophes. Cette analyse se substitue à celle de la syntaxe, qui serait beaucoup plus difficile à mener (Fromilhague 1954 s'y est cependant essayé, sur les strophes de Malherbe). Malgré ses imperfections (elle ne « colle » pas forcément à la syntaxe, et peut être variable selon les époques, les éditions, etc.), elle donne des résultats intéressants quand elle établit une moyenne de plusieurs dizaines ou de plusieurs centaines de vers.

La première étape du calcul se fait au brouillon, vers par vers. « Un point d'exclamation, d'interrogation ou (triple) de suspension, non suivi d'une minuscule, ou un point, est compté pour 9 ; un point-virgule ou double point, ou un point d'exclamation, d'interrogation ou de suspension suivi d'une minuscule pour 6 ; une virgule, pour 3 » (Cornulier 1995 : 265) ; l'absence de ponctuation compte 0. Un vers classique étant toujours commencé par une majuscule, on peut préférer la méthode que prônait Cornulier en 1993 : « Un vers terminé par un point, point d'exclamation, ou point d'interrogation, vaut 9 ; par un point-virgule ou double point, 6, par une virgule, 3, par aucun de ces signes, 0 » (Cornulier 1993b : 173). On fait ensuite un calcul moyen. Si le texte étudié est constitué de quatrains, on additionne d'abord les marquages ponctuométriques de tous les vers initiaux des quatrains, puis les marquages des vers en deuxième position, ceux des vers en troisième position et enfin ceux des derniers vers. On divise chacun des quatre totaux par le nombre des quatrains, en arrondissant à l'entier le plus proche. On obtient ainsi une suite de quatre chiffres, qui indiquent la ponctuation moyenne des fins de vers des quatrains. Un marquage tel que, par exemple, 4629, signifie que la moyenne ponctuométrique des premiers vers des quatrains est 4, qu'elle est 6 pour les deuxièmes vers, etc. Surgissent ainsi des nombres saillants (ici 6 et 9), qui indiquent éventuellement les frontières de strophes et de modules.

1.1.2.7. Refrains et répétitions

1.1.2.7.1. L'analyse des phénomènes réguliers de répétition est faite en deux parties. L'une concerne les répétitions à l'initiale des vers, l'autre (la principale) à la fin des vers. Les répétitions de fin de vers de l'extrait de texte donné en (2) ci-dessus seraient codifiées de la façon suivante par Cornulier :

(*****aAB*ABC)

Les astérisques, qui dans le champ des rimes signalaient des vers blancs, indiquent ici l'absence de tout phénomène de répétition à la fin des vers. Les minuscules signalent l'équivalence au moins du mot terminal, et les majuscules la répétition du vers complet. La formule est intéressante, puisqu'elle montre

— 1. que, dans chaque "strophe", le vers 6 est équivalent aux vers 7 et 10 par son seul mot terminal (alors que ces deux derniers sont complètement identiques) ;

— 2. que chaque strophe se termine par un vers qui n'est sujet à répétition que de manière interstrophique (une seule occurrence de C dans la formule).

1.1.2.7.2. Mais ces raffinements sont encore insuffisants, particulièrement lorsque l'on passe de l'encodage de la poésie classique à celui de la chanson. Comment noter, par exemple, les répétitions internes au refrain dans les "strophes" suivantes (Béranger, début de « Au Galop ! », SP 1857 : 65-66) :

(3) *Aimons vite,*
Pensons vite ;
Tout invite
A vivre vite.
Aimons vite,
Pensons vite.
Au galop,
Monde falot !

Au galop, toujours, toujours,
Du fouet le Temps nous presse,
Sans respect pour la Sagesse,
Sans pitié pour les amours.
A cheval sur nos chimères,
Courant jusqu'au débotté,
Faisons, pauvres éphémères,
D'un jour une éternité.

Aimons vite,
Pensons vite ;
Tout invite
A vivre vite.
Aimons vite,
Pensons vite.
Au galop,
Monde falot !

Patriarches, à loisir
Vous aviez le temps de vivre ;
Le temps de soigner un livre,
Un calcul, même un plaisir.
Vous offriez aux plus fières
Deux siècles de vœux constants,
Et donniez les étrivières
A des marmots de cent ans.

Si j'opte pour une formule du type

```
(ABCaABDE) / (********)
```

je ne rends pas compte du fait que les vers notés `A` et `B` se terminent sur le même mot, et donc que que `B = a`. On pourrait tout aussi bien noter

```
(ABCbABDE) / (********)
```

où `A = b`.

D'une manière générale, les phénomènes de répétition posent beaucoup de problèmes lors de l'élaboration de relevés métriques (par exemple, la valeur donnée aux crochets devient embarrasante). Ces problèmes seront discutés dans un instant. Ils s'expliquent sans doute par le fait que les principes d'encodage de Cornulier ont été élaborés pour codifier essentiellement des corpus appartenant à la versification française littéraire, où les phénomènes de refrains sont beaucoup plus marginaux que dans la chanson. Une unique méthode d'encodage pour noter poésie et chanson est néanmoins souhaitable, parce qu'on se heurtera toujours à des poèmes présentant *quand même* des phénomènes de répétition (c'est flagrant chez Verlaine), même si l'on fait abstraction de formes fixes telles que la ballade ou le triolet. Les principes exposés ci-dessous prennent pour corpus de base les *Chansons complètes* de Béranger (SP 1857, 1983a, 1983b). Cette méthode unique pourrait aussi inclure l'« écriture rythmique » que

propose Cornulier (1995 : 280) dans la transcription des énoncés à métrique de durée (slogan, comptine, etc.).

1.1.3. Pour l'encodage commun des strophes et des couplets

1.1.3.0. Je ne donnerai d'indications que sur les points où je modifie les principes de Cornulier. J'essaie, dans la mesure du possible, de ne pas m'en éloigner ou, mieux, de trouver un langage formel qui reste clair pour le néophyte. L'un de mes principes de base est la multiplication des niveaux d'analyse, et donc des lignes d'écriture, dans le but de rendre compte d'un maximum de phénomènes. J'essaye aussi d'uniformiser la systématique des symboles dans ces différentes lignes d'écritures. J'utilise toujours une police de caractères spéciale dans la notation métrique, pour la distinguer de prime abord par son aspect typographique.

1.1.3.1. Principes de parenthésages

1.1.3.1.1. Cornulier n'utilise pas systématiquement les parenthèses et crochets (il s'en dispense par exemple pour la notation des mètres). Par souci d'homogénéisation, et afin de bien distinguer (dans un article scientifique par exemple) l'écriture métrique de son contexte linguistique, je propose d'en généraliser l'usage.

À ceci, j'ajoute plusieurs modifications :

1.1.3.1.2. D'abord, je remplace les crochets `[ ]` par les symboles `{ }`. Ceci afin d'éviter toute confusion possible avec les notations en A.P.I. (une expression telle que « la rime `[a]`... » peut être ambiguë). J'ai pensé un temps à utiliser les symboles `< >` (comme l'a fait parfois Cornulier, et comme le font Bohas/Paoli 1994), mais ceux-ci ont l'inconvénient de prendre beaucoup de place, ce qui peut être gênant, notamment lors de l'impression de relevés métriques (il est bon d'économiser la place pour pouvoir donner un maximum d'informations sur une même page).

1.1.3.1.3. Ensuite, et surtout, je change la valeur de ces crochets. Ma notation se fonde sur le principe d'une double opposition : les parenthèses courbes délimitent une équivalence *structurelle*, les crochets une équivalence *matérielle*. Les parenthèses ont

une valeur d'étanchéité parfaite : elles isolent leur contenu de ce qui est à l'intérieur d'autres parenthèses ou à l'intérieur de crochets ; en revanche, les crochets (accolades) ont une étanchéité relative : ils sont étanches aux parenthèses, mais non à d'autres crochets. Pour un poème donné, les lettres qui sont à l'intérieur d'accolades ne peuvent noter une équivalence qu'avec les lettres qui sont à l'intérieur de ces mêmes accolades ou à l'intérieur d'autres accolades. Si les strophes d'un poème donné sont codées `(ababc{a}c{a})`, cela signifie que les rimes `{a}`, quoique différentes des rimes `(a)`, sont de même timbre de strophe à strophe, c'est-à-dire que les (et rien que les) sixième et huitième vers ont toujours le même timbre. Prenons pour exemple les deux premières "strophes" d'une chanson de Béranger (« Roger Bontemps », *in* Béranger SP 1983a : 12-13) :

(4) *Aux gens atrabilaires*
Pour exemple donné,
En un temps de misères
Roger Bontemps est né.
Vivre obscur à sa guise,
Narguer les mécontents ;
Eh gai ! c'est la devise
Du gros Roger Bontemps.

Du chapeau de son père,
Coiffé dans les grands jours,
De roses où de lierre
Le rajeunir toujours ;
Mettre un manteau de bure,
Vieil ami de vingt ans ;
Eh gai ! c'est la parure
Du gros Roger Bontemps.

Une telle formule de rimes, avec pour chaque strophe un dernier vers identique, est extrêmement courante chez les chansonniers. La notation standard de Cornulier en rend compte au moyen de la flèche de correspondance (*cf.* §. 2.1.4.) :

`2 (ababcdcd) ; d → d`

Quoique je n'aie jamais vu Cornulier faire un tel usage de la flèche de correspondance (où l'élément `x` se transforme en lui même) ; dans ses relevés métriques, il préfère souvent créer un second champ d'analyse rimique, où il noterait ici

`2 [*****d*d]`

On peut considérer ma nouvelle définition des crochets comme une reformulation de ce champ. Elle a cependant l'avantage d'être plus explicite sur le plan théorique, et d'être applicable à d'autres champs d'analyse (*cf. infra*), tout en conservant le mérite d'éviter l'usage de la flèche de correspondance (on verra tout-à-l'heure les avantages qu'il y a à s'abstenir de l'employer).

1.1.3.2. Notation des rimes

1.1.3.2.1. L'écriture qu'on vient de proposer ne permet pas de reconnaître la parenté de telles strophes avec, par exemple, les suivantes (début de « Le commencement du voyage », *in* Béranger SP 1983a : 75-76) :

(5) *Voyez, amis, cette barque légère*
Qui de la vie essaie encor les flots :
Elle contient gentille passagère ;
Ah ! soyons-en les premiers matelots.
Déjà les eaux l'enlèvent au rivage
Que doucement elle fuit pour toujours.
Nous qui voyons commencer le voyage,
Par nos chansons égayons-en le cours.

Déjà le Sort a soufflé dans les voiles ;
Déjà l'Espoir prépare les agrès,
Et nous promet, à l'éclat des étoiles,
Une mer calme et des vents doux et frais.
Fuyez, fuyez, oiseaux d'un noir présage :
Cette nacelle appartient aux Amours.
Nous qui voyons commencer le voyage,
Par nos chansons égayons-en le cours.

La seule différence avec (4) réside dans le fait que le refrain concerne non plus le seul dernier vers des strophes, mais aussi l'avant-dernier. Résultat : les rimes qui gardent les mêmes timbres tout au long du poème sont celles non plus des seuls sixième et huitième vers, mais de l'ensemble des quatre derniers vers. La notation sera donc `(abab{abab})` ; cette écriture est très différente de celle proposée pour (4), et elle a l'inconvénient de dissimuler ce qui l'en rapproche : dans les deux cas, une strophe considérée en elle même et pour elle même, en faisant abstraction de ses relations avec le reste du poème, est rimée `(ababcdcd)`. Je propose donc d'adopter deux notations différentes et complémentaires de la formule de rimes : l'une comme analyse *intrastrophique*, l'autre comme analyse *interstrophique*. La première, dans un relevé

métrique, pourrait apparaître dans un champ intitulé par exemple `Rim⊂§` (analyse des *rimes inclues dans la strophe*) la seconde dans un champ `Rim∩§` (analyse *interstrophique des rimes*). Dans un article scientifique, ces intitulés peuvent servir de « préfixe » à la notation les concernant. Voici par exemple la notation de la formule de rimes de (4) :

```
Rim⊂§ : (ababcdcd)
Rim∩§ : (ababc{a}c{a})
```

Et voici la notation de (5) :

```
Rim⊂§ : (ababcdcd)
Rim∩§ : (abab{abab})
```

Cette fois, l'apparentement des deux formes est bien mis en valeur par le champ `Rim⊂§`. Un métricien travaillant sur un corpus à peu près totalement exempt de répétitions peut se contenter d'un champ `Rim`, dans lequel l'opposition établie entre les parenthèses et les accolades est suffisante (c'est ainsi que j'ai souvent procédé dans les chapitres qui suivent sur Verlaine).

Je ne fais figurer aucun espace blanc dans la notation (ce que fait Cornulier, notamment pour mettre en valeur les frontières modulaires). L'analyse modulaire pourra être faite à partir des résultats ponctuométriques. L'absence de blanc (et donc d'analyse modulaire à ce stade de la notation) permet par exemple, lors de l'exploitation d'un relevé métrique, de rapprocher et de comparer des formes comme `(abba cc)` (avec une "césure strophique" après le quatrième vers) des formes `(abb acc)` (avec une "césure strophique" après le troisième vers). Cependant, dans un article scientifique (mais non dans un relevé métrique), il peut être parfois utile de noter dans la formule de rimes même l'emplacement de la césure strophique. J'utiliserai alors le symbole `¬`, que j'utilise aussi pour la notation des césures de vers (*cf. infra*, §. 1.1.3.3.2.) : `(aab¬ccb)` signale un sizain à césure médiane. Au cas où il serait nécessaire de distinguer une césure principale et des coupes secondaires, on pourra doubler le symbole `¬` pour la césure principale : `(ab¬ab¬¬ccd¬eed)` signale un

dizain constitué de deux sous-strophes, et la constitution modulaire de chacune de ces sous-strophes. Je renonce à utiliser ce signe dans les relevés métriques à cause de la fréquente difficulté de discrimination des "césures strophiques" dans un texte, et parce qu'un relevé métrique doit rester vierge de toute interprétation subjective sur ce point. Pour une discussion de la notion de "césure strophique", voir §. 1.2.2.6.2.

1.1.3.2.2. Si je veux indiquer, dans mon encodage des textes (4) et (5), que j'ai codifié là *deux* strophes, je peux utiliser un multiplicateur. Mais je ne veux pas en faire, comme Cornulier, un exposant, ni le noter devant la parenthèse ouvrante : le second choix a l'inconvénient de faire penser qu'il note une mesure, le premier rappelle trop les exposants des mathématiques, avec lesquels il n'a rien de commun. L'idéal est de noter le multiplicateur en indice ; expl. (pour (5)) :

`Rim∩§ : (abab{abab})`$_2$

Cornulier utilise parfois les indices pour distinguer les différentes occurrences d'une même rime. Chez lui, dans une formule telle $a_1b_1a_2b_2$, les chiffres en indice distinguent les différentes terminaisons de `a` et de `b`. Je me passe de ces distinctions dans ma notation.

1.1.3.2.3. On se rappelle (§. 1.1.2.3.1.) que Cornulier note par la virgule « la démarcation de la plus petite unité (supérieure au vers) la précédant » (Cornulier 1995 : 173, note 107). Cette définition empêche Cornulier de pouvoir noter la démarcation graphique d'un phénomène métrique tel qu'un monostiche, et c'est, me semble-t-il, un artéfact que d'écrire : « un monostique, groupe métrique formé d'un seul vers, peut être en tant que tel une unité de niveau supérieur au vers, en sorte que son éventuelle démarcation peut être exprimée par une virgule » (*id.* ; sur le monostiche, voir §. 2.3). Par ailleurs, la plus petite unité supérieure au vers pourrait être le module, et non la strophe. En fait, il me semble plus simple et plus commode de spécifier la virgule comme indiquant un blanc typographique (ou un retrait vers la gauche ou vers la droite du premier vers de chaque groupe), c'est-à-dire de considérer qu'elle note un phénomène qui lui est propre, et qui a sa place dans la linéarité du poème, plutôt que de

la transcrire par un symbole subordonné à d'autres symboles. Ceci suppose un léger réaménagement de la notation, et personnellement, je placerai la virgule après la dernière lettre de la transcription (et non après la parenthèse), indiquant ainsi la position du blanc, sans subordonner sa symbolisation à d'autres signes. Ma formule devient :

Rim∩§ : (abab{abab,})$_2$

Si on veut garder la généralité du principe de Cornulier (qui peut noter des phénomènes de démarcation qui ne sont pas forcément typographiques), il suffit de garder l'idée de démarcation (on pourra ainsi utiliser la virgule dans des transcriptions de poésie orale, par exemple). Mais considérer la virgule comme symbole linéaire propre (non subordonné) permet de gagner en simplicité.

1.1.3.2.4. Pour les vers non rimés, je remplace l'étoile par le symbole ∅. En effet, je préfère conserver l'astérisque pour l'usage qu'il a habituellement en linguistique. Une formule telle que

*(abcabc)

m'indiquera l'inexistence d'une telle formule dans un corpus donné. Voici comment je codifierai le vers blanc de (1) :

Rim⊂§ : (a∅aa)

Mais pour rendre compte du fait que ces quatre vers constituent un refrain, qui se répète régulièrement au fil de la chanson, j'écrirai aussi :

Rim∩§ : {abaa}

car, à l'échelle du poème, il n'y a plus de vers blanc, plus de rime orpheline absolue, mais seulement une rime orpheline relative, qui trouve son écho (ici, en fait, sa répétition) de manière interstrophique.

1.1.3.2.5. Ma méthode est encore impuissante à transcrire un phénomène tel que la terza rima, sans recourir à la flèche de correspondance. Faute de mieux, je me résouds donc à utiliser cette dernière (cf. §. 1.1.2.3.4.). Je codifierai par exemple la formule de rimes du poème de Verlaine *Ep, I, v, 852* de la façon suivante :

```
Rim⊂§ : (aøa)

Rim∩§ : (aøa) ; ø → a
```

À ma connaissance, seul le formalisme utilisé par Ruwet (1979) ne rencontre pas de difficultés dans l'encodage de la terza rima. Celui-ci n'est malheureusement guère utilisable dans le cadre d'une base de données. Ma méthode d'encodage a au moins le mérite de mettre en valeur toute la singularité structurelle de la terza rima et, d'une manière plus générale, des procédés d'enchaînement rimique à permutation.

1.1.3.3. Notation des mètres

1.1.3.3.1. Pour noter les mètres, je modifie peu les principes de Cornulier, qui me semblent suffisants. Pour généraliser l'usage des lettres, que l'on trouve dans les autres champs, on aurait pu noter `A` pour les monosyllabes, `B` pour les dissylabes, etc. Cet usage nécessiterait une accoutumance relativement peu couteuse (on aurait vite fait de comprendre que `J` désigne le décasyllabe et `L` l'alexandrin), mais il pourrait sembler artificiel et peu utile. Pour éviter de me faire traiter de « formaliste », je conserve donc le système de Cornulier, avec l'emploi des chiffres 1 à 9, puis des lettres A, B, C, etc. pour les mètres de 10 syllabes et plus.

1.1.3.3.2. J'adopte les préfixes suivants : `Met` (« mètre »), `MetB` (« mètre de base »), `MetC` (« mètre(s) composé(s)). Du fait de la généralisation des parenthésages, la notation de (5) sera la suivante :

```
MetB : {A}

Met : {--------}

MetC : {4+6}
```

Le signe + que j'utilise dans la notation des mètres composés signale une coupe « synthétique » (cf. Cornulier 1995 : 64-70). Une coupe analytique serait notée =. Une notation neutre pourrait être faite, comme dans les travaux de Cornulier, au moyen du signe "-". Mais celui-ci a l'inconvénient d'être déjà utilisé avec une autre valeur dans le champ `Met`. Je propose donc de le remplacer, par exemple, par le symbole ¬,

qu'utilisait naguère Dominique Billy (1989 et 1992a). On peut donc écrire, dans le champ `MetC` :

```
MetC : {4¬6}
```

Pour une notation précise de la nature de la coupe, il faudrait s'inspirer des propositions de Billy (1992b), en les adaptant à la présente méthode (par exemple, on ne peut pas reprendre l'usage qu'il fait des parenthèses, celles-ci étant utilisées ici avec une valeur différente).

1.1.3.4. Le genre des rimes

1.1.3.4.1. Ici encore, je ne propose que peu de modifications au système de Cornulier, si ce n'est pour adapter sa modélisation à mes principes d'écriture (parenthésages systématiques, symboles spécifiques).

Je conserve quatre champs différents. Le premier note le genre des vers à l'intérieur de la strophe ; soit pour (5) :

```
Gen⊂§ : {A}
```

La lettre `A` désigne l'alternance. On remarquera que c'est sa troisième valeur dans notre code (en majuscule, elle peut désigner la répétition d'un vers complet, le décasyllabe ou, ici, l'alternance en genre). Les lettres (et, dans une moindre mesure, les chiffres) sont comme les symboles de base de mes principes d'encodage. C'est ce qui les entoure (en particulier le préfixe) qui spécifie leur valeur. Les accolades signalent ici le fait que le principe de l'alternance en genre à l'interieur des strophes est continu tout au long du poème.

1.1.3.4.2. Deuxième champ : la notation du genre des strophes (de leur dernier vers) ; pour (5) :

```
Gen§ : {M}
```

La lettre `M` désigne ici le genre masculin (`F` désignerait le genre féminin).

1.1.3.4.3. Le troisième champ signale le genre à la frontière des strophes. C'est le champ `Gf§` de Cornulier. Ici (en changeant légèrement la valeur de « ∩ ») :

```
Gen∩§ : {A}
```

1.1.3.4.4. Enfin, le dernier champ note le genre du poème, c'est-à-dire de son dernier vers. Celui-ci peut être différent du genre des strophes si le texte possède, par exemple, des vers-clausules. Ce n'est pas le cas ici :

```
GenP : {M}
```

1.1.3.4.5. Pour le champ Gen⊂§, un symbole supplémentaire est nécessaire. En effet, on trouve parfois des poèmes ou des chansons où le genre des vers à l'intérieur de la strophe n'est ni systématiquement féminin, ni systématiquement masculin, ni systématiquement alterné (il peut être par exemple alterné en début de strophe, et masculin en fin de strophe). Dans ce cas, on utilise le symbole X pour noter ce phénomène :

```
Gen⊂§ : {X}
```

1.1.3.4.6. Je propose en outre de supprimer les symboles u et e utilisés par Cornulier (*cf.* §. 1.1.2.3.) : ils me semblent inutiles, puisque les signes F et M sont plus informatifs et permettent de s'en tenir à un paradigme de trois signes seulement (plus le signe X).

1.1.3.5. La ponctuométrie

Ici encore, je propose peu de réaménagements. Une parenthèse fermante ou un tiret seront étiquetés 3 (à condition qu'ils ne soient pas immédiatement précédés d'une ponctuation plus forte). Dans les cas où il est clair qu'un point d'exclamation ou d'interrogation ne correspond pas à une fin de phrase, on pourrait décider d'encoder celui-ci par 6 et non par 9 ; cependant, il est difficile de demander à un ordinateur de faire une telle distinction, et un encodage purement mécanique faisant totalement abstraction de la syntaxe engendre une marge d'erreurs sans doute très faible (*cf.* Cornulier 1993b : 182). La ponctuométrie étant une *moyenne* (sauf dans des cas spéciaux, comme la notation des sonnets par exemple), elle devra apparaître entre parenthèses. À supposer que les deux strophes citées en (5) forment une chanson dans son intégralité (ce qui n'est pas le cas), la moyenne ponctuométrie de cette chanson serait la suivante :

```
Pon : (3559 39 39)
```

Comme chez Cornulier, les blancs sont utilisés pour mettre en valeur les chiffres « saillants » (supérieurs au chiffre précédent et au chiffre suivant).

1.1.3.6. Refrains et répétitions

1.1.3.6.1. Je propose pas mal de réaménagements ici. Comme pour la codification des rimes, il s'agit de démultiplier les champs qui sont consacrés aux refrains et répétitions périodiques. Je noterai à part les répétitions concernant seulement un mot ou quelques mots, et celles concernant un vers entier. Comme je l'ai déjà dit à propos des champs rimiques (§. 3.2.1.), une telle démultiplication des champs n'est à faire que sur les corpus où elle est nécessaire. Voici la codification de (3) :

```
RépM : {aaøaaaøø} / {øøøøøøøø}
```

(note les répétions de mots) ;

```
RépV : {ABCDABEF} / {øøøøøøøø}
```

(note les répétitions de vers complets).

`RépM` n'est pas noté `{aabaaacd}` parce que les vers 3, 7 et 8 ne présentent, sur le plan interstrophique, que des répétitions de vers complets, sans équivalences de mots-rimes, et les répétitions de vers complets ne relèvent pas de ce champ.

Le système de Cornulier ne pouvait pas rendre compte de ces phénomènes de répétition, par manque de démultiplication des champs d'analyse ; par ailleurs, se serait-il doté des deux champs ici proposés, il aurait été obligé de faire un usage intensif des flèches de correspondances (comme il est proposé au §. 3.1.2.), beaucoup plus lourd et beaucoup moins compact que mes deux lignes d'écritures.

La démultiplication des champs rend possible une plus grande richesse d'information. Elle alourdi le processus d'encodage, mais ceci ne sera guère gênant quand le travail sera entièrement fait par l'ordinateur.

Pour l'instant, je note tout en minuscules dans le champ `RépM`, et tout en majuscules dans le champ `RépV` ; mais on verra tout à l'heure (§. 3.6.2.) que l'on peut

réintroduire avec profit, dans certains cas, une notation combinée minuscules/majuscules dans le champ RépM.

On trouve parfois chez Béranger des chansons où il y a répétition de deux vers dans des positions fixes à l'intérieur des "strophes", sans que ces vers soient les mêmes d'une strophe à l'autre. Les crochets seront alors remplacés par des parenthèses. Soit les deux premières "strophes" de « La rose et le tonnerre » (*in* Béranger SP 1857 : 61-62) :

(6) *Chez les Grecs, conteurs de merveilles,*
Quel sort ne m'eût-on pas prédit !
Lauriers d'Homère, et vous, abeilles,
Qui mettiez Platon en crédit ;
Lauriers, j'eus mieux que vos ombrages ;
Abeilles, mieux que votre miel :
Une rose et le feu du ciel
De mon destin ont été les présages ;
Une rose et le feu du ciel.

Dans son sein j'essayais la vie,
Quand ma mère, au temps des frimas,
D'une rose eut, dit-on, l'envie.
Pour la reine on n'en trouvait pas.
Ce désir vain fut-il la cause
Du signe qui m'a couronné ?
Ah ! Dieu m'avait prédestiné !
Son doigt au front me peignit une rose ;
Ah ! Dieu m'avait prédestiné !

La codification en sera la suivante :

RépM : (øøøøøøøøø)

RépV : (øøøøøøAøA)

Les champs qui sont entièrement remplis par le symbole ø (ici RépM) peuvent ne pas être retranscrits ou, dans un relevé métrique, rester vides.

1.1.3.6.2. A cela, il faudrait ajouter, pour les poèmes ou chansons concernés, des champs d'analyse des phénomènes de répétitions de début de vers. Ces derniers ne sont pas toujours faciles à discriminer, la répétition d'un article ou d'une conjonction n'étant pas forcément pertinente (*cf.* sur ce point Cornulier 1993a : 162). Toutefois, les chansons étant généralement formées de plusieurs "strophes", la répétition régulière d'un article au début d'un vers, placé dans une même position à l'intérieur de la strophe est un phénomène qui, s'il se rencontrait, serait assez singulier pour mériter d'être

codifié (l'encodage automatique par ordinateur a par ailleurs besoin de la généralité du principe de reconnaissance des formes à répétition initiale). En revanche, la répétition incidente de deux articles ou conjonctions en début de vers dans seulement deux strophes sur six (par exemple) est incidente et doit passer à la trappe.

Soit les deux premières "strophes" de « L'apôtre », chanson de Béranger (SP 1857 : 222) :

(7) *Paul, où vas-tu ? — Je vais sauver le monde.*
Dieu nous donne une loi d'amour.
— Apôtre, la sueur t'inonde ;
En festins ici passe un jour.
— Non, non ; je vais sauver le monde.
Dieu nous donne une loi d'amour.

Paul, où vas-tu ? — Je vais prêcher aux hommes
Paix, justice et fraternité.
— Pour en jouir, reste où nous sommes,
Entre l'étude et la beauté.
— Non, non ; je vais prêcher aux hommes
— Paix, justice et fraternité.

On remarque, sur le plan interstrophique, des phénomènes de répétition à l'initiale des vers 1 et 5. On pourra les codifier dans un champ `RépMI`, qui recensera les répétitions de mots ou groupes de mots à l'initiale des vers :

```
RépMI : {aøøøbø}
```

La répétition de ces mots se produisant parfois à l'intérieur d'une même strophe, les parenthèses seront parfois utilisées à la place des crochets. Ainsi dans la strophe suivante de Béranger (*in* « Le scandale », Béranger SP 1983a : 156) :

(8) *Aux drames du jour*
Laissons la morale :
Sans vivre à la cour,
J'aime le scandale.
Bon !
La farira dondaine,
Gai !
La farira dondé.

Si l'on accepte comme valide le découpage typographique des vers que propose l'auteur, la notation devra rendre compte de la répétition initiale des « flonflons » (je reprends ce terme à Verrier 1931 : 94 sq.) des vers 6 et 8 ; soit :

RépMI : (øøøøøaøa)

Il peut arriver, au niveau intrastrophique, qu'un début de vers soit la répétition de ce qui, ailleurs dans la strophe, est un vers complet ; c'est le cas par exemple dans la pièce suivante de Béranger (« Couplet », *in* SP 1983b : 110) :

(9) *Si j'étais roi, roi de la chansonnette,*
Comme en secret me l'a dit maint flatteur,
Votre recueil à ma Muse inquiète
Dénoncerait un jeune usurpateur.
Car les conseils qu'en si bons vers il donne
Au pauvre peuple, objet de tant d'effroi,
Feraient trembler mon sceptre et ma couronne,
Si j'étais roi.

Dans ce cas, on peut noter l'équivalence dans le champ RépMI en mettant en contexte des minuscules et des majuscules :

RépMI : {aøøøøøøA}

(les parenthèses sont remplacées par des crochets parce que cette pièce est constituée d'une seule "strophe").

En bonne logique, les champs RépM et RépV ne porteront pour toute inscription que des marques de non-répétition (ø), parce que cette pièce est formée d'un seul couplet ; s'il y en avait plusieurs, avec la même structure de répétition, RépV contiendrait {øøøøøøøA}.

Ce mélange des minuscules et des majuscules peut être étendu à d'autres champs, le cas échéant. Par exemple, on peut imaginer un texte qui fait la même équivalence entre un vers complet et une *fin* de vers ; dans ce cas, une notation du même genre sera faite dans le champ RépM.

1.1.3.6.3. Un phénomène de répétition plus délicat à codifier est la répétition d'un mot à l'intérieur d'un même vers. La difficulté réside dans le fait que toutes les notations proposées jusqu'ici ne font correspondre qu'un seul symbole à chaque vers. Il est difficile de noter des phénomènes internes au vers avec un seul symbole. Voici ce que je propose :

Il faut créer un champ spécial. En principe, les parenthèses ( ) et { } suffisent à distinguer les différents cas de figures possibles (mais voir §. 3.6.4.). Je propose de dénommer ce champ d'étude RépM⊂V (*répétition de mot à l'intérieur du vers*). La position du vers dans la strophe (v. 1, ou v. 2, etc.) devra être spécifiée à l'intérieur du champ. Dans un premier temps, nous dirons que tout symbole parenthésé correspond à une syllabe (mais voir *infra*). La frontière des mots sera marquée par un blanc. Les syllabes répétées sont transcrites par des lettres (mais *cf. infra*), les autres par le signe "ø". Prenons quelques exemples. Le vers

(10) *Chapeau bas ! Chapeau bas !*

(vers 9 des strophes du « Marquis de Carabas », *in* Béranger SP 1983a : 201) sera codifé

RépM⊂V : v.9 : {ab c ab c}

(11) *Je volerais vite, vite, vite*

(vers 8 des strophes de « Si j'étas petit oiseau », *in* Béranger SP 1983a : 264) sera codifié

RépM⊂V : v.8 : {ø øøø ab ab ab}

(je note la syllabe féminine de fin de vers, parce qu'elle est chantée ; cf. Béranger SP 1847 : 79). On pourrait noter ici {a bcd ef ef ef}, mais par convention je décide de ne pas rapporter dans ce champ les équivalences interstrophiques des mots qui ne sont pas répétés sur le plan intrastichique (sauf dans certains cas : *cf.*, un peu plus bas, le commentaire sur les quatrièmes vers des strophes du « Juif errant »).

Le choix de la syllabe comme unité à symboliser permet éventuellement de noter des équivalences syllabiques réparties dans des mots différents. Exemple (vers 2 des strophes de « La nourrice », *in* Béranger SP 1857 : 337) :

(12) *Tra, la, tralala, la, la, la.*

RépM⊂V : v.2 : {a b abb b b b}

Dans les exemples donnés jusqu'ici, les répétitions de mots intrastichiques sont non seulement intrastrophiques mais aussi interstrophiques. Voici les deux premières

strophes de l'« Oraison funèbre de Turlupin » de Béranger (SP 1983b : 157-158) qui témoignent de l'existence de répétitions intrastichiques de mots uniquement intrastrophiques :

(13) *Il meurt, et la joie expire !*
Il meurt, lui qui si souvent
Nous a fait mourir de rire
A son théâtre en plein vent !
Il nous charmait à toute heure,
Ah !
Soit en Gille, soit en Scapin.
Que l'on pleure, pleure, pleure
Au convoi de Turlupin.

Sans daigner le reconnaître,
Notre siècle si profond
A vu Socrate renaître
Sous l'habit de ce bouffon.
Pour que son nom lui survive,
Ah !
Prends, Clio, prends ton calepin.
Qu'on écrive, écrive, écrive
L'histoire de Turlupin.

Ce type de répétition pose des problèmes d'encodage si l'on s'en tient aux seuls principes d'écriture qui viennent d'être exposés. En effet, si la répétition lexicale des vers 8 de chaque strophe est toujours triple, elle est d'un nombre syllabique variable, selon que le mot répété commence par une consonne ou par une voyelle. Je suis donc contraint d'adopter un nouveau mode de codification, qui sera le suivant :

RépM⊂V : v.8 : ($\emptyset_n$AAA)

Les lettres majuscules dans ce champ notent des répétions non plus de syllabes mais de mots. Le nombre des syllabes non-répétées pouvant être variable, le symbole ∅ est noté une seule fois, l'indice n indiquant la variabilité du nombre de ses instances.

Si je ne généralise pas ce type de notation à tout le champ, c'est parce qu'il ne présente pas les avantages du codage syllabique quand il s'agit de transcrire des vers tels que (12). Il en résulte une légère complication formelle, mais négligeable : il suffit pour la maîtriser de se rappeler que les minuscules notent des syllabes et les majuscules des mots complets. La valeur de l'indice se comprend aisément de toute personne ayant déjà rencontré des multiplicateurs.

Si, à l'intérieur des strophes, il y a des répétitions intrastichiques dans plus d'un vers, le champ RépM⊂V rapportera tous les vers sujets à répétition interne, plus les vers qui éventuellement séparent ces derniers dans la strophe. Ainsi, dans la strophe suivante de Béranger (strophe initiale de « Notre coq », SP 1983a : 395) :

(14) *Notre coq, d'humeur active,*
Las d'Alger, s'écrie : Il faut
Que jusqu'au bon Dieu j'arrive,
Pour voir s'il s'endort là-haut.
J'ai réponse à tout qui-vive.
Co, co, coquérico.
France, remets ton schako.
Coquérico, coquérico.

les trois derniers vers constituent un refrain qui se répète dans toutes les strophes du poème. Je les ai typographiquement saisis comme ils le sont dans l'édition consultée, bien que leur positionnement par rapport à la marge ne corresponde pas à leur mesure. Le champ RépM⊂V les rapportera de la manière suivante :

RépM⊂V : vv.6-8 : {a a abca| øø øø ø øø| abca abca}

Le symbole | signale les passages à la ligne (frontières typographiques de « vers » d'après l'édition consultée). J'ai évité la virgule, qui dans les autres champs correspond aux blancs typographiques (*cf.* §. 3.2.3.).

On peut aussi trouver des textes où des vers présentent un mot qui n'est pas répété de manière intrastichique, mais réapparaît régulièrement à l'interstrophie dans les vers ayant les mêmes positions métriques, le plus souvent dans des positions syllabiques variables. C'est le cas dans le texte « Le juif errant » (Béranger SP 1983b : 215-218 ; voir §. 1.1.3.9.) ; les quatrième vers des strophes y sont les suivants :

(15) (a) *Qu'un tourbillon toujours emporte.*
(b) *L'affreux tourbillon me promène.*
(c) *Le tourbillon soudain m'arrache.*
(d) *J'entends le tourbillon qui gronde.*
(e) *Le tourbillon souffle avec rage.*
(f) *Mais le tourbillon me dit : « Passe !*
(g) *Adieu, le tourbillon m'entraîne.*

On notera alors :

RépM⊂V : v.4 : {$ø_n$A$ø_n$}

Si, dans certains textes, le mot répété apparaît parfois en début ou en fin de vers, alors la valeur n peut être égale à 0.

1.1.3.6.4. Si l'on en en juge sur le corpus des *Chansons complètes* de Béranger, ces conventions sont presque suffisantes pour codifier tous les types de répétition qui se rencontrent dans le domaine extrêmement varié de la chanson. Il est cependant quelques textes qui résistent à une codification simple, ou bien présentent des phénomènes réguliers qui disparaitront lors de la codification. C'est par exemple le cas de « Mes jours gras de 1829 » (Béranger SP 1983b : 203) qui présente comme refrain une alternance entre le vers

(16) *Mon bon Roi, vous me le paîrez.*

et le vers

(17) *Vous me le paîrez, mon bon Roi.*

(16) est le huitième vers des strophes impaires du texte, et (17) le huitième vers des strophes paires. L'intervertissement régulier des deux syntagmes constitutifs du vers peut être codifié dans le champ RépM⊂V, au moyen de la barre d'alternance :

```
RépM⊂V : v.8 : {a b c d e f gh} / {d e f gh a b c}
```

Autre exemple, encore plus difficile : le dernier vers des strophes des « quatre âges historiques » (Béranger SP 1983b : 317-319) est une sorte de refrain qui présente toujours une occurrence du mot « Dieu », mais parfois sur la première syllabe du vers, parfois sur la seconde. D'autres mots sont plus ou moins répétés. Voici la liste des vers concernés (sept vers, parce que la chanson comprend sept strophes) :

(18) (a) *Dieu leur a dit : Voilà votre chemin.*
(b) *Dieu nous a dit : Peuples, je vous attends.*
(c) *Dieu dit : Mortels, j'aurai pitié de vous.*
(d) *Dieu dit alors : Humains, levez les yeux.*
(e) *Et Dieu nous dit : peuples, fraternisez.*
(f) *Que Dieu nous dise : Enfants, je vous bénis.*
(g) *Dieu t'a dit : Brille, étoile du matin.*

Dans un relevé métrique saisi à la main, on encodera la répétition dans le champ RépMI, en spécifiant dans une note la particularité des strophes 5 et 6, qui ne commencent pas par « Dieu ». Mais comment procèderait un logiciel conçu selon les

principes que nous avons exposés jusqu'ici ? Il faudrait sans doute le programmer pour qu'il relève les phénomènes majoritaires (concernant, disons, plus de la moitié des strophes, ou plusieurs strophes consécutives), et soit capable, éventuellement, de signaler la non généralité d'un phénomène.

1.1.3.7. Autres champs

Afin que le codage des textes soit aussi complet que possible, d'autres champs sont encore nécessaires pour les textes présentant des phénomènes de répétition.

1.1.3.7.1. D'abord, il peut être utile d'avoir un champ qui permet de distinguer, dans une strophe de chanson, le nombre des vers qui reviennent au couplet (qui ne sont soumis à aucun phénomène de répétition) et le nombre des vers qui reviennent au refrain. Ce champ est complémentaire de celui des quantains. On peut l'intituler `C&R` (« Couplet et refrain »). Y figurera d'abord le nombre des vers appartenant au couplet, puis, après le signe `&`, le nombre des vers appartenant au refrain. Si couplet et refrain sont intriqués, apparaîtra seulement le symbole Ω, auquel je donne, par convention, la valeur d'intrication.

Pour exemple, voici, pour ce champ, la codification de quelques uns des textes cités ci-dessus :

— Texte (2) : `C&R` : Ω

— Texte (3) : `C&R` : `8&8`

— Texte (4) : `C&R` : `7&1`

— Texte (5) : `C&R` : `6&2`

— Texte (6) : `C&R` : Ω

— Texte (7) : `C&R` : Ω

— Texte (8) : `C&R` : `4&4`

— Texte (9) : `C&R` : ∅

— Texte (13) : `C&R` : Ω

— Texte (14) : `C&R` : `5&3`

On remarque que ce champ ne se préoccupe pas des phénomènes de typographie ni de l'alternance des formes strophiques. Le texte (3), qui présente une alternance de strophes-couplets et de strophes-refrains, est encodé comme les autres textes, sur le seul critère du nombre de vers de ses couplets et de son refrain. Le texte (9) laisse ce champ vide (ou porteur du symbole ∅) parce qu'il ne présente pas de phénomène de refrain périodique, et n'est donc pas pertinent quand à la question du nombre de vers des couplets et des refrains.

1.1.3.7.2. En complément du champ C&R, il peut être bon de spécifier dans des champs spéciaux la formule de rimes interne au couplet et la formule de rimes interne au refrain, afin d'avoir facilement un outil d'analyse de la constitution rimique des couplets et des refrains. Ces champs pourraient s'appeler respectivement `Rim⊂C` et `Rim⊂R` (*rimes inclues dans le couplet* et *rimes inclues dans le refrain*). Voici ce que ça donnerait pour les textes cités ci-dessus :

— Texte (2) : `Rim⊂C : Ω`

`Rim⊂R : Ω`

— Texte (3) : `Rim⊂C : (abbacdcd)`

`Rim⊂R : {aaaaaabb}`

— Texte (4) : `Rim⊂C : (ababcdc)`

`Rim⊂R : {a}`

— Texte (5) : `Rim⊂C : (ababcd)`

`Rim⊂R : {ab}`

— Texte (6) : `Rim⊂C : Ω`

`Rim⊂R : Ω`

— Texte (7) : `Rim⊂C : Ω`

`Rim⊂R : Ω`

— Texte (8) : `Rim⊂C : (abab)`

`Rim⊂R : {abcc}`

— Texte (9) : Rim⊂C : ∅

Rim⊂R : ∅

— Texte (13) : Rim⊂C : Ω

Rim⊂R : Ω

— Texte (14) : Rim⊂C : (ababa)

Rim⊂R : {aaa}

Les rimes des refrains, bien qu'étudiées dans ce champ sur le seul plan de l'intrastrophie, sont parenthésées au moyen des symboles { } parce que, par définition, les timbres des refrains sont toujours les mêmes dans l'interstrophie. Les phénomènes d'intrication continuent à être notés sans détail au moyen du symbole Ω.

1.1.3.7.3. Il est extrêmement utile, pour un texte de chanson, de codifier sa structure mélodique, quand c'est possible. Sur le plan informatique, une telle analyse n'est possible qu'à partir d'un logiciel spécifique. Il est donc souhaitable que le logiciel d'analyse métrique laisse la possibilité d'un encodage à la main pour ce champ. Un même vers ayant généralement toujours la même structure mélodique d'une strophe à l'autre, un moyen simple d'encoder cette structure est de faire correspondre à chaque unité mélodique de vers un symbole particulier. Une structure mélodique de huitain possèdera ainsi huit symboles parenthésés. On pourrait reprendre le système des lettres utilisé jusqu'ici, mais pour souligner le fait qu'il s'agit dans ce champ d'une structure *mélodique* et non pas *linguistique*, on utilisera l'alphabet grec au lieu de l'alphabet latin. Prenons un exemple simple. Il s'agit de la mélodie de la chanson « Le roi d'Yvetot » (Béranger SP 1983a : 1-3). Voici d'abord le texte de la première strophe :

(19) *Il était un roi d'Yvetot*
Peu connu dans l'histoire,
Se levant tard, se couchant tôt,
Dormant fort bien sans gloire ;
Et couronné par Jeanneton
D'un simple bonnet de coton,
Dit-on.
Oh ! oh ! oh ! oh ! ah ! ah ! ah ! ah !
Quel bon petit roi c'était là !
La, la.

Et voici la musique, d'après Béranger SP 1847 : 1 :

Allegretto.



Le vers 1 et le vers 3 ont la même structure mélodico-rythmique, ainsi que les vers 6 et 9 ; les vers 2 et 4, les vers 5 et 8, et les vers 7 et 10, ont la même ligne mélodique, mais avec une petite variante rythmique. La formule mélodique sera donc la suivante :

Mus : {αβαβ'γδεγ'δε'}

Les variations mélodiques sont notées par le signe prime (ainsi qu'il est souvent d'usage ; *cf.* par exemple Bec 1979 : 373-391). Une double variation nécessiterait un double prime, et ainsi de suite avec la multiplication des variations.

L'interaction des niveaux métrique et musical peut être tout à fait intéressante à étudier. Ici, on remarque que la mélodie retient l'isomorphisme métrique des deux derniers « tercets », mais établit de surcroit un contraste mélodique entre chacun des vers de ces tercets, alors que le schéma des rimes ne les distingue nullement, et leur donne un même timbre.

1.1.3.7.4. Un autre point délicat de l'encodage est la prise en compte des éventuels « bis » et « ter » qui peuvent apparaître dans la version imprimée des textes. Si on analyse un bis comme une occurrence supplémentaire de vers comptant dans la partition strophique, toute l'analyse interne de la strophe est à refaire. C'est pourquoi l'on est obligé d'intégrer des champs « bis » à tous les niveaux de l'encodage : mètres, rimes, répétitions. Par souci de simplicité, je donnerai à ces nouveaux champs les noms des champs vus jusqu'ici, suivis de la mention « bis » :

`nv§bis`, `C&Rbis`, `PonBis`, `MetBbis`, `Metbis`, `Rim⊂§bis`, `Rim∩§bis`, `Rim⊂Cbis`, `Rim⊂Rbis`, `RépMbis`, `RépVbis`, `RépMIbis`.

Le champ `RépMIbis` pourrait servir dans le cas (hypothétique) d'un texte qui présenterait par exemple dans sa version standard deux vers commençant par le même mot mais, dans version bis, l'un de ces mots (segment initial de vers) serait bissé et, à ce titre, serait désormais considéré comme formant un vers entier répété deux fois (*cf.* ci-dessous le commentaire du texte (22)) ; résultat : il n'y aurait plus de répétition initiale de mot dans la version bis.

Le plus souvent, Béranger, conformément à un usage courant chez les chansonniers, ne note les bis que dans la première strophe, mais ils sont exécutés partout. Ainsi dans « Ma grand'mère », célèbre chanson de Béranger (SP 1983a : 17), dont voici l'encodage des deux premières strophes (on en trouvera la musique dans Béranger SP 1847 : 6) :

(20) *Ma grand'mère, un soir à sa fête,*
De vin pur ayant bu deux doigts,
Nous disait en branlant la tête :
Que d'amoureux j'eus autrefois !
Combien je regrette
Mon bras si dodu,
Ma jambe bien faite,
Et le temps perdu ! } bis.

Quoi ! maman, vous n'étiez pas sage !
— Non, vraiment ; et de mes appas
Seule à quinze ans j'appris l'usage,
Car la nuit je ne dormais pas.
Combien je regrette
Mon bras si dodu,
Ma jambe bien faite,
Et le temps perdu !

`nv§ : {8}`	`nv§bis : {C}`
`C&R : {4&4}`	`C&Rbis : {4&8}`
`Pon : (6259 0339)`	`Ponbis : (6259 0339 0339)`
`MetB : {8}`	`MetBbis : {ø}`
`Met : {----5555}`	`Metbis : {888855555555}`
`Rim⊂§ : (ababcdcd)`	`Rim⊂§bis : (ababcdcdcdcd)`
`Rim∩§ : (abab{abab})`	`Rim∩§bis : (abab{abababab})`
`Rim⊂C : (abab)`	`Rim⊂Cbis :`
`Rim⊂R : {abab}`	`Rim⊂Rbis : {abababab}`
`RépM : {øøøøøøøø}`	`RépMbis : {øøøøøøøøøøøøø}`
`RépV : {øøøøABCD}`	`RépVbis : {øøøøABCDABCD}`
`RépMI : {øøøøøøøø}`	`RépMIbis : {øøøøøøøøøøøøø}`
`Mus : {ααβγδεζγδεζη}`	

Dans le champ `nv§bis`, je note C pour signifier le nombre 12, généralisant ainsi le principe qui a été avancé par Cornulier dans la notation des mètres (*cf.* §§. 2.4.1. et 3.3.1.). Il est inutile de créer un champ `Musbis`, la réalisation musicale du texte *ne pouvant pas* être ambiguë en cas de bis. Le bis, en tant que répétition *sans changement*

d'un élément, est verbal, mais pas forcément musical ; ici, le dernier vers bissé est réalisé la seconde fois sur une mélodie différente de la première.

Le champ `Rim⊂Cbis` reste vide parce que le bis ne concerne pas du tout le couplet dans cette chanson. Ce n'est pas toujours le cas. Ainsi, dans les deux strophes suivantes de Béranger (extraites de « Les enfants de la France », Béranger SP 1983a : 319) :

(21) *Reine du monde, ô France ! ô ma patrie !*
Soulève enfin ton front cicatrisé.
Sans qu'à tes yeux leur gloire en soit flétrie,
De tes enfants l'étendard s'est brisé. (bis.)
Quand la fortune outrageait leur vaillance,
Quand de tes mains tombait ton sceptre d'or,
Tes ennemis disaient encor :
Honneur aux enfants de la France ! (bis.)

De tes grandeurs tu sus te faire absoudre,
France, et ton nom triomphe des revers.
Tu peux tomber, mais c'est comme la foudre
Qui se relève et gronde au haut des airs.
Le Rhin aux bords ravis à ta puissance
Porte à regret le tribu de ses eaux ;
Il crie au fond de ses roseaux :
Honneur aux enfants de la France !

Le vers 4, qui appartient au couplet, est bissé. Le couplet sera donc codé de la façon suivante :

`Rim⊂C : (ababcdd)` `Rim⊂Cbis : (ababbcdd)`

Le bis concerne parfois un simple fragment de vers. Pour des raisons de simplicité de traitement, l'analyste devra alors considérer les deux parties du vers concerné comme formant deux vers différents dans la version bis : comme si ces deux vers (dont l'un est répété) n'étaient que sous-vers dans la version non-bis. Cette façon d'analyser ce type de bis est parfois confirmée par le fait que le fragment bissé est effectivement le sous-vers instancié d'un mètre composé connu de la tradition. C'est effectif, par exemple, dans les strophes de « Prédiction de Nostradamus pour l'an deux mil » (Béranger SP 1983b : 312-314), dont voici la première (le dernier vers constitue un refrain qui se répète de strophe en strophe) :

(22) *Nostradamus, qui vit naître Henri-Quatre,*
Grand astrologue, a prédit dans ses vers,
Qu'en l'an deux mil, date qu'on peut débattre,
De la médaille on verrait le revers.
Alors, dit-il, Paris, dans l'allégresse,
Au pied du Louvre ouïra cette voix :
« Heureux Français, soulagez ma détresse ;
» Faites l'aumône (bis) *au dernier de vos rois. »*

La codification métrique sera faite de la façon suivante (je n'en retiens ici que les champs qui intéressent ma démonstration) :

`nv§ : {8}`	`nv§bis : {A}`
`C&R : {7&1}`	`C&Rbis : {7&3}`
`MetB : {A}`	`MetBbis : {A}`
`Met : {--------}`	`Metbis : {-------446}`
`Rim⊂§ : (ababcdcd)`	`Rim⊂§bis : (ababcdceed)`
`Rim∩§ : (ababc{a}c{a})`	`Rim∩§bis : (ababc{a}c{bba})`
`Rim⊂R : {a}`	`Rim⊂Rbis : {aab}`
`RépV : {ØØØØØØØa}`	`RépVbis : {ØØØØØØØaab}`

On remarquera qu'un champ tel que `Rim⊂Rbis` note `{aab}` ce que le champ `Rim∩§bis` transcrit `{bba}`. Chaque champ présente un ordre d'apparition des lettres qui commence toujours par `a`, afin de rendre possible, sur divers textes, des études comparées à l'intérieur d'un même champ. La conséquence est qu'un phénomène codé ne l'est pas forcément de la même façon d'un champ à l'autre.

1.1.3.7.5. Dans les chansons comme dans la poésie, les strophes initiale et/ou finale d'un texte présentent parfois de petites variations linguistiques par rapport aux autres strophes. Un cas typique de la chanson est la variation finale du refrain. Ces phénomènes de « prélude » ou de « clausule », non périodiques, peuvent être étudiés dans des champs spéciaux, qui spécifient le type de variation rencontré. L'encodage est difficile, puisque la variation peut concerner les structures métrique, rimique, de répétition, etc. Afin de ne pas pas multiplier inutilement les champs (qui sont déjà bien

assez nombreux), on se contentera de créer deux champs, `Prél` et `Clau`, qui rapporteront une réécriture des champs concernés par la variation.

Un exemple type de la chanson est la variation lexicale de la dernière occurrence du refrain d'une chanson. Ainsi, « La mort subite » de Béranger (SP 1983a : 281-282) a pour refrain le vers

(23) *Mes amis, je ne suis pas mort.*

qui est le huitième vers des strophes. Dans la dernière strophe, ce vers devient

(24) *Adieu, mes amis, je suis mort !*

Inutile de refaire une codification de toute la dernière strophe à cause de cette simple variation. On notera :

```
Clau :    RépM : {øøøøøøøa}
          RépV : {øøøøøøøø}
```

Ce qui peut se lire : dans la strophe clausule, le dernier vers répète un segment linguistique inférieur au vers répété dans les autres strophes (`RépM`), et ne répète aucunement un vers complet apparaissant dans les autres strophes (`RépV`). Lorsqu'il n'y a aucune variation linguistique dans la dernière strophe d'un poème ou d'une chanson, ce champ reste vide.

Le même type de variations peut se rencontrer (quoique plus rarement) dans une strophe initiale de chanson. Les strophes de la pièce intitulée « Les révérends pères » (Béranger SP 1983a : 316-318) ont un refrain qui s'étale sur les neuvième, dixième et onzième vers des strophes :

(25) *Et puis nous fessons,*
Et nous refessons
Les jolis petits, les jolis garçons.

Ceci s'encode de la manière suivante :

```
RépM : {øøøøøøøøøøø}

RépV : {øøøøøøøøABC}
```

Dans la strophe initiale, le refrain est :

(26) *C'est nous qui fessons,*
Et qui refessons
Les jolis petits, les jolis garçons.

On notera :

Prél : RépV : {øøøøøøøøøøA}

1.1.3.8. Récapitulation

Les propositions qui ont été faites jusqu'ici étant fort nombreuses, une récapitulation des différents symboles et champs utilisés est nécessaire. Je commence par un recensement des symboles, puis continuerai par celui des champs.

1.1.3.8.1. Les symboles utilisés sont les suivants :

— Les lettres sont, avec les chiffres, les unités de base de la notation (*cf.* §. 1.1.3.4.1.). Elles servent à noter les rimes, les phénomènes de répétition, les mètres de 10 syllabes et plus, et d'autres nombres supérieurs à 9 (sur ce dernier point, *cf.* le §. 1.1.3.7.4.). Généralement, *une* lettre est utilisée pour *un* vers. Pour les répétitions, les lettres minuscules rapportent des répétitions de moins d'un vers, et les lettres majuscules des répétitions de vers complets (*cf.* §§. 1.1.2.7.1., 1.1.3.6.1. et 1.1.3.6.2.). Dans le champ RépM⊂V, une lettre minuscule correspond à une syllabe, une lettre majuscule correspond à un mot, et n placé en indice indique une quantité variable de syllabes (*cf.* §. 1.1.3.6.3.). Dans les champs consacrés au genre des rimes, F signifie « féminin », M, « masculin », A, « alternance en genre », et X désigne toute forme qui n'est pas systématiquement féminine, masculine ou alternée (*cf.* §. 1.1.3.4).

— Les lettres de l'alphabet grec n'apparaissent que dans la transcription de la mélodie des vers (§. 1.1.3.7.3.), sauf l'omega (Ω) qui fait l'objet d'un usage spécial (*cf. infra*).

— Les chiffres 1 à 9 sont utilisés pour noter les mètres, du monosyllabe à l'ennéasyllabe (*cf.* §. 1.1.3.3.1.). Ils sont aussi utilisés pour transcrire les moyennes ponctuométriques (§§. 1.1.2.6. et 1.1.3.5.), et les nombres de vers des quantains ou des couplets et refrains (§§. 1.1.2.2.2. et 1.1.3.7.1.).

— Un nombre marqué en indice indique le nombre de fois que se répète dans le poème (ou la chanson) l'élément qui le précède. Ce nombre peut être une inconnue *n*. Si ce nombre suit une parenthèse ou un crochet, il concerne tout le contenu de la parenthèse ou du crochet (cf. §. 1.1.3.2.2.). S'il suit un élément isolé (une lettre), il indique la répétition de ce seul élément (§. 1.1.3.6.3.).

— { } : Ces crochets notent une équivalence *matérielle* des unités qu'ils englobent. La notation de leur contenu est indépendante de celle des parenthèses courbes, mais non de celle des autres crochets (*cf.* §. 1.1.3.1.2.).

— ( ) : Les parenthèses correspondent à une équivalence *structurelle*. Elles ont un pouvoir isolant vis-à-vis des crochets { }, mais aussi vis-à-vis des autres parenthèses (*cf.* §. 1.1.3.1.2.).

— La virgule notifie l'emplacement d'un blanc typographique (qui peut être tout aussi bien un retrait vers la gauche ou vers la droite d'un vers — *cf.* §. 1.1.3.2.3.).

— La barre oblique (slash) note un phénomène d'alternance entre l'élément qui la précède et celui qui la suit. L'élément placé à gauche de la barre est celui qui apparaît le premier dans le texte (§. 1.1.2.3.3.).

— L'étoile (astérisque) signale que la forme codifiée qu'elle précède n'est pas utilisée dans un corpus donné (§. 1.1.3.2.4.).

— Le signe prime apparaît dans le champ consacré à la transcription musicale et signale une variation mélodique (§. 1.1.3.7.3.).

— ∅ : note, dans les champs rimiques, un vers non rimant, dans les champs des répétitions, une unité non-répétée, etc. (*cf.* §. 1.1.3.2.4.).

— L'espace blanc est utilisé, pour de simples raisons de lisibilité, avant et après la flèche de correspondance (§. 1.1.3.2.5.) et avant et après la barre oblique (*cf.* §. 1.1.3.6.1.). Dans l'analyse ponctuométrique, il apparaît après un élément saillant, si cet élément saillant n'est pas le dernier élément parenthésé (*cf.* §. 1.1.3.5.). Dans le champ RépM⊂V, il signale une frontière de mot (§. 1.1.3.6.3.).

— | : Dans le champ RépM⊂V, cette barre verticale marque une frontière de vers (§. 1.1.3.6.3.).

– Ω : ce symbole signale l'intrication du couplet et du refrain dans une chanson (§§. 1.1.3.7.1. et 1.1.3.7.2.).

— & : Dans le champ C&R, signale la frontière du couplet et du refrain (§§. 1.1.3.7.1. et 1.1.3.7.2.).

— La flèche de correspondance signale, dans des formules du type x → y, que pour deux d'éléments *x* et *y* d'une strophe *n*, l'élément *x* occupe les positions de l'élément *y* dans la strophe *n* + *1*. Cette flèche de correspondance, dans ma grammaire des strophes, est évitée dans la mesure du possible. On est cependant parfois obligé de l'utiliser (quand on ne peut pas rendre compte d'un phénomène autrement qu'en passant par son intermédiaire), notamment pour noter la terza rima (*cf.* §§. 1.1.2.3.4. et 1.1.3.2.5.).

— + : Dans le champ MetC, le signe + indique une coupe synthétique. Le corrolaire de cette notation, c'est que les deux symboles qui entourent ce signe correspondent à des sous-vers (§. 1.1.3.3.2.).

— = : Dans le champ MetC, signale une coupe analytique. Même corrolaire que précédemment (§. 1.1.3.3.2.).

— ¬ : Dans le champ MetC, indique une césure, sans préciser la nature de la coupe. Idem pour le corrolaire (§. 1.1.3.3.2.). Dans les champs consacrés aux formules de rimes, signale parfois (mais pas dans les relevés métriques) la "césure strophique" ; le symbole peut alors être doublé (¬¬) pour distinguer la césure principale des césures secondaires (§. 1.1.3.2.1.).

— Dans le champ Met, le simple tiret (-) est utilisé pour signaler une occurrence du mètre de base (§. 1.1.2.4.1.).

1.1.3.8.2. Voici maintenant la liste des différents champs qui ont été proposés. Pour en faciliter la consultation, je rapporte les champs dans un ordre plus ou moins alphabétique. Je rappelle que j'ai essayé de trouver une certaine homogénéité dans la

dénomination de ces champs (qui devait être brève), et qu'on y trouvera certains signes ayant systématiquement la même valeur, comme « § » signifiant *strophe*, « Met », *mètre*, « Rim », *rime*, « Gen », *genre*, « Pon », *ponctuométrie*, « Rép », *répétition*, « M », *mot*, « V », *vers* « I » *initiale des vers* ; « ⊂ » signale une analyse *intra-x* (intrastrophique, intrastichique, etc.), et « ∩ » une analyse *inter-x* (interstrophique, interstichique, etc.) ; « bis » est indicateur d'une analyse de la version *bis* ou *ter* du texte.

— C&R : « Couplet et refrain ». Ce champ rapporte le nombre de vers revenant respectivement au couplet et au refrain.

— C&Rbis : Idem, pour l'éventuelle version bis du texte.

— Clau : « Clausule ». Lorsqu'un poème (ou une chanson) présente un phénomène de variation (métrique, et/ou rimique, et/ou de répétition, etc.) dans sa dernière strophe, ce champ rapporte la dite variation, par une réécriture interne du ou des champs concernés (*cf.* §. 1.1.3.7.5.).

— FGlobale : « Forme globale ». Ce champ rapporte le nombre des strophes constitutives du poème. Pour les formes fixes, seul le nom de la forme fixe reconnue dans le poème est saisi (on marque « sonnet » si c'est un sonnet, etc.).

— Gen§ : Ce champ rapporte le genre des strophes, c'est-à-dire de leur dernier vers (*cf.* §. 1.1.3.4.2.).

— Gen⊂§ : Rapporte le genre des vers tel qu'il est à l'intérieur des strophes (§. 1.1.3.4.1.).

— Gen∩§ : Rapporte le genre des vers apparaissant à la frontière des strophes (§. 1.1.3.4.3.).

— GenP : Rapporte le genre du poème, c'est-à-dire de son dernier vers (§. 1.1.3.4.4.).

— Incipit : Rapporte le premier vers du poème encodé (§. 1.1.2.1.).

— n° : Ce champ paratextuel donne un numéro à tout poème encodé (*cf.* §. 1.1.2.1.).

— `nv§` : « Nombre de vers par strophe ». Rapporte le nombre de vers des quantains typographiques.

— `nv§bis` : idem, pour l'éventuelle version bis du texte.

— `Met` : « Mètre » : champ qui rapporte les mètres constitutifs de la strophe. *cf.* §. 1.1.3.3.2.

— `Metbis` : Idem, pour l'éventuelle version bis du texte.

— `MetB` : « Mètre de base ». Champ qui rapporte le mètre de base des strophes. *cf.* §. 1.1.3.3.2.

— `MetBbis` : Rapporte le mètre de base de l'éventuelle version bis d'une strophe.

— `MetC` : « Mètre composé ». Champ qui rapporte la constituion en sous-vers des éventuels mètres composés de la strophe. *cf.* §. 1.1.3.3.2.

— `Mus` : Transcris la structure mélodique des strophes, vers par vers (*cf.* §. 1.1.3.7.3.).

— `Page` : Indique le numéro de page où apparaît la pièce codifiée (§. 1.1.2.1.).

— `Pon` : « Ponctuométrie ». cf. §. 1.1.3.5.

— `PonBis` : analyse de la ponctuométrie, pour l'éventuelle version bis du texte.

— `Prél` : Lorsqu'un poème (ou une chanson) présente un phénomène de variation (métrique, et/ou rimique, et/ou de répétition, etc.) dans sa première strophe, ce champ rapporte la dite variation, par une réécriture interne du ou des champs concernés (*cf.* §. 1.1.3.7.5.).

— `RépM⊂V` : Ce champ rapporte les répétitions de mots apparaissant à l'intérieur d'un même vers (*cf.* §. 1.1.3.6.3.).

— `RépM` : Note (pour les fins de vers) les répétitions de mots (§. 1.1.3.6.1).

— `RépMbis` : idem pour l'éventuelle version bis du texte.

— `RépMI` : Note les répétitions de mots à l'initiale des vers (§. 1.1.3.6.2.).

— `RépMIbis` : idem pour l'éventuelle version bis du texte.

– `RépV` : Note les répétitions de vers complets (§. 1.1.3.6.1).

— `RépVbis` : idem pour l'éventuelle version bis du texte.

— `Rim⊂§` : « Analyse intrastrophique des rimes ». *cf.* §. 1.1.3.2.1.

— `Rim⊂§bis` : Analyse intrastrophique des rimes pour l'éventuelle version bis du texte.

— `Rim∩§` : « Analyse interstrophique des rimes ». *cf.* §. 1.1.3.2.1.

— `Rim∩§bis` : Analyse interstrophique des rimes pour l'éventuelle version bis du texte.

— `Rim⊂C` : « Analyse des rimes internes au couplet ». §. 1.1.3.7.2.

— `Rim⊂Cbis` : Analyse des rimes internes au couplet pour l'éventuelle version bis du texte.

— `Rim⊂R` : « Analyse des rimes internes au refrain ». §. 1.1.3.7.2.

— `Rim⊂Rbis` : Analyse des rimes internes au refrain pour l'éventuelle version bis du texte.

— `Titre` : Rapporte le titre et les éventuels sous-titres du poème encodé (§. 1.1.2.1.).

1.1.3.9. Un exemple

Il est impossible de trouver chez Béranger une chanson qui mette en œuvre tous les champs que nous avons développés. Cependant, quelques textes sont d'une construction plus subtile que les autres et comportent moins de champs vides. On peut citer, par exemple, « Le vilain » (SP 1983a : 185-186) ou « Le juif errant » (SP 1983b : 215-218). Voici, pour exemple, le texte et l'encodage du second (dont il a déjà été question au §. 1.1.3.6.3.).

(27) ***Le juif errant***
Air du Chasseur rouge *d'Amédée de BEAUPLAN*

Chrétien, au voyageur souffrant
Tends un verre d'eau sur ta porte.
Je suis, je suis le Juif errant,
Qu'un tourbillon toujours emporte. (bis.)
Sans vieillir, accablé de jours,
La fin du monde est mon seul rêve.
Chaque soir j'espère toujours ;
Mais toujours le soleil se lève.

Toujours, toujours, (bis.)
Tourne la terre où moi je cours, } bis.
Toujours, toujours, toujours, toujours.

Depuis dix-huit siècles, hélas !
Sur la cendre grecque et romaine,
Sur les débrits de mille états,
L'affreux tourbillon me promène. (bis.)
J'ai vu sans fruit germer le bien,
Vu des calamités fécondes ;
Et pour survivre au monde ancien,
Des flots j'ai vu sortir deux mondes.
Toujours, toujours,
Tourne la terre où moi je cours,
Toujours, toujours, toujours, toujours.

Dieu m'a changé pour me punir :
A tout ce qui meurt je m'attache.
Mais du toit prêt à me bénir
Le tourbillon soudain m'arrache. (bis.)
Plus d'un pauvre vient implorer
Le denier que je puis répandre,
Qui n'a pas le temps de serrer
La main qu'en passant j'aime à tendre.
Toujours, toujours,
Tourne la terre où moi je cours,
Toujours, toujours, toujours, toujours.

Seul, au pied d'arbustes en fleurs,
Sur le gazon, au bord de l'onde,
Si je repose mes douleurs,
J'entends le tourbillon qui gronde. (bis.)
Eh ! qu'importe au ciel irrité
Cet instant passé sous l'ombrage ?
Faut-il moins que l'éternité
Pour délasser d'un tel voyage ?
Toujours, toujours,
Tourne la terre où moi je cours,
Toujours, toujours, toujours, toujours.

Que des enfants vifs et joyeux,
Des miens me retracent l'image ;
Si j'en veux repaître mes yeux,
Le tourbillon souffle avec rage. (bis.)
Vieillards, osez-vous à tout prix
M'envier ma longue carrière ?
Ces enfants à qui je souris,
Mon pied balaîra leur poussière.
Toujours, toujours,
Tourne la terre où moi je cours,
Toujours, toujours, toujours, toujours.

Des murs où je suis né jadis,
Retrouvé-je encor quelque trace ;
Pour m'arrêter je me roidis ;

Mais le tourbillon me dit : « Passe ! (bis.)
» Passe ! » et la voix me crie aussi :
» Reste debout quand tout succombe.
» Tes aïeux ne t'ont point ici
» Gardé de place dans leur tombe. »
Toujours, toujours,
Tourne la terre où moi je cours,
Toujours, toujours, toujours, toujours.

J'outrageai d'un rire inhumain
L'homme-dieu respirant à peine...
Mais sous mes pieds fuit le chemin ;
Adieu, le tourbillon m'entraîne. (bis.)
Vous qui manquez de charité,
Tremblez à mon supplice étrange :
Ce n'est point sa divinité,
C'est l'humanité que Dieu venge.
Toujours, toujours, (bis.) } bis.
Tourne la terre où moi je cours, }
Toujours, toujours, toujours, toujours.

n° : 277 [ce numéro est celui donné au texte ici même, aux §§. 4.4. et 4.6]

Titre : *Le juif errant.*

Air : *du Chasseur rouge* d'Amédée de BEAUPLAN. [ce champ était donné à titre de suggestion au §. 2.1.]

Incipit : *Chrétien, au voyageur souffrant*

Page : *Œ2, 215* [page correspondant au début du texte dans Béranger SP 1983b]

FGlobale : 7

nv§ : B

nv§bis : G [on remarque que les bis ne sont entièrement notés par Béranger que dans la première et la dernière strophes, mais celui du vers 4 apparaît aussi dans les autres ; l'isomorphisme mélodique des strophes laisse néanmoins supposer que tous ces bis sont réalisés de même manière]

C&R : 8&3

C&Rbis : 9&7

Rim⊂§ : (ababcdcdeee,)

Rim⊂§bis : (ababbcdcdccccccc,)

Rim∩§ : (ababcdcd{aaa,})

Rim∩§bis : (ababbcdcd{aaaaaaa,})

Rim⊂C : (ababcdcd)

Rim⊂Cbis : (ababbcdcd)

Rim⊂R : {aaa}

Rim⊂Rbis : {aaaaaaa}

MetB : {8}

MetBbis : {8}

Met : {--------4--}

Metbis : {---------44-44--}

MetC :

Gen⊂§ : {A}

Gen§ : {M}

Gen∩§ : {M}

GenP : {M}

Pon : (36 39 27 29 339)

PonBis : (36 39927 29 3333339)

RépM : {øøøøøøøøøAøa}

RépMbis : {øøøøøøøøøøAAøAAøa}

RépV : {øøøøøøøøøABC}

RépVbis : (øøøAAøøøø{AABAABC})

RépMI : {øøøøøøøøøøøø}

RépMIbis : {øøøøøøøøøøøøøøøøø}

RépM⊂V : v.4 : {$ø_nAø_n$} ; vv.9-10-11 : {ab ab | øø ø ø ø ø ø ø | ab ab ab ab}

Mus : {αβγδεζηζηθικλμκ'ν} [Voir la mélodie dans Béranger SP 1847 : 217 ; ν est à peu près équivalent à λμ mis bout à bout]

Prél : Rim⊂§ : (ababcdcdccc)

Clau :

1.1.4. Quelques remarques pour conclure

Dans l'histoire de la symbolisation des données, les métriciens ont été au départ aussi rapides que les mathématiciens pour utiliser un système formel de codification. Mais aujourd'hui, les progrès de l'algèbre laissent rêveurs le métricien, qui doit se rendre à l'évidence que son outil a comparativement très peu évolué. Pourtant, l'intrusion de l'informatique dans le champ des sciences humaines rend nécessaire plus que jamais la mise au point d'une méthode d'encodage des données, suffisamment large pour pouvoir s'adapter à différents corpus. Après le travail de Cornulier, qui visait strictement la poésie française classique, les propositions qui précèdent ont pour but d'élargir la méthode d'encodage à la chanson, en multipliant les champs d'analyse, et en resserrant la rigueur du paradigme symbolique et de sa syntaxe.

Ce système de notation n'est sans doute pas parfait, et mériterait d'être amélioré et complété, notamment (en vue d'une nouvelle extension vers la poésie médiévale) au niveau de l'encodage des coupes métriques. Espérons cependant qu'il puisse représenter une première étape vers la mise au point d'un logiciel de traitement des données métriques, qui lui-même pourra être amélioré au fil du temps. Il faut souhaiter aussi la mise à disposition sur support informatique d'un maximun de corpus poétiques (et chantés), convenablement saisis, sans lesquels le logiciel ne pourra pas fonctionner convenablement.

1.2. QUELQUES DÉFINITIONS ET THÉORIES DE LA STROPHE

1.2.1. Les définitions traditionnelles de la strophe

1.2.1.0. Les métriciens français ont toujours rivalisé d'imagination dans leur discrimination des critères de définition de la strophe. Je propose ici un recensement de ces définitions, avant de commenter les critères qui en sont constitutifs (§. 1.2.2.).

1.2.1.1. D'abord, caricaturalement, il y a ceux qui font reposer la définition sur un critère unique. Ce critère, bien entendu, est souvent la rime ; ainsi chez Grammont (1965 : 79) : « Une strophe française est un groupe de vers libres [= à rimes non plates] formant un système de rimes complet » ; et chez Elwert (1965 : 141) : « le nombre et l'agencement des rimes définissent la structure de la strophe ». Pour d'autres, ce sont plutôt les mètres qui comptent : « un système de vers est d'abord un *système de mètres* » (Romains/Chennevière 1923 : 84). Ce peut être aussi le "sens" : « On appelle *stance*, ou quelquefois *strophe*, un certain nombre de vers après lequel le sens est fini et complet » (Boiste [s. d.] : 147 ; voir aussi Quicherat 1850 : 217) ; ou le "rythme" : « Une strophe est une suite de vers soumise à un rythme déterminé » (Martinon 1962 : 70). D'autres insistent sur l'isomorphisme structurel des strophes d'un même poème, c'est-à-dire sur le critère de la périodicité : « Un poème se divise en strophes quand les vers se répartissent en groupes de forme semblable » (Verrier 1931 : 170). Plus étrange est la définition de Lacombe ([s. d.] : 17), qui semble être fondée sur la polymétrie : « Une strophe est une série de vers qui n'ont pas la même mesure et qui sont mêlés comme dans les *Odes* et dans les *Dithyrambes* ».

1.2.1.2. D'autres théoriciens, plus soucieux d'être complets, conjuguent plusieurs critères. Souvent, il s'agit de la rime et du mètre (ce dernier comptant généralement comme un critère facultatif) : ce sont « les divers entre-croisements de rimes — ou d'assonances — et, éventuellement, des successions ou entre-croisements de mètres divers qui donnent à la strophe sa personnalité » (Heugel 1941 : 70) ; la

strophe est alors définie comme « une combinaison fixe de mètres et de rimes » (Guiraud 1970 : 32), ou, plus précisément, comme un « ensemble de vers structuré selon un schéma particulier de rimes et éventuellement de mètres » (Dessons 1991 : 90) ; ou encore, comme le « groupement d'une série de vers selon une disposition déterminée des homophonies finales et (si les vers sont de type différents) des mètres » (Mazaleyrat 1974 : 81).

Pour d'autres, c'est plutôt la rime et le "sens" qui comptent : la strophe devient alors un groupe « de vers croisés ou mêlés formant un système de rimes complet après lesquels il y a un temps d'arrêt amené par la plénitude du sens » (Sorgel 1986 : 72).

D'autres encore joignent à la fois rime, "sens" et mètres ; c'est la position du dernier Mazaleyrat (1977 : 5727) : la strophe est un « groupement de vers ordonné par combinaison déterminée de leurs homophonies finales et, éventuellement, de leurs mètres, en relation avec l'organisation phrastique et sémantique dont ils assurent la présentation » (comparer cette définition à celle de 1974 donnée ci-dessus) ; Michèle Aquien, disciple fidèle de Mazaleyrat, suit la même définition : s'ajoute « à *l'unité de sens* (et donc à l'unité grammaticale), l'impératif d'une structure formant *un système clos et déterminé* de rimes ou, plus généralement, d'*homophonies finales*, et, en cas d'hétérométrie, il s'y adjoint *l'organisation et la disposition des mètres* » (1990 : 97-98) ; ce type de définition se retrouvait déjà en 1940 sous la plume de Jean Suberville : il définit la strophe comme un « groupe de vers de mesure commune ou diverse, enchaînés dans un jeu de rimes et formant un sens généralement complet » (1946 : 160).

D'autres auteurs, toujours dans des définitions composites, ont pris en compte les critères du genre des vers (Laumonier 1932 : 639), du nombre des vers (Laumonier : *id.*, Lote 1951 : 67, Morier 1989 : 1094, Jaffré 1984 : 59, Molino/Gardes-Tamine 1988 : 12), de la périodicité et de l'isomorphisme des strophes (Laumonier 1932 : 709, Lote 1951 : 67, Morier 1989 : 1094, Deloffre 1973 : 69, Jaffré 1984 : 59, Molino/Gardes-Tamine 1988 : 12), de la « clôture » (Deloffre 1973 : 69), des « places

strophiques » (Gardes-Tamine 1988 : 136) et, parmi les notions plus vagues, du « lien » (La Grasserie 1900 : 219), ou du « rythme » (La Grasserie : *id.*, La Grasserie 1894 : 87, *Notions de versification française* [anon.] 1948 : 17, Cayrou/Laurent/Lods 1953 : 310, Jaffré 1984 : 59). On trouvera toutes ces définitions rapportées à l'annexe 4.2. Il faudrait y ajouter les définitions qui n'en sont pas, par manque de clarté : « Une stance est une réunion de vers appuyée sur une combinaison d'alternance de rimes qui ne suivent pas l'accolement régulier du poème » (Martin-Saint-René 1968 : 52) ; « La strophe est un assemblage de vers groupés d'après des lois fixes et formant un tout complet, tant par la facture extérieure que par le sens lui-même. C'est une sorte de période, mais d'un rythme plus régulier et plus carré que la période en prose » (Brun 1972 : 54).

1.2.1.3. Parmi toutes ces définitions, on peut s'étonner d'une absence : celle d'une définition se fondant sur le critère typographique. À ma connaissance, seule Gardes-Tamine (1988 : 136) (et, dans une moindre mesure, Jacques Bony 1996 : 487 dans son tout récent article sur les formes poétiques chez Musset) laisse une place à ce critère. En fait, si beaucoup de métriciens le mentionnent, c'est presque toujours pour le rejeter. Catégorique, Martinon est un bon exemple : « ce n'est pas la typographie qui fait les strophes » (1911a : 88) ; idem pour Mazaleyrat (1974 : 84) : « les blancs séparant des suites de vers ne suffisent pas à déterminer des ensembles strophiques » ; et de même pour Michèle Aquien (1990 : 98) : « Le blanc typographique ne définit pas la strophe » (voir aussi Aquien 1993a : 280 et 1993b : 98-99). Gérard Dessons (1991 : 90) est du même avis : « La strophe ne nécessite [...], pour être distinguée d'une autre, aucun repérage typographique particulier ». Plus circonspects, Molino/Gardes-Tamine (1988 : 28) pensent que le blanc typographique n'est pas un critère « indispensable ».

1.2.2. Discussion des critères de définition

1.2.2.0. Je voudrais maintenant discuter quelques-uns des critères qui viennent d'être mentionnés, en commençant par celui de la typographie.

1.2.2.1. Le blanc typographique

1.2.2.1.1. La quasi absence de définitions typographiques de la strophe chez les métriciens est d'autant plus frappante que, pour l'étudiant moyen de Lettres, ou le public lecteur de poésie, c'est toujours ce critère qui est utilisé pour la discrimination des strophes. Il en est ainsi même lorsqu'il n'y a pas de récurrence systématique des blancs, comme dans le sonnet par exemple : on parle des deux "quatrains" et des deux "tercets" du sonnet essentiellement à cause de la typographie. C'est même sur cette base que Jakobson fonde son analyse de la structure de divers sonnets (voir Jakobson 1973 : 301, 327, 357, 403).

1.2.2.1.2. Les études menées à ce jour sur les questions de typographie en poésie sont assez décevantes pour qui s'intéresse à la question de la strophe. Les auteurs, par un défaut de méthode, se sont bien souvent intéressés davantage aux recherches typographiques complexes menées par les poètes depuis Mallarmé (*cf.* notamment Ronat 1978, Meschonnic 1982 : 297-335, Anis 1983, Salaün 1986 : 123-124, Dessons 1991 : 47-62, Adam 1992 : 28-34, Bobillot 1992, Aquien 1993b : 65-68) qu'à la présentation typographique des textes métriques depuis l'invention de l'imprimerie (Delas/Filliolet 1973 : 155-194, Anis 1983 : 89-95, Cornulier 1984, Roubaud 1990 : 30-40 sont de notables exceptions). Ceux qui rapprochent l'étude de la typographie de celle de la strophe sont encore plus rares (Ruwet 1979 et Gardes-Tamine 1988 sont parmi les seuls que je connaisse).

D'après Nicolas Ruwet (1979 : 419), « il est assez facile de définir la strophe typographique » : c'est « un groupe de vers isolé par des blancs, quand la récurrence des blancs obéit à un principe systématique » (*id.*). On peut remarquer que cette définition n'est pas purement typographique ; l'idée d'un « principe systématique » suppose la prise en compte d'un autre critère. Jaffré (1984 : 60) voit dans le blanc la marque de « silences prolongés », et, plus sérieusement, Grimaud/Baldwin (1993 : 266-267) soulignent qu'il « facilite [...] la lecture de façon extraordinairement forte [et, par ailleurs,] marque une frontière sémantique ».

1.2.2.1.3. Ce critère de la typographie, si souvent marginalisé, me semble extrêmement important. A partir du moment où un poème est mis par écrit et donc perçu visuellement, sa typographie est un constituant capital de sa structure. En fait, depuis l'invention de l'imprimerie et la vulgarisation de l'objet-livre, l'existence de blancs ou de décalages en retrait entre les strophes ne peut être occultée. Que la typographie ait une réalité métrique, c'est éminemment discutable. Cependant, elle a une importance formelle de premier plan, et peut aider fortement à l'appréhension de la structure métrique. Imprimer un texte suppose forcément des choix dans sa présentation ; c'est pourquoi on peut dire que les poètes et les imprimeurs ont toujours prêté (et de plus en plus) une certaine attention à la typographie. Son rôle déborde le champ de la strophe : la délimitation des vers eux-mêmes est facilitée par leur présentation typographique. Comme l'a écrit Benoît de Cornulier, dans une strophe telle que

(1) *Léandre le sot,*
Pierrot qui d'un saut
De puce
Franchit le buisson,
Cassandre sous son
Capuce,

(Verlaine SP 1989 : 118), la présentation typographique joue un rôle tel que, sans elle « la mesure des vers et leurs rimes, n'étant pas toujours perceptibles, seraient souvent comme si elles n'existaient pas » (Cornulier 1995 : 14). D'aucuns diront que cette idée contredit la théorie métrique de Cornulier : s'il y a périodicité régulière d'unités métriques simples inférieures à huit syllabes, cette régularité devrait être perceptible. Mais le type de syllabation que suppose cette régularité n'apparaîtrait pas de façon évidente sans le passage à la ligne à la fin de chaque vers. Supposons que le texte soit écrit comme de la prose :

> Léandre le sot, Pierrot qui d'un saut de puce franchit le buisson, Cassandre sous son capuce, Arlequin aussi, cet aigrefin si fantasque aux costumes fous, ses yeux luisant sous son masque, — do, mi, sol, mi, fa, — tout ce monde va, rit, chante et danse devant une belle enfant méchante dont les

yeux pervers comme les yeux verts des chattes gardent ses appats et disent : « À bas les pattes ! », etc.

Admettons aussi que je sais par avance que c'est un texte de poésie versifiée. Je commence à le lire : peut-être que la virgule après « sot », puis la rime « sot »/« saut », m'aideront à discriminer les deux premiers segments métriques de cinq syllabes. Ne sachant pas que « De puce » forme un vers isolé, il est problable que je prenne pour métrique la syllabe constituée par le schwa terminal de « puce », et que je cherche un nouveau segment de cinq syllabes : « De puce franchit » ; je me retrouve avec un troisième vers, et avec l'appel d'une nouvelle rime en « -it ». Je continue ma lecture : « Le buisson, Cassandre » ; nouveau segment de cinq syllabes, avec une nouvelle rime, en « -andre ». J'ai le sentiment de me trouver devant un texte dont le schéma rimique commence par `(aabc)` :

(2)(a) *Léandre le sot,*
Pierrot qui d'un sot
De puce franchit
Le buisson, Cassandre

chose tout à fait possible (voir les sizains classiques `(aabccb)`). Seul le non-respect de l'alternance en genre entre les "vers" 2 et 3 peut sembler curieux à un familier de la poésie classique. Continuons la lecture :

(2)(b) *Sous son capuce, Ar...*

Zut ! je me retrouve avec un impossible segment de cinq syllabes, ou avec un segment de quatre syllabes (« Sous son capuce »), pas davantage "métrique", puisqu'il ne reprend ni ma rime `b`, ni ma rime `c`, et qu'en poésie française classique les deux instances d'une même rime ne peuvent être séparées par plus d'une rime différente (*cf.* Lote 1990 : 265-266, Cornulier 1988b : 114-116, Grimaud/Baldwin 1993 : 263 sq.). Je n'ai plus qu'à recommencer ma lecture depuis le début, et essayer de trouver autrement la métrique du texte...

Un autre exemple est celui que commente Cornulier dans une autre publication (1984 : 79) ; il écrit :

> Et Virgile écoutait comme j'écoute, et l'eau voyait passer le cygne auguste, et le bouleau le vent, et le rocher l'écume, et le ciel sombre l'homme... — Ô nature, abîme ! immensité de l'ombre !

et commente : « Dans cette prose sont enterrés, méconnaissables pour un œil non prévenu, les derniers alexandrins de "Mugitusque boum" ».

Ces deux exemples montrent bien le rôle de la typographie en poésie écrite : sans elle, le lecteur serait amené à de longs tâtonnements, alors que la présentation typographique spéciale que l'on connaît pour les vers et pour les strophes permet d'avoir une idée immédiate de la métrique du texte, avant même d'entamer sa lecture : je discrimine facilement la fin des vers à cause du passage à la ligne, je sais que j'ai affaire à une pièce en sizains réguliers à cause des blancs, etc. De même, en face d'une page où est imprimé un sonnet, je reconnais la forme sonnet avant même de le lire, à cause de sa typographie spéciale (deux groupes de quatre vers et deux groupes de trois vers).

1.2.2.1.4. Évidemment, il n'en va pas de même quand on est en présence d'une réalisation orale du texte. C'est alors au locuteur d'essayer de marquer comme il peut la structuration métrique du poème ; et sur ce plan, il faut reconnaître que l'on n'est pas gâté : depuis l'abbé Rousselot, on sait assez que, bien souvent, les vers ne sont pas dit conformément à leur métrique, ce qui d'ailleurs a conduit nombre de métriciens à analyser le vers comme s'il était de la prose... La perception des unités métriques de la poésie suppose une certaine connaissance de ce que Cornulier (1995 : 203-232) appelle la « langue des vers ». Une diction métriquement défaillante peut d'ailleurs, chez l'auditeur, être compensée par cette connaissance, et par la pression contextuelle des vers : « Que m'importe qu'on prononce à peu près l'*i* consonne ou qu'on ne prononce pas l'*e* dans *Ariane*, du moment que je reconnais [on pourrait dire "que je reconstruis"] intérieurement la possibilité d'interprétation 6-syllabique de *Ariane, ma sœur* » (Cornulier 1982a : 130, note 1). Sur le plan des strophes, la perception est facilitée par le fait que la réalisation des rimes sera toujours consonante (sauf cas spéciaux de fiction

graphique). Les strophes ont au moins cet avantage sur les mètres. Des problèmes peuvent cependant subsister, dans la discrimination des frontières des modules et de ce que l'on appelle traditionnellement les "césures strophiques".

1.2.2.1.5. Dans la deuxième partie de cette thèse, j'étudierai les formes strophiques des poèmes de Verlaine. Mon appréhension de ces textes se faisant de manière *visuelle* (ce qui ne m'empêche pas d'avoir en même temps un modèle mental de leur réalisation acoustique), c'est d'abord sur le plan typographique que je fonderai la discrimination des strophes : parce que c'est par lui que le lecteur est encouragé à faire une certaine interprétation *métrique* du texte ; et parce que Verlaine « est l'auteur d'une œuvre d'écriture et non de parole » (Cornulier 1982a : 131). Des régularités surgiront, qui parfois ne seraient pas apparues si je n'avais pas tenu compte des blancs. Tous les blancs, qu'ils soient réguliers ou non, tous les détachements typographiques à l'intérieur d'un vers, m'intéresseront, et je les étudierai pour essayer d'en dégager la "poétique" des "strophes" (et autres structures démarquées par la typographie) de Verlaine. Il s'agira d'analyser les interactions du niveau typographique des textes avec leur niveau métrique.

1.2.2.2. Le rythme

1.2.2.2.1. De nombreux travaux sur la strophe (comme sur le vers d'ailleurs) utilisent le concept de "rythme" dans leur description ou leur théorisation. Certains s'éfforcent de donner une définition précise du terme, mais pour d'autres, elle est apparemment évidente, et ils l'emploient sans le gloser.

Le sens du mot "rythme" a toute une histoire. L'étymon est grec, et est entré dans la langue française via le latin. On a longtemps pensé qu'en grec, à l'origine, le mot avait le même sens de « Mouvement régulier, périodique, cadensé » qu'il a en français moderne (je cite la définition du *Petit Robert* 1989 : 1742). Et l'on rapprochait ῥυθμός de ῥέω, « couler », en expliquant que l'idée de rythme venait de l'observation du mouvement régulier des flots. C'est sans doute pourquoi le *Petit Robert* ajoute à sa définition les exemples suivants : « Le rythme des vagues. Rythme cardiaque,

respiratoire ». Mais, en 1951, Émile Benveniste (1966 : 327-335) a démontré que, si le lien morphologique de ῥυθμός avec ῥέω était indiscutable, le lien sémantique de « rythme des flots » qui était postulé entre eux n'était aucunement valable. Par une étude minutieuse des différentes occurences de ῥυθμός dans les textes grecs, Benveniste montre qu'à l'origine le mot désigne la « forme », mais « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas de consistance organique : il convient au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur » (Benveniste 1966 : 333). Le sens moderne du mot « rythme » viendrait de Platon. Dans un certain nombre de textes (le *Philèbe*, le *Banquet*, les *Lois*), ce dernier donne une nouvelle acception au terme : la « "forme" est désormais déterminée par une "mesure" et assujettie à un ordre. Voilà le sens nouveau de ῥυθμός : la "disposition" (sens propre du mot) est chez Platon constituée par une séquence ordonnée de mouvements lents et rapides [...]. Et c'est l'ordre dans le mouvement, le procès entier de l'arrangement harmonieux des attitudes corporelles combiné avec un mètre qui s'appelle désormais ῥυθμός » (Benveniste 1966 : 334-335). D'où son application au domaine musical et, par certains, à la poésie. Ici, il faut citer encore l'une des définitions du *Petit Robert* : le rythme est un « Caractère, élément harmonique essentiel qui distingue formellement la poésie de la prose et qui se fonde sur le retour imposé, sur la disposition régulière des temps forts, des accents et des césures, sur la fixité du nombre de syllabes, etc. » (*Petit Robert* 1989 : 1742). Concurremment, le sens ancien du mot subsiste à l'époque de Platon (on le trouve dans les écrits de Platon lui-même, *cf.* Benveniste 1966 : 331-332) et, probablement, survit à côté de sa nouvelle acception jusqu'à notre époque, comme en témoigne par exemple cette autre définition du *Petit Robert* (*id.*) : « (Poésie ou prose) Mouvement général (de la phrase, du poème, de la strophe), qui constitue un fait stylistique et qui résulte de la longueur relative des membres de la phrase, de l'emploi des rejets, des déplacements d'accents, etc. ».

Parmi les différents usages du mot "rythme" chez les métriciens ou les poéticiens, on constate que, le plus souvent, c'est le sens platonicien qui est implicitement utilisé (*cf.* La Grasserie 1900 : 219, *Notions de versification française* [anon.] 1948 : 17, Cayrou/Laurent/Lods 1953 : 310, Jaffré 1984 : 59 ; voir aussi la liste et les citations données par Delente 1992 : 110-113). Brik (1965), Cornulier (1982a : 76, note 2) et Verluyten (1989) sont des exception. Cet usage suppose vraisemblablement une confusion entre le *métrique* et le *rythmique*. Les analyses linguistiques de certains métriciens ne distinguent plus le texte poétique de la prose (*cf.* sur ce sujet les remarques de Verluyten 1989). C'est pourquoi je voudrais maintenant discuter deux théories du rythme assez élaborées pour être sujettes à polémique, et qui, on va le voir, prennent le rythme dans son sens préplatonicien. On essaiera de voir ce qu'elles sont susceptibles de dire sur les rapports du rythme et de la strophe. Ce sont les théories de Pierre Lusson et d'Henri Meschonnic.

1.2.2.2.2. Depuis 1973, Pierre Lusson, assisté de Jacques Roubaud, travaille à l'élaboration d'une « théorie du rythme abstrait ». Quelques articles théoriques font une présentation de celle-ci (voir Lusson 1973, 1975, 1986, Roubaud 1991), cependant que d'autres proposent des applications analytiques (voir notamment Le Vot/Lusson/Roubaud 1979, 1980, Lusson/Roubaud 1981, Roubaud 1973, 1988 : 69-96). Cette théorie a déjà fait l'objet de discussions critiques, mais surtout pour ses applications touchant à l'alexandrin (*cf.* Meschonnic 1982 : 199-205, 583-589 et *passim*, Delente 1992 : 198-215, Gouvard 1994b : 51-58).

La théorie postule « l'existence d'une activité humaine rythmique possédant une certaine autonomie » (Lusson 1975 : 227). Elle prétend « rendre comparables des notions issues de la poésie, de la musique, de la neuro-physiologie, de la théorie de la reconnaissance des formes... » (Lusson 1973 : 30). Cependant, elle est « essentiellement une théorie des formes à *énoncé* séquentiel (on ne sait pas l'étendre au rythme pictural, essentiellement parce que la définition de groupements ne se lie pas

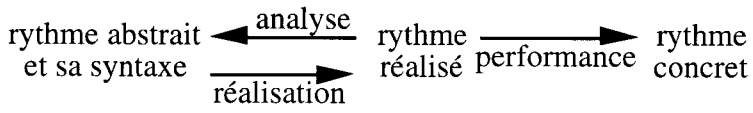
de manière simple et non arbitraire aux marquages envisageables, les parcours séquentiels possibles n'étant pas univoquement définis) » (Lusson 1986 : 46).

La théorie essaie de construire « un objet mathématique assez riche pour prendre en compte tout ce dont une théorie raisonnable a besoin, assez simple dans sa mise en œuvre pour fournir un outil d'analyse utilisable par d'autres que les mathématiciens spécialisés » (Lusson 1986 : 46). Elle se fonde sur les notions d'« événement élémentaire », de « même » et de « différent ». La définition que Lusson pose du rythme est la suivante : « *Le rythme est la dialectique séquentielle hiérarchisée du même et du différent* (considérés sous ce seul aspect) » (1975 : 227). La théorie elle-même est définie de la manière suivante par Jacques Roubaud : « La Théorie du Rythme Abstrait, ou TRA(M,m) (où M=Métaphysique et m=mathématisée) est l'entrelacement d'une famille de théories ayant en commun une combinatoire séquentielle hiérarchisée d'événements élémentaires discrets observés sous le seul aspect du "même" et du "différent" » (1991 : 4). La définition est suivie, dans l'article, d'un commentaire de chacun de ses termes.

Le « *pôle du même* » est « le pôle *métrique* » (Roubaud 1988 : 71). Le caractère séquentiel de la combinatoire « implique la donnée d'éléments discrets et totalement ordonnés [...]. Ces éléments seront qualifiés d'*événements élémentaires*. Un des problèmes les plus importants de la théorie étant de décider, dans les divers cas, quelle est la part d'arbitraire dans la discrétisation [...]. Les éléments considérés comme "même" seront dit *marqués*, les autres non marqués [...]. Du postulat d'une activité rythmique relativement autonome et de la donnée d'un découpage en éléments discrets, il résulte que l'on pourra donner un sens à la notion de *rythme abstrait*. Cette notion sera provisoirement pseudo-formalisée par la donnée de séquences parenthésées de *deux* éléments : 0 et 1 [...]. Une sous-séquence comprise entre deux parenthèses est dite *groupement rythmique élémentaire* » (Lusson 1975 : 227-228).

Lusson distingue « une *théorie du rythme abstrait* (T.R.A.) [...] et *des théories du rythme réalisé* (T.R.R.) à un domaine poétique, musical, biologique,... » (Lusson

1986 : 46). Le rapport entre les deux doit être falsifiable et vérifiable (*cf.* Roubaud 1991 : 5). Le rythme réalisé (on pourrait dire, je crois, "généré" ou "explicite") est antérieur à toute "performance" et donc à distinguer soigneusement du « rythme concret ». Le schéma suivant s'impose (Lusson 1975 : 231) :



Le passage de la T.R.A. aux T.R.R. « s'effectue à l'aide de la notion de *marquage*. [...] c'est le jeu des coïncidences relatives des marquages qui réalise le rythme » (Lusson 1986 : 47). Dans l'autre sens, le passage des T.R.R. à la T.R.A. est qualifié « d'*analyse rythmique* ; son résultat [est le] *squelette rythmique relativement à un système de marquage donné* de la séquence analysée » (Lusson 1986 : 48). Dans une canso troubadouresque par exemple, « Il y a le texte, ce qui est dit ; il y a la musique ; il y a que les mots, comme les sons, sont réglés : des syllabes que l'on compte, sur chacun des événements musicaux, en correspondance parfaite, et notée ; des vers ; des strophes. Tout cela tient ensemble. Rythme, plus exactement *squelette rythmique*, est ce qui fait que tout cela tient ensemble » (Roubaud 1986 : 110).

L'analyse rythmique se fait dans un premier temps sur plusieurs niveaux. « Nous plaçant alors à un niveau donné, nous avons donc une succession "d'unités" (relativement à ce niveau) marquées non-marquées [...], qui sera qualifiée de *pré-rythme* (ainsi, entre autre, un mètre *n'est pas* un rythme) » (Lusson 1973 : 34).

Pour illustrer ces considérations très théoriques, voici un résumé de l'analyse de *La chanson de l'amour de loin* de Jaufré Rudel, que proposent Le Vot, Lusson et Roubaud (1979). Leur travail est revu et condensé dans Roubaud (1986 : 97-127). On trouvera le texte en question dans l'article (p. 22), ou encore dans Riquer (SP 1989 : 163-166), et la musique dans l'article, pp. 17, 27 et 83-84, ou dans Bec (1979 : 377). Le but de l'analyse est de tracer le « squelette » rythmique de la canso, par superposition des squelettes musical, métrico-rimique et linguistico-textuel. Chaque squelette est le

fruit de différents « marquages » effectués au niveau des trois unités suivantes : syllabe, vers, cobla (strophe). Chaque marquage possède sa justification propre. Voici les différents marquages relatifs au texte linguistique (que je présente d'après l'ordre qu'en donne Roubaud 1986) :

— 1er marquage : marquage syntaxique : « Est marquée 1 toute voyelle qui est la dernière voyelle accentuée d'un groupement syntaxique majeur et 0 toutes les autres » (Le Vot/Lusson/Roubaud 1979 : 44). Ce marquage syllabique permet d'établir un marquage des vers : est marqué 1 tout vers qui, selon ce marquage syllabique, est iambique, 0 tout vers qui est clairement non iambique, 1/2, tout vers qui est ambigu, c'est-à-dire ni clairment iambique, ni clairment non-iambique ;

— 2e marquage : marquage accentuel : « Est marquée 1 toute voyelle pleine finale d'un élément lexical chargé sémantiquement (verbes, à l'exception des auxiliaires ; adverbes ; substantifs et adjectifs) » (Le Vot/Lusson/Roubaud 1979 : *id.*). Ce nouveau marquage permet à son tour de déboucher sur un marquage des vers, selon qu'ils sont iambiques (d'après ce nouveau marquage), non-iambiques, ou ambigus ;

— 3e marquage : les grandes unités syntaxiques : ce marquage se fait directement au niveau du vers, sans passer par celui de la syllabe. Est marqué 1 tout vers dont la fin coïncide avec une frontière syntaxique et 0 les autres » (Le Vot/Lusson/Roubaud 1979 : 54).

Les deux marquages suivants sont spécifiques à la poétique médiévale :

— 4e marquage : marquage syllabique : 1 : groupements lexicaux binaires (type "embroncs e clis", "ni pres ni loing") ; 0 : autres ; marquage stichique : 1 : tout vers comprenant au moins un groupement lexical binaire ;

— 5e marquage : mots appartenant au registre du grand chant courtois ; « Est marquée 1 toute syllabe appartenant à un mot ou à un groupe de mots participant du registre poétique du grand chant courtois » (Le Vot/Lusson/Roubaud 1979 : 47) ; ensuite, au niveau du marquage des vers, sont marqués 1 les vers comportant au moins une syllabe marquée 1, et 0 les autres vers.

Le dernier marquage est propre à la poésie des troubadours :

— 6e et dernier marquage : 1 : syllabe "hirsute" (*cf.* Dante) ; 0 : syllabe "peignée". Sans explication, Le Vot, Lusson et Roubaud ne répercutent pas ce marquage syllabique sur celui des vers (cf. *ibid.* p. 51).

Viennent ensuite les marquages musicaux. Quatre concernent le niveau de la syllabe : 1 : modalité ; 2 : ornementation ; 3 : rupture de la continuité mélodique ; 4 : aspect du mélisme ; six se font au niveau du vers : 1 : répétition mélodique ; 2 : répétition de la rime mélodique ; 3 : modalité ; 4 : conduite mélodique ; 5 : rupture de la continuité mélodique ; 6 : ornementation.

On fait ensuite la somme de tous ces marquages, ce qui nous donne, pour chaque vers, un certain « poids ». Le total des marquages textuels aboutit aux résultats suivants, pour la cobla :

15 31,5 20,5 31,5 18,5 19 27

Et voici les résultats des marquages musicaux :

2 7 2 7 0 3,5 7

On voit que l'analyse du texte et l'analyse musicale débouchent sur la même formule rythmique, que l'on peut noter `((0101)(001))` (cette formule s'appliquant à la cobla). « L'organisation qui apparaît est la suivante : la strophe est composée de deux morceaux très distincts : les quatre premiers vers d'un côté ; les trois derniers vers de l'autre. Si on analyse la première partie de strophe ainsi définie, alors les vers 2 et 4 vont ensemble [...] ; les vers 1 et 3 aussi [...]. Pour la seconde partie, le vers 7 a un poids [...] proche de celui des vers 2 et 4, ce qui justifie l'emploi du 1 dans chaque cas ; de même 1, 3, 5 et 6 ont des poids proches » (Roubaud 1986 : 123). La formule de rimes, elle aussi, « s'accorde remarquablement au reste » : elle se divise en deux parties, « `abab` pour la première, `ccd` pour la seconde » (Roubaud 1986 : 124). « Ici, musique, texte et rimes se rejoignent dans l'affirmation d'une architecture répétitive qui vient ajouter son effet d'envoûtement à celle, très visible en surface, des retours de *lonh* et *amor de lonh* » (Roubaud 1986 : 126). En outre, le squelette rythmique, parce qu'il

« indique une équivalence des poids des vers 2, 4 et 7 », attire la rime d (hirsute et estrampa : -atz) « dans la proximité de celle des vers 2 et 4 de chaque cobla, qui est, dans toute la canso, portée par le mot unique *lonh*, et plusieurs fois par *amor de lonh*. Il apparaît alors un *sens formel* de la canso, la longue chaîne d'équivalences allant de *lonh* à *amatz*, de la dernière strophe et de la tornada [l'envoi]. Mais ces deux "amatz", en fait sont des "dezamatz", puisque le contexte de la rime est "non fos amatz". Le *sens formel* de la canso est celui-là : l'amour de loin est affirmation absolue de l'amour ; mais il est aussi la défaite de l'amour, son néant » (Roubaud 1986 : 127).

De nombreuses remarques sont à faire sur cette théorie. D'abord, on remarquera que la conception du rythme qui y apparaît est plutôt celle, pré-platonicienne, de "disposition", que celle de "séquence ordonnée". Cependant, on remarque chez Roubaud et Lusson une tendance abusive à faire glisser le "rythmique" vers le "métrique" (vers l'ordonné), ainsi lorsqu'ils analysent comme « iambique » tout marquage qui ne fait pas apparaître de « 1 » en position syllabique paire (voir par exemple Le Vot/Lusson/Roubaud 1979 : 45), ou comme simplement ambigu tout marquage tel « 0 1 1 0 0 0 0 1 » faisant apparaître un seul 1 en position impaire.

Ensuite, il apparaît clairement que cette théorie évacue « sans remords le sujet et l'histoire » (Lusson 1975 : 226). Mais, surtout, on peut lui reprocher d'être "formaliste". Lusson se vante de ne pas avoir introduit dans sa théorie « des considérations issues des théories perceptives » (Lusson 1986 : 49), ceci du fait de « l'absence d'une théorie satisfaisante de la perception » (Lusson 1975 : 234). Mais aussi imparfaites que soient les théories cognitives contemporaines (et il faut remarquer que, depuis une quinzaine d'années, elles font d'énormes progrès), les rejeter est se résoudre à un arbitraire plus important encore que de les adopter. Posé comme « activité humaine » (cf. *supra*), le rythme ne peut pas se passer d'une théorie de la perception. Sinon, c'est prétendre étudier un phénomène humain en ne développant en fait qu'une sorte d'algèbre *a priorique*. De ce point de vue, la terminologie utilisée par Roubaud et Lusson est souvent révélatrice, ainsi lorsqu'ils parlent de « syllabes que l'on compte »

(Roubaud 1986 : 110), comme si la mesure du vers était, sur le plan cognitif, la même chose qu'une simple opération de calcul (Gouvard 1994b : 52 a déjà fait le même reproche à nos auteurs, à propos de leurs travaux sur l'alexandrin).

Ensuite, les éléments sujets à des marquages au niveau du « rythme réalisé » ont l'air d'être considérés comme allant de soi par Roubaud et Lusson. Ceux-ci ne disent pas sur quelles théories syntaxiques ou phonologiques ils s'appuient dans leurs discriminations des syllabes accentuées ou des frontières de syntagmes. Apparemment, ils se contentent de connaissances "scolaires" sur la question. Ainsi, il apparaît qu'après une insuffisance *cognitive*, il y a une insuffisance *linguistique* de leur théorie.

Ceci a des conséquences regrettables sur le plan méthodologique. Le Vot/Lusson/Roubaud sont un peu rapides et légers dans leurs marquages linguistiques de *La chanson de l'amour de loin*, et il semble qu'il en soit de même dans d'autres études des mêmes auteurs : Henri Meschonnic s'est fait fort de souligner les erreurs de marquage dans une analyse d'un poème de Desnos par Pierre Lusson et Léon Robel (*cf.* Meschonnic 1982 : 585-588). Ainsi, dans l'analyse de *La chanson de l'amour de loin*, pourquoi les auteurs dégagent-ils de leurs données chiffrées une formule globale `((0101)(001))`, avec deux parties nettement séparées, alors que les données sont similaires pour les positions 2, 4 et 7 d'un côté, et 1, 3, 5 et 6 de l'autre ? En termes de *combinatoire*, on a ici l'entrelacement de deux éléments différents, formant une suite de sept unités. Analyser cette suite en deux sous-suites relève déjà de l'*interprétation*, ce qui ne devrait pas permettre de dire que la formule de rime « s'accorde remarquablement au reste » (Roubaud 1986 : 124), ce « reste » n'étant déjà plus du domaine des données objectives.

Enfin, je terminerai sur une remarque touchant plus spécifiquement à l'interprétation que Roubaud dégage de l'analyse de *La chanson de l'amour de loin*. L'antithèse de l'interprétation (« l'amour de loin est affirmation absolue de l'amour ; mais il est aussi la défaite de l'amour, son néant » — Roubaud 1986 : 127) est intéressante parce qu'elle s'intègre assez bien dans ce que Roubaud dégage de la

poétique des troubadours (et qui a été repris notamment par Bauer 1992a), à savoir ce qu'il appelle le « dilemme du trobar » (cf. Roubaud 1986 : 51-52), c'est-à-dire la contradiction continue du discours des troubadours avec lui-même, qui « le fait approcher d'un néant » (Roubaud 1986 : 47). Cependant, dans la *canso* qui nous intéresse, on remarquera que l'interprétation de Roubaud s'appuie sur des données qui touchent à la seule dernière strophe (et à la tornada) de la *canso* (la rime en *-atz* n'est pas réalisée par le mot *amatz* dans les autres strophes) : le « *sens formel* de la canso » (Roubaud, *id.*) n'est donc au mieux que le sens formel de la dernière strophe. A lire l'interprétation de Roubaud, on pourrait croire que les strophes I à VI du poème sont parfaitement inutiles, parce que sans corrélation directe avec le « *sens formel* » dégagé.

1.2.2.2.3. La théorie de Meschonnic, bien que se situant encore dans la mouvance préplatonicienne de la notion de rythme, est radicalement différente. Elle apparaît principalement dans l'ouvrage intitulé *Critique du rythme* (1982), où « critique » est pris comme terme « interchangeable » avec celui de « théorie » (*cf.* p. 13 de l'ouvrage). On pourra en outre consulter la synthèse que fait Gérard Dessons (1995 : 243-257) de cette théorie.

Le "style" de Meschonnic est très affirmatif. On trouve dans son livre de nombreuses phrases à copules qui semblent des définitions du rythme ; en voici quelques exemples, pris presque au hasard : « si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours » (p. 71) ; « Le rythme n'est pas le sens, ni redondance ni substitut, mais matière de sens, même la matière du sens » (p. 83) ; « Le rythme est l'inscription d'un sujet dans son histoire » (p. 85) ; « Ni copie du sens ni symbolisation, le rythme est un représentant non sémiotique du sujet qui est antérieur au sens » (p. 98) ; « Avant les mots, avant la compréhension du sens, avant l'individu, et pourtant dans son discours, le rythme est l'involontaire » (p. 101) ; « Représentant de l'incompréhensible, le rythme est la matière privilégiée de l'aventure » (p. 102) ; « Dans le discours, le discours est rythme, et le rythme est discours : non un discours

parallèle, intérieur, caché sous les mots, mais le discours même. Le rythme est l'ensemble synthétique de tous les éléments qui y contribuent, organisation de toutes les unités petites et grandes, depuis celles de la phrase jusqu'à celles du récit, avec toutes leurs figures » (p. 216) ; « Le rythme est fait de paradigmes, et il est la syntagmatisation de ces paradigmes » (p. 226) ; « Le rythme, par tout ce qu'il porte dans le langage de sous-langage, de hors-langage, est alors, dans le langage, peut-être le correspondant par excellence de la voix » (p. 295) ; le rythme « est l'inscription du sujet dans l'ensemble de l'œuvre comme système des valeurs de langage, à travers le sens. Il est ce par quoi le sujet n'est pas un emploi des pronoms personnels, mais tout son langage, sémantique jusque dans l'infrasémantique » (p. 363) ; « *un rythme est une organisation, non une régularité* » (p. 514) ; « Le rythme est une subjectivation du temps, que le langage retient du corps » (p. 655).

Cet échantillon donne une bonne idée de l'écriture de Meschonnic : un style lapidaire, déterminé, plus affirmatif que démonstratif (ce qui est contradictoire pour quelqu'un qui affirme se situer dans « l'empirique », *cf.* p. 51, p.715), et conséquemment souvent obscur. L'ensemble de formules relevées ci-dessus forme un tout qui n'est pas toujours cohérent. De ce point de vue, la contradiction que l'on relève entre la caractérisation du rythme comme « organisation » du sens (p. 71) et celle du rythme comme « matière » du sens (p. 83) est significative. En face du style affirmatif, on retiendra quand même le « peut-être » de la page 295, qui relève malheureusement de l'exception. Comme on va le voir, Meschonnic est pour l'« historicité » et critique « l'ahistoricité du cosmique » (p. 183), c'est-à-dire l'ahistoricité des discours qui tentent de trouver des généralités derrière les faits empiriques. Mais son propre discours, parce que placé hors d'atteinte de toute autocritique, est malheureusement lui-même dans la sphère du « cosmique ».

Il est un endroit où Meschonnic énonce une définition du rythme donnée explicitement comme telle. Je cite le passage en entier, étant donné son importance (pp. 216-217) :

> « Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiance : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les "niveaux" du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du "sens" au lexical, la signifiance est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le "sens" n'est plus dans les mots, lexicalement. Dans son acception restreinte, le rythme est l'accentuel, distinct de la prosodie — organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j'implique ici le plus souvent, le rythme englobe la prosodie. Et, en parlant, l'intonation. Organisant ensemble la signifiance et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours »
>
> (*Critique du Rythme*, pp. 216-217).

Meschonnic définit le rythme comme organisation du discours. C'est l'ensemble des niveaux syntaxiques, phonologiques, lexicaux, etc. qui constituent, à eux tous, le rythme spécifique d'un discours. Si bien que, sur le plan du rythme, la notion de *niveau* n'a plus de sens, parce que c'est le *tout* qui est constitutif du *rythme*. C'est du moins la façon dont je comprends l'idée selon laquelle les marques du rythme « constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralise [...] la notion de niveau ». « Le sens n'est plus le signifié. Il n'y a plus de signifié. Il n'y a que des signifiants, participes présents du verbe signifier » (p. 70). « Pris dans la paradigmatique et la syntagmatique d'un discours, le rythme [...] fait une sémantique généralisée, fonction de l'ensemble des signifiants, qui est la *signifiance* » (p. 72). Tout discours étant différent des autres discours, il n'y a pas deux rythmes identiques pour Meschonnic.

On remarquera que ce point de vue recoupe partiellement celui de Pierre Lusson. Lusson conçoit lui aussi le rythme *réalisé* comme le résultat de la superposition

des différents niveaux linguistiques (les *pré-rythmes*). Mais Meschonnic met à part le rythme linguistique et le rythme musical (voir le chapitre 4 de *Critique du rythme* ; voir aussi les développements dans ce sens de Delente 1992 : 408) ; pour lui, les deux ne relèvent pas d'une même définition. Par ailleurs, à la différence de Lusson, Meschonnic introduit le sujet et l'histoire dans sa théorie. Il insiste sur le fait qu'un rythme est pour lui ce qui fait la *spécificité* d'un discours, sa spécificité « signifiante », et par là la *spécificité* du sujet qui énonce ce discours ; ou plutôt, spécificité du sujet du discours. Car, un peu à la manière de Ducrot (1984), Meschonnic (p. 678) différencie l'individu qui énonce (≈ le sujet parlant de Ducrot) du sujet du discours (≈ le locuteur de Ducrot). Avec la spécificité du sujet vient aussi la spécificité historique, ce que Meschonnic appelle l'« historicité ». « L'historicité est l'aspect social de la spécificité » (p. 27). La poétique de Meschonnic se veut « une poétique historique du discours, des sujets : elle ne laisse plus l'éthique à l'engagement, parce que l'éthique de l'écriture est elle-même un engagement, et que la théorie du discours, ainsi placée, est aussi une éthique du discours. C'est pourquoi cette poétique se continue nécessairement dans ce que j'appellerais une poétique de l'histoire et du politique — que personne ne fera si elle ne la fait pas » (*Critique du rythme*, p. 33).

Sur ce plan Meschonnic revendique l'influence de Benveniste, à qui il emprunte non seulement la redéfinition étymologique du mot *rythme*, mais aussi ce qu'il (lui, Meschonnic) appelle une « anthropologie du langage », c'est-à-dire l'idée que la connaissance du monde se fait par le langage. En effet, Benveniste concevait la langue comme « médiatrice entre l'homme et l'homme, entre l'homme et le monde, entre l'esprit et les choses, [...] organisant toute la vie des hommes » (Benveniste 1974 : 224). On remarquera que cette idée n'a rien de typiquement "benvenistienne" et qu'on la retrouve à travers les siècles chez de nombreux penseurs.

Les travaux de Meschonnic sont aussi marqués par l'influence de Saussure. A Saussure, il reprend la notion de *valeur*, pour l'appliquer au discours poétique. La valeur « est à son degré plein au niveau de la littérarité. Elle y joue le rôle d'un élément

du système de l'œuvre, dans la mesure où l'œuvre se constitue par les différences » (*Pour la Poétique I*, pp. 175-176). Elle est, avec le rythme, un des rares "universaux" que reconnaisse Meschonnic. « Seule transformatrice et transformée, la valeur fait ce qu'un discours a de trans-subjectif, de trans-historique » (*Critique du rythme*, p. 29). Car « Le rythme, dans le langage, système du plus subjectif qui soit, plus subjectif que l'individu ne le sait lui-même, en quoi commence justement le travail réciproque du sujet dans le rythme, du rythme sur le sujet, pour être un universel anthropologique, ne peut qu'être transsubjectif » (p. 647).

Avant d'aller plus loin, je voudrais discuter l'uns des points que j'ai présentés jusqu'ici. Une difficulté me semble se faire jour : tout discours, et donc tout rythme, étant singulier, comment la spécificité d'un sujet peut-elle apparaître derrière l'infinie variété de ses discours ? Ou, pour reprendre les termes mêmes de Meschonnic, le rythme étant les valeurs « propres à un discours et à un seul » (p. 217), comment peut-il être « l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours » (*id.*) ? La réponse est peut-être dans la notion de *forme-sens*, notion développée par l'auteur depuis *Pour la Poétique I* (1970). La forme-sens serait constitutive de la spécificité du sujet. Mais la notion n'est pas très claire, et semble être conçue tantôt comme s'appliquant à un discours, tantôt comme touchant l'ensemble de l'œuvre d'un auteur (l'ensemble des discours d'un sujet). Voici quelques passages de *Critique du rythme* où elle est utilisée, me semble-t-il, plutôt dans la première acception : « Quand le rythme est inséparablement la syntaxe, le sens, la valeur d'un poème, il est sa forme-sens, son historicité » (p. 357) ; « les figures de symétrie, rythmes fermés, [...] *Le Pont Mirabeau* en fait une forme-sens, paradigme rythmique » (p. 256). Cette approche de la notion est celle que l'on trouvait déjà dans *Pour la poétique I* (1970 : 176) : « FORME-SENS. Forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre ». Mais voici des extraits de *Critique du rythme* où je comprends davantage la forme-sens comme constitutive de la spécificité du sujet : « Le primat de l'historique institue le rythme comme temps d'un

sujet historique, temps organisé irréversible, forme-sens du spécifique » (p. 359) ; « T.S. Eliot écrivait que celui qui introduit de nouveaux rythmes "élargit notre sensibilité". La prégnance de certaines formes-sens dans chaque culture l'illustre. Elle peut aller d'ensembles comme le quintil d'octosyllabes de *La Chanson du Mal-Aimé* à une certaine façon de rapprocher deux mots. Ce sont des opérateurs de glissement, des paraboles du rythme et du sujet » (pp. 708-709). Dans une lettre qu'il a bien voulu m'adresser en mars 1994, Henri Meschonnic définissait la forme-sens comme « valeur dans un système » ; ce qui ne m'éclaire guère sur l'ambiguïté du terme. J'ai cherché aussi de l'aide en lisant les pages consacrées à la notion de sujet dans son récent ouvrage, *Politique du rythme* (1995 : 185-364). Le sujet y est défini comme « la voix qui s'entend sous les mots [...], un *homme-rythme*, son propre rythme comme sujet du poème [...]. Il est l'invention et l'inconnu de son rythme » (pp. 363-364). Il pourrait donc y avoir plusieurs sujets des discours (comme il y a plusieurs discours) pour un même individu énonçant. La notion de « sujet » chez Meschonnic me semble donc très abstraite (plus que celle de « locuteur » chez Ducrot) et sans corrélation directe avec aucun être empirique. Mais alors, où est la dimension politique du rythme ? En quoi un être empirique peut-il être engagé dans son discours, être responsable de ce discours, s'il n'y a pas de corrélation directe entre lui et le « sujet » de ce discours ?

Je voudrais en venir maintenant à une critique plus centrale : il me semble que, à travers le rythme, Meschonnic trouve la spécificité des discours, mais rate du même coup la spécificité de la poésie. À première vue, maints passages de *Critique du rythme* en témoignent : « La relation du rythme au sens et au sujet, dans un discours, libère le rythme du domaine de la métrique. Il n'y a plus à partir du vers (identifié à la poésie), comme il est fait communément, pour étudier le rythme, mais du discours ordinaire, dans tous les discours » (p. 72) ; « La question du rythme tient l'inséparable d'une théorie du langage et d'une théorie de la littérature » (p. 73) ; « le langage et la poésie [...] sont de l'ordre de l'histoire, de l'aventure — hors de toute variation régulière et prévisible. D'où la nécessité de distinguer, mieux qu'auparavant, les vers et la poésie.

De poser que le vers n'est pas une unité poétique » (p. 160) ; « aucune œuvre ne fait double emploi avec aucune autre. Le corps d'un texte, s'il y en a, n'est que la spécificité d'un discours qui est sa propre unité de signifiance, dont le rythme est le signifiant majeur. Cette évidence, qui n'existait pas avant lui. Elle fait qu'un poète est un inventeur de rythmes et un briseur de rythmes » (p. 708). Mais tout locuteur n'est-il pas lui-même inventeur de ses propres rythmes ? Meschonnic semble apporter différentes réponses à cette objection, selon les passages de son livre. Ici, il présente le poème comme caractérisé par une sorte de dialogisme : « Le dialogisme du poème est à la fois une position du sujet de l'énonciation et du sujet de la lecture, tous deux mutuellement impliqués d'une manière que le poème invente, qui lui est propre [...]. Le sujet d'énonciation du poème organise, plus que celui du roman, un dialogue — la dénudation du dialogue [...] Un poème convoque directement un dialogue » (p. 456) ; là, Meschonnic pose que son « postulat fondamental est le primat du signifiant rythme dans le langage poétique » (p. 341). Cette dernière idée est apparemment conceptualisée à la manière d'une échelle graduelle, échelle que l'on retrouve encore dans une troisième définition de la poésie, caractérisée par la mise en avant du sujet, sur l'échelle des discours : la poésie « est une activité de langage, un mode de signifier qui expose plus que tous les autres que l'enjeu du langage, de son historicité, est le sujet [...]. Elle fait une exposition du sujet » (p. 35). Doit-on fondre ensemble ces trois définitions et en conclure que la poésie est un discours rythmique-dialogique qui « expose » le sujet ? L'idée du dialogisme me paraît intéressante, mais celles de « primat » du rythme et d'« exposition » du sujet sont trop vagues pour permettre de discriminer la poésie des autres types de discours.

Tous ces problèmes se posent parce que Meschonnic refuse d'inclure tout aspect métrique dans sa définition de la poésie. Si l'on s'en tient à la définition de la poésie que donne Ruwet (1975 : 316), après Jakobson (1960 : 220), à partir du principe d'équivalence, les quelques exemples de poésie non métrique que Meschonnic croit trouver ne me semblent pas probants. Et particulièrement les exemples extraits de *La*

Bible. « La Bible n'a pas de métrique » écrit Meschonnic (p. 466). « Une définition métrique de la poésie y est impossible », ajoute-t-il (*id.*). Mais, face aux exemples extraits des *Psaumes* qu'il discute, il se voit obligé de reconnaître que l'« On ne peut nier qu'il y ait des parallélismes » (p. 470). Mieux : la description formelle qu'il donne lui-même du verset biblique (pp. 473-474), telle qu'elle est formulée, est absolument *métrique*, au sens où elle met en avant des structures périodiques, de nature arborescente et à embranchements binaires, culturellement codées. Mais il y a chez Meschonnic une véritable obstination à ne pas reconnaître le statut poétique de la métrique. Obstination qui l'oblige à mal lire Jakobson. Ainsi quand, dans *Politique du rythme*, à plusieurs reprises, il reproche à Jakobson d'être incapable de distinguer « fonction poétique et poésie » (p. 434 ; voir aussi pp. 147, 321, 430), alors que c'est Jakobson qui, le premier, a pris soin de distinguer les deux, et a posé pour cela le concept de « fonction poétique », en face de celui de « poésie » (voir Jakobson 1963 : 220-222).

Mais venons-en à des choses plus concrètes. À côté de ses considérations théoriques, Meschonnic donne quelques analyses rythmiques de textes. Il s'agit maintenant d'évaluer son système de notation rythmique, dont les rudiments sont exposés aux pages 252-256 et 509 de son livre. Voici par exemple la notation rythmique d'un vers de Racine (p. 252) :



Et voici comment Meschonnic explique sa notation : « En tant que syntagme, *l'éclat de mon nom*, cinq syllabes, entre en conflit avec la cellule métrique, qui est de six. La convergence des effets réalise une tension entre la 5e position et la 6e. C'est cette tension que je note par une double scansion ⌣⌣, et une relation de contre-accent, accent consonantique (marqué ◟ pour rappeler qu'il n'allonge pas la syllabe) sur *mon*, sur *nom*, accent de groupe sur *même*. La séquence progressive appelle la gradation /// ///, effet cumulatif, qui n'indique pas que *même* est "trois" fois plus marqué que *mon*, mais

qui figure l'addition linéaire des effets prosodique et rythmique sans les confondre. Le couplage consonantique note la marque dans *l'éclat*. De même dans *supplice*, précédé par *mon* qui est déjà marqué, et par la répétition, et par la 4e position dans la série en /m/ ; d'où le marquage triple » (pp. 252-253). « La courbe qui va d'une position à l'autre, en surplomb, note l'effet de lien en tension avec le discontinu des syntagmes — puisque, nécessairement, deux syntagmes distincts sont conjoints, et peuvent l'être par-dessus une ponctuation forte » (p. 255).

Plusieurs remarques sont à faire ici. D'abord, on voudrait savoir ce que Meschonnic appelle « tension ». Quelle est la réalité rythmique de cette notion ? Ensuite, on remarque que sont distingués différents types d'« accent », avec un usage abondant de la notion de « contre-accent ». Meschonnic s'en explique un peu plus loin, en réponse aux linguistes qui, tel Paul Garde, posent qu'en français deux accents adjacents ne se rencontrent pratiquement jamais : « C'est dans le *discours*, dans les rencontres et les effets de groupes entre eux, qu'ont lieu les contre-accents, non dans la *langue*, qui arrête son observation au syntagme seul comme à la phrase seule » (p. 254, note 179). C'est une notion qui d'après lui « peut jouer sur les deux plans de l'accentuel et du prosodique, d'où quatre sortes de contre-accent : (rythmique)-rythmique : , (prosodique)-prosodique :  ,prosodique-rythmique :  , rythmique-prosodique :  » (p. 255). Si je comprends bien, le « prosodique » renvoie aux accents « consonantiques » (voir p. 256), le « rythmique » aux accents « de groupe ». La notion d'accent consonantique est appuyée d'autorité par la mention de « L'analyse expérimentale » (p. 278), en particulier celle de Georges Lote (dont la thèse remonte à 1913 !).

En effet, les quelques travaux de linguistique ou de phonétique que mentionne Meschonnic pour appuyer son écriture rythmique (pp. 213, 217-220, 233-234, 254, 277-278, 403) datent des années 1913-68 (Lote, Garde, Delattre, Rossi). Lote semble être la grande référence "scientifique" (voir p. 278). Ignorance complète des travaux de la phonétique et de la phonologie contemporaines. Meschonnic utilise avec assurance

un système de notation rythmique qu'aucun argument scientifique valable ne vient sous-tendre. On rétorquera à son usage de la notion d'« accent » la phrase suivante de Benoît de Cornulier (1995 : 236) : « tout cela reste problématique et controversé, au moins pour le français, où la notion d'accent et l'analyse de l'accentuation sont [...] loin d'être l'objet de consensus ».

Mais il y a plus grave : Meschonnic ne me semble pas toujours rigoureux dans les principes de sa notation rythmique (que je ne trouve pas limpides dans leur application). Dans l'exemple ci-dessus, il ignore la syllabe féminine qui clôt l'alexandrin, pourtant bien présente pour Racine. Dans une analyse rythmique d'un article du *Monde*, il déclare avoir « nécessairement transcrit selon une des dictions possibles » (p. 514). Aveu qui montre l'arbitraire de sa notation, pourtant posée ailleurs comme témoignant de « l'organisation spécifique d'un discours » (p. 277), et non de « sa réalisation phonique individuelle » (*id.*).

1.2.2.2.4. Par l'exemple des travaux de Lusson et de Meschonnic, on voit que la notion de rythme, prise dans son acception préplatonicienne (sans doute la plus intéressante, parce que la plus riche), ne convient pas à la définition de la *strophe*. Meschonnic le reconnaît lui-même : « le rythme, contrairement aux apparences, se dissocie de la métrique » (p. 110). Parce que la strophe est un objet *métrique*, ce qui suppose une *périodicité*, un retour *régulier* du même, qui est contraire au flux du rythme. Le rythme ne permet pas de distinguer l'objet métrique de l'objet non-métrique, parce qu'il donne des deux une analyses qui sera dans tous les cas non-métrique : « le rythme est non-métrique en soi » (Meschonnic, p. 224). Au mieux, on peut dire qu'une analyse rythmique à la Lusson pourrait permettre d'éclairer les interactions de la forme métrique avec la richesse de la forme rythmique.

1.2.2.3. La rime

1.2.2.3.1. Comme on a pu le voir au §. 1.2.1. ci-dessus, les métriciens sont très nombreux à reconnaître la rime comme un critère essentiel de définition de la strophe. Les phrases suivantes d'Elwert et de Molino/Gardes-Tamine sont de ce point de vue

caractéristiques : « Le nombre et l'agencement des rimes définissent la structure de la strophe. Outre la fonction de marquer la fin du vers, la rime a donc le rôle déterminant dans l'articulation du groupe de vers » (Elwert 1965 : 141) ; « C'est la rime qui est l'élément essentiel de la créativité des strophes » (Molino/Gardes-Tamine 1988 : 21).

1.2.2.3.2. Pourtant il convient de nuancer cette affirmation. Il n'y a pas de relation *nécessaire* de réciprocité entre la rime et la strophe. *A priori*, si l'on en croit la tradition métrique, un poème peut être rimé sans être constitué de strophes (*cf.* les suites de rimes plates). On ne peut donc se contenter de dire que la rime « est l'élément essentiel de la créativité des strophes ».

1.2.2.3.3. On peut aussi se demander si, dans la tradition française classique, il existe des poèmes strophés non rimés. La chose semble quasi inexistante. Mazaleyrat (1974 : 92) pense que des strophes construites sur le seul principe de l'« hétérométrie », avec absences de rimes, forment un système « parfaitement praticable », mais il reconnaît « que dans la réalité » ce système « n'était guère pratiqué à l'état pur ».

Il est vrai que, même en dehors des poèmes strophiques, les textes non rimés sont très rares dans la tradition française. Elwert (1965 : 160-161), Lote (1990 : 297-303, 1992 : 119-125) et Chevrier (1996 : 419-444) en citent quelques exemples, mais il s'agit le plus souvent de textes post-classiques, ou d'imitations/traductions de la poésie étrangère ou de la poésie antique ; dans ce dernier cas, le premier à tenter les vers non rimés aurait été Despériers, dans la traduction d'une satire d'Horace, mais il présente son texte comme de la prose (voir Sébillet 1990 : 147-148 et Lote 1990 : 303, note 4). Baïf, avec son *Psautier* (SP 1888) a même tenté des vers "podiques" non rimés. Le modèle imité a pu être aussi la poésie italienne. C'est le cas d'une ode de Ronsard, qui serait imitée des *versi sciolti* italiens, qui eux-mêmes étaient des imitations de la poésie stichique de l'antiquité (voir Lote 1990 : 297-298). Voici cette pièce curieuse :

(4) ***Sur la naissance de François, Dauphin de France, Fils du roy Henry IIe***

En quel bois le plus separé
Du populaire, et en quel antre
Prens-tu plaisir de me guider,
Ô Muse ma douce folie :

À fin qu'ardent de ta fureur,
Et du tout hors de moy, je chante
L'honneur de ce royal enfant
Qui doit commander à la France ?
Je cri'ray des vers non sonnez
Du Grec ny du Latin Poëte,
Plus hautement que sur le mont
Le prestre Thracien n'entonne
Le cor à Bacchus dedié,
Ayant la poitrine remplie
D'une trop vineuse fureur.
Il me semble desja que j'erre
Seul par les antres, et qu'au fond
D'une solitaire vallée
Je chante les divins honneurs
Du grand-pere, et du pere ensemble.
Tandis Muse, sur son berceau
Seme le liz, seme la rose,
Et mainte fueille de laurier,
L'honneur des veinqueurs és batailles :
Je prevoy qu'il vous aimera,
Et employra la mesme dextre
Dont furieux aura veincu
L'Espagnol, et l'Anglois superbe,
À polir des vers qui feront
Voler son nom par-sus la terre,
Imitateur du grand Cesar
Vaillant et sçavant tout ensemble,
Qui le jour dontoit ses haineux,
Et la nuict escrivoit ses gestes.

(*Odes*, III, 12, *in* Ronsard SP 1993 : 760-761)

On remarque que les vers, quoique non rimés, alternent régulièrement en genre. Cette pièce est, au dire des derniers éditeurs des *Œuvres complètes* de Ronsard (SP 1993 : 1538), « la seule pièce en vers blancs » qu'ait composée le grand poète. En fait, c'est la seule qui nous est parvenue ; car Fouquelin (1990 : 380), dans sa *Rhétorique française*, qui date de 1555, mentione, comme exemple de « vers sans rimes », « l'épitaphe de Monsieur d'Orléans fait par Ronsard », poème aujourd'hui perdu.

Peu après Ronsard, Du Bellay publia dans *L'olive* une pièce encore non-rimée, mais toujours non-strophique (du moins au sens traditionnel), puisqu'il s'agit d'un sonnet (je cite le texte d'après Roubaud 1990 : 68, plus sûr que Chevrier 1996 : 420) :

(5)
Arriere, arriere, ô mechant Populaire !
O que je hay ce faulx peuple ignorant !
Doctes esprits, favorisez les vers
Que veult chanter l'humble prestre des Muses.
Te ploise donc, ma Roine, ma Deesse,
De ton saint nom les immortalizer,
Avec' celuy qui au temple d'Amour
Baize les piez de ta divine image.
O toy, qui tiens le vol de mon esprit,
Aveugle oiseau, dessile un peu tes yeux,
Pour mieux tracer l'obscur chemin des nues.
Et vous, mes vers, delivres et legers,
Pour mieux atteindre aux celestes beautez,
Courez par l'air d'une aele inusitee.

On remarque que, malgré l'absence de rimes, le genre des vers établit une structure du type {FMMF, FMMF, MMF, MMF}, qui laisse deviner une structure "rimique" implicite (abba, abba, ccd, eed), qui correspond au sonnet marotique.

En 1627, Honoré d'Urfé a publié *La Sylvanire* (SP 1627), une « fable bocagère », pièce dramatique composée d'un mélange d'hexasyllabes, de décasyllabes {4¬6} et d'alexandrins, avec une dominante hexasyllabique. Dans le plus gros morceau de la pièce, il n'y a ni rime ni alternance en genre. Voici par exemple la liste des mots de fin de vers au début de l'acte I scène 1 (pp. 1-2) :

Amour	*point*	*nouices*	*teste*
Hylas	*vie*	*pas*	*desesperez*
acheter	*employée*	*trespas*	*semblant*
marchandise	*Amour*	*adorent*	*autre*
monnoye	*Aglante*	*froide*	*viure*
aymé	*voy*	*repos*	*plaist*
accuser	*Amour*	*desdain*	*folles*

Il n'y a pas de strophes, sauf par endroits (par exemples celles, tout à fait clasiques, dites par le "Chœur", pp. 256-257), simplement des sortes de paragraphes, de longueur irrégulière, signalés par un émargement sur la droite de leur vers initial. La plupart des vers sont non rimés, quoique quelques passages fassent exception (voir par exemple Acte II, scène 7, pp. 148-149, une longue suite de décasyllabes à rimes plates, avec alternance en genre). Dans la préface « Au lecteur », l'auteur revendique le modèle italien, et prêche pour une poésie dramatique non-rimée, au nom de la vraisemblance.

Un peu plus tard, dans un recueil de poésies édité par Charles de Sercy (SP 1660), on trouve encore un sonnet non-rimé. Elwert (1965 : 181) en cite le texte, mais sous une forme modernisée ; par ailleurs, il le dit signé « Sc », alors que c'est un poème anonyme. Le sonnet serait en fait de Saint-Amant, et Chevrier (1996 : 426), le cite d'après les *Œuvres* de cet auteur, avec des variantes par rapport à l'édition Sercy. Curieusement, je n'ai pas trouvé trace de ce sonnet dans le relevé métrique des œuvres poétiques de Saint-Amant établi par Chataigné/Chauveau/Cornulier (DI 1993), qui n'est sans doute pas complet. Voici ce sonnet tel qu'il apparaît dans l'édition Sercy :

(6) ***Sur des mots sans rime.***
sonnet.

Philis, ie ne suis plus des rimeurs de ce siecle,
Qui font pour vn Sonnet dix iours le cul de plomb,
Et qui sont obligez d'en venir aux noms propres
Quand il leur faut rimer ou sur coëffe, ou sur poil.

Ie n'affecte iamais rime riche, ny pauure,
De peur d'estre contraint de suer comme vn porc,
Et hay plus que la mort ceux dõt l'ame est si foible,
Que d'exercer vn art qui fait transir de froid.

Si ie fais iamais Vers, qu'on m'arrache les ongles,
Qu'on me traisne au gibet, que ie baise vne vieille,
Qu'au plus chaud de l'Esté ie me meure de soif.

Que tous les Mardis gras me soiẽt autãt de jeusnes,
Que ie ne gouste vin non plus que fait vn Turc,
Et qu'au fonds de la mer on fasse mon sepulcre.

Ici, le genre des vers établit une structure du type `(FMFM, FMFM, FFM, FMF)`, à laquelle pourrait correspondre une structure rimique `(abab, abab, ccd, ede)` ou `(abab, cdcd, eef, gfg)`.

Chevrier (1996 : 428-430) cite des vers que rapporte l'abbé Prevost dans *Le Pour et le Contre*, vers dont l'abbé est sans doute l'auteur, et qui sont sans rimes et construits sur différentes mesures ; on constate cependant qu'il y a encore une alternance régulière du genre des vers.

On pourrait citer aussi les traductions de Shakespeare par Voltaire (SP 1964 : 117-192) ou Bruguière (Shakespeare SP 1826), qui mélangent la prose avec des vers non-rimés, et aussi, chez Bruguière, avec des vers rimés. Mais encore une fois, le modèle est étranger, et le texte est dépourvu de strophes. Voltaire a également employé le vers blanc pour traduire les poètes italiens. D'après Georges Lote, il est même « le poète du XVIIIe siècle qui a écrit, semble-t-il, le plus de vers blancs » (1992 : 122).

Venons en au XIXe siècle. En 1813, Fabre d'Olivet publie un ouvrage très savant dans lequel il traduit les *Vers dorés* de Pythagore en vers qu'il appelle « eumolpiques ». Il s'agit en fait d'alexandrins non rimés, qui sont successivement

masculins et féminins ; voici l'intégralité de ce texte étonnant (Fabre d'Olivet SP 1813 : 179-185) :

(7) ***Vers dorés des pythagoriciens***

PRÉPARATION

Rends aux Dieux immortels le culte consacré ;
Garde ensuite ta foi : Révère la mémoire
Des héros bienfaiteurs, des Esprits demi-Dieux.

PURIFICATION

Sois bon fils, frère juste, époux tendre et bon père.
Choisis pour ton ami, l'ami de la vertu ;
Cède à ses doux conseils, instruis-toi par sa vie,
Et pour un tort léger ne le quitte jamais ;
Si tu le peux du moins : car une loi sévère
Attache la Puissance à la Nécessité.
Il t'est donné pourtant de combattre et de vaincre
Tes folles passions : apprends à les dompter.
Sois sobre, actif et chaste ; évite la colère.
En public, en secret ne te permet jamais
Rien de mal ; et surtout respecte-toi toi-même.

Ne parle et n'agis point sans avoir réfléchi.
Sois juste. Souviens-toi qu'un pouvoir indicible
Ordonne de mourir ; que les biens, les honneurs
Facilement acquis, sont faciles à perdre.
Et quant aux maux qu'entraîne avec soi le Destin,
Juge-les ce qu'ils sont : supporte-les ; et tâche,
Autant que tu pourras, d'en adoucir les traits :
Les Dieux, aux plus cruels, n'ont pas livré les sages [pas de point]

Comme la Vérité, l'Erreur a ses amans :
Le philosophe approuve, ou blâme avec prudence ;
Et si l'erreur triomphe, il s'éloigne ; il attend.
Ecoute, et grave bien en ton cœur mes paroles :
Ferme l'œil et l'oreille à la prévention ;
Crains l'exemple d'autrui ; pense d'après toi-même :
Consulte, délibère, et choisis librement.
Laisse les foux agir et sans but et sans cause.
Tu dois dans le présent, contempler l'avenir.

Ce que tu ne sais pas, ne prétends point le faire.
Instruis-toi : tout s'accorde à la constance, au temps.

Veille sur ta santé : dispense avec mesure,
Au corps les alimens, à l'esprit le repos.
Trop ou trop peu de soins sont à fuir ; car l'envie
A l'un et l'autre excès, s'attache également.
Le luxe et l'avarice ont des suites semblables.
Il faut choisir en tout, un milieu juste et bon.

PERFECTION

Que jamais le sommeil ne ferme ta paupière,
Sans t'être demandé : Qu'ai-je omis ? qu'ai-je fait ?
Si c'est mal, abstiens-toi : si c'est bien, persévère.
Médite mes conseils ; aime-les ; suis-les tous :
Aux divines vertus ils sauront te conduire.
J'en jure par celui qui grava dans nos cœurs,
La Tétrade sacrée, immense et pur symbole,
Source de la Nature, et modèle des Dieux.
Mais qu'avant tout, ton âme, à son devoir fidèle,
Invoque avec ferveur ces Dieux, dont les secours
Peuvent seuls achever tes œuvres commencées.
Instruit par eux, alors rien ne t'abusera :
Des êtres différens tu sonderas l'essence ;
Tu connaîtras de Tout le principe et la fin.
Tu sauras, si le Ciel le veut, que la Nature,
Semblable en toute chose, est la même en tout lieu :
En sorte qu'éclairé sur tes droits véritables,
Ton cœur de vains désirs ne se repaîtra plus.
Tu verras que les maux qui dévorent les hommes,
Sont le fruit de leur choix ; et que ces malheureux
Cherchent loin d'eux les biens dont ils portent la source.
Peu savent être heureux : jouets des passions,
Tout à tour ballotés par des vagues contraires,
Sur une mer sans rive, ils roulent, aveuglés,
Sans pouvoir résister ni céder à l'orage.

Dieu ! vous les sauveriez en désillant leurs yeux....
Mais non : c'est aux humains, dont la race est divine,
A discerner l'Erreur, à voir la Vérité.
La Nature les sert. Toi qui l'as pénétrée,
Homme sage, homme heureux, respire dans le port.
Mais observe mes lois, en t'abstenant des choses
Que ton âme doit craindre, en les distinguant bien ;
En laissant sur le corps régner l'intelligence :
Afin que, t'élevant dans l'Ether radieux,
Au sein des Immortels, tu sois un Dieu toi-même !

Fabre d'Olivet a aussi composé en vers « eumolpiques » des traductions d'Homère (voir Chevrier 1996 : 430-432). D'après lui, ce type de vers est particulièrement adapté à « la poésie intellectuelle et rationnelle, pure ou réunie à l'enthousiasme des passions » (SP 1813 : 119).

Toujours pour le XIXe siècle, Chevrier (1996 : 432-437) mentionne, comme auteurs de vers blancs, des poètes tels que Monselet ou Tailhade, mais il ne précise pas si leurs textes comprennent des ébauches de strophes ou non ; il cite par ailleurs un

poème de Charles Cros, constitué de 14 vers mesurés {73737373737373} et repectant l'alternance en genre.

Au niveau des poèmes strophés, les rares textes qu'on trouve appartiennent à des formes plus ou moins fixes, ou en tout cas imitées d'un modèle étranger. En 1595, B. de Vigenère a ainsi composé un *Psaume* en tercets non rimés (*cf.* Lote 1990 : 301).

Un exemple intéressant est celui de L. Gorsse, qui publie en 1805 un « poëme en dix chants », intitulé *Sapho*. Deux pièces de cet ouvrage font alterner des vers rimés avec des vers non rimés, mais cette fois avec une nette structure strophique. Voici la première (Gorsse 1805a : 55-56) :

(8) ***Chant IV.***

Élégie troisième

Sapho exprime la crainte que lui inspirent les Lesbiennes, et même ses compagnes

O Surprise ! à peine l'amour
Vient de m'être propice,
Et déjà je crains les effets
De son fatal caprice !

Dans mon sein il a pénétré
Tel qu'un vautour terrible
Qui s'abat, rempli de fureur,
Sue le ramier paisible.

Par un art bizarre et cruel,
Au miel le plus céleste
Je sais trop qu'il joint dans ses dons
Le fiel le plus funeste.

Je l'ai vu combler tous les vœux
De la seule Andromède,
Lorsqu'Athis aux maux de son cœur
Cherchoit un vrai remède.

S'il falloit pourtant couronner
Qui mérite de l'être,
Mon Athis, en grâce, en talens
L'emporteroit peut-être.

A mon tour je puis éprouver
Un destin, si contraire !
A l'amant le plus adoré
Je puis cesser de plaire.

Tout Lesbos me semble un autel
Où mon sexe frivole
Jour et nuit allume l'encens
Pour Phaon son idole.

Ces beautés, qu'unit à mon sort
Une tendresse extrême,
Quand Phaon les voit, les entend,
Je tremble pour moi-même.

Mais pourquoi former un soupçon
Que l'amour seul excuse ?
La raison me dit que l'amour
En cet instant m'abuse.

Viens à moi, cortège enchanteur ;
Viens rassurer mon ame :
L'indulgente et douce amitié
Doit épurer ma flamme.

L'auteur reconnaît lui même que ce type de forme est inspiré de la versification italienne (SP 1805a : XXIV). Les octosyllabes sont censés avoir une « césure ou repos, à la troisième, cinquième et huitième syllabe » (SP 1805a : 176).

L'autre poème, composé de cinq huitains, donne les terminaisons masculines aux vers non rimés. En voici les deux premières strophes (1805b : 77) :

(9) ***Chant X.***

Élégie troisième

Sapho fait ses derniers adieux à l'île de Lesbos, et pardonne à ceux qui l'ont outragée

C'en est fait, je fuis de ces lieux ;
Adieux Lesbos, adieu chère patrie !
Je vais quitter, pour ne plus les revoir,
Tes côteaux, ta rive fleurie !
Et cependant, quand l'excès de mes maux
Me fait renoncer à la vie,
Puis-je espérer que mon trépas
Appaisera les fureurs de l'envie ?

Dans le silence des tombeaux
Osera-t-il outrager ma mémoire,
Ce sexe ingrat dont la rage s'unit
Aux cris du rival de ma gloire ?
Et toutefois mon honneur offensé
Oublie une action si noire ;
Sans regret je forme le vœu
Qu'elle s'échappe aux fastes de l'histoire.

Dans les deux textes, on remarque que la partition strophique est fortement soulignée par la structure bimétrique ; l'auteur semble vouloir compenser la semi-absence des rimes par cette structure. Voici comment il justifie la forme de ce dernier poème : dans chaque stance « sont deux vers de huit syllabes, et deux vers de dix ; en sorte que les vers non rimés ont chacun, par correspondant par la quantité syllabique, un vers qui trouve ailleurs sa rime » : autrement dit, tout vers non rimé est en équivalence métrique avec un vers qui, lui, est rimé, ce qui l'empêche, d'une certaine manière, de rester "orphelin".

Un autre cas intéressant de texte qui mélange rime et non rime, mais d'une toute autre manière, est représenté par un étrange poème d'Armand Renaud, poète parnassien méconnu (*in* Decaunes SP 1977 : 126) :

(10) ***Gazal***

Il tombait, dans ma fièvre, un chant de ma lèvre.
L'être aimé m'accueillit, le doigt sur la lèvre.

D'un baiser j'altérais l'ordre de ses traits.
Mon baiser rencontra le doigt sur la lèvre.

Je criais : il me faut un essor plus haut.
Demeure en paix, disait le doigt sur la lèvre.

Brisé par le plaisir, je vins à gémir.
L'être aimé demeura, le doigt sur la lèvre.

O Rêveur, comprends-moi, rêvons sans émoi :
Le bonheur est un marbre au doigt sur la lèvre.

(*Les Nuits persanes*, 1870)

On remarque que les classiques rimes de fin de vers sont remplacées, dans les vers impairs, par des rimes internes : les deux sous-vers d'un même vers (hendécasyllabe {6+5}) riment ensemble ; les vers pairs, de leur côté, substituent à la rime une sorte de refrain, avec l'expression « doigt sur la lèvre ». On remarque aussi des équivalences phonétiques entre des syllabes de fin de mot vers le début de chaque paire de vers : *tombait*$_1$/*aimé*$_2$, *baiser*$_3$/*baiser*$_4$, *criais*$_5$/*paix*$_6$, *Brisé*$_7$/*aimé*$_8$, *Rêveur*$_9$/*bonheur*$_{10}$ (équivalences en [e]/[ɛ] dans les 8 premiers vers).

Le titre de ce texte, *Gazal*, rapporte le nom d'une forme fixe rare et méconnue, d'origine persane. Les rares métriciens français qui parlent de cette forme ne la définissent pas de la même manière. Pour La Grasserie, qui l'orthographie « ghazal », c'est une forme « répétant de deux vers en deux vers le mot final » (1900 : 135 ; voir aussi 1894 : 51 et 55). Pour Pierre Grosclaude, qui retient les orthographes « ghasel » et « ghazel », c'est un poème « composé de sept strophes de deux vers. Il traite généralement de sujets érotiques, bachiques ou mystiques. Certains auteurs ont cru voir dans ce poème l'ancêtre du sonnet. Théophile Gautier a écrit des ghazels » (1970 : 12). Ceci nous renvoie à l'œuvre de Gautier, où l'on trouve un « Gazhel » (titre du poème), formé de trois strophes entièrement rimées (ababcccdeeed), à mètre hexasyllabique (Gautier SP 1970b : 235-236). René Jasinski nous dit en note (Gautier SP 1970a : LXVIII) : « Le ghazel (orth. moderne) désignait dans la poésie turque et persane une courte pièce de vers, parfaite de forme et d'où les termes vulgaires étaient bannis, consacrée en général à chanter l'amour et l'ivresse. Cette pièce devait être de 4 vers au

moins et de 15 au plus, et le nom du poète devait se trouver dans le dernier vers ». De toutes ces définitions, aucune ne fait apparaitre la nécessité de vers non-rimés et/ou de rimes intérieures, et c'est la première qui colle le mieux à la forme du poème d'Armand Renaud, peut-être unique en son genre. Si l'on regarde du côté des spécialistes de poésie persane, on s'aperçoit que la description de René Jasinski est la plus correcte. D'après l'*Encyclopédie de l'Islam* (1977 : 1057) le « ghazal » est une forme fixe constituée au moins de cinq et au plus de douze « bayts » (vers à hémistiche ou distiques de vers simples selon l'analyse que l'on adopte), tous se terminant par la même rime, celle-ci étant souvent suivie d'un « radif » (mot refrain). Thématiquement, le poème « contient la description des émotions du poète devant l'amour, le printemps, le vin, Dieu, etc., souvent inextricablement mêlés ». Dans « le premier *bayt*, appelé *maṭla'*, les deux hémistiches riment ensemble ; le dernier *bayt*, ou *makta'*, contient le pseudonyme (*takhallus*) de l'auteur ». Pour illustrer cette description métrique, voici par exemple le maṭla' d'un ghazal du poète Hāfiẓ (cité *ibid.*, p. 1058) :

(11) *rawnaḳ-i 'ahd-i shabāb-ast digar bustān-rā*
mīrasad mozhdè-yi gul bulbul-i khush alḥān-rā

On s'aperçoit que la forme du poème d'Armand Renaud est très proche de l'authentique ghazal persan, malgré des différences notables : à la place des « bayts », on a des distiques de vers composés eux-mêmes de sous-vers avec, aux vers impairs, des rimes entre ces sous-vers et, aux vers pairs, subsistance du seul « radif » (plus de rime).

Un autre exemple de « forme fixe » à vers non-rimés, plus connu et moins contestable, parce que sans rimes intérieures, est celui de "l'ode saphique", telle que l'a pratiquée en français Regnier-Desmarais. L'ode saphique française était généralement écrite en quatrains de rimes suivies (*cf.* Martinon 1911a : 127), mais Regnier-Desmarais (1707 : 526) s'est amusé à composer la suivante en vers blancs :

(12) ***Sur la predestination.***
Hymne en vers sapphiques

Quel bonheur pour moy, si je puis avoir lieu
D'esperer qu'un jour je seray mis au rang
Des Eleus, des Saints que le Verbe fait chair
Lave de son Sang ?

Entre les neuf Chœurs, adorant le Tres-haut,
Ils feront, sans fin, sacrifice à son nom :
Dans le Ciel, sans fin, le bonheur de voir Dieu,
Comblera leurs vœux.

Ils seront, sans cesse, enyvrez de ses dons :
Mais helas ! pour ceux de qui Dieu, de tout temps,
N'aura pas fait choix, le malheur de leur sort
N'aura jamais fin.

Soit honneur & gloire à Celuy qui peut tout ;
Soit honneur & gloire à jamais à son Fils :
Et que l'Esprit Saint, le lien de tous deux,
Soit beni sans fin.

La typographie et la bimétrie présentent ici un schéma périodique de groupes de vers que, en dépit de l'absence de rimes, l'on est bien tenté d'appeler "strophe". Cependant, il faut reconnaître que c'est une forme imitée de l'Antiquité classique, comme le signalent clairement le schéma des mètres, le sous-titre, et la tendance à faire des vers isomorphes en termes d'accentuation. C'est donc une forme qui reste marginale dans le lyrisme français.

Enfin, dernier exemple : dans son édition de l'*Album zutique* (1981 : 204 et 206), Pascal Pia rapporte un poème de Cabaner (qui, soyons clair, ne figure pas dans l'authentique *Album zutique*) et qui fut publié en septembre 1973 dans *la Renaissance littéraire et artistique*. Ce poème, apparemment composé de ce que l'on peut appeler des "strophes", est complètement dénué de rimes :

(13) ***Essai fantastique***
Nuit.

Nuit sans nuages,
Qui verses
Des larmes
Dans les calices
Des belles-
De-nuit...

Elles s'entr'ouvrent
Mystiques,
A l'ombre,
Et sous la lune
Découpent
Leur galbe.

Elles embaument,
Pudiques
Et vierges,
L'air pur et tiède
D'aromes
Secrets.

Ceux qui méditent
Prolongent
Leur veille
Et les regardent
Sous l'astre
Bleuies.

Blanches et roses,
Ces coupes
De marbre
Sont des symboles
De l'extase.

Nuit sans nuages,
Qui verses
Des larmes
Dans les calices
Des belles-
De-nuit,

Dans ton silence
Sans doute
L'oreille
Peut, attentive,
Entendre
Les orgues,

Car elles semblent,
Calices
D'offrande,
Être élevées
Par le prêtre
Vers le dôme
Plein d'étoiles.

Plusieurs remarques sont à faire sur ce texte. D'abord, on remarque que, malgré l'absence de rime, presque tous les vers ont des terminaisons féminines (les seules exceptions sont le dernier vers des strophes 1, 3 et 6). La structure strophique, à défaut d'être construite par les rimes, semble l'être par la bimétrie. Cependant, on remarque que la périodicité métrique n'est pas tout à fait règulière tout au long du poème : la strophe 5 ne compte que cinq vers, et le dernier est trisyllabique ; la dernière strophe, au contraire, compte sept vers, et les trois derniers sont trisyllabiques. Ce texte, qui n'est pas inspiré des formes de l'antiquité ni des traditions étrangère, est sans doute, dans notre petit corpus de textes sans rimes, le plus proche des poèmes strophiques construits « sur la seule combinaison des mètres » que souhaitait Mazaleyrat (1974 : 92). Pourtant, c'est un texte poétique suspect par bien des points ; d'abord, son auteur n'est pas un poète, mais un musicien (voir Petitfils 1994 : 69 et 122), ensuite (et mon *ensuite* ne va pas sans mon *d'abord*), ce texte est peut-être une *chanson* plus qu'un poème, comme le suggère l'identité parfaite de la strophe 1 et de la strophe 6.

On pourrait trouver encore d'autres poèmes non rimés, mais ils sont suspects d'emblée parce que postérieurs à la tradition classique ; voir Chevrier (1996 : 434-444) et Lemaire (1996).

On peut conclure de notre échantillonage de poèmes non-rimés qu'il n'y a pas en français de poèmes strophés dépourvus de rimes, hors quelques rares pièces apparentées à d'autres traditions que la versification française littéraire classique. Les vers-blancs sont même très rares dans toute la poésie française classique, même celle qui est dépourvue de "strophes" (au sens traditionnel). Doit-on en conclure que la rime est inhérente à la définition du vers en français ?

1.2.2.3.4. Ceci nous amène à discuter l'ensemble des fonctions de la rime ; outre celle d'agencement strophique, on lui reconnaît souvent la fonction de "marque de fin de vers" (comme le fait Th. Elwert dans la ciation donnée ci-dessus, §. 1.2.2.3.1.). Cette fonction a-t-elle quelque réalité linguistique ou métrique ?

Il se trouve que la question a été l'objet d'un grand débat, entre Jean Molino et Joëlle Tamine d'une part, et Benoît de Cornulier d'autre part. Les premiers (1982) défendaient la fonction de marque de fin de vers, et Cornulier (1981, 1982b) la rejetait. Ce débat a déjà été discuté par Delente (1992 : 253-259) ; on peut, me semble-t-il, ajouter quelques pièces au dossier.

Le principal argument qu'utilisait Benoît de Cornulier pour rejeter la fonction de démarcation des fins de vers était le suivant : « Imaginons un spectateur écoutant au théâtre des vers égaux rimés selon le schéma banal *aabbccdd*, etc. Si à la fin du premier vers rimant en *a*, ou en *b*, ou en *c*, ou en *d*, etc., le pauvre ne se rend pas compte que le vers est fini et qu'un autre commence, ce n'est pas la rime qui le détrompera, parce qu'à la fin de ces vers il n'y a pas de rime : la rime est une relation d'équivalence entre plusieurs vers, et non une propriété individuelle remarquable du vers en soi (comme pourrait l'être un son de cloche, une gifle, ou un STOP télégraphique) ; c'est à la fin du vers suivant qu'on obtient une rime, c'est-à-dire une équivalence entre les fins de ce vers et du précédent. Comment diable apercevra-t-on (agréablement) cette équivalence

si l'on n'a pas déjà distingué les vers à mesure qu'on les entendait ? [...] bien sûr, qu'un "bon" spectateur sait d'avance identifier la voyelle qui rimera avec le second *a, b, c,* ou *d,* mais c'est parce qu'il distingue d'emblée les vers et ainsi n'a pas besoin de les démarquer après coup par le système purement rétroactif de la rime » (1981 : 250-251). Conclusion : « ce sont les vers entiers, pris globalement, et non simplement leurs dernières syllabes ou leurs derniers mots, qui riment entre eux et sont équivalents ; sans cela, la rime ne définirait pas des superstructures dont les éléments soient les vers entiers. En un mot : **la rime est une équivalence entre les vers, basée sur une équivalence entre leurs derniers éléments métriques** » (1981 : 254) ; « on prête trop volontiers à la rime toutes les vertus de la fin des vers » (*id.*, note 11).

La démarche de Molino/Tamine se veut moins théorique et plus empirique. Elle se place sur trois plans différents : celui de la production des vers, celui de la réception, et celui « de l'analyse neutre des traces matérielles » (p. 494) : Du point de vue de la production, on peut « supposer que [...] la rime joue un rôle essentiel de vecteur ou d'attracteur phonique et sémantique : V. Hugo et bien d'autres poètes montrent que l'on peut écrire un vers à partir de et pour un couple de rimes ; dans ce cas précis, la rime joue bien un rôle démarcatif puisque le poète ne sait pas ce qu'il y aura avant, mais sait où le vers se terminera et cela, notons-le, indépendamment du mètre utilisé ! » (pp. 494-495). « Si l'on se place sur le terrain de la perception auditive des vers, il est clair qu'il y a le plus souvent dans la diction accentuation de la dernière syllabe et pause après cette syllabe : dans ce cas, ce n'est ni le mètre ni la rime à eux seuls qui permettent de marquer la fin du vers [...], le rôle démarcatif de la rime ne peut apparaître que dans les cas de discordance ou d'ambiguïté et lorsque par ailleurs, ni la pause ni l'accentuation ne suffisent à trancher » (pp. 494-495). Molino/Tamine donnent ici quelques exemples, et en concluent : « comme il y a ambiguïté dans l'organisation en vers et que la pause et l'accent sont présents à peu près également aux points où se manifeste l'ambiguïté, il est légitime de faire l'hypothèse que la rime sert ici à identifier la fin des vers » (p. 495). On voit que la position de Molino/Gardes-Tamine est beaucoup plus nuancée

que celle de Cornulier : « seules des analyses fines, détaillées permettront de déterminer le rôle démarcatif de la rime dans la perception des vers ; il est peu probable qu'une réponse absolue, du genre oui ou non, ait le moindre intérêt » (p. 497). Enfin, au niveau neutre de la rime elle-même, constatant « le caractère purement syllabique de la versification romane, [...] beaucoup moins nettement percetible que la configuration rythmique-accentuelle de la versification germanique » (p. 498), Molinon/Tamine suggèrent que la rime, omniprésente en versification romane (et non en versification germanique), « dans ce cas, servirait bien [...] à assurer l'identité du vers » (*id.*). Peut-être vaut-il donc « mieux parler d'identité que de démarcation du vers » (*id.*).

Dans sa réponse à Molino/Tamine, Cornulier (1982b) se fait fort de mettre en avant le caractère fragile et fortement hypothétique de leurs thèses, en particulier celles touchant au niveau "neutre" de l'analyse. A cela on peut ajouter plusieurs critiques. Sur le plan de la production des vers, il est vicieux de dire qu'un Hugo qui commence à composer ses vers par leurs rimes « sait où le vers se terminera » (p. 495) : il sait seulement sur quel timbre le vers rimera ; que cela lui donne une indication sur la façon dont le vers se terminera n'est qu'une information seconde, découlant du fait que les rimes prennent place à la fin des vers, ce qui, soulignons le bien, ne démontre pas qu'elles sont là pour démarquer cette place : ce n'est pas parce que, dans telle commune, toutes les maisons sont au bout d'un chemin qu'elles servent à indiquer la fin du chemin (même si on peut les utiliser pour ça). Et avec cet argument, on répond en même temps au point de vue de la "production" et à celui de la "réception". Enfin, sur le plan de l'analyse neutre, on remarquera d'une part que Molino/Tamine renoncent eux-mêmes à parler de "démarcation" (le terme d'« identité » désigne tout autre chose), et d'autre part que leur présentation du vers allitéré germanique est trop schématique et efface justement les structurations métriques supérieures au mètre qui peuvent s'y trouver (voir par exemple ma présentation du *dróttkvaett* du vieil islandais dans Aroui 1994 : 6-7).

J'adopte donc la position de Cornulier, comme le faisait déjà Delente (1992 : 253-259) : ce n'est pas la rime qui marque la fin du vers, mais plutôt la fin du vers qui marque (l'emplacement de) la rime : parce que l'équivalence rimique est une équivalence qui, au moins en poésie française classique, a besoin de l'équivalence métrique pour se constituer. Les rimes sont une équivalence phonique entre certaines positions métriques (les syllabes de fin de vers), et supposent donc l'équivalence métrique déjà établie (*cf.* Cornulier 1983 : 46). Elles servent à établir une périodicité entre des groupes de vers ainsi constitués, les *strophes* ou (pour m'en tenir à la terminologie courante) les distiques de rimes suivies.

1.2.2.3.5. En effet, les rimes permettent d'établir un double réseau d'équivalences, à des niveaux structurels supérieurs à celui du mètre. Prenons l'exemple simple d'un poème constitué d'une suite de quatrains `(abab)`. La rime établit d'abord une équivalence binaire, entre les deux moitiés de la strophe : chaque moitié "rime" avec l'autre moitié, c'est-à-dire présente avec elle une identité des timbres de fin de vers. C'est la première équivalence posée par la rime, constitutive de ce que Cornulier appelle les « modules » de strophes, ici `ab` et `ab`. Ensuite, la rime établit un deuxième niveau d'équivalences : chaque strophe ainsi constituée par l'accolement de deux modules devient à son tour équivalente aux autres strophes du poème, non par la répétition des mêmes timbres de rimes, mais par la répétition du même schéma abstrait `(abab)` ; chaque strophe, considérée isolément, présente ce même schéma de rimes. Il s'établit ainsi une périodicité strophique dans le poème, fondée non sur une équivalence matérielle (reprise des mêmes timbres rimiques), mais sur une équivalence *structurelle* (reprise du même schéma rimique).

1.2.2.3.6. Ces caractéristiques sont propres autant à la strophe qu'au distique de rimes suivies, qui généralement n'est pas reconnu comme une strophe (cf. §. 2.4.0.). Bien souvent, ce distique n'est pas l'objet d'une démarcation typographique, ni de concordance régulière avec la structure syntactico-sémantique. Cette singularité s'explique peut-être par sa construction interne en deux modules simples (`{a}` et `{a}`)

et non complexes (comme {ab} et {ab} par exemple). D'où une "morphologie" particulière du distique de rimes suivies, qui, sur le plan cognitif, le distingue à coup sûr de tous les autres schémas de rimes. Lorsque Martinon (1911a : 439) énonce que « la loi essentielle du lyrisme français [...], c'est l'*alternance* », il met le doigt sur ce qui distingue la structure modulaire de la strophe (lyrique) des rimes suivies (non-lyriques). C'est sans doute pourquoi le distique de rimes plates est couramment utilisé en poésie épique et en poésie dramatique, genres réputés "non-strophiques".

1.2.2.3.7. Le nombre des schémas de rime théoriquement possibles est immense. Pourtant, très peu sont pratiqués. Martinon, qui y ajoute l'immense champ combinatoire offert par la polymétrie, aborde le problème comme suit : « On aurait autant de strophes qu'on pourrait, par exemple, obtenir de mots, si l'on prenait les vingt-quatre lettres de l'alphabet, en nombre quelconque et dans un ordre quelconque : une vie humaine ne suffirait pas à énumérer les combinaisons possibles » (1911a : 428). Et finalement, comme pour les mots, et même bien plus que pour les mots, seule une infime minorité de possibilités est pratiquée. Pour Martinon, la raison en est simple : c'est parce que « la plupart de ces strophes ne seraient pas des strophes, parce qu'elles n'auraient pas un rythme [au sens platonicien] que l'oreille fût capable de saisir et de retenir » (*id.*) ; ce qui, en termes plus modernes, peut être traduit de la manière suivante : pour être métrique, une équivalence linguistique doit être non seulement *codée*, c'est-à-dire partagée par les locuteurs d'une même culture (voir Ruwet 1975, 1980 : 196-198, 1981b) et *périodique* (c'est-à-dire régulièrement récurrente), mais aussi *perceptible*, ce qui limite sévèrement le nombre de structures possibles (voir Grimaud/Baldwin 1993) ; comme le mètre (voir la loi des huit syllabes — Cornulier 1982a), la strophe n'échappe pas à cette limitation.

J'aurai l'occasion de revenir longuement sur les problèmes inhérents aux différents schémas de rimes dans la suite de ce chapitre (§§. 1.2.3. sqq.) et dans la deuxième partie de mon travail.

1.2.2.4. Les mètres

1.2.2.4.1. On a vu ci-dessus (§. 1.2.1.2.) que chez la plupart des théoriciens le mètre est un élément secondaire et facultatif dans la construction des strophes. Seuls Romains/Chennevière (1923) le mettent au premier plan. Pour eux, une strophe monométrique « constitue, indépendamment des conditions de sonorité [...], la *strophe métrique* à mètre unique » (1923 : 92). Ecrivent-ils cela en cherchant à théoriser la poésie unanimiste ? Apparemment non, puisqu'ils citent en exemple deux quatrains d'alexandrins de Malherbe. Ces quatrains sont à rimes croisées, mais ce n'est pas là l'essentiel pour eux. « Un système de sonorités, non appuyé sur un système de mètres, ne suffirait pas à constituer la strophe. Mais, s'il est approprié à la nature de la strophe, il en renforce l'unité, achève, pour ainsi dire, d'en matérialiser le rythme, et il en accroit la vertu expressive » (*ibid.* : 116). S'il y a une part de vérité dans cette idée, elle réside dans le fait, que nous avons déjà relevé ci-dessus (§. 1.2.2.3.4.), que la rime est un principe d'équivalence qui a besoin de l'équivalence métrique pour se constituer. À ce titre, on peut dire effectivement qu'elle est seconde. Mais elle n'est pas seconde dans la constitution des strophes ; elle y occupe au contraire la première place. C'est l'ensemble rime/strophe qui forme un système périodique second. Ce n'est parce qu'ils sont écrits sur le mètre {6+6} que les quatrains d'alexandrins de Malherbe sont des strophes : le mètre y établit une équivalence entre tous les vers du poème, sans discrimination de groupes de vers. Pour que les groupes de vers périodiques, et donc métriques, se fassent jour, il faut l'équivalence strophique, équivalence *structurelle* entre schémas de rimes.

1.2.2.4.2. On a souvent remarqué que les strophes longues (en nombre de vers) possèdent plutôt des vers courts, et les strophes courtes plutôt des vers longs (*cf.* par exemple Quicherat 1850 : 250-251, Martinon 1911a : 441, Laumonier 1932 : 697, Romains/Chennvière 1923 : 93, Formont/Lemerre 1937 : 98, Suberville 1946 : 180, *Notions de versification française* [anon.] (1948) : 22, Lote 1990 : 216, Molino/Gardes-Tamine 1988 : 31, Grimaud/Baldwin 1993 : 261). Ceci s'explique simplement par les

limites de la mémoire immédiate chez l'homme : percevoir la structure "métrique" d'un douzain d'alexandrins dépasse nos capacités cognitives.

Par ailleurs, parler de « strophes carrées » (comme le fait Mazaleyrat 1974 : 96) pour les strophes dont le nombre de vers est égal au nombre de syllabes par vers est théoriser un objet qui n'a pas de réalité perceptive. Il est vrai qu'au XVe siècle la strophe carrée était une réalité dans la pratique des poètes (voir Lote 1951 : 72) ; il en reste des traces jusqu'au XIXe siècle dans les strophes de la ballade. Mais, sur le plan cognitif, il n'y a aucun point commun entre un quatrain de tétrasyllabes, un huitain d'octosyllabes, et un douzain d'alexandrins. Les deux premiers sont des strophes perceptibles, le troisième n'en est pas une sans support musical, et dans les trois cas l'égalité numérique entre le nombre de vers et le nombre de syllabes par vers ne peut être perçue à l'audition. Tout au plus peut-on dire qu'il y a là une notion qui renvoie à l'inscription typographique de la strophe sur la page. En vertu du principe cognitif énoncé ci-dessus (vers courts pour strophes longues et vers longs pour strophes courtes), on pourrait s'attendre à ce que la strophe "carrée" ne soit courante et naturelle que pour des strophes à nombre de vers moyen, dont le chiffre limite devrait être établi par des tests psychologiques tels que ceux qui ont permis à Benoît de Cornulier (1982a) d'énoncer la "loi des 8 syllabes". Si l'on en croit le répertoire métrique de Martinon (1911b : 74-80), les strophes carrées sont chose fréquente dans le huitain, sur différents schémas de rimes (voir annexes, §§. 4.5. et 4.6.). En dehors du huitain, on ne les trouve guère que dans le sizain d'hexasyllabes (surtout sur les rimes `(aabccb)`) et, curieusement, chez les classiques (mais non au XIXe siècle), dans le dizain rimé `(ababbccdcd)`, dizain dit "marotique" (voir Martinon 1911b : 91, et voir annexes). En fait, ce dizain est d'origine médiévale ; il « est généralement en décasyllabes, à cause de l'égalité qui s'était établie à la fin du Moyen âge entre le nombre de vers d'une "taille" et leur mesure [...]. Mais sa forme étant purement conventionnelle, il n'a rien de lyrique » (Martinon 1911a : 408 ; voir aussi Cornulier 1989a). Peut-être que sa perception était facilitée au Moyen-Âge par un support musical.

1.2.2.4.3. Les mètres participent vraiment de la construction strophique dans les cas de polymétrie. La polymétrie se résume le plus souvent à la bimétrie. Les strophes construites sur plus de deux mètres différents, par exemple celles de Malherbe que mentionne Ruwet (1979 : 424, note18), dont les mètres sont {A97A8B} (voir aussi Cornulier DI 1990 ; voit texte dans Malherbe SP 1968a : 137-138), relèvent généralement du genre de la chanson. Cependant, on trouve pas mal de poèmes en strophes trimétriques au XVIIe siècle (mêmes s'ils restent en minorité), ce qui fait dire à Martinon (1911a : 285) que les poètes de cette époque n'avaient pas le sens du "lyrique" d'un Victor Hugo. Dans les systèmes polymétriques, Martinon ne parle « de strophes parfaites que pour les asociations de deux mesures » (1911a : 442).

Comme critère second, la structure bimétrique peut être soit en concordance soit en discordance avec la structure établie par le schéma de rimes ; concordance par exemple dans le cas d'un quatrain rimé (abba) et mesuré {C66C}, discordance dans le cas d'un quatrain rimé (abab) et mesuré {C88C} (voir Molino/Gardes-Tamine 1988 : 33). Dans certains cas, la structure bimétrique peut aider à discriminer les modules : un sizain (aabccb) sera facilement analysé en (aab¬ccb), et non en *(aa¬bccb), s'il est appuyé par une structure métrique du type{CC8CC8} (voir Martinon 1911a : 231-232 et 236-237) ou {888CCC} (voir Ruwet 1979 : 408).

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 réccurence réglée d'une strophe à l'autre (*cf.* Cornulier 1988b : 124). Une terminaison rimique, en revanche, parce que'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. ci-dessus, §. 1.2.2.4.1.).

On reviendra sur les caractéristisques métriques de la strophe dans les paragraphes suivants, quand on traitera des travaux de Martinon (§. 1.2.3.), Mazaleyrat (§. 1.2.4.) et Cornulier (§. 1.2.5.).

1.2.2.5. Le nombre de vers

1.2.2.5.1. La terminologie traditionnelle, qui distingue les strophes les unes des autres sous les noms de quatrains, quintils, sizains, etc. semble supposer que le nombre des vers est un critère important de la constitution des strophes. Martinon lui-même choisit ce critère comme base de son classement des strophes ; dans la préface de sa thèse, il justifie son choix de la manière suivante : « Quelques métriciens, comme Kastner, ont cru devoir mettre d'un côté toutes les strophes de vers égaux, dites *isométriques*, de l'autre toutes les strophes de vers inégaux, dites *hétérométriques*. Cette distinction est certainement importante, mais ne saurait passer avant toutes les autres : un sixain est toujours un sixain, qu'il soit sur une mesure ou sur deux, et il y a toujours plus de rapport entre deux sixains quelconques, au moins si l'ordre des rimes est le même, qu'il ne peut y en avoir entre un sixain et un quatrain [...]. Toute classification des strophes doit donc d'abord les diviser en *quatrains, quintils, sixains*, etc. » (1911a : VI).

1.2.2.5.2. Cinquante ans après Martinon, Th. Elwert, sans rejeter ce critère du nombre de vers, souligne qu'il ne suffit pas à lui seul à définir la strophe : « la structure de la strophe n'est pas déterminée uniquement par le nombre des vers. C'est pourquoi il ne peut fournir à lui seul un principe de "répartition" des genres de strophes. Cette impression erronée peut naître du fait que dans les traités de versification scolaires, les strophes sont classées selon le nombre de vers, comme si le *quatrain* ou *quintil*, etc. existait en soi. En réalité il existe un très grand nombre de formes différentes du quatrain, du quintil, etc. » (1965 : 145). On remarquera que cette reformulation ne rejette pas le critère du nombre des vers, mais soulignement simplement son insiffisance à définir la strophe à lui tout seul. Les auteurs qui intègrent le nombre des vers dans leur définition de la strophe vont dans le même sens (Laumonier 1932 : 639,

Lote 1951 : 67, Morier 1989 : 1094, Jaffré 1984 : 59, Molino/Gardes-Tamine 1988 : 12).

1.2.2.5.3. La position de Cornulier, sur cette question du nombre des vers, est en revanche beaucoup plus critique : « Martinon intitule ses chapitres "le neuvain", "le dizain", etc., alors que ces notions générales ne recouvrent souvent rien de consistant » (1993c : 37, note 14). Pour lui, par exemple, telle forme de quintil peut être cognitivement plus proche de telle forme de quatrain que de telle autre forme de quintil : « Si l'on tient compte de la perspective temporelle, on peut dire que `(abaab)`, commençant comme un quatrain classique, devient un *quintil par augmentation* par le fait que son module 2 s'allonge d'un vers par rapport à son premier. Dans la même perspective, `(aabab)`, s'annonçant par son module initial comme un sizain, est un *quintil par diminution* » (Chauveau/Cornulier 1994 : 35). De même, on peut dire que parler de "dizain" pour une forme telle que `(ababccdeed)` masque la parenté de cette forme avec les strophes `(abab)` et `(aabccb)`, dont elle n'est que la juxtaposition.

1.2.2.5.4. En vérité, si Cornulier met l'accent sur une parenté structurelle qui est masquée par le classement habituel des strophes par quantains, ceci ne signifie pas que le critère du nombre des vers, et plus largement de la longueur des strophes, ne soit pas cognitivement important. Martinon, bien que penchant pour la tradition, avait déjà bien vu les deux aspects, quand il écrivait qu'« il y a toujours plus de rapport entre deux sixains quelconques, *au moins* si l'ordre des rimes est le même, qu'il ne peut y en avoir entre un sixain et un quatrain » (Martinon 1911a : VI, italiques miennes). Un dizain classique n'est pas simplement la juxtaposition d'un quatrain et d'un sizain, sans conséquence cognitive ; il est aussi, du fait même de cette juxtaposition, quelque chose de plus complexe, de plus difficile à percevoir, parce que plus long. Ses vers devront donc être plus courts que ceux du quatrain ou du sizain standard (voir Martinon 1911a : 441). Or, ces caractéristiques, le dizain classique est censé les avoir en commun avec les autres formes de "dizains" : parce qu'il partage avec elles le même critère cognitif de la *longueur* (qui suppose aussi une même exigence de "césure strophique"). C'est

aussi parce que ce critère est important sur le plan de la perception que les strophes de plus de dix vers, et surtout de plus de douze vers, sont rares chez les classiques. Elles sont pourtant assez fréquentes jusqu'au XVe siècle : Molino/Gardes-Tamine (1988 : 20) signalent des strophes lyriques de Molinet de trente vers, « jouant sur la combinatoire », et Chatelain (1908 : 127) des « quarantehuitains », du même Molinet. Mais Elwert (1965 : 144-145) nous rappelle que « la plupart de ces compositions étaient destinées au chant » et que, dans le cas d'une lecture visuelle, « les strophes par trop étendues sont composées pour agir de façon déterminée sur le lecteur muet, capable lors de la lecture d'évaluer la complexité de l'architecture de la strophe et la virtuosité nécessaire à son élaboration. La strophe par trop étendue [...] porte très clairement le sceau du morceau de bravoure ». Ce type de forme relève donc d'un "pacte de lecture" (ou d'audition) tout à fait particulier.

Par ailleurs, on remarquera que, dans un travail méthodique, le classement des formes par quantains est pratique sur la plan de la consultation : on sait tout de suite où chercher l'analyse des strophes de forme `(ababa)`, alors qu'il est difficile de le savoir dans un article à la Cornulier tant qu'on ne connaît pas les présupposés théoriques de l'auteur, donc tant qu'on n'est pas tombé sur le passage en question. C'est donc à partir de ce critère du nombre des vers que, dans la seconde partie de mon travail, j'étudierai et classerai les formes strophiques utilisées par Verlaine. Il suffira que le nombre de vers répartis entre deux blancs (voir §. 1.2.2.1.5.) réponde à une certaine systématicité (périodicité) pour que je lui consacre un chapitre à part entière : je commencerai ainsi mon analyse des structures typographiques périodiques par le monostiche (et non par le tercet ou le quatrain, comme chez la plupart des métriciens), espérant faire ainsi apparaître des régularités structurelles et/ou métriques que je n'aurais pu mettre en valeur autrement (voir par exemple §. 2.3.4.).

1.2.2.6. Les frontières syntactico-sémantiques

1.2.2.6.1. On a déjà mentionné ci-dessus (§. 1.2.1.) que divers métriciens intègrent dans leur définition de la strophe la nécessité d'un bouclage syntactico-

sémantique. La « strophe forme une unité syntaxique. La phrase s'achève avec la strophe » (Elwert 1965 : 141). Un auteur tel que Boiste ([s. d.] : 147) réduit même sa définition à ce critère. Ceci dit, il ne faut pas tomber dans l'excès de Molino/Gardes-Tamine (1988 : 49), pour qui la strophe « a tendance à constituer une unité sémantique cohérente, beaucoup plus prégnante et beaucoup plus clairement séparée de son contexte que la phrase ou le paragraphe de prose ». Certes, la strophe forme une unité structurelle cohérente par sa capacité à s'opposer aux autres strophes d'un même poème (*cf.* les analyses de Jakobson 1973), capacité que ne possède guère le paragraphe, mais il est certain que le paragraphe prosaïque a une probabilité de cohérence syntactico-sémantique très supérieure à celle de la strophe : on connaît des strophes "enjambantes", pas de paragraphes enjambants. Une strophe ne s'achève pas toujours sur une fin de phrase, même si bien souvent, pour les strophes de plus de trois vers, on constate qu'elle s'achève au moins sur un point-virgule. De nombreux métriciens ont relevé l'existence des "enjambements strophiques", notamment chez les poètes préclassiques (jusque chez Corneille) et chez les romantiques (cf. Quicherat 1850 : 273-274, Dorchain 1933 : 345-349, Laumonier 1932 : 684 n. 1, Lote 1990 : 220, Chung 1988 : 75-76, Brun 1972 : 54, Mazaleyrat 1977 : 5731-5732, Dessons 1991 : 93, Cornulier 1993c : 41-42). La clôture syntactico-sémantique n'est donc pas un critère linguistique nécessaire à la strophe, alors qu'elle semble une condition nécessaire et suffisante pour le paragraphe de prose. Voici, parmi beaucoup d'autres, un exemple de poème de Verlaine (SP 1989 : 583-584) caractérisé par de nombreux "enjambements" strophiques :

(14) ***Chanson pour L...***

« Enfin, après deux ans, je te revois » — *et t'aime*
Pour de bon cette fois,
À cause de ton corps d'abord, et surtout même,
En raison de ta voix

Si bonne et si calmante et qui dicte des choses
Paisibles à mon cœur
Un peu cruel mais doux au fond, telles aux roses
Les épines et, sœur

Presque aimée à cause de ta gente sagesse
À travers tant et tant
De gaîté polissonne, et de cette largesse
D'un cœur pourtant prudent,

Que ton cœur et mon cœur règnent donc sans conteste
Sur notre vie à tous
Les deux — et dès ce soir (ô jour, je te déteste !)
Soyons-nous bons et doux !

1.2.2.6.2. La question de la syntaxe touche aussi à la définition de la "césure strophique". On a souvent nommé par ce terme des choses différentes, confondant la frontière des modules (dans un sizain `(aabccb)` par exemple) et, dans une strophe composée, celle des sous-strophes (*cf.* le dizain `(ababccdeed)`) (voir Martinon 1911a : 441, Suberville 1946 : 161, Morier 1989 : 1098-1103, Guiraud 1970 : 38-40, Mazaleyrat 1977 : 5731-5732, Molino/Gardes-Tamine 1988 : 35, Dessons 1991 : 92-93). Dans le cas des strophes composées, il est clair que l'on peut poser l'existence de quelque chose comme une "césure strophique", cette césure étant d'une part à l'articulation des sous-strophes `(abab¬ccdeed)`, et d'autre part se caractérisant par une tendance à être marquée par une frontière syntagmatique plus ou moins forte. Dans le cas des frontières de modules, l'existence de la césure est plus floue, même si sa probabilité « croît [...] avec la longueur de la strophe » (Gardes-Tamine 1988 : 143) et, faut-il l'ajouter, avec la longueur des vers. D'après Molino/Gardes-Tamine (1988 : 27), la césure strophique a été exigée à partir de Maynard et de Malherbe, qui l'ont employée d'abord pour le sizain, puis pour les autres types de strophes de plus de trois vers. Si l'on regarde ce qu'en dit Fromilhague (1954 : 210, 219, 361, 378), qui a étudié la chose de très près, on se rend compte que le jeune Malherbe ne soulignait pas systématiquement les frontières de modules par des frontières syntaxiques, bien que Desportes et Bertaut le faisaient avant lui (Fromilhague 1954 : 288, 329) ; mais Malherbe homme mûr respectait la concordance (*ibid.* : 319, 329, 373). Concernant le dizain, la "césure" principale après le quatrième vers était déjà bien connue à l'époque de Malherbe, et l'idée d'une "coupe" secondaire après le septième vers fut émise par

Maynard, et ne commença à être pratiquée par Malherbe que vers 1608-1610, mais jamais de façon générale (*ibid.* : 404, 414-415, 423-424 — voir ici même §. 2.11.2.3.2.). On pourrait s'interroger sur ce qui définit le caractère "secondaire" d'une césure. La lecture de Fromilhague ne le fait pas apparaître avec évidence. Les résultats sont plus nets avec la "ponctuométrie" de Cornulier.

Pourtant, Benoît de Cornulier ne parle jamais de césure strophique. Il en généralise le principe à tous les niveaux de la structure métrique par ce qu'il appelle le principe de meilleure concordance : « Il est banal qu'un sous-vers, un vers, un module, une strophe, correspondent à une unité selon le sens » (1995 : 162). L'idée est intéressante. On voit par elle que la notion traditionnelle de "césure strophique", dans le cas de la frontière des modules, mettait le doigt sur un niveau de la structuration métrique, le module, qui dans la tradition était méconnu parce qu'il n'avait pas de nom. Mais on va voir que l'idée de « concordance » n'est pas sans poser des problèmes.

J'ai utilisé ailleurs (§. 1.1.3.2.1. et *passim*) cette notion de césure strophique, autant dans le cas des frontières de modules (type `(aab¬ccb)`) que dans le cas des frontières de sous-strophes (type `(abab¬ccdeed)` ou `(ab¬ab¬¬ccd¬eed)`), sans spécifier si j'entendais par là une frontière purement métrique ou sa concordance avec une frontière syntaxique. En fait, il me semble que l'on pourrait conserver cette notion pour les frontières de sous-strophes, par analogie avec la césure de vers, frontière de sous-vers : sans vouloir faire d'analogie trop rapide, on peut défendre le caractère essentiel de cette césure en posant l'hypothèse que la strophe composée est à la strophe ce que le vers composé (ou "complexe") est au vers. Dans sa *Théorie du vers* (1982 : 88), Benoît de Cornulier écrit ceci : « on peut considérer avec beaucoup de métriciens que les vers complexes, rimiquement et graphiquement distingués comme vers, sont "composés" d'éléments "composants" qui sont comme des vers ("sous-vers") du point de vue de la mesure, quoiqu'ils ne riment pas indépendamment, et soient soudés dans l'écriture, de même qu'ils peuvent être fondus dans la syllabation du vers total ». De même, les strophes "composantes" ne sont pas démarquées typographiquement, mais

ont une unité rimique, et sont (rimiquement) strophes au même titre que les strophes composées le sont, bien que "sous-strophes" constitutives de celles-ci. Cette analogie de la strophe et du vers rejoint d'ailleurs une idée exprimée par Mazaleyrat : « La strophe fournit [...] au niveau des groupements de vers, dans l'ordre sémio-syntaxique comme dans l'ordre formel de la présentation sonore et métrique, un type d'organisation du discours exactement semblable à celui que fournit le vers au niveau des groupements de membres rythmiques dans la phrase » (1977 : 5731). Pour que cette analogie vers-composé/strophe composée soit juste, il faudrait démontrer que la strophe composée possède une réalité perceptive. À ce propos, il est frappant de constater que les strophes simples ne dépassent pas les huit ou neuf vers (comparer le huitain `(aaabcccb)` au huitain `(ababcdcd)` ou le neuvain `(aabccbddb)` à la forme `(ababccdcd)`), ce qui témoigne peut-être d'une impossibilité perceptive de la strophe de neuf ou dix vers sans césure interne. L'analogie avec le vers est d'autant plus frappante que la limite métrique constitutive d'un vers est de nombre huit également (huit syllabes). La limite entre forme simple et composée autour du nombre huit, tant pour la strophe que pour le mètre, est sans doute, dans les deux cas, une simple conséquence de la loi des 7 ± 2 unités perceptuelles découverte en 1956 par le psychologue Georges Miller (voir Grimaud/Baldwin 1993 : 270). Mais dans le cas de la strophe, la capacité de perception est déterminée non seulement par le nombre de vers, mais aussi par le nombre de syllabes par vers. Sur ce point, le fait que les strophes "longues" (douzains, dizains...) soient plus facilement constituées de vers courts tend à prouver la conscience métrique des poètes, qui s'appliquent à rendre aisée la perception cognitive d'une strophe longue en allégeant la longueur des segments linguistiques à mémoriser avant que la structure strophique ne se répète (sur ce point, voir quelques arguments intéressants dans Grimaud/Baldwin 1993).

Quand à préciser si la "césure strophique" est une frontière purement métrique ou également une frontière syntaxique, la chose est difficile à dire. Cornulier (1995 : 162-164), n'hésite pas à séparer nettement les deux choses, comme si la structure

métrique était absolument indépendante de la structure syntactico-sémantique. Pourtant, si, comme le fait Cornulier par ailleurs, on pense que la structure métrique existe par des équivalences contextuelles plus que par l'instanciation d'un *modèle* déjà donné, les frontières de modules ne peuvent être déterminées sans un recours à la syntaxe (ou à son approximation ponctuométrique) parce qu'elles *résultent* de la structure syntactico-sémantique plus qu'elles ne sont en concordance/discordance avec elle. Prenons l'exemple du sizain (aabccb) chez le premier Malherbe : on peut établir que le jeune poète ne marque guère de frontière syntaxique suffisante après le troisième vers, mais qu'il place plutôt celle-ci après le deuxième vers (voir Fromilhague 1954 : . 210, 219, 361) ; donc il traite cette strophe comme une strophe composée de deux "sous-strophes" (aa¬bccb) (je parle ici de sous-strophes et non de modules parce que, sur un plan purement rimique, chaque unité ainsi discriminée est elle-même susceptible d'une analyse modulaire). On retrouve son traitement métrique de la strophe à partir de ce qu'il en fait sur le plan syntaxique.

1.2.2.6.3. C'est ici sans doute qu'il convient de dire un mot des "ïambes" à la Chénier. Forment-ils des "strophes" ? Plusieurs métriciens se sont posé la question. Le schéma rimique est tout ce qu'il y a de plus classique, puisqu'il s'agit de rimes croisées. Seules la typographie (absence de blancs) et, éventuellement, la structure syntaxique (frontières syntagmatiques), peuvent faire hésiter à y voir de véritables strophes. On a vu tout à l'heure (§. 1.2.1.3.) que les métriciens faisaient peu de cas du critère typographique. Qu'en est-il du critère syntaxique ? Pour Auguste Dorchain (1933), l'ïambe est une forme qui, en cas de discordance entre les frontières de "quatrains" (rimiques) et les frontières syntaxiques, ne peut être analysée comme simple succession de strophes hétérométriques, parce qu'il n'y a pas d'« arrêt notable et régulier de la pensée » (p. 343). C'est donc « un exemple frappant [du] principe de la *concordance différée* entre le sens et le rythme, qui est [...] une des conquêtes de la poétique moderne. La concordance ne se réalise ici qu'à la fin d'une période dont la longueur est indéterminée ; l'unité rythmique n'est plus la strophe, mais cette période » (p. 344).

Suberville (1946 : 162-163) rapproche l'ïambe non pas du quatrain, mais du distique ; pour lui les « *Iambes* d'André Chénier et d'Auguste Barbier sont des poèmes continus, le sens ne s'y arrête pas après chaque distique ». Pour Jacques Heugel, en revanche, les ïambes « sont en réalité des quatrains » (1941 : 80) ; c'était déjà l'idée de Banville (1972 : 165-167). Mais ce n'est pas l'avis de Th. Elwert : « il n'y a pas véritablement structure strophique, car quatre vers ne forment pas régulièrement une unité syntaxique » (1965 : 157-158). La position de Benoît de Cornulier (1995 : 171-173), comme souvent, se distingue par son originalité. Ce dernier théorise une différence entre « strophe » et « stance ». Tout schéma rimique périodique (distique de rimes suivies, quatrain de rimes croisées, sizain classique, etc.) est appelé « strophe ». Par contre, n'accèdent au statut de stance que les systèmes rimiques qui, en sus de leur périodicité, présentent une concordance de leurs frontières avec des frontières de groupes syntactico-sémantiques. Les ïambes de Chénier, à cause du peu de concordance entre l'unité métrique (quatrain) et l'unité syntaxique, forment donc des strophes, mais non des stances. L'idée peut paraître ingénieuse, mais on a vu ci-dessus (§.1.2.2.6.2.) que cette conception de la concordance/discordance ne se fait pas sans difficulté ; voir aussi §. 2.2.1.2.1.

1.2.2.7. Le genre des vers

1.2.2.7.1. Peut-on mettre le principe de l'alternance en genre au compte des critères définitoires de la strophe ? Au premier abord, on pourrait répondre par la négative. C'est un principe qui déborde le champ de la poésie strophée (on le trouve dans des textes en rimes suivies), et notre poésie a connu des strophes bien avant de connaître le principe généralisé de l'alternance en genre (*cf.* Dragonetti 1960 : 417, Kastner 1904, Lote 1990 : 267-287). Mais on peut se demander pourquoi ce principe a fini par se généraliser. La possibilité d'une éventuelle mise en musique posait comme seule nécessité un isomorphisme gonique des strophes, sans qu'il y ait forcément une alternance en genre régulière à l'intérieur de chacune (*cf.* Laumonier 1932 : 675). Dorchain (1933 : 110-111) voit dans l'alternance en genre un facteur de "musicalité" de

la strophe. Encore faudrait-il savoir ce que l'on entend par là. Laumonier (1932 : 679-680), avec son concept d'« harmonie », donne des arguments qui vont dans le même sens. Aujourd'hui, Benoît de Cornulier (1995) reprend la même idée ; il rapproche le principe de l'alternance du constat de la grande majorité des strophes masculines en poésie classique. Du fait de la structure modulaire de ces strophes, la régularité de l'alternance en genre peut s'expliquer comme mise en valeur du jeu structurel des rimes : dans les formes classiques (abab) et (aabccb), « l'opposition entre le caractère franc des terminaisons masculines, dont aucune voyelle ne déborde la mesure, et le caractère prolongé des féminines, moins nettement conclusives puisqu'une voyelle y apparaît après la fin de la mesure » (p. 146) convient particulièrement bien à l'opposition structurelle des terminaisons en b, conclusives de modules, et des terminaisons en a et c, internes aux modules.

1.2.2.7.2. Encore faut-il supposer dans ce cas une réalité phonétique de la rime féminine. Il est clair qu'aujourd'hui peu de gens lisent la poésie classique en "prononçant" (oralement ou mentalement) les éventuels schwas de fin de vers (je me souviens néanmoins d'un professeur de l'université Paul Valery à Montpellier qui le faisait très régulièrement). Mais il ne faut pas oublier que la poésie d'un Malherbe est un document du début du XVIIe siècle, et un poème de Hugo un document du XIXe siècle. Il convient donc de s'interroger sur l'état de la langue et, en particulier, de la *langue des vers*, à chacune de ces époques. Car il est un fait que « les grammairiens nous attestent l'existence d'une double prononciation » (Lote 1996 : 193 ; voir aussi p. 227). Contrairement à ce que note Dessons (1991 : 91), « l'époque classique » prononçait les [ə] de fin de vers. D'après les traités de versification classique, les alexandrins féminins sont constitués de 13 syllabes (*cf.* Lote 1991 : 285), et pour les poètes les octosyllabes féminins font 9 syllabes (*cf.* Laumonier 1932 : 677-678, note 2). Les musiciens classiques qui ont mis en musique la poésie de leurs contemporains faisaient articuler assez fortement le [ə] à la rime (Lote 1991 : 285 et 1994 : 111-137). On peut en conclure une origine *phonique* de la distinction rimes féminines/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 XVIe 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'amuït dans le parler populaire au XVIe siècle. Dans la langue courante, les grammairiens du XVIIe siècle notent, vers 1620, un son tout juste perceptible et, passé 1630, ils le considèrent comme amuï ». Mais en poésie, au XVIIIe siècle, le [ə] après voyelle « persistait encore à la rime » (Lote 1991 : 284), et il se « défendait » encore mieux après consonne (*id.*), où la syncope « se produisait beaucoup plus rarement » (Lote 1991 : 286 — voir aussi Lote 1996 : 224-225). En fait, la survivance du schwa de la rime féminine, que ce soit après voyelle ou après consonne, a semble-t-il débordé largement le XVIIIe siècle, au moins dans certains cas. D'un côté, on a des témoignages plutôt négatifs ; pour Philippe Martinon, né en 1859 (*cf.* Reboudin 1992) « l'*e* muet final ne se sent plus guère après une voyelle, et à peu près plus du tout après une consonne, ce qui assmile beaucoup de rimes féminines à des masculines, tandis que beaucoup de rimes masculines à consonne sonore ressemblent tout à fait à des féminines » (1911a : 437). Et pourtant... Apollinaire (SP 1992), plus jeune que Martinon, prononce encore les schwas de fin de vers dans ses lectures orales du *Pont Mirabeau* et de *Marie*, lectures qui datent de 1914 ; dans le second poème, c'est même la diction choisie qui permet à « Mar*ie* » de rimer avec « saut*ille* ». Paul Valery, lors d'une lecture (dont je ne connais pas la date) des poèmes *Fragments du Narcisse* et *Poésie* (texte *in* Valery SP 1990 : 62-73 et 56-58, enregistrement *in* Germain-Thomas/Astier SP [s. d.]), a une diction variable, tantôt réalisant tantôt omettant le schwa des rimes féminines. Mais parce qu'il y a parfois prononciation du schwa, on peut induire que Valery possédait tout de même un modèle mental de sa réalisation, même si ce schwa n'est pas toujours instancié dans sa déclamation. Il est clair qu'à l'époque d'Apollinaire et de Valery ce schwa n'appartenait plus à la langue courante (sauf régionalismes), mais il est fort possible qu'il se soit maintenu, au moins chez

certains, dans la *langue des vers*, comme en témoignent les enregistrements. La vérité tient peut-être dans ce propos de L. Rudrauf, daté de 1935 : il y a, sur le plan de la déclamation des vers, « deux écoles en présence : 1° celle qui utilise les propriétés phoniques du français vivant — 2° celle qui se conforme à une sacro-sainte tradition oratoire et scénique » (1935 : 99). Si Apollinaire a cherché dans certains de ses textes à substituer l'alternance vocalique/consonantique à l'alternance en genre, c'est pour essayer d'élaborer une langue métrique plus proche de la langue courante ; mais il était certainement par ailleurs un excellent locuteur de la *langue des vers*.

1.2.2.8. Isomorphisme et périodicité

1.2.2.8.1. Parmi les autres critères de définition de la strophe qui ont été proposés par les métriciens, il en est est un très important que je n'ai pas encore discuté parce que la strophe le partage avec tous les objets métriques : le critère de la périodicité. Ce critère apparaît explicitement chez Verrier (1931 : 170), Laumonier (1932 : 709), Lote (1951 : 67), Morier (1989 : 1094), Deloffre (1973 : 69), Jaffré (1984 : 59), Molino/Gardes-Tamine (1988 : 12). Pour qu'il y ait strophe, il faut qu'il y ait récurrence réglée d'un même schéma formel ; avec ce critère vient celui de l'isomorphisme, puisque les éléments répétés doivent être semblables.

1.2.2.8.2. Ceci est vrai pour tout objet métrique. Cependant, la strophe se distingue en ce que sa récurrence n'est pas d'un nombre limité : les sous-vers, les vers, les modules, les sous-strophes, qui s'imbriquent les uns dans les autres selon une structure arborescente (voir Cornulier 1992d : 231-232 et 1995 : 239-240), forment des niveaux de structuration où chaque unité se lie à d'autres unités du même niveau dans un nombre sévèrement limité (il varie entre 1 et 3 le plus souvent). La strophe, qui par sa récurrence forme une période qui le plus souvent est le *poème* lui-même, est une forme qui peut être répétée sans aucune limite de nombre. Seul le seuil minimum est fixé : deux strophes, pour qu'il y ait périodicité. Il n'y a que la syllabe, à l'autre bout de l'échelle des structures métriques, qui peut également apparaître en grand nombre avant de former le niveau métrique supérieur (sous-vers ou vers simple) ; encore ce nombre

est-il limité à 8, pour des raisons de perception (*cf.* Cornulier 1982). Le nombre des strophes d'un poème, parce qu'il n'a pas de limite supérieure, n'est donc par pertinent sur le plan cognitif, ou en tout cas *n'est pas retenu* comme pertinent ; car certaines formes fixes telles que la ballade, par leur nombre réglé de strophes, font penser que ce nombre peut être perçu ; ce nombre, comme pour la syllabe, a sans doute une limite supérieure, qui reste à déterminer.

1.2.2.8.3. Il existe des poèmes formés d'une seule strophe. Dans ce cas, leur structure métrique interne réalise le plus souvent un schéma strophique bien connu : il en est ainsi du poème de Hugo qu'analyse Cornulier (1988b : 107-109), à base d'alexandrins et de rimes embrassées. S'il n'y a plus de périodicité, on peut penser qu'il y a encore équivalence, mais sur un plan paradigmatique, et non plus syntagmatique : l'équivalent formel est culturel, il est stocké dans la mémoire à long terme du lecteur de poésie, et activé dans la mémoire active à la lecture de la strophe unique du poème. De même, un alexandrin peut être reconnu comme réalisant la forme « alexandrin » sans entrer en équivalence contextuelle avec d'autres vers du même type. C'est un processus identique à celui qui se produit à la lecture d'une forme fixe. Une strophe unique, si elle instancie un "modèle" formel bien connu, est en quelque sorte une forme fixe. Ceci explique la forme de maintes épigrammes, qui souvent ne sont que des strophes isolées, au schéma métrique très conventionnel.

1.2.2.9. Autres critères

1.2.2.9.0. Parmi les critères de définition mentionnés au §. 1.2.1.2., il reste encore la « clôture » (Deloffre 1973 : 69), les « places strophiques » (Gardes-Tamine 1988 : 136) et le « lien » (La Grasserie 1900 : 219).

1.2.2.9.1. Par « lien », il semble que La Grasserie entende « combinatoire », ou plus exactement « alternance ». C'est l'idée, classique, qu'une strophe ne peut être faite d'une simple juxtaposition de rimes, comme dans une suite de rimes suivies, mais doit être sujette à un certain entrelacement des timbres (*cf.* §. 1.2.2.3.6.). Ce critère rejoint

donc celui de la rime, qui devrait être plus exactement dénommé « la rime et sa combinatoire ».

1.2.2.9.2. La « clôture » de Deloffre, qui parle pour la strophe de « groupe de vers clos par la forme », rejoint sans doute le critère des rimes, puisqu'il s'agit probablement de la « clôture » rimique de la strophe, bien que Deloffre ne soit pas très explicite.

1.2.2.9.3. Qu'en est-il des « places strophiques » de Gardes-Tamine ? Elles sont, pour l'auteur, « l'analogue sur le plan de la strophe des places métriques au niveau du vers, c'est-à-dire des places démarcartives d'unités (fin et début de vers, césure), où convergent généralement des marquages de plusieurs types, métriques, phoniques, syntactico-sémantiques, rhétoriques. Les places strophiques sont constituées par le début et la fin de la strophe et la "césure" [strophique médiane] » (Gardes Tamine 1988 : 137, crochets siens). Cette manière de voir est inspirée des travaux de Žirmunskij et du concept de « modifieurs structuraux » (cf. Molino/Gardes-Tamine 1987 : 51, 1988 : 35). Elle peut être utile dans certains cas, par exemple dans les descriptions syllabiques du mètre français. Dans les alexandrins, rien, « sauf le nombre, ne vient [...] organiser les segments métriques, ce qui rendrait leur perception difficile si précisément la césure et la fin du vers, qui les clôturent, n'étaient le lieu de mises en relief » (Tamine 1981 : 74). De même, par exemple dans des quatrains à rimes croisées unisonants, le schéma rimique à lui seul ne permet pas de dégager des groupes de 4 vers dans la suite (abababababababab...). Il faut alors postuler des « places strophiques », caractérisées par certains marquages linguistiques. Mais, bien souvent, il n'est pas besoin de le faire dans une suite de strophes à équivalence structurelle : dans une suite (ababcdcdefefghgh...), le changement régulier des timbres suffit à lui seul à marquer les frontières des modules et des strophes. Tout au plus doit-on revenir au critère des « places strophiques » dans un cas tel que le sizain classique (aabccb), qui ne se laisse pas univoquement analyser en deux modules (aab¬ccb) par le seul recours au schéma de rime. Mais ceci nous renvoie au problème soulevé tout à l'heure à

propos des frontières syntactico-sémantiques (§. 1.2.2.6.2.), ce qui montre que la notion de « place strophique », telle que l'utilise Gardes-Tamine, est inutile, parce que redondante.

1.2.2.9.4. On pourrait chercher encore d'autres critères de définition.

Par exemple le lexique. Dans certaines traditions, les strophes sont reliées entre elles par des rappels lexicaux, des répétitions de mots. Au Moyen Age, « il n'est pas rare que le dernier mot d'une strophe soit repris au début de la suivante » (Molino/Gardes-Tamine 1988 : 23). Ce type d'équivalence, quand il est systématique, doit être restreint à certaines traditions poétiques (grands rhétoriqueurs) ou à certains genres poétiques (comme l'équivalence par jeux de refrains doit être restreinte au genre de la chanson) ; il en est de même pour tous les procédés d'enchaînement des strophes les unes aux autres.

Autre exemple : la disposition des strophes dans le poème. La strophe est une unité logico-discursive (ou tout au moins un *segment* logico-discursif) du poème. De ce point de vue, on peut distinguer deux types de strophes différents l'un de l'autre : les strophes déplaçables et les strophes non-déplaçables. Les premières sont suffisamment indépendantes sur le plan sémantique pour pouvoir apparaître dans n'importe quel ordre ; elles sont communes dans la poésie chantée et dans la lyrique médiévale (beaucoup de manuscrits médiévaux présentent ces strophes dans un ordre variable) ; souvent, la première strophe (et parfois la dernière) reste(nt) cependant indéplaçable(s). Les strophes non-déplaçables sont liées les unes aux autres, pour former une trame logique ou narrative ; si on les change de place, la cohérence globale du texte est affectée ; parfois, l'impossibilité de les déplacer peut tenir à des traits formels (enchaînement rimique, etc.). Avec ces distinctions, on obtient une sorte de différenciation typologique, mais en rien un critère de définition ; par ailleurs, on est à nouveau situé dans des champs poétiques très particuliers (Moyen Age, chanson).

Enfin, dans des textes particuliers, beaucoup de régularités internes au schéma strophique peuvent s'ajouter aux rapports d'équivalence codés, sans pour autant faire

partie d'une métrique collective. Ainsi, dans le premier poème des *Odes et ballades* de Hugo (« Le poète dans les révolutions », *in* Hugo SP 1985 : 71-72), constitué de dizains classiques en octosyllabes, on remarque un phénomène d'énonciation d'une grande régularité : dans chaque strophe impaire, un locuteur non identifié parle, et converse avec le « poète », dont la voix apparaît dans chaque strophe paire :

(15) *« Le vent chasse loin des campagnes*
» Le gland tombé des rameaux verts ;
» Chêne, il le bat sur les montagnes ;
» Esquif, il le bat sur les mers.
» Jeune homme, ainsi le sort nous presse.
» Ne joins pas, dans ta folle ivresse,
» Les maux du monde à tes malheurs ;
» Gardons, coupables et victimes,
» Nos remords pour nos propres crimes,
» Nos pleurs pour nos propres douleurs ! »

Quoi ! mes chants sont-ils téméraires ?
Faut-il donc, en ces jours d'effroi,
Rester sourd aux cris de ses frères ?
Ne souffrir jamais que pour soi ?
Non, le poète sur la terre
Console, exilé volontaire,
Les tristes humains dans leurs fers,
Parmi les peuples en délire,
Il s'élance, armé de sa lyre,
Comme Orphée au sein des enfers !

« Orphée aux peines éternelles
» Vint un moment ravir les morts ;
» Toi sur les têtes criminelles,
» Tu chantes l'hymne du remords.
» Insensé ! quel orgueil t'entraîne ?
» De quel droit viens-tu dans l'arène
» Juger sans avoir combattu ?
» Censeur échappé de l'enfance,
» Laisse vieillir ton innocence,
» Avant de croire à ta vertu ! »

Quand le crime, Python livide,
Brave, impuni, le frein des lois,
La Muse devient l'Euménide,
Apollon saisit son carquois !
Je cède au Dieu qui me rassure ;
J'ignore à ma vie encor pure
Quels maux le sort veut attacher ;
Je suis sans orgueil mon étoile ;
L'orage déchire la voile :
La voile sauve le nocher.

etc., etc. On remarquera les guillemets qui encadrent le discours du premier locuteur, et qui sont absents dans les réponses du « poète ». L'alternance ne fait pas d'exception tout au long du poème. Elle est une caractéristique linguistique propre à la strophe, *mais dans ce poème particulier* ; on ne peut en tirer des généralités pour la métrique classique.

1.2.3. Le modèle de Martinon

1.2.3.0. La thèse de Martinon (1911a, 1911b) est d'une richesse factuelle absolument prodigieuse et impossible à résumer. Cependant, on peut essayer d'en dégager la démarche propre à l'auteur, et s'interroger sur son intéressante « Conclusion » (1911a : 427-451).

1.2.3.1. Encore le rythme…

1.2.3.1.1. Martinon pose à la base de la définition de la strophe la notion de « rythme ». « Ce qui fait le rythme de la strophe, c'est l'agencement particulier des rimes, dans une mesure donnée, quand la strophe est isométrique, ou l'agencement simultané des rimes et des mesures, quand la strophe est hétérométrique » (1911a : 427-428). On pourrait penser qu'il y a là, encore une fois, une définition de la strophe au moyen de la notion platonicienne du rythme (*cf.* §. 1.2.2.2.1.), qui est un appauvrissement du concept. En fait, la position de Martinon vis-à-vis de cette notion est ambiguë. Ecoutons-le : « qui dit rythme dit symétrie : symétrie dans le temps, aussi agréable à l'oreille que l'est pour l'œil la symétrie dans l'espace » (1911a : 429) ; nous voilà en pleine conception platonicienne, dira-t-on ; mais voici la suite : « Mais comme il y a une symétrie indéterminée, celle des vagues ou des ondes, par exemple, qui ne saurait se comparer à celle d'un palais, il y a aussi des rythmes indéterminés : la prose a un rythme qui n'est pas celui du vers, et le vers libre peut avoir un rythme qui n'est pas celui du vers régulier ni de la strophe régulière. Le rythme du vers, et comme lui celui de la strophe, a quelque chose de plus fixe, de plus ferme, de plus précis. C'est pourquoi le vers se définit *une suite de mots soumise à un rythme déterminé*, et c'est

pourquoi la strophe, à son tour, est une *suite de vers soumise*, comme le vers, *à un rythme déterminé* » (1911a : 429).

1.2.3.1.2. Cette définition avance une conception du rythme qui est pour le moins ambiguë ; il est difficile de la ranger sous l'un des deux types de définitions que nous avons mis en avant tout à l'heure (§. 1.2.2.2.). Cependant, la réduction de la strophe à la notion de « rythme déterminé » montre bien que Martinon situe celle-ci dans le rythme tel qu'il est vu par Platon (le rythme comme *régularité*), ce qui, indirectement, confirme que la notion première de rythme (le rythme comme *disposition*) ne convient pas à la définition d'un objet métrique tel que le vers ou la strophe.

1.2.3.2. Endostrophie, exostrophie

La définition de la strophe de Martinon est purement *interne* ; de même, les préoccupations de son ouvrage sont presque toutes entières *endostrophiques* (pardon pour le néologisme). En maints endroits de sa thèse, il cite des strophes isolées, comme si la lecture d'une strophe unique suffisait pour en percevoir la métricité (le *rythme régulier* dirait Martinon). En fait, ce que l'on perçoit ainsi, c'est l'équivalence *modulaire*, non l'équivalence strophique. En exagérant un peu, on pourrait presque dire que l'ouvrage de Martinon devrait s'appeler *Les modules* plutôt que *Les strophes*. Mais le terme n'existait pas à l'époque. En croyant étudier les strophes, Martinon a surtout étudié leur structure modulaire. À chaque fois que Martinon rejette une strophe comme mauvaise, c'est à cause de sa structure modulaire (ou de sa structure en sous-strophes). Il semble tellement insensible à l'exostrophie (*re*pardon pour le néologisme), qu'il rejette comme mauvaises les strophes rétro-enchaînées du Moyen Age (1911a : 429).

1.2.3.3. Jugements de valeur

1.2.3.3.0. Martinon ne cesse de porter des jugements de valeur sur les formes strophiques, tantôt pour vanter celles-ci, tantôt pour rejeter celles-là.

1.2.3.3.1. Quelques exemples, pris presque au hasard, dans le genre élogieux : « Il [Victor Hugo] a promptement compris que les seuls rythmes qui aient une

puissance lyrique véritable sont les rythmes simples, strophes symétriques ou strophes à clausule, simple ou double » (1911a : 68) ; « nous étudierons à part le sixain à double clausule, qui, certainement, ne pouvait pas ne pas être une des plus belles formes lyriques de la poésie française, et même de la poésie universelle » (1911a : 232) ; le dizain classique (ababccdeed) est la forme « manifestement la plus lyrique de toutes » (1911a : 373).

1.2.3.3.2. Par contre, quand une forme ne lui plaît pas, Martinon n'hésite pas à dire : ce ne sont pas là des strophes. Ainsi du quintil (abbab) : « Il est clair que ce ne sont pas là des strophes : l'ordre des rimes y paraît purement conventionnel, ou bien encore on dirait d'un quatrain embrassé auquel on ajouterait un vers supplémentaire, ce qui ne serait pas pour améliorer une forme déjà inférieure » (1911a : 198) ; et du sizain (abbacc) : « Ce sont des vers sans doute, mais des strophes, non. Il est impossible de saisir là un rythme, et vouloir faire des strophes de cette forme, c'est proprement vouloir faire tenir une pyramide sur sa pointe » (1911a : 291) ; dans son commentaire du sizain (aaabbb), Martinon tombe carrément dans ce que Barthes (1970 : 144-146) appelait plaisamment la critique « Ni-Ni » : ce ne sont « ni des sixains ni des strophes » (1911a : 86, note 2).

1.2.3.3.3. Le comble est atteint quand Martinon reconstruit certaines strophes de son corpus dans une forme nouvelle, jugée supérieure à la forme originale. Par exemple, la strophe suivante de Stuart Merril,

(16)(a) *Je suis le fou de Pampelune.*
Qui m'a vu du haut des toits,
A califourchon sur la lune,
Et ma flûte aux doigts ?

jugée trop complexe, est réécrite de la manière suivante :

(16)(b) *Je suis le fou de Pampelune,*
Et l'on m'a vu du haut des toits,
A cheval sur la lune,
La flûte aux doigts.

(Martinon 1911a : 176-177, note 4).

Ailleurs, c'est Olivier de Magny qui est réécrit en langage correct ; la strophe originale

(17)(a) *Nous semblons à l'arbre verd,*
Qui demeure un temps couvert
De mainte feuille naïve,
Puis dès que l'hiver arrive,
Toutes ses feuilles il perd.

devient

(17)(b) *Nous semblons à l'arbre verd,*
Qui demeure un temps couvert
De mainte feuille naïve,
Et puis ses feuilles il perd,
Alors que l'hiver arrive.

Et Martinon d'ajouter : « L'effet serait peut-être meilleur encore, si la rime finale était masculine » (1911a : 206, note 3).

1.2.3.3.4. Cette façon de procéder peut surprendre un métricien moderne. Martinon est d'un côté très descriptif, très soucieux de l'empirique (en témoigne son répertoire), mais d'un autre côté très prescriptif aussi. Il a souvent pour lui que ses goûts penchent vers les formes les plus courantes ; la prescription rejoint donc la description. Mais ce n'est pas toujours le cas : on a vu par exemple (§. 1.2.2.4.2.) qu'il n'appréciait pas que le dizain `(ababbccdcd)`, forme très courante chez les classiques, soit construit en décasyllabes ; c'est pourtant le cas. Ailleurs, il regrette que le dizain classique soit presque toujours isométrique (1911a : 445). Mais, en vérité, si les prescriptions de Martinon sont néanmoins intéressantes, c'est parce qu'elles se basent sur des jugements « d'oreille », ce que l'on appellerait aujourd'hui une capacité "cognitive" de perception. Les jugements de valeur de Martinon, tels qu'ils sont formulés, sont peut-être la partie la plus vieillie de son travail ; mais, d'un autre côté, par la dimension cognitive qu'ils présupposent, ils en sont aussi la partie la plus moderne, comme l'ont bien vu Grimaud/Baldwin (1993 : 275, note 1). Il est intéressant aujourd'hui d'essayer de réévaluer les jugements de Martinon, à la lumière de la linguistique cognitive contemporaine.

1.2.3.4. La strophe selon Martinon

1.2.3.4.1. Au terme de son analyse, Martinon dresse un profil de la strophe qui est à la fois le type le plus commun de strophe qu'il ait rencontré au cours de ses investigations et le modèle idéal de la "bonne" strophe :

La terminaison phonique d'une strophe ne doit pas être l'écho immédiat d'un appel rimique (1911 : 433) ; il ne doit y avoir de cette rime en tout que deux ocurrences ; l'écho final et son appel ne font donc pas « une rime pareille aux autres » (*id.*), mais sont chacun une position métrique privilégiée ; « l'importance de cette rime ne peut être soulignée que par une pause plus ou moins forte, qui est la césure de la strophe, à moins que la strophe ne soit trop courte, à la fois par le nombre et la mesure des vers » (1911a : 434). La rime finale de la strophe « est généralement masculine » (p. 436) ; ceci peut-être pour que les rimes féminines intermédiaires, « plus sonores » (*id.*) soient plus nombreuses. Comme généralement les strophes « commencent et finissent par des vers d'espèce différente » (1911a : 438), il s'ensuit que les poètes ont pris l'habitude « de commencer la strophe par une rime féminine » (*id.*). Puisque « la rime principale, en principe, est seulement double » (1911a : 435), « le nombre total des vers de la strophe est assez limité, et le nombre des rimes réduit à trois » (*id.*), chaque rime ne pouvant être instanciée par plus de trois occurrences (hors la rime principale, qui est meilleure avec deux occurrences seulement). Cette limitation dans le nombre des vers a pour conséquence qu'au-delà de huit vers la strophe sera « composée », c'est-à-dire sera faite de deux parties « absolument distinctes pour les rimes » (p. 436). Il doit y avoir une « connexion » sémantique entre les deux parties (la deuxième étant « comme le développement nécessaire et inséparable du premier » (*id.*)), ceci pour compenser l'autonomie rimique. Cependant, c'est entre les deux parties que doit prendre place la césure principale. La première partie doit toujours être courte, « c'est-à-dire un quatrain » (*id.*). La seconde partie, plus longue, verra l'appel de sa rime principale ne marquer « plus qu'une césure subsidiaire » (*id.*). Comme une rime ne peut pas être quadruple, une strophe composée ne peut pas dépasser les douze vers (un huitain

s'ajoutant alors au quatrain initial). Dans ce cas, la strophe doit être faite d'octosyllabes (vers courts).

De tout ceci, Martinon conclut la chose suivante : « la loi essentielle du lyrisme français (et peut-être de tout le lyrisme, dans les versifications syllabiques), c'est l'*alternance* » (p. 439). Il y a deux sortes d'alternance : « celle de 1 et 1, qui est l'alternance simple du quatrain croisé, *abab*, et celle de 2 et 1 (ou même parfois 3 et 1), qui est l'alternance plus complexe du sixain *aab ccb* » (*id.*). Cette idée est intéressante, parce qu'elle rejette hors du « lyrisme français » le distique de rimes suivies, pour lequel il n'y a qu'une forme rimique au sein de chaque module, et donc pas d'alternance (voir §. 1.2.2.3.6.). Martinon ajoute : « le quatrain et le sixain sont les deux strophes fondamentales ; et s'il y en a une troisième, c'est le dizain, qui est précisément constitué par la réunion du quatrain et du sixain. Aussi ces trois formes *abab*, *aab ccb*, *abab ccd eed*, peuvent être qualifiées d'essentiellement lyriques entre toutes, et cela ne peut venir que de ce qu'elles sont essentiellement simples entre toutes. Quand aux autres formes, elles sont lyriques exactement dans la proportion où elles se rapprochent de celles-là ; elles cessent de l'être et deviennent mauvaises, exactement dans la proportion où elles s'en écartent » (*id.*).

À partir de là, l'auteur pose ses « principes généraux », que je rapporte intégralement dans mes annexes (§. 4.2.1.).

1.2.3.4.2. Martinon poursuit par des considérations sur les strophes hétérométriques. Par « hétérométrie », il entend surtout bimétrie : les strophes de trois mesures sont « rares, à cause de l'effort qu'elles exigent de l'oreille pour saisir et retenir le rythme de la strophe ; celles de plus de trois ne valent rien du tout » (1911a : 442). Les deux mesures retenues doivent être « dans un rapport mathématique simple [...]. Ainsi, l'alexandrin s'accomode assez mal de vers impairs [...]. Au contraire, le vers de dix, avec la césure moderne, qui le divise en éléments impairs, se construit presque toujours avec le vers de cinq, qui est avec lui dans le rapport mathématique le plus simple » (*id.*). On peut s'étonner de ce genre d'argument, fondé sur des principes

« mathématiques », donc purement formels, alors que Martinon est par ailleurs si souvent attentif à « l'oreille », au phénomène de la perception. Si l'alexandrin se marie mal avec l'heptasyllabe ou le pentasyllabe, c'est parce que ce sont des mesures trop proches de celle de ses hémistiches, ce qui peut causer des difficultés de perception ; l'octosyllabe, l'hexasyllabe, le tétrasyllabe ou le trisyllabe conviennent mieux non pas à cause de leur « rapport mathématique simple » avec l'alexandrin, mais parce qu'ils se distinguent de l'hémistiche par plus d'une syllabe ou, pour l'hexasyllabe, par aucune syllabe. L'erreur de Martinon est d'autant plus surprenante que pour les strophes bimétriques construites sur deux mesures courtes, il revient à un argument cognitif : « Les vers plus courts sont moins exigeants, parce qu'ils demandent moins d'effort à l'oreille » (1911a : 443) ; et pour les vers impairs, qui ne peuvent pas être entre eux dans un « rapport mathématique simple », il reconnaît que souvent ils « se mettent ensemble » (*id.*), mais ajoute que « leur brièveté compense largement leur imparité » (*id.*). Et Martinon ajoute, enfin, l'argument qui devrait être le seul : « Ce que les poètes ont évité surtout, sauf quelques raffinés, c'est de mettre ensemble des vers qui ne diffèrent que d'une syllabe, car l'oreille en est heurtée désagréablement, à moins que ce ne soient des vers extrêment courts » (*id.*).

L'auteur remarque ensuite que « dans la strophe hétérométrique, c'est généralement le vers le plus long qui sert de *base* » (*id.*), mais il n'en donne pas d'explication cognitive. Le vers court termine « la strophe ou ses éléments » (*id.*). Ceci donne les strophes « symétriques » ou « à clausule », où les vers les plus courts ont pour fonction de mettre en relief le vers final, et éventuellement (strophe symétrique) le vers qui rime avec lui (vers à la césure). « Ainsi, les deux vers courts sont lyriquement les deux plus importants. Cette concordance de la mesure avec la rime [...] permet de saisir plus aisément le rythme » (1911a : 444).

La strophe composée (celle qui est faite de deux sous-strophes : typiquement, le dizain classique) est généralement isométrique. « Pourtant, les quatrains et les sixains

symétriques de vers courts auraient pu faire des associations fort heureuses » (1911a : 445).

Martinon ajoute à ceci de nouveaux « principes généraux », touchant uniquement aux strophes hétérométriques (voir annexe §. 4.2.1.).

1.2.3.4.3. La « Conclusion » se poursuit par un paragraphe intitulé « Du choix des strophes ». Il s'agit de considérations sémantiques, touchant à « l'appropriation des diverses strophes aux divers sujets » (1911a : 446). Les strophes courtes, tant par la mesure que par le nombre de vers, « ne sauraient convenir aux sujets graves ou d'un lyrisme un peu élevé [...]. Réciproquement, il est trop clair que les sujets légers ne s'accommodent pas du dizain ordinaire, et pas davantage du majestueux alexandrin [...]. En général, c'est l'octosyllabe et l'heptasyllabe qui leur conviennent » (*id.*). En dehors de ces principes généraux, Martinon ne croit pas « qu'il soit possible de préciser d'avantage » (*id.*) : « des formes identiques sont employées fort à propos par les meilleurs poètes pour produire des effets tout à fait différents, et inversement des strophes fort différentes pour produire des effets identiques [...]. C'est affaire au poète de choisir chaque fois, parmi bien des formes qui se valent, celle qui convient le mieux, non seulement au sujet, mais à son impression actuelle, à la disposition d'esprit momentanée et fugitive que lui procure l'inspiration » (1911a : 447). Martinon vante donc les poètes qui composent leur poème « de plusieurs séries de strophes différentes, [...] la diversité des strophes correspondant à la diversité des idées et surtout des sentiments » ; *Le Lac* de Lamartine (SP 1981 : 64-66) lui semble un chef-d'œuvre du genre. C'est ici que, pour la première fois dans sa thèse, Martinon s'occupe de la strophe dans ses rapports externes avec l'ensemble du poème (voir §. 1.2.3.2.) ; cependant, c'est pour traiter non pas de la périodicité strophique, mais de la succession de formes différentes.

1.2.4. La doctrine de Mazaleyrat

1.2.4.0. Les travaux de Jean Mazaleyrat en matière de strophe se résument à un chapitre des *Eléments de métrique française* (1974 : 74-108), à un article du *Grand Larousse de la langue française* (Mazaleyrat 1977), ainsi qu'à quelques pages du *Vocabulaire de la Stylistique* (Mazaleyrat/Molinié 1989). Ces travaux sont le plus souvent d'orientation pédagogique. Ils n'ont donc en rien la portée de la thèse magistrale de Martinon. Cependant, s'ils valent la peine d'être examinés de près, c'est parce qu'ils représentent aujourd'hui la *vulgate* enseignée dans les universités et reconnue par les concours de CAPES et d'agrégation. Je n'aborderai en fait que les points qui m'ont paru intéressants dans leurs implications théoriques. Je n'hésiterai pas, le cas échéant, à développer l'argumentation par des réflexions personnelles.

1.2.4.1. L'organisation sémantique de la strophe

1.2.4.1.1. Voici les deux définitions de la strophe que nous donne Mazaleyrat : « groupement d'une série de vers selon une disposition déterminée des homophonies finales et (si les vers sont de type différent) des mètres » (1974 : 81) ; « groupement de vers ordonné par combinaison déterminée de leurs homophonies finales et, éventuellement, de leurs mètres, en relation avec l'organisation phrastique et sémantique dont ils assurent la présentation » (1977 : 5727). Entre ces deux définitions, on constate un glissement vers une prise en compte des aspects sémantiques de la strophe.

1.2.4.1.2. Dans le premier état de sa théorie, Mazaleyrat suppose que la strophe ne forme une unité sémantique que facultativement : « Il y a [...] un aspect sémantique, grammatical ou thématique du problème de la strophe [...]. Mais l'estime qu'on en doit faire n'implique pas que la définition de l'ensemble strophique puisse lui accorder le premier rôle. Elle n'implique surtout pas que cette définition puisse s'y borner » (1974 : 81-82).

Cette tiédeur vis-à-vis du paramètre sémantique pose à Mazaleyrat des contradictions insolubles lorsqu'il aborde la question de la césure strophique (1974 :

101-105). A ce stade, il écrit que « la strophe fournit un ensemble syntaxique et sémantique complet, sans déborder sur la suivante ni par la phrase ni par le sens » (1974 : 101), et que la césure strophique est un « repère intérieur, sommet ou chute mélodique, déterminée par la syntaxe et le sens, soulignée par la distribution des rimes, éventuellement par celle des mètres » (1974 : 102). Mais il rectifie ensuite et précise que, bien souvent, on trouve aussi « des changements d'équilibre de la strophe par débordement des ensembles de sens et de syntaxe au-delà des cadres marqués par la distribution des rimes et des mètres » (1974 : 103-104).

1.2.4.1.3. Dans le *Grand Larousse de la langue française* (désormais *GLLF*), Mazaleyrat dissout ces hésitations d'une part en introduisant le facteur sémantique dans sa définition (*cf. supra*), d'autre part en commentant les exceptions à cette définition par une analyse historique : « Quand à une esthétique de la stabilité en succède une du mouvement, de la discordance ou de la rupture, les déplacements de césure et les phénomènes de débordement de la phrase au-delà des cadres fixés, tous objets de tentations anciennes, mais traditionnellement combattues, se multiplient dans la technique de la strophe comme dans celle du vers » (1977 : 5731).

1.2.4.1.4. On notera aussi que Mazaleyrat conforte quelquefois sa démonstration par des exemples discutables qui affaiblissent la valeur de l'argumentation. Par exemple, *GLLF* p. 5731, après avoir réaffirmé « l'autonomie sémantique » de la strophe, il donne l'exemple d'un quatrain dont la césure (« articulation de la syntaxe et du sens ») correspond à une frontière syntaxique, mais la fin de la strophe, elle, présente une frontière syntaxique faible :

(18) *J'entends le vent dans l'air, la mer sur le récif,*
L'homme liant la gerbe mûre ;
J'écoute, et je confronte en mon esprit pensif
Ce qui parle à ce qui murmure,
(V. HUGO)

Mazaleyrat ne dit pas d'où provient cette strophe. En fait, c'est un extrait de *Paroles sur la dune* (*Les Contemplations* V 13) ; la strophe qui lui succède commence par : « Et je reste parfois couché... ». Je retranscris l'exemple tel qu'il est dans le

GLLF, mais il comprend sans doute une coquille, les éditions que j'ai pu consulter présentant un point-virgule après « murmure ». Le coordonnant qui suit cette strophe, non signalé par Mazaleyrat, ne rend pas évidente l'affirmation selon laquelle il s'agit ici d'« un système complet de sons, de mètres, de grammaire et de sens » (1977 : 5731).

1.2.4.2. Les blancs typographiques

1.2.4.2.1. Pour Mazaleyrat, les blancs typographiques ne sont pas des critères de démarcation des strophes, mais seulement des constituants *stylistiques* du poème. En effet, restant de ce point de vue très classique, toute strophe est pour lui un ensemble rimiquement clos, dans lequel tout appel sonore doit recevoir un écho. Les deux tercets d'un sonnet ne forment donc qu'une seule et même strophe (sizain), et ce en dépit du blanc typographique qui les sépare (*cf.* 1974 : 88-9, 1977 : 5728).

1.2.4.2.2. Ces groupes rimiquement clos ne nécessitent pas d'être répétés régulièrement au fil du poème pour faire des strophes : le texte peut très bien n'être constitué que de groupes de vers de longueur différente, ces groupes seront toujours des strophes. Ainsi, les *Fables* de La Fontaine seraient généralement formées de strophes, non appuyées par la typographie, chaque "strophe" (groupe rimiquement clos) étant consolidée, dans sa succession éventuelle avec des suites de rimes plates non strophiques, par la teneur stylistique du poème (voir les analyses de Mazaleyrat 1974 : 87-8, sur *La cigale et la fourmi*). « Les *Fables* de La Fontaine [...] prennent souvent forme strophique sans disposition typographique spéciale, par le simple jeu des rimes groupées en systèmes divers, qui marquent de façon sensible les mouvements et les articulations du poème » (1977 : 5728) : l'auteur conçoit très bien des strophes de vers mêlés, ce qui le différencie de métriciens comme Martinon (1911a : 61sq.) ou Th. Elwert (1965 : 166).

On pourrait, à propos de ces poèmes constitués d'un mélange de "strophes" différentes (mélange de quatrains, sizains, distiques...) parler de "strophes mêlées" (par analogie avec les vers mêlés). Toutefois, "strophes mêlées" suppose "strophe", et cette appellation, que Mazaleyrat applique à ces groupements de vers, est dans ce cas

discutable : un modèle qui n'est pas répété pose des problèmes du point de vue de sa perceptibilité ; or, en tant qu'objet métrique, une strophe doit être normalement perceptible. Seul le recours "paradigmatique" à la notion de "modèle culturellement connu" pourrait justifier ce nom dans le cas qui nous occupe. On pourra regretter que Mazaleyrat ne discute pas ce problème (qui est, notons-le, similaire à celui qui se pose pour les vers mêlés). Par ailleurs, la discontinuité des structures "strophiques" n'est pas récupérée par une structure sémantique suffisante pour que l'unité "strophe" soit facilement perceptible (*cf.* Cornulier 1992a et 1992c).

1.2.4.2.3. Sur le plan typographique, Mazaleyrat nous propose donc, avec les tercets du sonnet, une strophe traversée par un blanc, et avec les vers mêlés, des strophes non démarquées par les blancs. On trouve aussi un troisième cas de figure, celui de blancs délimitant non plus des strophes, mais des groupes de strophes (des « systèmes strophiques composés »). Mazaleyrat fait cette analyse en particulier pour les dizains, du type `(abbaccdeed)`, constitués de deux « systèmes complets associés » (1977 : 5729), la série étant « faite en réalité de deux strophes » (1974 : 86).

On voit les conséquences qui découlent de ces données du point de vue de la typographie : il y a une grande différence de nature entre un blanc qui sépare les deux tercets d'un sonnet (et qui est donc interne à une strophe), un blanc qui sépare deux strophes composées (deux groupes de deux strophes), et une absence de blancs entre des strophes de vers mêlés. Il est difficile, dans ce cas, de cerner la caractéristique centrale du blanc typographique, ce qui explique que Mazaleyrat le rejette au rang de la stylistique.

1.2.4.2.4. Cette attitude assez curieuse consiste à résoudre un problème en le contournant. On a vu plus haut (§. 1.2.2.1.) l'importance du critère typographique dans la discrimination des strophes. Pour le rejeter, il faudrait une argumentation serrée (touchant notamment aux phénomènes de perception), que ne donne pas Mazaleyrat.

1.2.4.2.5. J'ajouterai que Mazaleyrat ne s'en tient pas toujours aux constructions théoriques qu'il avance, ce qui diminue encore leur crédibilité. On a vu tout à l'heure

les problèmes que soulevait le choix d'une strophe de Hugo pour démontrer l'autonomie sémantique de la strophe classique. Ici, après avoir refusé aux deux tercets d'un sonnet le statut de strophe, Mazaleyrat accorde cette appellation à deux groupements de vers rimés (aaab, cccb), (mètres : {AAA4, AAA4}), indépendants syntaxiquement (*cf.* 1977 : 5733). Si ce sont là deux strophes distinctes, alors pourquoi, typographie mise à part (puisqu'il faut la mettre à part), les deux modules constitutifs d'un sizain (aabccb), ou d'un quatrain (abab), n'en sont pas, au moins lorsqu'elles ont aussi une structure « couée » ? Mazaleyrat écrit, à propos de la forme (aaab, cccb), que « la définition de telles séries comme strophes est [...] purement externe : c'est seulement comme éléments de structure qu'elles en prennent la qualité ». En fait, ce principe fait la confusion entre la délimitation des "strophes" et celle des "modules" constitutifs de strophes, et sème le doute quant à l'idée que Mazaleyrat se fait du blanc typographique.

1.2.4.3. Les rimes plates

1.2.4.3.1. Mazaleyrat ne considère pas les suites de rimes plates comme des strophes : elles forment une simple succession d'éléments, et non une véritable structure où tout se tient. On comprend que la différence consiste, comme chez Martinon, dans un principe d'alternance (type (abab)), qui n'apparaît pas dans les groupes de rimes suivies.

C'est selon ce principe que Mazaleyrat rend compte des groupements de vers de l'épopée ou de la laisse médiévale, groupements non-strophiques qui structurent des textes à contenu narratif.

1.2.4.3.2. Mais notre auteur élargit dangereusement le principe à d'autres textes, plus lyriques, qu'il ne prend pas la peine d'examiner intégralement : c'est ainsi que pour les deux premiers quatrains de *L'émigrant de Landor Road* d'Apollinaire (SP 1986 : 85-87), rimés (aabb, cddc,), il dénie au premier la qualité de strophe. Le texte est incontestablement d'un type lyrique, et le premier quatrain (aabb,) qui ouvre le poème n'est en fait interprétable que par comparaison avec tout ce qui suit. Sur

treize "strophes", il y a dans le poème neuf formules strophiques différentes, avec des variations métriques, rimiques ou assonantiques. Le seul schème qui se répète est

```
Rim : (abab)
Met : (CCCC)
```

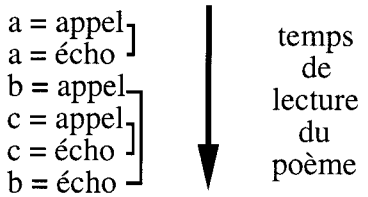
(il apparaît cinq fois). Les trois premières strophes présentent les formules `(aabb)`, `(abba)`, `(abab)`. Le texte se présente donc comme une suite de variations et de déviances sur le schéma "quatrains d'alexandrins". De telles variations sont assez fréquentes chez Apollinaire. Ici, les marques de déviance sont de divers type : tantôt l'alexandrin fait place à un autre type de vers (octosyllabe, hexasyllabe...), tantôt la rime est remplacée par une assonance, etc. Dans un tel contexte, un quatrain `(aabb)` ne peut être assimilé à une vulgaire suite de rimes plates. Il y a un cumul de marques de déviance dans la onzième strophe, qui contient un cinquième vers (en rapport d'assonance avec le premier et le troisième — qui riment ensemble), et une formule bimétrique. Cette surabondance de formes, ce "luxe" strophique, si on lui reconnaît une certaine prégnance, produit sans doute un effet que l'on peut appeler "fouillis", en le rapprochant de la thématique du texte : l'émigrant est parti acheter des habits « chez un tailleur très chic et fournisseur du roi », d'où l'effet "friperie" (de luxe) : on fouille et l'on trouve de tout (« La foule en tous sens remuait en mêlant »...).

Le traitement d'une formule rimique devrait toujours être réexaminé dans un cas aussi singulier ; en particulier lorsqu'il s'agit d'un poète moderne. C'est ce que n'a pas fait Mazaleyrat avec la formule `(aabb)` qui, dans ce texte d'Apollinaire, est indiscutablement strophique, du fait de sa mise en équivalence avec les autres groupements typographiques du poème (*in abstracto*, elle leur est isomorphe : elle obéit au même schème de base "quatrain d'alexandrins").

1.2.4.4. Les strophes complexes et la notion de rythme

1.2.4.4.1. Un distique de rimes plates fait encore difficulté lorsqu'il est inclus dans une formule rimique complexe telle que `(aabccb)`, ou `(ababccdeed)` : d'un point de vue strictement rimique, linéaire et combinatoire, le `aa` du sizain, ou le `cc` du

dizain, sont indépendants, et forment un tout distinct de l'entourage. Mazaleyrat, comme bien d'autres, les unit pourtant à cet entourage. On peut effectivement le faire en se fondant sur divers arguments, notamment sur la syntaxe (voir §. 1.2.2.6.2.). Notre auteur, pour sa part, utilise, explicitement à partir du *GLLF*, la notion de rythme. Dans les *Eléments de métrique française*, il appelle la formule (aabccb), « double système tripartite » (p. 94), « tripartite » indiquant « le nombre de vers au bout desquels revient [la] finale ». A partir du *GLLF*, il parle de « rythme tripartite » (p. 5729). Le choix de cette terminologie fait penser que le « rythme » est pour lui à la base de l'unité de ce genre de formule. Il ne précise pas ce qu'il entend par « rythme » (en fait, il ne fait que traduire l'appellation vieillie de "rhythmus tripertitus") ; mais on peut prolonger sa réflexion par des hypothèses. Dans une formule du type (aabccb), d'un point de vue strictement rimique et linéaire, le distique aa est indépendant du reste. Il est facile de le montrer par le schéma suivant :



On aurait dans ce cas deux formules rimiques autonomes, aa et bccb. On remarquera d'ailleurs que, avant Desportes, et encore chez le jeune Malherbe, on trouve des césures strophiques placées après le distique (voir ci-dessus §. 1.2.2.6.2.). Mais ces deux formules peuvent se réduire à une seule, ce qui peut être ressenti comme un gain d'économie : il suffit alors de reconsidérer la formule de façon tabulaire et de dégager la symétrie (aab+ccb) (deux modules constitutifs d'une formule unique ([(aa)a]^2), d'après la notation de Cornulier). La formule est alors simple, constituée de deux éléments symétriques. Dire que son unité consiste dans son "rythme" (conçu comme un effet psychologique produit par une suite ordonnée basée sur un principe d'alternance), c'est possible, mais c'est donner à ce mot, encore une fois, sa définition

platonicienne. Mieux vaut parler simplement de symétrie, pour montrer que l'objet analysé se situe toujours dans le champ des objets *métriques*.

1.2.4.4.2. Pour les strophes du type `(ababccdeed)`, Mazaleyrat parle de « système strophique composé » (1974 : 86), ou « strophe composée » (1977 : 5729), constitué en réalité de deux strophes différentes, `abab` et `ccdeed`. C'est surtout le sens qui fait l'unité de la strophe composée qui, on le voit, d'un point de vue rimique se divise en trois unités, et d'un point de vue "rythmique" (au sens mazaleyrien) en deux unités. Mazaleyrat suppose cette unité sémantique renforcée par la césure principale après le quatrième vers, et des césures secondaires après le deuxième et le septième vers (1977 : 5731). Sur ces questions, voir §. 1.2.2.6.2.

Appliquée à des cas particuliers, la conception de la strophe composée telle qu'elle est proposée par Mazaleyrat se heurte à certains problèmes.

Ainsi, *GLLF* p. 5729, il envisage le huitain `(ababbcbc)` comme une strophe composée, car il y voit une « association de deux systèmes croisés, *abab* + *bcbc* ». Cette affirmation est un peu hasardeuse, puisqu'il n'y a pas de véritable frontière rimique, la "couleur" `b` apparaissant de part et d'autre de la strophe. Si ce huitain est une strophe composée, on peut alors se demander dans quelle mesure les deux quatrains d'un sonnet n'en feraient pas une (hypothèse que n'envisage pas Mazaleyrat), puisque le timbre des rimes `a` et `b` est permanent au fil des quatrains. Il y a toutefois une différence notable entre ce dernier cas et celui qu'étudie Mazaleyrat : dans les quatrains du sonnet, il n'y a pas de rime dominante ; il y en a une dans le huitain de Mazaleyrat (la rime `b`). Mais reste à savoir si cela suffit à faire la différence.

Ailleurs, Mazaleyrat analyse le onzain `(ababccddede)` de la façon suivante : « premier quatrain en rimes croisées *abab*, étalement central de deux couples de rimes plates *ccdd*, puis emboîtement sur la dernière d'un second quatrain en rimes croisées *dede* » (1977 : 5730). Cette notion d'« emboîtement » est gênante : par elle, l'auteur compte deux fois une même occurrence rimique (la huitième de la strophe — de couleur `d`), ce qui a pour conséquence de traiter ce onzain comme un douzain ; la chose

est mal venue en ce qu'elle ne correspond pas aux réalités structurelles de la strophe en question. La notion d'emboîtement est sans doute un artefact de l'analyse.

1.2.4.5. Le problème du sonnet

1.2.4.5.1. Nous avons déjà vus quelques-uns des problèmes que posent les principes mazaleyriens appliqués au cas du sonnet. Il y a une distorsion entre les affirmations de Mazaleyrat sur cette forme poétique et les interprétations de ladite forme que l'on pourrait dégager de sa théorie. Dans le *GLLF*, Mazaleyrat décrit le sonnet « comme un poème composé de trois strophes : deux quatrains et un sizain (ou strophe de six vers), puisqu'il faut réunir les deux tercets (par exemple *aab* + *ccb*, ou *aab* + *cbc*) pour former un système complet, que chaque tercet à lui seul ne saurait constituer » (p. 5728).

Ses principes théoriques auraient très bien pu déboucher sur d'autres types d'interprétation du sonnet. Par exemple, on a déjà vu que les deux quatrains auraient pu être considérés comme un huitain formant une "strophe composée" (à l'image du traitement qu'il fait du huitain `(ababbcbc)`). On pourrait aussi faire de ces quatrains une "strophe prolongée" (à l'image de ce qu'il fait des strophes `(ababa)` ou `(ababccb)` : comme pour ces dernières, la rime `a` qui ouvre les quatrains d'un sonnet trouve son écho "prolongé" jusqu'à la fin du deuxième quatrain).

Mazaleyrat fait des deux tercets un sizain. On a vu aussi les problèmes que cela posait d'un point de vue typographique. Rimiquement, ils forment un distique suivi d'un quatrain de rimes croisées ou embrassées. Ces tercets, quand ils sont du type `ccd + eed`, trouvent une unité symétrique (voir supra) qui n'apparaît pas dans les tercets `ccd + ede`, également classiques.

1.2.4.5.2. Notre auteur n'a pas su voir les qualités de symétrie du sonnet dans sa typographie, que Jakobson a décrites de la façon suivante : « Le sonnet [...] du point de vue du nombre des vers, combine une parité, à l'intérieur de chacun des deux couples que forment les deux strophes initiales et les deux strophes finales, et une disparité, entre ces deux couples. C'est ce mélange ingénieux de symétries et de dissymétries, et

en particulier de structures binaires et de structures ternaires au niveau des relations entre strophes, qui a valu sa permanence dans le temps et son expansion dans l'espace au sonnet italien » (1973 : 301 ; voir aussi p. 327). On a beaucoup critiqué, souvent avec raison, l'obsession de Jakobson pour la symétrie (voir par exemple Shapiro 1976, Milner 1982 : 329-337, Ruwet 1989). Mais ici, la symétrie/dissymétrie *typographique* du sonnet est frappante, et mériterait d'être confrontée à l'analyse métrique : il ne s'agit pas de partir « à la pêche aux équivalences » (Ruwet 1989 : 20) dans l'analyse de tel poème particulier, mais de voir les conséquences d'un phénomène typographique (blancs ou retraits) *général* au sonnet italien ou français sur un modèle métrico-strophique tout aussi général, appelé d'ailleurs à juste titre "forme fixe".

1.2.4.6. Strophes sans rimes

Les principes théoriques proposés par Mazaleyrat tendent à être introspectifs plus qu'analytiques. Ses considérations sur les strophes "isométriques" en témoignent. Il distingue, selon la tradition, les strophes isométriques des strophes hétérométriques. Les secondes ont une structure complexe tant du point de vue des rimes que du point de vue des mètres ; les premières ne sont construites qu'à partir d'un seul de ces principes de structuration, qui peut être tantôt les rimes, tantôt (et c'est là l'innovation de Mazaleyrat) les mètres. Cette affirmation théorique a l'inconvénient de ne pas répondre à ce qui ressort d'un examen détaillé de la réalité des textes : les textes de poésie "isométrique" non rimés (ou monorimes) se basant sur la seule variation des mètres sont très rares, pour ne pas dire inexistants (*cf.* §. 1.2.2.3.3.). Mazaleyrat lui-même avoue que « ce type d'expérience [...] n'a guère tenté les poètes », et ne trouve que des exemples où les strophes ont tantôt, en plus du mètre, un autre principe de structuration (par exemple des rappels lexicaux, *cf.* 1974 : 91), tantôt au minimum des rimes plates (1977 : 5730). Récemment, il a reconnu que les strophes isométriques sont « fondées sur la seule combinaison des homophonies » (in Mazaleyrat/Molinié 1989 : 338 ; voir aussi *ibid.* p. 187).

On remarquera en outre que la terminologie que propose Mazaleyrat est imparfaitement définie : les vers d'une strophe dont l'isométrie est fondée sur la rime possèdent un seul et même mètre. Dans le cas d'une isométrie "métrique", seul le cas des vers monorimes devrait être considéré (et pas celui des vers non-rimés).

Le fossé que l'on observe ici entre les principes mazaleyriens et la réalité des textes montre l'insuffisance d'une théorie à laquelle il manque une base empirique.

1.2.4.7. Les relations interstrophiques

1.2.4.7.1. L'un des points les plus justes de la théorie mazaleyrienne est celui de la question des rapports entre strophes, que ce soit pour la constitution de ce que Molino/Gardes-Tamine (1988) appelleront « superstrophes », ou pour le cadre plus général de l'« interstrophie » (Billy 1989 : 1).

Mazaleyrat a tenté de décrire quelques-uns des rapports intéressants qu'entretiennent les strophes entre elles. Il a particulièrement poussé son analyse dans le *GLLF*, malgré quelques ambiguïtés.

1.2.4.7.2. Les rapports interstrophiques peuvent d'abord se construire à partir du principe d'alternance « gonique » (Billy 1989 : 12) des rimes. Mazaleyrat envisage l'exemple simple du quatrain. Dans le cas de rimes croisées, toutes les strophes ont la même structure gonique (strophe 1 : rimes `FMFM` ; strophe 2 : rimes `FMFM`, etc.) ; mais dans celui des rimes embrassées, le même schéma gonique ne se répète que toutes les deux strophes, et l'on a l'apparition illusoire de macrostructures constituées de deux strophes (macrostructure 1 : `FMMF + MFFM` ; macrostructure 2 : `FMMF + MFFM`, etc.) ; "illusoire" car en fait il s'agit simplement d'un principe d'alternance, comme le prouve la possibilité d'un nombre impair de strophes. La seule "macrostructure" notable se situe à l'échelle du poème entier, dans un système en réseau organisé par la succession réglée de deux éléments A et B. Ce principe d'alternance est généralement toujours respecté, étant donné la loi d'alternance "gonique" qui veut que la rime finale d'une strophe soit de genre différent de la rime initiale de la strophe qui suit.

Le seul cas qui pourrait justifier l'idée de macrostructures FMMF + MFFM serait l'existence massive de textes en rimes embrassées se terminant par une rime masculine, après avoir commencé par une rime féminine, ou inversement. Seul le dépouillement systématique d'un important corpus poétique peut apporter une réponse sûre à cette question. Les relevés métriques du Centre d'Etudes Métriques de l'Université de Nantes permettent déjà d'entamer ce travail. Les suites périodiques de (abba), n'ont été, en poésie française, qu'assez rarement utilisées, et, de tous les relevés que j'ai pu consulter, seuls ceux de Hugo (Cornulier DI 1986), Baudelaire (Cornulier DI 1987), Laforgue (Gouvard DI 1991) et Verlaine (ici même, §§. 4.3. et 4.6.) en présentent des occurrences suffisamment élevées pour qu'on puisse en tirer des statistiques un peu parlantes. On trouve chez Hugo 21 textes qui présentent des suites régulières de (abba), mais le relevé ne signale malheureusement pas le genre des rimes. Pour les cinq cas qui concernent *Les Contemplations*, j'ai vérifié que deux seulement présentent un nombre pair de strophes, mais s'achèvent sur une rime féminine. Dans *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, 20 textes présentent une suite régulière de quatrains alternés, et la moitié répond à nos critères. Chez Laforgue, on compte 38 pièces en rimes embrassées (non mélangées à d'autres strophes), mais deux seulement s'achèvent sur une rime masculine après avoir commencé sur une féminine. Enfin, Verlaine a écrit 57 poèmes à rimes embrassées, avec alternance gonique des vers et des strophes, mais quinze seulement sont masculins et possèdent un nombre pair de strophes ; 12 sont masculins avec un nombre strophique impair (c'est à dire qu'ils commencent sur une rime masculine) et 30 se terminent sur une rime féminine. Dans tous les cas, (sauf peut-être chez Baudelaire), les résultats mettent fortement en doute l'hypothèse de macrostructures pregnantes FMMF + MFFM. Mais il faudrait examiner des corpus poétiques antérieurs au XIXe siècle.

1.2.4.7.3. A partir d'Apollinaire, l'alternance gonique peut être remplacée par une alternance phonologique entre rimes vocaliques (avec une voyelle prononcée en finale absolue) et rimes consonantiques (consonne prononcée en finale absolue). Dans

les *Eléments de métrique française,* Mazaleyrat faisait remonter cette innovation à Verlaine, se basant sur un exemple malheureux, isolant encore une strophe de son entourage. Voici le poème dans son entier (Verlaine SP 1989 : 196) :

(18) *L'ombre des arbres dans la rivière embrumée*
Meurt comme de la fumée
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées !

D'après la versification traditionnelle, toutes les rimes du poème sont féminines. D'après le principe d'équivalence vocalique/consonantique nous avons : VVCC-CCVV. Il n'y a donc pas d'alternance gonique ni phonologique entre les deux strophes, contrairement à la règle générale. C'est pourquoi je préfère considérer ce texte comme conçu selon les principes de la versification traditionnelle, et voir en lui un poème constitué uniquement de rimes féminines (ce qui témoigne d'une intentionnalité du poète). Appliquée aux deux strophes du texte, la thèse de Mazaleyrat ne tient plus, surtout qu'elle n'est pas confortée par d'autres textes verlainiens (alors que chez Apollinaire les textes ayant un principe d'alternance voyelle/consonne dans leurs rimes sont nombreux et répondent systématiquement à ce principe).

1.2.4.7.4. Mazaleyrat envisage aussi d'autres modes de liaison des strophes, comme par exemple celui des formules de rimes construites par permutation (expl. : 1 : aabaab ; 2 : bbabba). Il y a aussi les jeux de refrain, la rime concaténée (« qui reprend à l'attaque d'une strophe le vers final de la précédente », 1977 : 5732), la succession ordonnée de strophes de formules différentes, et les modes de liaison spécifiques à certaines formes fixes (pantoum, etc.). Bien sûr, la liste pourrait être allongée, et l'"interstrophie" dans la poésie lyrique française mériterait de faire l'objet d'une étude particulière, comme l'a fait D. Billy (1989 & 1993) pour l'époque médiévale ; elle n'est déjà plus vraiment du domaine d'étude de la strophe.

1.2.4.8. Conclusions

La théorie mazaleyrienne fait le tour d'un grand nombre des problèmes qui s'attachent à la forme strophique, mais, en dépit d'un effort évident, elle ne sait pas se détacher de remarques générales, et ne peut avoir la crédibilité qu'aurait une théorie à base empirique. Ses analyses de surface la conduisent souvent à des erreurs d'interprétation.

Certaines des insuffisances regrettables de la théorie sont cependant à mettre au compte des prédécesseurs de Mazaleyrat, que celui-ci n'a fait que suivre. L'exemple du blanc typographique est de ce point de vue caractéristique : encore aujourd'hui rares sont ceux qui s'en préoccupent. Le traitement des formules de rimes que propose Mazaleyrat manque d'empirisme (rimes plates) ou souffre d'une insuffisance théorique (formules complexes : la notion de rythme devrait être mieux définie). Le cas du sonnet est à reconsidérer dans son intégralité, l'idée de strophes sans rimes tient de l'artefact. L'appellation de "strophe" pour des groupes rimiques non-répétés est discutable. Les résultats les meilleurs résident dans les parties consacrées aux groupements de strophes, superstrophes et autres rapports d'interstrophie.

1.2.5. La théorie de Cornulier

1.2.5.0. Il n'est pas facile d'exposer la théorie des strophes de Benoît de Cornulier, parce qu'elle s'insère dans une théorie générale des formes périodiques, et parce qu'elle apparaît dispersée dans diverses publications, avec des changements de fond au fil des années (voir Chauveau/Cornulier 1994, Cornulier 1983, 1988a, 1988b, 1989a, 1989b, 1990, 1992a, 1992c, 1993a, 1993b : 69-123 et 157-185, 1993c, 1993d, 1995 : 125-200 + quelques articles du « Glossaire et formulaire » (pp. 233-280)). Je me base ci-dessous sur le dernier état de la théorie (1995), en le complétant par les informations complémentaires données dans d'autres publications ou travaux. Pour avoir une vision historique de l'évolution de cette théorie, on se réfèrera à ma

« Bibliographie critique et chronologique des études sur la strophe française publiées depuis 1900 » (§. 4.2.). Sur l'écriture métrique de Cornulier, voir §. 1.1.2.

L'un des avantages de cette théorie, c'est qu'elle ne prétend pas faire autre chose que dégager les régularités de la matière empirique du métricien. Même si Cornulier n'a jamais travaillé sur un corpus aussi imposant que celui de Martinon, ses travaux sur la strophe sont tous issus de sa pratique des relevés métriques (Cornulier DI 1986, DI 1987, DI 1988, DI 1990, Long/Chauveau/Cornulier DI 1990, Chauveau/Cornulier DI 1992, Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993). Plusieurs de ses publications sur la strophe sont explicitement l'exploitation d'un certain corpus (1988b, 1989b, 1990, 1993c, Chauveau/Cornulier 1994).

1.2.5.1. Strophes, modules et périodicité

1.2.5.1.1. Les strophes sont des superstructures poétiques, qui permettent de regrouper les vers d'une manière systématique, « essentiellement au moyen de la rime, parfois aussi au moyen des variations métriques ou de la répétition verbale » (1995 : 127). Par exemple, dans un passage de Hugo rimé `(aabccb, ddeffe,)`, la typographie (blanc après le sixième vers) fait apparaître deux groupes de six vers qui, *in abstracto*, sont isomorphes : chacun réalise le même schéma de rime abstrait `(aabccb)`. Il est de coutume d'appeler strophes de tels groupements de vers. Cornulier parle dans ce cas d'équivalence *structurelle* (une équivalence *matérielle* supposerait la réalisation des mêmes timbres rimiques). Sur un plan historique, le « passage du système des laisses médiévales au système classique » serait « le passage d'un niveau purement matériel [...] à un niveau structural d'équivalence rimique » (1983 : 43).

1.2.5.1.2. Les strophes sont des superstructures métriques de nombre indéfini (néanmoins égal ou supérieur à 2, du fait de la nécessité d'une périodicité). Les poèmes sont en effet toujours constitués d'une même configuration rimique abstraite qui se répète au fil du poème, ou qui alterne avec une autre configuration, à moins qu'ils ne soient constitués de plusieurs parties, chacune ayant sa propre configuration qui se

répète. Ces différents cas se réduisent à un seul dans la notion de « suite périodique » : une suite est périodique « si chacun des éléments qui la forment en se succédant y apparaît au moins deux fois, et que les éléments ne peuvent réapparaître que dans le même ordre où ils se sont déjà présentés : ce sont toujours les mêmes choses qui réapparaissent dans le même ordre » (Cornulier 1988b : 98). On peut distinguer les suites périodiques simples des suites périodiques binaires, où alternent régulièrement deux types de suites.

On trouve parfois des "strophes" non périodiques au début ou à la fin des poèmes, et il est difficile de dire si elles sont perceptibles ou non. Mais, pour Cornulier, cette pratique de structures d'extrémités « scande les bornes de la suite uniforme plutôt qu'elle ne brise cette uniformité. Nous pouvons donc ne pas considérer qu'il y a ici une exception radicale à la tendance générale à grouper les vers en suites cycliques [= périodiques] » (1990 : 5). Sur ce point, voir aussi Cornulier 1989b : 70-72.

D'autres fois, certains poèmes sont constitués d'une seule strophe, non périodique. Le plus souvent, il s'agit alors d'une forme fréquente (par exemple un quatrain d'alexandrins en rimes embrassées). Dans ce cas, si la strophe n'entre pas « dans une série contextuelle d'équivalents », elle entre en revanche « dans une série culturelle d'équivalents » (1988b : 108). Cornulier traite de la même façon les formes fixes (voir 1988 : 108, et 1989).

1.2.5.1.3. Chaque strophe est elle-même analysable en deux sous-groupes, de trois vers dans l'exemple de la strophe `(aabccb)`, que Cornulier appelle des *modules*. Dans cet exemple, on voit que le premier module rime avec le second (équivalence matérielle), cependant que l'ensemble des deux modules présente une équivalence structurelle. Le nombre des modules d'une strophe est généralement limité à deux (parfois à trois).

1.2.5.1.4. Cette structuration en strophes et modules s'inscrit dans le cadre plus général de l'emboitement arborescent des structures métriques classiques : les sous-vers (quand il y en a) s'unissent pour former des vers, les vers s'unissent pour former des

modules, les modules s'unissent pour former des strophes ; enfin, des (sous-)strophes peuvent s'unir pour former des strophes composées (*cf.* infra). 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 » (p. 185). En fait, cet argument mérite d'être nuancé, l'existence d'un nombre réglé de strophes dans certains formes fixes (comme la ballade), encourageant à penser qu'il existe un seuil de perceptibilité du nombre des strophes, même si celui-ci est difficile à fixer (voir §.1.2.2.8.2.).

1.2.5.1.5. L'emboitement arborescent des structures métriques se fait sans qu'il y ait discontinuité ou chevauchement dans les unités : Cornulier répugne à parler de rimes "croisées" pour un quatrain rimé `(abab)`, parce que pour lui la strophe est construite à partir du niveau des modules (ici équivalents par contiguïté), et non à partir du niveau des vers (voir 1995 : 239) ; quand aux chevauchements, il dénonce les analyses qui, par exemple, font du onzain `(ababccddede)` une sorte de douzain, par la double prise en compte d'une même terminaison rimique (*cf. supra*, §. 1.2.4.4.2.). Ces prises de position sont exprimées ailleurs sous la forme du rejet de ce qu'il appelle la « doctrine dispositionnelle » (voir 1995 : 248).

1.2.5.2. Strophes classiques pures

1.2.5.2.1. Les « strophes classiques pures », c'est-à-dire les modèles de strophes les plus courants dans la poésie classique, répondent à un certain nombre de critères structurels qui font leur spécificité :

— Le « principe de structure arborescente », que l'on vient de voir, est un de ces critères, même s'il déborde le champ de la strophe.

— La « règle des deux couleurs » : « Dans la poésie littéraire classique, une rime, surtout d'appel, n'est pas séparée de son premier écho par plus d'une couleur rimique (une séquence $a_1 \ldots a_2$ est au plus bicolore) » (1995 : 141 ; voir d'une manière

générale, les pages 141-142 et 267-268 et Cornulier 1988b : 114-116). Pour une discussion de cette règle, voir §. 1.2.5.3.2.

— La tendance à la « réduction structurelle ». Dans le sizain vu ci-dessus, la construction modulaire met en équivalence `aab` avec `ccb`, et non `aab` avec `aab`, parce que la versification a tendance à réduire les différents types d'unisonance du Moyen Age (équivalence matérielle) à des équivalences structurelles (voir 1995 : 132 et 266-267). Cette tendance explique aussi la disparition de l'enchaînement interstrophique (type `(abab, bcbc,...)`) dans la poésie classique.

— Une autre tendance structurelle forte est celle de la « monogamie » : « Lorsque plusieurs unités elles-mêmes métriques forment ensemble une unité métrique à un niveau supérieur, généralement elles ne sont pas en nombre supérieur à deux » (1995 : 262). Cette tendance « est caractéristique des métriques temporelles et contribue à une immédiate évidence de la structure métrique : dès qu'un groupe peut être formé à l'apparition d'un second élément, il l'est et ne peut plus être dissous dans un groupe de dimension supérieure au même niveau (principe de *Priorité au premier venu*) » (1993c : 33). Mais attention : « ce "principe" n'implique pas que les unités métriques se regroupent généralement en paires, mais seulement que si elles se regroupent, elles se regroupent seulement en paires [...]. De même, certaines sociétés *monogamiques* comme la nôtre excluent la polygamie, mais non le célibat » (1995 : 262-263). Ainsi s'expliquent les modules "célibataires" des distiques `(aa)`. Ce principe, comme celui de la réduction structurelle, peut aussi expliquer le passage de la forme médiévale `(aabaab)` à la forme classique `(aabccb)` (voir 1995 : 267). Cependant, la forme `(aabccb)` me semble laisser subsister un problème. On a vu tout à l'heure que Cornulier, au nom du principe de structure arborescente, refuse d'analyser un quatrain `(abab)` comme constitué de rimes *croisées* ; c'est pourquoi il critique d'une manière générale l'idée de Martinon selon laquelle « la loi essentielle du lyrisme français [...], c'est l'*alternance* » ; il écrit à ce propos : « dans `(abab)`, on peut dire que les terminaisons en a et en b sont en alternance, ou forment une suite périodique binaire ;

j'ai proposé une analyse différente, suivant laquelle les équivalences élémentaires de terminaison, entre vers, composaient des équivalences composées, entre groupes de vers que j'appelle modules » (1995 : 186-187) ; et d'ajouter en note : « l'analyse alternative de aab ccb chez Martinon présuppose la pertinence de distiques aa et cc, que la ponctuométrie ne me paraît pas généralement confirmer ». Mais alors, si la seule unité métrique pertinente, en deça de la strophe, est le module, et en deça du module, est le vers, comment peut-on parler de « monogamie » dans un module aab qui comprend *trois* vers comme unité métrique inférieure à lui-même ? Il me semble que le recours à la ponctuométrie pour rejeter le principe d'une alternance des formes n'est pas tenable dans le cadre théorique cornuléen : la ponctuométrie, telle que la conçoit Cornulier, est révélatrice de l'éventuelle concordance de la structure métrique avec la structure syntaxique ; elle ne dit rien sur la structure métrique elle-même (*cf.* §.1.2.2.6.2.). Par ailleurs, rejeter l'idée d'un principe d'alternance, c'est aussi s'interdire toute possibilité d'explication de l'alternance en genre qui, dans des strophes alternes, forme des séries où l'alternance gonique n'est pas constitutive d'un niveau métrique supérieur (pas d'arborescence, comme en témoigne la possibilité d'un nombre impair de strophes dans ce type de textes) ; idem pour les textes bâtis sur l'alternance de deux types strophiques différents. Personnellement, je préfère donc analyser les "distiques" des modules aab et ccb comme métriquement pertinents, et je préfère le schéma de Cornulier 1992 : 231, qui analyse chacun de ces modules comme fait de l'union d'un distique et d'un vers isolé, au schéma de Cornulier 1995 : 133, qui renonce à distinguer les trois vers les uns des autres. Il suffit de préciser que la pertinence métrique de ces distiques relève du seul niveau des *rimes*, et pas de la concordance métrico-syntaxique. Cette analyse me permet de sauvegarder la règle de monogamie, qui sinon ne tient pas (il y a bien monogamie à l'intérieur des distiques, puis entre chaque distique et monostiche constitutifs des modules).

1.2.5.2.2. À partir de ces différents principes et tendances, on peut prédire quelles seront les formes strophiques classiques pures : ce sont (aa), (abab) et

(aabccb) : dans les trois cas, on a une constitution modulaire (le premier module rime avec le second), avec respect des différents règles ou tendances que l'on vient de voir (*cf.* 1995 : 129-130 ; sauf que je conteste le respect du principe de monogamie pour la forme (aabccb) telle qu'elle est analysée par Cornulier ; *cf.* ci-dessus). À ces trois formes simples, il faudrait ajouter, comme strophe classique pure, la strophe composée (ababccdeed), réalisée par la juxtaposition des strophes classiques (abab) et (aabccb) (sur les strophes composées, voir §. 1.2.5.4.). On remarquera que Cornulier se distingue ici de la plupart des autres métriciens, puisqu'il traite les distiques de rimes plates aux côtés des strophes, qu'ils soient démarqués par la typographie ou non.

Une forme telle que (aaabcccb) n'est pas classique parce qu'elle ne respecte pas le principe de monogamie, (abacbc) ne l'est pas non plus parce qu'elle ne respecte pas la règle des deux couleurs, et (aabaab) ne l'est pas parce qu'elle ne respecte pas la tendance à la réduction structurelle.

1.2.5.3. Strophes classiques inverties

1.2.5.3.1. Les strophes classiques inverties sont des strophes classiques pures avec inversion dans l'ordre d'apparition des deux dernières rimes-échos : ce sont, pour les strophes simples, les formes (abba) et (aabcbc) (le distique (aa) ne pouvant pas avoir de forme invertie). Ces deux strophes semblent déduites de la forme pure, « peut-être par *anticipation de la rime-écho de module* (la rime faisant écho à la rime simple du premier module arrive un vers avant la fin du second module), ou simplement par *inversion* des deux dernières rimes ; ces deux analyses, incertaines, ne sont pas incompatibles » (1995 : 139).

Les formes inverties sont fortement apparentées aux formes pures correspondantes, ce qui explique qu'on peut les trouver parfois contextuellement mêlées à ces dernières (*cf.* 1995 : 136-138).

1.2.5.3.2. On peut donc « dire que dans les strophes classiques, qu'elles soient pures ou inverties, les *modules de base* que sont les modules initiaux sont toujours de type $a^m b$, où le nombre m de (vers à) terminaisons internes varie de zéro pour les

modules simples à deux pour les sizains paires de tercets » (p. 139). Cette constatation encourage Cornulier à donner une explication de la règle des deux couleurs. En 1993, Grimaud/Baldwin (pp. 263-264) avaient essayé de rendre compte de cette règle par le recours à ce qu'ils appellent « la loi du moindre effort ». Cornulier conteste cette analyse : « La Règle des deux couleurs révèle-t-elle directement une limitation de la mémoire immédiate, laquelle pourrait aisément conserver en réserve un ou deux timbres d'appel rimique à satisfaire, mais pas plus [...] ? S'il s'agissait en effet essentiellement d'une faculté aussi générale, on pourrait penser que cette règle vaille à peu près également dans des systèmes métriques différents ; ci-dessus, elle est présentée plutôt comme étant surtout une conséquence du système de la métrique classique, où les modules initiaux de strophes sont de type $a^n b$ » (1995 : 142). Mais pourquoi les modules initiaux de strophes sont-ils le plus souvent de type « $a^n b$ » ? Ne pouvoir répondre à cette question c'est ne pouvoir donner une explication meilleure que celle de Grimaud/Baldwin. Peut-être que le module initial est souvent « $a^n b$ » 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).

1.2.5.3.3. Sur les corpus étudiés par Cornulier (Viau, Malherbe anthume, Hugo anthume, etc.), la grande majorité des strophes (entre 97 et 100 %) sont classiques, pures ou inverties (*cf.* 1995 : 140). Ces chiffres sont obtenus évidemment parce que les distiques de rimes suivies sont traités comme des strophes classiques.

1.2.5.4. Strophes composées

« La réunion de deux schémas de *strophes simples* définit parfois une *strophe composée* (de *sous-strophes*) comme le dizain abab ccd-eed, résultant de la combinaison d'un quatrain ab-ab et d'un sizain aab-ccb » (1995 : 142). Les « strophes géminées » (*cf.* §. 1.2.5.8.5.) sont également des strophes composées.

On peut se demander en quoi la « strophe composée » n'est pas analysable comme la juxtaposition de deux strophes différentes. Pour Cornulier, toute strophe classique se caractérise par un ou des schéma(s) de rimes classique(s) ; la strophe

composée n'échappe pas à cette définition. Quand deux schémas forment, de manière arborescente (et non par alternance), une unité périodique de niveau supérieur, alors on peut parler de strophe composée, celle-ci se comportant, dans sa périodicité, de la même manière qu'une strophe simple. Ses composants, qui ne sont pas les constituants ultimes de l'unité périodique, deviennent alors des « sous-strophes ».

1.2.5.5. Strophe/stance

1.2.5.5.1. À ses analyses purement métriques, Cornulier ajoute l'étude des rapports de la structure métrique avec les « unités du rythme linguistiquement associé au sens. Il est banal qu'un sous-vers, un vers, un module, une strophe, correspondent à une unité selon le sens » (1995 : 162). C'est ce qu'il appelle le principe de meilleure concordance : « Toutes choses égales par ailleurs, on tend spontanément à comprendre un texte en sorte que la structure métrique et le sens, ou du moins la structure grammaticale, convergent le mieux possible » (1995 : 164). Cependant, cela n'est qu'une tendance, « et n'implique peut-être jamais une parfaite équivalence de structure arborescente, à tout niveau et unité par unité [...]. Dans les cas où une unité selon le sens converge, "concorde", avec une unité métrique, on peut parler de *convergence* ou de *concordance* métrique/sens ; de *discordance* dans les autres cas » (1995 : 162-163). On a vu tout à l'heure (fin du §. 1.2.2.6.2.) que l'idée de « concordance » n'allait pas forcément de soi ; je me demande si on peut l'appliquer sans chercher à voir si elle ne correspond pas *elle-même* à un certain marquage *métrique*.

1.2.5.5.2. C'est néanmoins à partir de cette notion que Cornulier distingue la « strophe » de la « stance ». Les systèmes rimiques périodiques, tous types confondus, sont appelés « strophes ». Ceux qui, en sus de cette périodicité, présentent une concordance de leurs frontières avec des frontières syntactico-sémantiques, sont appelés « stances ». « Dans la poésie classique, et compte non tenu des cas d'intégration en strophe composée, d'ordinaire les strophes de plus de deux vers, et en particulier les `(abab)`, sont des stances, le plus souvent graphiquement démarquées, et les `(aa)` n'en sont pas » (1995 : 173). Ainsi, après avoir montré au travers de sa

définition de la notion de « strophe » la parenté du distique de rimes suivies avec les autres schémas de rimes, Cornulier souligne leur différence par la notion de « stance ». C'est une bonne chose ; cependant, on se rend compte que la distinction aurait pu être faite sans recours à la notion de concordance, et simplement en remarquant le caractère "complexe" des modules de stances (deux terminaisons rimiques minimum) par opposition avec le caractère simple des modules des distiques (aa) (voir §. 1.2.2.3.6.).

1.2.5.5.3. L'un des avantages de la démarche de Cornulier est qu'elle permet de donner une explication séduisante de formes plus rares, telles que les ïambes de Chénier, qui forment des (abab) mais ne sont peut-être pas des stances (1995 : 171-173), ainsi que le confirme la typographie ; idem pour les distiques-stances du *Colloque sentimental* de Verlaine (*cf.* 1995 : 173). « Dans bien des cas, à en juger par l'impression, il y a lieu d'hésiter pour accorder à des strophes, plus ou moins clairement autonomes, le nom de stances : il peut y avoir toutes sortes de nuances intermédiaires ou complexes à cet égard » (1995 : 172). « Mais, pour parler des cas nets, il semble qu'on puisse dire que les strophes qui sont des stances "cadrent" d'une manière manifeste et prégnante la perception du discours, alors que, dans les strophes qui ne sont pas des stances, le discours se coule avec une liberté au moins apparente, et le réseau strophique, au lieu d'être en évidence au premier plan, demeure relativement discret, comme en contrepoint du sens » (1995 : 173).

1.2.5.6. Strophe et mètres

1.2.5.6.1. « Dans la poésie classique, une forte proportion de strophes sont *monométriques* [...]. D'une manière plus générale, dans l'immense majorité des cas [...], il existe un mètre que nous appellerons *mètre de base*, qu'on peut reconnaitre par ce double critère : c'est le premier récurrent dans la strophe, et il n'y est pas minoritaire » (1995 : 128). « Il est typique que les mètres différents du mètre de base s'y réduisent très généralement à un seul, scandant périodiquement, en position de *clausule* (Martinon), la fin de certaines superstructures métriques » (1995 : 129). Les strophes sont donc le plus souvent monométriques ou bimétriques, et quand il y a

bimétrie, le mètre contrastif clôt généralement les modules ou la strophe elle-même (il peut aussi faire contraste en apparaissant sur leur vers pénultième). Ce mètre contrastif est d'ordinaire plus court que le mètre de base.

Ces notions de mètre de base et de mètre contrastif font l'objet d'une discussion plus approfondie dans Chauveau/Cornulier 1994 : 44-53.

1.2.5.6.2. « En fait, si on tient compte de ce que le mètre de base ne change pas de strophe à strophe, et même généralement est unique pour un ensemble métrique [...], il apparaît qu'il existe généralement un niveau fondamental de périodicité simple, celui des vers, au niveau duquel les variations ne sont que le reflet des groupes métriques de dimension supérieure. Au risque de caricaturer l'analyse, disons qu'une suite de `aab ccb` mesurés en CC8CC8 [...] est essentiellement une suite périodique d'alexandrins, regroupés en une suite périodique de strophes, dont les abrègements en 8v [*sic*] ponctuent en quelque sorte les modules constitutifs » (1995 : 130).

1.2.5.6.3. Les strophes forment des suites de vers (généralement les poèmes) que Cornulier appelle « ST-F-périodiques » ("ST" comme *schéma de terminaisons*, et "F" comme *formes de vers*) : « Une suite de vers est *périodique* quant au schéma de terminaisons (ST) et à sa séquence de formes de vers (F) (*ST-F-périodique* en cas de convergence) si elle peut s'analyser en une suite périodique de groupes de vers pouvant être considérés comme ainsi équivalents s'ils ont la même structure rimique (par exemple, dans `abab cdcd`, on a deux groupes rimés chacun en `abab`), et les mêmes formes de vers (mètres) dans le même ordre (par exemple quatrains 8884, 8884, etc.) » (1995 : 184).

1.2.5.7. Strophe et genre des vers

La plupart des « stances » classiques respectent le principe de l'alternance en genre, et se terminent sur une rime masculine. Cette régularité peut s'expliquer comme mise en valeur du jeu structurel des rimes : chez les classiques, dans les formes `(abab)` et `(aabccb)`, on peut « distinguer d'une part les terminaisons en b, conclusives de module ou même de strophe, et d'autre part les terminaisons en a et c

internes aux modules. L'opposition entre le caractère franc des terminaisons masculines, dont aucune voyelle ne déborde la mesure, et le caractère prolongé des féminines, moins nettement conclusives puisqu'une voyelle y apparaît après la fin de la mesure, convenait particulièrement bien à cette opposition structurale » (1995 : 146). Ce type d'explication est séduisant, parce qu'il apporte une réponse au difficile problème de la fonction de l'alternance en genre ; on notera d'ailleurs que la rime masculine conclusive est le plus proche équivalent en métrique de la "cadence parfaite" en musique. il faut cependant souligner que l'originalité de l'argument de Cornulier est limitée, plusieurs métriciens ou poètes ayant déjà avancé des idées du même genre. Voir Cornulier 1995 : 144-147 et ci-dessus §. 1.2.2.7.1.

1.2.5.8. Strophes non classiques

1.2.5.8.0. Il convient d'exposer maintenant le traitement que donne Cornulier des types de strophes restants, plus rares, que l'on peut appeler "non classiques". Ceux-ci se ramènent néanmoins à un certain nombre de régularités, ce qui permet de les classer (voir cependant §. 1.2.5.8.7.). Je ne peux rapporter ici tous les commentaires existants de Cornulier sur l'une ou l'autre de ces formes ; j'en retiens ce qui s'intègre le mieux à des généralités théoriques. Je renvoie le lecteur curieux d'analyses "difficiles" à l'excellent article de Chauveau/Cornulier (1994), qui présente l'étude de maintes formes complexes de la poétique de Tristan. Je commence par différentes formes de strophes simples, avant d'aller vers les strophes « centaures », « composées » et « surcomposées ».

1.2.5.8.1. Parmi les strophes simples, certaines se distinguent par le nombre de leurs modules : alors qu'une strophe classique en contient deux (ou quatre si elle est composée), certaines formes, que l'on peut appeler « strophes ternaires », se caractérisent par le « triplement d'un module du type `a`, `ab`, ou `aab` » (1995 : 142). D'où les formes `(aaa)`, `(ababab)` et `(aabaabaab)`. Cette dernière strophe (neuvain), se rencontre souvent sous la forme de sa variante `(aabccbddb)`, avec

réduction structurelle des premiers timbres des modules. D'après Cornulier, ce genre de formes peut « évoquer le chant » (*id.*).

1.2.5.8.2. Certaines formes de strophes simples, à deux modules, peuvent s'analyser comme pour ainsi dire dérivées des formes classiques, la dérivation donnant lieu à la diminution ou à l'augmentation du nombre des vers du second module ; il y a alors dissymétrie structurelle entre les deux modules : « Si l'on tient compte de la perspective temporelle, on peut dire que (abaab), commençant comme un quatrain classique, devient un *quintil par augmentation* par le fait que son module 2 s'allonge d'un vers par rapport à son premier. Dans la même perspective, (aabab), s'annonçant par son module initial comme un sizain, est un *quintil par diminution* » (Chauveau/Cornulier 1994 : 35). Et pour les formes (aabba) ou (ababa), on peut « parler de *quintils (par augmentation ou diminution) invertis* » (*id.*).

1.2.5.8.3. Un autre type de stance à dissymétrie modulaire est celui des strophes que Cornulier appelle « centaures ». Une strophe centaure présente une dissymétrie structurelle entre ses deux modules, l'un de ces modules étant lui même, par son schéma de rimes, une strophe classique. La strophe centaure type (sans doute la plus courante) est le septain (ababccb). Chauveau/Cornulier (1994 : 36) discutent la forme (aabcbcb) : dans les strophes de ce type, le premier module « peut apparaître après coup comme fonctionnant un peu comme une strophe (composante) » et le second « possède une structure interne de strophe ». « Cette dissymétrie substitue le complexe au simple et aboutit à un effet d'amplification de la strophe au niveau de son second "module" » (*id.*). Voir aussi Cornulier 1995 : 180-181.

Un autre type, plus complexe, de strophe centaure est par exemple le huitain (aabccbcb), dont le second module est un « quintil par diminution » (Chauveau/Cornulier 1994 : 37). Je me demande si ce type de strophe ne serait pas analysable, plus simplement, comme une strophe centaure dont le premier module est un sizain classique et le second un module classique de quatrain.

1.2.5.8.4. D'autres strophes se distinguent non plus par une dissymétrie modulaire, mais par le fait que chacun des deux modules est lui-même une strophe. On obtient alors les strophes composées, parmi lesquelles la forme (ababccdeed) est tout à fait classique (cf. §. 1.2.5.4.). D'autres formes, non classiques, nécessitent une analyse plus complexe ; ainsi du douzain (ababccdedeed) (voir Chauveau/Cornulier 1994 : 39).

1.2.5.8.5. Quand les deux sous-strophes dégagées sont structurellement isomorphes, on obtient ce que Cornulier appelle des « strophes géminées ». Les différentes strophes classiques simples peuvent entrer dans la constitution des strophes géminées : (aabb), (ababcdcd), (aabccbddeffe). Les strophes géminées sont caractéristiques de la chanson (*cf.* les inombrables huitains (ababcdcd) chez des chansonniers comme Béranger) et « peuvent évoquer, en poésie, une atmosphère de chant » (Cornulier 1995 : 143). Cornulier reconnaît donc les quatrains (aabb) comme de véritables strophes, contrairement à beraucoup de ses congénères (*cf.* 1995 : 143) ; c'est intéressant : leur démarcation typographique est confirmée métriquement par le nombre pair de distiques, qui encourage à voir dans le quatrain une superstructure supérieure au distique, et conforme au principe de l'arborescence.

1.2.5.8.6. Après les strophes simples, les strophes centaures et les strophes composées, on rencontre, quoique assez rarement, des strophes « surcomposées », faites « de deux sous-strophes dont l'une au moins est à son tour composée » (1995 : 143), comme par exemple le dizain (abbacddcee) utilisé par Corneille, et composé « d'un quatrain et d'un sizain lui-même composé en 4-2-vers » (*id.*).

1.2.5.8.7. Certaines formes de strophes ne correspondent pas aux critères classiques parce qu'elles sont caractérisées par des structures d'enchaînement : ainsi du « rétro-enchaînement » (voir 1995 : 252), d'origine médiévale, ou de la terza rima, également archaïque (voir 1995 : 178). Cornulier a consacré un article entier (1989a) au dizain (ababbccdcd), qui présente ce type de strucutre au niveau modulaire (et qui est aussi non classique parce qu'il possède trois modules).

1.2.5.8.8. Subsistent encore d'autres formes, dont Cornulier n'arrive pas à donner une explication satisfaisante.

C'est le cas notamment des quintils (abbab), césurés après le deuxième vers chez Tristan : « en supposant que leur tercet terminal soit de type inverti, donc en les supposant dérivés d'un hypothétique (ab bba), on ne retrouve pas une forme apparentée directement aux structures "classiques" ; du moins chacun des deux modules, considéré isolément, est-il de type classique et disposé comme dans un (ab bab), quintil par augmentation inverti, dont on aurait permuté les timbres en passant d'un module à l'autre comme parfois au Moyen Age d'une sous-strophe à l'autre [...]. Nous faisons ce rapprochement à titre purement hypothétique, et reconnaissons que cette forme est tout à fait problématique et marginale relativement à notre analyse » (Chauveau/Cornulier 1994 : 40).

Voir aussi, entre autres formes problématiques, la discussion du sizain (abbabb) (Cornulier 1990 : 7-8).

1.2.5.9. Les vers mêlés

1.2.5.9.0. Cornulier a consacré deux articles entiers (1992a et 1992c) au problème difficile des « vers mêlés » (façon La Fontaine), articles auxquels il faut ajouter quelques remarques de l'*Art poëtique* (p. 191).

1.2.5.9.1. Reprenons, après Cornulier (1992a) l'exemple de la fable « L'huitre et les plaideurs » (texte *in* La Fontaine SP 1962 : 255-256). Voici la formule de rimes, la formule métrique, et en guise d'analyse syntaxique, la notation ponctuométrique :

Rimes :	(a	b	a	b	c	d	c	d	e	e	f	f	g	g	h	i	i	h	h	j	j	k	l	k	l)
Ponctuation :	(0	6	6	9	6	0	9	0	9	3	9	3	9	9	3	9	3	9	6	0	9	6	6	3	9)
Mètres :	(C	C	C	C	C	C	8	C	C	8	C	8	C	C	8	C	C	8	C	C	C	C	C	C	C)

La difficulté est facile à cerner : les formules rimiques sont diverses et non périodiques ; elles ne sont généralement pas confortées par l'analyse ponctuométrique ; leur constitution modulaire est parfois problématique. Pour qu'il y ait métricité malgré la non-périodicité, il faudrait au moins que des modèles de "strophes" bien connues soient reconnaissables, avec une division modulaire claire, et une frontière sémantico-

syntaxique à la fin de chaque groupe rimique. Dans *L'huitre et les plaideurs*, c'est le cas avec les quatre premiers vers, qui forment assez bien un quatrain croisé d'alexandrins, avec une pause syntaxique à la fin du premier module `ab`. On peut donc parler ici de « quasi-strophe ». Mais avec les quatre vers suivants, ça se gâte : les rimes définissent un quatrain, mais la fin de phrase apparaît à la fin du troisième vers. Soit on choisit une analyse fondée sur la formule de rimes (analyse que Cornulier appelle *dispositionnelle*), soit une autre basée sur les groupements syntactico-sémantiques (analyse *fonctionnelle*, celle pour laquelle opte Cornulier). Dans les deux cas, on rencontre de grosses difficultés. La première analyse est délicate parce que la reconnaissance d'une formule rimique non répétée suppose une concordance avec les unités de sens. La seconde n'est guère plus satisfaisante, parce qu'elle découpe le texte en unités syntaxiques qui parfois ne sont que modulaires (Cornulier analyse par exemple les vers 5-7 en `(aba)`, les vers 8-9 en `(ab)`, les vers 10-11 en `(ab)`, etc.), et les deux éléments `a` et `b` d'un module donnent à eux deux trop peu de combinaisons possibles pour que n'importe quoi ne puisse répondre à cette analyse : l'hypothèse est ni vérifiable, ni falsifiable.

1.2.5.9.2. Parfois, les problèmes sont encore plus complexes : dans *La laitière et le pot au lait*, certains groupements métrico-rimiques n'ont pas de mètre de base ; ailleurs, le vers 2 de *La cigale et la fourmi*, trisyllabique, n'a pas d'équivalent métrique contextuel dans le poème et la reconnaissance de son mètre est elle-même problématique. Cornulier (1995 : 191) semble alors avoir recours à la notion d'équivalent culturel pour expliquer ce type de vers, du fait de l'existence d'une mesure du même nombre dans la *langue des vers* ; cependant, ceci est contradictoire avec sa théorie du mètre, qui pose que le nombre constitutif des mesures n'est pas perceptible en soi : c'est l'égalité en nombre qui l'est (voir par exemple Cornulier 1995 : 27).

1.2.5.9.3. Il reste que les vers mêlés ne sont pas n'importe quoi. Un certain nombre de principes sont fort bien respectés. Tous les vers sont rimés. La règle des deux couleurs n'est jamais violée. L'alternance en genre est toujours respectée, avec

continuité (ceci à une époque où « l'alternance en genre s'impose généralement à l'intérieur des strophes simples, mais non aux frontières de strophes » (1992c : 26)).

1.2.6. Ceci n'est pas une conclusion

Je ne veux pas donner maintenant mes conclusions personnelles sur la question *théorique* de la strophe ; on les trouvera à la fin de mon travail (§. 3.2.), quand j'aurai examiné le corpus des strophes verlainiennes et qu'il sera temps de dresser des conclusions et propositions sur la strophe classique.

Quelques éléments de ma façon de voir apparaissent déjà dans les pages qui viennent d'être lues : ainsi de la mise en avant d'un critère de *complexité modulaire* pour différencier les distiques de rimes plates des autres superstructures rimiques (voir §§. 1.2.2.3.6., 1.2.3.4.1. et 1.2.5.5.2.). D'une certaine manière, ma position se situe entre celle de Martinon et celle de Cornulier : je crois au principe de l'alternance (complexité modulaire) comme forme lyrique, et je retiens la notion de *module* ; les deux ne me semblent pas incompatibles. Pour le reste, je tiens simplement à rappeler pour l'instant que, dans l'étude qui suit (§. 2), je fonderai ma discrimination des strophes sur le critère typographique (voir §. 1.2.2.1.5.).

2.
QUANTAINS, TYPOGRAPHIE ET MACROSTRUCTURES CHEZ VERLAINE

2.1. PARASTROPHES

Le conditionnement typographique des vers qui nous sont présentés en paragraphes-lignes est comparable à celui d'un saucisson qu'on vous livre en tranches ; dans chaque cas, votre consommation est (plus ou moins) conditionnée par le fait que le découpage est préparé d'avance.
Benoît de CORNULIER (1995 : 14, note 3)

2.1.0. Avant d'aborder l'étude des quantains, il peut être intéressant de consacrer un chapitre aux structures typographiques des groupes de vers, telles qu'on les trouve pratiquées par Verlaine. Les quantains se présentent sous une forme typographique régulière, qui détermine fortement l'appréhension visuelle du poème (voir §. 1.2.2.1.3.). La partition typographique est donc une composante importante du texte. On étudiera, dans les chapitres 2.3. et suivants, les usages typographiques de Verlaine dans sa présentation des quantains, et les rapports qu'entretiennent ces formes typographiques avec les schémas rimique, métrique, etc. Mais au préalable, je vais présenter une analyse des textes à typographie aléatoire (chapitre 2.1.), ou sans blancs typographiques (chapitre 2.2.).

Il convient d'abord de préciser ce que j'entends par "aléatoire". Il s'agit des textes dont la présentation typographique ne présente aucune périodicité, et donc est formellement non prédictible. De tels poèmes deviennent fréquents au XIXe siècle avec les *Châtiments* de Victor Hugo (*cf.* Gardes-Tamine 1988 : 145). J'appellerai *parastrophe* tout groupement typographique à frontières non périodiques. Autant dire qu'un tel groupement *n'est pas* métrique. C'est une notion assez proche de celle de *paragraphe de vers* qu'utilise Joëlle Gardes-Tamine (1988 — voir aussi Molino/Gardes-Tamine 1988 : 13) ; "paragraphe" montre la parenté de cette forme avec les unités typographiques utilisées dans la prose. Comme ces dernières, la parastrophe se justifie généralement par des questions de sens (voir §. 2.1.2.). Mais la notion de

paragraphe de vers est formellement plutôt vague, celui-ci présentant des formes assez différentes selon les textes :

— 1. Il peut constituer un bloc de vers *complets* (ou un vers isolé).

— 2. L'une, au moins, de ses frontières typographiques peut au contraire passer *à l'intérieur d'un vers* : le bloc typographique commence et/ou finit par un *segment de vers*. C'est un bloc typographique que j'appellerai "segmenté".

— 3. La frontière entre un bloc typographique segmenté et le bloc qui le précède ou le suit peut être marquée par un espace blanc (une ligne vide de toute écriture), mais ne l'est pas forcément. Il convient de distinguer les deux cas de figure.

— 4. Les groupes de vers peuvent être insérés dans des groupes typographiques plus grands, indiqués par exemple par l'apparition d'étoiles à l'intérieur d'un large espace blanc.

— 5. Ces "superparastrophes" peuvent parfois, elles aussi, commencer ou se terminer par un *segment* de vers.

Pour que la description qui va suivre ait un maximum de clarté, il faut que chacune des cinq catégories qui viennent d'être dégagées porte un nom. On peut éventuellement parler de "parastrophes segmentées" et, comme je viens de le faire, de "superparastrophe" ; on peut ajouter à cela "avec blancs" ou "sans blancs", afin de distinguer la parastrophe segmentée démarquée par des blancs de celle qui ne l'est pas. Pour éviter d'user de dénominations trop longues et répétitives, je me contenterai parfois de formulations codées, sans m'empêcher toutefois de recourir aux termes que je viens d'utiliser. Voici le paradigme que je propose :

— *para§* : se lit "parastrophe". C'est un terme ambigu, auquel je donne un double sens : 1. *Groupement typographique à frontières métriquement aléatoires* (c'est la définition donnée ci-dessus, le terme générique du paradigme proposé) ; 2. *Groupement de vers typographiquement non-segmentés, sans périodicité, et situé entre deux blancs* (sens étroit). En cas d'ambiguïté, j'écrirai éventuellement "parastrophe" pour désigner le sens large, et "para§" ou "parastrophe pleine" pour le sens étroit.

— *para§√b* : se lit "parastrophe segmentée avec blancs" (√ désigne une frontière de parastrophe constituée d'un segment de vers, et *b* signifie "blanc"). Je reprends le symbole √ à Molino/Gardes-Tamine (1988 : 80-82), qui l'utilisent pour noter les sous-vers rimés qui ouvrent les rondeaux. Nous dirons que les para§√b sont des *parastrophes démarquées par des blancs typogaphiques, et dont l'une des extrémités au moins est segmentée.*

— *para§√-b* : se lit "parastrophe segmentée sans blanc(s)" (*-b* signale l'absence de blancs). Définition : *parastrophe dont l'une des frontières au moins est segmentée, celle-ci n'étant pas suivie (ou précédée) d'un blanc typographique.*

— *para§+* : se lit "superparastrophe" (+ indique une macrostructure supérieure à l'unité "parastrophe"). C'est un *Groupement typographique démarqué par de larges blancs typographiques, parfois traversés de symboles distinctifs (étoiles, traits, etc.).*

— *para§+√b* : se lit "superparastrophe segmentée (avec blancs)". C'est une *superparastrophe dont l'une des frontières au moins passe à l'intérieur d'un vers.*

Ce paradigme n'est pas parfait ; il traite des *groupes* de vers, alors que ce qui m'intéresse ici ce sont les *frontières* entre ces groupes. Ainsi, la para§√-b par exemple, telle qu'elle a été définie, peut très bien avoir une de ses frontières non segmentée et constituée d'un blanc : elle ne doit alors son nom qu'à l'autre frontière qui la constitue. Avec les définitions que j'ai données, on peut donc imaginer des formes qui sont à la fois, par exemple, des para√-b (par l'une de leur frontière) et para§√b (par l'autre). Dans ce cas, j'attribue au groupe de vers le nom de la frontière parastrophique qui le ferme, celle qui l'ouvre pouvant être appliquée au groupe qui le précède. En fait, ce qui m'intéresse, avant toute chose, c'est le *repérage* de ces formes. A ce titre, ma terminologie, quoique imparfaite, est suffisante.

L'étude qui va suivre se fonde sur les données que le lecteur trouvera dans les annexes, §. 4.3 ou §. 4.6.

2.1.1. Statistique des types parastrophiques

Le *Répertoire métrique des Œuvres poétiques complètes de Paul Verlaine* que j'ai dressé permet de quantifier rapidement les usages que le poète a fait de chacun des cinq types de parastrophes qui ont été dégagés :

— La para§ (sens étroit) apparaît dans 66 textes (soit 69 sections de textes, le texte n°15, *PV Qui veut des merveilles, 23*, codifié sur plusieurs fiches, ayant des parastrophes dans quatre de ses sections) ; sur ces 66 textes, 44 ne sont constitués que de parastrophes "pures" (non mélangées à d'autres types parastrophiques).

— La para§√b est utilisée dans 12 textes (15 fiches), dont deux fois sans autres types de parastrophes.

— La para§√-b est fichée 36 fois (36 textes) ; on la trouve 19 fois sans autres parastrophes.

— La para§+ figure dans 13 poèmes (14 fiches), toujours accompagnée d'autres types de parastrophes.

— La para§+√b se trouve dans 3 textes (3 fiches), dont une fois "seule".

Un de ces chiffres au moins est intéressant : entre la parastrophe segmentée avec blancs et celle sans blancs, Verlaine semble avoir une nette préférence pour la seconde. On peut se demander s'il leur donne une même valeur sémantique (et donc si la para§√b n'est qu'une variante de la para§√-b) ou si au contraire il les distingue dans son usage. C'est une des questions qui vont être abordées maintenant.

2.1.2. Parastrophe et sens

2.1.2.0. Comme je l'ai dit tout à l'heure, on peut préjuger que la parastrophe est un équivalent du paragraphe prosaïque. Généralement construite sur des textes en rimes suivies, elle assure la partition sémantique que n'assument pas les distiques `(aa)` : un rapide calcul fondé sur l'analyse de la ponctuation de fin de vers des parastrophes en distiques (voir annexe 4.6.) montre que la moyenne ponctuométrique de ces distiques est `(44)` ("quatre-quatre" : quatre pour le premier vers, et quatre pour le second) ; il

n'y a donc pas de frontière sémantique récurrente à la fin de chaque paire rimique. Cette frontière sémantique, c'est entre les parastrophes qu'on la trouve, comme on la trouve à la fin des paragraphes dans la prose. Cependant, il convient de déterminer, si possible, la caractéristique sémantique (s'il y en a une) de chacun des types parastrophiques qui ont été dégagés et, à l'intérieur d'un même type de parastrophe, les différentes modalités par lesquelles se donne le sens. Je commencerai cet examen par les parastrophes "pleines", quand elles sont employées sans forme paragraphique concurrente (type que j'appelle "parastrophes pures"), puis compulserai les listes de para§√b ou para§√-b, qu'elles soient mélangées à d'autres types de parastrophes ou non, avant de finir par les formes comprenant des superparastrophes (segmentées ou pas).

2.1.2.1. Les para§ pures

2.1.2.1.0. Les parastrophes pleines, utilisées seules, posent relativement peu de problèmes à qui veut en dresser une typologie sémantique. Dans leur immense majorité, elles se divisent en deux catégories : celles, constituées de plusieurs vers, qui remplissent une fonction de "paragraphe" ; et celles, généralement d'un seul vers, qui ouvrent ou ferment les textes et ont une fonction de "prélude" ou de "clausule". J'emprunte le terme de *prélude* à Verrier (1931 : 57-82), faute d'en avoir un meilleur sous la main.

2.1.2.1.1. Les parastrophes "pures" ayant clairement une fonction de paragraphe figurent dans les pièces suivantes : n° 18 (*PS, Prologue, 58*), 52 (*PS, Nocturne parisien, 83*), 73 (*FG, Lettre, 117*), 98 (*lBC, VII, 146*), 101 (*lBC, X, 148*), 247 (*J&N, J, VJ, Le soldat laboureur, 356*), 273 (*A, Un crucifix, 416*), 303 (*A, Pensée du soir, 440*), 514 (*B, III, 659*), 516 (*B, V, 661*), 522 (*B, XI, 669*), 525 (*B, XIV, 675*), 617 (*El, II, 790*), 618 (*El, III, 791*), 620 (*El, V, 794*), 627 (*El, XII, 807*), 642 (*dlL, VIII, 835*), 643 (*dlL, IX, 835*), 725 (*I, XI, 910*), 866 (*PD, Début d'un récit diabolique, 1031*), 870 (*PD, Sites urbains, 1034*).

2.1.2.1.2. Celles qui ont une fonction de prélude ou de clausule apparaissent dans les poèmes n° 18 (*PS, Prologue, 58*), 44 (*PS, Initium, 78*), 101 (*lBC, X, 148*), 156 (*S, I, IV, 245*), 308 (*A, LL, IV, 445*), 313 (*A, LL, IX, 449*), 322 (*A, LL, XVIII, 456*), 366 (*P, Guitare, 515*), 516 (*B, V, 661*), 518 (*B, VII, 662*), 522 (*B, XI, 669*), 540 (*B, XXVII, 695*), 617 (*El, II, 790*), 618 (*El, III, 791*), 625 (*El, X, 805*), 627 (*El, XII, 807*), 642 (*dlL, VIII, 835*), 649 (*dlL, XV, 840*), 681 (*Ep, XVI, vi, 868*), 722 (*I, VIII, 907*), 901 (*H, IX, 1411*), 905 (*H, XIII, 1414*).

2.1.2.1.3. On peut constater, en comparant les deux listes, que certains textes comprennent à la fois des parastrophes paragraphiques et des parastrophes préludes ou clausules ; ce sont les n°18, 101, 516, 522, 617, 618, 627, 642.

2.1.2.1.4. Les parastrophes paragraphiques mentionnées (§. 2.1.2.1.1.), quoique toutes écrites en rimes suivies, n'apparaissent pas dans ce que l'on peut appeler proprement des textes narratifs. La poésie de Verlaine est essentiellement "lyrique", et ses parastrophes de rimes plates ne sont pas des épopées ! (Sur l'imbroglio des notions *lyrique / épique / dramatique*, et pour une distinction entre « genres » (littéraires) et « modes » (linguistiques), *cf.* Genette 1979). Pour qui veut absolument classer les textes sous une étiquette, *PS, Prologue, 58* est plutôt narratif ; idem pour *lBC, VII, 146*. Mais que dire de textes tels que *PS, Nocturne parisien, 83*, qui est une allocution à la Seine, *FG, Lettre, 117*, qui est une missive, *I, XI, 910*, qui parle de Ghil et Moréas, etc. ? Une chose est sûre : s'il ne s'agit pas, dans ces textes, de "récits en vers" proprement dits, les groupements typographiques ont toujours une fonction paragraphique. Ce n'est pas avec le récit qu'il faut comparer ces formes, mais tout simplement avec la *prose* : à de rares exceptions près, tout texte en prose, qu'il soit narratif, descriptif, polémique, scientifique, etc., possède des paragraphes, et les parastrophes paragraphiques assurent la même fonction de groupement sémantique. Une analyse sémantique du contenu des textes pourrait sans doute en témoigner ; mais c'est une opération délicate à mener, qui serait fort longue, et un rapide balayage de la ponctuation suffit à témoigner de l'unité sémantique de telles formes.

2.1.2.1.5. Une exception cependant : la pièce n°747 (*I, XXXIII, 931*) que, à dessein, je n'ai pas fait figurer dans la liste ci-dessus (§. 2.1.2.1.1.), se compose de trois groupements typographiques. Le premier, long de 18 vers, se termine par des points de suspension, qui ne posent guère de problèmes (ils indiquent une *suspension* de sens, et peuvent fort bien apparaître à la fin d'un paragraphe) ; le second, en revanche, constitué de deux vers, et suivi d'une dernière para§ d'un seul vers (clausule), se termine sur une virgule. Le poème a en outre la particularité de présenter une rime orpheline absolue (v. 13). Il traite de la laideur des immeubles qui se construisent à l'époque (quelle époque ? le poème est difficile à dater) dans les environs de Paris, à Saint-Ouen et Montrouge. Voici les trois derniers vers :

(1) *Cependant, dès que c'est dressé, les maçons pris*
De vin chantent la Marseillaise, *air neuf encore,*

Et plantent là-dessus le drapeau tricolore.

Le lien syntactico-sémantique du dernier vers et de l'avant-dernier est clair : le sujet de « plantent » est « maçons », et le coordonnant « Et » souligne la liaison sémantique des deux blocs de vers. Pour comprendre le statut du premier bloc, qui, considéré isolément, pourrait paraître incongru (à cause de la virgule finale), il faut se référer au second. Visiblement, Verlaine a placé là un blanc parce qu'il voulait isoler le *dernier* vers. La typographie joue le rôle d'"isoloir" que n'assume pas la syntaxe. L'effet recherché est sans doute ironique (n'oublions pas qu'il s'agit d'*Invectives*) : le drapeau tricolore qui ferme le texte est mis en valeur, symbole dérisoire d'une république miséreuse.

Plus difficile est le cas de *I, VI, 905*. Le texte, constitué de 14 vers à rimes plates, peut être considéré tantôt comme parastrophique, tantôt comme un sonnet à structure rimique et typographique non-classique (sonnet "libertin"). Les vers sont typographiquement répartis en trois groupes de trois vers, puis deux groupes de deux vers, puis vient un vers isolé. Le premier et le second "tercets" forment une même phrase :

(2) *Fleur de cuistrerie et de méchanceté*
Au parfum de lucre et de servilité,
Et poussée en plein terrain d'hypocrisie,

Cet individu fait de la poésie
(Qu'il émet d'ailleurs sous un faux nom « pompeux »,
Comme dit Molière à propos d'un fossé bourbeux).

L'"enjambement" qui unit les deux groupes m'encourage à interpréter ce texte comme un sonnet à typographie non-classique mais "géo-métrique", plutôt que comme un texte parastrophique en rimes suivies ; en effet, l'enjambement entre groupes typographiques se conçoit plus facilement dans un sonnet que dans un texte parastrophique : la condition de clôture de la syntaxe est sans doute plus forte dans la parastrophe que dans la strophe. Par ailleurs, les sonnets à rimes plates n'étaient pas chose impossible pour Verlaine, qui en avait placé un dans *Cellulairement* (cf. Verlaine SP 1992b : 34). Voir aussi *Sur Le Tasse en prison* de Baudelaire (SP 1972 : 197).

Une autre exception pourrait être celle de *F, XIV (8), 1401* qui, d'après l'édition de la Pléiade (Verlaine SP 1989 : 1400-1401) se termine par une parastrophe de trois vers qui n'est précédée d'aucune ponctuation :

(3) *Mais s'apaise dès ces prémisses*

Et je m'endors entre tes cuisses
Qu'à travers tout cet émoi tendre
La fatigue t'a fait détendre.

Mais l'édition Favre (Verlaine SP 1992a : 720-721) donne un point final après « prémisses », qui semble assez conforme à la syntaxe. Ce point est confirmé par la deuxième édition de *Femmes* (Verlaine SP [s.d.]b), ainsi que par les épreuves d'imprimerie de la première édition (Verlaine SP [s.d.]a), que j'ai eu la chance de pouvoir consulter à la Bibliothèque Nationale : le point ne figurait pas sur la version imprimée, Verlaine a demandé son ajout. Par ailleurs, l'édition Favre ne place pas de blanc typographique après « prémisses », mais les deux documents que je viens de citer prouvent qu'elle est fautive sur ce point.

2.1.2.1.6. Trois autres textes paragraphiques présentent des irrégularités formelles. *PS, Il Bacio, 82* et *Ep, II 3, 855* sont constitués de quatre quatrains (à rimes

embrassées pour le premier et croisées pour le second), mais deux de ces quatrains (les troisième et quatrième pour *PS, Il Bacio, 82* et les second et troisième pour *Ep, II 3, 855*) constituent un seul bloc typographique. Voici les deux quatrains de *Ep, II 3, 855* :

(4) *La jeunesse, hélas ! aime à triompher.*
Nous fûmes aussi triomphaux et jeunes,
Sans plus qu'eux de pente à philosopher.
Bah, qu'ils aient la faim, nous aurons les jeûnes.
Qu'ils gardent Ibsen ! Nous, c'était Hugo.
Qu'ils soient tant et plus, nous restons les mêmes,
N'étant pas trop vieux, n'allons tout de go
Pas encor songer aux plongeons suprêmes.

Malgré la fin de phrase qui achève le vers 4, il y a une assez nette liaison sémantique entre les deux quatrains, les vers 5 et 6 reprenant la construction impérative *Qu'ils* + subjonctif du vers 4. J'ai éssayé de vérifier la typographie de ce texte en me référant à l'édition originale (Verlaine SP 1894 : 20-21), mais ses deuxième et troisième strophe y sont réparties sur deux pages différentes ; il est par conséquent difficile de se prononcer sur l'authenticité de ce bloc typographique.

Le lien sémantique des deux strophes de *PS, Il Bacio, 82* est aussi assez facile à établir ; le quatrième vers traite du même thème (composition d'un hymne à la gloire du baiser) que les quatre suivants :

(5) *Comme le vin du Rhin et comme la musique,*
Tu consoles et tu berces, et le chagrin
Expire avec la moue en ton pli purpurin...
Qu'un plus grand, Gœthe ou Will, te dresse un vers classique.
Moi, je ne puis, chétif trouvère de Paris,
T'offrir que ce bouquet de strophes enfantines :
Sois bénin et, pour prix, sur les lèvres mutines
D'Une que je connais, Baiser, descends, et ris.

Mais il faut noter que l'édition Favre (Verlaine SP 1992a : 29 et 503) donne pour ces deux poèmes une typographie tout à fait canonique en quatre groupes de quatre vers, conformément à l'édition originale des *Poèmes saturniens* (Verlaine SP 1866 : 108). Dans l'édition Robichez (Verlaine SP 1995 : 48-49) et dans le *Choix de poésies* établi par Verlaine (SP 1991 : 37-38), l'entrestrophe qui nous intéresse est à cheval sur deux pages différentes.

2.1.2.1.7. *Ep, XXIX 1, 876* présente une suite de deux quatrains, l'un de rimes embrassées, l'autre de rimes croisées, mis en équivalence contextuelle, et suivis de neuf vers construits sur les deux mêmes rimes que le second quatrain (voir l'annexe 4.6., fiche n°695, où j'ai codifié le premier quatrain dans le champ des vers-préludes). Le schéma de rimes du poème entier est le suivant : (abba, cdcd, dcccdc, ccd), avec un schéma de répétitions (øøøø, aøøø, øøøaøb, abø). Les trois vers terminaux sont caractérisés par un changement de locuteur. La formule de rimes des treize derniers vers rappelle celles de certains motets du Moyen-Age (voir par exemple la pièce en (ababbaaababaab) citée dans Mölk & Wolfzettel 1972 : 366 ou, pour les neuf derniers vers, la pièce en (abbbabbbabbaababaaa), *ibid.* : 661) ; mais sans doute cette parenté n'est qu'un hasard qui résulte de l'usage de deux instances de rimes seulement, le poème de Verlaine n'étant pas polymétrique. Il est par conséquent difficile d'émettre un quelconque jugement sur l'unité strophique ou parastrophique de ce poème. Tout au plus pourrait-on dire qu'ils s'agit de deux quatrains contextuellement équivalents, suivis de "vers mêlés" isométriques et sur deux rimes ; mais la parenté rimique du deuxième quatrain avec la suite contredit cette interprétation métrique.

2.1.2.1.8. Passons aux parastrophes à fonction de prélude ou de clausule (listées au §. 2.1.2.1.2.). Les préludes, ou clausules, qui ne suivent pas des parastrophes pleines à fonction paragraphique viennent après un bloc textuel en rimes suivies sans blancs typographiques (*S, I, IV, 245* ; *A, LL, IX, 449* ; *A, LL, XVIII, 456* ; *B, XXVII, 695* ; *El, X, 805* ; *dlL, XV, 840* ; *Ep, XVI 6, 868* ; *H, IX, 1411* ; *H, XIII, 1414*), ou s'insèrent dans un poème strophé (en quatrains ou en quintils) par détachement du premier ou du dernier vers (*PS, Initium, 78* ; *B, VII, 662* ; *I, VIII, 907* ; *I, LX, 955*). *I, LX, 955* possède en outre une superparastrophe (voir §. 2.1.2.3.3.). Sur *A, LL, XVIII, 456*, voir Gouvard 1996. Je considère le détachement typographique de ces vers comme parastrophique, parce qu'il ne peut s'expliquer par la structure métrico-rimique du poème ; seul le sens, et la fonction de prélude ou de clausule, justifient leur isolement. *H, XIII, 1414* présente un

cas un peu particulier, puisqu'on peut considérer cette pièce comme une forme fixe (dizain façon Coppée), généralement sans blancs. Mais Coppée lui-même, dans *Intimités*, V (1867), a écrit un de ces dizains avec un blanc après le neuvième vers (Coppée SP [s.d.]a : 28-29).

Certains textes ont des clausules de deux vers : *A, LL, IV, 445* (encore une pièce qui présente une rime orpheline absolue !) et *P, Guitare, 515*. La forme typographique d'*A, LL, IV, 445* est conforme à l'édition originale du texte (dans la deuxième édition d'*Amour*, Verlaine SP 1892).

Les parastrophes préludes sont plus rares que leurs équivalentes clausules : *B, XI, 669* (avec des para§ paragraphiques et une para§ clausule), *B, XXVII, 695* (avec une para§ clausule). Elles sont toujours constituées d'un seul vers. Notons que dans l'un des manuscrits de *Bonheur*, le vers initial de *B, XI, 669* n'est pas démarqué par un blanc (voir Verlaine SP [s.d.]g).

2.1.2.1.9. Enfin, quelques parastrophes pures sont un peu particulières, parce qu'elles apparaissent dans un texte théâtral, ou sont dûes à une indication didascalique. Le cas est très net pour le texte n°16,2 (vers 5 à 10 de *Vaucochard et fils Ier*), où le blanc signale un changement de locuteur. Dans 224,1 (début de *La Tentation de Saint Antoine*), le premier vers est isolé par une double indication didascalique (qui forme une seule ligne dans Verlaine SP 1936) ; *RC&PcS, AVC, IX, 300* appartient à un type un peu différent, le poème étant à nouveau (voir paragraphe précédent) un dizain de rimes suivies façon Coppée, dont les deux derniers vers sont précédés de la mention didascalique (en italique, parenthésée, et alignée sur la marge de droite) : *Rêveur.*

2.1.2.2. Para§√b et Para§√-b

2.1.2.2.1. Cinq poèmes, ou sections de poèmes, présentent un mélange de parastrophes pleines et de parastrophes segmentées avec blancs : *PV, OeC, Qui veut des merveilles (8), 38* ; *El, VII, 797* ; *El, VIII, 799* ; *El, IX, 803* ; *dlL, IV, 829. PV, OeC, Qui veut des merveilles (8), 38* est une section de texte dramatique, où les blancs et la segmentation de vers avec blancs sont tout ce qu'il y a de plus classique, et s'expliquent

par les changements de locuteurs et la didascalie. Il en est à peu près de même pour *El, VIII, 799* et *dlL, IV, 829*, des dialogues, où les blancs correspondent exactement aux changements de locuteurs.

Les deux textes restants présentent un mélange de para§ et para§√b qui ont toutes une nette fonction paragraphique : Comme Hugo le faisait (voir par exemple *Les Contemplations*, III, 23 — Hugo SP 1969 : 177-180), Verlaine, dans ces textes en rimes plates, coupe ses vers (segmentation et blancs) quand il le juge nécessaire.

Il faut ajouter à cette liste *PV, OeC, Vaucochard et fils Ier (5), 41*, section de texte dramatique qui ne présente que des para§√b, et *BS, V, 972*, bizarre sonnet de treize vers, qui se signale par une frontière de para§√b au milieu de son onzième vers, ce qui fait croire aux yeux qu'il possède deux tercet (c'est-à-dire six vers terminaux), comme n'importe quel sonnet. À ajouter encore à la liste : *PV, OeC, Qui veut des merveilles (2), 24* et *PV, OeC, Qui veut des merveilles (4), 28*, qui sont constitués de para§, para§√b, para§+ et para§+√b ; et *J&N, J, Les uns et les autres (2), 335*, section de texte formée encore des quatre types de parastrophes qui viennent d'être mentionnés, et constituant la majeure partie d'une comédie dédiée à Théodore de Banville.

2.1.2.2.2. Mais, le plus souvent, Verlaine mélange ses parastophes pleines non avec des para§√b, mais avec des para§√-b : *A, Angélus de midi, 431 ; A, Paysages, 441* ; *A, LL, XV, 453* ; *B, XVIII, 682* ; *El, I, 787* ; *El, VI, 796* ; *lLP, Le livre posthume, 816* ; *I, XX, 919* ; *I, XLVII, 944* ; *I, LXIX, 963*. La structure typographique, assez complexe, d'une pièce comme *A, LL, XV, 453*, est confirmée par les éditions originales (Verlaine SP 1888 et 1892 ; voir aussi Verlaine SP 1995 : 406-407). Dans l'ensemble, les caractéristiques de ponctuation des parastrophes de ces poèmes sont les mêmes que celles relevées au paragraphe précédent : tout changement de para§ ou de par§√-b est marqué par une ponctuation forte. La para§√-b qui ouvre la pièce *B, XVIII, 682* se termine sur deux points (":"), mais ceux-ci n'ont rien d'extraordinaire dans un paragraphe d'introduction (ils introduisent ici du discours rapporté direct). Rien d'anormal non plus dans les points de suspension de *lLP, Le livre posthume, 816*, qui de

toute façon correspondent à une fin de phrase. A noter seulement, la typographie curieuse d'*Angélus de midi*. Celle-ci n'est pas claire dans Verlaine SP 1989 : 431-432, qui semble présenter trois "tercets" (typographiques) sur une page, puis un bloc de texte uni sur la page suivante, le tout en rimes suivies. Mais le changement de page ne permet pas de s'assurer de la nature typographique du troisième tercet. Dans l'édition de Jacques Robichez (Verlaine SP 1995 : 385), ce blanc apparaît, ainsi que dans l'édition d'Yves-Alain Favre (Verlaine SP 1992a : 231-232). Mais d'après un manuscrit autographe partiellement retranscrit sur le catalogue de vente A. Nicolas, en automne 1990, il n'y aurait pas de blanc à cet endroit (je dois cette information à l'obligence de Steve Murphy). Il est impossible de trancher à partir des manuscrits : le poème manque dans le manuscrit d'*Amour* de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Verlaine SP [s.d.]d). Mais les deux éditions originales d'*Amour* (Verlaine SP 1888 et 1892) permettent de trancher : le troisième tercet est bien suivi d'un blanc, comme dans l'édition Robichez, qui suit d'ailleurs scrupuleusement le texte de la première édition. Sur le plan du contenu, ces trois tercets représentent trois aspects différents du locuteur ; le reste est une prière, dont n'est typographiquement détaché que le « Ainsi soit-il ! » final, qui forme une para§√-b (confirmée par les deux éditions originales). Le lecteur est surpris par la disparition des blancs après le troisième tercet (passage d'une structure typographique de type périodique à une autre qui est non-périodique).

Il faut ajouter à cette liste les textes présentant, en sus de leur(s) para§√-b, des para§+ : *J&N, N, La grâce, 381* et *I, XXXII, 929*. Ils ne posent pas de problèmes non plus, les para§√-b étant toujours précédées ou terminées par une ponctuation forte (les points de suspension de *I, XXXII* marquent une fin de phrase ; cette pièce présente cependant des difficultés quant à ses para§+ : *cf.* §. 2.1.2.3.1.).

2.1.2.2.3. La para§√-b est sensiblement plus fréquente chez Verlaine que la para§√b (*cf.* §. 2.1.1. ci-dessus), comme en témoigne l'assez grand nombre de fois où elle est utilisée seule, sans autre forme parastrophique cooccurrente. Il s'agit des pièces *PcPS&FG, Le Monstre, 129* ; *lBC, I, 142* ; *S, III, XII, 283* ; *A, LL, V, 445* ; *A, LL, VI,*

447 ; *P, L, IV, 505* ; *El, XI, 807* ; *dlL, I, 827* ; *dlL, III, 828* ; *PD, Voyages, 987* ; *PD, A Madame Marie M..., 1020*. À titre d'exemple, j'ai pu vérifier l'exactitude de la structure typographique des pièces *A, LL, V, 445* et *A, LL, VI, 447* avec les deux éditions originales d'*Amour* (Verlaine SP 1888 et 1892) ; La typographie d'*A, LL, VI, 447* est par aileurs conforme à celle du manuscrit d'*Amour* de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Verlaine SP [s.d.]d).

À ces poèmes, il faut ajouter *S, I, XV, 255* ; *D, XLVII, 586* ; *LI, Gloria in excelsis (5), 742* ; *LI, Credo, 742* ; *dlL, XII, 837* ; *I, LXVIII, 962* et *PD, Ex Imo (2), 990*, poèmes strophés, c'est-à-dire à structure rimico-typographique périodique (sauf *PD, Ex Imo (2), 990* dont la frontière de para§√-b a la particularité d'apparaître dans une section non-périodique rimée en `(abacdcd)`, avec un vers non-rimé). Ces para§√-b ne donnent pas de peine à l'analyse sémantique. Celles qui apparaissent dans des poèmes strophés ont une remarquable unité de fonctionnement. A chaque fois, la frontière de para§√-b apparaît au tout début ou à la toute fin du texte, elle détache un segment de texte comme prélude ou clausule (prélude : *S, I, XV, 255* ; clausule : tous les autres textes). Le segment détaché est toujours d'une dimension inférieure à celle d'un vers, sauf celui de *D, XLVII, 586* (un peu plus d'un vers). On peut ajouter à cette liste la para§√-b de *BS, IV, 971*, un sonnet, où elle isole, comme clausule, un fragment du dernier vers.

Le seul texte ne possédant que des para§√-b qui pose une difficulté d'interprétation sémantique est *dlL, I, 827*, dont les deux para§√-b sont séparées par une virgule. Voici le passage incriminé (fin du texte) :

(6) *Ici, je fais des vers, de la prose, et de tout*
Pour toi, chéri, pour toi seule, et, fort jusqu'au bout,
J'attends, quand ma journée est faite, ta venue,
Et tu viens, puissante et souriant, devenue
Une apparition presque à mon cœur tout coi,
Tout extasié,
car Notre-Dame, c'est toi...

L'effet recherché est sans doute similaire à celui mentionné ci-dessus (§. 2.1.2.1.5.) à propos de la pièce *I, XXXIII, 931* : il s'agit de mettre en valeur la chute du texte, en la

détachant par la typographie. A noter aussi le « je fais des vers, de la prose », qui signale peut-être une forme métissée, prenant place entre la prose (paragraphe) et la poésie versifiée (strophe ?).

2.1.2.2.4. On pourrait conclure de ces données que les para§√-b ne sont qu'une variante des para§√b (ou les para§√b une variante des para§√-b). Mais que penser alors des poèmes où Verlaine utilise ces deux formes concurremment ? Les annexes 4.3. et 4.6. ne donnent qu'une pièce qui présente des para§ *et* des para§√b *et* des para§√-b. Il s'agit en fait d'une section de poème, *PV, OeC, Qui veut des merveilles (4), 28.* Voici l'extrait (transcrivant le texte en italiques, je note la didascalie en caractères romains) ; dans les quatre premiers vers, c'est un Anglais qui parle :

(7) *Je n'aimais pas du tout ce bizarre façonne*
D'exprimer vous ; parlez un langage plus bonne,
Et dites-moi d'abord ce que c'étaient que ces
Créatioures, et comme on les nomme en français.

GAVROCHE

Biches, à votre choix, mylord, crevettes, grues,
Trumeaux, cocottes ou cocodettes. Les rues
Savent leur âge et les omnibus ont avec
Elles plus d'un rapport. — Total : cent sous. — Prix sec.

L'ANGLAIS, rougissant

(se ravisant :) *Aoh ! shoking ! —*
Je voulais rigoler avec cette
Petite cocodette ou cocotte ou crevette
Ou grue ou biche qui porte des suivez-moi
Jeune homme *si longs.*

Gavroche lui fait dans le tuyau de l'oreille des révélations énormes, touchant la personne en question.

L'ANGLAIS, ponceau.

Aoh ! alors je tiens moi coi !

La para§√-b utilisée dans le discours de l'anglais (conforme au texte de la Pléiade, mais aussi à celui de Verlaine SP 1992a : 609) est sûrement utilisée pour marquer une pause entre les deux phrases ; mais il faut noter que les (*a priori*) pauses du discours de Gavroche ne sont notées que par des tirets…

2.1.2.2.5. Ce poème est de type dramatique, on comprend donc que la para§√-b puisse y être utilisée pour souligner ce que ne peut faire la para§√b, qui dans ce genre de textes n'apparaît qu'en cas de didascalie ou de changement de locuteur (encore que cet exemple isolé ne puisse suffire à tirer des conclusions générales). Un autre texte de Verlaine, non dramatique, présente un mélange de para§√b et para§√-b, sans avoir aucune parastrophe pleine. C'est la pièce *B, XXII, 689*. Elle présente quatre groupements typographiques, qui tous ont pour frontières des vers segmentés. La première et la seconde frontière sont avec blancs, la troisième est sans blanc. Cette différence semble facile à justifier : le premier groupement est une introduction ; dans le second c'est un « scrupule » qui parle ; dans le troisième, le locuteur "je" répond au scrupule ; le quatrième groupement est la suite de la réponse, ce qui explique son lien avec la parastrophe qui le précède et, conséquemment, justifie l'absence de blanc. Cependant, il faut signaler que dans le manuscrit Vanier de *Bonheur* (Verlaine SP [s.d.]e), les trois segmentations sont sans blanc (para§√-b), et qu'il en est de même dans le manuscrit Cazals (Verlaine SP [s.d.]g), à ceci près que le manuscrit Cazals ne place ni segmentation ni blanc après « Fi ! ».

2.1.2.2.6. Il faudrait maintenant regarder les textes qui présentent un mélange de para§√b et de para§√-b, mais aussi des superparastrophes. Ils sont très exactement au nombre de trois : *J&N, N, L'impénitence finale, 385* ; *J&N, N, Amoureuse du diable, 393* ; *VlR, Vive le roi, 1043*. Je ne vais pour l'instant regarder dans ces textes que les para§√b et les par§√-b. L'analyse des superparastrophes sera donnée plus bas (§. 2.1.2.3.).

J&N, N, L'impénitence finale, 385 et *J&N, N, Amoureuse du diable, 393* sont des poèmes qui initialement faisaient partie du manuscrit de *Cellulairement*. Les versions de ce manuscrit, quoique présentant d'assez nombreuses variantes par rapport à celles de *Jadis et Naguère*, leur sont rigoureusement identiques sur le plan de la typographie. Ceci si l'on compare l'édition Steinmetz de *Cellulairement* (Verlaine SP 1992) aux *Œuvres poétiques complètes* de la Pléiade (Verlaine SP 1989). Cependant,

en ce qui concerne *Amoureuse du diable*, la Pléiade présente quelques variantes typographiques par rapport à l'édition Robichez (Verlaine SP 1995 : 338-342). On pourrait penser que ceci tient au fait que la Pléiade suit le texte de la première édition et Robichez le texte de la seconde. Mais il n'en est rien : les deux éditions de *Jadis et Naguère* (SP 1884 : 149-156 et SP 1991 : 149-156) concordent sur les points de typographie ; en fait, il s'avère que le texte de l'édition Robichez est le plus respectueux de la typographie originale. Concernant *L'impénitence finale*, il faut signaler qu'il existe aussi un manuscrit au fond Jacques Doucet (reproduit en fac-similé dans Murphy 1994), de la main de Rimbaud, manuscrit qui présente d'importantes variantes typographiques. La structure typographique des poèmes n'est pas toujours facile à justifier pour qui ne veut pas faire une analyse sémantique approfondie de chacun des textes. Voici une tentative de paraphrase de *L'impénitence finale* (je donne un numéro à chaque bloc de vers, puis note les numéros des vers ; après chaque paraphrase, je relève en toutes lettres la structure typographique de la fin de la parastrophe de l'édition de la Pléiade, en signalant les variantes — dans les éditions originales, le texte est aux pages 134-141) :

1. vv. 1-9 : portrait de la marquise Osine. Blanc (Ms Rimbaud : pas de blanc).

2. vv. 10-33 : histoire de la rencontre et du mariage avec le marquis. Blanc.

3. v. 34 : rapide évocation des deux ans passés avec le marquis. Blanc (conforme aux éditions originales, à l'édition Robichez, à l'édition Bouquins et au manuscrit de Rimbaud, et qui dans l'édition de la Pléiade n'apparaît pas à cause du bas de page).

4. v. 35 : « Mais tout passe ! ». Segmentation sans blanc (Ms Rimbaud : segmentation avec blanc ; peut-être faut-il suivre le manuscrit Rimbaud ici, les deux éditions originales ne permettant pas de trancher, pour cause de bas de page ; on peut penser qu'il y avait là au départ un blanc, qui est ensuite passé à la trappe à cause de la structure paginale des deux premières éditions.).

5. vv. 35-42 : commencement de l'anecdote : la prière à Marie (« un jour qu'elle attendait / *Un autre* »). Blanc.

6. vv. 43-60 : suite de l'anecdote ; apparition de Jésus. Blanc (Ms Rimbaud : blanc après le vers 46 et après le vers 58, pas de blanc après le vers 60).

7. v. 61 : « Et le Sauveur parla : ». Segmentation avec blanc.

8. vv. 61-63 : bref discours du Christ. Blanc.

9. v. 64 : « La vision cessa ». Segmentation avec blanc.

10. vv. 64-93 : commentaire du "narrateur" sur la douceur du « roman d'un premier amant » et la faute « délibérée » du second amant. Blanc.

11. vv. 94-99 : reprise du récit. La marquise revoit son amant dès le lendemain et oublie le miracle. Blanc.

12. vv. 100-116 : prolepse (*cf.* Genette 1972 : 82) et nouvelle anecdote (« Un matin... »). La marquise se promène. Seconde apparition, puis disparition, du Christ. Segmentation sans blanc (Edition Robichez : segmentation avec blanc ; Ms Rimbaud : blanc après le vers 115, pas de segmentation au milieu du vers 116 ; les deux éditions originales donnent raison à l'édition Robichez).

13. vv. 116-119 : on lui apporte « Une lettre de *lui* ». Segmentation sans blanc (Ms Rimbaud : pas de segmentation).

14. v. 119 : « Elle ne put la déchirer ». Superparastrophe.

15. vv. 120-122 : nouvele prolepse. Le marquis pleure. « Elle est malade ». Segmentation sans blanc (Ms Rimbaud : pas de segmentation).

16. vv. 122-123 : question du marquis. Segmentation sans blanc (Ms Rimbaud : pas de segmentation).

17. vv. 123-124 : réponse de Sœur Aline. Le marquis pleure. Segmentation sans blanc (Ms Rimbaud : pas de segmentation).

18. vv. 124-129 : Sœur Aline continue à parler. Segmentation sans blanc (Ms Rimbaud : pas de segmentation).

19. vv. 129-139 : douleur du marquis (à qui la marquise a avoué ses fautes). Sœur Aline raconte le rêve de damnation de la marquise. Superparastrophe (Ms Rimbaud : pas de blanc, pas de segmentation).

20. vv. 140-141 : un prêtre entre. Segmentation sans blanc (Ms Rimbaud : pas de segmentation, mais importantes variantes textuelles aussi ; difficile de confirmer l'absence de blanc : le mot « Entre » est en bas de page dans les deux éditions originales).

21. v. 141 : « Elle dort ». Segmentation sans blanc (Ms Rimbaud : pas de segmentation, mais importantes variantes textuelles).

22. vv. 141-144 : description de la mourante. Blanc.

23. vv. 145-148 : elle s'éveille et se rendort, « Plus pâle ». Segmentation sans blanc (Ms Rimbaud : segmentation avec blanc).

24. vv. 148-149 : le marquis demande si c'est « déjà la mort ». Le docteur sort. Blanc.

25. v. 150 : « On l'enterrait hier matin. Pauvre petite ! ». Fin.

Si l'hypothèse selon laquelle la segmentation sans blanc est une frontière de sens moins forte que la segmentation avec blanc est juste, il devrait exister un certain lien sémantique entre les blocs 13 et 14 ; 15, 16, 17, 18 et 19 ; 20 (si absence de blanc), 21 et 22 ; 23 et 24. L'hypothèse peut se concevoir pour tous ces groupements.

Quand à la version du manuscrit de Rimbaud, on peut remarquer aussi qu'elle est plus compacte, et surtout qu'elle ignore le procédé de la segmentation sans blanc.

2.1.2.2.7. On peut faire le même type d'analyse pour *J&N, Amoureuse du diable, 393*. En y numérotant les groupements typographiques comme il a été fait précédemment, on obtient une série de 19 parastrophes (au sens large). D'après l'édition de la Pléiade, les para§√-b se situent entre les groupements 3 et 4 ; 5, 6 et 7 ; 9 et 10 ; 13, 14, 15, 16, 17 et 18. Mais les éditions originales (encore une fois en accord avec l'édition Robichez) placent une segmentation *avec* blanc à la fin du sixième groupement, et une segmentation *sans* blanc à la fin du septième. Par contre, la para§√b du huitième groupement dans la Pléiade est confirmée par l'édition de 1891 (celle de 1884 porte un bas de page). La para§√-b du dix-septième groupement n'est confirmée que par la première édition, à cause du bas de page de l'édition de 1891.

L'ensemble formé par les para§√-b 14 à 18 s'explique facilement, car il s'agit là du dénouement de l'histoire (et 19 est une para§√b à fonction de clausule, une sorte de morale conclusive) ; de même pour l'ensemble formé par 5, 6 et 7 (mais 7, hélas, forme une para§√b très suspecte), qui retracent le départ de la comtesse et de son amant et l'anecdote de la bourse (le groupe 8 est encore une sorte de clausule, à l'intérieur du texte). En revanche, le lien unissant 13 à 14 est beaucoup plus difficile à dégager :

(8) *Ainsi de suite, et sa fade ironie*
N'épargnait rien de rien dans sa blague infinie.
Elle écoutait le tout avec les yeux baissés
Des cœurs aimants à qui tous torts sont effacés,
Hélas !
L'après-demain et le demain se passent.
Il rentre et dit : « Altro ! *que voulez-vous que fassent*
» Quatre pauvres petits millions contre un sort ?
» Ruinés, ruinés, je vous dit ! C'est la mort
» Dans l'âme que je vous le dis. »

La difficulté réside dans la prolepse introductive au groupement 14. Ni la syntaxe ni la sémantique ne justifient l'absence de blancs (c'est-à-dire le lien supposé) entre ces deux parastrophes. Le problème est similaire entre les groupements 3 et 4 (vv. 10 à 20 du poème), où le descriptif (marqué par l'imparfait) fait place au narratif (passé-simple). Le lien des groupes 9 et 10 est également assez flou, un élément de l'aventure de la comtesse et de son amant faisant suite à un portrait de celui-ci. Pour tous ces passages, l'édition Robichez donne une para§√-b, comme dans l'édition de la Pléiade. La para§√-b du neuvième groupement n'est identifiable comme telle qu'à cause de l'édition originale de 1891 : celle de 1884 est gênée par un bas de page.

Il existe à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet un manuscrit de *Jadis et Naguère* (Verlaine SP [s.d.]c) où l'on trouve une version imprimée de ce texte, corrigée de la main de l'auteur. Elle présente un certain nombre de variantes typographiques : la frontière des groupements 6 et 7 présente un blanc (comme les éditions originales et comme l'édition Robichez), celles des groupements 7-8 et 8-9 sont en revanches segmentées sans blancs (toujours comme dans l'édition Robichez ; sur les manuscrits, voir paragraphe précédent). À l'intérieur du groupement 17, il y a un blanc avant le vers

150 (« Elle tire un petit couteau… »). Ces variantes ne résolvent pas les difficultés que présente le texte imprimé, mais n'en posent pas de supplémentaires non plus : elles ont des incidences sur l'interpétation du texte, mais cette nouvelle interprétation reste cohérente sur le plan sémantique.

Je reparlerai tout à l'heure de *J&N, Amoureuse du diable, 393* (§. 2.1.2.3.6), en traitant des superparastrophes.

2.1.2.2.8. *Vive le roy !*, autre poème présentant tous les types de parastrophes mélangés, pose des problèmes dans le monologue initial de Louis XVII. Les para§√b et les para§√-b y sont souvent uilisées de la même façon, sans didascalie. Peut-être Verlaine a-t-il voulu marquer, avec les para§√b, des "silences" dans la diction, que n'indiquent pas les para§√-b ? Ceci dit, « Je dis ça, je dis rien » (Cornulier 1993c : 41), aucun élément ne permettant de conforter ou d'infirmer cette hypothèse, pas même les manuscrits disponibles : ceux-ci sont incomplets, et certains feuillets présentent un texte dans un état de brouillon tel qu'ils sont inexploitables ; on remarquera cependant que deux feuillets présentent le début du poème (l'un sur 11 vers, l'autre sur 44 vers) sans aucun blanc typographique (cf. Verlaine SP [s.d.]f).

2.1.2.3. Para§+ et para§+√b

2.1.2.3.0. Souvent, dans les textes non-dramatiques, Verlaine présente ses superparastrophes au moyen d'une ligne de pointillés (ceci est conforme aux éditions originales que j'ai pu consulter). Seuls trois textes (*PS, Epilogue, 93* ; *J&N, J, VJ, Les Vaincus, 366* ; *S, II, IV, viii-ix, 272*), que je discuterai plus bas (§. 2.1.2.3.3. pour les deux premiers et §. 2.1.2.3.7. pour le dernier) présentent une exception à ce principe.

2.1.2.3.1. Deux textes contiennent des superparastrophes concuremment à des para§ et des para§√-b : *J&N, N, La grâce, 381* et *I, XXXII, 929*. La frontière superparastrophique de *J&N, N, La grâce, 381* apporte une espèce d'appendice à l'intrigue principale : elle décrit l'attitude du crâne du comte Henry après la montée aux cieux de son épouse. La fonction de la para§+ de *I, XXXII, 929* est beaucoup moins facile à saisir. On se demande si la ligne de pointillés n'indique pas l'absence d'un vers

(peut-être censuré, ou perdu ?), car l'antépénultième vers du texte se termine sur une rime orpheline absolue. Il faut se souvenir qu'*Invectives* n'est paru qu'après la mort de Verlaine. Tel que le texte se présente, les deux vers de la superparastrophe (si c'en est une), précédés d'une virgule (et qui reprennent, avec une structure en miroir, les deux mots à la rime du début du poème), apparaissent comme deux syntagmes nominaux apposés à « Ton bas-relief », et le sens est clair (il s'agit d'une description de la tribune des Cinq-Cents) :

(9) *Ton prestige est reteint,*
Ton bas-relief d'ailleurs sans talent d'autre guise
Que d'étaler des seins qui ne sont plus de mise
Et qu'un artiste un peu noble « ne saurait voir »
Sans un chagrin profond et sans un ennui noir,
Ton bas-relief, à neuf gratté, t'encor décore,
. . . . . .
Tremplin mesquin pour tout plongeur dans tout non-sens,
Symbole de ceux-ci, jacobins indécents.

Les notes relatives à ce texte dans les éditions modernes (Verlaine SP 1989 : 1314 et SP 1992a : 862) restent muettes sur cette étrangeté formelle. L'édition originale d'*Invectives* (Verlaine SP 1896 : 76) possède bien la rime orpheline, mais pas la ligne de pointillés. Peut-être l'éditeur de l'édition de la Pléiade a-t-il ajouté cette dernière pour signaler le vers non-rimé ? Auquel cas on doit renoncer à voir une superparastrophe dans ce texte.

2.1.2.3.2. Les superparastrophes de *J&N, N, L'impénitence finale, 385* ne posent pas de difficultés majeures, comme le montre la paraphrase de ce poème qui est donnée au §. 2.1.2.2.6. Cependant, on eût pu estimer logique une frontière superparastrophique à l'emplacement de chacune des prolepses du texte, et rien que là. Le poème ne respecte qu'une fois cette division (v. 119, après la deuxième anecote constitutive du corps du texte), "oublie" la superparastrophe qui serait nécessaire après le vers 99 (fin de la première anecdote), et ajoute une frontière superparastrophique "superflue" au vers 139 (en plein récit de la mort de la marquise, avant l'entrée du prêtre). Cette dernière est

absente du manuscrit copié de la main de Rimbaud (*cf.* Murphy 1994 : 68), mais bien présente dans les deux éditions originales.

2.1.2.3.3. Les seuls textes qui, en termes de division parastrophique, ne contiennent *que* des para§+ sont tous des textes strophés. C'est un fait assez remarquable chez Verlaine : un texte en rimes suivies ne peut, semble-t-il, contenir des para§+ que s'il possède au préalable des para§ ou para§√b, para§√-b. Quand au texte strophé, s'il peut contenir des superparastrophes, celles-ci contiennent un certain nombre de strophes, sans jamais les couper (du moins est-ce ainsi chez Verlaine).

Un certain nombre de ces textes strophés ont pour délimitation superparastrophique une ligne de pointillés, comme dans les autres textes verlainiens : *CpE, XII, 718* ; *I, XXXIX, 935* ; *I, LX, 955*. Ces trois pièces ne possèdent que deux para§+ (soit *une* frontière superparastrophique) mais *CpE, XII, 718* et *I, XXXIX, 935* présentent la particularité d'avoir pour ultime para§+ leur dernière strophe, conséquemment isolée. A chaque fois, le démarquage sémantique est assez net, la strophe finale apportant au texte une espèce de conclusion (*CpE, XII, 718* : « Bah, buvons… » ; *I, XXXIX, 935* : après l'évocation de quelques pays européens, conclusion sur la situation française). *I, LX, 955* posséde une délimitation superparastrophique entre ses quatrième et cinquième strophes. La frontière sémantique est nette : les premiers quatrains contiennent des considérations pseudo-générales, les derniers réfèrent à la situation de toi/moi. Sur ce poème, voir aussi §. 2.1.2.1.8. Toutes ces lignes de pointillés sont conformes aux éditions originales (*cf.* Verlaine SP 1891b : 25 et Verlaine SP 1896).

Deux autres textes strophés ont pour "superparastrophes" des sections sémantiques numérotées I, II, III, etc. Il s'agit de *PS, Épilogue, 93* et de *J&N, J, VJ, Les Vaincus, 366*. *PS, Épilogue, 93* est divisé en trois parties, *J&N, J, VJ, Les Vaincus, 366* en quatre. Ce dernier, dans les annexes 4.3. et 4.6., est codifié sur deux fiches, simplement à cause de l'absence d'alternance en genre entre la deuxième et la troisième

sections. Les superparastrophes de ces deux textes ont bien sûr une très nette unité sémantique.

2.1.2.3.4. Les trois textes ou sections de textes restants qui contiennent des para§+ non mélangées à des para§+√b sont de type dramatique : *PV, Qui veut des merveilles (2), 24* ; *PV, Qui veut des merveilles (6), 29* ; *VlR, Vive le Roy !, 1043*. Les superparastrophes y correspondent à des changements de scènes.

2.1.2.3.5. Il en est de même pour *J&N, J, Les uns et les autres (2), 335*, qui se distingue seulement par les frontières parastrophiques de ses scènes 4-5 et 5-6, qui passent à l'intérieur d'un vers (para§+√b).

2.1.2.3.6. L'autre texte présentant un mélange de para§+ et de para§+√b est *J&N, N, Amoureuse du diable, 393*. Ce n'est pas un poème dramatique. Le texte est divisible en quatre sections superparastrophiques. Les deuxième et troisième s'opposent aux deux autres en ce qu'elles contiennent le long discours du diable. Leur division en deux sections distinctes est donc problématique. Elle est cependant confirmée par l'édition originale (Verlaine SP 1884 :153-155), par la seconde édition (Verlaine SP 1891a : 153-155), et par le texte imprimé corrigé de la main de l'auteur de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Verlaine SP [s.d.]c).

2.1.2.3.7. Reste enfin un texte (section de texte ?) qui comprend simplement deux para§+√b, *S, II, IV, VIII-IX, 272*. Il s'agit d'un sonnet, qui clôt une série de dix occurrences de cette forme fixe. La série constitue un poème en soi, et consiste en un dialogue entre Dieu et le locuteur premier. Chacune des neuf sections du texte correspond *grosso modo* aux énoncés propres à l'un des deux locuteurs. L'une de ces sections comprend trois sonnets, les autres n'en contiennent qu'un ; le dernier sonnet est le seul à être coupé sur deux sections. Sa division en superparastrophes, qui se fait au moyen d'un numéro et non par celui de pointillés, se justifie par des raisons d'énonciation : c'est le changement de locuteur qui marque la frontière superparastrophique, comme au théâtre.

2.1.3. Conclusion

Le groupement de vers ou de segments de vers en sections parastrophiques se trouve généralement dans des textes à rimes suivies et assure l'unité sémantique que n'assument pas les distiques (aa), dont la moyenne ponctuométrique est (44) (§. 2.1.2.). C'est à ce titre que les parastrophes ont des caractéristiques qui les rapprochent de la prose (*cf.* §. 2.1.2.1.4.). La présentation typographique des textes de théâtre peut être considérée comme un cas particulier de parastrophe (§§. 2.1.2.1.9. et 2.1.2.2.1.).

Les quelques occurrences d'"enjambements" entre parastrophes que l'on peut relever, lorsqu'elles sont authentiques, ont toujours pour fonction de détacher un segment final de texte (§§. 2.1.2.1.5. et 2.1.2.2.3.). Ce jeu de discordance entre la syntaxe et la typographie, typiquement lyrique, se rencontre aussi dans des textes qui, sans être en rimes suivies, présentent des formes d'apparence parastrophique (§§. 2.1.2.1.6., 2.1.2.1.7. et 2.1.2.2.3.) ; ces poèmes sont parfois des formes fixes (§. 2.1.2.1.8.).

Les parastrophes pleines (§. 2.1.2.1.) se divisent en deux catégories : celles à fonction paragraphique (§. 2.1.2.1.1.) et celles à fonction de prélude ou de clausule (§§. 2.1.2.1.2. et 2.1.2.1.8.). Ces dernières peuvent se rencontrer dans des textes "strophés" (constitués de suites rimico-typographiques périodiques) mais dont le premier ou le dernier vers est détaché (§. 2.1.2.1.8.).

L'analyse sémantique des para§√b (§. 2.1.2.2.1.) et des paras√-b (§§. 2.1.2.2.2. et 2.1.2.2.3.) ne pose guère de problèmes, même lorsque ces deux types sont mélangés (§§. 2.1.2.2.4., 2.1.2.2.5, 2.1.2.2.6.). La para§√-b est d'un usage sensiblement plus fréquent que la para§√b (§. 2.1.1.). Utilisée seule, elle se rencontre dans des poèmes strophés, et même dans un sonnet (§. 2.1.2.2.3.) ; on trouve aussi un sonnet avec une frontière de para§√b (§. 2.1.2.2.1.). Seuls *J&N, N, Amoureuse du diable, 393* (§. 2.1.2.2.7.) et *VlR, Vive le roy !, 1043* (§. 2.1.2.2.8.) offrent une répartition de leurs para§√b et para§√-b qui n'est pas évidente.

La justification sémantique des para§+ (§§. 2.1.2.3.1., 2.1.2.3.2. et 2.1.2.3.3.) et para§+√b (§§. 2.1.2.3.5., 2.1.2.3.6. et 2.1.2.3.7.) est beaucoup moins facile à établir, sauf dans les textes dramatiques ou dialogués, où l'on peut considérer les changements de scènes comme des frontières superparastrophiques (§§. 2.1.2.3.4. et 2.1.2.2.5.), ou dans les textes strophés possédant des para§+ (§. 2.1.2.3.3.). Le maintien de cette catégorie descriptive n'est cependant pas à remettre en cause, elle pourrait sans doute avoir des résultats fructueux si on l'appliquait à des textes non verlainiens. Chez Hugo, *Ce que dit la bouche d'ombre* (Hugo SP 1969 : 433-457), contient rien moins que 20 superparastrophes (segmentées ou non), ainsi que nombre de para§, para§√b et para§√-b… Toute une poétique du blanc typographique s'ouvre devant ces textes, et s'insère sans doute assez bien dans la « poétique du manuscrit » que prônait naguère Meschonnic (1992 : 55). Le présent chapitre ne prétend en représenter qu'une esquisse, fondée malheureusement sur trop peu de manuscrits : rares sont les autographes verlainiens dont la consultation est possible aujourd'hui. Les quelques manuscrits disponibles au fond Jacques Doucet ont cependant été systématiquement exploités, et pour le reste je m'en suis tenu aux éditions critiques et originales.

2.2. POÈMES ET SECTIONS DE POÈMES SANS BLANCS

2.2.0. Ce second chapitre consacré aux macrostructures typographiques en poésie traite spécifiquement de l'absence de blancs typographiques. Un certain nombre de textes (ou sections de textes) se présentent sur le papier d'un seul bloc, sans blancs, c'est-à-dire sans autre division typographique que celle des vers eux-mêmes. Mon répertoire métrique (annexes 4.3. et 4.6.) met ici côte à côte des textes complets qui sont entièrement dépourvus de blancs, et des sections métriques de textes, qui parfois apparaissent dans des poèmes comprenant des blancs. Le rapprochement peut paraître bien artificiel, aussi distinguerai-je soigneusement les deux cas de figure quand ce sera nécessaire. Tous ces poèmes (ou sections de poèmes, donc), se répartissent en différents types, que je vais examiner maintenant : des suites périodiques (§. 2.2.1.), des sections de texte à schéma rimique non-périodique (n'apparaissant qu'une fois) (§. 2.2.2.), des formes (plus ou moins) fixes ou constituées d'un seul schéma rimique, non-périodique (§. 2.2.3.).

2.2.1. Suites périodiques

2.2.1.1. Rimes suivies

2.2.1.1.1. La plupart des textes à rimes suivies sans blancs typographiques sont constitués, comme on pouvait s'y attendre, d'alexandrins : *PS, « Les sages d'autrefois... », 57* ; *PS, EF, IV, 67* (sur ce poème, voir Bernadet 1996 et Nicolas 1996) ; *PS, C, II, 75* ; *PS, César Borgia, 88* ; *lBC, IX, 147* ; *S, III, XX, 289* ; *J&N, J, alMP, IX, 376* ; *A, Écrit en 1875, 408* ; *A, LL, III, 444* ; *A, LL, XXIII, 461* ; *P, A II, Goûts royaux, 534* ; *D, XLVI, 585* ; *D, LVIII, 598* ; *D, XCIII, 623* ; *D, XCVI, 625* ; *B, VIII, 663* ; *B, X, 668* ; *El, IV, 793* ; *lLP, Fragments IV, 820* ; *dlL, VI, 833* ; *Ep, XI, 862* ; *Ep, XVI, VII, 869* ; *PD, À ma femme, 992* ; *PD, Retraite, 1001* ; *PD, Assomption, 1018* ; *PD, Écrit sur un livre de notes intimes, 1021* ; *F, IX, 1395* ; *H, XII, 1414.*

Cette liste ne contient pas les textes constitués d'un seul distique (non-périodiques), et qui seront traités plus bas (§. 2.2.3.). Les poèmes qu'elle recense sont assimilables à ceux du même genre qui comprennent des parastrophes, bien qu'ici Verlaine n'ait pas jugé utile de souligner les éventuelles unités de sens par des blancs. Tous ces poèmes présentent d'ailleurs une assez grande cohésion sémantique, même le plus long d'entre eux, *A, Écrit en 1875, 408* (78 vers), qui est la description d'un « château » (la prison de Mons) et de la vie que Verlaine y a mené. Ce dernier texte, dans le manuscrit d'*Amour* (Verlaine SP [s.d.]d) présente deux blancs typographiques (parastrophes pleines), l'un après « à coups larges » (v. 63), l'autre après « sécurité » (v. 65), mais ceux-ci sont absents des deux éditions originales (Verlaine SP 1888 et 1892).

La ponctuométrie des distiques donne, pour l'ensemble de ces textes, une moyenne de (34) (trois-quatre), ce qui est très proche de la moyenne dégagée pour les distiques de parastrophes du chapitre précédent (quatre-quatre ; §. 2.1.2.). L'unité syntactico-sémantique n'est donc pas déterminée par les schémas de rimes, mais simplement par l'évolution naturelle du discours. La seule différence avec les parastrophes, c'est que les groupements de sens ne sont pas (à supposer qu'il y ait parfois plusieurs unités) soulignés par la typographie.

J'ai écarté de la liste ci-dessus les poèmes constitués de cinq distiques à rimes plates, dizains façon Coppée, que Verlaine a beaucoup parodiés. Ces possibles formes fixes seront traitées *infra* (*cf.* §. 2.2.3.).

2.2.1.1.2. Il faut ajouter à la liste trois sections de textes : *OesH, VII (1), 769* ; *F, XVI (1), 1403* ; *F, XVI (3), 1403*. Les deux sections extraites de *F, XVI* forment l'essentiel du texte, et sont séparées par trois vers rimés en (aaa) (*F, XVI (2)*) : autant dire que ce texte ne se démarque de ceux vus ci-dessus que par la rime à trois occurrences de ses vers 13, 14 et 15. Ces trois vers fonctionnent comme les distiques à rimes plates : ils ne forment pas une unité sémantique. Leur irrégularité formelle est imputable au genre "léger" (poésie érotique) du poème. Bien sûr, je m'abstiendrai

d'essayer de définir ce qu'est un genre "léger"... Cependant, en termes d'esthétique (au sens de Molino/Gardes-Tamine 1987 : 11), c'est sans doute bien ainsi que les contemporains de Verlaine percevaient ce type de texte. La poésie érotique a souvent donné lieu à ce que l'on a appelé le genre « libertin », caractérisé à la fois par la liberté formelle et par la légèreté des propos. Le caractère formel l'a parfois emporté, en témoigne ce que l'on appelle le « sonnet libertin », irrégulièrement construit dans sa forme. Les irrégularités de la poésie érotique de Verlaine s'expliquent sans doute par leur appartennce au genre « libertin ».

OesH, VII, 769 est un texte vraiment curieux. Il est constitué de deux sections rimiquement indépendantes : un bloc de quatorze vers en rimes plates, puis un blanc, suivi de deux quatrains typographiques de rimes croisées. La syntaxe enjambe les deux sections : une même phrase termine la section (1) et commence la section (2). Voici cette phrase, et la fin du texte (le poème fait de l'oiseau (« Fifi ») une sorte de métaphore implicite de l'organe viril du locuteur) :

(1) [...]
C'est alors que Fifi, tout à fait réveillé,

Le mignon compagnon ! comparable aux bons drilles
Que le bonheur d'autrui ne fait pas envieux,
Salua mon triomphe en des salves de trilles
Que tout son petit cœur semblait lancer aux cieux.

Il sautillait, fiérot, comme un gars qui se cambre,
Acclamant un vainqueur justement renommé,
Et l'aurore éclatant aux carreaux de la chambre
Attestait sans mentir que nous avions aimé.

L'enjambement syntaxique qui unit les deux sections empêche de traiter la première comme une parastrophe. Les deux quatrains de la seconde, en revanche, isolés, peuvent être lus indépendamment : dans le premier, « Le mignon compagnon » peut à la rigueur (si l'on oublie l'exclamation) être interprété comme le sujet du verbe « salua » ; mais, malgré cette lecture, la première section se termine toujours au beau milieu d'une phrase. Peut-être pourrait-on dire qu'on est en face d'une forme plutôt parastrophique qui se "strophise" (devient lyrique) sur la fin par influence rétroactive des deux strophes

finales ? L'évolution thématique du texte tend à confirmer cette hypothèse : la première section est faite d'un « récit » plutôt érotique, la seconde glisse davantage vers le bucolique et la métaphore. Mais cette forme reste décidément bizarre, et plus déviante encore que les parastrophes discutées au chapitre précédent, §. 2.1.2.1.5. Verlaine a changé de construction métrique au milieu du texte (d'où les deux sections), sans pour autant prendre garde d'y faire coïncider une frontière syntactico-sémantique. Il existe un fac-similé d'un manuscrit de ce texte (*in* Verlaine 1925), mais, par manque de chance, le vers « C'est alors que Fifi, tout à fait réveillé, » s'y trouve en bas de page, ce qui ne permet pas de vérifier le blanc typographique publié. Dans ce manuscrit très brouillon, les deux quatrains de la fin du texte ne sont pas démarqués par un blanc.

2.2.1.1.3. Restent onze autres textes à rimes suivies périodiques construits sur d'autres mètres que l'alexandrin. *S, III, XI, 283* est le seul à être entièrement constitué d'octosyllabes, et formé d'une seule section (sur ce texte, voir Chadwick 1994 : 283).

Mais il faut lui ajouter de nombreuses sections de poèmes extraites de *Femmes* : *P, A II, Billet à Lily (2), 537* ; *P, A II, Billet à Lily (4), 537* ; *F, XIII (1), 1399* ; *F, XIII (3), 1399* ; *F, XIII (5), 1399* ; *F, XIV (2), 1400* ; *F, XIV (6), 1401. Billet à Lily* est extrait de l'appendice II de *Parallèlement* (Verlaine SP 1989 : 537), mais il a été placé là par Yves-Gérard Le Dantec et fait partie, en vérité, du recueil *Femmes*. Tous ces `(aa)` d'octosyllabes sont périodiques. Ils apparaissent mélangés à d'autres formules de rimes, mais ont au moins deux occurrences consécutives.

2.2.1.1.4. Par ailleurs, deux pièces correspondant à notre typologie sont écrites en décasyllabes `{5¬5}` : *PS, PT, III, 70* et *PS, PT, VII, 73*. Elles sont entièrement en rimes plates, mais la première, célèbre, présente de nombreux jeux de répétitions qui mériteraient une analyse à part (sur ce texte, voir Adam 1992 : 214-237).

2.2.1.1.5. Enfin, *PD, Qui est beau..., 1037* est formé de trois distiques à mètres `{32}`. Chaque distique est constitué de deux phrases coïncidant avec les frontières de vers, et consiste en une question suivie de sa réponse. Ces distiques n'ont pas de mètre de base, à moins de considérer qu'ils forment un sizain `{aabbcc}`. Un tel sizain n'est

pas inconnu de la tradition, en particulier quand il est, sur le plan syntactico-métrique, constitué d'un quatrain suivi d'un distique (cf. Martinon 1911b et annexe 4.5.). Ici, il y a trois distiques (et même, syntaxiquement, six monostiches), et donc une pause possible après le quatrième vers. Mais la forme bimétrique `{323232}` n'est pas attestée pour un tel sizain (*cf.* annexe 4.5.).

2.2.1.2. Autres formules de rimes

2.2.1.2.1. En dehors des poèmes en "vers mêlés" (*cf. infra*), l'œuvre de Verlaine ne comprend que trois textes qui répètent un schéma métrico-rimique sans souligner sa périodicité par des blancs.

Le premier est *PV, Aspiration, 14*, composé de onze quatrains `(abab)` mesurés `{C4C4}`. La ponctuométrie, `(23 16)`, indique une timide partition strophique, où la fin des périodes n'est pas systématiquement marquée, et celle de la coupe encore moins. La forme `Rim∩§ : (abab) ; Met : {C4C4}` a été utilisée, d'après Martinon (1911b : 20 et annexe 4.5.), chez les classiques, par le seul Bensérade. En revanche, elle est assez fréquente au XIXe siècle, où on la trouve notamment chez Beauchesne, Du Clésieux, Saint-Aguet, La Morvonnais, Desbordes-Valmore, Hugo, H. de Régnier, G. d'Houville, Mme de Noailles, etc. Les textes d'Hugo sont assez tardifs (ils ont été publiés dans *Les Quatre vents de l'esprit*, *Les années funestes* et *Toute la lyre*) et il semble que Verlaine ne connaissait pas encore Desbordes-Valmore quand il écrivait cette pièce (datée du 10 mai 1861 !). Peut-être a-t-il essayé d'innover en écrivant dans cette forme ; à moins qu'il ne se soit inspiré des *Iambes* de Chénier, dont la formule métrique est proche de la nôtre, et qui se caractérisent par la même absence de blancs (cf. Chénier SP 1958 : 187-195 et 569-572). Par ailleurs, j'ai calculé la moyenne ponctuométrique des "quatrains" de Chénier (ceux des pages 187-195), qui est proche de celle d'*Aspiration*, en particulier pour le dernier vers : `(4436)`.

Le second des textes verlainiens à périodicité non-typographique est *J&N, J, S&AV, Images d'un sou, 331*. Le poème est composé de onze sizains d'heptasyllabes, rimés `(abbacc)`, et date de 1873. Cette forme, quoique minoritaire chez les

classiques, a une histoire fort ancienne. Elle est généralement césurée après le quatrième vers. D'après Frank (1966a : 104-105), elle apparaît déjà dix-neuf fois chez les troubadours, dont treize fois en décasyllabes. Les trouvères, en revanche, l'ont fort peu utilisée : Mölk & Wolfzettel (1972 : 648) en citent un seul emploi, chez Jehan Bretel. Chatelain (1908 : 119) en mentionne un autre chez Adam de La Halle. D'après Martinon (1911b : 64 et annexes 4.5. et 4.6.), la forme apparaît assez souvent chez les classiques, en particulier chez Bèze, Du Bellay, R. Garnier, J. Blanchon, Voiture, Boyssières et Corneille pour le seul sizain en heptasyllabes. Malherbe a utilisé cette formule de rimes deux fois (*cf.* Malherbe SP 1968a : 122-123 et 222-223), Viau deux fois (*cf.* Long/Chauveau/Cornulier DI 1990), Tristan trois fois (*cf.* Chauveau/Cornulier DI 1992 et Chauveau/Cornulier 1994 : 49). Au XIXe siècle, on la trouve chez de nombreux auteurs (Martinon la relève, dans sa forme heptasyllabique, chez Gautier, Madeleine, Musset et... Verlaine), notamment trois fois chez Hugo (Cornulier DI 1986), trois fois chez Gautier (Coates 1988), quatre fois chez Béranger (*cf.* annexe 4.4.), cinq fois chez Desbordes-Valmore (Chataigné DI 1991), une fois chez Rimbaud (Cornulier DI 1988), une fois chez Laforgue (Gouvard DI 1991). Verlaine lui-même l'a utilisée cinq fois (*cf.* §. 2.8.2.6.), dont trois fois dans les *Odes en son honneur* ; à quoi il faudrait ajouter *CpE, XX, 724* et *CpE, XXII, 725*, typographiquement présentées en tercets. Cette forme est apparentée à la chanson. Elle est donc de connotation populaire, ce qui peut expliquer que Verlaine l'ait choisie pour structurer un texte intitulé *Images d'un sou*, et qui nous présente une série d'images d'Épinal (ou images messines ; *cf.* Pignon-Feller 1996). On peut être tenté, comme le fait Jean-Luc Steinmetz dans son édition de *Cellulairement* (Verlaine SP 1992b : 90-91), de faire un rapprochement avec l'esthétique de Rimbaud, telle qu'elle est formulée dans *Une saison en enfer* (je cite le texte d'après l'édition en fac-similé d'Alain Borer, Rimbaud SP 1991 : 429) :

> (2) *Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.*
> *J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ;*

> *la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rhythmes naïfs.*
>
> *Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements.*

Cette énumération rappelle celle du texte de Verlaine. L'absence de blancs dans *Images d'un sou* s'explique sans doute par ce processus d'énumération, syntaxiquement continu, ce dont témoigne la moyenne ponctuométrique de chaque sizain : `(14 1226)` ; le sixième vers n'est pas très fortement marqué pour un vers terminal de strophe. Sinon, on peut remarquer l'apparente césure `(ab¬bacc)`, qui ne manque pas de surprendre.

Enfin, le dernier texte à "strophes" périodiques non-typographiques est *F, Morale en raccourci, 1403*. Le poème, entièrement en alexandrins, est constitué de deux quatrains à rimes embrassées, précédés d'un quatrain de rimes croisées (*cf.* l'annexe 4.6., où j'ai codifié ce dernier quatrain dans les champs des vers-préludes). Il n'y a pas d'alternance « gonique » (Billy 1989) entre le quatrain croisé et le second quatrain, et aucune démarcation typographique. La forme est bizarre ; par son contexte, on pourrait l'interpréter comme un poème en "vers mêlés" qui, par un hasard tenant aux probabilités, est plus ou moin régulier… ou comme un poème régulier qui, suite à un relachement formel dû sans doute à la pression du contexte, tend vers l'irrégularité, d'où l'absence de blancs…

2.2.1.2.2. En effet, il existe dans les *Œuvres libres* de Verlaine un certain nombre de pièces à "vers mêlés" (façon La Fontaine) qui comprennent bien entendu des schémas de rimes autres que le distique `(aa)`. Les seuls textes comprenant des formules revenant au moins deux fois de suite sont *F, XIV (3), 1400* et *P, A II, Billet à Lily (3), 537. F, XIV (3), 1400* est constitué de deux quatrains d'octosyllabes à rimes croisées, le premier tout en rimes masculines, le second alterné `(FMFM)`. *P, A II, Billet*

à Lily (3), 537 est en quatrains octosyllabiques embrassés {MFFM FMMF}. Encore une fois, il n'y a pas d'unité sémantique dans ces formes.

En vérité, la plupart des formules de rimes non (aa) qui apparaissent dans des sections de poèmes n'ont qu'une seule occurrence. Par l'absence de rapport de contextualité, elles se doivent d'être traitées à part. C'est ce que je vais entreprendre maintenant.

2.2.2. Sections rimiques non-périodiques

2.2.2.1. Rimes suivies

PD, Triolets (3), 986 et *H, XIV (7), 1415* sont des instances uniques de distiques d'octosyllabes à rimes suivies. *PD, Triolets (3), 986* n'est qu'un fragment de triolet, et n'a pas de réalité structurelle en soi. En revanche, *H, XIV (7), 1415*, avec le texte dans lequel il apparaît, (qui ne contient aucun blanc) pose le délicat problème des "vers mêlés" : la formule de rimes n'a pas d'équivalent contextuel, ni d'autonomie syntaxique (*cf.* Cornulier 1992a et 1992c).

Il en est de même pour *H, XIV (2), 1415* et *H, XIV (4), 1415*, qui sont encore plus bizarres, parce qu'ils sont bimétriques (le premier est constitué d'un alexandrin et d'un décasyllabe {4+6}, le second d'un hendécasyllabe et d'un hexasyllabe), et n'ont donc pas de mètre de base. J'analyserai dans un instant le texte *H, XIV* dans son intégralité (§. 2.2.2.2.3.).

2.2.2.2. Autres formules de rimes

2.2.2.2.0. D'autres sections de textes ont des formules de rimes non-périodiques, et posent le même problème des vers mêlés. Parmi elles, il faut distinguer celles qui, tout en ne *contenant* aucun blanc typographique, sont démarquées par des blancs (ou au moins par un blanc à l'une de leurs extrémités) (§§. 2.2.2.2.1. et 2.2.2.2.2.), de celles qui ne sont pas soulignées par la typographie (§§. 2.2.2.2.3. et 2.2.2.2.4.).

2.2.2.2.1. Parmi les premières, on trouve des "strophes" qui ne sont pas en contexte avec des formes de même quantain : *PV, OeC, Vaucochard et fils Ier (1), 40 ;*

PV, OeC, Vaucochard et fils Ier (4), 41 ; *RC&PcS, La tentation de Saint-Antoine (2), 303* ; *RC&PcS, La tentation de Saint-Antoine (4), 303* ; *RC&PcS, La tentation de Saint-Antoine (5), 303* ; *RC&PcS, La tentation de Saint-Antoine (6), 303.*

Le premier extrait de *Vaucochard* est un quatrain embrassé mesuré {C88C} ; *Vaucochard et fils Ier (4), 303* est un quatrain croisé de pentasyllabes. Ces deux formes peuvent se reconnaître facilement sur un plan paradigmatique. Elles apparaissent dans un poème inachevé qui était un projet de livret d'opéra (cf. Verlaine SP 1989 : 1069 et Delage 1994), et qui présente une juxtaposition de formes métriques très diverses. A ce titre, il est apparenté à *La tentation de Saint-Antoine*, dont je vais parler tout de suite.

La tentation de Saint-Antoine, texte inachevé, et assez curieux sur un plan purement métrique, devait être le livret d'une œuvre lyrique (opérette), dont Charles de Sivry aurait composé la musique. Ses "bizarreries" formelles peuvent donc s'expliquer par le fait qu'il ne s'agit pas là de poésie faite pour être récitée (ou lue), mais plutôt de chant théâtral. Dans l'édition de la Pléiade, le poème présente des variantes par rapport au texte de la *Vente Louis Barthou* (Verlaine SP 1936), mais pas sur le plan de la typographie. Sur ce texte, voir Richer 1954 : 267-273.

La deuxième section du poème est constituée d'un quintil d'octosyllabes (ababa), marqué par un blanc à son début (à cause de la didascalie), mais non après son dernier vers (où il n'y a ni blanc ni frontière syntaxique). Ce quintil est une forme qui, sans être très courante, se rencontre parfois (voir §. 2.7.1.3.2.) ; Martinon (1911b : 40), pour la seule forme isométrique en octosyllabes, en relève encore chez J. Poictevin, La Jessée, Cl. Garnier, Métezeau, Boisrobert, Malleville, S. Lacroix, Marmier, Banville, Laurent Pichat et L. Dumur (*cf.* §. 2.7.1.3.6.) ; Verlaine l'a lui-même employée trois fois (voir §. 2.7.1.3.6.). Après Verlaine, cette strophe sera encore utilisée au moins par Jules Laforgue, qui l'emploie dans deux textes différents (Gouvard DI 1991).

La section 5 est constituée d'un "sizain" (aabbcc), à clausule courte : {CCCCC6}. Seul l'hexasyllabe terminal m'a encouragé à ne pas codifier ce texte (dans

les §. 4.3. et 4.6.) comme une vulgaire suite de trois distiques en rimes suivies. Pourtant, le sizain (aabbcc) n'est pas très fréquent ; sous la forme {CCCCC6}, il n'apparaît que chez Desportes (Martinon 1911b : 64 ; *cf.* annexe 4.6.).

Mais que dire alors des sections 4 et 6 ? Rimées respectivement en (abaabbb) et (ab), elles ne correspondent à aucune tradition connue. La section 6 est à écarter, parce que son caractère non-rimé n'est dû qu'à l'inachèvement du texte. Mais la section 4 demeure, et n'est strophe ni par rapport de contextualité, ni par équivalent culturel. Son schéma métrico-rimique est cependant souligné par la typographie et par l'autonomie syntaxique.

2.2.2.2.2. Quatre autres textes doivent faire l'objet d'un traitement spécial, en ce qu'ils présentent des suites de sections typographiques non-périodiques, mais construites sur des mêmes quantains : *D, XLV (1), 584* ; *D, XLV (2), 584* ; *D, XLV (3), 584* ; *PD, Vos yeux... (1), 982* ; *PD, Vos yeux... (2), 982* ; *PD, Impression de printemps (1), 988* ; *PD, Impression de printemps (2), 988* ; *PD, La croix sans or (1), 996* ; *PD, La croix sans or (2), 996.* Il s'agit à chaque fois de quatrains. On remarque que tous ces textes sont tardifs et font partie de la dernière période de production verlainienne.

Les trois extraits de *D, XLV* forment un tout rimé {abba, cdcd, aeea} et mesuré {8888, 8AAA, 8888}. Il s'agit d'une mise en équivalence contextuelle de quatrains embrassés et d'un quatrain croisé, mélange qui se rencontre parfois, du fait de la parenté de ces formes (*cf.* Cornulier 1993b : 77). Mais, ici, le dernier quatrain a la particularité d'avoir le même timbre {a} que le premier (avec par ailleurs répétition du possessif «tien »), et le second d'être bimétrique. Ce dernier est d'une forme extrêmement rare, que Martinon (1911b et annexe 4.6.) ne relève que chez Gayda. Mais le quatrain, en tant que strophe courte, a été le lieu de beaucoup de fantaisies polymétriques, parce que sa formule rimique est brève et qu'il est donc toujours reconnaissable comme quatrain. Par ailleurs, ici le contexte pèse lourd sur le quatrain, et aide considérablement à son assimilation métrique.

On peut dire à peu près la même chose de *PD, Vos yeux... (1), 982* et *PD, Vos yeux... (2), 982*. Le premier de ces deux quatrains est rimé `(abba,)` et mesuré `{C8C8}` ; le second est rimé `(abab)` et mesuré `{C7C8}`. Ils sont séparés par une ligne de pointillés, comme les superparastrophes verlainiennes (cf. §. 2.1.2.3.). La forme du premier est commune, celle du second n'est pas attestée dans le travail de Martinon (1911b). Mais ici encore la pression contextuelle est forte, d'autant plus que les deux mesures sont extrêmement proches l'une de l'autre (une seule syllabe de différence), d'où une possibilité de confusion. L'heptasyllabe (« Me voici entre vos mains ») contient par ailleurs un hiatus. Toutes ces irrégularités sont peut-être « les fautes de l'auteur » auquelles Verlaine fait allusion dans la lettre qui accompagne ces vers, destinés à figurer dans un roman de Rose Romain (*cf.* Verlaine SP 1989 : 1333).

Le cas de *PD, Impression de printemps (1), 988* et *PD, Impression de printemps (2), 988* est encore similaire ; la section 1 est rimée `(abab,)` et mesurée `{AAAA}`, la seconde est rimée `(abab,)` et mesurée `{AABB}`. Les décasyllabes sont des `{4¬6}` (avec un certain nombre de CMF4), les deux hendécasyllabes des `{5¬6}`. Le poème se continue par une troisième section constituée de trois strophes structurellement identiques à la première. La deuxième strophe n'est pas connue de Martinon ; mais, encore une fois, les strophes contextuelles y sont étroitement apperentées et permettent d'en rendre compte.

Apparentées, les deux strophes de *PD, La croix sans or, 996* le sont aussi : deux quatrains d'octosyllabes, le premier à rimes embrassées et masculines, le second à rimes croisées et féminines.

On voit que toutes ces pièces ne sont que théoriquement non périodiques, étant porteuses d'un certains nombre d'équivalences métrico-rimiques.

2.2.2.2.3. Voici maintenant la liste des sections de textes que n'indique pas la typographie : *PS, PT, I (1), 69* ; *PS, PT, I (2), 69* ; *RC&PcS, La tentation de Saint-Antoine (3), 303* ; *P, A II, Billet à Lily (1), 537* ; *F, XIII (2), 1399* ; *F, XIII (4), 1399* ; *F, XIII (6), 1400* ; *F, XIII (7), 1400* ; *F, XIV (1), 1400* ; *F, XIV (4), 1400* ; *F, XIV (5),*

1400 ; *F, XIV (7), 1401* ; *F, XVI (2), 1403* ; *H, XIV (1), 1415* ; *H, XIV (3), 1415* ; *H, XIV (5), 1415* ; *H, XIV (6), 1415* ; *H, XIV (8), 1415.*

Une confrontation avec les listes des §§. 2.2.2.2.1. et 2.2.2.2.2. est intéressante, car elle montre qu'il existe une nette différence entre les poèmes à sections ne contenant aucun blanc et ceux qui ont des blancs entre certaines de leurs sections. Cette différence n'apparaît pas avec le seul répertoire métrique (annexe 4.6.) tel qu'il a été conçu. *La tentation de Saint-Antoine* pourtant est encore présent dans la troisième liste, ce qui ne fait que confirmer son étrangeté formelle. Sa troisième section, en effet, constituée d'un "classique" `(aabccb)`, est typographiquement et syntaxiquement "collée" aux deuxième et quatrième sections. On est en plein vers mêlés, en même temps que dans une pièce destinée à être chantée...

A deux exceptions près (issues d'un même texte, et que je commenterai dans un instant, §. 2.2.2.2.4.), toutes les autres sections listées ici se rapportent à des poèmes publiés originellement dans *Femmes* et dans *Hombres.* Ces pièces présentent une grande similarité de forme comme de contenu : ce sont des « Œuvres libres » dans tous les sens du terme. Elles sont monométriques, à l'exception de *H, XIV, 1415.* Elles ne contiennent aucun blanc typographique, sauf *F, XIV, 1400*, dans sa huitième et dernière section, que j'ai déjà commentée au chapitre précédent (§. 2.1.2.1.5.). Les sections se succèdent sans donner lieu forcément à une pause syntaxique. Ces caractéristiques rapprochent ces poèmes des *Contes et nouvelles en vers* de La Fontaine (SP 1961), qui sont monométriques pour la plupart, contrairement aux *Fables.* Je ne sais pas si la similarité, et le fait qu'il s'agisse dans les deux cas d'"œuvres libres" (thématiquement parlant) est aléatoire ou non.

Voici une codification de *H, XIV, 1415*, le plus "libre" de tous ces textes parce que le seul à être polymétrique (et à ce titre plus proche des *Fables* que des *Contes*) ; je note sur une première ligne le timbre rimique des vers, sur une seconde leur mètre, et sur la troisième la ponctuation des fin de vers, selon la codification expliquée au chapitre 1.1. et aux annexes 4.3. et 4.6. :

	v.1	v.2	v.3	v.4	v.5	v.6	v.7	v.8	v.9	v.10	v.11	v.12	v.13
rime	a	b	a	b	b	c	c	d	e	d	e	f	f
mètre	4	4	6	A	A	C	A	B	8	5	5	B	6
ponctu-ation	3	3	9	9	6	3	3	3	0	0	9	0	0

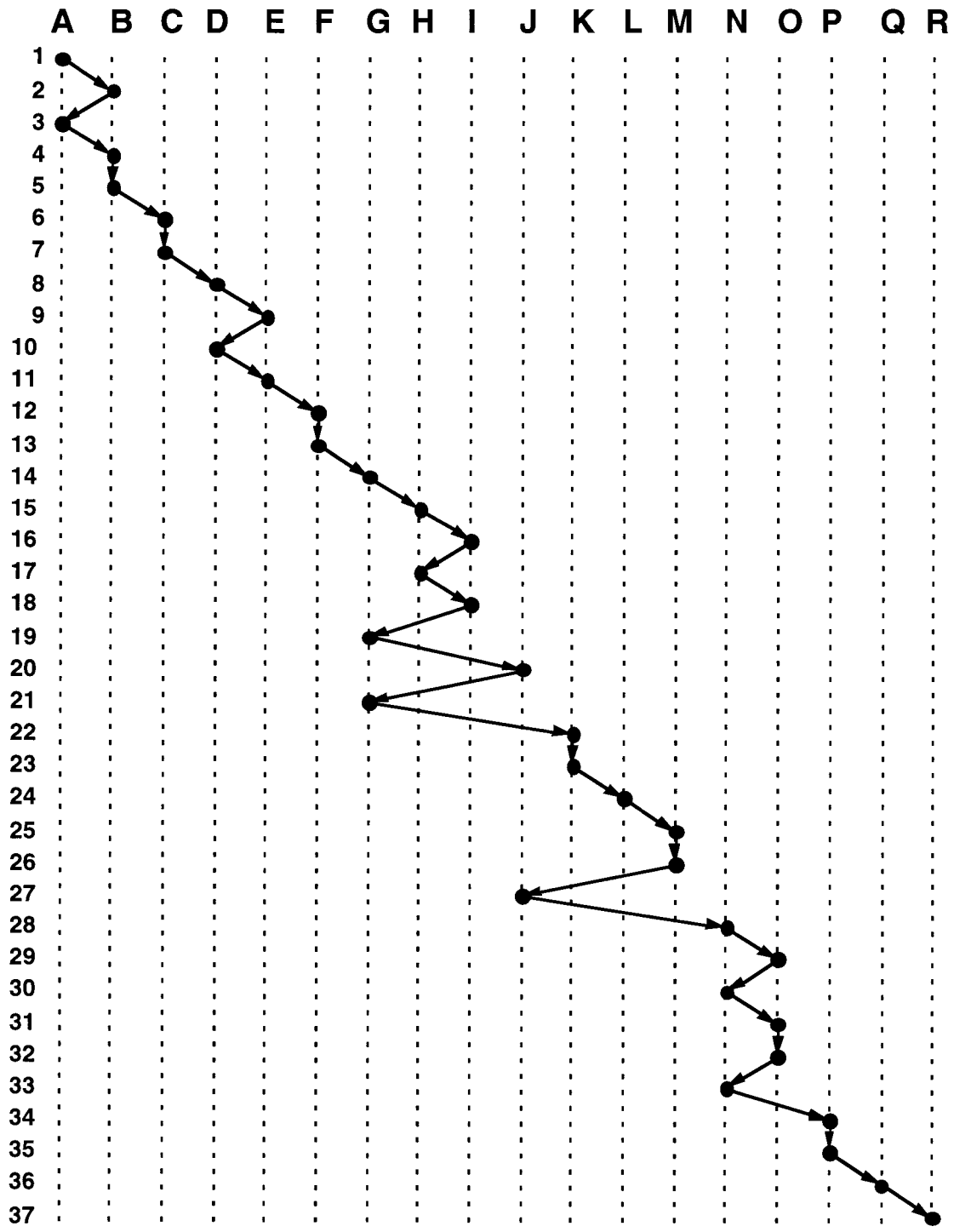
	v.14	v.15	v.16	v.17	v.18	v.19	v.20	v.21	v.22	v.23	v.24	v.25
rime	g	h	i	h	i	g	j	g	k	k	l	m
mètre	6	8	8	8	B	8	8	C	C	A	C	4
ponctuation	9	3	0	0	0	0	9	0	9	3	9	0

	v.26	v.27	v.28	v.29	v.30	v.31	v.32	v.33	v.34	v.35	v.36	v.37
rime	m	j	n	o	n	o	o	n	p	p	q	r
mètre	4	8	A	8	C	8	C	C	8	8	8	C
ponctuation	3	9	0	0	3	0	0	9	3	3	0	9

Les décasyllabes (notés "A") sont des {4¬6}, mais celui du vers 23 peut être lu comme un {5¬5}. La coprésence des mesures {4¬6} et {5¬5}, normalement incompatibles, ne serait pas très étonnante dans un texte qui mélange allègrement toutes sortes de mètres. Mais le {5¬5} serait alors le seul mètre du texte à rester sans équivalent contextuel, même lointain (à moins de le rapprocher des pentasyllabes des vers 10 et 11...) ; un mètre n'ayant qu'une seule instance dans un texte est cependant une chose possible dans les vers mêlés. {4¬6} ou {5¬5}, il est par conséquent difficile de trancher. Quand aux hendécasyllabes, deux sont des {5¬6}, le troisième (vers 18) se lit plutôt comme un {6¬5} ; mais la qualité *métrique* d'une telle mesure est largement problématique (*cf.* sur ce point la remarque de Gouvard 1994b : 330 ; sur l'hendécasyllabe, voir aussi Bobillot 1991 et 1994). Il vaut mieux, pour l'instant, déclarer ce vers {5¬6} M5.

Il est facile de voir, à partir de ces tableaux, que les frontières de schémas rimiques (en l'occurrence, ici, de sections) ne correspondent pas souvent à des fins de

vers fortement ponctuées. Cela n'a rien d'étonnant dans un texte écrit en "vers mêlés". Mais Verlaine va dans ce texte beaucoup plus loin que, par exemple, La Fontaine dans ses *Fables*. La Fontaine mélange sans complexe les schémas de rimes, il ne les fait pas forcément correspondre à la syntaxe, mais il respecte toujours un certain nombre de règles élémentaires. Je pense en particulier à ce que Cornulier (1995 : 267-268) appelle la « Règle des deux couleurs » (voir §. 1.2.5.2.1.). La Fontaine respecte toujours ce principe, comme j'ai pu le vérifier dans le livre I de ses *Fables* (La Fontaine SP 1962 : 35-55). *H, XIV, 1415* de Verlaine, en revanche, va très loin dans la déviation de cette "règle". On peut le montrer par un schéma adapté des représentations en "boîtes" de Ruwet (1979). A, B, C,... représentent les rimes (au sens abstrait du mot), 1, 2, 3,... les numéros de vers ; chaque instance de rime est représentée sur le schéma par un point gras sur les lignes verticales ; les flèches correspondent à l'ordre de succession de ces réalisations :



Ce schéma, par rapport à la représentation "en boîtes" adoptée par Ruwet, a l'avantage d'être à la fois linéaire et tabulaire : le temps d'écoulement du poème se lit dans le sens vertical ; en même temps, on peut y voir une matrice avec les numéros de vers en abscisse et les rimes en ordonnée.

En vertu de la règle des deux couleurs, une flèche, dans ce type de schéma, ne peut pas franchir une ligne verticale lorsqu'elle est orientée vers la gauche ; elle peut repartir vers la première ligne de gauche, mais ne doit pas la dépasser : un tel dépassement signifie un retour vers un timbre rimique déjà énoncé après l'instanciation de deux autres timbres. Or, on constate que le poème de Verlaine présente cette "infraction" entre les vers 18 et 19, et même plus encore entre les vers 20-21 et 26-27, où la flèche franchit deux lignes : il y a un retour vers une rime *x* après l'actualisation des rimes *x + 1*, *x+2*, *x + 3* !

Autre irrégularité : dans une strophe classique, deux instanciations de la même rime ne sont généralement pas séparées par plus de deux terminaisons de vers (*cf.* Cornulier 1993c : 36). Dans notre schéma, la rime `{g}` présente, entre ses réalisations des vers 14 et 19, pas moins de quatre vers, et la rime `{j}` (vv. 20 et 27) pas moins de six vers !

Par ailleurs, un poème classique ne possède pas, en principe, de vers non-rimé. Dans notre schéma, une "rime orpheline absolue" se repère quand une ligne verticale possède un seul point d'instanciation. *H, XIV, 1415* présente pas moins de trois vers non-rimés (vv. 24, 36 et 37).

Enfin, il suffit de rappeler l'absence totale de blancs dans ce texte pour qu'une conclusion s'impose : ce poème présente une violation continue des principales règles constitutives de la strophe ; il est profondément déviant sur le plan des rapports d'équivalence « codés » (Ruwet 1980 : 196). Je n'en concluerai pas qu'il s'agit d'un poème où Verlaine s'est efforcé de "détruire" le principe strophique : une démarche de cette ambition aurait sans doute (à supposer qu'elle soit isolée chez l'auteur) été menée sur un texte d'un autre type (thématiquement plus "correct", et publié au grand jour). Le caractère érotique de *H, XIV, 1415* suffit peut-être à justifier ses libertés formelles (*cf.* §. 2.2.1.1.2). Néanmoins, ce poème est formellement tout à fait unique dans la production poétique (érotique ou non) de Verlaine.

2.2.2.2.4. Il nous reste à traiter, parmi les textes listés au §. 2.2.2.2.2., les deux sections constitutives de *Soleils couchants* (Verlaine SP 1989 : 69-70). Ce poème (qui a fait l'objet d'études poétiques dans Combet 1980, et surtout Choï 1994) est constitué de deux "huitains" (non typographiques) hétéromorphes mais apparentés : `(abababab)` et `(abababba)`, soit le schéma global `{abababababcdcdcddc}`. Cette formule de rimes fait abstraction des nombreux procédés de répétition dont témoigne le texte. Le huitain `(abababab)` est une forme archaïque qui se trouve très fréquemment au Moyen Âge chez les trouvères (*cf.* Mölk/Wolfzettel 1972 : 305-312), et même dans quelques textes de troubadours (Frank 1966a : 40). Elle subsiste jusqu'au XVe siècle (Chatelain 1908 : 90). `(abababba)` est également attestée au Moyen Âge (Frank 1966a : 47 ; Mölk/Wolfzettel 1972 : 339-341). Pour la période classique, Martinon (1911a et b) ne signale pas de huitains de cette sorte.

Les deux formes sont étroitement apparentées : constituées de quatre modules `(ab)`, la seconde ne se distingue que par l'ordre des timbres de son dernier module. « un module **ab** et un module **ba** peuvent être sensiblement équivalents comme composés d'éléments (vers) respectivement équivalents en terminaisons (dans le désordre) » (Cornulier 1993c : 31). Les strophes dans lesquelles il y a ainsi, dans le dernier module, « inversion des deux dernières rimes » (Cornulier 1993c : 32) sont assez fréquentes en poésie classique : en témoignent les formes concurrentes `(abab)` *vs* `(abba)`, ou `(ababccdeed)` *vs* `(ababccdede)`. Cornulier nomme les dernières formes « inverties » (*ibid.*). Voir §. 1.2.5.3.

La ponctuométrie du poème est de `{0009 0009 30333009}`. Les deux huitains sont syntaxiquement bien distingués, mais le premier semble de ce point de vue formé de deux quatrains autonomes, tandis que le second est constitué d'une seule phrase.

En bref, le poème est analysable en deux huitains à base de rimes croisées $\{ab\}_n$, le second étant la forme invertie du premier. Pourquoi l'absence de blancs ? Le jeu des répétitions est de formule :

RépM : {øøøaøøøaøbøøøøbø}

RépV : {øøAøAøøøøøBøøøøB}

Mais cette notation ne fait pas apparaître la raison qui sans doute motive la présentation typographique : les mots « soleils » et « couchants » ont chacun deux occurrences par huitain. Ils forment un "suivi" lexical tout au long du texte, et contribuent à ce que l'on a appelé l'art du « vague » (Martino 1925 : 114, Richard 1976 : 167, 177), l'art du « soluble » (Steinmetz 1996 : 112) verlainiens.

2.2.3. Equivalences paradigmatiques

2.2.3.0. Après les sections métriques, je traite ici des poèmes complets sans blancs typographiques, qui se rattachent à une forme fixe ou, pour la plupart, se résument à un schéma de rimes sans équivalent contextuel ; ces derniers peuvent peut-être s'expliquer par la notion de "modèle culturellement connu" (*cf.* Cornulier 1988b : 108 ; 1989b : 61 et 73 note 7 ; 1993b : 37-38) : c'est-à-dire qu'en l'absence de répétition de la forme métrico-rimique, celle-ci peut être "perçue", et reconnue dans sa spécificité, si elle est courante et fréquemment pratiquée. C'est ainsi que fonctionne la reconnaissance d'une forme fixe ; c'est ainsi de même qu'un lecteur de poésie classique "détecte" parfois un alexandrin dans la prose d'un roman ou d'un Monsieur Jourdain (voir §. 1.2.5.1.2.). Je vais passer en revue les différents textes dépourvus de blancs qui n'ont pas encore été traités, en commençant par ceux qui se rattachent le plus facilement à un principe d'équivalence culturelle (je dirai, plus techniquement, et plus largement aussi, "paradigmatique"), et en finissant par les moins évidents.

2.2.3.1. Formes fixes

2.2.3.1.1. Il est une forme fixe qui traditionnellement se présente toujours sans blancs, c'est le triolet. Verlaine ne déroge pas à cette tradition, à une exception près (*PD, Triolets (1), 985*). Par contre, il se distingue par son utilisation du triolet comme d'une strophe, qui par son équivalence contextuelle avec d'autres triolets contribue à l'architecture d'un poème strophique : voir les pièces *D, LIII 2, 591* ; *I, LIV, 950* ; *F,*

III, 1389. Il est moins facile de décider de l'unité textuelle de *PD, Triolets (2), 986*, où seul le triolet central forme un bloc de huit vers continus. Ce bloc est inclu dans une série de trois triolets (ou plutôt de deux et demi, le troisième étant inachevé), que Verlaine lui-même a publiés dans un article d'octobre 1893 ; ils constituent sans doute un seul et même poème, vu leur thématique commune (Villon). Cette mise en série par laquelle une forme fixe devient strophe, est un phénomène qui se rencontre parfois : au XIXe siècle encore, Charles Cros (1972 : 86-87) a écrit un *Triolets fantaisistes* qui est un poème constitué de quatre triolets réguliers. La reconnaissance paradigmatique de notre forme, soulignée par une mise en équivalence syntagmatique, ne pose donc pas de problème. Sur le triolet, voir Cornulier 1992b.

2.2.3.1.2. Il y a peut-être une autre forme fixe dans notre petit corpus de poèmes ou sections de poèmes dénués de blancs : *FG, L'allée, 108*. On peut voir dans ce texte un sonnet. Il est rimé `(ababaacddcefef)`, sans aucun blanc typographique. Son schéma de rimes fait penser à celui d'un sonnet inversé (forme que Verlaine a beaucoup pratiquée), dont les tercets initiaux seraient construits sur deux rimes, et dont les quatrains, sur des rimes différentes, présenteraient une mise en équivalence des formules `(abab)` et `(abba)`. Bien sûr, 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, dans leurs quatrains et tercets, ni de blancs typographiques, ni de retraits de vers à gauche ou à droite (je considère ces retraits comme *grosso modo* équivalents à des blancs). 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'Hermite, relevé par Chauveau/Cornulier DI 1992. Au XIXe siècle, A. Deschamps a composé un sonnet fait de même, dans une publication de juin 1841 (*cf.* Endô-Satô 1993 : 18).

— Le sonnet renversé est, je l'ai déjà signalé, assez fréquent chez Verlaine (voir annexes). Avant lui, il se rencontre chez Baudelaire (dans un sonnet des *Fleurs du Mal* intitulé *Bien loin d'ici* ; *cf.* Baudelaire SP 1972 : 219-220 et Cornulier DI 1987) et

surtout chez Brizeux, qui en écrivit huit (*cf.* Jasinski 1903 : 232-233 ; à noter que celui que cite Jasinski en exemple est de plus, si l'on en croit sa présentation, exempt de blancs).

— 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 : *PV, Vers dorés* et *D, LXIV*. 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 pp. 51-52. 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 DI 1987), et même Hugo trois, parmi les très rares sonnets qu'il ait composés (Cornulier DI 1986) ; mais Verlaine n'a probablement pas connu ces derniers, publiés tardivement dans *Toute la Lyre*. Sont encore postérieurs à la pièce de Verlaine les 8 sonnets de Laforgue à tercets sur deux rimes (*cf.* Gouvard DI 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 (DI 1987), et un chez Tristan (Chauveau/Cornulier DI 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, cbcb,) (Cornulier DI 1987). Enfin, Verlaine lui-même a écrit deux sonnets à quatrains (abab, cddc,) : *D, LXII, 601* et *D, LXXXVIII, 618*.

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 de construction du sonnet assez rares, mais tous attestés, pour aboutir à une

construction que Roubaud (*op. cit.* : 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. J'en conclurai 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 ponctuométrie : {333309 0009 0009} ; ce qui, renversé, donne deux quatrains suivis d'un sizain.

2.2.3.2. Les dizains façon Coppée

2.2.3.2.1. Verlaine et Coppée se sont connus en 1863, aux "samedis" que Louis-Xavier de Ricard organisait chez sa mère. Coppée a publié en volume ses deux premiers « dizains » {aabbccddee} dans *Intimités*, en 1867 (Coppée SP [s.d.]a : 28-29). Il a sans doute eu l'idée de cette forme en lisant les "strophes" d'alexandrins $(aabbccddee)_n$ employées par Musset, Barbier puis Banville (dans la première édition des *Cariatides*, SP 1842 : 71-124). Il n'a eu qu'à suppimer la périodicité de ces pseudo-dizains pour obtenir la forme à laquelle on a donné son nom (voir Matarasso/Petitfils 1961 : 14). Il est possible qu'avant leur publication en volume les deux textes de Coppée avaient déjà paru en revue, et plus que probable qu'ils aient été connus du cercle des parnassiens avant cette date. Mais le dizain "à la Coppée" est vraiment devenu emblématique de son auteur en 1869, quand celui-ci a donné pour toute contribution au deuxième *Parnasse contemporain* (qui ne paraitra qu'en 1871, à cause de la guerre) dix-huit dizains réunis sous le chapeau *Promenades et intérieurs* (*Parnasse contemporain* SP 1871 : 225-234). La série sera complétée (39 dizains) et reprise en volume, sous le même titre, en 1875 (Coppée SP [s.d.]c : 1-18). Entre temps, Coppée aura publié encore neuf dizains, dans *Le Cahier rouge*, en 1874 (Coppée SP [s.d.]b : 15-60).

Très vite, Coppée va être parodié dans sa pratique des dizains. L'*Album zutique* rassemble 22 dizains de rimes plates (plus deux autres rimés {aabbcddcee} et {aabbcdcdee}) : 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, deux par Charles Cros, un de Ponchon, et un dernier attribué à Germain Nouveau (pour une démonstration convaincante de la collaboration de Germain Nouveau à l'*Album Zutique*, voir Pakenham 1967). 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 (*cf. Album zutique* 1981). En 1873, Charles Cros (SP 1972 : 182-196) publiera 14 dizains à la Coppée, plus un autre, *Vue sur la cour*, rimé {abbaccddee}. Enfin, et surtout, le volume entier *Dixains réalistes* (SP 1876) rassemble 50 "coppées", ou plutôt 48, deux textes n'étant pas 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 Chatillon (un), Hector L'Estraz (deux) et Charles Frémine (un).

Ce dizain-poème est donc devenu, rapidement, une sorte de forme fixe, ou du moins une forme "culturellement connue", référant à son inventeur, François Coppée. *Inventeur* est un mot qui n'est pas trop fort : les textes de Musset, Barbier et Banville étaient formés de plusieurs "strophes" ; par ailleurs, si, avant Coppée, on trouve de nombreux poèmes constitués d'un seul bloc de dix vers en rimes suivies (on en trouve 21 chez le seul Hugo — voir Cornulier DI 1986), ils ne constituent pas une forme pertinente en soi : ce sont simplement des textes en rimes suivies d'alexandrins, dont le nombre de périodes est indifférent ; en témoignent les 28 textes de Hugo qui ne comprenent que 4 périodes (huit vers), et les 29 autres qui en comprenent 6 (12 vers) (voir Cornulier, *ibid.*). Les {aabbccddee} ne sont sans doute pas des dizains pour Hugo, mais simplement des textes en rimes suivies.

2.2.3.2.2. Verlaine est l'auteur de 27 dizains de rimes suivies, tous en alexandrins, parmi lesquels *H, XIII, 1414* et *RC&PcS, AVC, IX, 300*, déjà traités §. 2.1.2.1.8. et §. 2.1.2.1.9., parce que porteurs d'un blanc typographique ; voici la liste des 25 textes restants : *lBC, XIV, 151* ; *lBC, XVI, 152* ; *AZ, VC, « Souvenir d'une enfance... », 167* ; *AZ, VC, « Le sous-chef est absent... », 167* ; *AZ, VC, « Bien souvent dédaigneux... », 167* ; *AZ, Bouillons-Duval, 168* ; *RC&PcS, [Vieux Coppée], 297* ; *RC&PcS, VC, I, 297* ; *RC&PcS, VC, II, 298* ; *RC&PcS, VC, III, 298* ; *RC&PcS, AVC, IV, 298* ; *RC&PcS, AVC, V, 299* ; *RC&PcS, AVC, VI, 299* ; *RC&PcS, AVC, VII, 300* ; *RC&PcS, AVC, VIII, 300* ; *J&N, J, Dizain mil huit cent trente, 322* ; *J&N, J, alMP, IV, 372* ; *P, RP, V, 501* ; *P, RP, VI, 501* ; *P, RP, VII, 502* ; *P, L, I, 503* ; *Ep, XVI, iv, 867* ; *I, XXXI, 929* ; *I, XXXV, 932* ; *I, XXXVI, 933.*

La moyenne ponctuométrique de ces pièces est {334 35 34 249}. Elles sont peut-être composées de deux modules de cinq vers, mais cela ne me paraît pas du tout évident. Il est plus probable que ces dizains ne soient que des suites de cinq distiques, le nombre cinq étant complètement théorique, et non perceptible (dix alexandrins successifs sans césure strophique ne peuvent faire une strophe, pour des raisons de perception - cf. Grimaud/Baldwin 1993).

Seules les pièces de l'*Album zutique* et la pièce « Dites, n'avez-vous pas... » (SP 1989 : 297) portent, en signature, une mention explicite de François Coppée. Mais on peut y joindre le poème « Les écrevisses ont mangé... » du *Reliquat de « Cellulairement » et Poèmes contemporains de « Sagesse »* (SP 1989 : 297), qui est extrait d'une lettre à Lepelletier de 1873, où il est présenté comme « un "Coppée" tout frais pondu ». Les poèmes *RC&PcS, VC, II, 298* ; *RC&PcS, III, 298* ;*J&N, J, Dizain mil huit cent trente, 322* ; *J&N, J, alMP, IV, 372* ; *P, RP, V, 501* ; *P, RP, VI, 501* ; *P, RP, VII, 502* ; *I, XXXI, 929* ; *I, XXXV, 932* et *I, XXXVI, 933* figuraient quand à eux dans le manuscrit de *Cellulairement* sous le titre commun de *Vieux Coppées* (Verlaine SP 1992b : 42-51) ; on peut y ajouter *P, L, I, 503*, qui est une version très remaniée de « Pour charmer tes ennuis... », le premier de ces *Vieux Coppées*. Tous ces textes ont

une intention parodique évidente. Les pièces *Ultissima Verba*, « La sale bête !... », *Dargnières Nouvelles*, « Je renonce à Satan... », « N. de D. !... », et « Ah merde alors,... » du *Reliquat de « Cellulairement » et Poèmes contemporains de « Sagesse »*, ont été adressées, entre 1875 et 1877, à Ernest Delahaye, l'ami de Rimbaud. Elles commentent les nouvelles que Delahaye transmettait à Verlaine quand il voyait Rimbaud ou apprenait quelque chose de ses pérégrinations. Ces dizains sont censés être prononcés par Rimbaud, et représenter son accent « parisiano-ardennais » (*dixit* Verlaine — voir Chambon 1983). Dans une note manuscrite ([s.d.]), Delahaye explique que « Verl. appelait ces dizains des "Coppées" », ce qui authentifie bien leur identification formelle. Quand à la pièce d'*Hombres*, comme le prouve son titre, *Dizain ingénu*, elle est bien perçue par son auteur comme un dizain forme fixe.

2.2.3.2.3. Demeurent les deux pièces de *La Bonne chanson* et celle d'*Epigrammes*. Une première remarque est à faire à propos de ces pièces : tous les autres dizains, parodies de Coppée déclarées, ont été composés entre 1871 et 1876. Les deux poèmes de *La Bonne chanson* ont été écrits en 1869 (*lBC, XVI, 152*) et 1870 (*lBC, XIV, 151*) ; et celui d'*Epigrammes* (*Ep, XVI, IV, 867*) n'est pas attesté avant 1894. Le poème d'*Epigrammes* 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 (*cf.* Verlaine SP 1989 : 1298). À cette époque, le "coppée" est devenu une forme parodique connue, et François Coppée lui-même s'est remis à le pratiquer (sans parodie !), en 1886, dans ses *Contes en vers et poésies diverses*, qui en contiennent huit (*cf.* Coppée [s.d.]a : 230-234). Le poème d'*Epigrammes* 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.

2.2.3.2.4. Reste le problème des deux pièces de *La Bonne chanson*. La difficulté réside dans le fait que non seulement elles ne sont pas parodiques, mais aussi qu'elles ont été écrites avant la reprise de la forme `{aabbccddee}` par d'autres poètes que Coppée. J'ai cependant tendance à y voir un hommage formel aux dizains que Coppée

avait composés à cette date, ou un essai personnel dans cette forme. En effet, sur le plan thématique, les deux pièces se distinguent par leur ton réaliste, sans compter l'apparentement de leur construction syntaxique, fortement similaire (apposition de syntagmes nominaux). Georges Zayed (1970 : 106) a déjà relevé et commenté le réalisme coppéen de *lBC, XVI, 152*. Quand à l'autre pièce (« Le foyer, la lueur... »), on peut la rapprocher, comme l'a montré René Jasinski (1924), du poème « Au fond je suis resté... » de François Coppée, extrait des *Intimités* (1867), et composé de 32 alexandrins en rimes suivies. Quand il a écrit son poème (en 1870), Verlaine connaissait les dizains que Coppée avait publiés en 1867 dans *Intimités* et ceux que, l'année précédente, il avait composés pour le deuxième *Parnasse contemporain* ; et, très probablement, Verlaine connaissait déjà ces *Promenades et intérieurs* quand il a écrit *lBC, XVI, 152* (en 1869) : comme l'a écrit Verlaine dans son essai *Du Parnasse contemporain* (SP 1972 : 116), à la sortie d'un volume de chez Lemerre, les habitués du passage Choiseul en connaissaient déjà « les vers par cœur ». Il apparaît donc que les deux pièces de *La Bonne chanson*, malgré leur date de composition, sont déjà des "coppées", mais non parodiques.

Que ces deux textes ne soient pas parodiques étonnera peut-être certains lecteurs de Verlaine : comment un auteur de sa classe a-t-il pu prendre au sérieux une forme inventée par un écrivain aujourd'hui unanimement reconnu comme piètre poète ? Pourtant, en vérité, Verlaine, à l'époque de *La Bonne chanson*, avait de l'estime pour Coppée. En 1868, il a consacré un article élogieux à ses *Intimités*. Il s'est lui-même essayé au genre "réaliste", quand il a composé des pièces comme *L'auberge* ou *La soupe du soir* (publiées pour la première fois en 1868 et 1871 respectivement). En outre, Verlaine et Coppée étaient d'excellents amis (comme Coppée et Cros, d'ailleurs), qui s'étaient connus dès 1863 aux "samedis" que Louis-Xavier de Ricard organisait chez sa mère. En 1868, ils avaient écrit ensemble une « revue de l'année 1867 », titrée *Qui veut des merveilles ?* Dans une lettre à Léo d'Orfer du 23 octobre 1886, Verlaine avoue avoir été « particulièrement lié avec Coppée » (Verlaine SP 1983 : 260), et dans

son essai *Du Parnasse contemporain*, il qualifie ce dernier de « frère d'armes dévoué et si gentiment camarade » (SP 1972 : 109). Verlaine était parfois jaloux du succès de son collègue, en particulier des triomphes du dramaturge (voir Petitfils 1994 : 74 et 126). Mais cette jalousie ne touchait pas l'homme directement. En effet, les deux poètes étaient unis par des liens solides depuis 1867, quand Coppée était intervenu auprès de Poulet-Malassis, l'éditeur de Baudelaire, pour qu'il publie *les Amies* de Verlaine ; les exemplaires d'auteur avaient été saisis à la douane et « cette mésaventure avait rapproché Verlaine et Coppée qui devinrent amis intimes » (Petitfils 1994 : 68). Quand Verlaine fut vieux et démuni, Coppée resta toujours un des amis fidèles qui l'aidèrent financièrement, que ce soit à titre personnel (*cf.* Monval 1931 : 857, 859, 864, 866) ou collectif (Monval 1931 : 868, 871). Cependant, il semble bien qu'entre-temps, les événements de la Commune (voir les allusions plus ou moins désobligeantes sur Coppée dans les lettres de Verlaine à Émile Blémont et Léon Valade de Juillet 1871 — Verlaine SP 1959 : 952-961), puis la vie de Verlaine elle-même (les aventures avec Rimbaud, l'éloignement, mais aussi l'alcool et les femmes) rendirent le poète saturnien infréquentable pour un (futur) académicien comme Coppée, et les deux amis se virent de moins en moins souvent. Le fort taux de pièces parodiques qui ont été écrites "contre" Coppée à partir de 1871 peut s'expliquer en partie par des divergences politiques et par une certaine critique de l'esthétique coppéenne, mais on ne doit pas forcément en conclure qu'elles sont révélatrices d'un véritable mépris pour l'art du poète (du moins chez Cros et chez Verlaine). Sinon, comment expliquer les deux pièces de *La Bonne chanson* ? On rappellera que l'*Album Zutique* contient deux parodies des *Fêtes Galantes* de Verlaine par Rimbaud et Nouveau, mais personne n'affirmera qu'il y ait eu un quelconque rejet artistique de ces derniers pour le "poète saturnien". En fait, la parodie était tout simplement dans les habitudes de ce cercle d'écrivains (*cf.* Monval 1931 : 653-656). C'est ici qu'on voit combien les lecteurs de textes plus que centenaires, tels aujourd'hui ceux des poèmes de Verlaine et de Coppée, ont tendance à projeter sans nuances leurs propres opinions et points de vue sur ceux des

contemporains de leurs ancêtres. On ne saurait trop souligner l'étroitesse de cette forme de jugement.

2.2.3.3. Poèmes non-périodiques

2.2.3.3.0. Un certain nombre de poèmes sans blancs sont aussi constitués d'un unique schéma métrico-rimique, non-périodique. On peut se demander si leur constitution formelle obéit à un principe d'équivalence culturelle, paradigmatique.

2.2.3.3.1. Pour commencer, le corpus verlainien comporte quatre pièces qui sont des distiques d'alexandrins : *AZ, « A tuer son beau-père... », 166* ; *PcP, Sur Raoul Ponchon, 545* ; *PD, [Distiques] (2), 1037* ; *PD, [Distiques] (3), 1037*. Malgré le titre commun que leur a donné Yves-Gérard Le Dantec dans l'édition de la Pléiade (Verlaine SP 1989 : 1037), les trois distiques *PD, [Distiques] (1), 1037* ; *PD, [Distiques] (2), 1037* ; *PD, [Distiques] (3), 1037* sont des poèmes indépendants, qui accompagnent tous un dessin caricatural. Ces distiques d'alexandrins, par leur pointe ironique et leur brièveté, rappellent l'épigramme, telle que la définit Boileau (1984 : 60) :

(5) *L'Épigramme, plus libre en son tour plus borné,*
N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné.

PD, [Distiques] (1), 1037 répond à la même fonction d'ironie sur le plan sémantique, mais le texte se distingue pas sa composition métrique, un heptasyllabe suivi d'un octosyllabe, ce qui l'empêche d'avoir un mètre de base. Sa forme, qui n'a pas d'équivalent paradigmatique, est donc beaucoup plus bizarre et déviante que celle des distiques d'alexandrins.

2.2.3.3.2. Un certain nombre de poèmes sont constitués d'un seul quatrain. Les plus nombreux sont des quatrains (abab) d'octosyllabes : *PcPS&FG, Quatrain, 125* ; *PcP, Quatrain, 544* (n°386), *PcP, Quatrain, 544* (n°387) ; *Ep, XXVI, 875* ; *PD, Le rouge..., 984* ; *PD, À Madame ***, 984* ; *PD, Plus d'infirmière..., 984*. Il est symptômatique que la plupart de ces pièces n'aient pas paru en recueil du vivant de l'auteur, et qu'elles aient seulement une fonction de paratexte (*cf.* Genette 1987) ou de commentaire de dessin. Elles relèvent de ce que l'on appelle traditionnellement "la

poésie de circonstance", poésie brève, qui construit sa métricité sur un principe d'équivalence culturelle : inutile en effet d'insister sur le caractère extrêmement fréquent du quatrain isométrique de rimes croisées, qu'il soit en octosyllabes ou construit sur d'autres mètres ; c'est sur cette possibilité d'une reconnaissance culturelle que reposent par exemple les quatrains moraux de Pibrac (*cf.* Desfeuilles 1925 : xx), qui sont en décasyllabes à rimes embrassées (Martinon 1911a : 102-103). Steve Murphy (1996 : 9, note 18) a montré que le texte de *PcPS&FG, Quatrain, 125* que donne l'édition de la Pleiade (SP 1989 : 125) était fautif ; celui de l'édition "Bouquins" (1992a : 620) est pire, puisqu'il y ajoute une coquille (« rite » employé à la place de « rire ») qui enlève au poème tout son sens. Voici ce texte tel qu'il est paru initialement (sans titre) en épigraphe à *Claire Lenoir* de Viliers de L'isle-Adam :

(6) *D'ailleurs, en ce temps léthargique,*
Sans gaieté comme sans remords,
Le seul rire encore logique
Est celui des têtes de morts.

On trouve aussi, sur le schéma rimique `(abab)`, deux quatrains d'heptasyllabes : *PV, Fragment d'un drame intitulé* Charles le fou, *17* ; et *PD, Dédicace manuscrite à Vanier pour la réédition de « La bonne chanson », 983.* Le premier, un fragment cité par Verlaine dans ses *Confessions*, n'est pas un vrai poème à lui tout seul, le second relève encore du paratexte. A cela, il faut ajouter un quatrain d'hexasyllabes, *Ep, I, VI, 853*, qui est sans doute davantage une section de poème qu'un texte indépendant ; et *PcPS&FG, Étant né très naïf, 132*, en alexandrins, qui accompagne encore un portrait ; et enfin *Ep, XXIV, 874*, toujours en alexandrins, et qui par son titre (« Au bas d'un croquis »), se désigne encore comme légende de dessin.

Un autre quatrain de rimes croisées est bimétrique : *RC&PcS, Sur Rimbaud, 301.* Son schéma métrique est `{CCC6}`. De tels quatrains à clausule n'ont rien de rare, et Martinon (1911b : 12) en trouve chez quantité d'auteurs, pour la seule forme `Rim∩§ : (abab) ; Met : {CCC6}` (*cf.* annexe 4.6.).

Les autres quatrains non-périodiques sont presque tous isométriques et en rimes embrassées : *Ep, XXVII, 875* (en alexandrins) ; *RC&PcS, Sur Jules Claretie, 297* (en décasyllabes) ; *Ep, XXVIII, 876* (en octosyllabes) ; *PD, J'fus un bel enfant bleu, 985* (en hexasyllabes). Commentaires, épigramme, ces textes sont encore des poèmes de circonstance ou des pièces à fonction paratextuelle. Quoique beaucoup moins fréquent que le quatrain croisé `(abab)`, le quatrain embrassé a été largement pratiqué (même en dehors du sonnet), comme en témoignent les listes que l'on peut dresser à partir de Martinon (*cf.* annexe 4.6.). Ces quatrains isolés `(abba)` sont donc facilement identifiables par un lecteur un tant soit peu accoutumé à la poésie.

Seule la pièce *PD, Morale, 1011* pose un problème de ce point de vue, du fait de sa trimétrie (et de la mixité de sa rime centrale), non soulignée par des retraits de vers :

(7) *C'est pourquoi mieux ne pas aimer du tout,*
Si ce n'est que d'un amour purement sensuel,
Nargue de la morale habituelle,
L'amour sans plus c'est vraiment le bout.

Mais ce texte n'est qu'une première version du dernier quatrain de *PD, Bergerades, 1010* (poème en ennéasyllabes), qui a ensuite été corrigée (*cf.* Verlaine SP 1989 : 1346-1347).

2.2.3.3.3. Notre corpus comprend aussi deux quintils isolés. Ils sont tous deux extraits de l'*Album zutique* : *AZ, « Offrant au Christ Jésus... », 168* et *AZ, A madame ***, 166.*

Le premier est construit sur le schéma de rimes `(abaab)` et sur le schéma métrique `{CC888}`. Il n'a pas de mètre de base. Mais on peut considérer, avec Chauveau/Cornulier (1994 : 44-53) que leurs modules (ici `ab` et `aab`, comme le souligne l'analyse de la ponctuation) ont chacun un mètre de base différent, l'alexandrin pour le premier, l'octosyllabe pour le second. Cette forme `Rim∩§ : (abaab) ; Met : {CC888}` est très rare, et Martinon (1911b : 36) ne la mentionne chez les classiques que chez Chevreau et Bensérade, et parmi les « modernes » (XIXe siècle) que chez Lebreton et Cl. Hugues. La formule rimique peut

à la rigueur s'identifier comme répondant à un type culturel, mais il n'en est rien pour la formule métrique, qui renvoie tout au mieux à la chanson. Il faudrait voir si ces vers, écrits dans l'*Album zutique* et signés « Dupanloup » sont parodiques d'une authentique strophe écrite dans la même forme.

Le second de nos quintils est encore plus curieux. Rimé `(ababc)`, et mesuré `{88884}`, il faut sans doute le considérer comme un quatrain suivi d'une ébauche de refrain à voix jodelée, ainsi que le font penser les points de suspension terminaux et la mention « (Air de la *Gardeuse d'ours*. Refrain et *tyrolienne*.) » en exergue du texte :

(8) À MADAME ***

(Air de *la Gardeuse d'ours.*
Refrain et *tyrolienne.*)

Si tu le veux, femme à l'œil fauve,
Je serai ton fauve lion,
Et je te ferai dans l'alcôve
La diligence de Lyon.
Trou-la-la ou...
...

C'est ainsi que peut s'expliquer la rime orpheline absolue du dernier vers.

2.2.3.3.4. Trois autres formes sont des sizains :

— *PcPS&FG, Fragments II, 126*, de rimes `{ababaa}` et de mètres `{263626}`. C'est une forme fort rare (non attestée dans Martinon 1911b), mais que Verlaine avait composée pour une chanson d'opérette (*cf.* Verlaine SP 1989 : 1092 et Delage 1994 : 12-13).

— *PclBC&RsP, [Quatrain], 215* : ce "sizain" d'octosyllabes est en fait un quatrain dont le dernier vers est sujet à un *ter*. Il est extrait d'une lettre à Rimbaud, où il accompagne un dessin (*cf.* Verlaine SP 1989 : 1108). La formule de rimes `(aaaa)` est archaïque, mais « la fantaisie de quelques poètes modernes a pu s'y amuser un instant, de préférence avec des octosyllabes » (Martinon 1911a : 89). Martinon (*ibid.*) cite en exemple de cette forme un court poème sur deux strophes de H.-C. Read. Le *ter*, lui, renvoie bien sûr à la chanson.

— *PD, Pour une affiche du salon des « Cent », 1020* : sizain d'octosyllabes, rimé {aabaab}. Encore un texte écrit pour accompagner un dessin (ici une affiche de Cazals). La forme (aabaab) est archaïque, très rare chez les classiques, et Martinon (1911b et annexe 4.2.), ne la trouve guère que chez Clément Marot et, en octosyllabes, chez Jean Marot. On en trouve aussi un emploi chez Tristan (*cf.* Chauveau/Cornulier DI 1992). Laumonier (1932 : 641) la signale parmi les strophes existantes avant Ronsard, mais Ronsard lui-même ne l'utilisa jamais. En revanche, c'est une strophe assez courante chez les troubadours (Frank 1966a : 18) et chez les trouvères (Mölk/Wolfzettel 1972 : 210-212) et extrêmement fréquente au XVe siècle (cf. Chatelain 1908 : 110-112). Cette forme témoigne encore une fois d'un certain goût de Verlaine pour l'archaïsme. La parenté de (aabaab) avec la forme (aabccb) peut expliquer sa possible reconnaissance culturelle.

2.2.3.3.5. *PD, Reçu, 1037* est une strophe d'alexandrins, rimée {ababcdcd}. Ce schéma rimique est très fréquent dans les corpus de chansons. Il l'est tellement, qu'il peut parfois se passer d'une équivalence contextuelle : Béranger a utilisé treize fois cette strophe sans refrain sous forme isolée (sans périodicité). Une telle strophe était facilement identifiable comme « couplet » (c'est le titre qu'utilise généralement Béranger en pareil cas) lorsqu'elle était utilisée seule.

2.2.3.3.6. Il reste enfin, parmi les pièces non-périodiques dépourvues de blancs, une suite de treize vers composés sur deux rimes, en décasyllabes, que j'hésiterai à appeler "strophe" : *PS, PT, II, 70*. Ce superbe poème est tout à fait unique par sa formule de rimes : {ababbaabbabba}. L'analyse ponctuométrique ne fait guère apparaître de sous-groupe de type modulaire : {000003 0003309}. Le texte est par ailleurs sujet à un certain nombre de jeux de répétition ; RépM : {AøøøøBøøøBøøA}. La formule de rimes, quoique non-attestée au Moyen-Âge, rappelle celle de certains motets (polymétrie mise à part), comme j'ai déjà pu le noter pour la pièce *Ep, XXIX, 1, 876* (§. 2.1.2.1.7.). C'est encore un élément qui permet de supposer que la culture médiévale de Verlaine était assez développée. A moins qu'il ne

redécouvre par lui-même un lyrisme archaïque ? Georges Zayed (1970) ne donne pas beaucoup d'indications sur les connaissances médiévales de Verlaine. Il note cependant les archaïsmes et le vocabulaire courtois de nombre de ses poèmes (p. 50), et Jacques Borel fait de même (*in* Verlaine SP 1989 : 235-236). En tout cas le Moyen Âge, depuis les Romantiques, était plutôt bien vu dans les milieux littéraires (*cf.* Zayed 1970 : 49), et Verlaine lui-même classait « Théroulde » (Turold), Dante et Villon parmi les plus grands poètes de tous les temps (*cf.* Verlaine SP 1972 : 812).

2.2.4. Bilan

Par rapport au chapitre précédent, mon bilan sera ici plutôt négatif. En effet, il est facile de voir que les poèmes (ou sections de poèmes) constitués d'un seul bloc typographique ne trouvent pas une explication unique (ni même un paradigme unique d'explications) à leur agencement typographique, et se rangent sous diverses catégories très différentes. Pourtant, l'étude menée dans ce chapitre devait être faite, comme complément nécessaire à celle du chapitre 2.1. Si l'on admet l'importance du paramètre typographique en poésie (voir §. 1.2.2.1.), alors il est utile d'en discriminer les seuils de pertinence : mon résultat négatif permet au moins de montrer sur pièces les limites de l'étude typographique. Par ailleurs, le résultat n'est pas complètement négatif, en particulier en ce qui concerne les sections de poèmes (*cf.* ci-dessous).

La méthode de saisie des relevés métriques est telle qu'elle met sur le même plan des textes complets et des sections métrico-rimiques de textes. Cette assimilation est gênante. Une suite de quatrains isomorphes n'a pas grand chose à voir avec un distique de rimes suivies dans un poème en vers mêlés, malgré l'absence de blancs dans les deux textes. Voici donc les différentes catégories, hétérogènes, que l'étude qui vient d'être menée me permet de lister :

D'abord, il faut distinguer les poèmes (§§. 2.2.1.1.1., 2.2.1.1.3., 2.2.1.1.4., 2.2.1.1.5., 2.2.1.2.1., 2.2.3.) des sections de poèmes (§§. 2.2.1.1.2., 2.2.1.1.3., 2.2.1.2.2., 2.2.2.).

Les poèmes sont tantôt des suites de rimes suivies apparentées aux parastrophes, mais sans blancs (§§. 2.2.1.1.1., 2.2.1.1.3., 2.2.1.1.4.), tantôt (pour trois pièces) des poèmes quasi-strophés mais sans blancs (§. 2.2.1.2.1.), tantôt des formes fixes (§. 2.2.3.1.), ou des dizains à la manière de Coppée (§. 2.2.3.2.), ou des quantains métrico-rimiques non-périodiques (§§. 2.2.3.3. et sans doute 2.2.1.1.5.). Les trois catégories sont parfaitement distinctes. Ce qui est censé les unir, c'est l'absence parastrophique, c'est à dire une certaine unité syntactico-sémantique. Mais qu'y a-t-il de commun entre l'unité d'un long texte en rimes suivies et celle d'un quatrain isolé de rimes croisées ?

Parmi les sections de poèmes, on peut distinguer celles qui sont au moins partiellement démarquées par des blancs (§§. 2.2.1.1.2., 2.2.2.2.1., 2.2.2.2.2.) de celles qui ne le sont pas du tout (§§. 2.2.1.1.3., 2.2.1.2.2., 2.2.2.1, 2.2.2.2.3., 2.2.2.2.4.). Les premières s'apparentent au type parastrophique, sauf celles listées au §. 2.2.2.2.2., qui s'apparentent plutôt au type strophique. Les secondes relèvent des "vers mêlés" (§§. 2.2.1.1.3., 2.2.1.2.2., 2.2.2.1., 2.2.2.2.3.), sauf la pièce *PS, PT, I, 69*, qui est à rapprocher plutôt des formes strophiques, par ses deux huitains. Il y a donc, d'une manière générale, plus d'unité dans cette catégorie des sections de poèmes que dans celle des poèmes tout court. On y retrouve des parastrophes qui avaient échappé à l'étude du §. 2.1., à cause des changements de sections, et on y découvre des vers mêlés, souvent isométriques, et particulièrement courants dans les *Œuvres libres*.

2.3. MONOSTICHES

2.3.0. Les dictionnaires spécialisés font souvent du monostiche (ou "monostique") un poème constitué d'un seul vers (voir par exemple Aquien 1993a : 183 ou Mazaleyrat/Molinié 1989 : 227) ; et de citer l'exemple fameux du *Chantre* d'Apollinaire (SP 1986 : 36). D'autres auteurs ont proposé le mot "solivers" pour décrire la même forme (cf. Lacombe [s. d.] : 19). Une telle définition du terme "monostiche" me semble largement trop restrictive, dans la mesure où elle ne s'applique qu'à un nombre infime de textes. De mémoire, je ne trouve guère, en sus de l'exemple d'Apollinaire, un vers zutique de Rimbaud (SP 1991 : 269), et les *Paris stupides* de Prévert (1963 : 182) ; le texte de Prévert a par ailleurs un statut "monostichique" ambigu, parce que son vers unique y est suivi d'un « etc. ». Il est impossible de trouver de tels monostiches dans l'œuvre verlainienne. Afin d'avoir une notion au pouvoir descriptif plus fort, je laisserai à la forme définie par Mazaleyrat et Molinié le terme rare de "solivers", et je définirai le terme "monostiche" de la façon suivante :

> (a) Vers d'un seul tenant typographique, isolé par des blancs.
> (b) CONDITION : les extrémités d'un poème sont considérées comme des blancs.

Cette définition, fondée sur des critères typographiques, était déjà celle, implicite, utilisée par Heugel (1941 : 71). Elle va me permettre d'étudier systématiquement le monostiche verlainien, avec l'aide du *Répertoire métrique des Œuvres poétiques complètes de Paul Verlaine* (annexes 4.3. et 4.6.), basé sur l'édition 1989 des *Œuvres poétiques complètes* de la Pléiade (édition comprenant les *Œuvres libres*). L'analyse va porter sur trois formes typographiques codifiées différemment dans le *Répertoire* :

— Les monostiches apparaissant dans un poème de façon "périodique" (à la manière des strophes) ;

— Ceux qui, sans être périodiques, sont des vers "préludes" ou "clausules", ouvrant ou fermant un poème régulièrement strophé.

— Ceux qui, tout en participant à la configuration "rimico-strophique" générale du texte, sont typographiquement isolés (cas typique : dans des poèmes à distiques de rimes plates sans démarcation typographique régulière).

Commençons par recenser et analyser les premiers.

2.3.1. Monostiches périodiques

2.3.1.0. On trouvera un dépouillage métrique des poèmes à monostiches périodiques dans l'annexe 4.3. Les pièces concernées sont *lBC, VI, 145* ; *RsP, Streets I, 206* ; *CpE, I, 709* ; *CpE, IV, 712* ; *CpE, V, 71* ; *CpE, XVIII, 723* ; *CpE, XIX, 723* ; *CpE, XXIV, 727* ; *CpE, XXV, 727* ; *OesH, IX, 770* ; *I, VI, 905.*

2.3.1.1. Je reprends le terme de "périodique" à Benoît de Cornulier (voir par exemple Cornulier 1993b : 114-118, et ici même §. 1.2.5.1.2.). Le monostiche est une suite périodique "unaire" (ou "simple"), c'est-à-dire consistant dans la répétition d'un seul type d'élément (au niveau du vers). Une suite de quatrains (`abab, cdcd, efef,` etc.) constitue de même une période unaire à l'échelle de la strophe, mais chaque quatrain est une suite périodique complexe à l'échelle du vers ; si ces quatrains alternent avec des sizains classiques, le poème est alors formé de strophes constitutives d'une suite périodique binaire. En revanche, la répétition d'un même schème typographique (`a, a, a,`...) est, typographiquement parlant, unaire.

Mais le monostiche périodique verlainien apparaît toujours au sein d'un principe d'alternance qui est, lui, de type binaire : il n'est pas employé seul, on ne trouve jamais un poème constitué d'une suite de vers tous isolés par la typographie. Un tel usage est tout à fait étranger à la métrique classique et il faudra attendre par exemple un Paul Eluard pour le trouver utilisé :

(1) **Couvre-feu**

Que voulez-vous la porte était gardée

Que voulez-vous nous étions enfermés

Que voulez-vous la rue était barrée

Que voulez-vous la ville était matée

Que voulez-vous elle était affamée

Que voulez-vous nous étions désarmés

Que voulez-vous la nuit était tombée

Que vouliez-vous nous nous sommes aimés.

(Eluard SP 1945 : 58). Le cas est étrange : d'un point de vue syntagmatique, les blancs n'ont aucune pertinence, ils ne s'opposent à rien ; c'est comme d'écrire à interligne simple ou à interligne double à la machine à écrire : ça ne change rien au texte. En revanche, d'un point de vue "paradigmatique", c'est-à-dire en prenant en compte l'existence des blancs typographiques en poésie et leur reconnaissance par le public lecteur de poésie, on débouche sur un isolement de chacun des vers, qui peut alors faire figure de "strophe" typographique.

2.3.1.2. Mais la strophe est en principe constituée d'un schéma de rimes. Le monostiche ne peut pas contenir un tel schéma, parce qu'il n'apparie aucun vers. Sa terminaison ne peut donc être en équivalence qu'avec les autres monostiches du texte (comme dans le cas de strophes unisonantes) ou, en cas d'alternance de formes, avec tout ou partie des terminaisons d'une autre suite périodique. Qu'en est-il chez Verlaine ?

2.3.1.3. Dans huit cas (soit plus des deux tiers des pièces à monostiches périodiques), le monostiche rime avec l'un des timbres de la strophe qui le précède : cinq fois avec le dernier timbre, trois fois avec un autre ; et par deux fois (pièces *CpE, XVIII, 723* et *CpE, XIX, 723*), le monostiche est alors pris dans un jeu de refrain, répétant peu ou prou le premier vers de la strophe qui le précède (*cf. infra* §. 2.3.1.6.).

2.3.1.4. Dans un autre cas (pièce *OesH, IX, 770*), les monostiches riment entre eux et alternent avec un quatrain de rimes croisées. Ailleurs (*RsP, A, Streets I, 206*), ils forment un refrain qui se répète régulièrement et alterne avec des tercets monorimes. Dernier cas : le monostiche final du "sonnet" (mais est-ce bien un sonnet ?) d'*Invectives* VI (p. 905), qui n'est aucunement périodique (c'est le seul monostiche du poème) mais appartient à une forme fixe, et le mode de fonctionnement choisi pour le relevé métrique l'a conséquemment conduit à apparaître ici. Je préfère mettre pour l'instant ce monostiche de côté et en discuter plus bas (§. 2.3.3.4.).

2.3.1.5. La ponctuométrie (voir Cornulier 1993b : 173-176 et 181-183) montre que ces monostiches périodiques se terminent tous sur une ponctuation très forte (sauf dans la pièce *CpE, V, 713*), mais sont souvent précédés d'une ponctuation plutôt faible, du type virgule. Ce point est à rapprocher d'un autre : dans tous les cas (sauf dans *RsP, Streets I, 206*) les monostiches et les strophes avec lesquelles ils alternent sont de nombre égal. Ils semblent donc former avec elles des sortes de superstructures métriques, des "superstrophes" (cf. Molino/Gardes-Tamine 1988 : 45), trouvant une unité tant du point de vue rimique que du point de vue de la syntaxe. Mais sur le plan des mètres, trois pièces (*CpE, V, 713* ; *CpE, XXIV,727* ; *RsP, A, Streets I, 206*) ont des monostiches construits sur un mètre différent de celui (ou ceux) des strophes avec lesquelles ils alternent ; ils restent donc indépendants par leur mètre (voir à ce propos les considérations intéressantes de Cornulier (1993a : 170-171) sur la pièce *CpE, V, 713*).

2.3.1.6. Autre fait remarquable : sept de ces pièces à monostiches périodiques apparaissent dans les *Chansons pour elle*, une dans *La Bonne chanson*, et une autre dans les *Romances sans paroles* ; soit un total de neuf poèmes dans des recueils faisant par leur titre explicitement allusion à la chanson. D'après ces données, le monostiche périodique verlainien apparaît comme une forme propre à des textes de "chanson littéraire" (j'entends par ce terme la chanson *récupérée* par la poésie de type littéraire et de forme écrite), fonctionnant essentiellement sur un principe d'alternance, comme les

refrains, se confondant parfois avec un refrain. Par ailleurs, la plupart des "superstrophes" de ces poèmes ont une structure "gonique" isomorphe (pas d'alternance en genre entre les superstrophes), comme dans la chanson. Trois pièces y font exception (*CpE, V, 713* ; *CpE, XVIII, 723* ; *CpE, XIX, 723*) ; deux d'entre elles (*CpE, XVIII, 723* et *CPE, XIX, 723*) compensent cette "littérarisation" de leur forme par des jeux de refrain (déjà relevés *supra* §. 2.3.1.3.), qui les reconduisent à nouveau vers la chanson. Sur *CpE, V, 713* voir Cornulier (1993a). Le cas de la pièce *CpE, XXV, 727* est spécial, les trois superstrophes du texte ayant chacune une configuration gonique particulière : la première est constituée exclusivement de vers masculins, la seconde est sujette à l'alternance, et la dernière est toute féminine (le néologisme "gonique" est dû à Billy 1989 : 12).

2.3.2. Monostiches préludes ou clausules

2.3.2.0. Les monostiches préludes et clausules font partie des vers-préludes et vers-clausules ; ils ne sont étudiés ici que par contraste avec les autres types de monostiches recensés.

2.3.2.1. Listes

Dans les tableaux qui suivent, je respecte les principes de notation qui ont été proposés au chapitre 1.1. J'y ajoute une colonne `RO`, qui étudie les rimes orphelines, relatives (`ROR`) ou absolues (`ROA`). Dans le champ `Clau : Rim`, les accolades indiquent une équivalence matérielle avec l'un des timbres de la dernière strophe du poème, et non avec le poème tout entier.

page	rec.	titre	FGl	nv§	Met B	Met	Rim	RO	Clau : Rim	Clau : Met	Rép
582	D	XLII	6	3	{8}	{---}	(aaa,)	ROR	(a)	{C}	
1014	PD	Tristia	11	3	{8}	{---}	(aaa,)	ROR	(aba, b)	{--- -}	
871	Ep	XX	6	3	{8}	{---}	(aab,)	ROR	{b}	{-}	
915	I	XVII	9	3	{7}	{---}	(aab,)	ROR	{b}	{-}	
890	C	La bonne crainte (3)	2	3	{8}	{--4}	(aba,)	ROR	{b}	{-}	
264	S	II 1	15	3	{A}	{---}	(aba,)	ROA	{b}	{-}	(AøA)
914	I	XVI	7	3	{C}	{---}	(aba,)	ROA	{b}	{-}	(aøa)
1008	PD	Traversée	17	3	{8}	{---}	(aba,)	ROA	{a}	{-}	(aøa)
1023	PD	A Célimène	6	3	{8}	{---}	(aba,)	ROA	{b}	{-}	
740	LI	VII	6	3	{8}	{9--}	{aba,} /{bab,}	ROR	{a}	{-}	
887	C	Assonances galantes III	6	3	{8}	{---}	assonances	ROR ROA	{a}	{-}	
258	S	I 19	8	4	{C}	{----}	(aaba,)	ROR	{b}	{-}	
531	P	"Nous ne sommes..."	7	4	{8}	{----}	(abab,)	ROA	(a)	{-}	
866	Ep	XVI 1	2	4	{8}	{----}	(abab,)	ROR	{a}	{-}	
892	C	«La classe»	5	4	{C}	{----}	(abab,)	ROR	{b}	{-}	
899	I	I	3	4	{8}	{----}	(abab,)	ROR	{a}	{-}	
734	LI	Asperges me I	5	4	{C}	{----}	(abba,)	ROR	(a)	{-}	
817	ILP	Fragments I	4	4	{C}	{----}	(abba,)	ROR	{b}	{-}	
866	Ep	XVI 2	3	4	{8}	{----}	(abba,)	ROR	{b}	{-}	
961	I	LXVII	5	4	{8}	{----}	(abbb,)	ROR	{a}	{-}	
712	CpE	IV	2/2	4/1	{7}	{----/-}	({aaba,} /{b,})	ROR	(abab, a)	{---- -}	
260	S	I 21	5	5	{A}	{-----}	(aabbc,)	ROR	{b}	{-}	
261	S	I 22	8	5	{6}	{-----}	(ababa,)	ROR	{a}	{-}	
510	P	L'impénitent	14	5	{8}	{-----}	(aabcb,)	ROR	{c}	{-}	
695	B	XXVIII	9	5	{5}	{-----}	(ababa,)	ROR	{b}	{-}	(AøøøA)
952	I	LVI	3	6	{8}	{--4--4}	(aabccb,)	ROR	{c}	{C}	
255	S	I 15	2	6	{C}	{------}	(abbaca,)	ROR	(abbabc, c)	{------ -}	
594	D	LV 2	son.	4433	{8}	{---- ---- --- ---}	(2abba,) (aab, cbc,)	ROR	{c}	{C}	
587	D	XLVIII	son.	4433	{8}	{---- ---- --- ---}	(2abba,) (abb, aca,)	ROR	{c}	{C}	
636	D	Pour "la plume" II	son.	4433	{8}	{---- ---- --- ---}	(abba, babb, acd, cde,)	ROR	{e}	{C}	

Remarques :

• La pièce *CpE, IV, 712* est la seule à comporter un monostiche non seulement dans ses vers-clausules mais aussi dans des "vers-préludes" (non-représentés dans le tableau) : rimes : `(abab,a,)` ; mètres : `{---- -}`.

• La ligne codifiant *S, I, XV, 255* ne note qu'une section du poème (la deuxième et dernière) d'où le chiffre "2" parenthésé dans la colonne du titre. Idem pour *C, La bonne crainte, 890* : n'est notée ici que la troisième section périodique du poème.

• Il faut signaler le cas de la pièce *PD, Féroce, 1013*, qui ne figure pas dans le tableau, son vers-clausule n'étant pas démarqué par la typographie. Il s'agit d'une pièce en quatrains d'hexasyllabes à rimes croisées, dont le vers-clausule, un alexandrin, reprend le timbre {a} du dernier quatrain.

A ce tableau, il faut ajouter celui des poèmes écrits en *terza rima*, qui ne sont qu'un cas particulier de ces pièces à monostiches clausules :

page	rec.	titre	FGI	nv§	Met B	Met	Rim	RO	Clau : Rim	Clau : Met
18	PV	Des morts	20	3	C	---	terza rima	ROR	[b]	-
79	PS	Sub urbe	10	3	8	---	terza rima	ROR	[b]	-
88	PS	La mort de Philippe II (1)	32	3	C	---	terza rima	ROR	[b]	-
91	PS	La mort de Philippe II (2)	17	3	C	---	terza rima	ROR	[b]	-
111	FG	Les coquillages	4	3	8	---	terza rima	ROR	[b]	-
152	lBC	XVII	6	3	C	---	terza rima	ROR	[b]	-
154	lBC	XX	4	3	8	---	terza rima	ROR	[b]	-
241	S	I 2	25	3	8	---	terza rima	ROR	[b]	-
579	D	XXXVIII	7	3	8	---	terza rima	ROR	[b]	-
736	LI	III	7	3	8	---	terza rima	ROR	[b]	-
753	LI	XX	7	3	C	---	terza rima	ROR	[b]	-
852	Ep	I 4	6	3	8	---	terza rima	ROR	[b]	-
852	Ep	I 5	3	3	8	---	terza rima	ROR	[b]	-
864	Ep	XIV	4	3	8	---	terza rima	ROR	[b]	-
1026	PD	A Eugénie I	10	3	C	---	terza rima	ROR	[b]	-

2.3.2.2. Monostiches après tercets

2.3.2.2.1. La première chose frappante dans ces deux tableaux est la haute fréquence des poèmes en tercets. Le premier tableau présente 11 poèmes à clausules monostichiques écrits en tercets, soit un nombre supérieur à celui des poèmes en quatrains (alors que l'usage du tercet est beaucoup plus rare dans l'œuvre verlainienne que celui du quatrain) ; si on y ajoute les 15 textes en terza rima, on obtient un total de 26 poèmes en tercets, qui représentent environ 59% de l'ensemble des textes recensés dans les deux tableaux.

2.3.2.2.2. On peut chercher différentes explications à cette fréquence. La première qui vient à l'esprit tient à la nature même du tercet : lorsque celui-ci n'est pas monorimique, il laisse forcément une "rime" sans écho, qui peut, pour la dernière

strophe, trouver idéalement son correspondant dans un vers-clausule. La chose est vraie pour tous les poèmes en terza rima. Pour les autres, ne semblent au premier abord faire exception que *D, XLII, 582* et *PD, Tristia, 1014*, qui possèdent des tercets monorimiques. Mais le monostiche de *D, XLII, 582* est un alexandrin (après des vers exclusivement octosyllabiques) et celui de *PD, Tristia, 1014* apparaît dans une clausule à rimes croisées. S'ils n'ont pas de fonction d'écho, ils ont en revanche, de toute évidence, une fonction de "clausule", marque distinctive qui vient clore le texte. On va voir que c'est la même fonction, et non celle d'écho, qu'exercent la plupart des monostiches de ces poèmes en tercets.

2.3.2.2.3. En effet, à y regarder de plus près, on se rend compte que le vers-clausule ne remplit pas de fonction d'écho dans *Ep, XX, 871* et dans *C, Assonances galantes III, 887*. *Ep, XX, 871* est constitué de la structure rimique globale suivante : (aab, ccb,)$_3$ + le vers-clausule, qui reprend la rime {b} des deux derniers tercets. Le monostiche interrompt cette succession régulière de "sizains" (non typographiques), et en cela remplit véritablement sa fonction de clausule. Le cas de *C, Assonances galantes III, 887* est un peu plus complexe. Comme son titre l'indique, le texte est écrit en assonances. Celles-ci engendrent les équivalences de fin de vers suivantes : {aaa, aba, bcb, cbc, baø, aaø, a}. On voit que certains appels assonantiques trouvent leur écho de manière interstrophique, alors que d'autres restent irrésolus (assonances orphelines absolues). Le vers-clausule n'est de ce point de vue pas nécessaire, puisqu'il reprend le timbre {a} qui traverse tout le poème. On pourrait dire qu'il y a clausule dans le sens où le texte s'ouvre et se ferme sur le même timbre assonantique (le poème se refermant sur lui-même comme une boucle), mais la chose est peu probante, ce timbre {a} apparaissant tout au long du texte, et ne produisant donc pas davantage d'effet de bouclage à la fin du poème qu'aux autres endroits où il apparaît. En revanche, le dernier mot du monostiche (« photographie ») est également le dernier mot du premier vers. L'effet de bouclage qui en résulte est beaucoup plus pregnant.

2.3.2.2.4. Dans les autres tercets recensés, le vers-clausule reprend toujours l'un des timbres rimiques du tercet qui le précède immédiatement. La fonction de clausule du monostiche est cependant sauvegardée dans la plupart des cas, grâce à l'usage des rimes orphelines absolues (ROA) : les pièces *S, II, I, 264*, *I, XVI, 914*, et *PD, A Célimène, 1023* sont toutes constituées de tercets dont le vers central est non-rimé, seul le dernier tercet trouvant un écho rimique à sa terminaison avec le vers-clausule. Mais dans *PD, Traversée, 1008*, le monostiche final rime non avec le vers central du dernier tercet (vers qui reste non rimé), mais avec ses deux vers extérieurs ; la marque de clausule y est donc moins nette. A noter que les tercets de *I, XVI, 914* et *PD, Traversée, 1008* ont entre leurs vers 1 et 3 une équivalence du type "mot-rime", c'est-à-dire que le vers 3 répète *au moins* le dernier mot du vers 1 ; dans *S* II 1, l'équivalence consiste dans la répétition complète du vers. Ces phénomènes de "refrains" confortent l'idée que l'usage de la rime orpheline absolue en poésie réfère au genre de la chanson (nouveau cas de "chanson littéraire" — voir supra §. 2.3.1.6.). Mais dans *PD, A Célimène, 1023*, la ROA n'est entourée que de rimes ordinaires.

2.3.2.2.5. Les trois textes en tercets qui restent, *I, XVII, 915*, *C, La bonne crainte (3), 890* et *LI, VII, 740* sont particuliers. *I, XVII, 915* présente la structure rimique suivante, tout à fait irrégulière : `(aab, ccb,)`$_2$ `(aab, ccd, eeb, ffd,) (aab, b)`. Cette irrégularité rimique est remarquablement compensée par la récurrence du schéma `(aab)` dans chaque tercet, lorsque celui-ci est considéré isolément (métrique "de papier" ?). Les timbres correpondant aux terminaisons `a` de ce schéma forment toujours des rimes "mixtes", c'est-à-dire appariant systématiquement une terminaison masculine avec une terminaison féminine (je reprends ce terme technique à Chevrier 1996 : 143). Le vers-clausule apporte au dernier vers du dernier tercet son écho, en produisant une rime mixte : la seule terminaison `(b)` du texte à recevoir un répondant de genre différent est celle-ci, d'où un phénomène de clausule.

2.3.2.2.6. Pour la pièce *C, La bonne crainte, 890*, la formule relevée dans le tableau ne constitue qu'une partie du poème. L''ensemble des tercets du texte marchent

deux par deux, pour former des "sizains" rimiques. C'est ainsi que la rime orpheline relative (ROR) du premier tercet noté dans le tableau est écho de la ROR du tercet précédent (section 2 du texte), alors que la ROR du dernier tercet (tercet impair, supplémentaire) trouve son écho dans le vers-clausule. Le monostiche final remplit donc sa fonction de clausule en interrompant la suite réglée de paires de tercets.

2.3.2.2.7. Finalement, seul le monostiche final de *LI, VII, 740* ne remplit pas sa fonction de clausule, puisqu'il reprend la terminaison {a} que fait attendre le texte (qui par ailleurs possède de nombreuses répétitions lexicales à la rime). Le dernier vers est identique au premier, mais il apparaît aussi par trois fois au cœur du texte (vv. 5, 11, 17) ; la répétition ne produit donc aucun effet de bouclage. Seule la perception *visuelle* de ce monostiche marque une rupture avec les tercets précédents. Est-ce encore une phénomène de métrique de papier ? Mais il se passe exactement la même chose dans tous les textes en terza rima : la rime du vers final est celle que fait attendre la succession réglée des tercets. Qu'en est-il alors sur le plan syntactico-sémantique ? Le monostiche final de *LI, VII, 740* est constitué d'une proposition indépendante, comme beaucoup des vers du texte. Sa structure syntaxique ne le démarque donc pas davantage de ces derniers. Dans les textes en terza rima, la moyenne ponctuométrique des vers qui précèdent immédiatement le monostiche final est de (5), chiffre assez fort, qui montre peut-être une tendance à faire du monostiche final un syntagme plus ou moins autonome, la clausule se faisant alors sur des critères syntaxiques. Si l'hypothèse était fausse (elle demanderait un travail minutieux pour être vérifiée), le monostiche de ces formes n'aurait que la fonction d'écho qui était soulignée tout à l'heure.

2.3.2.3. Monostiches après quatrains

2.3.2.3.1. Passons maintenant à l'analyse des monostiches clausules de quatrains. Dans 5 cas sur 10 (*Ep, XVI, I, 866* ; *C, La classe, 892* ; *I, I, 899* ; *lLP, Fragments I, 817* et *Ep, XVI, II, 866*), le monostiche termine un texte en quatrains de rimes croisées ou embrassées, et reprend l'un des timbres du dernier quatrain (il en est de même dans la pièce *PD, Féroce, 1013*, mentionnée *supra* §. 2.3.2.1., où le vers-

clausule n'est pas démarqué par la typographie). La moyenne ponctuométrique des vers précédant immédiatement le monostiche est, dans ces cinq pièces, de nombre {1}, c'est-à-dire très faible. Le vers final est-il donc clausule en ce qu'il "termine" la syntaxe inachevée du dernier quatrain ? Mais l'hypothèse donnée au §. 2.3.2.2.7 donnait au contraire comme marque de clausule l'autonomie syntaxique (relative) du dernier vers. D'après Grimaud/Bladwin (1993 : 268), les deux types de comportements syntaxiques sont possibles sur un plan cognitif. En tout cas, le monostiche interrompt la succession réglée des quatrains, et à ce titre fonctionne comme les clausules mentionnées déjà aux §§. 2.3.2.2.3 et 2.3.2.2.6. Autre fait notable à remarquer : la reprise du timbre b en *C, La classe, 892* interrompt le principe d'alternance en genre du poème.

2.3.2.3.2. Restent deux textes à schéma de rimes croisées ou embrassées (*P, « Nous ne sommes... », 531* et *LI, Asperges me, I, 734*). *P, « Nous ne sommes... », 531* est à écarter de l'analyse parce que la fin manque : le monostiche n'est donc pas une clausule, mais le début d'un quatrain perdu ou qui n'a jamais été écrit. Enfin, dans *LI, Asperges me, I, 734*, le vers-clausule, sans rimer avec le dernier quatrain, ne constitue pas une ROA mais répète dans son intégralité le premier vers du poème : il est à ce titre une véritable "boucle-clausule" qui referme le texte sur lui-même. Ce vers a une rime de même genre que celui qui le précède.

2.3.2.3.3. Le tableau présente encore trois textes en quatrains. La structure rimique de *S, I, XIX, 258* est une variante, en quatre vers, de la terza rima. Les problèmes qui se posent sont donc les mêmes que ceux relevés tout à l'heure à propos de cette dernière (§. 2.3.2.2.7). La ponctuométrie du vers précédant le monostiche y est de nombre {3}.

2.3.2.3.4. La ROR de *I, LXVII, 961* trouve son écho par paires de strophes : le timbre a de la strophe 1 est aussi celui de la strophe 2, et il en est de même pour les strophes 3 et 4 ; le timbre a de la strophe 5 trouve son écho dans le vers-clausule. Mais ces terminaisons a de la fin du texte reprennent les mots en a des strophes 1 et 2, dans un ordre inverse, et avec répétition complète du vers 1 : vv. 1-5 « Je reviens à la

poésie » / « À moi la provende choisie » ; vv. 17-21 « Je suis l'âme par Dieu choisie » / « Je reviens à la poésie ». La véritable marque de clausule n'est donc pas la reprise attendue du timbre a de la strophe 5 dans le monostiche, mais plutôt la répétition complète du premier vers du texte, annoncée déjà par la répétition du mot « choisie » au vers 17.

2.3.2.3.5. *CpE, IV, 712* présente lui aussi un principe de répétition entre le début et la fin du texte. Les vers-clausules ont la même structure métrico-rimique que les vers-préludes. Les mots à la rime dans le quatrain clausule sont ceux du quatrain prélude. Le monostiche de la clausule ne répète pas entièrement celui du prélude mais rime avec lui et contient le même verbe « aime ». Le poème possède donc une introduction, puis une forme périodique alternante qui apparaît deux fois, et enfin une clausule de même structure que l'introduction : nouveau système de bouclage du texte.

2.3.2.4. Monostiches après quintils

2.3.2.4.1. Parmi les neuf textes qui restent, quatre sont en quintils. Dans *S, I, XXII, 261* et *B, XXVIII, 695* le vers-clausule *répète* l'un des vers de la strophe qui le précède. Dans *B, XXVIII, 695*, toutes les strophes répondent, à deux exceptions près, au schéma de répétition (Aøøø A) ; mais la dernière strophe, avec le monostiche, enrichit le schéma de la façon suivante : (aBaBa, B) :

(2)
Avant le salut
Chantons ses louanges,
Pendant le salut
Chantons ses louanges.
Après le salut

Chantons ses louanges.

Dans les deux poèmes, la répétition interrompt la suite périodique des strophes (avec dans le second une anticipation dès le dernier quintil) d'où, à nouveau, une évidente fonction de clausule du monostiche.

2.3.2.4.2. *P, L'impénitent, 510* est une variante en quintil de la terza rima ; les strophes sont enchaînées sur le mode (aabcb, ccded,...), et le monostiche final apporte son écho à la rime orpheline du dernier quintil, il n'est donc pas une véritable

marque de clausule, pas davantage que dans la terza rima (voir §§. 2.3.2.2.2., 2.3.2.2.7.) ou dans la variante en quatrain de celle-ci vue ci-dessus (§. 2.3.2.3.3.). Le monostiche final est précédé d'une virgule (ponctuométrie {3}).

2.3.2.4.3. La pièce *S, I, XXI, 260* est d'une construction plus subtile. On en trouvera une analyse métrique détaillée dans Cornulier (1987) et dans Aroui 1993a : 288-291. Le monostiche reprend la rime b du dernier quatrain, et non la rime c, pourtant ROR. Il est cependant en rapport d'assonance avec cette rime. Les terminaisons c de tout le texte sont en [wa], mais sont une fois masculine (-oi), une fois féminine (-oie), selon un principe d'alternance régulier. Le vers-clausule interrompt cette succession réglée et se justifie aussi par des questions de sens (*cf.* Aroui 1993a).

2.3.2.5. Monostiches après sizains

Suivent, dans le tableau, deux textes en sizains, *I, LVI, 952* et *S, I, XV, 255*. Dans les deux cas, encore une fois, le monostiche final reprend l'un des timbres à la rime dans la strophe qui le précède. Dans *S, I, XV, 255*, cette strophe est différente des deux autres du texte, d'où sa codification comme strophe clausule dans le répertoire ; comme dans *B, XXVIII, 695* (voir §. 2.3.2.4.1), la fonction de clausule (l'interruption du cycle périodique des strophes) intervient avant même l'irruption du monostiche. Dans *I, LVI, 952*, le monostiche se distingue par son mètre, il est le seul alexandrin du poème (nous avons déjà rencontré le même phénomène dans *D, XLII, 582* — voir §. 2.3.2.2.2). A noter que cet alexandrin, qui est un {6¬6} tout ce qu'il y a de plus classique, peut être également "lu" comme un {4¬4¬4} ou un {8¬4}, lecture encouragée par la structure métrique des strophes, constituées d'octosyllabes et de tétrasyllabes : ce serait alors une façon de "récupérer" la marque de la clausule dans la dynamique métrique générale du texte (sur l'"ambivalence" métrique des dodécasyllabes verlainiens, voir Gouvard 1993b).

2.3.2.6. Monostiches après sonnets

2.3.2.6.1. Enfin, les trois textes restant sont des sonnets... de 15 vers ! De tels sonnets ne sont pas tout à fait inconnus avant Verlaine. Roubaud signale, sur un corpus

de 35 158 sonnets des XVIe-XVIIe siècles, 7 pièces à 15 vers (1990 : 143). Par ailleurs, il cite (pp. 123-124) un "sonet" de Ronsard à 15 vers ; mais contrairement à ce qui se produit chez Verlaine, le vers supplémentaire n'y est pas une clausule, mais fait partie intégrante de la troisième strophe (schéma de rimes : {abba, abba, cdcd, ece}). Après Ronsard, le "sonnet" de 15 vers tend à être appelé "madrigal" et donne naissance à « une tradition propre non-négligeable » (*ibid.* : 244). Page 245, Roubaud cite un autre sonnet de 15 vers, dont la dernière ligne est curieusement non-rimée : {abba, abba, ccd, deef}.

2.3.2.6.2. Les monostiches des trois sonnets à 15 vers de Verlaine présentent des similitudes de forme et de fonctionnement remarquables. Tous trois sont des alexandrins, et viennent après un texte en octosyllabes (ce changement de mètre est déjà apparu *supra* comme une marque spécifique de clausule — §§. 2.3.2.2.2 & 2.3.2.5). Tous reprennent l'un des timbres rimiques du tercet qui les précède. Dans *D, XLVIII, 587* et *D, Pour 'la plume' II, 636*, ce timbre était orphelin et nécessitait un écho. Dans *D, LV, II, 594*, toutes les rimes des 14 premiers vers ont un écho, mais le monostiche reprend le mot qui était à la rime au début du dernier tercet : l'intrusion de ce mot-rime dans le sonnet n'est pas la moindre entorse du texte au canon classique de cette forme fixe. Formellement, les monostiches de ces trois sonnets sont une sorte de "clausule de clausule", ils arrivent après ce qui devrait être le "dernier" vers du poème, poème dont il est culturellement connu qu'il s'arrête normalement après 14 vers. On dit souvent que le sonnet doit se terminer sur une "chute" : intuitivement, on sent bien qu'il en est de même pour beaucoup de poèmes ; mais le sonnet est spécifique en ce qu'il est le lieu d'une "attente" du lecteur : le lecteur sait quand le poème se termine et attend la chute sur le quatorzième vers. Les textes verlainiens dont il est ici question déçoivent cette attente, et *prolongent* l'arrivée de la clausule jusqu'au quinzième vers. Dans deux cas sur trois, il y a aussi prolongation syntaxique, le vers 14 de *D, LV, II, 594* se terminant sur une virgule, celui de *D, Pour 'La plume' II, 636* laissant par des points de suspension une phrase inachevée. Seul le monostiche de *D, XLVIII, 587* est précédé

d'un point : la prolongation est donc seulement rimique, et l'autonomie syntaxique (et sémantique) du monostiche renforce sans doute l'effet de surprise que peut causer au lecteur ce vers supplémentaire (même effet de surprise en *D, LV, II, 594* sur le plan rimique : le vers terminal arrive après que tout appel de timbre ait été résolu).

2.3.2.7. Bilan sur les monostiches clausules

Les poèmes verlainiens à clausule monostichique présentent donc des caractéristiques formelles assez similaires. Le vers-clausule rime souvent avec la strophe qui le précède (cf. §§. 2.3.2.2.4, 2.3.2.3.1, 2.3.2.3.4, 2.3.2.4.2, 2.3.2.5, 2.3.2.6.2). C'est sans doute une façon de respecter la règle des deux couleurs. Cependant, il exerce généralement une fonction de clausule plus que d'écho. De ce point de vue, le cas de la terza rima et de ses dérivés est à mettre à part (*cf.* §§. 2.3.2.2.7, 2.3.2.3.3). Le monostiche fait souvent clausule en interrompant une périodicité métrique réglée, qui peut être de divers types (§§. 2.3.2.2.3, 2.3.2.2.5, 2.3.2.2.6, 2.3.2.3.1, 2.3.2.4.1, 2.3.2.4.2, 2.3.2.5). Quelquefois, il fait clausule par un effet de bouclage (§§. 2.3.2.2.3, 2.3.2.3.2, 2.3.2.3.4, 2.3.2.3.5), un phénomène de répétition (§§. 2.3.2.2.3, 2.3.2.3.2, 2.3.2.3.4, 2.3.2.4.1, 2.3.2.6.2) ou de résolution de rimes orphelines (§§. 2.3.2.2.4, 2.3.2.2.6, 2.3.2.3.4, 2.3.2.6.2). Ces procédés peuvent parfois se combiner (§§. 2.3.2.2.3, 2.3.2.3.2, 2.3.2.3.4 : répétitions-bouclages). A noter encore : la haute fréquence des monostiches-clausules dans les textes en tercets, difficilement explicable (cf. §§. 2.3.2.2.1 & 2.3.2.2.2).

2.3.3. Monostiches parastrophiques

2.3.3.1. Liste

page	rec.	titre	FGI	MetB	Met	rime	monostiches
24	PV	Qui veut des merveilles ? (2)	31	{C}	{--}	(aa)	v.1
29	PV	Qui veut des merveilles ? (6)	49	{C}	{--}	(aa)	vv.11, 23, 28, 79, 80, 89, 94
302	RC&PcS	La tentation de Saint Antoine	1	{C}	{-----6}	(aabbcc)	v.1
335	J&N	Les uns et les autres (2)	188	{C}	{--}	(aa)	vv.1, 56, 68, 195, 289, 336, 362, 363, 364, 365
799	El	VIII	37	{C}	{--}	(aa)	v.1
1043	VIR	Vive le roy !	115	{C}	{--}	(aa)	vv.203, 206, 211, 229
58	PS	Prologue	51	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
117	FG	Lettre	16	{C}	{--}	(aa)	v.13
148	lBC	X	15	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
245	S	I 4	25	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
356	J&N	Le soldat laboureur	55	{C}	{--}	(aa)	vv.14, 83
385	J&N	L'impénitence finale	75	{C}	{--}	(aa)	v.34, dernier vers
393	J&N	Amoureuse du diable	77	{C}	{--}	(aa)	v.9, dernier vers
449	A	Lucien Létinois IX	7	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
453	A	Lucien Létinois XV	20	{C}	{--}	(aa)	v.19
456	A	Lucien Létinois XVIII	12	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
661	B	V	16	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
669	B	XI	38	{C}	{--}	(aa)	v.1, dernier vers
695	B	XXVII	8	{C}	{--}	(aa)	v.1, dernier vers
790	El	II	31	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
791	El	III	29	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
796	El	VI	34	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
797	El	VII	35	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
805	El	X	36	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
807	El	XII	51	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
835	dlL	VIII	10	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
840	dlL	XV	9	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
868	Ep	XVI 6	6	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
919	I	XX	28	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
931	I	XXXIII	11	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
963	I	LXIX	24	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
1411	H	IX	10	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
1414	H	XIII	5	{C}	{--}	(aa)	dernier vers
78	PS	Initium	3	{C}	{-----}	(ababb,)	dernier vers
662	B	VII	7	{9}	{----}	(abba,)	v.1
905	I	VI	son.	{B}	{--- --D --D -- -- -}	(aab, bcc, dde, ef, fg, g)	dernier vers
907	I	VIII	6	{8}	{----}	(abab,)	dernier vers

On a vu (§. 2.1.), qu'un texte constitué de parastrophes possède une constitution rimique régulière (par exemple $(aa)_n$), mais est coupé par des blancs typographiques métriquement aléatoires, dont la motivation est généralement l'organisation syntactico-sémantique des groupes typographiques ainsi dessinés. Un monostiche parastrophique est donc un vers d'un seul tenant typographique isolé par des blancs, dans un poème

ayant une constitution rimique régulière mais une segmentation typographique irrégulière.

2.3.3.2. Monostiches parastrophiques et textes dramatiques

Les six premières lignes du tableau recensent des textes dramatiques, ou dialogués, comprenant au moins un monostiche typographique. Les lignes 1 et 2 représentent deux sections distinctes d'un même long poème, codifié sur neuf fiches différentes dans les annexes 4.3. et 4.6. La section 2 (ligne 1) commence au vers *Vous venez à Paris pour voir le Champ-de-Mars ?*, la section 6 (ligne 2) à *Ma vieille ! j'ai compris — là-bas, sous la verdure,*. Idem pour la ligne 4 : elle reprend la deuxième section (commençant à *Bien chanté ! Grand merci ! vous m'êtes un délice...*) d'un texte codifié sur trois fiches. La différenciation des sections est motivée par des raisons métriques. Les six textes ou sections de textes ouvrant ainsi le tableau présentent de fortes affinités formelles. Tous sont constitués d'alexandrins de rimes plates, sauf *RC&PcS, La tentation de Saint Antoine, 302*. Les blocs typographiques de vers ou de morceaux de vers sont motivés par le changement de locuteur ou par l'intervention de la didascalie. Les monostiches n'apparaissent dans ce cadre que comme un cas particulier de parastrophe. Il est à noter cependant que dans quatre cas sur six le poème (ou section de poème) commence par un monostiche : la chose est troublante, mais il n'est pas du tout sûr qu'elle soit pertinente.

2.3.3.3. Monostiches parastrophiques et rimes suivies

Les 27 lignes suivantes sont consacrées à des textes généralement narratifs (mais non dénués d'évocation : voir le commentaire de Gouvard 1996 sur *A, LL, XVIII, 456*), constitués exclusivement d'alexandrins de rimes plates. Presque tous ont des monostiches syntaxiquement indépendants (exception : *I, XXXIII, 931*, où le monostiche est précédé d'une virgule ; cas discutables : *El, II, 790* et *El, XII, 807*, où le monostiche final est précédé de points de suspension). La justification syntactico-sémantique de leur isolement typographique paraît donc évidente. Mais le tableau fait apparaître un résultat plus étonnant, moins trivial : 24 de ces textes (soit près de 89% !)

se *terminent* sur un monostiche typographique, et 20 d'entre eux ne possèdent pas d'autre monostiche ! La conclusion à en tirer est sans doute d'ordre analogique : en dépit de leurs différences formelles avec les monostiches-clausules analysés tout à l'heure (qui étaient *supplémentaires* à la suite rimico-périodique constitutive des textes), les monostiches parastrophiques tendent eux aussi à exercer une fonction de clausule, quoiqu'ils soient syntaxiquement plus indépendants que les monostiches-clausules, respectant ainsi leurs propriétés parastrophiques. Le monostiche de ces 24 poèmes est la "chute" du texte, que rien n'annonce sur le plan métrique, mais que le blanc typographique signale lors d'une lecture visuelle. Ce rôle du blanc se rencontre déjà chez Hugo ; il faudrait voir s'il était rare avant lui, et conséquemment s'il marque une sorte de « libération par rapport à la versification » (Gardes-Tamine 1988 : 145), et l'émergence d'une "métrique de papier", fondée sur la perception visuelle du poème, et coextensive au modèle mental de la réalisation orale du texte.

2.3.3.4. Monostiches parastrophiques et textes strophiques

Les quatre dernières lignes du tableau sont un relevé des autres monostiches parastrophiques du corpus, apparaissant pour l'essentiel dans des textes "strophiques" (rimiquement et typographiquement parlant), sauf pour *I, VI, 905*, qui est peut-être un sonnet. Tous ces monostiches prennent place en fin de poème, sauf celui de *B, VII, 662*, qui ouvre le texte. Tous sont syntaxiquement indépendants, et précédés d'une marque de ponctuation forte ((9) points ponctuométriques) sauf celui de *I, VIII, 907*, qui est précédé de deux points (":", ponctuométrie {6}). Ils semblent donc exercer encore une fois une fonction de clausule, un peu de la même façon que les monostiches terminaux des textes en alexandrins de rimes plates (§. 2.3.3.3), mais dans des textes constitués de strophes à modules complexes, strophes qui ont une certaine unité sémantique et sont séparées par des blancs (sur la notion de "module", voir Cornulier 1993c : 29). Mais il est à noter que ces monostiches sont beaucoup plus rares dans de telles strophes que dans les distiques (aa). Le cas de *I, VI, 905* est à discuter, le poème pouvant être considéré comme constitué de rimes plates et de nature purement parastrophique (bien

que la ponctuométrie donne à la fin des (para?)strophes 1 et 3 un marquage de {3} et de {6}), ou comme un sonnet fortement irrégulier. Cornulier (DI 1987) relève un sonnet de rimes plates chez Baudelaire, intitulé *Sur Le Tasse en prison*. Endô-Satô (1993) signale deux sonnets de 1841 dont la formule de rimes est presque plate, l'un étant une traduction de Gianni par Antoni Deschamps (aabbccddeefggf), l'autre un poème de Paul Ackermann (aabb, ccdd, eef, ggf). Tous deux portent le mot "sonnet" dans leur titre. Endô-Satô signale aussi un sonnet d'octosyllabes d'André Van Hasselt, rimé (aabb, ccdd, eef, ccf), et publié en 1849. Des formes similaires se rencontrent chez Verlaine (*Dédicaces* X et *Dédicaces* LXXVI). Le terme de "sonnet" appliqué à *I, VI, 905*, quoique toujours discutable, ne me paraît donc pas déplacé, étant donné les quatorze vers et la motivation plutôt géométrique (géo-métrique ?) que syntactico-sémantique des blancs typographiques (trois tercets, deux distiques, un monostiche).

2.3.4. Synthèse

La notion de "monostiche", telle qu'elle a été définie, regroupe dans l'œuvre verlainienne des réalités formelles assez différentes. Les monostiches périodiques et les monostiches-clausules ont tous une motivation "métrique" (de période ou de clausule), quoique les premiers semblent s'apparenter plus souvent à la métrique de la chanson qu'à celle de la poésie classique (voir §. 2.3.1.6.) ; parmi les seconds, les monostiches qui terminent les poèmes en terza rima n'ont pas de fonction de clausule qui soit évidente (§. 2.3.2.2.7.). Mais les monostiches-clausules ont des points communs avec les monostiches parastrophiques, ces derniers apparaissant souvent en fin de texte (§. 2.3.3.3.), et exerçant, sur le plan discursif, la même fonction de clôture du poème. Peut-être la terza rima aboutit-elle à la même clausule discursive. A ce titre, les monostiches-clausules peuvent être emblématiquement définis comme des intermédiaires formels entre les deux autres types de monostiches : tantôt métriques,

tantôt discursifs, ils sont un point d'équilibre fragile entre le monde du récit et celui des structures poétiques.

2.4. DISTIQUES

2.4.0. Depuis toujours, les métriciens se querellent pour savoir si le distique est une strophe ou non. Pour Grammont (1965 [1908] : 80), « au-dessous de quatre vers, il n'y a pas de strophe à proprement parler » ; Formont/Lemerre (1937 : 89) et Elwert (1965 : 144), le suivent sur ce point, ainsi que Molino/Gardes-Tamine (1988 : 30). Pour Mazaleyrat (1974 : 85), « *Les séries en rimes plates isolées par des blancs ne sauraient [...] être appelées strophes* », de même que pour Michèle Aquien (1990 : 99) et Gérard Dessons (1991 : 91). En revanche, pour Pierre Desfeuilles (1925 : XX), « Le *distique* est le système strophique réduit à sa plus simple expression » ; Dorchain (1933 : 324) précise que pour qu'il « ne soit pas un pur trompe-l'œil uniquement dû à la disposition typographique, il faut qu'il y ait, de deux vers en deux vers, un arrêt notable du sens, au moins le plus souvent ». Pour Jaffré (1984 : 61), c'est le blanc typographique qui remplit ce rôle de démarcation strophique, parce qu'il indique des « silences prolongés » dans la lecture (p. 60). D'autres auteurs ont une position plus hésitante, ou plus mitigée. Suberville (1946 : 162) pense qu'« Il est peut-être discutable de faire du distique une strophe » ; mais il ajoute, reprenant Desfeuilles presque mot pour mot, qu'« En tout cas, le distique présente la strophe réduite à sa plus simple expression » (p. 163). Gardes-Tamine (1988) essaie de donner une définition "prototypique" de la strophe, et remarque que le distique n'a pas la seconde des cinq propriétés constitutives du prototype, à savoir une combinatoire de rimes (p. 137). Quant à Martinon, qui est l'autorité suprême en matière de strophes, il semble avoir affiné son opinion entre le moment de la rédaction de son *Dictionnaire des rimes françaises* (1905), où il écrit que « Les strophes de deux vers ne sont que des alexandrins à rimes plates avec arrêt du sens après chaque distique » (Martinon1962 : 71) et sa thèse sur les strophes (1911a), où il pose, catégoriquement, qu'« Un distique ne fait pas une strophe » (p. 79).

Mais tous ces travaux divergents partagent au moins un point de vue : ils fondent leur discrimination des distiques sur le critère typographique. Plutôt que de me demander d'entrée si le distique, chez Verlaine, est une strophe ou n'en est pas une, je me contenterai de le définir à partir de ce critère, afin d'être en cohérence avec ma définition du monostiche (*cf.* §. 2.3.0.) et de pouvoir mener à bien une étude systématique.

Contrairement à ce que j'ai fait pour le monostiche, je ne traiterai pas des distiques « parastrophiques », c'est-à-dire se rencontrant dans des textes dont les blancs ne sont pas régulièrement récurrents (*cf.* §. 2.1.). En effet, le phénomène de la "parastrophe" mérite une étude en soi (menée au §. 2.1.), dont les groupements de deux vers n'ont pas à être séparés (les parastrophes formées d'un seul vers méritaient de l'être à cause de leur propriété remarquable d'apparaître presque toujours en fin de poème — *cf.* §. 2.3.3.3.).

2.4.1. Formes périodiques

2.4.1.1. Distiques de rimes suivies

2.4.1.1.1. Les formes posant le moins de problèmes à l'analyse sont les textes constitués de distiques à rimes suivies, récurrents et démarqués par la typographie. J'excepte pour l'instant ceux qui sont utilisés en alternance avec d'autres formes strophiques (voir §. 1.2.). Voici la liste de ces textes :

PV, Fadaises, 16 ; *FG, Colloque sentimental, 121* ; *lBC, XI, 149* ; *lBC, XIII, 150* ; *RsP, AO, VII, 195* ; *S, I, I, 240* ; *P, A, II, Filles I, 535* ; *B, XXI, 687* ; *B, XXIV, 691* ; *LI, Gloria in excelsis (2), 741* ; *LI, Vêpres rustiques, 751* ; *OesH, V, 767* ; *Ep, I I, 850* ; *Ep, IX, 860* ; *Ep, XIII, 864* ; *I, XLVIII, 945* ; *PD, Oxford, 1007* ; *PD, Meliora, 1015* ; *PD, Pâques, 1017.*

Le chiffre *2* placé entre parenthèses après *LI, Gloria in excelsis* signale que ce poème est constitué de plusieurs sections métriques, et qu'une seule d'entre elles, la seconde (les quatrième, cinquième et sixième distiques) correspond aux critères de

sélection de la liste (distiques périodiques de rimes suivies). Ce texte sera l'objet d'une analyse spéciale dans quelques pages (§. 2.4.2.2.).

2.4.1.1.2. On constate que Verlaine a utilisé cette forme tout au long de sa carrière, quoique avec parcimonie. Le plus ancien de ces textes (*PV, Fadaises, 16*) date de 1861, les plus récents sont de 1894. On peut donc parler d'une forme quasi « permanente » (*cf.* Ammirati 1993), tout en soulignant qu'elle est d'un usage plutôt rare.

Les distiques de ces textes étant démarqués par la typographie, on peut se demander s'ils forment une unité syntaxique. Une façon de le savoir est de calculer la moyenne « ponctuométrique » de chacun d'entre eux, puis de totaliser ces moyennes pour obtenir un profil ponctuométrique type. On peut remarquer, si l'on dresse les moyennes ponctuométriques des 19 textes (et sections de textes) listés ci-dessus, qu'aucune de ces moyennes ne présente un second chiffre inférieur au premier. Par ailleurs, si l'on dresse ensuite une moyenne globale à partir des résultats obtenus pour chaque texte, on obtient un résultat de `(36)`. Ce profil ponctuométrique type du distique périodique de rimes suivies chez Verlaine montre une nette tendance à faire coïncider la fin du distique avec une frontière syntaxique forte. Ce chiffre se distingue nettement de celui que l'on obtient quand on dresse la moyenne ponctuométrique des textes (ou sections de textes) constitués de distiques `(aa)` groupés en paragraphes de vers (« parastrophes ») ou complètement dépourvus de marquage typographique : `(44)` pour les premiers, `(34)` pour les seconds.

2.4.1.1.3. Six de ces textes sont écrits en alexandrins : *S, I, I, 240* ; *B, XXIV, 691* ; *LI, Vêpres rustiques, 751* ; *PD, Oxford, 1007* ; *PD, Meliora, 1015* ; *PD, Pâques, 1017*. Ils sont constitués de 10 à 31 distiques, qui tous forment des strophes "alternes" (sur cette notion, voir par exemple Elwert 1965 : 140-141 ou Chung 1968 : 265-266), c'est-à-dire "G-alternantes" (terminologie de Cornulier 1995). *PD, Oxford, 1007* et *PD, Meliora, 1015* sont les seuls textes à avoir une moyenne ponctuométrique relativement peu claire, respectivement `(13)` et `(45)` : le premier ne présente pas un marquage

assez fort à la fin des distiques, le second est le lieu d'un contraste ponctuométrique trop faible entre les premiers et seconds vers des distiques.

LI, Vêpres rustiques, 751 exige un commentaire particulier. Ses neuvième et quinzième distiques sont construits sur la même rime [ɑ̃sə] (simple coïncidence ?) et, surtout, son huitième distique ne possède pas de rime au sens propre, mais un mot-rime : « Seigneur » (les deux vers présentent par ailleurs de forts parallélismes lexicaux, syntaxiques et phonétiques).

On pourrait ajouter à tous ces textes *AZ, « A tuer son beau-père... », 166* ; *PcP, Sur Raoul Ponchon, 545* ; *PD, [Distiques] (2), 1037* ; et *PD, [Distiques] (3), 1037*, brefs poèmes constitués d'un seul distique (voir §. 2.2.3.3.1.)

2.4.1.1.4. Quatre autres textes sont en décasyllabes : *PV, Fadaises, 16* ; *FG, Colloque sentimental, 121* ; *lBC, XIII, 150* ; et le début (les huit premiers distiques) de *Ep, IX, 860*. Tous ont une moyenne ponctuométrique soulignant largement la tendance à l'autonomie syntaxique des distiques.

PV, Fadaises, 16 est clairement composé sur le mètre {4+6}. Les strophes 6 et 8 sont construites sur la même rime en *-eurs*, avec de surcroit un mot-rime dans leurs vers initiaux, « fleurs ». Ce procédé d'un retour des mêmes rimes et de mots-rimes dans différents distiques se retrouve dans *FG, Colloque sentimental, 121*, où le schéma de rimes forme une structure croisée (aa, bb, aa, [...], bb) correspondant à l'introduction et à la conclusion narratives du texte, entrecoupées par les quatre distiques en rimes suivies du dialogue des amants (sur ce texte, voir Ruwet 1979 : 415, Aroui 1993a : 279-282, Cornulier 1995 : 170-171 et Sanchez 1995). Ce poème est lui aussi constitué de décasyllabes {4+6} (avec un vers M4 d'après les marquages de Cornulier 1982a) et sujet à des répétitions.

lBC, XIII, 150 est par contre formé de décasyllabes {5+5}, et *Ep, IX, 860* semble fait d'un mélange des mesures {4¬6} et {6¬4}, quoique son analyse métrique en sous-vers ne soit pas toujours évidente (sur le décasyllabe verlainien, voir Bobillot 1993 et Cornulier 1996). Cette dernière pièce est la seule, parmi les poèmes

décasyllabiques, à ne pas être constituée de strophes alternes, mais de paires de distiques successivement masculines et féminines (exception faite des deux distiques clausules).

2.4.1.1.5. Cinq textes sont en octosyllabes : *lBC, XI, 149* ; *RsP, AO, VII, 195* ; *P, A, II, Filles I, 535* ; *Ep, I 1, 850* et *I, XLVIII, 945.* Seuls *P, A, II, Filles I, 535* et *Ep, I 1, 850* ont une moyenne ponctuométrique qui ne permet pas d'établir clairement une tendance à l'autonomie syntaxique des distiques : {24} et {13}. La chose s'explique peut-être pour le premier texte par son caractère "licencieux" (la licence thématique s'accompagnant souvent d'un relâchement formel).

RsP, AO, VII, 195 utilise des principes de répétition similaires à ceux que l'on trouve dans *PV, Fadaises, 16* et *FG, Colloque sentimental, 121* (voir §. 1.1.4.) : le quatrième distique est une répétition du second, et le troisième présente à la rime les mêmes mots que le premier (« âme » / « femme »).

I, XLVIII, 945 se démarque par ses rimes toutes masculines, sauf dans le dernier distique, composé d'assonances féminines :

(1) *Et si j'avais l'verbe superbe*
(Et l'assonanc' !) je dirais...

2.4.1.1.6. Un seul des poèmes de mon corpus est exclusivement constitué d'heptasyllabes : *B, XXI, 687.* La moyenne ponctuométrique de ses 19 distiques est {27}. Le texte est constitué de strophes alternes, et ne se distingue que par une absence d'alternance gonique entre ses sixième et septième distiques.

Il faudrait ajouter à cette pièce un passage de *LI, Gloria in excelsis, 741* (quatrième, cinquième et sixième distiques). Mais la complexité formelle de ce poème m'encourage à lui consacrer un paragraphe spécial, où je traiterai ensemble toutes ses sections métriques (voir §. 2.4.2.2.).

2.4.1.1.7. Enfin, deux textes répondant à mes critères sont bimétriques, et conséquemment leurs "strophes" (distiques) sont dépourvues de mètre de base : *OesH, V, 767* et *Ep, XIII, 864* (sur la notion de mètre de base, voir Chauveau/Cornulier 1994 :

44-47). *OesH, V, 767* est constitué de neuf distiques dont la moyenne ponctuométrique est {48} (elle ne fait pas difficulté sur ce point), et *Ep, XIII, 864* de cinq distiques à moyenne ponctuométrique {24} (autonomie syntaxique des distiques relativement faible). Par ailleurs, ces deux textes ont une constitution métrique fort curieuse, le premier étant constitué de décasyllabes non-césurés et de 14-syllabes, et le second d'hendécasyllabes {4+7} et d'octosyllabes. Les décasyllabes, parce qu'apparemment non-césurés, ne sont métriques que théoriquement, la capacité métrique en français étant limitée à huit syllabes (*cf.* Cornulier 1982a) ; parmi eux s'est d'ailleurs glissé un ennéasyllabe (v. 13), dont on se demande s'il est voulu, ou s'il est un argument pour penser que Verlaine lui-même ne percevait pas l'égalité syllabique de ses décasyllabes non-césurés. Les 14-syllabes sont césurés {6+8} ; le huitième est M6, mais semble posséder une coupe de substitution {8+6}. Les hendécasyllabes sont apparemment coupés en {4+7} (j'hésite, avec de tels "sous-vers", à parler de césure), encore que le choix de cette mesure fasse apparaître un vers M4 (v. 7) :

(2) *Et si la bonté lente de la nature*

Un autre poème, *PD, [Distiques] (1), 1037*, est composé d'un seul distique mesuré {78} (voir §. 2.2.3.3.1.).

2.4.1.2. Distiques de rimes suivies alternés

2.4.1.2.1. Parmi les distiques de rimes suivies périodiques, il faut encore signaler deux pièces qui ont la particularité de présenter des distiques en alternance avec une autre forme strophique. Il s'agit de *A, LL, XXII, 459* et de *CpE, XVII, 722*. Sur le plan syntactico-sémantique, les distiques de ces deux textes sont généralement indépendants des strophes avec lesquelles ils alternent.

2.4.1.2.2. *A, LL, XXII, 459* est constitué de strophes alternes, qui toutes sont construites sur le même mètre (l'octosyllabe). Chaque distique de rimes plates suit un quatrain de rimes croisées. Distiques et quatrains sont de même nombre. Ils forment des « superstrophes » (Molino/Gardes-Tamine 1988 : 45), de moyenne ponctuométrique (12 0779). Ces superstrophes sont sans doute à rapprocher des sizains (ababcc),

qui sont en principe toujours césurés après leur quatrième vers (*cf.* Martinon 1911a : 212-214 et 288-299). Ces sizains sont plutôt rares en poésie versifiée écrite, et lorsqu'ils se rencontrent, apparaissent surtout dans des texte apparentés à la chanson (*cf.* Gouvard 1994a). Rien que pour la forme écrite en octosyllabes, Martinon (1911b : 63-64) en signale chez Saint-Gelais, Ronsard, Du Bellay, Baïf, Magny, Desportes, Bertaut, Urfé, Chassignet, Saint-Amant, Perrin, l'abbé d'Heauville, Banville, Verlaine (sans doute pour *OesH, XVIII, 780* ou *PD, Visites, 1000*), Theuriet, Boukay, et termine par un « etc. » (*cf.* §. 2.8.2.3.4.). Mais les superstrophes de notre texte s'éloignent du modèle de la chanson par leur caractère alterne.

2.4.1.2.3. *CpE, XVII, 722* s'apparente plus nettement à la chanson, par les liens rimiques et lexicaux de ses distiques. Tous les distiques commencent par le mot « Aimons », et le premier et le troisième sont construits sur la même rime [mɑ̃], *-ment* (avec de plus une construction syntaxique exactement identique). Ces distiques alternent avec des sizains, le premier et le troisième construits sur des rimes suivies, le second sur le schéma (ababcc). On remarque donc que le sizain central se démarque des autres sizains (par sa formule de rimes) comme le distique central se démarque des autres distiques (par son timbre rimique). Les distiques sont syntaxiquement complètement indépendants, mais forment avec les sizains des sortes de superstrophes, au moins par l'isomorphisme gonique quasi parfait de ces dernières (chacune commence par une rime féminine pour se terminer par une rime masculine, seule la seconde se distingue des deux autres par le genre de ses vers 2, 3 et 4). De tels ensembles de huit vers, rimés (ababccdd) ou (aabbccdd), avec un refrain dans les deux derniers vers, sont attestés dans la chanson, par exemple chez Béranger, qui utilise trois fois la forme (ababccdd) et six fois la forme (aabbccdd), dont une fois (chanson intitulée « Le carnaval de 1818 ») en isolant par la typographie les deux vers tenant lieu de refrain (*cf.* §§. 4.4. et 4.6.).

2.4.1.3. Distiques (ab)

La pièce *RsP, A, Spleen, 205* se distingue de toutes les autres en ce qu'elle est constituée sur le plan typographique de distiques et sur le plan rimique de quatrains de rimes croisées. Chaque "strophe" typographique correspond à un "module" (ab) de strophe rimique, dont la cohérence structurelle (élément minimal répété à l'intérieur de la strophe — *cf.* Roubaud 1986 : 224) est soulignée par une autonomie typographique (sur la notion de module, voir Cornulier 1993c : 29). Cette autonomie est par ailleurs en concordance avec la syntaxe, pour laquelle on peut constater que seul le cinquième distique ne se termine pas sur une fin de phrase (effet de clôture, par mise en valeur du sixième et dernier distique).

Cependant, sur le plan cognitif, il faut bien reconnaître que la structure perçue (lue ou entendue) est celle du quatrain à rimes croisées, modèle strophique archétypal extrêmement connu et facilement reconnu, dont "l'oreille" ne parvient pas à se débarrasser, malgré les efforts de l'auteur (typographie, syntaxe) pour faire glisser la perception du niveau structurel qu'est le module vers le niveau hiérarchiquement supérieur qu'est la strophe (sur la nature arborescente des structures métriques, voir Cornulier 1995 : 239-240).

Cette forme a sans doute été empruntée à Baudelaire, qui l'emploie dans *Abel et Caïn*, sur le même mètre (octosyllabe).

2.4.2. Formes non-périodiques

2.4.2.1. Distique de rimes suivies non périodiques

2.4.2.1.1. La pièce *AZ, « À tuer son beau-père... », 166*, est une "épigramme" (non désignée comme telle) constituée d'un seul distique (aa) d'alexandrins, et caractérisée par un ton ironique :

(3) *À tuer son beau-père il faut qu'on se décide,*
C'est s'immortaliser par un beau-parricide.

(signé « Un gendre »). La non -périodicité du schéma de rimes est remplacée par une mise en équivalence "paradigmatique" (ou, plus précisément, culturelle) avec le modèle mi-formel/mi-thématique de l'épigramme, dont se rapproche ce texte tant par sa structure que par sa "pointe" finale. Le dernier vers semble renvoyer à un passage du *Cid* de Corneille (vv. 1367-1368) : « Mourir pour le pays n'est pas un triste sort ; / C'est s'immortaliser par une belle mort ».

2.4.2.1.2. Le treizième et dernier distique de *LI, Gloria in excelsis, 741*, en rimes suivies et non-périodique, sera traité à l'instant avec l'ensemble de cette pièce.

2.4.2.2. La pièce *LI, Gloria in excelsis, 741*

Ce poème se distingue de tous les autres par sa complexité formelle, et par l'hétéromorphisme de ses distiques. On peut considérer que ceux-ci divisent le texte en cinq sections métriques, périodiques ou non. Voici le texte de chacune de ces sections, suivi de son analyse métrique :

(4)(a)

Gloire à Dieu dans les hauteurs
Paix aux hommes sur la terre !

Aux hommes qui l'attendaient
Dans leur bonne volonté

Le salut vient sur la terre...
Gloire à Dieu dans les hauteurs !

Trois distiques d'heptasyllabes. Rimes : `(ab, cc, ba,)` ; genre des rimes : `{MF, MM, FM}` ; schéma de répétitions : `(Ab, ØØ, bA)`. La deuxième occurrence du timbre `(a)` intervient après l'instanciation de deux timbres différents l'un de l'autre, ce qui constitue un cas de non-respect de la "règle des deux couleurs" (sur celle-ci, voir §§. 1.2.5.2.1. et 1.2.5.3.2.). On remarque aussi que la fin du deuxième distique ne correspond pas à une fin de phrase.

(4)(b)

Nous te louons, bénissons,
Adorons, glorifions,

Te rendons grâce et merci
De cette gloire infinie !

Ô Seigneur, Dieu, roi du ciel,
Père Puissance éternelle,

Trois distiques d'heptasyllabes. Rimes : (aa, bb, cc,) ; genre des rimes : {MM, MF, MF}. On remarque que les deuxième et troisième distiques sont composés de rimes mixtes ; le premier et le troisième ne se terminent pas sur une frontière syntaxique.

(4)(c) *Ô fils unique de Dieu,*
Agneau de Dieu, Fils du Père,

Vous effacez les péchés :
Vous aurez pitié de nous.

Vous effacez les péchés :
Vos écouterez nos vœux.

Vous, à la droite du Père,
Vous aurez pitié de nous

Quatre distiques d'heptasyllabes. Rimes : (ab, cd, ca, bd,) ; genre des rimes : {MF, MM, MM, FM} ; schéma de répétitions : (øa, BC, Bø, aC). On peut relever aussi la répétition en « vous » à l'initiale des six derniers vers. Les rimes (a), (b) et (d) ne respectent pas la règle des deux couleurs. Nouveaux "enjambements" à la fin des premier et quatrième distiques. On remarque que les deux vers qui se terminent sur « Père » peuvent être considérés comme rimant avec les deux vers de (4)(a) qui prennent fin sur « terre ».

(4)(d) *Car vous êtes le seul Saint,*
Seul Seigneur et seul Très Haut,

Ô Jésus, qui fûtes oint
De très loin et de très haut,

Dieu des cieux, avec l'Esprit,
Dans le Père.
Ainsi soit-il.

Trois distiques d'heptasyllabes. Rimes : (ab, ab, cc) ; genre des rimes : {MM, MM, MM} ; schéma de répétitions : (øa, øa, øø). Les terminaisons du dernier distique forment une assonance. Le denier vers de ce distique est sujet à une segmentation typographique dénuée de blanc (« Ainsi soit-il » est détaché, sans être précédé d'un blanc).

Globalement, on remarque dans ce texte une grande variété dans les schémas de rimes, avec des formes tantôt périodiques, tantôt non-périodiques, deux cas de non-respect de la règle de proximité, une forme parastrophique au dernier distique, et de nombreux "enjambements" (dont témoigne la ponctuation à la frontière des distiques). Au bout du compte, seule la périodicité du mètre (heptasyllabe) est réellement perceptible ; l'unité-distique n'existe guère autrement que sur le plan de la perception visuelle ; les terminaisons rimiques ou les jeux de répétitions sont sentis, sans qu'il soit possible d'y trouver un principe de régularité (qui d'ailleurs n'existe pas) ; on frôle les vers mêlés, mais ceux, isométriques, des *Contes et nouvelles en vers* de La Fontaine, plutôt que ceux des *Fables* du même auteur (sur les vers mêlés, voir Cornulier 1992a et 1992c). Cependant, les textes en vers mêlés sont généralement exempts de blancs.

2.4.2.3. Les distiques de *I, VI, 905*

J'ai déjà traité de *I, VI, 905* (§. 2.3.3.4.), à propos de son monostiche final. Ce poème, portrait incisif de Leconte de Lisle, est typographiquement constitué de trois tercets, deux distiques et un monostiche. Il est en rimes suivies (`aab, bcc, dde, ef, fg, g`). Le mètre est l'hendécasyllabe, sauf pour les vers 6 et 9, qui sont des 13-syllabes. Les quantains se terminent sur un point, sauf le premier et le troisième tercet. Les quatorze vers font penser à un sonnet, bien que le texte ne soit pas désigné comme tel ; la motivation "géo-métrique" plutôt que syntactico-sémantique des blancs typographiques œuvre dans ce sens. De plus, les sonnets de rimes suivies, quoique très rares, ne sont pas inconnus de la tradition (voir Roubaud 1990 : 249-250 et Cornulier DI 1987).

Sur les deux distiques de ce texte, il n'y a pas grand chose à dire, leur analyse ne pouvant se faire indépendamment de celle des autres quantains. Tous deux sont autonomes sur le plan syntaxique, mais pas sur le plan rimique.

2.4.2.4. Distiques préludes et clausules

2.4.2.4.1. Enfin, mon étude sera complète quand j'aurai étudié les distiques non-périodiques qu'on trouve en début ou en fin de poème, et qui ont généralement une

fonction de "prélude" ou de "clausule". Les pièces en cause sont au nombre de trois : *B, XXIII, 690* ; *LI, Kyrie Eleison, 740* ; *Ep, IX, 860.*

2.4.2.4.2. De *Ep, IX, 860*, j'ai déjà parlé (§. 2.4.1.1.4.). C'est un poème constitué de distiques de rimes suivies, mais les deux derniers distiques rompent cette régularité, et forment ensemble un schéma de rimes embrassées.

2.4.2.4.3. *B, XXIII, 690* est formé de trois sizains `(ababcc,)` à terminaisons féminines (sauf pour un vers), et dont les quatre premiers vers ont un rapport d'assonance et les deux derniers un rapport rimique. Ces sizains sont très nettement césurés après leur quatrième vers. Le poème s'ouvre sur un distique `(ab)`, et se ferme sur un autre distique, construit sur les mêmes timbres. Le distique final est donc, sur le plan rimique, l'écho du premier, ce qui constitue une forte exception à la règle des deux couleurs (dix rimes différentes séparent les occurrences des deux rimes `(ab)` des distiques). Cette caractéristique formelle est sans doute à rapprocher de la chanson (voir ce qui a été dit *supra*, §. 2.4.1.2.2., du sizain `(ababcc)`). Cette hypothèse est d'ailleurs confortée par le fait que le second distique présente divers jeux de répétition avec le premier.

2.4.2.4.4. *LI, Kyrie Eleison, 740* est sujet à une fausse structure de bouclage ; le dernier vers (vers-clausule) est la répétition du premier (vers-prélude), mais apparaît aussi par trois fois à l'intérieur du texte (voir §. 2.3.2.2.7.). Par ailleurs, les vers-préludes sont au nombre de deux (distique), alors que le vers-clausule est seul (monostiche). Les deux vers du distique prélude sont très proches l'un de l'autre :

(5) *Ayez pitié de nous, Seigneur !*
Christ, ayez pitié de nous !

Le second de ces vers possède, comme le premier, trois autres occurences dans le texte. Le poème tout entier est construit sur deux rimes seulement (les vers préludes et clausules encadrent six tercets rimé `{aba,}/{bab,}`) et présente de nombreux phénomènes de répétition (cinq fois « Seigneur » à la rime, trois fois « Bonheur », cinq fois « nous »).

2.4.3. Récapitulation

Le distique (typographique et non parastrophique) est une forme assez rare chez Verlaine, quoiqu'elle se retrouve tout au long de sa carrrière. La plupart du temps, il se présente sous une forme périodique, dans des textes à rimes suivies, construits sur des mètres variables ; chaque distique est sujet à une assez forte démarcation syntactico-sémantique (§. 2.4.1.1.). Il est à noter que trois de ces textes (*PV, Fadaises, 16* ; *FG, Colloque sentimental, 121* et *RsP, AO, VII, 195*) se caractérisent par des retours de rimes ou de mots-rimes dans différents distiques (§§. 2.4.1.1.4. et 2.4.1.1.5.), ce qui les différencie nettement des distiques parastrophiques.

Quelques distiques ont une fonction de prélude ou de clausule ; ils sont respectivement utilisés en début et en fin de poème et souvent ne sont pas périodiques (§§. 2.4.2.4.2. et 2.4.2.4.3.) ou tout du moins se distinguent de la périodicité strophique du poème par une structure partiellement différente (§. 2.4.1.1.5.). Ces pièces sont cependant très rares chez Verlaine. Dans l'une d'entre elles (*LI, Kyrie Eleison, 740*) le distique initial s'ouvre sur un vers qui est identique au monostiche final, mais la correspondance ainsi établie est un faux bouclage, du fait des nombreuses répétitions du texte (§. 2.4.2.4.4.).

Plusieurs pièces sont métriquement apparentées à la chanson, notamment les deux poèmes constitués de distiques de rimes suivies alternés avec d'autres formes strophiques (§. 2.4.1.2.). Ce fait ne doit pas étonner, le principe d'alternance se retrouvant dans la successivité réglée des couplets et des refrains de la chanson. Voir aussi les pièces *LI, Gloria in excelsis, 741* (§. 2.4.2.2.), *B, XXIII, 690* (§. 2.4.2.4.3.) et *LI, Kyrie Eleison, 740* (§. 2.4.2.4.4.).

Enfin, quelques poèmes se distinguent par une structure tout à fait spéciale. Ces pièces sont *RsP, A, Spleen, 205* (dont les modules sont typographiquement présentés comme des strophes — §. 2.4.1.3.), *AZ, « À tuer son beau-père... », 166* (poème de deux vers — §. 2.4.2.1.1.), *LI, Gloria in excelsis, 741* (sortes de vers-mêlés

isométriques avec blancs typographiques tous les deux vers — §. 2.4.2.2.), *I, VI, 905* (pseudo-sonnet "géo-métrique" constitué de trois tercets, deux distiques et un monostiche, sur des rimes suivies — §. 2.4.2.3.).

2.5. TERCETS

2.5.0. Comme pour le distique, les métriciens ont souvent discuté du statut strophique ou non strophique du tercet. D'après Auguste Dorchain, pour être une strophe, le tercet doit être construit « sur une seule rime et arrêter le sens au troisième vers » (1933 [1905] : 326) ; Jacques Heugel (1941 : 74-75) partage la même opinion pour les rimes, mais ne mentionne pas le critère du sens. Selon Jean-Marie Lacombe, qui cite la terza rima et la villanelle, le tercet est au contraire « généralement écrit en rimes croisées » ([s. d.] : 19) ; Mazaleyrat/Molinié (1989 : 353), pour qui le tercet « ne reçoit statut strophique que dans son intégration à un ensemble, par la reprise dans le tercet suivant de la rime restée en suspens », vont un peu dans le même sens. Pour Grammont, il n'y pas de strophe de moins de quatre vers, et « un tercet dont les trois vers sont sur une seule rime » ne fait pas une strophe, « et s'ils sont sur deux rimes le système est incomplet » (1965 [1908] : 80) ; Martinon dit à peu près la même chose (1911a : 80), ainsi que Formont/Lemerre (1937 : 89) et Molino/Gardes-Tamine (1988 : 29-30). A l'opposé, Jean Suberville reconnaît différents types de strophes en tercets (rimes plates, terza rima...) mais remarque que le « tercet habituel est isométrique » (1946 [1940] : 164). Pour Elwert (1965 : 149), le tercet « ne peut être considéré comme strophe que s'il est une formation indépendante », syntaxiquement parlant, s'entend ; dans les cas de terza rima, « il y a rime enchaînée, et poésie non strophique » (*id.*).

Comme je l'ai fait pour le distique, au lieu de dire "ceci est une strophe, ceci n'en est pas une", j'étudierai ci-dessous les différents types de "tercets" typographiques verlainiens en essayant d'en dégager les options formelles et métriques propres à l'auteur. J'écarte de mon analyse les tercets parastrophiques (voir §. 2.4.0.) et les tercets de sonnets.

2.5.1. Les tercets monorimiques

2.5.1.0. Les tercets monorimiques ne sont passibles que d'un seul type d'analyse métrique : ils sont constitués de trois modules simples `a a a`, ce qui contrevient à la tendance à la monogamie des structures métriques (*cf.* Cornulier 1983 : 61-62). Ceci explique sans doute leur rareté, en tout cas avant le XIXe siècle (*cf.* Martinon 1911a : 86). Chez les troubadours, on trouve trois poèmes écrits en tercets monorimiques, ce sont tous des textes de Guillaume IX d'Aquitaine, mesurés `{BBE}` (voir Frank 1966a : 1, Lote 1951 : 71) ; les tercets de chaque poème sont unisonants. On peut lire deux de ces textes dans Riquer SP 1989 : 128-132. Ces strophes sont les seules formes de tercets attestées chez les troubadours (voir Frank 1966a : XVIII, note 1). Chez les trouvères, ne sont guère attestés, sur ce schéma de rimes, qu'une strophe isolée et quelques passages d'un descort (*cf.* Mölk/Wolfzettel 1972 : 120). Pour la période du XVe siècle, Chatelain (1908 : 108) en signale par contre de nombreux usages, et précise que c'« est une des plus anciennes formes de la chanson à danser » (1908 : 110).

Tous les tercets retenus par mes critères sont périodiques. Ils apparaissent dans les pièces *FG, En bateau, 114* ; *RsP, A, Streets I, 206* ; *A, LL, X, 450* ; *D, XLII, 582* ; *LI, XIII, 746* ; *LI, XVI, 749* ; *C, Prologue, 883* ; *I, 951, LV* ; *PD, À mademoiselle Sarah, 983* ; *PD, Conquistador, 1003* ; *PD, Souvenir du 19 novembre 1893, 1005* ; *PD, Tristia, 1014* ; *PD, Optima, 1016* ; *PD, Souvenirs d'hôpital II, 1032.*

2.5.1.1. Monométriques, en octosyllabes

2.5.1.1.1. Dans la tradition française, l'octosyllabe est de loin le mètre le plus employé dans les tercets monorimiques. C'est même la seule forme de tercet monorimique qui soit attestée non seulement au XIXe siècle, mais aussi chez les classiques (*cf.* Martinon 1911b : 5). Cependant, beaucoup plus fréquemment que chez les classiques, on le trouve déjà au XVe siècle, dans la *Passion de Semur, la Vengeance* (ms. 697 d'Arras), *le Mystère de la passion d'Arras, le Mystère de Saint-Clément, le Mystère de Saint-Laurent, La vie et la passion de Mgr Saint Didier* (par Guillaume Flameng), *la Destruction de Troye la Grant* (par Jacques Milet), *le Mystère de S. Rémi,*

dans *l'ABC des doubles* (de Guillaume d'Alexis) et dans *le Mystère de Saint Bernard de Menthon* (*cf.* Chatelain 1908 : 108). Au XIXe siècle, cette forme est surtout fréquente chez Mendès, qui l'aurait utilisée 40 fois (Martinon 1911b : 5) ; mais on la trouve aussi chez Desbordes-Valmore (dans une pièce en patois — voir Desbordes-Valmore SP 1973 : 608-610 et Chataigné DI 1991), chez Brizeux, Banville (SP 1972b : 105-107 et 138 ; SP 1972e : 187, 189, 192), J. Travers, Amiel, Richepin, France (Martinon, *id.*), chez Baudelaire (dans une pièce en latin — voir Baudelaire SP 1972 : 92-93 et Cornulier DI 1987), et, après Verlaine, chez Laforgue (voir Laforgue SP 1979a : 113-114, 153-154, SP 1979b : 42, et Gouvard DI 1991).

2.5.1.1.2. Chez Verlaine, plusieurs pièces sont construites en octosyllabes : *FG, En bateau, 114* (5 tercets) ; *D, XLII, 582* (6 tercets) ; *I, LV, 951* (5 tercets) ; *PD, À mademoiselle Sarah (2), 983* (deux tercets) ; *PD, Conquistador, 1003* (11 tercets) ; *PD, Souvenir du 19 novembre 1893, 1005* (9 tercets) ; *PD, Tristia, 1014* (11 tercets) ; à quoi il faut ajouter *RsP, A, Streets I, 206*, qui se distingue par l'alternance de ses tercets avec un monostiche, non octosyllabique (voir §. 2.5.1.1.8.).

La moyenne ponctuométrique de ces poèmes ou sections de poèmes est `(228)`.

2.5.1.1.3. Il y a peu à dire sur *FG, En bateau, 114*, *PD, Conquistador, 1003* et sur *PD, Souvenir du 19 novembre 1893, 1005*, qui respectent l'alternance en genre (le premier se termine sur une strophe féminine, les deux autres sur une strophe masculine) et ne se distinguent par aucune particularité sur le plan métrique. Il faut noter cependant que *FG, En bateau, 114* est le seul de ces poèmes qui ne soit pas tardif dans la production verlainienne.

Les autres morceaux appellent un commentaire particulier.

2.5.1.1.4. *D, XLII, 582*, de moyenne ponctuométrique `{326}`, présente, en sus de ses tercets, un monostiche-clausule-alexandrin (voir §. 2.3.2.2.2.). Celui-ci rime avec le premier tercet (dont il est séparé par 15 vers !), et ses derniers mots répètent les mots à la rime du premier vers (« je t'aime »). Il y a donc là une nette effraction à la règle des

deux couleurs. On remarque en outre que tout le poème (dédié à une jeune femme) est écrit en rimes féminines.

2.5.1.1.5. *PD, Tristia, 1014*, comme le texte précédent, voit sa structure périodique en tercets monorimiques suivie d'une clausule métrique à la fin du texte. Mais la clausule est ici formée d'un tercet et d'un monostiche, qui forment ensemble une structure à rimes croisées (aba, b) (voir §. 2.3.2.2.2.).

2.5.1.1.6. Dans *I, LV, 951*, il n'y a pas de vers clausule supplémentaire à la forme périodique, mais le dernier vers du dernier tercet est un alexandrin (autre type de marque de clôture). Par ailleurs, les vers sont cette fois tout entiers construits sur des rimes masculines.

2.5.1.1.7. Les deux tercets monorimiques de *PD, À mademoiselle Sarah, 983* forment la deuxième section d'un poème qui commence sur deux tercets rimés (aab, ccb). La typographie commence donc par démarquer des structures modulaires, puis finit par souligner des structures purement "strophiques" (au sens cornuléen du terme) (voir §. 2.12.2.1.6.).

2.5.1.1.8. Enfin, *RsP, A, Streets I, 206*, qui fait alterner ses tercets avec un monostiche refrain, est unique en son genre dans l'œuvre de Verlaine ; Il n'y a pas de relation rimique entre les monostiches (tétrasyllabiques) et les tercets ; la forme globale du poème rappelle celle d'une chanson, où alternent refrain et couplets (*cf.* §§. 2.3.1.4. à 2.3.1.6.).

2.5.1.2. Monométriques, sur d'autres mesures

2.5.1.2.1. Martinon (1911b : 5) signale des tercets monorimiques en décasyllabes chez Le Flaguais et Riotor (mètre {4¬6}) et chez Beauclair (mètre ({5¬5}), tous poètes du XIXe siècle. Chez Verlaine, une seule pièce en tercets monorimiques est faite de décasyllabes monorimiques. Il s'agit du poème *PD, Optima, 1016*. Il contient quatre tercets. L'analyse des mètres est problématique. Il semble que sont mélangés des décasyllabes non césurés (1er tercet) à des mesures {5¬5} et {4¬6} ou {6¬4} (deux derniers tercets).

Les trois premiers tercets s'achèvent sur un point virgule, mais cette ponctuation n'aide guère à la discrimination des strophes, beaucoup d'autres vers finissant de même. La moyenne ponctuométrique du poème est (547).

On remarquera que le texte est de thématique religieuse, ce qui permet peut-être de le rapprocher de certaines formes de la liturgie chrétienne, en particulier le *Dies iræ* (*cf.* Martinon 1911a : 86).

2.5.1.2.2. Un autre poème, *A, LL, X, 450*, est construit en vers de 9 syllabes, apparemment non césurés, à moins qu'ils ne soient faits d'un mélange des mesures {3¬6} et {6¬3} (mais alors de nombreux vers sont irréguliers).

La moyenne ponctuométrique des strophes est (458).

Le dernier tercet se distingue en ce que son dernier vers est la répétition de l'avant-dernier (marque de clôture).

D'après Martinon (1911b : 5), cette forme a aussi été pratiquée par Pierre Louys, mais sans qu'il soit précisé si ses ennéasyllabes sont césurés ou non.

2.5.1.2.3. Enfin, chez Verlaine, deux autres poèmes en tercets monorimiques et monométriques sont en heptasyllabes : *C, Prologue, 883* et *PD, Souvenirs d'hôpital II, 1032*. Martinon (1911b : 5) signale cette forme chez deux poètes du XIXe siècle : Richepin et Rouquès.

Le premier des deux poèmes verlainiens (*C, Prologue, 883*) se distingue en ce que l'alternance en genre de ses tercets se fait par groupes de deux strophes : deux tercets féminins, puis deux tercets masculins, enfin deux tercets féminins à nouveau. La structure gonique du poème engendre ainsi des sortes de « superstrophes », formées chacune de deux tercets.

PD, Souvenirs d'hôpital II, 1032 a pour seule particularité la faible autonomie syntaxique de ses tercets, dont témoigne la ponctuation de fin de vers : les trois premières des quatre strophes se terminent par une virgule.

2.5.1.3. Polymétriques

2.5.1.3.1. Verlaine a encore écrit deux poèmes en tercets monorimiques, qui tous deux se distinguent par la mesure de leurs vers : {9BD}. Ce sont *LI, XIII, 746* et *LI, XVI, 749*. L'une des difficultés est de trouver les éventuelles sous-mesures des vers.

2.5.1.3.2. Le poème *LI, XIII, 746* comprend en tout 15 vers, chaque mesure n'est donc réalisée que 5 fois. Il est apparemment formé d'ennéasyllabes {3¬6}, d'hendécasyllabes {5¬6} et de 13-syllabes {5¬8} ; mais on compte alors un ennéasyllabe F3 (v. 7), un hendécasyllabe C5 (v. 8), et un hendécasyllabe M5 (v. 11).

2.5.1.3.3. *LI, XVI, 749* n'est formé que de 4 strophes, les irrégularités métriques rendent donc encore plus difficile la discrimination d'éventuelles sous-mesures. Les ennéasyllabes sont peut-être formés d'un mélange des mesures {4¬5} et {5¬4} (mais le premier vers du poème est à la fois F4 et M5), les 13-syllabes sont apparemment des {5¬8}, mais il est impossible de dégager des sous-mesures pour les hendécasyllabes. On notera en outre que, autant d'après l'édition de la Pléiade (Verlaine SP 1989 : 749) que d'après l'édition Favre (Verlaine SP 1992a : 426) la typographie des vers n'est pas tout à fait en concordance avec leur mesure (le vers 5 est aligné avec le vers 6, le vers 8 avec le vers 9, et le vers 11 avec le vers 10).

2.5.1.3.4. Par erreur, Martinon, qui signale ces textes (1911b : 5), leur donne pour mesures les mètres {79B}.

2.5.1.3.5. Il conviendrait de rechercher si cette polymétrie a des sources dans les formes de la liturgie chrétienne.

2.5.2. Tercets sur deux rimes

2.5.2.0. Les tercets sur deux rimes nécessitent des relations interstrophiques pour que le timbre orphelin fasse rime ou refrain.

2.5.2.1. Tercets (aab)

2.5.2.1.1. Au Moyen-Age, on trouve sur ce schéma rimique une chansonnette rimée (aab, ccb, ccb) (avec en plus un refrain), dont les strophes sont mesurées

{778} (cf. Mölk/Wolfzettel 1972 : 209). Au XVe siècle, c'est un schéma caractéristique de la forme du rétro-enchaînement (*cf.* Cornulier 1995 : 252) ; Chatelain (1908 : 109) le signale présent dans *La Passion Nostre Seigneur Jhesu Crist* (copie de Semur) et dans *Le Mistere de la Passion* de Greban, à chaque fois sur les mesures {884}. Par la suite, le tercet (aab) rétro-enchaîné se rencontre sur les mesures {AA4} ou {AA6} chez Blaise d'Auriol, Marguerite de Navarre et Mellin de Saint-Gelais (Laumonier 1932 : 642). Ensuite, rétro-enchaînée ou non, il a tendance à disparaître (sauf bien sûr dan les sonnets), puis réapparaît chez Desbordes-Valmore, dans *Les roses de Saadi*, rimé (aa{a})$_3$ et mesuré {CCC}, et dans *Le trèfle à quatre feuilles*, rimé (aab, ccb)$_4$ et mesuré {555}$_8$ (voir Desbordes-Valmore SP 1973 : 509 et 577, et voir Chataigné DI 1991). Hugo a utilisé cette forme dans *Envoi des feuilles d'automne à Madame **** (*Les chants du crépuscule*, XVIII), pièce en décasyllabes {4¬6} rimée (aab, ccb, ddb)$_2$, puis dans *Aux feuillantines* (*Les contemplations*, V : 10), poème rimé (aab, ccb)$_4$, en alexandrins, enfin dans *Toute la lyre* II : 2 (« Je ne vois pas pourquoi... »), poème encore en alexandrins, rimé (aab, ccb, ddb), et dans *Toute la lyre* II : 28, en alternance avec des tercets (abb) (voir Cornulier DI 1986). Gautier a utilisé par trois fois cette forme de strophe dans des pièces rimées (aab, ccb, ddb,)$_n$, en alexandrins (*cf.* Coates 1988 : 6).

2.5.2.1.2. Chez Verlaine, le tercet (aab) se rencontre dans les pièces et sections suivantes : *PS, Un dahlia (2), 81* ; *FG, Pantomime, 107* ; *FG, Fantoches, 114* ; *FG, Cythère (1), 114* ; *FG, Les indolents, 118* ; *LI, Prudence, 754* ; *OesH, XI, 773* ; *Ep, XX, 871* ; *C, La bonne crainte (2), 889* ; *I, XVII, 915* ; *PD, À mademoiselle Sarah (1), 983.*

2.5.2.1.3. La plupart de ces pièces sont monométriques et, parmi ces dernières, beaucoup sont en octosyllabes : *FG, Pantomime, 107* ; *FG, Fantoches, 114* ; *FG, Cythère (1), 114* ; *FG, Les indolents, 118* ; *Ep, XX, 871* ; *PD, À mademoiselle Sarah (1), 983.* A chaque fois, les tercets vont par paire, pour former un sizain "superstrophe" (aab, ccb). On remarquera, parmi ces poèmes, la forte proportion de textes issus

des *Fêtes galantes*. Peut-être faudrait-il y voir quelque source formelle commune, que les données historiques dont je dispose (voir §. 2.5.2.1.1.) ne me permettent pas d'identifier.

Dans *FG, Cythère (1), 114* et *PD, À mademoiselle Sarah (1), 983* le sizain superstrophique ainsi produit est non périodique, et forme à lui seul une section métrique, suivie d'un autre type de sizain superstrophique non périodique ((abb, acc) pour *FG, Cythère (1), 114* et (aaa, bbb) pour *PD, À mademoiselle Sarah (1), 983*). Dans le cas de *PD, À mademoiselle Sarah (1)*, ce dernier "sizain" peut aussi être analysé comme une section métrique périodique formée de deux tercets monorimiques, sans qu'on puisse y voir l'émergence d'une superstrophe, malgré la pression contextuelle (voir §. 2.5.1.1.7.).

Ep, XX, 871 se distingue par le vers clausule qui suit ses trois sizains superstrophiques, et qui rime avec le timbre b des deux derniers tercets (et répète le mot qui constitue l'appel de cette rime : « cœur »).

Les trois autres poèmes en octosyllabes ne présentent pas de difficultés particulières. Ils sont constitués respectivement de deux sizains superstrophiques (*FG, Pantomime, 107* et *FG, Fantoches, 114*), et de trois sizains superstrophiques (*FG, Les indolents*, 118*)*.

2.5.2.1.4. Les autres pièces en tercets monométriques sont en heptasyllabes (*I, XVII, 915*), en décasyllabes {4¬6} (et (6¬4) pour le vers 1) (*OesH, XI, 773*) et en alexandrins (*PS, Un dahlia, 81*). Ces deux dernières pièces ne posent pas de problèmes sur le plan rimique, et sont faites de tercets qui forment par paire des sizains superstrophiques. Par contre, *I, XVII, 915* nécessite un commentaire spécial. L'ensemble du poème est rimé (aab, ccb, dde, ffe, ggh, iij, kkh, llj, mmn, n). On peut y voir éventuellement une structuration en trois sections métriques (1 : les quatre premiers tercets ; 2 : les quatre suivants ; 3 : le tercet terminal et le vers clausule), mais chaque tercet se ramène, *in abstracto*, au même modèle (aab). On constate que les rimes {h} et {j} ne respectent pas la règle des deux

couleurs. Les deux premiers vers de chaque tercet forment une rime mixte, sauf dans le sixième tercet (rime en *pré*, dont la première instance passe au milieu d'un mot) ; en dehors de cela, la succession des rimes féminines et masculines ne suit pas de régularité. Au vers 4, le mot à la rime est écrit « R*** », et seule une connaissance culturelle de ce nom propre (*Roques*) permet de s'assurer de la mixité de la rime (*R*** rime avec *escroc*).

2.5.2.1.5. Deux textes sont formés de tercets bimétriques : *LI, Prudence, 754* et *C, La bonne crainte (2), 889*. *LI, Prudence, 754* ne pose pas de problèmes spécifiques d'analyse. Les tercets forment par paire des sizains superstrophiques ; chaque tercet est mesuré en {66C}, l'alexandrin, mètre contrastif, ayant fonction de clausule dans chaque strophe. Dans *C, La bonne crainte (2), 889*, les choses sont un peu plus complexes. Les tercets sont mesurés {884} et forment par paire des sizains classiquement rimés, sauf le dernier tercet, dont le vers terminal lance un appel de rime qui trouve son écho dans le vers 2 du premier tercet de la section métrique suivante (rimé (aba)). La moyenne ponctuométrique des tercets est très faible (113). On peut noter aussi que le timbre rimique terminal des tercets 3 et 4 de la section (timbre en [mɑ̃], *-ment*) peut être confondu avec le timbre rimique terminal des tercets 7 et 8 (en [ɑ̃], *-ant*).

2.5.2.2. Tercets (aba)

2.5.2.2.1. Les tercets du type (aba) sont caractéristiques de la terza rima et de la villanelle. La villanelle est construite sur des tercets unisonants, les premier et troisième vers du premier tercet revenant alternativement en troisième position des tercets suivants pour former un refrain. « Très en vogue au XVIe siècle, la villanelle a été reprise par certains parnassiens » (Aquien 1993a : 320).

Verlaine a écrit un seul texte qui s'apparente à cette forme : *LI, Kyrie eleison, 740*. Mais son poème est plus proche de la villanelle telle que l'a définie Morier (1989 : 1095) que de la description qui vient d'en être donnée : les tercets riment en (aba, bab, aba, bab,...), et non en (aba, aba, aba,...). Chez Verlaine, les deux

vers qui font refrain de manière alternative sont introduits par un distique prélude (voir §. 2.4.2.4.4.) :

(1) *Ayez pitié de nous, Seigneur !*
Christ, ayez pitié de nous !

Bien que n'étant pas de même mesure, les deux vers sont alignés. Il en est de même dans les deux derniers vers de chaque tercet, où la mesure peut être indifféremment l'heptasyllabe, l'octosyllabe ou l'ennéasyllabe {3¬3¬3}. Les vers initiaux des tercets sont construits également sur le mètre ennéasyllabique. Le poème s'achève en outre sur un monostiche clausule, qui reprend le premier vers du poème (*cf.* §. 2.3.2.2.7.).

2.5.2.2.2. La terza rima, d'après Dante, l'un de ses utilisateurs les plus fameux, aurait été inventée pa son « maître » Brunetto Latini (*cf.* Martinon 1911a : 81). En France, avant le XVe siècle, c'est une forme rare, on ne la trouve guère que chez Rutebeuf et Adam de la Hale (Martinon, *id.*, note 2). Elle apparaît ensuite, en décasyllabes, dans les *Arts de seconde Rhétorique* (*cf.* Chatelain 1908 : 109 et Lote 1951 : 71). Elle demeure cependant assez rare pour qu'en 1503 Jean Lemaire se croit son introducteur en France, lorsqu'il écrit le *Temple d'honneur et de Vertus* (Martinon 1911a : 81, Laumonier 1932 : 648). Martinon (1911a : 80-86 ; voir aussi 1911b : 6-7) trace tout un petit historique de cette forme. Elle est utilisée au XVIe siècle puis, plus encore, au XIXe siècle. Verlaine l'a employée pendant deux périodes de sa vie : de 1861 à 1875, puis de 1891 à 1895.

Sur le plan de la combinatoire des rimes, on peut constater que par son type particulier d'enchaînement des rimes, la terza rima ne laisse aucune autonomie aux tercets, ainsi que le démontre l'analyse de Ruwet (1979 : 402 et *passim*). Chez la plupart des auteurs (ainsi chez Leconte de Lisle), cet enchaînement rimique est compensé par la relative autonomie syntactico-sémantique des tercets, « puisque la fin du troisième vers correspond généralement à une fin de phrase » (Molino/Gardes-Tamine 1988 : 47). Il sera donc intéressant de voir si, chez Verlaine, le manque d'autonomie rimique est de même compensé par une autonomie syntactico-sémantique,

qui ainsi pourrait justifier les blancs typographiques. Il faut cependant noter que, sur le plan des rimes mêmes, chaque tercet se laisse ramener au schème `(aba)`, et cette équivalence structurelle « est sans aucun doute sensible » (Cornulier 1983 : 55).

On trouve chez les poètes différentes façons de terminer les textes en terza rima. Jodelle aimait finir sur un quatrain en rimes embrassées (*cf.* Martinon 1911a : 84) ; il a quelquefois conclu sur la formule `(xyx, yzz)`. Chez Marot et ses imitateurs, le monostiche supplémentaire, qui était impossible à cause de la mélodie, était suppléé par une rime pénultième à quatre timbres `(xyx, yzy, zyz)`. On trouve aussi, selon les auteurs, d'autres types de variations, parfois fort complexes, comme chez Vigny (SP 1969 : 38-44). Verlaine, quand à lui, s'est toujours contenté de terminer le poème par un monostiche, à l'image de ses modèles parnassiens (Gautier, Leconte de Lisle...). Le timbre de ce monostiche étant attendu du fait même de la formule rimique de la terza rima, il n'exerce pas de réelle fonction de clausule (*cf.* §. 2.3.2.2.7.), contrairement aux textes que nous allons étudier tout à l'heure (§. 2.5.2.2.3.).

Aucun des textes en terza rima de Verlaine n'est composé de décasyllabes. Cette mesure est la plus fréquente chez les classiques (voir Martinon 1911b : 6, Laumonier 1932 : 642 et 657), mais au XIXe siècle, c'est surtout l'alexandrin qui est utilisé (Martinon : *id.*). Verlaine l'emploie six fois (dans *PV, Des morts, 18* ; *PS, La mort de Philippe II (1), 88* ; *PS, La mort de Philippe II (2), 91* ; *lBC, XVII, 152* ; *LI, Complies en ville, 753* ; *PD, À Eugénie I, 1026*), mais sa préférence va à l'octosyllabe, utilisé neuf fois (*PS, Sub Urbe, 79* ; *FG, Les coquillages, 111* ; *lBC, XX, 154* ; *S, I, II, 241* ; *D, XXXVIII, 579* ; *LI, Noël, 736* ; *Ep, I, IV, 852* ; *Ep, I, V, 852* ; *Ep, XIV, 864*). Avant lui, la forme octosyllabique avait été utilisée par Des Masures puis, au XIXe siècle, le sera par J. Olivier, Theuriet, Dierx, Moréas, Madeleine, Rostand, etc. (Martinon 1911b : 7).

La moyenne ponctuométrique des textes en terza rima de Verlaine est `(126)`. Mais ce chiffre cache des disparités individuelles, certains poèmes (*D, XXXVIII, 579* ; *LI, Noël, 736* ; *Ep, I, IV, 852*) ayant des tercets fort peu autonomes du point de vue syntactico-sémantique. Entre autres particularités structurelles, on peut aussi noter que

LI, Noël, 736 est tout en rimes féminines, que *LI, Complies en ville, 753* a sa dernière rime qui n'en est pas vraiment une (répétition du même mot « vérité », mais une fois avec une majuscule à l'initiale, une fois avec une minuscule), et que *PD, À Eugénie I, 1026* a la rime de son vingt et unième vers qui passe à l'intérieur d'un mot.

2.5.2.2.3. Tous les tercets rimés en `(aba)` n'appartiennent pas forcément à la terza rima ou à la villanelle (sans parler des tercets terminaux de certains sonnets). Verlaine a composé 5 textes qui, construits sur cette formule rimique, n'entrent pas dans ces deux catégories. Il s'agit de *S, II, I, 264* ; *C, La bonne crainte (3), 890* ; *I, XVI, 914* ; *PD, Traversée, 1008* ; *PD, À Célimène, 1023.*

PD, Traversée, 1008 , *S, II, I, 264* et *I, XVI, 914* présentent des caractéristiques communes fort remarquables. Dans chacun de ces trois poèmes, le timbre central de chacun des tercets constitue une rime orpheline absolue, alors que les deux vers extérieurs sont en relation de répétition (mots-rimes (*PD, Traversée, 1008* et *I, XVI, 914*) ou vers-refrains (*S, II, I, 264*)). Ces caractéristiques rapprochent ces textes du genre de la chanson. À chaque fois, le poème se clôt sur un vers clausule, qui reprend le timbre orphelin du dernier tercet (*S, II, I, 264* et *I, XVI*) ou son timbre extérieur (*PD, Traversée, 1008)* (voir §. 2.3.2.2.4.). Les différences principales se situent au niveau du mètre utilisé : *PD, Traversée, 1008* est écrit en octosyllabes, *S, II, I, 264* en décasyllabes peut être mesurés `{4¬6}` (et `{6¬4}`), et *I, XVI, 914* en alexandrins.

Il est frappant de constater que ces caractéristiques de la rime orpheline absolue et du monostiche clausule, ces trois poèmes les partagent avec *PD, À Célimène, 1023.* Cependant, ce dernier texte, composé d'octosyllabes, se distingue en ce que les vers extérieurs de chaque tercet sont en relation rimique simple, et non en relation de répétition. Malgré cela, la rime orpheline absolue suffit pour donner au texte un air vague de chanson. De ces quatre textes, trois sont sans doute à peu près contemporains, et datent de la dernière période de production du poète ; seul *S, II, I, 264*, écrit en 1875, est largement antérieur.

Le monostiche clausule apparaît aussi dans *C, La bonne crainte (3), 890*. Ce morceau de poème est la troisième et dernière section d'un texte, qui fait suite à des tercets rimés (abc) et à d'autres rimés (aab) (voir §. 2.5.2.1.5.) ; tous ces tercets sont mesurés {884}. La section est constituée de deux tercets puis du monostiche clausule. Il n'y a aucune relation rimique entre les deux tercets ; par contre, le vers central du premier rime avec le vers terminal du dernier vers de la section métrique précédente, et le vers central du second rime avec le monostiche final (voir §. 2.3.2.2.6.). Cette absence d'autonomie rimique de la section est soulignée par le manque d'autonomie syntactico-sémantique de ses strophes : le premier tercet est précédé d'une virgule et la moyenne ponctuométrique de la section est (232). Au niveau du genre, il y a alternance à l'intérieur de chaque tercet, ainsi qu'avec la section métrique précédente et le vers clausule ; par contre, il n'y a pas d'alternance à la frontière des deux tercets (les deux rimes frontières sont féminines).

2.5.2.3. Tercets (abb)

2.5.2.3.1. Verlaine a aussi écrit six poèmes en tercets (abb), forme que je ne connais pas chez d'autres poètes, sauf dans les deux dernières strophes de la *Complainte des printemps* de Jules Laforgue, en tercets (abb, abb) hexasyllabiques (voir Laforgue SP 1979a : 73 et Gouvard DI 1991). Dans la tradition poétique française, il existe bien des sizains (abbacc), mais ceux-ci sont généralement césurés après leur quatrième vers (forme invertie du sizain (ababcc)) sauf quelquefois dans des poèmes bimétiques (Martinon 1911a : 247) ou, plus rarement encore, monométriques (Martinon 1911a : 290). Il est donc délicat de rapprocher ces tercets, lorsqu'ils riment par paires en (abb, acc) d'une forme de sizain plutôt rare, et de toute façon difficile à analyser dans la cadre de la théorie des strophes classiques (Cornulier 1995 : 125-200)

2.5.2.3.2. Aucun des textes de Verlaine n'est en hexasyllabes (mesure utilisée par Laforgue), mais deux d'entre eux sont composés de pentasyllabes : *I, X, 909* et *PD, Poue E..., 1025*.

I, X, 909 est formé de 10 tercets qui, par paires, sont rimés en (abb, acc). Le poème se distingue surtout par le genre de ses vers : aux strophes 1 et 2, 3 et 4, et 7 et 8, la rime a est mixte (féminine dans son écho, masculine dans son appel) ; aux strophes 5 et 6, la rime b est mixte (masculine en 5, féminine en 6) ; par contre, il n'y a pas de rimes mixtes dans les deux dernières strophes.

PD, Pour E..., 1025 est d'une structure bien différente, puisque les tercets ne forment pas de superstrophes et s'ouvrent tous sur une rime orpheline absolue : la formule rimique est très exactement (øaa). Sur le plan du genre, il y a très régulièrement alternance entre le timbre orphelin (toujours féminin) et le timbre rimé (toujours masculin). Ceci peut faire entendre les tercets comme composés d'un hendécasyllabe à césure analytique, rimant avec un pentasyllabe. On trouve des formes proches de ceci chez Verlaine (voir §. 2.4.1.1.7.). La moyenne ponctuométrique de ces tercets est assez faible (004).

2.5.2.3.3. Deux textes (ou section de texte) sont composés d'octosyllabes : *FG, Cythère (2), 114* et *CpE, XXII, 725.*

FG, Cythère (2), 114 comprend deux strophes, qui riment ensemble par leur premier vers. Cette rime est de même timbre que la rime terminale des strophes de la première section (*cf.* §. 2.5.2.1.3.).

CpE, XXII, 725 est fait de cinq strophes, les quatre premières riment par paires en (abb, acc), alors que la dernière présente une rime orpheline absolue (rime (øaa), comme ci-dessus).

2.5.2.3.4. *Ep, XIX, 871* est composé de quatre tercets de décasyllabes {4¬6} (plus rarement {6¬4}), qui riment par paires en (abb, acc). Il n'y a aucune irrégularité notable sur le plan métrique.

2.5.2.3.5.*PS, Un dahlia (1), 81* est composée d'alexandrins. J'ai déjà parlé de ce texte tout à l'heure (§. 2.5.2.1.4.), à propos de sa deuxième section, faite de tercets rimés en (aab) ; la première section comprend deux tercets (abb) qui riment ensemble par leurs vers initiaux.

2.5.2.3.6. Enfin, un dernier texte, *CpE, XX, 724*, est bimétrique, chaque tercet étant constitué de deux heptasyllabes suivis d'un octosyllabe. Il y a donc dissymétrie entre la formule de rime (en `(abb)`) et la formule métrique (qui correspond à la structure `(aab)`). Les tercets vont par paire (formule rimique en `(abb, acc)`, sauf le dernier, qui par sa structure monorimique est une marque de clôture. Les tercets sont alternativement féminins et masculins, les sizains superstrophiques qu'ils constituent possèdent donc tous une rime mixte.

2.5.3. Tercets sur trois rimes

2.5.3.0. Deux textes se distinguent en ce qu'ils présentent des tercets sur trois rimes, et enfreignent donc forcément la règle des deux couleurs. Il s'agit de *D, LXVI, 603* et de *C, La bonne crainte (1), 889.*

2.5.3.1. *D, LXVI, 603* est un curieux texte, rimé `(abc, bac, bdd)`, composé d'alexandrins. Le schéma de rime ne permet pas de dégager de périodicité autre que typographique. Sur le plan des régularités, on ne peut même pas dire que chaque tercet comprend trois timbres rimiques différents, le dernier n'en possédant que deux.

2.5.3.2. *C, La bonne crainte (1), 889* est une section de texte composée de deux tercets rimés `(abc, abc)`. Il n'y a pas d'alternance en genre entre la rime `b` et la rime `c`. Les strophes sont bimétriques (octosyllabe - octosyllabe - tétrasyllabe). Il est intéressant de constater que l'effraction à la règle des deux couleurs est compensée par la mesure relativement courte des mètres utilisés. Sur la deuxième section de ce texte, voir §. 2.5.2.1.5.

2.5.4. Tercets assonancés

2.5.4.0. Dans le recueil *Chair*, la série de poèmes titrée *Assonances galantes* (Verlaine SP 1989 : 886-887) est exclusivement constituée de textes en tercets, dont le mètre est toujours l'octosyllabe. L'assonance n'y est pas employée comme dans la tradition médiévale, un vers féminin pouvant très bien assoner avec un vers masculin

(voir les premiers vers des deux premiers poèmes, ou les vers 5 et 7 du troisième). Il n'y a d'ailleurs pas de régularité dans la constitution gonique de ces textes (pas d'alternance en genre, etc.). On remarque aussi qu'ils commencent tous pas un vers dont les derniers mots sont « ta photographie ». Chacun de ces trois poèmes mérite quelques commentaires supplémentaires particuliers.

2.5.4.1. *C, Assonances galantes I, 886* a pour formule assonantique globale la suite `(aba, bcb, dcd, eec, bbb)`. Ça commence comme de la terza rima, mais dès la troisième strophe le schéma assonantique devient irrégulier. On remarque une forte irrégularité vis-à-vis de la règle des deux couleurs. Le deuxième et l'avant-dernier vers se terminent tous deux sur le mot « je ».

2.5.4.2. *C, Assonances galantes II, 886* a pour schéma global `(aaa, aba, bcb, cdc, dee, cec)`. À nouveau, on remarque de fortes disparités structurelles dans le schéma assonantique global. Deux des terminaisons en `{c}` ne respectent pas la règle des deux couleurs. La moyenne ponctuométrique des tercets est plutôt basse : `(214)`.

2.5.4.3. *C, Assonances galantes, III, 887* assone sur le schéma `(aaa, aba, bcb, cbc, baø, aaø, a)`. On constate que deux des terminaisons sont orphelines absolues. Pour le reste, pas de régularité structurelle dans le schéma assonantique global. L'autonomie syntaxique des tercets est par ailleurs très faible, comme en témoigne leur moyenne ponctuométrique `(113)`. L'une des assonances (v. 10) passe au milieu d'un mot. On remarque que le mot « photographie » constitue non seulement la première terminaison de vers du poème, mais ausi la dernière. Sur le monostiche final, voir §. 2.3.2.2.3.

2.5.5. Tercets clausules

Deux textes, dont il a déjà été question ci-dessus (§§. 2.5.2.3.6. et 2.5.1.1.5.) présentent un tercet dans une clausule de poème : *CpE, XX, 724* ; *PD, Tristia, 1014.* Dans le premier, le tercet, monorimique, constitue à lui tout seul la clausule (il vient

après une suite de tercets rimés (abb)), dans le second, il est suivi d'un monostiche, et forme avec lui une structure en rimes croisées (qui vient rompre la structure monorimique des tercets constitutifs du corps du texte). Dans les deux cas, la stucture clausule a une singularité formelle qui est révélatrice de sa fonction de clôture.

2.5.6. Or donc...

Etudier les tercets sur la base de leur discrimination typographique permet dans certains cas de faire surgir des régularités. D'abord, d'une manière générale, on constate que Verlaine a tendance à faire correspondre la tercet typographique à une unité syntactico-sémantique, comme en témoigne l'analyse ponctuométrique ; quelques exceptions à cette tendance ont cependant été signalées (§§. 2.5.2.1.5., 2.5.2.2.2., 2.5.2.2.3., 2.5.4.2., 2.5.4.3.).

Les tercets monorimiques sont souvent constitués d'octosyllabes ; de ce point de vue, Verlaine est assez fidèle à la tradition (§. 2.5.1.1.) ; il est plus surprenant de constater que le tercets (aab) sont également majoritairement constitués d'octosyllabes (§. 2.5.2.1.3.) ; ces tercets vont généralement par paires pour former des sizains superstrophiques ; dans ce cas, la structure strophique typographique se confond avec la structure modulaire rimique.

Les tercets (abb) vont de même souvent par paires, sauf quand il contiennent une rime orpheline absolue (*cf.* §§. 2.5.2.3.2., 2.5.2.3.3.).

Les poèmes en tercets (aba), quand ils n'ont pas pour schéma de rime la terza rima (§. 2.5.2.2.2.) (ou, pour un texte seulement, quand ils ne s'apparentent pas à la villanelle, §. 2.5.2.2.1.), sont souvent constitués de strophes dont le vers central, non rimé, est encadré de deux vers en relation de répétition (§. 2.5.2.2.3.).

Les tercets sur trois rimes (§. 2.5.3.), assonancés (§. 2.5.4.), ou clausules (§. 2.5.5.), restent des exceptions assez rares.

Comme il a déjà été noté dans mon chapitre sur les monostiches (§. 2.3.), beaucoup de textes en tercets comportent des structures de clausules (§§. 2.5.1.1.4.,

2.5.1.1.5., 2.5.2.1.5., 2.5.2.2.1.), qui souvent se réduisent à des monostiches (§. 2.5.1.1.4., 2.5.2.1.5., 2.5.2.2.1.), et ceci pas seulement dans les textes en terza rima (§. 2.5.2.2.2.). J'ai du mal à trouver une explication à cette tendance.

Autre remarque : quelques textes (qui restent cependant minoritaires) contiennent des rimes mixtes ; il s'agit surtout de tercets sur deux rimes (§§. 2.5.2.1.4., 2.5.2.3.2.), sans parler des textes assonancés (§. 2.5.4.). Ce type de forme témoigne incontestablement d'une influence de Banville sur Verlaine (voir §. 3.1.3.2.).

2.6. QUATRAINS

2.6.0. Sur le plan de la combinatoire, si l'on étudie les comportements d'éléments *a*, *b*, *c*, *d*, etc. (la première occurrence de b ne pouvant apparaître qu'après au moins une occurrence de *a*, et ainsi de suite), on se rend compte que, pour une suite limitée à quatre éléments (comme dans le quatrain), quinze possibilités sont envisageables : `(aaaa)`, `(aaab)`, `(aaba)`, `(aabb)`, `(aabc)`, `(abaa)`, `(abab)`, `(abac)`, `(abba)`, `(abbb)`, `(abbc)`, `(abca)`, `(abcb)`, `(abcc)`, `(abcd)`. Si l'on réduit cette liste à celle des suites où tout élément apparaît au moins deux fois (comme dans les cas, classiques, d'absence de rime orpheline), on n'a plus que quatre possibilités : `(aaaa)`, `(aabb)`, `(abab)`, `(abba)` ; les trois dernières de ces formules représentent les types de quatrains les plus usités dans la tradition française ; `(aaaa)` a été écarté des usages, parce qu'il contrevenait à la tendance des unités métriques françaises à aller par paires, ou au mieux par triplets. On va voir que Verlaine ne s'en est pas tenu à ces trois formes, et a utilisé plusieurs fois des quatrains comprenant des rimes orphelines (§§. 2.6.3.2. à 2.6.3.6.), traitées suivant les textes de diverses façons.

Le quatrain, dans la tradition française, peut être considéré comme la reine des strophes, la « strophe souveraine » (Suberville 1946 : 165). C'est la forme la plus pratiquée par les poètes, « la plus usitée » (Molino/Gardes-Tamine 1988 : 30), depuis le XVIe siècle jusqu'au XIXe siècle. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le répertoire des strophes de Philippe Martinon (1911b : 7-33) pour s'en convaincre. Cette fréquence s'explique par les qualités structurelles du quatrain ; qu'il soit croisé ou embrassé, il est le seul type de strophe à module complexe à présenter une nette unité dans son schéma rimique. L'article de Nicolas Ruwet (1979) le montre bien, qui échafaude diverses hypothèses pour expliquer le découpage typographique de divers types de strophes, hypothèses qui, dans le cas des strophes à modules complexes, ne convergent vers la même solution que pour les quatrains croisés et embrassés (Ruwet 1979 : 406).

2.6.1. Le quatrain croisé (abab)

2.6.1.0. Cette fréquence du quatrain se ramène le plus souvent à une forme : le quatrain de rimes croisées (abab). C'est sans doute à ce schéma que pensent Molino/Gardes-Tamine quand il écrivent que le quatrain, « par ses qualités de symétries, représente la forme privilégiée de la strophe, en particulier dans la poésie française » (1988 : 181) ; c'est sans doute à la même forme que pense Martinon, quand il pose que le quatrain est la strophe « de beaucoup la plus usitée, étant et de beaucoup la plus facile, comme aussi la moins ambitieuse » (1911a : 89) ; c'est par exemple la forme que préfère de loin Victor Hugo (Grimaud/Baldwin 1993 : 263).

On peut essayer de justifier les opinions de Molino/Gardes-Tamine et des autres par une analyse de la strucutre interne du quatrain croisé. Si on se réfère aux propositions théoriques qui ont été données au §. 1.2., le quatrain de rimes croisées est bien la plus simple des strophes *lyriques*, c'est à dire satisfaisant au principe de la *gamie* à l'intérieur de chaque module : pour une strophe composée de deux modules (type classique), chaque module, s'il apparie deux couleurs rimiques différentes (condition de son lyrisme), doit se résumer au moins à la séquence ab, en deça de laquelle il ne peut y avoir alternance de formes. La strophe lyrique la plus simple consiste donc dans la répétition de ce module : abab. Les "strophes" (aa), quoique plus simples structurellement, ne peuvent pas, faute de "gamie" modulaire (ou, pour dire les choses autrement, faute d'alternance), être lyriques par elles-mêmes ; elles ont besoin pour cela de l'appui des structures typographiques et syntactico-sémantiques. Les sizains (aabccb), quoique très lyriques, ont une structure interne plus complexe, comme en témoigne le désaccord des métriciens sur son analyse (distique + quatrain ou tercet + tercet) ; la réduction structurelle du distique initial dans le second module suppose d'ailleurs une équivalence entre les deux modules plus abstraite que dans le cas du quatrain (abab) (où l'équivalence modulaire est purement matérielle). On aurait beau jeu de montrer ainsi que tous les types de strophes attestés appellent un

commentaire particulier, à l'exception du quatrain (abab), qui est la forme la plus simple que l'on puisse tirer des principes constitutifs de la strophe classique (voir §§. 1.2.2.3.6., 1.2.5.1., 1.2.5.2.). Degré zéro de la strophe, ce quatrain est sans doute la forme attestée la plus proche du *prototype* de la strophe, c'est à dire celle qui, pour une économie maximale de moyens, présente tous les traits typiques qui en sont constitutifs (voir §. 3.2.3.).

2.6.1.1. Monométrique

2.6.1.1.0. Dans les listes qui suivent, je n'ai pas intégré les quatrains que Verlaine fait alterner avec d'autres formes ; ceux-ci seront traités ultérieurement.

2.6.1.1.1. Verlaine a écrit deux textes en quatrains croisés de tétrasyllabes : *RsP, PB, Walcourt 197* et *F, VIII, 1394*. Ce type de strophe se rencontre dès le XVe siècle chez Martial d'Auvergne (Chatelain 1908 : 89). Chez les classiques, il n'est guère attesté (Martinon 1911b : 12 le mentionne dans une chanson de Campra, mais géminé, c'est à dire sous forme de huitain). Au XIXe siècle, on le trouve chez Marceline Desbordes-Valmore, dans *La fiancée du marin* (SP 1973 : 186-187) (voir Chataigné DI 1991), puis chez Victor Hugo, d'abord dans *Les chants du crépuscule*, dans une pièce titrée *Autre chanson*, où le quatrain croisé de tétrasyllabes constitue un refrain qui alterne régulièrement avec un autre type de strophe, puis dans *Les chansons des rues et des bois*, dans les poèmes *À la belle impérieuse* et *Réponse à l'esprit des bois* (voir Cornulier DI 1986). Enfin, cette strophe apparaît aussi chez Casimir Delavigne (deux fois) (voir Martinon 1911b : 12), et chez Laforgue (voir Gouvard DI 1991), dans le poème *Rigueurs à nulle autre pareilles* (SP 1979b : 89), publié pour la première fois en 1888, et que Verlaine a pu connaître avant d'écrire *F, VIII, 1394*. Il n'est pas étonnant que la plupart de ces textes s'inspirent de la chanson, comme en témoignent parfois les titres des poèmes ou des recueils.

Chez Verlaine, *RsP, PB, Walcourt, 197* peut être rapproché de la chanson, moyennant un rapprochement avec le titre global *Romances sans paroles*. Nicolas

Ruwet (1981c : 94-100) a proposé une intéressante analyse de ce poème ; on en trouve une autre dans Molino/Gardes-Tamine (1988 : 170-222), où les auteurs (p. 176) signalent la présence du tétrasyllabe dans les ariettes de Favart. *F, VIII, 1394* se distingue par sa moyenne ponctuométrique relativement faible : (12 15) ; en fait, une telle moyenne n'a rien d'étonnant pour un en semble de quatrains à vers aussi courts ; c'est plutôt la moyenne ponctuométrique de *RsP, PB, Walcourt, 197* qui a de quoi surprendre : (3319). Mais le texte possède une syntaxe tout à fait spéciale, chaque strophe étant constituée d'une phrase nominale, sans prédicat. Les deux poèmes de Verlaine sont faits de strophes masculines et respectent l'alternance en genre. Leur rapprochement est cependant un peu artificiel, tout deux datant de deux périodes de la production de Verlaine très éloignées l'une de l'autre.

2.6.1.1.2. Le même type de strophe en vers de cinq syllabes apparaît trois fois chez Verlaine : une fois, sous forme non périodique, dans un passage de *Vaucochard et fils Ier* (voir §. 2.12.1.2.) ; deux fois, sous forme périodique, dans des poèmes complets : *S, III, V, 279* et *I, LX, 955*. Cette fois, les strophes sont féminines et la moyenne ponctuométrique des textes est, respectivement, (1259) et (1237). Près de 20 ans séparent ces deux textes. Voir aussi le §§. 2.6.4.1.1. et 2.6.4.1.2. pour des poèmes où le quatrain de pentasyllabes alterne avec d'autres types de quatrains.

Avant Verlaine, cette forme se rencontre une fois chez Malherbe, dans une « chanson » (voir Fromilhague 1954 : 140 et 195 et Cornulier DI 1990 — texte dans Malherbe SP 1968a : 199-200). Martinon (1911b : 11) la signale, entre autres, chez Saint-Gelais, Corrozet, Pernette du Guillet, Jodelle, Nervèze, Coyssard, Anne Picardet et, au XIXe siècle, chez Mme Lesguillon, Aloysus Bertrand, Richepin, Mendès, etc. Marceline Desbordes-Valmore l'a utilisée trois fois : dans *L'adieu tout bas* (SP 1973 : 211), *Une place pour deux* (SP 1973 : 449) et *La charité* (SP 1973 : 638) (voir Chataigné DI 1991), et une fois dans un refrain alternant avec des couplets (SP 1973 : 574). Hugo en a fait un usage relativement fréquent : dans *Autre guitare* (*in Les rayons*

et les ombres), où les strophes présentent entre elles des phénomènes de répétition, dans *Le grand siècle* (*in Les chansons des rues et des bois*), dans *Écrit sur le mur de Versailles* (*in Toute la lyre*), et surtout dans le long poème *Coups de clairon* (*in Les années funestes*). Rimbaud a utilisé cette forme trois fois : dans *L'éternité*, *Âge d'or* et « Entends comme brame… » (voir Cornulier DI 1988).

2.6.1.1.3. La forme en hexasyllabes a été utilisée par Verlaine par trois fois : *B, II, 657* ; *PD, À Ph..., 991* ; *PD, Féroce, 1013* (voir aussi *PcP, Écrit entre Chambéry et Aix, 544*, analysé au §. 2.6.4.5., et le quatrain isolé de *Ep, I, VI, 853*, recensé au §. 2.2.3.3.2.). C'est une forme tardive dans son œuvre, puisqu'on ne la trouve pas avant 1887. Elle est attestée dès le XVe siècle chez Georges Chastellain et dans *La Passion Nostre Seigneur Jhesu Christ* (copie de Semur) (voir Chatelain 1908 : 89). Au XVIe siècle, on la trouve trois fois chez Marot (voir Laumonier 1932 : 653 et 656) et deux fois chez Ronsard (Laumonier, *ibid.* : 692) ; Malherbe a utilisé cette forme une seule fois, et sous forme non périodique (voir Fromilhague 1954 : 195 — texte dans Malherbe SP 1968a : 244). À ces listes, on peut ajouter de nombreux auteurs mentionnés par Martinon (1911b : 11) : Corrozet, Forcadel, Sibilet, Du Bellay, Salmon Macrin, Baïf, Jodelle, La Boderie, etc. Au XIXe siècle, Desbordes-Valmore l'a utilisée dans *Garat à Bordeaux* (SP 1973 : 102), *Pèlerinage* (SP 1973 : 190), *Pourquoi ?* (SP 1973 : 519), *La danse de nuit* (où couplets et refrains sont tous construits sur cette forme ; voir SP 1973 : 559), dans « La chanson du pêcheur… » (SP 1973 : 589), dans *La blonde* (avec un vers clausule ; voir SP 1973 : 614) et, en alternance avec un refrain de forme différente, dans *Imitation de Moore. Trois nocturnes, I* (SP 1973 : 244). Hugo l'a utilisée 5 fois, dont 3 fois dans *Les chansons des rues et des bois* (voir Cornulier DI 1986). On la trouve deux fois chez Gautier (*cf.* Coates 1988 : 6). On peut ajouter à ces noms ceux de Laprade et de Jean Aicard, signalés par Martinon (1911b : 11). Chez les chansonniers, Béranger a utilisé cette strophe autant sous forme de refrain alterné avec des couplets (*La fortune*, *in* Béranger 1983a : 357), que sous forme de couplets alternés

avec des refrains (*De profundis*, *in* Béranger 1983a : 389). Rimbaud a écrit une seule strophe sur ce modèle, au début de *Comédie de la soif, 3. Les amis* (*cf.* Cornulier DI 1988). Enfin, notons que Laforgue a utlilisé cette forme dans *Le brave, brave automne* (SP 1979a : 128 ; poème publié pour la première fois en 1887) et, mélangée avec d'autres formes, dans deux autres poèmes (*cf.* Gouvard DI 1991).

Chez Verlaine, *B, II, 657* ne se distingue par aucune particularité, sa moyenne ponctuométrique (13 25) n'est pas spécialement surprenante pour une strophe courte de vers courts ; on peut dire à peu près la même chose pour *PD, À Ph..., 991*, dont la moyennen ponctuométrique est (14 13). *PD, Féroce, 1013*, de moyenne ponctuométrique (2225), se distingue en revanche sur plusieurs points : si l'alternance en genre est toujours respectée à l'intérieur des strophes, elle est par contre très irrégulière à leur frontière ; on remarque aussi à la fin du poème un vers clausule, typographiquement collé au dernier quantain (voir §§. 2.3.2.1. et 2.3.2.3.1.) ; ce vers supplémentaire rime avec les vers impairs du dernier quantain.

2.6.1.1.4. Passons à la forme en heptasyllabes. Au Moyen-Age, on la trouve chez les trouvères à deux reprises, une fois, isolée, dans un motet, une autre fois dans une pastourelle/chanson pieuse (voir Mölk/Wolfzettel 1972 : 277). Au XVIe siècle, Marot l'a utilisée à deux reprises dans ses *Psaumes*, une fois en strophes masculines, une fois en strophes féminines (Voir Laumonier 1932 : 657) ; Ronsard l'a employée de même par deux fois (Laumonier 1932 : 692). Malherbe n'a utlilisé cette forme qu'une seule fois (voir Fromilhague 1954 : 140 et 195, Cornulier DI 1990 — texte dans Malherbe SP 1968a : 200-201). On la trouve aussi une seule fois chez Saint-Amant, dans un poème constitué d'une seule strophe (pas de périodicité) (voir Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993). Enfin, chez les classiques, Martinon (1911b : 10) la signale encore chez Saint-Gelais, Pernette du Guillet, Marguerite de Navarre, Forcadel, Guéroult, Bèze, Du Bellay, Magny, Baïf, Garnier, Desportes, Maynard, Corneille, et La Fontaine. Au XIXe siècle, Marceline Desbordes-Valmore a employé

cette forme dans trois poèmes : *Un beau jour* (SP 1973 : 123), *La grande petite fille* (SP 1973 : 555) et dans une strophe de *Le nuage et l'enfant* (SP 1973 : 552) (voir Chataigné DI 1991). Lamartine ne l'a utilisée qu'une seule fois (voir Long DI 1992) ; on la trouve à quatre reprises chez Gautier (voir Coates 1988 : 7). Béranger l'emploie plusieurs fois, tantôt sous forme de couplet alternant avec des refrains (*cf.* Béranger SP 1983a : 42, 45, 83 et 321), tantôt, dans les œuvres posthumes, sous forme de strophes dénuées de phénomènes de répétition (Béranger SP 1857 : 180 et 194). Hugo en a fait un large usage, avec 73 emplois si je ne me trompe (voir Cornulier DI 1986). Chez Rimbaud cette strophe n'apparaît qu'à deux reprises, dans *Honte* et dans « Le loup criait sous les feuilles… », (sans compter son apparition, au milieu d'autres types de strophes, dans *Fêtes de la faim*).

Chez Verlaine, mis à part un quatrain isolé cité dans les *Confessions*, un autre qui est une dédicace (voir §. 2.2.3.3.2.), et une pièce où les quatrains alternent avec des monostiches (voir §. 2.6.4.2.1.), on trouve cette forme, périodiquement, à douze reprises : *PS, C, III, 75* ; *FG, Mandoline, 115* ; *FG, En sourdine, 120* ; *lBC, XII, 149* ; *RsP, PB, Bruxelles, 198* ; *J&N, J, Prologue (2), 319* ; *P, L, V, 505* ; *D, XCI, 620* ; *D, ApNE, Le livre d'Esther II, 638* ; *B, VI, 662* ; *LI, Ascension, 743* ; *Ep, XV, 865*. On voit que c'est une forme assez permanente dans la production verlainienne, puisqu'elle est attestée de 1866 à 1894. La moyenne ponctuométrique de tous ces poèmes ou sections de poèmes est `(23 27)`. On constate que l'autonomie syntactico-sémantique des strophes commence à prendre forme, mais ce n'est pas le cas pour la frontière de module (la "césure" strophique). Deux poèmes, *RsP, PB, Bruxelles, 198* et *D, ApNE, Le livre d'Esther II, 638*, se distinguent en ce que la suite de strophes à rimes croisées est précédée d'une strophe de même mesure en rimes embrassées. En cela, on peut les rapprocher aussi de *J&N, J, Prologue (2), 319*, période de trois strophes, qui fait suite à une section métrique de deux strophes, à rimes embrassées (tout le poème étant constitué d'heptasyllabes). Le mélange des schémas `(abab)` et `(abba)` n'est pas très

rare en poésie classique, et n'est pas toujours facile à repérer à la lecture (voir sur ce point les remarques de Quicherat 1850 : 222-223). Sur le plan du genre des rimes, il faut noter aussi que trois de nos textes sont tout entiers constitués de rimes féminines (*FG, Mandoline, 115* ; *RsP, PB, Bruxelles, 198* ; *P, L, V, 505*), deux sont en rimes masculines (*FG, En sourdine, 120* ; *B, VI, 662* — sur *En sourdine*, voir Noailly 1992), cependant que trois sont en strophes masculines à vers régulièrement alternés (*lBC, XII, 149* ; *J&N, J, Prologue (2), 319* ; *Ep, XV, 865*) et deux sont en strophes féminines (*D, ApNE, Le livre d'Esther II, 638* ; *LI, Ascension, 743*) ; *D, XCI, 620* se distingue en ce qu'il est composé d'une alternance de strophes tout entières masculines et tout entières féminines. Quelques pièces présentent des phénomènes de répétition : dans la dernière strophe de *D, ApNE, Le livre d'Esther II, 638*, les mots à la rime sont en équivalence croisée par répétition (effet de clôture) ; dans *LI, Ascension X*, les strophes 1, 5, 6 et 7 commencent par le même vers.

2.6.1.1.5. Le quatrain croisé d'octosyllabes est beaucoup plus courant que celui d'heptsyllabes ; d'après Martinon, c'est le quatrain « le plus usité à toutes les époques, car il convient presque à tous les sujets » (1911a : 107). Cependant, il n'existe pas au Moyen Age, où on ne le trouve incidemment que sous forme isolée, dans un descort (voir Mölk/Wolfzettel 1972 : 277). Il prend véritablement naissance au XVe siècle : on le rencontre alors chez Deschamps, chez Alexis, dans la *Passion Nostre Seigneur Jhesu Crist* (copie de Semur), dans un « Patenôtre », dans *Le Mystère de Saint Bernard de Menthon*, et chez Martial d'Auvergne (Chatelain 1908 : 89-90). Au XVIe siècle, on le trouve, en strophes féminines, dans les *Chansons* de Marot (*cf.* Laumonier 1932 : 653) et, en strophes masculines, dans les *Psaumes* du même auteur (Laumonier 1932 : 656 et 657). Ronsard l'utilise aussi bien en strophes féminines qu'en strophes masculines, et l'emploie même une fois dans un poème constitué exclusivement de vers masculins (Laumonier 1932 : 691-692) ; c'est l'une de ses strophes préférées (Laumonier 1932 : 697). Martinon le signale aussi chez Collerye, Saint-Gelais, Corrozet, et ajoute que

l'ont employé « depuis presque tous les poètes » (1911b : 10). Malherbe a utilisé ce quatrain six fois, dont une fois dans une pièce à strophe féminines (Fromilhague 1954 : 195 ; voir aussi Cornulier DI 1990). Viau en a fait un usage plus riche : on le trouve dans 24 de ses poèmes, dont neuf fois sous forme d'un poème de quatre vers, trois fois en alternance avec une autre forme, et trois fois comme section métrique non périodique ; chez Tristan, on le rencontre dans 16 poèmes (Chauveau/Cornulier DI 1992), et Saint-Amant l'a employé 11 fois (Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993). Au XIXe siècle, c'est une forme très courante. On la trouve 11 fois chez Desbordes-Valmore (Chataigné DI 1991), dont une fois dans des quatrains-couplets alternés avec un refrain ; Béranger l'utilise tantôt sous forme de couplet (7 fois), tantôt sous forme de refrain (4 fois), tantôt les deux à la fois (3 fois), tantôt, dans les œuvres posthumes, sous forme de pièces strophiques sans refrains (4 fois) (voir Béranger SP 1983a, 1983b, 1857 et annexe 4.4.) ; chez Lamartine, on trouve cette forme 35 fois, dont une seule fois en strophes féminines (Long DI 1992) ; Hugo, si mon compte est bon, l'a utilisée 135 fois (voir Cornulier DI 1988), dont une fois dans des couplets alternant avec un refrain ; Gautier l'a employée 76 fois (Coates 1988 : 7-8), Baudelaire cinq fois dans *Les Fleurs du Mal*, dont une fois mélangée avec la strophe d'octosyllabes embrassée (Cornulier DI 1987) ; parmi les parnassiens, Martinon (1911b : 10) la signale chez Banville (voir Banville SP 1972b : 146-147, et surtout tout le recueil des *Idylles prussiennes, in* Banville SP 1972d : 9-180), Coppée, Sully Prudhomme ; Rimbaud en a fait usage cinq fois, dont une fois en guise de strophe prélude ; Laforgue l'a utilisée onze fois, dont une fois mélangée avec d'autres types de strophes (Gouvard DI 1991).

Chez Verlaine, cette strophe est également très courante. On la trouve 33 fois, de manière périodique, en strophes masculines : *PS, EF, V, 68* ; *lBC, II, 142* ; *lBC, VIII, 147* ; *lBC, VBC, I, 156* ; *lBC, VBC, II, 157* ; *PclBC&RsP, Les renards, 213* ; *S, I, XXIV, 263* ; *J&N, J, VJ, Les loups, 359* (sur ce poème, voir Murphy 1996) ; *J&N, J, VJ, L'angélus du matin, 363* ; *J&N, N, Prologue, 377* ; *A, LL, XX, 458* ; *P, Mains, 517* ; *P,*

A II, À celle que l'on dit froide, 532 ; *P, A II, Rendez-vous, 537* ; *D, XLI, 581* ; *D, LVII, 597* ; *OesH, XIX, 781* ; *lLP, Fragments II, 818* ; *dlL, V, 832* ; *dlL, XVII, 842* ; *Ep, V, 857* ; *I, I, 899* ; *I, VIII, 907* ; *I, XLV, 941* ; *I, LXII, 957* ; *PD, Ægri Somnia, 1029* ; *PD, En septembre, 1036* ; *F, VI, 1392* ; *F, VII, 1393* ; *F, XI, 1396* ; *F, XII, 1397* ; *H, VIII, 1410* ; *H, X, 1411*. On la trouve aussi 16 fois en strophes féminines : *FG, Sur l'herbe, 108* ; *FG, En patinant, 111* ; *S, III, I, 273* ; *A, Sur un reliquaire, 418* ; *A, LL, VIII, 448* ; *A, LL, XII, 451* ; *P, ApNE, « Nous ne sommes pas... », 531* ; *B, XIII, 673* ; *LI, Avent, 735* ; *LI, Veni, sancte..., 744* ; *Ep, XVI 1, 866* ; *C, Fog !, 893* ; *I, XXIII, 922* ; *I, XXXIX, 935* ; *PD, Craintes, 999* ; *PD, À Eugénie II, 1027*. À cela, il faut ajouter quelques textes qui se distinguent par leur structuration gonique particulière :

Le poème *Ep, IV, 856* est tout entier constitué de vers masculins ; il se distingue en outre par son vers final, composé de 17 syllabes (comme le vers final de *Ep, III, 856*).

Les pièces *P, Læti et errabundi, 522* ; *PD, Contre la jalousie I, 997* et *PD, Pour E..., 1026* sont constituées d'une alternance de strophes entièrement composées de vers féminins, et de strophes entièrement composées de vers masculins. Toutes commencent par une strophe féminine.

Le poème *P, Sur une statue de Ganymède, 512* est composé de quatre strophes à l'intérieur desquelles il y a alternance en genre, mais la première strophe est de terminaison féminine, les deux suivantes sont masculines, et la dernière est féminine à nouveau. Par deux fois, il n'y a donc pas alternance en genre à la frontière des strophes. La structure globale du genre des strophes (c'est-à-dire de leur dernier vers) forme donc une structure embrassée : `{FMMF}`. La pièce *dlL, XI, 837* présente le même genre d'irrégularité, puisque l'alternance en genre à la frontière des strophes n'y est pas régulière ; le genre des six strophes du poème y est le suivant : `{MMMMFF}` ; à ceci, il faut ajouter la spécificité du troisième quatrain, qui présente des rimes embrassées, et non des rimes croisées.

Enfin, trois poèmes sont construits sur des rimes mixtes : *RsP, AO, VI, 194* ; *A, "Gais et contents", 429* et *C, Vers en assonances, 891*. Dans *RsP, AO, VI, 194* et *C, Vers en assonances, 891*, les strophes présentent de manière alternante le schéma gonique {FMMF} / {MFFM} ; dans *A, "Gais et contents", 429*, on a toujours la structuration plate {FFMM}.

La moyenne ponctuométrique de tous ces textes est (23 26). Cette moyenne cache bien sûr de fortes disparités d'un poème à l'autre.

À tous ces poèmes, il faut encore ajouter *FG, Le faune, 115*, qui a pour particularité d'être composé de strophes unisonantes. Les deux strophes du texte sont masculines, et leur moyenne ponctuométrique est (23 05).

On pourrait ajouter aussi *CpE, I, 709* et *CpE, XIX, 723*, dont les quatrains alternent avec des monostiches (§. 2.6.4.2.1.), *A, LL, XXII, 459*, dont les quatrains alternent avec des distiques (§. 2.6.4.3.), et *Ep, XII 2, 863*, dont les quatrains alternent avec des quintils §. 2.6.4.4.). Si on ajoute les quatrains de ces poèmes aux autres pour dresser une nouvelle moyenne ponctuométrique, le résultat reste le même : (23 06). Par contre, prises à part, ces strophes ont une moyenne de (2335).

On peut ajouter encore à ces listes le quatrain final de *PD, La croix sans or..., 996*, non périodique (voir §. 2.2.2.2.2.), et les poèmes constitués d'un seul quatrain croisé d'octosyllabes : *PcPS&FG, Quatrain, 125* ; *PcP, Quatrain, 544* (n°386), *PcP, Quatrain, 544* (n°387) ; *Ep, XXVI, 875* ; *PD, Le rouge..., 984* ; *PD, À Madame ***, 984* ; *PD, Plus d'infirmière..., 984*. La relative fréquence de ces derniers suffit pour prouver que le quatrain croisé d'octosyllabes est assez fameux pour se passer parfois d'équivalence contextuelle (pour être métriquement perçu sans rapport d'isomorphie sur l'axe du discours). Voir §. 2.2.3.3.2.

2.6.1.1.6. Le quatrain croisé d'ennéasyllabes, attesté chez Verlaine, est bien évidemment une forme rare, du fait de son mètre. Martinon (1911b : 9-10) en donne une petite liste, mais sans préciser l'emplacement éventuel de la ou des césures, et sans

distinguer la forme croisée de la forme embrassée. Pour le XVIIe siècle, il trouve le quatrain d'ennéasyllabes dans une chanson de La Fontaine et, pour le XVIIIe siècle, dans une pièce de Coulanges. Mais c'est surtout au XIXe siècle que la forme est attestée. On la rencontre chez Ampère (dans une pièce publiée en 1863 mais datée de 1842), chez Vicaire, Tisseur, Richepin (plusieurs fois), Mikhaël, Quillard, Merrill, etc. Laforgue a écrit deux fois en quatrains croisés d'ennéasyllabes, apparemment sans césurer ses vers (voir Gouvard DI 1991). Du côté des chansonniers, on rencontre cette forme chez Béranger une seule fois, dans les couplets de sa chanson « Le carillonneur ». L'ennéasyllabe y est césuré en {36} (en fait {333} pour beaucoup de vers), {63} pour le premier vers du septième couplet (SP 1983a : 143) :

(1) *Notre gouverneur a, je le pense,*
Prélevé des droits sur ce terrain ;
Dans l'église il vient donner quittance.
Sonnons fort : monseigneur est parrain.

Chez Verlaine, le quatrain croisé d'ennéasyllabes se rencontre à quatre reprises : *P, Poème saturnien, 508* ; *B, XXIX, 697* ; *B, XXXII, 701* ; *I, LXV, 959*. À cette liste, il faudrait ajouter *S, III, XIV, 285* et *A, LL, XVII, 455*, qui alternent le quatrain croisé d'ennéasyllabe avec la forme embrassée, et qui seront traités plus bas (§. 2.6.4.1.2.). La moyenne ponctuométrique de ces quatre textes est {24 37}. Chacun de ces quatre textes nécessite un commentaire particulier.

P, Poème saturnien, 508 est composé sur les mesures {4¬5} et {5¬4}. Le texte présente un jeu curieux sur le genre des vers : dans les strophes impaires, il y a alternance en genre ; les strophes paires sont exclusivement constituées de vers féminins. Les strophes impaires sont construites sur un enchaînement gonique du type {MFMF}, sauf la première, qui suit l'ordre inverse : {FMFM}.

B, XXIX, 697 est composé sur les mesures {3¬6} et {6¬3}. Les strophes sont formées non à partir d'un réseau de rimes, mais à partir d'un réseau d'assonances ; notons, encore une fois, que l'assonance n'y fonctionne pas comme dans la tradition

métrique médiévale, puisqu'ici un vers féminin peut très bien être apparié à un vers masculin (sur l'assonance au Moyen Age, voir Elwert 1965 : 77-78, Doutrelepont 1990, Cornulier 1995 : 196-197).

B, XXXII, 701 est apparemment composé sur les mesures {4¬5} et {5¬4}. Les rimes sont toutes féminines.

Pour *I, LXV, 959*, la mesure des vers est très problématique, mais on peut postuler éventuellement une constitution en sous-vers {3¬6} et {6¬3}. La strophe 4 est rimée sur le schéma (abba). Sur le plan du genre, il y a bien alternance à l'intérieur de chaque strophe, mais le genre des 6 strophes du poème est irrégulier : {MFFMFF}.

On pourrait ajouter à ces textes *CpE, XXIV, 727*, dont les quatrains, formés d'ennéasyllabes {4¬5} et {5¬4}, alternent avec des monostiches. Voir §. 2.6.4.2.1.

2.6.1.1.7. Passons au quatrain croisé de décasyllabes. Ici, il faudrait bien distinguer les décasylabes {4¬6} et/ou {6¬4} des décasyllabes {5¬5}. Mais la chose n'est pas facile pour Verlaine, car pour de nombreux textes, il est difficile de déterminer l'emplacement de la césure, à supposer qu'il y en ait une (sur le problème du décasyllabe chez Verlaine, voir Bobillot 1993 et Cornulier 1996).

Le quatrain croisé de décasyllabes {4¬6} est quasi inexistant au Moyen Age ; Mölk/Wolfzettel (1972 : 277) en répertorient une seule forme. Pour le XVe siècle, Chatelain (1908 : 90) le trouve chez Christine de Pisan (deux fois), chez Agnès de Navarre-Champagne, et chez Eustache Deschamps. Au XVIe siècle, Marot l'a utilisé une fois dans ses *Chansons* (Laumonier 1932 : 653), deux fois dans ses *Psaumes* (Laumonier 1932 : 656), à quoi il faut ajouter une pièce où il alterne avec le quatrain embrassé, et une autre où il alterne avec la terza rima ! (Laumonier 1932 : 657). Ronsard a employé ce quatrain quatre fois en strophes masculines, et deux fois en strophes féminines (Laumonier 1932 : 691). Martinon (1911b : 8) le signale aussi chez Gringore, Bouchet, Bèze, A. de Cotel, Habert et... Nostradamus ! Après le XVIe siècle,

c'est une forme qui a tendance à disparaître. On la trouve cependant chez Maynard, Racan, Sarasin, Charleval, Perrin, la Formy, etc. (*cf.* Martinon 1911b : 9). Au XIXe siècle, elle reste rare. Il faut cependant relever les 13 emplois qu'en fait Desbordes-Valmore (Chataigné DI 1991). Hugo ne l'emploie qu'une seule fois, dans une strophe isolée, sa préférence allant au décasyllabe de mesure {5¬5} (voir Cornulier DI 1986) ; on le trouve quatre fois chez Lamartine (Long DI 1992). Enfin, il faut ajouter à cette liste quelques noms signalés par Martinon (1911b : 9) : Dumas père, Moreau, Laprade, Sully Prudhomme, Gregh. Du côté des chansonniers, on constate que Béranger utilise assez souvent cette strophe : tantôt sous forme de couplet, tantôt sous forme de refrain, tantôt à la fois couplet et refrain, tantôt (dans les œuvres posthumes), sous forme de strophes suivies : on relève en tout 11 emplois de cette strophe dans ses chansons ; bizarrement, le quatrain croisé de décasyllabes {5¬5} n'est jamais utilisé.

Chez Verlaine, le seul texte comprenant des quatrains croisés en décasyllabes {4¬6} est le suivant : *FG, Clair de lune, 107* (en strophes féminines). Sur ce poème, voir Malengreau 1989. On peut lui joindre la liste des textes présentant un mélange des mesures {4¬6} et {6¬4} : *S, I, XI, 250* (en strophes féminines) ; *S, I, XII, 251* (en strophes féminines) ; *P, Dédicace, 484* (vers entièrement féminins) ; *PD, Impression de printemps (3), 988* (vers entièrement masculins). La moyenne ponctuométrique de ces 5 textes ou section de texte est (23 27). On peut y ajouter la première strophe de *PD, Impression de printemps, 988*, qui est non périodique (voir §. 2.2.2.2.2.).

Les quatrains croisés de décasyllabes à césure médiane sont caractéristiques de la poésie du XIXe siècle. On les trouve dans trois poèmes de Marceline Desbordes-Valmore (Chataigné DI 1991). Hugo les a pratiqués 4 fois (Cornulier DI 1986). Chez Gautier, on trouve 12 pièces en quatrains croisés de décasyllabes (Coates : 1988 : 8-9), toutes en strophes masculines, mais le relevé métrique de Coates ne précise pas s'il s'agit de décasyllabes {4¬6} ou {5¬5} ; si l'on en croit Martinon (1911b : 9), il

s'agit de décasyllabes {5¬5}. Martinon (*id.*) signale aussi cette forme chez Lacretelle, Bouilhet, Laprade, Leconte de Lisle, Dierx, etc.

Chez Verlaine, les quatrains de décasyllabes {5¬5} sont les suivants : *lBC, XXI, 154* (en strophes masculines) ; *RsP, PB, Birds in the night, 202* (strophes composées en alternance de vers complètement féminins et de vers complètement masculins) ; *RC&PcS, Ιησουσ Χριστοσ Θεου Υιοσ Σωτηρ, 295* (strophes féminines) ; *A, Batignolles, 463* (strophes masculines). La moyenne ponctuométrique de ces quatre textes est la suivante : {24 29}. On remarque qu'il y a une tendance plus forte que dans le quatrain de décasyllabes {4¬6} à souligner les frontières strophique et modulaire par une frontière syntactico-sémantique. Par ailleurs, tous ces textes datent des années 1870-1873, à l'exception de *A, Batignolles, 463*, qui n'est pas attesté avant 1888 (date de l'édition originale d'*Amour*). On pourrait ajouter à ces textes *CpE, XVIII, 723*, qui fait alterner ses quatrains avec des monostiches (voir §. 2.6.4.2.1.).

Enfin, il y a chez Verlaine des textes en quatrains croisés pour lesquels les décasyllabes semblent non césurés : *D, LIV, 593* ; *dlL, XIV, 839* (peut-être mesuré {5¬5} pour les 25 premiers vers) ; *Ep, II 2, 854* (vers peut-être mesurés {7¬3} et {3¬7} ?). Leur moyenne ponctuométrique est {15 38}. On pourrait ajouter à ces textes *CpE, XXV, 727*, qui sera traité plus bas (§. 2.6.4.2.1.), parce que ses quatrains alternent avec des monostiches. On trouve des quatrains croisés à décasyllabes non mesurés chez Rimbaud (dans *Jeune ménage* et dans « Plates bandes d'amarantes… ») ; mais les textes verlainiens sont très postérieurs à l'aventure rimbaldienne : ils datent tous deux de 1894. Rimbaud a pratiqué aussi, semble-t-il, le mélange des mesures {4¬6} et {5¬5} (*Tête de faune*, cinquième partie de *Comédie de la soif*). Ce mélange, qui n'est pas attesté dans les quatrains de Verlaine, avait semble-t-il été utlilisé avant Rimbaud par Armand Renaud, dans ses *Nuits persanes* (qui datent de 1870 — voir Decaunes SP 1977 : 125) et, à une date que j'ignore, par Warnery (voir Martinon 1911b : 9).

2.6.1.1.8. À peu près inusité au Moyen Age, sauf dans un descort (voir Mölk/Wolfzettel 1972 : 277), le quatrain croisé d'hendécasyllabes est inexistant chez les classiques, et on ne le trouve au XIXe siècle que chez « quelques modernes, à la suite de Verlaine, en quête de nouveauté » (Martinon 1911a : 105). Martinon (1911b : 8) le signale chez Banville, qu'il cite en exemple (1911a : 105), sans préciser d'où vient le texte qu'il rapporte. Il s'agit en fait d'un court poème donné à titre d'exemple dans le *Petit traité de poésie française* (Banville 1972 : 17). Par souci pédagogique, Banville marque la césure des vers par un tiret :

(2) *Les sylphes légers — s'en vont dans la nuit brune*
Courir sur les flots — des ruisseaux querelleurs,
Et, jouant parmi — les blancs rayons de lune,
Voltigent riants — sur la cime des fleurs.

Les zéphyrs sont pleins — de leur voix étouffée,
Et parfois un pâtre — attiré par le cor,
Aperçoit au loin — Viviane la fée
Sur le vert coteau — peignant ses cheveux d'or.

Martinon, sans distinguer le quatrain croisé du quatrain embrassé, signale aussi cette forme chez Mme Colet, Armand Renaud (qui alterne régulièrement les mesures {6¬5} et {5¬6}), Vicaire, Rollinat, Tisseur (qui propose un hendécasyllabe césuré {4¬3¬4}) et Warnery (2 fois). Rimbaud a utilisé une forme semblable dans *Larme* (SP 1991 : 291), où les quatrains, composés d'hendécasyllabes, sont caractérisés par une sorte de schéma croisé "fantôme" (*cf.* Bauer 1992b et Aroui 1996a : 32) ; voir aussi, du même Rimbaud, *Michel et Christine*, dont les rimes irrégulières tendent aussi vers un schéma croisé (Cornulier DI 1988).

Chez Verlaine, les poèmes en quatrains croisés d'hendécasyllabes sont au nombre de 6 : *RsP, AO, IV, 193* ; *J&N, N, Crimen amoris, 378* ; *A, Adieu, 424* ; *A, Délicatesse, 431* ; *Ep, III, 856* ; *I, VII, 906*. Le plus ancien des ces textes (celui des *Romances sans paroles*) date de 1872. L'emploi de l'hendécasyllabe à partir de cette date est sans doute lié à la découverte, grâce à Rimbaud (voir Verlaine SP 1972 : 666 et Zayed 1970 : 338-345), de l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore, même si, on

vient de le voir, celle-ci n'a jamais utilisé l'hendécasyllabe dans le quatrain croisé monométrique. On peut aussi penser à l'exemple du *Petit traité de poésie française* de Banville. *RsP, AO, IV, 193* et *A, Adieu, 424* sont clairement césurés {5¬6}. Le premier est entièrement constitué de vers féminins, le second de strophes masculines. *A, Délicatesse, 431* ; *Ep, III, 856* et *I, VII, 906* sont composés en majorité d'hendécasyllabes {5¬6}, mais apparaît aussi parfois la mesure {6¬5} ; *Ep, III, 856* se distingue en outre par un vers final de 17 syllabes, et *I, VII, 906* par un vers de 13 syllabes à la fin de la troisième strophe, et un vers de 10 syllabes à la fin du poème. *I, VIII, 906* est composé de strophes masculines, les deux autres textes le sont de strophes féminines. Il reste *J&N, N, Crimen Amoris, 378*, aux strophes masculines, dont la constitution en sous vers demeure problématique. On peut faire l'hypothèse d'un mélange de mesures {7¬4} et {4¬7}, mais ça n'a rien d'évident ; le "rythme" est extrêmement difficile à saisir dans ce texte. Sur l'hendécasyllabe verlainien, voir Bobillot 1994.

2.6.1.1.9. Le quatrain croisé d'alexandrins est une forme de strophe bien connue, et extrêmement fréquente ; au XIXe siècle, elle est « la principale forme adoptée par les poètes » (Martinon 1911a : 98). Elle ne s'est pourtant imposée que relativement tard. Ronsard ne l'a utilisée que deux fois en strophes masculines, et sept fois en strophes féminines (voir Laumonier 1932 : 691) ; mais il en fut apparemment l'initiateur (*cf.* Martinon 1911a : 96) ; la Pléiade l'a employée rarement (*cf.* Martinon 1911b : 7) ; Malherbe en fait un usage encore plus rare : on ne la trouve chez lui que deux fois (Fromilhague 1954 : 195, Cornulier DI 1990) ; et Maynard a fait de même : il ne l'a utilisée que trois fois (Martinon 1911a : 97 et 1911b : 7) ; la forme est aussi rare chez Viau et chez Saint-Amant : le premier ne l'empoie que cinq fois seule, et une fois en alternance avec une autre forme (Long/Chauveau/Cornulier DI 1990) ; le second ne l'emploie que cinq fois aussi (Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993), mais toujours de façon isolée, non périodique, ce qui suppose déjà à l'époque une reconnaissance

culturelle de la forme ; Tristan en fait un usage plus abondant : il l'emploie 13 fois, dont 7 fois en strophes masculines (Chauveau/Cornulier DI 1992). Pour ce qui est des classiques, Martinon (1911b : 7) signale aussi cette strophe chez Desportes (seize fois), Du Perron (treize fois), Bertaut (trente fois), Rosset, Tourniol, Gevry, Bullandre, Mathieu, Enoc, Théophile (quatre fois), Bachet de Méziriac, Lestoille, Godeau, Desmarets, Colletet, Corneille (trente fois), Pichesne, etc. À l'aube du XVIIe siècle, c'est une strophe qui semble « être désormais la forme essentielle de la poésie lyrique, et même de la poésie tout court » (Martinon 1911a : 97) ; mais « la fortune extraordinaire de ce quatrain ne dura guère plus d'un quart de siècle : le sixain et le dizain prirent bientôt le pas sur lui » (Martinon 1911b : *id.*). Au XIXe siècle, le quatrain croisé d'alexandrins redevient une forme extrêmement fréquente : Desbordes-Valmore l'a employée, sauf erreur, 71 fois (*cf.* Chataigné DI 1991), souvent mélangée à d'autres types de strophes ; on la trouve 46 fois chez Lamartine (Long DI 1992), une soixantaine de fois chez Hugo (Martinon 1911b : 98), 27 fois chez Gautier, dont une seule fois en strophes féminines (Coates 1988) ; Baudelaire l'a employée 20 fois, notamment une fois sans démarquer les quatrains par la typographie (Cornulier DI 1987), et Leconte de Lisle trente fois, dont deux fois en strophes féminines (Martinon 1911a : 7) ; Rimbaud l'a employée 17 fois (Cornulier DI 1988), Laforgue 28 fois, dont une fois en alternance ave une autre forme strophique (Gouvard DI 1991) ; on trouve même cette forme dans les œuvres posthumes de Béranger, dans la « chanson idylle » intitulée *La jeune fille* (SP 1857 : 160). Le quatrain croisé d'alexandrins, particulièrement lorsqu'il se termine sur un vers masculin, est alors une forme fréquente dans tous les genres, une sorte de "degré zéro de la strophe" qui, sur le plan formel, représente une "option zéro" du poète dans son choix des structures métriques.

Chez Verlaine, on trouve 31 poèmes ou sections métriques constitués de quatrains croisés d'alexandrins, sans compter une pièce dénuée de blancs typographiques (voir §. 2.2.1.2.1.). Leur moyenne ponctuométrique est {23 27}.

Cette moyenne montre que, en général (il y a bien évidemment des exceptions), Verlaine ne se soucie guère de marquer la fin du premier module des quatrains par une concordance avec le niveau syntactico-sémantique (césure), même quand il s'agit de vers longs (alexandrins). Il est vrai que la nécessité d'une césure dans une strophe aussi courte que le quatrain est une chose discutble, d'autant plus que la perception du quatrain croisé d'alexandrins est facilitée par sa fréquence, et donc par sa reconnaissance culturelle. 18 des pièces à quatrains croisés d'alexandrins de Verlaine sont en strophes masculines : *PV, La mort, 11* ; *PV, Imité de Cicéron, 13* ; *PS, E, Épilogue, 93* ; *lBC, IV, 144* ; *RsP, A, Green, 205* ; *S, I, III, 243* ; *RC&PcS, Londres, 301* ; *J&N, J, VJ, Les vaincus III-IV, 367* ; *A, Prière du matin, 405* ; *A, À Fernand Langlois, 429* ; *A, LL, VII, 447* ; *D, ApNE, Marceline Desbordes-Valmore I, 640* ; *OesH, VII (2), 769* ; *Ep, XVI 3, 867* ; *Ep, XXV, 874* ; *PD, Ex imo (1), 990* ; *PD, Contre la jalousie IV, 999* ; *H, II, 1405* ; 10 sont en strophes féminines : *S, III, XXI, 291* ; *J&N, J, VJ, Les Vaincus I-II, 366* ; *A, LL, I, 443* ; *A, LL, XI, 450* ; *A, LL, XIV, 452* ; *P, Prologue supprimé à un livre d'"Invectives", 513* ; *LI, Juin, 745* ; *C, La classe, 892* ; *PD, Ex imo (3), 991* ; *PD, Mort !, 1039*. Enfin, 3 pièces échappent au classement classique en strophes masculines et strophes féminines : *F, Ouverture, 1387* est constitué d'une alternance de strophes exclusivement masculines et de strophes exclusivement féminines ; il en est de même de *B, XXX, 697*, qui de plus possède un schéma plat dans sa vingt et unième strophe, où les fins de vers sont équivalentes par répétition, et non par rime :

(3) *Le dénonçant aux sots pires que les méchants,*
Bourreaux mesquins, non moins d'ailleurs que tels méchants,
Pires que tous, à cause, ô honte ! que ses chants
Faisaient honte à plusieurs à cause de leurs chants,

C, Vers sans rimes, 892 se distingue par sa constitution rimique curieuse, notamment par les rimes mixtes de sa dernière strophe ; notons aussi que dans ses deux premières strophes, les formes féminines mettent en équivalence des terminaisons en *-e* et des terminaisons en *-es*.

Quelques uns des autres textes susmentionnés méritent un petit commentaire.

A, Prière du matin, 405 présente de nombreuses particularités au niveau de ses rimes. Tout d'abord, les deux premières strophes se terminent chacune sur le mot « éternité » ; la rime b de ces deux strophes est donc de même timbre ; elles partagent aussi le timbre de la rime a ; en fait, on remarque que de nombreux timbres rimiques reviennent d'une strophe à l'autre dans le poème ; voici par exemple l'encodage détaillé des timbres rimiques des cinq premières strophes : `(abab, abab, acac, dede, afaf,…)`.

Dans *D, Marceline Desbordes-Valmore I, 640*, les strophes 1 et 3 présentent des schémas de rimes embrassées, et la strophe 4 est féminine, contrairement aux autres strophes croisées. Le schéma embrassé de la première strophe est à rapprocher de celui des pièces *Ep, XXV, 874* et *PD, Ex imo (1), 990.* Le quatrain prélude de *PD, Ex imo (1), 990* est lui-même à rapprocher du quatrain clausule embrassé de *PD, Ex imo (3), 991*, troisième section métrique de la troisième pièce : les deux quatrains embrassés encadrent le poème, pour ainsi dire scandent son commencement et sa fin.

On pourrait joindre à tous ces poèmes *PcPS&FG, Étant né très naïf, 132* et *Ep, XXIV, 874*, formés d'une unique strophe, qui est dans les deux cas un quatrain croisé d'alexandrins (voir §. 2.2.3.3.2.).

2.6.1.1.10. Verlaine a écrit deux pièces en quatrains croisés composés de vers de 13 syllabes : *A, Un conte, 410* et *LI, Circoncision, 738*. Leur moyenne ponctuométrique est `(23 27)`. On remarquera que les deux pièces apparaissent dans un recueil de poésie religieuse ; elles présentent néanmoins de grandes différences sur beaucoup de points. Le poème d'*Amour* date de 1874 ; ses vers sont césurés `{5¬8}`, mais une dizaine présentent les propriétés `CPMF5`. Le vers 87 peut être perçu comme présentant une coupe de substitution `{8¬5}`. Tous les vers ont une terminaison féminine. *LI, Circoncision, 738*, de dix-huit ans postérieur, est assez différent. Les strophes sont constituées alternativement de terminaisons totalement masculines et de terminaisons

totalement féminines, et les vers n'ont pas de césure régulière perceptible (leur qualité métrique de "13-syllabe" est donc toute théorique).

Il semble que cet usage du 13-syllabe dans des quatrains de rimes croisés n'appartienne qu'à Verlaine ; Martinon (1911b : 7) ne cite pas d'autres auteurs utilisant cette forme.

2.6.1.1.11. Le quatrain croisé de 14-syllabes est sans doute encore plus rare, puisque Martinon (1911b) ne daigne même pas mentionner l'usage qu'en fait Verlaine, dans *B, XXXI, 701*. La moyenne ponctuométrique du poème est `(1109)` ; même avec des vers aussi longs, Verlaine ne marque pas la césure strophique par une frontière syntactico-sémantique prégnante. Les vers sont césurés {6¬8} ou {8¬6}, et les terminaisons assonnent (au lieu de rimer), sans prise en compte du genre des vers ; on remarquera que, comme dans le cas des quatrains croisés de 13-syllabes, il s'agit ici encore d'une pièce religieuse. Par ailleurs, le poème date de 1890, et n'est donc que de deux ans antérieur à *LI, Circoncision, 738*.

2.6.1.2. Bimétrique

2.6.1.2.1. Le seul cas de quatrain croisé trimétrique chez Verlaine est non périodique ; voir §. 2.2.2.2.2. Parmi les formes périodiques, on ne trouve que des quatrains bimétriques. En matière de quatrains croisés bimétriques, Verlaine a presque toujours utilisé la forme que Martinon appelle « symétrique », où le mètre le plus court apparaît à la fin de chacun des deux modules constitutifs de la strophe. C'est la forme que nous allons examiner en premier.

Par deux fois, Verlaine a utilisé le quatrain croisé symétrique avec pour mètre de base l'hexasyllabe et pour mètre contrastif le tétrasyllabe : *PV, OeC, Qui veut des merveilles ? (7), 37* et *I, XLI, (2) 937*. La date de la pièce d'*Invectives* n'est pas connue, mais les deux poèmes ne sont sans doute pas du tout contemporains. Tous deux sont en strophes masculines, et forment une section métrique d'un poème de plus vaste étendue. La moyenne ponctuométrique des deux textes est `(3215)` ; la césure strophique est

inexistante, ce qui n'a rien d'étonnant, pour des quatrains de vers si courts. Dans *I, XLI (2), 937*, on peut remarquer que certains vers adoptent une graphie spéciale, proche de la langue parlée. La strophe croisée mesurée {6464} se trouve déjà chez Ronsard, en strophes féminines (Laumonier 1932 : 693) ; Martinon (1911b : 23) la mentionne aussi chez Guéroult, Bérenger de La Tour, Baïf, Jodelle, Le Houx, Mlle des Roches, etc. Au XIXe siècle, Hugo l'a employée, en strophes masculines, dans *Les voix intérieures, XI* (*cf.* Cornulier DI 1986) ; on la trouve aussi chez Desbordes-Valmore, Blaze, Banville, Bergerat, et d'autres encore (*cf.* Martinon 1911b : 23). C'est donc une forme qui n'est pas spécialement rare, et même qui « eut beaucoup de succès aux environs de 1840 » (Martinon 1911a : 158). Banville l'a employée souvent : dans *Les Cariatides* (SP 1972e : 91-94), *Améthystes* (SP 1972b : 213-215), *Odelettes* (SP 1972b : 154-157), *Odes funambulesques* (SP 1972a : 185-189) et *Nous tous* (SP 1884 : 131-134 et 251-253).

Verlaine a aussi utilisé le quatrain croisé {8181}, avec la pièce *PD, Je suis un poète entre deux..., 985*. Les strophes sont féminines, et la moyenne ponctuométrique (0009). Il y a à l'intérieur de chaque strophe des phénomènes de répétition, entre la fin des vers impairs ; le poème se termine sur une strophe clausule assez différente, mesurée {8284}, et où la répétion touche cette fois la fin des vers pairs. Martinon ne signale le quatrain croisé {8181} que dans un poème du comte de Montesquiou (Martinon 1911b : 22). Ce poème est paru dans *Le parcours du Rêve au souvenir*, recueil qui date de 1895 (*cf.* Laffont/Bompiani éds 1984b : 191), et il serait intéressant de savoir lequel des textes de Verlaine et de Montesquiou est antérieur à l'autre ; les deux hommes étaient de grands amis, et il est possible que l'un ait repris la forme à l'autre ; sur les relations de Verlaine avec Montesquiou, voir Bazantay 1994.

Verlaine a employé une fois le quatrain croisé symétrique {8383}, dans *PD, Poue E..., 1024*. C'est une forme rare, propre surtout au XIXe siècle, que Martinon relève chez Martin, Laprade, Lapaire et Mme de Noailles (1911b : 22). Chung (1968,

complément : 1), sans citer sa source, la signale chez Filber Bretin. La pièce de Verlaine, de moyenne ponctuométrique (13 14), est en strophes féminines ; les strophes 1, 2 et 7 sont construites sur les mêmes rimes et présentent entre elles divers phénomènes de répétition.

On trouve deux fois, chez Verlaine, le quatrain croisé {8484} : dans *S, III, VI, 280* et dans *I, XLVI, 943*. Ce type de strophe est attesté dès le XVe siècle dans *Le Mystère de Saint Laurent* (Chatelain 1908 : 90) ; chez les classiques, on le trouve pour la première fois « dans un chœur célèbre de Robert Garnier » (Martinon 1911a : 151) ; on le trouve aussi chez Coyssard, La Roque, Chassignet, Meynier, et ensuite essentiellement dans des textes apparentés à la chanson, parfois géminé sous forme de huitain (Olivier, Panard, Sedaine, Léonard, etc.) ; c'est le XIXe siècle qui redécouvrit véritablement cette forme, en particulier à partir du succès de la *Chanson de Fortunio* de Musset ; on la trouve chez Nodier, Creuzé de Lessert, Desbordes-Valmore, Deschamps, Laprade, Banville (SP 1972f : 198-202, SP 1884 : 31-33 et 260-269, SP 1890 : 12-14, 128-132 et 202-207), Rambert, Sully Prudhomme, Theuriet, etc. (sur tout ceci, voir Martinon 1911a : 151-152 et 1911b : 22) ; Hugo en a usé huit fois (Cornulier DI 1986), mais presque toujours dans des œuvres publiées à titre posthume. Rimbaud, quand à lui, n'emploie cette forme qu'une fois, dans *Mes petites amoureuses* (Cornulier DI 1988). Les deux pièces de Verlaine sont en strophes féminines ; seule *S, III, VI, 280* a une moyenne ponctuométrique qui dénote un large marquage de la césure strophique : (28 29). Cette pièce se caractérise en outre par ce que, à l'intérieur de chaque strophe, les terminaisons des vers pairs sont en équivalence non par rime, mais par répétition de mot ; cette caractéristique encourage à voir dans la forme utilisée par Verlaine un emprunt au domine de la chanson ; sur ce poème, voir Ruwet (1981c : 100-111).

Enfin, dernière strophe bimétrique croisée à base d'octosyllabes, le quatrain croisé {8686}, que Verlaine a utlilisé une fois, dans *Ep, XVII, 869*. C'est une forme

qui prend sa source dans la chanson, où elle est attestée dès le XVe siècle (*cf.* Martinon 1911a : 150). Au XVIe siècle, on la trouve dans des recueils de chansons (Laumonier 1932 : 642), mais aussi dans les *Psaumes* de Marot (Laumonier 1932 : 656), chez Peletier (Martinon 1911b : 21) et, en strophes féminines, dans un poème de Ronsard (Laumonier 1932 : 692). Après Ronsard, parmi les classiques, Bèze, Baïf, Desportes et La Fontaine l'utiliseront (Martinon 1911b : 21). Au XVIIIe siècle, c'est « encore une des formes principales de la chanson, mais on ne la trouve plus ailleurs » (Martinon 1911a : 150) : la pratiquent Hamilton, Grécourt, Coulanges, Lattaignant, Panard, Boufflers, etc. Toujours dans le domaine de la chanson, c'est une forme attestée chez Béranger, par le refrain de la chanson intitulée *Adieux de Marie-Stuart* (SP 1983a : 125). Mais les poètes du XIXe siècle n'ont pas ignoré cette forme ; on la trouve chez Moreau, Barbier, Banville, Amiel, Aicard, etc. Il est vrai qu'elle est alors le plus souvent géminée, et forme en vérité un huitain (*cf.* Martinon 1911a : 150). Ce n'est cependant pas le cas chez Banville (SP 1972b : 116-118, SP 1884 : 76-78, SP 1890 : 258-263). La pièce de Verlaine, commentaire d'un dessin de Cazals, ne présente aucune particularité métrique remarquable ; elle est en strophes féminines, de moyenne ponctuométrique `(2339)`.

Avec pour mètre de base le décasyllabe, Verlaine a utilisé trois fois la forme croisée `{A4A4}` : *B, IX, 665* ; *I, XXV, 924* ; *I, XL, 936*. La moyenne ponctuométrique de ces pièces est `(13 26)`. La date des deux derniers poèmes n'est pas connue, mais elle est sans doute tardive ; la première a été écrite à Vincennes en août 1887 ; cette forme est donc absente chez le premier Verlaine. Dans *B, IX, 665*, les décasyllabes sont apparemment non césurés ; les deux pièces d'*Invectives* sont plus sages : elles sont faites d'un mélange des mesures `{4¬6}` et `{6¬4}`. Par ailleurs, la pièce de *Bonheur* est en strophes féminines, alors que les deux autres sont en strophes masculines ; elles sont donc plus classiques de ce point de vue aussi. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, cette forme de strophe, qui utilise pour mètre de base le décasyllabe classique,

est propre au XIXe siècle (les classiques utilisaient comme mètre contrastif l'hexasyllabe). On la trouve chez Du Clésieux, Beauvoir, Sully Prudhomme, Valade, Montesquiou et, sous forme géminée, chez Hugo, Méry et Desbordes-Valmore (Martinon 1911b : 21) ; Gautier l'a utilisée une fois (Coates 1988 : 9).

Dans les *Poèmes saturniens*, Verlaine a essayé, en rimes croisées, l'étrange combinaison du décasyllabe {4¬6} avec le pentasyllabe : ceci dans la pièce intitulée *Sérénade* (SP 1989 : 80). Les strophes sont féminines, et la moyenne ponctuométrique est (03 09). La strophe 4 répète la strophe 1, et la strophe 7 (dernière strophe) reprend la strophe 2 ; ceci explique sans doute le titre de *Sérénade* qui a été donné au poème. Autant le quatrain croisé {A5A5} est assez fréquent au XIXe siècle quand le décasyllabe est césuré {5¬5} (voir Martinon 1911b : 20-21), autant il est quasi inexistant quand il s'agit du décasyllabe classique. Martinon (1911b : 20) ne le relève, outre chez Verlaine, que chez un auteur classique, G. Durand. Commentant l'essai de Verlaine, Martinon parle d'une « combinaison fort recherchée et un peu bizarre, car elle assemble des rythmes entre lesquels il y a contradiction » (1911a : 149).

Verlaine a aussi essayé de croiser le décasyllabe classique avec l'octosyllabe, dans *J&N, J, alMP, VIII, 375*. Les strophes sont féminines, et la moyenne ponctuométrique est (24 38). Chez les classiques, cette forme n'est attestée que chez La Boderie et Chassignet ; mais pour le XIXe siècle, Martinon (1911b : 20) la signale présente dans les *Romances du XIXe siècle*, puis chez Carnot, Fouinet, Gautier, Rivoire, etc. On la trouve aussi chez Béranger, dans les couplets de sa chanson *Louis XI* (SP 1983a : 359). Comme la pièce de Verlaine, qui fait partie de l'ensemble poétique titré *À la manière de plusieurs*, est dédiée à Jean Moréas, on pourrait penser qu'elle est inspirée d'une pièce de ce poète ; mais c'est impossible, puisqu'elle apparaît déjà dans le manuscrit de *Cellulairement* (*cf.* Verlaine SP 1992b : 33), où elle est datée de septembre 1873.

Je dois signaler qu'on trouve aussi chez Verlaine un quatrain croisé {8AAA}, mais non périodique, mélangé à des quatrains embrassés (voir §. 2.2.2.2.2.), ainsi qu'un autre mesuré {AABB} (voir §. 2.2.2.2.2.).

La seule fois où Verlaine a composé des quatrains croisées où l'alexandrin (mètre de base) alterne avec le tétrasyllabe, c'est dans un texte dénué de blancs typographiques. Voir §. 2.2.1.2.1.

À 11 reprises, Verlaine a croisé l'alexandrin avec l'hexasyllabe : *RsP, A, Child Wife, 207* ; *S, I, XIII, 253* ; *S, I, XIV, 254* ; *A, À Georges Verlaine, 464* ; *D, XLIV, 583* ; *D, Le livre d'Esther I, 637* ; *OesH, III, 765* ; *I, XVIII, 916* ; *I, XLII, 938* ; *I, XLIII, 939* ; *I, XLIX, 946*. La moyenne ponctuométrique de ces pièces est (14 27) ; mais on peut distinguer deux périodes : la première, qui s'étend de 1873 à 1887, rassemble les quatre premières pièces, pour lesquelles la moyenne ponctuométrique marque bien les frontières de modules : (25 28) ; la seconde période, qui rassemble les sept pièces suivantes, est moins marquée au niveau de la concordance métrique/syntaxe : (13 26). Quatre des pièces de Verlaine, toutes de la seconde période, sont en strophes masculines : *D, XLIV, 583* ; *D, Le livre d'Esther I, 637* ; *I, XLII, 938* ; *I, XLIII, 939* ; quatre sont en strophes féminines : *S, I, XIV, 254* ; *OesH, III, 765* ; *I, XVIII, 916* ; *XLIX, 946* ; enfin, dans la première période, une pièce est toute entière composée de vers masculins (*RsP, A, Child Wife, 207* — sur ce poème, voir Sanchez 1996), alors qu'une autre est faite de vers féminins (*S, I, XIII, 253*), et qu'une dernière est caractérisée par une alternance de strophes en vers féminins et de strophes en vers masculins (*A, À Georges Verlaine, 464*). Cette forme de strophe est très fréquente dans la tradition française. L'initiateur semble en être Ronsard, chez qui on la trouve en strophes masculines (Laumonier 1932 : 692) ; après lui, l'ont employée Baïf, Tahureau, Garnier, Durand, Le Houx, Desportes, Agrippa d'Aubigné, Urfé, Théophile, Racan, Lingendes, Mairet, Lemaistre de Sacy, Brébeuf, Bensérade, Corneille, etc. (Martinon 1911b : 19) ; Malherbe l'a utilisée deux fois (Fromilhague 1954 : 195, Cornulier DI 1990),

notamment dans la fameuse *Consolation à Monsieur du Périer* (SP 1968a : 158-161), sur le début de laquelle on lira Ruwet 1980 : 201-202 ; Théophile de Viau l'emploie trois fois (Long/Chauveau/Cornulier DI 1990) ; au XIXe siècle, Lamartine (Long DI 1992) en a fait usage une seule fois, mais dans son très fameux *Le lac*, dont la célébrité a pu suffire à promouvoir cette forme strophique (sur *Le lac*, voir Ruwet 1996) ; Hugo en a usé 37 fois (Cornulier DI 1986) ; Gautier l'a employée une fois, en strophes masculines (Coates 1988 : 9) ; on trouve la forme aussi chez Laprade, Banville (plus de vingt fois), Henri de Régnier, Moréas, Mme de Noailles, Pilon, etc. (Martinon 1911b : 19).

2.6.1.2.2. Verlaine a peu utlisé le quatrain que Martinon appelle « à clausule », où le mètre de base est instancié dans les trois premiers vers de la strophe, et le mètre contrastif dans le quatrième.

Dans les quatrains croisés à base d'hexasyllabes, Verlaine utilise une fois la forme {6668}, avec la pièce *I, XLIV, 940*. Cette forme, plus que rare, n'est relevée par Martinon que chez Lonlay et... Verlaine ! La pièce de Verlaine est en strophes masculines, de moyenne ponctuométrique (23 25), et ne se caractérise par aucune particularité, à part la rareté formelle qu'elle représente, explicable notamment par le fait que le mètre contrastif est plus long que le mètre de base.

À base d'octosyllabes, Verlaine utilise une fois la forme {888A}, où "A" représente des décasyllabes peut-être non césurés : *lLP, Fragments V, 821*. On remarque que, comme dans le cas précédent, le mètre contrastif est plus long que le mètre de base, ce qui est assez inhabituel dans la tradition française. Les strophes sont féminines, et alternent à leurs frontières, à l'exception des deux premières, parce que la seconde est en rimes embrassées. Chung (1968 : 142) signale une strophe de ce genre dans une pièce de jeunesse de Victor Hugo (*Chanson Anacréontique*), sans préciser la nature des décasyllabes (qui, après vérification, s'avèrent être un mélange de {4¬6} et

de {6¬4}). Les "strophes", non-périodiques par leurs schémas de mètres, ne sont pas typographiquement démarquées dans ce poème.

Le dernier usage de quatrain croisé à clausule par Verlaine est beaucoup plus classique. Il s'agit d'un poème à strophes mesurées {CCC8} : *PS, PT, IV, 71* ; les strophes sont masculines, la moyenne ponctuométrique est (2136) ; les première et dernière strophe présentent entre elles divers phénomènes de répétition (fin des vers 1, 3 et 4). La strophe croisée {CCC8} s'est répandue surtout à partir du XVIIe siècle, où elle supplanta la forme {CCC6} ; cependant, elle se trouve déjà dans Rapin et dans Fiefmelin (Martinon 1911b : 12) ; Saint-Amant l'a employée (Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993), ainsi que Tristan (Chauveau/Cornulier DI 1992), Scarron, Malleville et Benserade (Martinon 1911b) ; mais c'est surtout Corneille qui l'a popularisée, en l'employant plus de vingt fois (Martinon 1911b : 12) ; au XVIIIe siècle, on la trouve chez Lebrun, Rousseau et les deux Chénier (Martinon 1911b : 12). Au XIXe siècle, Lamartine l'a employée 8 fois (Long DI 1992), Hugo 19 fois (Cornulier DI 1986), et on la trouve aussi chez Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, etc. (Martinon 1911b : 12).

On trouve aussi chez l'auteur des *Romances sans paroles* la formule métrique {CCC6}, mais dans un poème formé d'une strophe non périodique (voir §. 2.2.3.3.2.).

2.6.1.2.3. Verlaine a par deux fois placé le mètre contrastif à la fin du premier module du quatrain, mais non à la fin du second.

C'est le cas dans *P, RP, II, 498*, poème à strophes mesurées {5755}. Cette strophe est apparemment, dans toute la tradition française, un hapax formel, puisque Martinon ne signale que l'usage qu'en fait Verlaine. Dans chaque strophe, le vers 3 répète le vers 1 ; dans la dernière strophe, ces deux vers répètent ceux de la première strophe ; les strophes sont masculines, et leur moyenne ponctuométrique est (47 59). Il faudrait voir si Verlaine n'est pas allé chercher cette forme du côté de la tradition chantée.

Dans *PS, EF, I, 65*, le mètre de base est le décasyllabe {5¬5}, et le mètre contrastif le pentasyllabe. Les frontières modulaires sont fortement marquées : la moyenne ponctuométrique est (07 19) ; tous les vers du poème sont masculins. Cette forme de strophe est propre au XIXe siècle, et n'est signalée par Martinon (1911b : 26) que chez Guyau, Tailhade et Montesquiou. Chung (1968, complément : 1) la trouve chez Gilles Durand.

2.6.1.2.4. Passons au seul texte dans lequel le mètre contrastif est placé en troisième position. Il s'agit de *lBC, V, 145*. Les strophes du poème sont mesurées {7737}. Martinon ne signale cette strophe que chez Banville (dont Verlaine s'est peut-être bien inspiré), Verlaine et Le Goffic. La pièce de Banville apparaît dans une comédie, *Le Feuilleton d'Aristophane*. C'est un passage de 10 strophes prononcé par un « Gamin de Paris » ; en voici le début (Banville SP 1879 : 37-38) :

(4) *Que nous veut la voix fatale*
De ce funèbre mentor ?
On installe
Des bocaux au Lingot d'Or !

A tous les coins on débite
La prune aux douces saveurs,
Favorite
Des dames et des rêveurs !

Chez Verlaine, les strophes sont masculines et la moyenne ponctuométrique, bien marquée est (15 19). On peut s'étonner de cette moyenne, pour un quatrain dont les vers sont aussi courts ; mais le poème, construit sur une seule phrase coupée par des incises dans les deux derniers vers de chaque strophe, a une construction syntaxique très particulière (*cf.* Aroui 1993a : 284).

2.6.2. Le quatrain embrassé (abba)

2.6.2.0. Le quatrain (abba) est la forme invertie du quatrain (abab). Il est nettement plus rare que son homologue dans la tradition poétique française, sauf dans le sonnet. Ce contraste entre les deux formes se fait jour déjà dans la tradition médiévale ;

à cette époque, on n'écrit guère de poèmes en quatrains, troubadours et trouvères préférant nettement les strophes longues ; cependant la strophe médiévale commence généralement par un « frons », composé de deux « pieds », ab ab ou ab ba. Chez les troubadours, la formule (abba) est de loin la plus fréquente dans le frons (Roubaud 1986 : 219), alors que chez les trouvères, (abab) l'emporte nettement (Roubaud 1973 : 79). Historiquement, la plus grande fréquence de la forme (abab) sur la forme (abba) dans la tradition française résulte non pas d'une combinatoire structurelle plus simple ((abba), comme forme invertie, est dérivable de (abab)), mais peut-être d'une "signature" de la tradition française par rapport à la tradition occitane.

Chez Verlaine, le quatrain embrassé est très courant.

2.6.2.1. Monométrique

2.6.2.1.1. Verlaine a composé un seul texte en quatrains embrassés de tétrasyllabes : *RsP, PB, Charleroi, 197.* Les strophes sont alternes ; la dernière est une répétition de la première ; la moyenne ponctuométrique est (57 19).

Ce type de strophe est bien évidemment assez rare ; il n'est pas attesté avant le XIXe siècle. Martinon (1911b : 12) le signale, outre chez Verlaine, chez Lonlay (en strophes féminines), Richepin, Bergerat, et plusieurs foins chez Gabriel Vicaire. Laforgue fait alterner cette strophe avec des quatrains (abab) d'octosyllabes et, ailleurs, avec deux autres types de strophes (*cf.* Gouvard DI 1991).

2.6.2.1.2. Verlaine a employé par trois fois la forme en pentasyllabes : *PS, EF, III, 67* ; *J&N, J, alMP, V, 372* ; *P, F, V, 494.* Les deux premiers de ces textes sont en strophes alternes, le troisième est tout entier composé de vers masculins ; seul le second présente une moyenne ponctuométrique qui souligne bien les frontières modulaires : (25 17) ; la moyenne ponctuométrique des trois textes est (13 16). Voir aussi §. 2.6.4.1.2., où est présenté un texte où le quatrain embrassé de pentasyllabes alterne avec un autre type de strophe.

Cette forme de strophe est déjà un peu plus fréquente que la précédente, bien qu'elle ne soit attestée que tardivement. Desbordes-Valmore (1973 : 638) l'emploie mélangée à d'autres types de strophes ; Martinon la signale chez Mme Lesguillon, chez Vacquerie, Vicaire (*passim*, « presque partout ») et V. Margueritte (en rimes féminines) ; Laforgue l'utilise une fois en suite périodique simple, et une fois en alternance avec des distiques (aa) (Gouvard DI 1991).

2.6.2.1.3. Verlaine a écrit un seul poème en quatrains embrassés d'hexasyllabes : *H, III, Balandine I, 1406*. Sa moyenne ponctuométrique est (14 19). Le poème est entièrement constitué de vers à rimes masculines, ce qui n'est sans doute pas innocent, dans un poème consacré à la gloire de l'organe viril. On peut éventuellement ajouter à ce texte une pièce sans périodicité strophique, *PD, J'fus un bel enfant bleu..., 985*.

On trouve cette forme, assez rare, chez Saint-Gelais, Bèze, Belleau et Fiefmelin (Martinon 1911b : 11). Au XIXe siècle, elle a été peu pratiquée : on la rencontre deux fois chez Hugo (Cornulier DI 1986), deux fois chez Laforgue (Gouvard DI 1991), et chez quelques poètes mineurs, tels Lafagette, Vicaire (deux fois), Merrill, Gregh (voir Martinon 1911b : 11).

2.6.2.1.4. Verlaine a utilisé beaucoup plus fréquemment (12 fois) la forme heptasyllabique : *PcPS&FG, Au pas de charge II, 132* ; *S, III, XIII, 284* ; *J&N, J, Prologue (1), 319* ; *J&N, J, S&AV, Les uns et les autres (1), 334* ; *J&N, J, S&AV, Les uns et les autres (3), 354* ; *B, XXVI, 694* ; *CpE, XXIII, 726* ; *dlL, VII, 834* ; *dlL, XIII, 838* ; *Ep, VIII, 859* ; *I, II, 900* ; *I, LVII, 953*. Sur *S, III, XIII, 284*, voir Bobillot 1996.

Ce type de strophe est attesté dès la seconde moitié du XIVe siècle, chez Olivier Basselin, puis au XVe siècle chez E. Deschamps (Chatelain 1908 : 94) ; au XVIe siècle, Ronsard l'a utilisé deux fois, en strophes féminines (Laumonier 1932 : 691). On le rencontre aussi chez Baïf, Jodelle, Desportes et Racine (Martinon 1911b : 11). Chez Malherbe, on trouve cette strophe à deux reprises (Fromilhague 1954 : 195). Au XIXe

siècle, Desbordes-Valmore l'a employée en alternance avec le distique (aa) (SP 1973 : 535) ; Hugo l'a utilisée quatre fois (Cornulier DI 1986), Baudelaire une fois (Cornulier DI 1987), et on la trouve aussi chez Gabriel Vicaire (Martinon 1911b : 11).

La moyenne ponctuométrique des 12 pièces de Verlaine est (23 28). La plupart des textes sont en strophes alternes et présentent peu de particularités métriques. *J&N, J, Prologue (1), 319* est la première section d'un texte dont la seconde est en rimes croisées ; ce mélange des rimes croisées et embrassées se rencontre aussi dans *I, LVII, 953*, dont la première strophe est en rimes croisées. Dans *CpE, XXIII, 726*, la première et la dernière strophes sont toutes en rimes féminines, et présentent par leurs deux vers centraux des équivalences par répétition de mots à la fin des vers (structure de bouclage) ; par ailleurs, ces deux strophes sont bimétriques et mesurées {7788}.

Deux pièces ne sont pas composées de strophes alternes : *B, XXVI, 694* et *dlL, VII, 834*. Dans *dlL, VII, 834*, le genre de vers, à l'intérieur des strophes, est alternativement masculin et alterné ; les strophes impaires sont toutes masculines (se termines sur un vers masculin), amors que les strophes paires sont successivement féminine, masculine, masculine, féminine ; le dernier vers de ce poème se caractérise en outre par sa mesure : 13 syllabes. Dans *B, XXVI, 694*, les vers sont alternés à l'intérieur des strophes, mais les trois premières strophes sont successivement masculines ; les suivantes sont alternes.

2.6.2.1.5. La forme en octosyllabes est extrêmement fréquente chez Verlaine : on la trouve 44 fois. Il faut dire que c'est un type de strophe très commun, et qui remonte au moins au XVe siècle : Chatelain (1908 : 94) le signale chez Antoine Mercadé, Jacques Milet, Guillaume Flameng, Guillaume Alexis, Guillaume Cretin, Martial d'Auvergne, et dans *Le Mystère de la Passion* (manuscrit de la bibliothèque d'Arras), *La Passion Nostre Seigneur Jhesu Crist* (copie de Semur), et *Le Mystère de Saint Remi*. Au XVIe siècle, Marot l'emploie dans ses *Chansons* en strophes féminines (Laumonier 1932 : 653), et Ronsard l'utilise plusieurs fois : quatre fois en strophes

masculines, une fois en strophes féminines, une fois dans une pièce entièrement constituée de vers masculins (Laumonier 1932 : 691), une fois en strophes alternes, et une fois en alternance avec le sizain clasique (Laumonier 1932 : 695). Martinon (1911b : 10) le signale aussi chez Collerye, Corrozet, Peletier, Du Bellay, Bèze, Belleau, Desportes Théophile. Malherbe en fait usage quatre fois, dont deux fois en strophes féminines (Fromilhague 1954 : 195) ; par trois fois, il s'agit de quatrains isolés (Cornulier DI 1990). Viau l'emploie six fois sous forme périodique, onze fois sous forme isolée, deux fois en alternance avec le quatrain croisé, et deux fois mélangé à d'autres types de strophes (Long/Chauveau/Cornulier DI 1990) ; Saint-Amant en fait un usage plus rare : deux fois sous forme périodique simple, une fois en alternance avec un distique (Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993). Chez Tristan, on le trouve trois fois sous forme périodique simple, une fois en alternance avec le septain (aabccbc) (Chauveau/Cornulier DI 1992). On le trouve encore chez Perrin, Scarron, Chaulieu, etc. Au XIXe siècle, Desbordes-Valmore l'emploie onze fois, toujours en strophes alternes, parfois mélangé à d'autres types de strophes ; on peut noter qu'elle aime particulièrement l'alterner avec un distique de même mesure, ce qu'elle a fait à cinq reprises (*Jamais adieu*, SP 1973 : 237 ; *Les cloches et les larmes*, SP 1973 : 507 ; *L'entrevue au ruisseau*, SP 1973 : 510 ; *La vierge et le serpent*, SP 1973 : 604 ; *Adieu tout*, SP 1973 : 622). Lamartine l'emploie quatre fois (Long DI 1992), Hugo trois fois seul et une fois mélangé à (abab) (Cornulier DI 1986), Baudelaire dix fois sous forme périodique simple et une fois en alternance avec un huitain (ababcdcd) (Cornulier DI 1987) ; Sully Prudhomme, d'après Martinon (1911b : 10) a particulièrement affectionné cette strophe ; on la trouve aussi chez Dierx, Boutelleau, etc. (Martinon : *id.*), et chez Laforgue quinze fois, dont une fois mélangée à d'autres types de strophes (Gouvard DI 1991).

Parmi les nombreux poèmes de Verlaine écrits dans cette forme, 24 sont en strophes alternes : *FG, Cortège, 110* ; *lBC, A ma bien-aimée Mathilde Mauté de*

Fleurville, 141 ; *lBC, XV, 151* ; *A, A Madame X... en lui envoyant une pensée, 420* ; *P, F, VI, 495* ; *D, XCII, 621* ; *CpE, IX, 716* ; *LI, Toussaint, 749* ; *OesH, XVII, 780* ; *dlL, XVI, 841* ; *Ep, I III, 851* ; *Ep, XII I, 862* ; *Ep, XXI, 872* ; *Ep, XXX, 878* ; *C, Et dernière, 885* ; *C, Money !, 888* (où il n'y a pas d'alternance en genre entre les quatrième et cinquième strophes, toutes deux féminines) ; *I, LXIV, 958* ; *I, LXVI, 960* ; *PD, Paul Verlaine's lecture at Barnard's inn, 1006* ; *PD, Epilogue, 1028* (sans alternance en genre entre les deux premières strophes, toutes deux féminines) ; *PD, Anniversaire, 1030* ; *PD, Intermittences, 1033* ; *H, VII, 1409* ; *H, XI, 1413*. Dans la première strophes de *LI, Toussaint, 749*, tous les vers sont masculins. Dans *Ep, I III, 851*, les première et dernière strophes sont sur les mêmes rimes et entretiennent des rapports de répétition.

Sept autres pièces sont en strophes masculines : *S, III, IV, 279* ; *P, F, I, 490* ; *dlL, X, 836* ; *Ep, XVI II, 866* (avec un vers clausule — voir §. 2.3.2.3.1.) ; *Ep, XXII, 873* ; *C, Minuit, 890* (avec une fausse rime *autres/outre* à la première strophe) ; *F, V 2, 1390.*

Deux poèmes sont en strophes féminines : *OesH, VIII, 769* ; *I, XXXVII, 933.*

Trois sont exclusivement constitués de vers masculins : *lLP, Fragments III, 819* (seule la strophe 4 possède des vers centraux à rime féminine) ; *dlL, II, 827* ; *Ep, I II, 851.*

Deux autres sont en strophes exclusivement composées de vers féminins : *S, I, XVI, 256* ; *S, I, XVII, 257.*

Enfin, divers textes nécessitent une description formelle particulière.

LI, In initio, 750 se distingue par sa construction gonique. À l'intérieur de chaque strophe, il y a alternance en genre ; mais le genre des strophes (de leur dernier vers) est le suivant : `{FMFFMFFM}` ; à la frontière des strophes, on trouve ceci : `{AAFAAFA}`. On dirait qu'on a trois groupes de trois strophes (`FFM FFM FFM` ou `FMF FMF FMF`) et qu'il y a eu amputation de la strophe initiale ou de la strophe terminale.

Dans *LI, Opportet hæreses esse, 756*, toutes les strophes sont masculines, mais le genre des vers est alterné à l'intérieur des deux premières, alors qu'il est tout entier masculin dans les deux secondes ; par ailleurs, on remarque que les vers 1, 4 et 16 (dernier vers) sont identiques.

Dans *C, Autre, 884*, composé de cinq strophes, le genre des vers à l'intérieur des strophes est successivement alterné, masculin, alterné, féminin, alterné. Le genre des strophes est `{FMMFM}` ; malgré cette structure curieuse et très irrégulière, on constate qu'il y a toujours alternance en genre à la frontière des strophes.

Dans *I, XIV, 912*, il y a alternance en genre à l'intérieur des strophes, mais les strophes sont successivement féminine, féminine, masculine, féminine, masculine, masculine.

Dans *I, XXII, 921*, les strophes sont alternativement constituées de vers féminins et de vers masculins ; il y a donc respect de l'alternance en genre à la frontière des strophes même si, fatalement, il n'y a pas d'alternance à l'intérieur de celles-ci. *F, XV, 1401* présente le même type de structure.

La moyenne ponctuométrique globale de tous ces textes est `(23 26)` ; en plus d'une forte tendance à ne pas marquer la "césure strophique", on remarque la moyenne assez faible `(6)` de fin de strophe ; ceci s'explique peut-être par le fait que la forme `(abba)` en octosyllabes, si elle apparaît tout au long de la carrière de Verlaine, est surtout fréquente dans les dernières années : si l'on excepte les cinq textes pour lesquels mon relevé métrique (annexes 4.3. et 4.6.) ne donne pas de date (et qui sont probablement très tardifs), on s'aperçoit que sur les 39 textes qui restent, 32 datent des années 90. C'est donc surtout en fin de carrière que Verlaine s'est intéressé à cette forme.

On pourrait ajouter à tous ces poèmes *D, XLV, 584* et *PD, La croix sans or, 996*, qui mélangent le quatrain embrassé d'octosyllabes au quatrain croisé (voir §. 2.2.2.2.2.).

2.6.2.1.6. Sur le quatrain d'ennéasyllabes, croisé ou embrassé, *cf.* ci-dessus §. 2.6.1.1.6. Il est certain que la forme embrassée a été utilisée au moins par Gregh, dont Martinon (1911a : 106) cite une strophe ; il s'agit d'ennéasyllabes à double césure {3¬3¬3}. On trouve aussi une pièce en quatrains embrassés d'ennéasyllabes chez Laforgue (SP 1979a : 151, *Complainte de l'organiste de Notre-Dame de Nice* — voir Gouvard DI 1991), en vers apparemment non césurés.

On trouve douze poèmes en quatrains embrassés d'ennéasyllabes chez Verlaine, sans compter *S, III, XIV, 285* et *A, LL, XVII, 455*, qui alternent la strophe avec une autre forme (voir §. 2.6.4.1.2.). La moyenne ponctuométrique de ces douze poèmes est (3338). L'ennéasyllabe est tantôt césuré {3¬6} (accompagné éventuellement de {6¬3}) tantôt césuré {4¬5} (avec éventuellement {5¬4} pour mesure d'accompagnement). Pour quelques pièces, il est difficile de déterminer, en l'absence d'enquête plus approfondie sur ce type de vers, s'il y a une césure ou non. Voici ce que l'on peut tirer du corpus, en faisant des hypothèses maximales pour l'emplacement des césures :

Un seul poème est en ennéasyllabes césurés {3¬6}, sans mesure d'accompagnement : *RsP, AO, II, 191* (tout en rimes féminines).

{3¬6} mélangé à {6¬3} : *P, RP, I, 497* (plusieurs vers CMF à la césure ; strophes masculines) ; *P, L, II, 503* (alternance de strophes à vers féminins et de strophes à vers masculins ; le poème semble devenir métrique après le cinquième vers) ; *PcP, En 17..., 743* (strophes alternes ; plusieurs vers CPMF à la césure) ; *B, VII, 662* (vers en réalité probablement non césurés ; strophes alternes ; on remarque des phénomènes de répétition à l'intérieur des strophes 3 et 6) ; *PD, Bergerades, 1010* (vers peut-être non césurés ; le vers 2 est un octosyllabes ; strophes alternes, mais pas d'alternance en genre à la frontière des strophes 7 et 8).

{4¬5} : *RsP, PB, Bruxelles, 200* (constitué d'une alternance de strophes dont tous les vers sont masculins et de strophes dont tous les vers sont féminins) ; *S, III,*

XVII, 286 (autre version du même texte) ; *S, J&N, J, S&AV, Art poétique, 326* (strophes alternes ; avec beaucoup de jeux d'assonances entre les rimes).

{4¬5} mélangé à {5¬4} : *B, IV, 660* (tout en vers masculins ; phénomènes de répétition à l'intérieur de plusieurs strophes ; vers en réalité probablement non césurés) ; *Ep, XII III, 864* (strophes alternes) ; *C, Les méfaits de la Lune, 888* (alternance en genre à l'intérieur des strophes, mais les trois strophes sont successivement féminine, féminine, masculine ; phénomènes de répétition de fin de vers entre les deux dernières strophes).

Sur le plan chronologique, on remarque que ces textes s'étalent sur trois périodes différentes : 1. Les années 1872-1874, correspondant à l'époque des *Romances sans paroles* et du projet de *Cellulairement* ; 2. 1885-1889, époque de l'élaboration de *Parallèlement* et de *Bonheur* (mais il faut prendre garde à ce que *PcP, En 17..., 543* date peut-être de 1891 — voir Verlaine SP 1989 : 1224) ; on remarquera que, pour cette période, les deux pièces de *Bonheur* semblent faites d'ennéasyllabes non césurés ; 3. 1894-1895 : la date de composition de *C, Les méfaits de la Lune, 888* n'est pas indiquée par l'édition de la Pléiade, mais la pièce date sans doute des dernières années, comme *Ep, XII 3, 864* et *PD, Bergerades, 1010.* Dans chacune de ces périodes, sont utilisés à la fois les ennéasyllabes {3¬6} et les ennéasyllabes {4¬5}.

2.6.2.1.7. Verlaine a écrit 9 poèmes en quatrains embrassés de décasyllabes. Il s'agit toujours du décasyllabe classique {4¬6} (avec éventuellement sa mesure d'accompagnement {6¬4}, et jamais du décasyllabe "moderne" {5¬5}. Au Moyen Age, cette strophe n'est pas attestée chez les trouvères, et chez les troubadours on en trouve un seul exemplaire (Frank 1966a : 90), mais il s'agit d'un fragment, qui n'a peut-être rien d'une strophe (voir Frank 1966a : XLVII et 1966b : 184). Le quatrain embrassé de décasyllabes fait vraiment son apparition au XVe siècle, chez Eustache Deschamps et Alain Chartier (Chatelain 1908 : 94). Au XVIe siècle, Marot l'emploie par trois fois, une fois en strophes féminines, dans ses *Chansons* (Laumonier 1932 :

653), puis dans ses *Psaumes*, une fois en strophes alternes, une fois en alternance avec le quatrain croisé (Laumonier 1932 : 657). Ronsard l'emploie cinq fois en strophes masculines, et deux fois en strophes féminines (Laumonier 1932 : 691). Martinon (1911b : 9) le signale aussi chez Cretin, Alione, Gringore, Corrozet, des Périers, Guéroult, Sibilet, Bèze, Du Bellay, Magny, Desportes, Pibrac, Favre, Parent, Dorléans, Vion Dalibray, etc. Au XIXe siècle, on le trouve chez Desbordes-Valmore à trois reprises : une fois mélangé à des quatrains croisés (SP 1973 : 133), une fois mélangé à d'autres types de strophes (SP 1973 : 580), et enfin une fois de façon non périodique, dans un poème d'une seule strophe (SP 1973 : 629). Lamartine n'a employé cette strophe qu'en alternance avec le distique de rimes suivies (Long DI 1992) ; Hugo ne l'a pas employée, préférant au décasyllabe classique le décasyllabe moderne (Cornulier DI 1986). Baudelaire en a fait usage une seule fois (Cornulier DI 1987) ; on la trouve aussi chez Sully Prudhomme et chez Blémont (Martinon 1911b : 9). Chez Rimbaud, on trouve des quatrains embrassés de décasyllabes apparemment non césurés une fois, dans une pièce qui les mélange au quatrain croisé (Cornulier DI 1988). Le quatrain embrassé à vers non césurés est également signalé par Martinon (1911b : 9) chez Gregh. Enfin, Laforgue a écrit trois pièces en quatrains embrassés de décasyllabes (Gouvard DI 1991).

Chez Verlaine, on peut très nettement distinguer deux périodes : 1. Une période 1866-1870, comprenant quatre textes, où les poèmes sont composés sans exception de décasyllabes {4¬6} : *PS, PT, VI, 73* ; *FG, À la promenade, 109* ; *lBC, III, 143* ; *lBC, XIX, 153*. Ces quatre poèmes sont en strophes alternes. 2. Une période 1884-1893 (Verlaine n'a pas écrit un seul quatrain embrassé de décasyllabes entre 1870 et 1884), où le mètre {4¬6} est mélangé au {6¬4} : *A, LL, XXI, 459* (strophes alternes) ; *P, La dernière fête galante, 508* (strophes alternes) ; *P, Nouvelles variations sur le point du jour, 519* (strophes alternes) ; *D, LIX, 598* (le genre des vers est alterné à l'intérieur des strophes, mais les deux premières strophes sont féminines, et les trois dernières sont

masculines) ; *PD, Paris, 1002* (strophes alternes). La moyenne ponctuométrique de ces poèmes, toutes périodes confondues, est (3328). Il n'y a pas de différence significative entre les deux périodes du point de vue ponctuométrique ; aucun poème ne marque nettement l'emplacement de la césure strophique par sa ponctuation de fin de vers, sauf peut-être *PD, Paris, 1002*, de moyenne (13 19).

On peut joindre à ces textes *RC&PcS, Sur Jules Claretie, 297*, formé d'un seul quatrain, et aux décasyllabes apparemment non césurés ; voir §. 2.2.3.3.2.

2.6.2.1.8. Verlaine a écrit un seul poème en quatrains embrassés d'hendécasyllabes. Il s'agit de la pièce *A, LL, XVI, 454*. Les strophes sont alternativement entièrement faites de vers masculins et de vers féminins. L'hendécasyllabe est mesuré {5¬6}, sauf peut-être le vers 12, qui est apparemment un {6¬5}. La moyenne ponctuométrique du poème est (4338).

Ce type de strophe, vu le mètre utilisé, est évidemment très rare, et inexistant avant le XIXe siècle (voir §. 2.6.1.1.8.). Martinon (1911a : 105) cite une strophe de Richepin, dont les hendécasyllabes sont césurés {6¬5}.

2.6.2.1.9. Le quatrain embrassé d'alexandrins se rencontre deux fois chez Ronsard, en strophes masculines (Laumonier 1932 : 691). On le trouve aussi chez Baïf, Tyard, Belleau, Du Bartas, Desportes (18 fois), J. de Billy, Valagre et Maisonfleur, Bertaut, Morenne, Perrot de la Sale, Mathieu, Guichard, Gomberville, Racan, etc. (Martinon 1911b : 8). Malherbe l'a employé une fois, en strophes féminines (Fromilhague 1954 : 195 — texte : Malherbe SP 1968a : 219-220), Viau une fois (Long/Chauveau/Cornulier DI 1990), Saint-Amant une fois (Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993), Tristan quatre fois (Chauveau/Cornulier DI 1992). Au XIXe siècle, on le trouve à de nombreuses reprises chez Desbordes-Valmore (SP 1973), tantôt sous forme de strophes alternes (quatre fois), tantôt sous forme non périodique (poème de quatre vers : trois fois), tantôt mélangé à (abab) (deux fois), tantôt mélangé à (abab) et (aabb) (une fois), tantôt mélangé à d'autres types de

strophes (31 fois). Lamartine l'emploie quatre fois (Long DI 1992) ; Hugo neuf fois sous forme périodique, deux fois sous forme non périodique, deux fois mélangé à (abab), et une fois mélangé à d'autres types de strophes (Cornulier DI 1986) ; Baudelaire l'emploie huit fois (Cornulier DI 1987), Gautier trois fois, dont une fois sous forme d'une strophe isolée (Coates 1988), Leconte de Lisle plus de trente fois, Sully Prudhomme rarement, Dierx et Samain souvent, Gregh trente fois, etc. (Martinon 1911b : 8). Rimbaud en fait usage une fois de façon périodique, deux fois mélangé à (abab), et une fois en strophe prélude introduisant des quatrains croisés (Cornulier DI 1988). Laforgue l'a employé neuf fois sous forme périodique, une fois sous forme de strophe isolée, une fois mélangé à (abab), une fois en alternance avec un monostiche heptasyllabique, une fois en alternance avec un tercet monorimique (Gouvard DI 1991).

Chez Verlaine, il y a 24 poèmes en quatrains embrassés périodiques d'alexandrins. Leur moyenne ponctuométrique est (23 27). On pourrait leur ajouter *Ep, XXVII, 875*, formé d'un seul quatrain (voir §. 2.2.3.3.2.).

La plupart de ces textes (18) sont en strophes alternes : *PS, Il bacio, 82* (où il n'y a pas d'alternance en genre à la frontière des deux derniers quatrains, qui ne sont pas démarqués par la typographie — voir §. 2.1.2.1.6.) ; *PS, Dans les bois, 82* ; *FG, Les ingénus, 110* ; *RsP, A, Beams, 208* ; *S, II, II, 266* ; *S, II, III, 267* ; *S, III, XVI, 286* ; *J&N, J, S&AV, Kaléidoscope, 321* (sur ce texte, voir Chaucheyras 1996) ; *A, LL, XIX, 457* ; *P, « Ces passions qu'eux seuls... », 521* ; *B, XII, 671* ; *B, XV, 676* (pas d'alternance en genre entre les strophes 21 et 22) ; *LI, Asperges me I, 734* (avec un vers-clausule — voir §. 2.3.2.3.2.) ; *LI, Dévotions, 748* ; *OesH, XVI, 779* (avec une strophe prélude croisée) ; *lLP, Fragments I, 817* (avec un vers-clausule — voir §. 2.3.2.3.1.) ; *I, III, 900* ; *H, I, 1404* (avec une huitième strophe en rimes croisées).

LI, Pénitence, 755 est le seul poème constitué de strophes masculines.

De même, *PD, Rotterdam, 983* est le seul constitué de strophes féminines.

dlL, XII, 837 est une pièce entièrement faite de vers féminins ; elle comprend en outre, au dernier vers, une frontière parastrophique segmentée sans blanc (voir §. 2.1.2.2.3.).

H, III Balandine I, 1406 est au contraire entièrement constituée de vers masculins.

Une seule pièce est faite d'une alternance de strophes entièrement composées de vers féminins et de strophes entièrement composées de vers masculins : il s'agit de *FG, L'amour par terre, 119.*

LI, Final, 756 se distingue par une structure métrique tout à fait unique. À l'intérieur de chaque strophe, les premier et dernier vers se terminent par le même mot, sauf pour les strophes 5, 6 et 8 ; le genre des vers est alterné dans toutes les strophes, sauf dans la troisième, entièrement constituée de vers masculins ; le genre des strophes est masculin dans les six premières et les deux dernières, féminin dans les deux restantes.

PclBC&RsP, [Après les massacres de 1871], 215, est à mettre à part, puisque c'est un fragment de sonnet, qui donc n'a pas lieu d'être traité avec les quatrains embrassés périodiques (voir Verlaine SP 1989 : 1365-1366).

2.6.2.1.10. Enfin, dernière pièce monométrique en quatrains embrassés, le poème *Ep, XXIII, 873*, entièrement constitué de vers de 13 syllabes. Les vers sont peut-être césurés `{8¬5}`, mais seulement la moitié d'entre eux ne pose pas de problèmes d'analyses avec cette mesure. Les strophes sont masculines, la moyenne ponctuométrique est `(25 28)`, comme si, avec des vers aussi long, Verlaine avait tendance à marquer la césure strophique du quatrain par une concordance syntactico-sémantique (mais voir §. 2.6.1.1.11.).

Martinon (1911b) ne signale pas cette forme, ni chez Verlaine ni chez aucun autre poète. Je n'en ai trouvé trace dans aucune des données dont je dispose ; il se peut que Verlaine ait été le premier (et le seul ?) à l'utiliser.

2.6.2.2. Bimétrique

2.6.2.2.0. Verlaine a peu pratiqué le quatrain embrassé bimétrique ; dans les pièces périodiques, on ne le trouve que cinq fois.

2.6.2.2.1. Trois de ces poèmes sont composés de strophes "à clausule" (mètre contrastif en dernière position).

PV, OeC, Qui veut des merveilles ? (9), 39, n'est pas un poème à proprement parler, mais une section de poème dramatique, composée de six strophes, mesurées {8886}. Les strophes sont féminines, et la moyenne ponctuométrique (12 19). Chaque strophe relève de locuteurs différents. La forme embrassée à clausule {8886} est apparemment très rare, puisque Martinon ne la signale que chez Desmarets (XVIIe siècle) et chez Schuré (XIXe siècle). On la trouve aussi chez Rimbaud, dans la strophe initiale d'un poème (les strophes suivantes étant croisées — voir Cornulier DI 1988). Sur *Qui veut des merveilles ?*, voir §. 2.12.1.1.1.

Les deux autres poèmes à strophes clausules ont ceci de particulier que le mètre contrastif y est plus long que le mètre de base ; on a déjà vu que Verlaine affectionnait ce type de forme pour le quatrain embrassé (§. 2.6.1.2.2.). Ici, les deux textes sont mesurés {888C}. Il s'agit de *Ep, XXIX II, 877* et *Ep, XXIX III, 877*, qui peuvent être éventuellement considérés comme deux parties d'un même poème. Dans les deux cas, les strophes sont alternes. La moyenne ponctuométrique du tout est (14 29), mais en vérité seul *Ep, XXIX III, 877* témoigne d'une démarcation nette de la structure modulaire, avec pour moyenne (25 19). Martinon (1911b : 30) signale la forme embrassée {888C} chez Auffray (en strophes féminines), Rotrou, Frénicle, Berthelot, Godeau, Scudery et, pour le XIXe siècle, chez Gautier, Pittié, et bien sûr Verlaine.

2.6.2.2.2. Un autre poème de Verlaine présente le mètre contrastif en seconde position. Il s'agit de *F, II, 1388*, dont les strophes sont mesurées {EAEE}. Les vers de 14 syllabes sont des {6¬8} ({8¬6} pour le vers 1), et les décasyllabes sont des {6¬4} (surtout) et des {4¬6}. Les strophes sont féminines. La moyenne

ponctuométrique, assez sage, est (24 29). Ce type de strophe est apparemment tout à fait unique dans la tradition française et propre à ce poème.

2.6.2.2.3. Enfin, un dernier texte présente le mètre contrastif en troisième position ; une nouvelle fois, ce mètre est plus long que le mètre de base. Il s'agit de la pièce *FG, Dans la grotte, 109*, aux strophes mesurées {88C8}. Dans l'édition de la Pléiade, les alexandrins (notamment le fameux « Et la tigresse épouvantable d'Hyrcanie ») ne sont pas sujets à un émargement typographique spécial, contrairement à la tradition ; ce n'est pas le cas dans l'édition Robichez (SP 1995 : 85-86), généralement plus sûre sur le plan typographique. Les strophes sont alternes, et la moyenne ponctuométrique est (45 19). En dehors de cette forme, Martinon ne signale cette forme que chez des auteurs classiques : Frénicle (deux fois, en strophes féminines), Corneille et Scudery (deux fois) ; Chung (1968, complément : 4) la mentionne chez Beaulieu.

2.6.2.2.4. Verlaine a composé aussi un quatrain embrassé {C88C} non périodique, qui ouvre le poème *PV, OeC, Vaucochard et fils Ier, 40* ; voir §. 2.2.2.2.1.

Autre quatrain embrassé non périodique : celui qui ouvre le poème *PD, Vos yeux, 982*, et qui est suivi d'un quatrain croisé (voir §. 2.2.2.2.2.).

On trouve aussi un fragment trimétrique, *PD, Morale, 1011*. Voir §. 2.2.3.3.2.

2.6.3. Autres quatrains

2.6.3.0. En dehors des quatrains alternés à d'autres types de strophes, dont il sera question tout à l'heure (§. 2.6.4.), Verlaine a utilisé, en dehors du quatrain croisé et du quatrain embrassé, quelques schémas strophiques originaux, que l'on va maintenant passer en revue. Je commence par le quatrain de rimes suivies (aabb), puis j'étudierai les formes suivantes de quatrains en classant les lettres servant à la formalisation des schémas rimique par ordre alphabétique, pour faciliter la consultation.

2.6.3.1. Le quatrain suivi (aabb)

2.6.3.1.1. Le quatrain (aabb) est le plus simple des types de strophes dites "géminées" (voir §. 1.2.5.8.5.) et des strophes composées (§. 1.2.5.4.). D'après Martinon (1911a : 92), c'est une forme de strophe qui, sous sa forme monométrique, n'a guère été utilisée qu'au XVIe siècle.

Beaucoup de métriciens ne reconnaissent pas dans cette forme une véritable strophe ; elle témoigne pourtant d'une construction arborescente (impossibilité d'avoir un nombre impair de distiques). Pour Cornulier, des quatrains de ce type, dans un poème, « sont égaux en tant que groupes de 2 groupes successifs de 2 vers (groupes de 2 distiques) » (1982a : 288). Et d'ajouter en note : « l'égalité de quatrains à rimes plates, graphiquement répartis, dans des poèmes comme "Le cor" ou "La neige" de Vigny, est parfaitement sensible ».

2.6.3.1.2. Verlaine, qui a employé huit fois cette forme, ne l'a utilisée que deux fois sous forme monométrique.

Tout d'abord, dans un poème en alexandrins, avec la pièce *J&N, J, VJ, La soupe du soir, 365*. Le texte est en strophes masculines et de moyenne ponctuométrique (2138). La pièce date au plus tard de 1869, et a été publiée pour la première fois dans le *Parnasse contemporain*. À cette époque, Verlaine est tenté par la poésie "réaliste" à la Coppée, et compose quelques essais dans ce genre (voir §. 2.2.3.2.4.). Le choix de la forme même du quatrain de rimes plates est peut-être à interpréter dans ce sens (voir les rimes plates des dizains à la Coppée). Ce type de strophe se rencontre déjà chez les trouvères (Mölk/Wolfzettel 1972 : 234), puis, au XVe siècle, chez Georges Chastellain (Chatelain 1908 : 89). Chez les classiques, on le trouve chez Marot, Peletier, Du Bellay, Magny (5 fois), Desportes (7 fois), Aubigné (deux fois), Chassignet, Coyssard, Théophile, Sanguin (150 fois), etc. (Martinon 1911b : 8), puis une fois chez Viau (Long/Chaueau/Cornulier DI 1990), chez Saint-Amant (Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993), et chez Tristan (Chauveau/Cornulier DI 1992). Au XIXe siècle, on le trouve à

de nombreuses reprises chez Desbordes-Valmore (16 fois de façon périodique, 10 fois mélangé à d'autres types de strophes, deux fois en alternance avec une autre forme strophique, une fois sous forme périodique encadrée par des sizains, cinq fois sous forme de strophe isolée — voir Chataigné DI 1991). Lamartine n'a utilisé cette forme qu'une seule fois (Long DI 1992), Hugo une fois, sous forme de strophe isolée (Cornulier DI 1986), Vigny quatre fois (Martinon 1911b : 8), Gautier deux fois (Coates 1988 : 6), Baudelaire trois fois (Cornulier DI 1987), Laforgue une fois, en alternance avec un sizain (Gouvard DI 1991). On la trouve aussi chez Mme de Céré-Barbé et chez Brizeux (Martinon 1911b : 8).

Ensuite, Verlaine a employé cette forme dans un poème en décasyllabes, plus tardif, *CpE, XII, 718*. Le décasyllabe y est césuré {5¬5}. La pièce de Verlaine se caractérise par l'alignement en retrait des strophes 3, 4 et 5, comme si elles étaient construites sur un mètre plus court, et par le détachement superparastophique de la dernière strophe (voir §. 2.1.2.3.3.). Cette dernière strophe, contrairement aux autres, est masculine, et n'alterne donc pas en genre avec la fin de la strophe précédente. La moyenne ponctuométrique du texte est (46 47). Le quatrain (aabb) se rencontre au Moyen Age et chez les classiques sur la mesure {4¬6} (voir Frank 1966a : 24-25, Laumonier 1932 : 656 et 691, Long/Chauveau/Cornulier DI 1990, Martinon 1911b : 9), mais n'est attesté sur le mètre {5¬5} qu'au XIXe siècle dans des corpus apparentés à la chanson (Desbordes-Valmore SP 1973 : 487 et 576).

Chez Verlaine, on trouve aussi des quatrains suivis d'ennéasyllabes dans une pièce à quatrains alternés. Voir §. 2.6.4.1.1.

2.6.3.1.3. Mais pour le quatrain (aabb), Verlaine a généralement préféré utiliser les formes bimétriques, sans doute pour compenser par la mesure des vers le manque de "lyrisme" (comme dirait Martinon) du schéma lyrique.

Il a particulièrement affectionné les formes à clausule. Il a par trois fois composé des poèmes contruits sur l'hexasyllabe, avec une clausule strophique tétrasyllabique :

PV, OeC, Qui veut des merveilles ? (3), 28 ; *PV, OeC, Qui veut des merveilles ? (5), 29* ; *FG, A Clymène, 116*. Les deux premiers morceaux forment deux sections d'un même texte dramatique (voir §. 2.12.1.1.1.) et datent de 1866 ; *FG, A Clymène, 116* n'est guère postérieur, puisqu'il a été publié pour la première fois en 1868. Les trois morceaux sont donc à peu près contemporains ; ils sont tous composés de strophes masculines. Leur moyenne ponctuométrique est `(2116)`. Le même type de strophe a été utilisé une fois par Ronsard (Laumonier 1932 : 692), dans un texte assez fameux, intitulé *De l'élection de son sépulcre*. Le succès de la pièce de Ronsard eut pour conséquence une imitation de la forme strophique utilisée, notamment, chez les classiques, par Magny, Belleau, Denisot, Jodelle, Garnier, etc. (Martinon 1911b : 18). Au XIXe siècle, la strophe continua à avoir du succès, puisqu'on la trouve chez Deschamps, Musset, Nerval, Banville (seize fois), Mendès, Theuriet, etc. (Martinon 1911b : 18). C'est donc en piochant dans toute cette tradition, et notamment dans Banville (SP 1972b : 43-46, SP 1972b : 119-122 et 187-191, SP 1972a : 35, SP 1972f : 72), que Verlaine a utilisé cette forme (sur tout ceci, voir Martinon 1911a : 133-135). L'une des pièces de Banville, *Une femme de Rubens*, parue dans *Les Exilés*, me semble intéressante à relever, parce qu'elle est d'une thématique très proche de l'*À Clymène* de Verlaine, et parce qu'elle est d'une construction syntaxique similaire (Banville SP 1972f : 72) :

(5) *Nymphe blanche et robuste,*
Dont les bras et le buste
Défieraient les Titans
Et les autans ;

Délice de la lyre,
Qui dus naître et sourire,
Colosse harmonieux,
Au temps des Dieux,

Ne crains plus, forme altière,
De mourir tout entière,
Puisque tu m'enivras.
Non, tu vivras !

Tu vivras par ces rimes,
Comme la neige aux cimes
Où volent des milans
Dure mille ans.

Autre forme à clausule présente chez Verlaine : la forme `{CCCE}`. On la trouve dans *OesH, XIII, 776*, pièce beaucoup plus tardive que les précédentes. Le 14-syllabes y est césuré `{6¬8}` ou `{8¬6}` (vers 24). Les strophes sont masculines, et la moyenne

ponctuométrique est (5538). Cette strophe est apparemment une invention de Verlaine, puisque Martinon (1911b : 30) n'en cite pas d'autre usage. On remarquera qu'encore une fois Verlaine affectionne un mètre contrastif plus long que le mètre de base.

2.6.3.1.4. Enfin, Verlaine a employé par deux fois le quatrain suivi symétrique.

Une fois, dans *I, XLI (1), 937*, avec pour mètre de base l'hexasyllabe et pour mètre contrastif le tétrasyllabe. Ce type de strophe est apparemment plus que rare, puisque Martinon (1911b : 23) ne le signale que chez Francis Jammes, dans une pièce en assonances. Chez Verlaine, *I, XLI (1), 937* constitue seulement les deux premières strophes d'un poème, dont les suivantes sont en rimes croisées (voir §§. 2.6.1.2.1. et 2.12.2.1.5.) ; les strophes sont masculines et la moyenne ponctuométrique de cette partie du texte est (23 29).

Une autre fois, dans *RsP, AO, IX, 196*, Verlaine utilise pour mètre de base l'alexandrin et pour mètre contrastif l'heptasyllabe. Cette étrange combinaison n'est signalée nulle part dans Martinon, ni dans mes autres sources d'information. Le très beau poème de Verlaine est constitué tout entier de rimes féminines (voir à ce propos §. 1.2.4.7.3.) ; sa moyenne ponctuométrique est (0229). Sur ce texte, voir Choï-Diel 1996.

2.6.3.2. (aaab)

2.6.3.2.0. Les deux fois où Verlaine a utilisé le quatrain (aaab), c'est dans des strophes bimétriques mesurées {8884}. C'est à chaque fois dans des pièces tardives : *D, XLVII, 586* et *PD, Eventail directoire, 981.*

2.6.3.2.1. Dans *D, XLVII, 586*, les strophes sont rétro-enchaînées : le timbre b de la strophe *n* devient le timbre a de la strophe *n + 1*. Ce type de strophe, avec rétro-enchaînement, est d'une origine très ancienne (voir notamment Laumonier 1932 : 642 et 692, et Cornulier 1995 : 252), et spécifique d'une métrique préclassique ; cependant, la forme mesurée {8884}, d'après Martinon (1911b : 16), ne se rencontre qu'au XIXe

siècle, chez Verlaine et Pimodan. Dans le poème de Verlaine, la dernière strophe est monorimique, pour éviter la rime orpheline absolue. Le genre des vers est alterné, ce qui a pour conséquence des strophes successivement féminines et masculines, avec des frontières de strophes tantôt toutes féminines, tantôt toutes masculines. La moyenne ponctuométrique du poème est `(123 1)` (très peu de marques de ponctuation). On relève une frontière parastrophique segmentée sans blanc à l'avant-dernier vers (voir §. 2.1.2.2.3.).

2.6.3.2.2. *PD, Eventail directoire, 981* est assez différent, puisque les strophes, au lieu d'être rétro-enchaînées, vont par paires : le timbre b est identique dans chaque paire de strophe ; on a ainsi la constitution de huitains superstrophiques. Les strophes sont féminines, leur moyenne ponctuométrique est `(2239)`. Chacune correspond à un groupe de locuteurs différent, le changement de locuteur étant indiqué dans le corps du texte, comme dans un poème dramatique.

2.6.3.3. (aaba)

Le seul texte où Verlaine utilise le schéma rimique `(aaba)` est *S, I, XIX, 258* (en dehors de *CpE, IV, 712*, où le quatrain alterne avec un monostiche — voir §. 2.6.4.2.2.). La forme utilisée est une variante en quatre vers de la terza rima : comme dans cette dernière, le timbre b d'une strophe *n* y devient le timbre a de la strophe *n* + *1*, et il y a un monostiche clausule (voir §. 2.3.2.3.3.). La moyenne ponctuométrique des quatrains est `(3328)` ; les strophes sont alternes.

2.6.3.4. (abaa)

Verlaine a utilisé le schéma rimique `(abaa)`, en fait `(aøaa)`, dans la célèbre pièce *RsP, AO, III, 192*, composée d'hexasyllabes. Les strophes sont alternes, et leur moyenne ponctuométrique, bien marquée, est `(06 29)`. Ce texte est descriptible comme constitué de « rabé-aras », le « rabé-ara » étant une forme caractéristique du triolet (voir Cornulier 1993d : 2-3). Mais la forme utilisée par Verlaine est plutôt à rapprocher du « rabé-raa », forme folklorique méconnue des traités de versification

française, que l'on trouve par exemple dans les refrains tels que « J'ai du bon tabac… » (sur cette forme, voir La Grasserie 1900 : 222, Cohen 1949, Lejeune 1949 et Cornulier 1993d). Pourquoi le « rabé-raa » plutôt que le « rabé-ara » ? notamment parce que les timbres b de Verlaine sont des rimes orphelines absolues (contrairement à ce qui se passe dans le triolet), même s'ils entrent dans d'autres types de réseaux d'équivalences (voir Aroui 1993a : 285-288).

Il y a, dans *PcPS&FG, Fragments I, 126*, un autre poème qui présente, dans une strophe, le schéma rimique (abaa) ; voir §. 2.6.4.1.3.

2.6.3.5. (abac)

La pièce *I, LXVIII, 962* est pour le moins d'une structure rimque curieuse. Chaque strophe, prise isolément, est rimée (abac) ; le plus souvent les timbres b et c forment des rimes orphelines absolues, ce qui permet de réécrire la formule sous forme (aøaø). Mais le vers 4 et le vers 16 ne sont pas formés de véritables rimes orphelines absolues, puisqu'ils riment ensemble, et de même pour les vers 8, 10 et 14 (qui riment en *-eur*). Les strophes sont masculines, constituées d'octosyllabes, et la moyenne ponctuométrique est (13 23). On remarque par ailleurs une frontière parastrophique segmentée sans blanc au dernier vers du poème (voir §. 2.1.2.2.3.).

2.6.3.6. (abbb)

Le poème *I, LXVII, 961*, qui précède immédiatement la pièce qui vient d'être traitée dans le recueil *Invectives*, est composé de strophes rimées (abbb) ; ces strophes vont ensemble par paires, pour former des superstrophes du type (abbb, accc). Mais le texte n'est constitué que de cinq quatrains ; le timbre a du cinquième trouve son écho dans un vers clausule (voir §. 2.3.2.3.4.), mais la rime ainsi constituée était déjà celle des timbres a des strophes 1 et 2 (avec de plus les mêmes mots à la rime). Le poème est constitué d'octosyllabes ; la moyenne ponctuométrique des quatrains est (4119). Les strophes sont masculines, mais le poème se termine sur un vers féminin, à cause du vers clausule.

2.6.3.7. (aaaa)

Verlaine n'a employé ce schéma de rimes que dans un poème sans périodicité strophique ; voir §. 2.2.3.3.4.

2.6.4. Quatrains alternés

2.6.4.1. Quatrains alternés avec des quatrains

2.6.4.1.1. La pièce *CpE, XV, 720* présente une alternance de quatrains à rimes suivies et de quatrains à rimes croisées. Les premiers sont constitués de vers masculins et sont en ennéasyllabes {4¬5} et {5¬4}, les seconds, qui constituent un refrain, sont alternés en genre et sont en pentasyllabes. La moyenne ponctuométrique du poème est (12 18 /3309).

2.6.4.1.2. Plusieurs pièces alternent des quatrains de rimes embrassées avec des quatrains de rimes croisées.

Tout d'abord *RsP, AO, VIII, 195*. Les vers y sont tous des pentasyllabes à rime féminine. La forme croisée alterne régulièrement avec la forme embrassée, sauf à la fin du texte, où deux strophes embrassées se succèdent. La strophe terminale répète la strophe 1, et la strophe 4 (antépénultième) la strophe 2.

Dans *S, III, XIV, 285*, les deux formes de quatrains alternées sont en ennéasyllabes {4¬5} (et {5¬4} pour le vers 9). Il faut préciser qu'il est délicat de parler d'alternance ici, dans la mesure où le poème ne comprend que trois strophes, et que le quatrain croisé, placé en position centrale, n'apparaît qu'une fois dans tout le poème. La moyenne ponctuométrique du texte est (26 59/9909).

L'ennéasyllabe est à nouveau utilisé dans *A, LL, XVII, 455*, mais cette fois avec les mesures {3¬6} et {6¬3}. Par ailleurs, cette pièce se distngue en ce que c'est, très régulièrement, un couple de quatrains croisés qui alterne avec un quatrain de rimes embrassées. Dans chaque quatrain embrassé, les fins de vers sont équivalentes par répétition de mot ; dans les couples de quatrains croisés, le premier quatrain présente

une équivalence de même type dans ses vers impairs. Les quatrains embrassés sont exclusivement constitués de vers masculins, et les quatrains croisés sont consécutivement fomés de vers féminins et de vers alternés. Pour qu'il y ait constamment respect de l'alternance en genre à la frontière des strophes, le genre des strophes est {M/FF}. La moyenne ponctuométrique du poème est (3359 /24 29) (j'ai fait une seule moyenne pour tous les quatrains croisés).

2.6.4.1.3. Dans *PcPS&FG, Fragments I, 126*, on a une mise en équivalence d'un quatrain rimé {abaa} avec un quatrain croisé ; les deux quatrains sont construits sur les mêmes timbres rimiques, le mètre est l'octosyllabe, et la ponctuométrie donne pour résultat la suite {39 09 /39 39}. Le quatrain {abaa} est un rabé-ara :

(6)(a) *L'oncle Tom avec Miss Ada,*
C'est un spectacle dont on rêve.
Quel photographe fou souda
L'oncle Tom avec Miss Ada ?

La rime orpheline reste relative, puisqu'elle trouve son écho dans le deuxième quatrain. Celui-ci présente encore des équivalences par répétition avec le premier quatrain, pour former un triolet :

(6)(b) *Ada peut rester à dada,*
Mais Tom chevauche-t-il sans trêve ?
L'oncle Tom avec Miss Ada,
C'est un spectacle dont on rêve ?

Il est intéressant de constater que, encore une fois, Verlaine écrit un rabé-ara (voir §. 2.6.3.4.), alors qu'il semble ignorer le rabé-raa.

2.6.4.2. Quatrains alternés avec des monostiches

Plusieurs poèmes, dont il a déjà été question quand nous avons traité du monostiche (§. 2.3.1.), font alterner le quatrain avec le monostiche. Tous ces textes sont extraits des *Chansons pour elle* et sont donc contemporains, sauf *OesH, IX, 770*, qui est de deux ans postérieur aux autres.

2.6.4.2.1. À chaque fois, sauf dans un cas (voir §. 2.6.4.2.2.), le quatrain est construit sur des rimes croisées.

Dans *OesH, IX, 770*, le mètre utilisé est l'hexasyllabe. Les monostiches riment non pas avec le quatrain, mais entre eux (enfreignant ainsi la règle des deux couleurs) ; par ailleurs, le dernier monostiche répète à la rime le même mot que le premier (« chose »). Les quatrains sont masculins et les monostiches féminins. La moyenne ponctuométrique du poème est (2221/9).

Dans *CpE, XIX, 723* et dans *CpE, I, 709*, les vers du poème sont des octosyllabes. Mais dans *CpE, XIX, 723*, chaque monostiche rime avec le timbre a du quatrain qui le précède, alors que dans *CpE, I, 709*, il rime avec le timbre b. Dans *CpE, XIX, 723*, chaque monostiche est une répétition du vers initial du quatrain qui le précède ; il n'y a par contre aucun phénomène de répétition dans *CpE, I, 709* (sauf que le dernier monostiche y est presque identique au premier, mais en inversant l'ordre des deux syntagmes coordonnés dans le vers). Dans *CpE, XIX, 723*, quatrains et monostiches forment des superstrophes qui sont consécutivement masculines et féminines ; dans *CpE, I, 709*, toutes les strophes (quatrains et monostiches) sont masculines. La moyenne ponctuométrique de ces deux textes est (3347/9).

Dans *CpE, XXIV, 727*, les quatrains sont en ennéasyllabes {4¬5} et {5¬4}, et les monostiches en pentasyllabes. Les monostiches riment avec le dernier vers du quatrain qui les précède immédiatement. Les superstrophes ainsi formées sont masculines. Dans les deux premières, la fin du monostiche répète le mot à la rime dans le vers précédent. La moyenne ponctuométrique du poème est (1225/9).

CpE, XVIII, 723 est caractérisé par des vers en décasyllabes {5¬5}. Chaque monostiche rime avec le timbre a du quatrain qui le précède et répète le vers initial de ce quatrain (même cas de figure que dans la pièce *CpE, XIX, 723* vue ci-dessus, et qui suit immédiatement notre poème dans le recueil des *Chansons pour elle*). Les superstrophes ainsi formées sont alternativement féminines et masculines, l'alternance en genre étant respectée tout au long du poème. La moyenne ponctuométrique du texte est (534 3/9).

CpE, XXV, 727 est construit encore sur des décasyllabes, mais aparemment non césurés. Chaque monostiche y rime avec le timbre b du quatrain qui le précède immédiatement, sans qu'il y ait aucun phénomène de répétition. Trois superstrophes sont ainsi formées. Le genre des vers est très irrégulier : entièrement masculin dans la première superstrophe, entièrement féminin dans la dernière, alterné dans le deuxième quatrain, masculin dans le deuxième monostiche. La moyenne ponctuométrique du poème est (25 18/9).

2.6.4.2.2. *CpE, IV, 712* est formé d'une alternance de quatre quatrains et de quatre monostiches. Les deux quatrains centraux sont rimés (aaba), les deux autres, encodés, avec leur monostiche, comme strophes prélude et clausule dans mon relevé métrique (§§. 4.3. et 4.6.) sont en rimes croisées ; ils sont construits sur les mêmes timbres rimiques et sont équivalents par répétition de mot de fin de vers sur le schéma :

RépM : {aøbc}

RépV : {øAøø}

Chaque monostiche rime avec le timbre b du quatrain qui le précède immédiatement. Le mètre utilisé est l'heptasyllabe, tous les vers du poème sont en rimes masculines. La moyenne ponctuométrique est (1122/9).

2.6.4.3. Quatrains alternés avec des distiques

Dans *A, LL, XXII, 459*, des quatrains croisés alternent avec des distiques suivis, sans qu'il y ait de liaison rimique entre les uns et les autres. Les strophes sont alternes, et le mètre utilisé est l'octosyllabe. La moyenne ponctuométrique du poème est (12 07/79). Les distiques sont de simples strophes qui ne font pas refrain, sauf que le troisième et le dernier présentent les mêmes mots à la rime, dans un ordre inverse.

2.6.4.4. Quatrain alterné avec des quintils

La pièce *Ep, XII II, 863* est formée de deux quintils (abaab) au milieu desquels est inséré un quatrain de rimes croisées. On peut parler d'alternance, bien qu'il soit délicat de le faire, le quatrain n'étant pas périodique (cas similaire à *S, III, XIV,*

285, voir §. 2.6.4.1.2.). Les strophes sont féminines, et le mètre utilisé est l'octosyllabe ; la moyenne ponctuométrique est (06 359 /3330). Voir §. 2.7.3.3.

2.6.4.5. Quatrain "alterné" avec un sizain

PcP, Écrit entre Chambéry et Aix, 544, est un poème tout à fait spécial. Il est constitué d'un sizain et d'un quatrain d'hexasyllabes, le tout rimé (ababab, cbcb). La seule chose qui m'a encouragé à ne pas encoder dans mon répertoire métrique ces deux "strophes" comme des sections métriques différentes est la rime b, qui est de même timbre des deux côtés du blanc typographique. Ne serait-ce que sur un plan rimique, les deux strophes ont un lien assez fort l'une avec l'autre ; mais il n'y a pas d'alternance au sens propre. La ponctuométrie de ces dix vers est (03 06 09 /3009). Autre particularité : dans le sens vertical, le long du bord gauche de la strophe 2 est écrit : « Adieu ! Adieu ! » . Le statut poétique de ces deux mots est délicat à déterminer (forment-ils un vers ? font-ils partie du texte ? du paratexte ?). Sur ce texte, voir aussi §. 2.8.3.3.

2.6.5. Épilogue

Il est difficile de conclure sur une strophe formellement aussi variée que le quatrain verlainien. On peut néanmoins dégager, sinon des généralités, du moins quelques tendances :

Verlaine manifeste un goût prononcé pour le quatrain de rimes embrassées (§. 2.6.2.) ; il ne le pratique pas autant que le quatrain croisé (§. 2.6.1.), mais en fait un usage abondant, beaucoup plus abondant que dans la tradition classique. Parfois, il alterne les deux types de quatrains (§. 2.6.4.1.2.), ou utilise aussi des schémas rimiques originaux (§. 2.6.3.). Quand ils alternent, ses quatrains le font généralement avec d'autres quatrains (§. 2.6.4.1.), ou avec des monostiches (§. 2.6.4.2.).

Sur le plan des mètres, il utilise le plus souvent les formes les plus courantes de la tradition (quatrains d'octosyllabes et d'alexandrins — §§. 2.6.1.1.5., 2.6.1.1.9.,

2.6.2.1.5., 2.6.2.1.9.), mais il innove aussi en utilisant des mesures rares, l'ennéasyllabe (§§. 2.6.1.1.6., 2.6.2.1.6.), l'hendécasyllabe (§§. 2.6.1.1.8., 2.6.2.1.8.), le 13-syllabe (§§. 2.6.1.1.10., 2.6.2.1.10.), et même le 14-syllabe (§. 2.6.1.1.11.).

Verlaine cultive les formes bimétriques essentiellement dans le quatrain croisé (§. 2.6.1.2.). Sa préférence va au quatrain "symétrique" (§. 2.6.1.2.1.), mais il utilise aussi la forme "à clausule" (§. 2.6.1.2.2.), particulièrement dans les quatrains embrassés et suivis (§§. 2.6.2.2.1., 2.6.3.1.3.). Dans ce dernier cas, il se distingue souvent par son emploi de mètres contrastifs plus longs que le mètre de base (sur ce point, voir aussi §§. 2.6.1.2.3., 2.6.2.2.3.).

2.7. QUINTILS

2.7.0. D'après Frédéric Deloffre, le « seul type de strophe à nombre de vers impair, outre la tierce rime [...], à avoir été largement pratiqué et à survivre est le quintil, sur deux rimes admettant toutes les dispositions possibles » (1973 : 76). En fait, en écrivant cela, Deloffre témoigne à la fois des limites de sa culture et de son ignorance de Martinon ; car les usages du quintil ont été très variables suivant les époques. Voici ce qu'en dit Martinon (1911a : 181) : « La strophe de cinq vers, peu employée au Moyen âge, assez rare aussi au XVIe siècle, sauf dans les dernières années, et plus encore au XVIIe (Malherbe l'ignore complètement), a été très cultivée au début du XIXe, notamment par Lamartine. Un peu négligée depuis, elle a retrouvé une certaine faveur chez quelques poètes, comme Sully Prudhomme, qui l'a mise sous quinze formes différentes. Jamais pourtant elle n'a pu lutter avec le quatrain et le sixain : elle est seulement la plus usitée des strophes impaires, parce qu'elle est la plus courte, et par conséquent la plus facile, et que son rythme est aussi plus aisé à saisir que celui des autres ».

Verlaine a écrit peu de poèmes en quintils, mais ils sont d'une grande variété formelle. Chaque type de quintil utilisé étant peu représenté, j'ai décidé, pour faciliter la consultation du chapitre, de classer ci-dessous les formes employées d'abord en mettant d'un côté les quintils à deux rimes (§. 2.7.1.), puis ceux à trois rimes (§. 2.7.2.), les quintils alternés avec d'autres formes strophiques (§. 2.7.3.), et l'unique occurrence de quintil prélude chez Verlaine (§. 2.7.4.), ensuite, à l'intérieur de chacune de ces catégories, en suivant un ordre alphabétique ((aaabb) venant avant (abaab), etc.).

2.7.1. Quintils à deux rimes

2.7.1.0. Sur le plan de la combinatoire, le nombre de quatrains possibles à deux rimes n'était que de trois ((aabb), (abab), (abba)), du moins si l'on exige deux occurrences de chaque rime à l'intérieur de chaque strophe. Le quintil représente un net

enrichissement des potentialités formelles sur ce plan, puisque, selon les mêmes principes, il existe dix formes de quintils à deux rimes : (aaabb), (aabab), (aabba), (aabbb), (abaab), (ababa), (ababb), (abbaa), (abbab), (abbba). On va voir que Verlaine, très diversifié dans sa production, a utilisé huit de ces formes.

2.7.1.1. (aaabb)

2.7.1.1.1. Le quintil (aaabb) est une forme que l'on rencontre déjà à deux reprises chez les troubadours, sur les mesures {8884C} (Frank 1966a : 13). Mais elle est beaucoup plus fréquente chez les trouvères, qui l'ont utilisée 24 fois, sur diverses mesures (Mölk/Wolfzettel 1972 : 182-185). Aux XIVe-XVe siècle, on la trouve à trois reprise chez Froissard, sous forme bimétrique ou trimétrique (Chatelain 1908 : 130-131). Pour les siècles qui suivent, Martinon (1911b : 43-44) en signale de rares usages sur diverses mesures chez les auteurs suivants : Baïf, Barbier, Bataille, Blanvalet, Boulay-Paty, Canora, Godard, Lahor, Latouche, Lestoille, Olivier, Pernette du Guillet, Rapin, Rotrou, Saint-Gelais, Scudéry, Tampucci, Tyard... et Verlaine.

Les deux fois où Verlaine a utilisé cette strophe, c'est sous forme bimétrique (quintil à clausule), avec un mètre contrastif plus court que le mètre de base. Ceci s'explique sans doute par le fait que la formule de rimes est en elle-même très plate (il n'y a pas d'"alternance", donc guère de lyrisme — voir §§. 1.2.2.3.6., 1.2.3.4.1. et 1.2.5.2.1.), et la bimétrie est sans doute là pour compenser cette "platitude". Sur ce point, on remarquera d'ailleurs que parmi les formes de quintils (aaabb) que relève Martinon (1911b : 43-44), la plupart sont bimétriques.

2.7.1.1.2. Chez Verlaine, on peut relever tout d'abord le poème *PS, EF, II, 66*, mesuré {77774}. Les huit strophes du texte sont masculines, et leur moyenne ponctuométrique est (13 215) ; une telle moyenne ne permet pas de dégager avec assurance une césure strophique. Il est vrai que les mètres étant assez court, elle n'est pas forcément nécessaire à la perception de la métricité des strophes.

Martinon (1911b : 44) signale le même type de strophe chez Saint-Gelais, sans préciser où se trouve l'éventuelle césure strophique.

2.7.1.1.3. L'autre texte verlainien écrit suivant ce schéma de rimes est à peu près contemporain ; il s'agit de *PcPS&FG, L'ami de la nature, 127*, mesuré {88884}. Le texte se caractérise par un ton, une orthographe et une syllabation très populaires. Ainsi, dans chacune des cinq strophes (à une exception près), la rime a est féminine et la rime b est masculine, mais Verlaine ne parvient à ce résultat qu'en faisant sauter de la graphie certains schwas de fin de mot ; voici par exemple à quoi ressemble la strophe 2 :

(1) *Nous prenons un train de banlieu'*
Qui nous brouette à quèques lieu's
Dans le vrai pays du p'tit bleu,
Car on n'boit pas toujours d'champagne
À la campagne.

Seule la strophe 4 est toute entière constituée de vers masculins. Les strophes 1, 2 et 5 se terminent toutes sur le vers « À la campagne », et ont donc des rimes b de même timbre. Dans les strophes 3 et 4, la rime est différente, et le cinquième vers, s'il commence comme dans les autres strophes, finit différemment : « À la campègne » strophe 3, et « À la camp — quoi ! » strophe 4. La moyenne ponctuométrique du poème est (423 19) : pas de marquage de la césure strophique.

2.7.1.2. (abaab)

2.7.1.2.1. Le quintil (abaab) est le plus classique de tous les quintils. Chauveau/Cornulier (1994 : 35) l'appellent « quintil par augmentation », parce que « son module 2 s'allonge d'un vers par rapport à son premier » ; ils mettent ainsi en valeur sa parenté avec le quatrain (abab), avec lequel il commence de la même façon, et duquel il ne s'écarte que par « la dissymétrie des modules en nombre de vers ». Le quintil « **ab aab** peut apparaître comme un **ab ab** amplifié dans son second module » (Cornulier 1993c : 37).

2.7.1.2.2. Au XVe siècle, le quintil (abaab) existe tantôt sous forme rétro-enchaînée, tantôt sous forme autonome (Chatelain 1908 : 131). Contrairement à ce que

pense Martinon (1911a : 184), Marot ne fut donc pas le premier à l'employer avec une autonomie rimique des strophes, ni même avec l'octosyllabe (voir Chatelain 1908 : 131). Le premier à utiliser l'alexandrin fut apparemment Jean de la Jessée, suivi bientôt par Gauchet, et surtout par Abraham de Vermeil (Martinon 1911a : 184) ; mais l'octosyllabe resta le mètre le plus fréquemment utilisé. Les formes bimétriques n'ont guère été employées qu'au XIXe siècle, et encore « avec modération » (Martinon 1911a : 187). Chez Lamartine, le quintil (abaab) est assez fréquent, si bien que Morier parle du « quintil de Lamartine » (1989 : 1103) : il l'emploie en hexasyllabes (deux fois), en heptasyllabes (deux fois, dont une strophe isolée au milieu d'un poème), en octosyllabes (six fois, dont une fois sous forme de couplets alternés avec des refrains), et sur les mesures {CCCC8} (trois fois, dont une fois dans un poème d'une seule strophe), {CCC66}, {C8CC8}, et {CCCC6} dans la première strophe d'un poème (Long DI 1992).

2.7.1.2.3. Verlaine se démarque de la tradition d'un double point de vue : d'abord, il a peu employé ce quintil, bien qu'en principe il soit le plus fréquent ; ensuite, il ne l'a pratiquement jamais composé en octosyllabes, mais seulement en ennéasyllabes (deux fois) et en alexandrins (deux fois, dont une fois sous forme alternée). La seule pièce où on trouve des (abaab) d'octosyllabes est traitée plus bas avec les quintils alternés (§. 2.7.3.3.).

2.7.1.2.4. Les pièces écrites en ennéasyllabes sont *LI, Immaculée conception, 746* et *Ep, VII, 859*. Les deux pièces sont à peu près contemporaines, la première date de 1892, la seconde de 1894 ; toutes deux sont faites apparemment d'un mélange d'ennéasyllabes {4¬5} et {5¬4}, à moins que leurs vers soient non-césurés (ce qui est probable pour *Ep, VII, 859*). Seule la seconde de ces pièces a un marquage de la césure strophique plus ou moins net, avec une moyenne ponctuométrique de (35 249) ; ses strophes sont masculines. La moyenne ponctuométrique de *LI, Immaculée conception* est (22027). Dans ce dernier poème, les strophes 2, 4 et 8 sont rimées (ababa) (forme invertie de (abaab) — voir §§. 1.2.5.3. et 1.2.5.8.2.), ce qui a pour

conséquence de perturber la régularité du genre des strophes (l'alternance en genre à l'intérieur et à la frontière des strophes est néanmoins toujours respectée).

Ce type de strophe, du fait du mètre utilisé, est très rare, et Martinon (1911b : 34) n'en signale que l'usage qu'en fait Verlaine.

2.7.1.2.5. Parmi les pièces en alexandrins, *Ep, VI, 858*, dont les quintils alternent avec une autre forme, sera traité plus bas (§. 2.7.3.1.2.). L'autre de ces poèmes est *A, Bornemouth, 413*. Le texte est en strophes masculines, de moyenne ponctuométrique (33318), et ne présente pas d'irrégularité métrique notable.

Le quintil (abaab) d'alexandrins est signalé par Martinon (1911b : 33) chez les classiques et préclassiques suivants : La Jessée, Gauchet, Vermeil, Colony, Durand, Billaud ; on le trouve aussi chez Viau (Long/Chauveau/Cornulier DI 1990). Au XIXe siècle, Desbordes-Valmore l'a employé cinq fois (voir Chataigné DI 1991), Hugo 13 fois (Cornulier DI 1986), et on le trouve aussi chez Anglemont, Musset, Laprade, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Samain, S.-C. Leconte, etc. (Martinon 1911b : 33), ainsi que Gautier (Coates 1988 : 10), Baudelaire (Cornulier DI 1987), et Laforgue (Gouvard DI 1991).

2.7.1.2.7. Verlaine a aussi composé un poème formé d'un unique quintil (abaab) mesuré {CC888} ; voir §. 2.2.3.3.3.

2.7.1.3. (ababa)

2.7.1.3.1. De même que Morier parlait de « quintil de Lamartine » pour la strophe (abaab), Mazaleyrat (1974 : 86) parle de « quintil d'Apollinaire » pour la forme (ababa) (voir aussi Meschonnic 1970 : 74 et 1982 : 708-709). Il la range parmi les « strophes prolongées » (voir §. 1.2.4.5.1.) et la décrit comme « type de strophe prolongée à dominante simplement ajoutée [...] système clos en b^2, dominante par adjonction a^3 » (1974 : 86). En fait ce quintil, malgré le succès de *La Chanson du Mal-Aimé* (Apollinaire SP 1986 : 17-19) n'a rien de typiquement apollinarien, et se rencontre déjà dans la tradition classique, au titre de forme invertie du quintil (abaab), avec lequel Verlaine n'a pas hésité à le mélanger (§. 2.7.1.2.4.) ; la

description que fait Mazaleyrat de la forme (ababa), trop axée sur la combinatoire, masque cette parenté.

L'erreur de Mazaleyrat se trouvait déjà chez Martinon (1911a : 200) ; mais celui-ci décrit de manière précise les problèmes métriques que pose le quintil (ababa), et qui expliquent sans doute que ce soit une « strophe peu employée » : « à commencer et finir par la même rime, il y a toujours quelque chose de gauche et de boiteux. D'une part [...], la strophe peut sembler terminée après le quatrième vers. Ensuite elle a un inconvénient, [...] qui gênera les poètes postérieurs [à Ronsard] ; ce sera l'obligation qu'ils s'imposeront d'alterner les strophes, masculines et féminines. Enfin, dans un tel rythme, où est la césure ? » (1911a : 201).

C'est Benoît de Cornulier qui a donné la description métrique correcte de cette forme. En 1983, dans son premier article sur les strophes, il se situe encore dans un cadre mazaleyrien (au moins sur cette question), et pense que le « quintil *ababa* prolonge la suite minimale *abab* par un *a* » (p. 38). En 1989, il écrit même que ce type de quintil « n'a pas grand chose à voir avec les quintils en (abaab) », ceci il est vrai à partir d'un corpus où les premier et dernier vers de chaque quintil sont souvent en équivalence par répétition (Cornulier 1989b : 59). En 1990 (p. 7), plus hésitant, il écrit que « l'adjonction d'un cinquième vers semble empêcher la décomposition systématique en deux cellules [= *modules*] **a b** ». Ayant, depuis 1983, étudié de nombreux corpus strophiques, il ajoute que ce quintil, « assez rare chez Hugo, est commun chez des contemporains qui cherchent peut-être à se démarquer de lui comme Baudelaire ou Leconte ». Enfin, en 1994, en compagnie de Jean-Pierre Chauveau, il donne la bonne description, voyant dans ce quintil « le répondant inverti [...] de (ab aab) par permutation des deux dernières terminaisons » (p. 35). Il remarque que c'est une forme de strophe invertie moins commune que d'autres, « peut-être parce qu'elle risquait de donner par ses quatre premiers vers l'impression d'un quatrain (abab) » (*id.*), impression qui explique sans doute les errements de Mazaleyrat et autres métriciens.

2.7.1.3.2. Le quintil (ababa) ne se trouve guère au Moyen Age que dans deux motets et un descort (Mölk/Wolfzettel 1972 : 277-278). Au XVe siècle, on le trouve en octosyllabes dans *La Destruction de Troye la Grant* de Jacques Milet et dans *Le Mystere des Trois Doms*. On le rencontre aussi en alexandrins dans un poème intitulé les *3 plaids d'or*, mais il s'agirait d'un pastiche de poésie du XVe siècle, composé à la fin du XVIIIe par Clotilde de Surville (voir Chatelain 1908 : 130 et XXXII). Au XVIe siècle, Jean Poictevin alterne la forme en octosyllabes avec le quatrain de décasyllabes, puis Ronsard reprend la même strophe, sans l'alterner (voir Martinon 1911a : 200-201, Laumonier 1932 : 690). Tristan en a composé deux (Chauveau / Cornulier DI 1992). Au XIXe siècle, la strophe (ababa) est surtout composée d'alexandrins (Martinon 1911a : 201). Chung (1988 : 67) en signale 46 occurrences chez Hugo ; on en trouve deux chez Rimbaud (Gouvard DI 1991).

2.7.1.3.3. Cette strophe est une des formes de quintils les plus usitées chez Verlaine : il l'emploie six fois, une fois en pentasyllabes, une fois en hexasyllabes, trois fois en octosyllabes, et une fois en alexandrins. Il n'use jamais de cette formule de rimes sur des schémas bimétriques.

2.7.1.3.4. La pièce en pentasyllabes est *B, XXVIII, 695*. Les strophes sont masculines, mais le poème se termine sur un vers-clausule féminin (voir §. 2.3.2.4.1.). Dans chaque strophe, les deux vers extérieurs sont identiques, à trois exceptions près (strophes 1 et -1 : seul le dernier mot est commun ; strophe 5 : le dernier mot du premier vers est identique au premier mot du dernier vers et au dernier mot du vers 3). Le monostiche terminal est identique aux vers 2 et 4 de la strophe finale. La moyenne ponctuométrique du texte est (23 267).

Ce type de poème, où le premier et le dernier vers du quintil (ababa) sont en équivalence par répétition de mot, se trouve chez d'autres poètes, notamment chez Baudelaire (Cassagne 1906 : 87 ; Martinon 1911a : 202 ; Cornulier DI 1987). C'est à tort que Martinon (*id.*) attrribue aussi cette forme à Hesnault (voir Cornulier 1989b : 75, note 14).

Le quintil (ababa) de pentasyllabes ne se trouve, en dehors de chez Verlaine, que chez deux poètes antérieurs au poète saturnien : chez N. Martin, qui l'a employé deux fois (dans *Ecrin d'Ariel*, paru en 1841, et dans *Louise*, paru l'année suivante — voir Martinon 1911c : 212 et 213), et chez Frank, dans *Chanson d'amour* (Martinon 1911b : 40).

2.7.1.3.5. Le texte en hexasyllabes de Verlaine est *S, I, XXII, 261*. Il comprend à nouveau un monostiche clausule, mais qui cette fois répète le dernier vers du dernier quintil (voir §. 2.3.2.4.1.). En dehors de cette particularité, il n'y a pas de phénomènes de répétition dans le texte. Les strophes sont alternes, et leur moyenne ponctuométrique est (13 227).

Cette forme de strophe est apparemment encore plus rare que la précédente, puisque Martinon (1911b : 40) se contente de remplacer son habituelle liste d'auteurs par un simple point d'interrogation.

2.7.1.3.6. Comme il a été dit ci-dessus, Verlaine a employé trois fois la forme en octosyllabes, lui donnant sa préférence : *lBC, VBC, III, 157* ; *A, Un veuf parle, 421* ; *I, IV, 901*.

lBC, VBC, III, 157 est en strophes masculines (deux strophes seulement) et reprend la structure de répétition décrite ci-dessus (§. 2.7.1.3.4.), en la réduisant aux seuls mots de fin de vers. À vrai dire, la répétition ne concerne véritablement que la première strophe, la seconde se contentant de mettre en équivalence deux mots homophones (« marri » et « mari »). La césure strophique à la fin du second vers semble assez bien marquée, avec une moyenne ponctuométrique de (06 309).

Dans *I, IV, 901*, il y a encore des phénomènes de répétition, mais plus irrégulièrement répartis. Le texte est formé de cinq strophes. La seconde et la dernière ont leurs vers initial et terminal identiques ; la troisième se contente d'une répétition de mots de fin de vers ; la première met en équivalence non pas les premier et dernier vers, mais les troisième et cinquième ; la quatrième ne présente aucun phénomène de répétition. Les strophes impaires sont toutes entières faites de vers féminins, les

strophes paires de vers masculins. La moyenne ponctuométrique du poème est (12248).

Enfin, dans *A, Un veuf parle, 421*, il n'y a aucun phénomène de répétition. Les strophes sont alternes, la moyenne ponctuométrique est (55329). La moyenne ponctuométrique des trois poèmes mis ensemble est (24 329).

Le quintil (ababa) d'octosyllabes se trouve déjà au XVe siècle, comme il a déjà été dit ci-dessus (§. 2.7.1.3.2.). On le trouve ensuite chez Poictevin (voir ci-dessus), puis chez Ronsard (Laumonier 1932 : 690), La Jessée, Claude Garnier, Métezeau (trois fois), Boisrobert, Malleville (Martinon 1911b : 40), Tristan (Martinon, *id.*, Chauveau/Cornulier DI 1992) ; puis, au XIXe siècle, chez Hugo (en alternance avec des distiques refrains — Cornulier DI 1986), Lacroix, Marmier, Banville, Pichat, Dumur (Martinon 1911b : 40) et Baudelaire (avec le phénomène de répétition déjà signalé — Cornulier DI 1987). Voici par exemple les deux premières strophes du poème *A Sainte-Beuve* de Banville (*Odelettes*, SP 1972b : 113) :

(2) *A la porte d'un beau château*
Bâti pendant la Renaissance,
Une dame au riche manteau,
Les cheveux baignés d'une essence
Divine, rit au vert coteau.

Elle a l'œil superbe et moqueur ;
Ses sourcils noirs aux courbes jointes
Enivrent comme une liqueur,
Et des rayons baisent les pointes
Fôlatres de sa bouche en cœur.

2.7.1.3.7. L'unique poème de quintils (ababa) de Verlaine construit sur des alexandrins est *A, There, 415*. Les strophes sont alternes (la dernière est féminine) et, malgré la longueur du mètre, la moyenne ponctuométrique, (44239), ne témoigne pas d'un marquage de la césure strophique.

On a vu tout à l'heure (§. 2.7.1.3.2.) que l'alexandrin était le mètre que les poètes du XIXe siècle préféraient pour le schéma de rimes (ababa). Et effectivement, on le trouve à deux reprises chez Hugo (Cornulier DI 1986), pourtant avare dans son usage de cette formule de rime, et Martinon (1911b : 40) le mentionne chez Leconte de

Lisle, Sully Prudhomme, Dierx, Theuriet, Guyau, Henri de Régnier et Mme Daudet ; on peut ajouter à cette liste Baudelaire (Cornulier DI 1987), Rimbaud (qui l'emploie deux fois — *cf.* Cornulier DI 1988) et Laforgue (Gouvard DI 1991). Mais chez les classiques, la forme est déjà chez Desportes, Gauchet (deux fois), Béroalde de Verville, Aubigné, Chassignet, Métezeau (deux fois), Théophile (Martinon 1911b : 40) et chez Tristan (Martinon, *id.*, Chauveau/Cornulier DI 1992).

2.7.1.4. (ababb)

2.7.1.4.1. Le quitil (ababb) n'est pas une strophe très appréciée de Martinon : « doubler la dernière rime, pour les Français du moins, c'est faire un contre-sens lyrique radical [...]. Cette forme est, au fond, une altération déplorable de la forme *abaab* » (1911a : 199-200). Le résultat lui semble moins mauvais si le dernier vers, très court, se réduit « à n'être que l'écho de l'avant-dernier » (p. 200).

2.7.1.4.2. Verlaine ne se rangeait peut-être pas à ce dernier avis, puique son seul usage de la strophe (ababb) est monométrique, en alexandrins ; il s'agit de la pièce *PS, Initium, 78*, de thématique bien lyrique. La pièce est en strophes masculines, avec une moyenne ponctuométrique de (02239). La troisième et ultime strophe a son dernier vers typographiquement détaché (voir §. 2.1.2.1.8.), et syntaxiquement autonome. C'est peut-être en recherchant l'effet produit par ce détachement que Verlaine a décidé de composer sa pièce sur ce schéma strophique.

2.7.1.4.3. Le quintil (ababb) d'alexandrins a apparemment été employé pour la première fois par Gauchet ; on le trouve ensuite chez Métezeau (deux fois), Bensérade, Lacretelle, Augier, Loiseau, Grandmougin (Martinon 1911b : 42), et aussi chez Marceline Desbordes-Valmore (voir Chataigné DI 1991) et Jules Laforgue (Gouvard DI 1991).

2.7.1.5. (abbaa)

2.7.1.5.1. Martinon n'aime guère mieux cette forme que la précédente ; « elle ne peut être que détestable en strophes isométriques » et « la seule manière de rendre cette strophe acceptable, c'est de séparer nettement et régulièrement le dernier vers des

autres » (1911a : 208), notamment en le réduisant à un mètre contrastif court (*cf.* Martinon 1911a : 8-9).

2.7.1.5.2. Là encore, Verlaine semble d'un avis différent, puisque s'il emploie quatre fois cette strophe, c'est toujours sous forme monométrique, notamment dans une pièce à strophes alternées que nous traiterons plus bas (§. 2.7.3.4.). Cependant, dans deux cas sur quatre, il distingue « le dernier vers des autres », en le mettant en relation d'équivalence par répétition avec le premier vers. Ceci ne doit pas surprendre : la strophe (abbaa) est fréquente dans les textes de chanson ou aparentés à la chanson (voir Béranger SP 1983a et 1983b, Desbordes-Valmore SP 1973). Laforgue en a fait aussi un usage assez fréquent (Gouvard DI 1991).

2.7.1.5.3. Verlaine semble être le seul à avoir utilisé cette strophe en pentasyllabes, forme que ne signale même pas Martinon (1911b).

La pièce concernée est *RsP, A, A poor young shepherd, 208*. Dans chaque strophe, le premier et le dernier vers sont identiques, ou se terminent au moins par le même mot. Par ailleurs, la dernière strophe est une répétition de la première. Les strrophes sont alternes, la moyenne ponctuométrique est (27 249) (net marquage de la césure strophique dans quatre strophes sur cinq).

2.7.1.5.4. La forme en hexasyllabes a été employée par Verlaine dans les trois premières strophes de *PD, Monna Rosa, 1038*. La suite du poème est composée de sizains (abbacc). Il n'y a pas de phénomènes métriques de répétition. Les deux quintils sont alternes, et leur moyenne ponctuométrique est (123 17).

Contrairement à la précédente, cette forme de strophe, quoique très rare, est attestée dans la tradition française. On la trouve trois fois chez Blaze (Martinon 1911b : 43), et une fois chez Rimbaud (Cornulier DI 1988), dans la quatrième partie de *Comédie de la soif* (SP 1991 : 298).

2.7.1.5.5. Enfin, la dernière pièce où apparaît le quintil (abbaa), *PS, Nevermore, 81*, emploie pour mètre l'alexandrin. Les strophes sont alternes, leur moyenne ponctuométrique est (65469). Dans chacune, le dernier vers est une

répétition du premier. La structure est donc similaire à celle de *RsP, A, A poor young shepherd, 208* (§. 2.7.1.5.3. ci-dessus) à ceci près que, malgré l'emploi d'un mètre beaucoup plus long, la césure strophique n'est pas marquée. Le fait que la répétition soit systématiquement sur tout le vers simplifie néanmoins la perception de la structure de la strophe, qui est ainsi apparentée au quatrain embrassé (abba) (la répétition d'un vers ne faisant pas véritablement un nouveau vers, de même que la répétition d'un mot à la rime ne fait pas réellement une nouvelle occurrence de la rime — voir Cornulier 1993d : 1).

Le quintil (abbaa) d'alexandrins est attesté chez des auteurs du XIXe siècle : Silvestre, Clair Tisseur, Goudeau, Quillard, Souchon (Martinon 1911b : 43), Desbordes-Valmore (Chataigné DI 1991), Baudelaire (Cornulier DI 1987). L'usage qu'en fait Baudelaire, avec le poème *Réversibilité* (SP 1972 : 73-74) est particulièrement intéressant, puisqu'on y trouve la même structure de répétition que dans le poème de Verlaine ; il y a fort à parier que c'est là que le Verlaine très baudelairien des *Poèmes saturniens* est allé chercher cette forme. Son admiratrion pour le maître est en effet formelle autant qu'esthétique. En 1865, il publiait un article sur Baudelaire, où il affirmait : « Nul, parmi les grands et les célèbres, nul plus que Baudelaire ne connaît les infinies complications de la versification proprement dite » (SP 1972 : 611). La lecture de cet article est très instructive pour le métricien moderne (voir par exemple le commentaire qu'il fait des alexandrins C6 de Baudelaire, pp. 611-612). En ce qui concerne notre poème, on relèvera le passage suivant : « Mais là où il est sans égal [Baudelaire], c'est dans le procédé si simple en apparence, mais en vérité si décevant et si difficile, qui consiste à faire revenir un vers toujours le même autour d'une idée toujours nouvelle et réciproquement ; en un mot, à peindre l'*obsession.* Lisez plutôt, dans le genre délicat et amoureux, *Le Balcon*, et dans le genre sombre, *L'irrémédiable* ». Mais *L'irrémédiable* est un poème privé de la structure décrite ; Verlaine est sans doute trahi par sa mémoire, et je parierais que c'est *Réversibilité* qu'il faut lire.

2.7.1.6. (abbab)

2.7.1.6.1. Le quintil (abbab) est une forme qui a intéressé quelque peu les métriciens, et quelques-uns d'entre eux en ont fait l'objet d'une discussion théorique.

J'ai déjà rapporté, au §. 1.2.3.3.2., le jugement négatif que porte Martinon sur cette forme. Voici ce qu'il en dit plus précisément (1911a : 196-197) :

> Ce qui fait l'infériorité de la forme *abbab* sur la forme *aabab*, outre qu'elle peut paraître terminée au quatrième vers, c'est que la césure en est flottante. Elle ne peut guère être après le second vers, la rime étant répétée immédiatement ; et d'autre part une césure après deux rimes semblables, cela ne satisfait guère l'oreille. Est-ce pour ce motif, c'est-à-dire pour ne point avoir de césure fixe, que Leconte de Lisle, qui ne sort guère du quatrain et du quintil, a adopté cette forme, à partir des *Poèmes Barbares* ? Ou n'est-ce pas peut-être encore tout simplement pour se distinguer de V. Hugo, préoccupation orgueilleuse, dont son œuvre en somme pâtit, loin d'y gagner ? Toujours est-il [...] qu'*abbab*, que V. Hugo ne connaît pas, a servi à Leconte de Lisle pour des poèmes importants, et particulièrement pour les cinq cents vers de Qaïn. Quels qu'aient été ses motifs, toujours est-il que cette forme n'offre point de césure fixe chez lui. Et cela montre bien comme il est épique plutôt que lyrique : cette strophe n'est pour lui qu'un cadre assez artificiel, *employé d'ailleurs uniquement en alexandrins*, et qu'il aurait pu aussi bien remplacer par des rimes plates.

Et Martinon ajoute plus loin (pp. 197-198) : « Les vers plus courts [dans cette strophe] n'ont rien de plus lyrique que l'alexandrin » et « Des formes hétérométriques il y a moins à dire encore ».

Beaucoup plus tard (1993c : 41-42), Benoît de Cornulier discutera, justement, l'un ds rares usages que Victor Hugo fait de cette forme (il sagit du poème « Pendant que le marin... », dans *Les Contemplations*, texte *in* Hugo SP 1969 : 239). Mais ce qui l'intéresse, le fascine même, c'est, dans ce court poème de deux strophes, l'enjambement strophique qui perturbe encore la perception métrique ; il y trouve une explication d'ordre symbolique, mettant cette non concordance de la métrique et de la syntaxe en relation avec la thématique du texte.

Dans leur article de 1994 (p. 40), Chauveau/Cornulier, qui rencontrent cette forme chez Tristan, apparemment avec une césure strophique après le deuxième vers,

tentent d'en donner une analyse plus serrée, tout en reconnaissant leur impuissance à l'expliquer de façon satisfaisante dans le cadre de la théorie des strophes de Cornulier (voir §. 1.2.5.8.8., où je rapporte leur propos).

2.7.1.6.2. Verlaine a employé cinq fois le quintil `(abbab)`, deux fois en heptasyllabes, une fois en octosyllabes, une fois en alexandrins, et une fois sous forme trimétrique.

2.7.1.6.3. Le mètre le plus court utilisé sur ce schéma rimique est l'heptasyllabe. On le trouve dans *Ep, II I, 853* et dans *B, XIX, 685.*

Les strophes de *Ep, II I, 853* sont masculines, et leur moyenne ponctuométrique, `(03 226)`, ne marque guère de césure strophique.

B, XIX, 685 a pour particularité d'avoir ses strophes construites sur les mêmes timbres (équivalence *matérielle*, et pas seulement *structurelle*). Chacune se termine sur le mot « minuit ». On peut remarquer qu'à la strophe 3, on trouve en fin de vers le mot « jouit » (la rime étant pourtant en *-uit*). Les strophes sont masculines, et leur moyenne ponctuométrique est `(22208)`.

Cette forme de strophe, avec le même mètre, se trouve déjà chez Saint-Amant (Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993). Martinon (1911b : 39 et 1911a : 198) la signale aussi chez Baïf, Beaujeu et Chaulieu.

2.7.1.6.4. Verlaine a employé aussi l'octosyllabe, vingt ans plus tôt : *RsP, PB, Malines, 201.* La moyenne ponctuométrique, `(23 228)`, n'y est guère plus éloquente. Les strophes sont encore masculines.

D'après les données du Centre d'Études Métriques, cette fois c'est chez Viau (voir Long/Chauveau/Cornulier DI 1990) et chez Tristan (Chauveau/Cornulier DI 1992) qu'on trouve cette forme. Martinon, quant à lui (1911b : 39), la mentionne chez de multiples auteurs, "classiques" (Bèze, Beaujeu, Sponde, J. Godard, Scarron, Lalane), ou "modernes" (Mis de Belloy, Sully Prudhomme, Laprade, Verlaine, Dierx, Theuriet, etc.). Theuriet est cité dans Martinon 1911a : 197-198.

2.7.1.6.5. La forme en alexandrins apparaît chez Verlaine dans une pièce tardive, *PD, Prière, 1019*. Cette fois, les strophes sont féminines. Malgré la longueur du mètre utilisé, la césure strophique n'est toujours pas marquée, à la manière de Leconte de Lisle ; la moyenne ponctuométrique, `(63238)`, en témoigne. Cette forme apparaît aussi en alternance avec un autre type de quintil dans *Ep, VI, 858* (voir §. 2.7.3.1.2.).

L'initiateur du quintil `(abbab)` d'alexandrins a été Gauchet (Martinon 1911a : 197 et 1911b : 38), qui l'a utilisé deux fois. On s'étonnera de trouver encore ce poète sur notre route. C'est la cinquième fois que je le mentionne dans ce chapitre (voir §§. 2.7.1.2.2., 2.7.1.2.5., 2.7.1.3.7., 2.7.1.4.3.). Doit-on en conclure, simplement, qu'il a été un fervent amateur du quintil ou, plus hardiment, que si Verlaine a employé les mêmes formes que lui, c'est peut-être parce qu'il les a trouvées dans son œuvre ? Rien ne prouve qu'il connaissait cette dernière ; il ne la mentionne ni dans ses œuvres en prose (Verlaine SP 1972) ni dans ses œuvres poétiques (SP 1989) ; il resterait à voir la correspondance (on attend avec impatience l'édition que Michael Pakenham nous en prépare — voir Hoch 1996 : 12 et Pakenham 1996). Zayed (1970) ne mentionne pas Gauchet une seule fois dans son livre ; *a priori*, on peut donc douter que Verlaine l'ait connu. Après Gauchet, le quintil `(abbab)` d'alexandrins a été employé par Métezeau, Ménard, Billaud, Lebreton (quatre fois), Leconte de Lisle (onze fois), Dierx, S.-C. Leconte, etc. (Martinon 1911b : 38) et aussi, à deux reprises, par Lamartine (Long DI 1992), mais il s'agit à chaque fois, à l'intérieur d'un poème, d'une strophe isolée, non périodique.

2.7.1.6.6. Le dernier usage que fait Verlaine du quintil `(abbab)`, c'est dans une pièce trimétrique, *CpE, XIII, 719*. Chaque strophe est masculine, et mesurée `{552CC}`. La moyenne ponctuométrique est `(936 19)` : dans deux strophes sur trois, il y a une nette frontière syntactico-sémantique (mais aussi de modalité : question → réponse) après le troisième vers ; dans la troisième et dernière strophe, cette frontière est moins nette, mais elle n'est pas inexistante (les deux derniers vers forment une subordonnée circonstancielle).

Cette forme de strophe est propre à Verlaine, mais on trouve, dans la tradition française, quelques quintils (abbab) également trimétriques : chez Tristan (Chauveau/Cornulier DI 1992), Béranger (SP 1983a : 321), Boulay-Paty, Mme de Visme de Wegmann, Angellier (Martinon 1911b : 39).

2.7.2. Quintils à trois rimes

2.7.2.0. Dans les quintils à trois rimes, il y a forcément au moins un timbre qui est orphelin à l'intérieur de la strophe ; on va voir que chez Verlaine, ce timbre ne forme jamais une rime orpheline absolue, mais toujours une rime orpheline relative. Celle-ci trouve trouve son écho non pas par le procédé de l'enchaînement (à une exception près : voir §. 2.7.2.2.1.), mais en couplant les quintils par paires, pour former des superstrophes.

2.7.2.1. (aabbc)

2.7.2.1.0. Verlaine a employé trois fois le quintil (aabbc), dont une fois en alternance avec une autre forme (*cf. infra*).

2.7.2.1.1. Dans *S, I, XXIII, 262*, il l'emploie sous forme périodique unaire, en heptasyllabes. Les quintils vont par paire pour former des superstrophes : le timbre terminal du premier quintil trouve son écho à la fin du second, et il en est de même pour les deux strophes suivantes. On a là une effraction notable à la règle des deux couleurs ; mais ce n'est pas tout : la rime ainsi constituée n'est pas une rime ordinaire ; c'est une rime mixte : elle met en équivalence un timbre féminin (strophes impaires) et un timbre masculin (strophes paires). Les autres rimes du texte apparient des timbres de même genre, avec une alternance gonique régulière. La moyenne ponctuométrique des strophes est (13328).

2.7.2.1.2. Tout près de la pièce précédente, dans le poème *S, I, XXI, 260*, Verlaine emploie le même schéma de rime avec le décasyllabe {4¬6} et {6¬4}. La rime c est de même timbre dans toutes les strophes, à ceci près qu'elle est masculine dans les strophes impaires et féminine dans les strophes paires ; on peut donc l'analyser

comme formée de deux timbres différents, chacun ne recevant son véritable écho qu'après dix vers ! On remarque en outre :

— que les strophes initiale et terminale se terminent sur le même mot (« toi ») ;

— que le dernier quintil est suivi d'un vers clausule (sur celui-ci, voir §. 2.3.2.4.3.) ;

— que les strophes sont alternes, et que leur moyenne ponctuométrique est (75547).

Sur ce poème, voir Cornulier 1987 et Aroui 1993a : 288-291.

2.7.2.1.3. Le quintil (aabbc) est une forme médiévale attestée, où le timbre trouve son écho de manière interstrophique, comme chez Verlaine (*cf.* Frank 1966a : 28-29, Chatelain 1908 : 131). Ce type de quintil s'est maintenu « avec un succès égal du temps de Machaut à l'extrême fin du XVe siècle » (Chatelain 1908 : 133). Si l'on prend en considération le fait que les rimes mixtes sont un procédé connu des troubadours (quand elles apparient des mots de racine identique), on peut se demander, une nouvelle fois, si Verlaine n'avait pas une certaine connaissance de ce type de versification. Mais les rimes mixtes ont été introduites au XIXe siècle par Banville, l'un des maîtres de Verlaine (voir Chevrier 1996 : 119-143).

2.7.2.2. (aabcb)

2.7.2.2.1. Le quintil (aabcb) pourrait apparaître au premier abord comme une forme invertie de la strophe qu'on vient de voir ; mais c'est peu problable, ces deux formes n'ayant rien de classique, et l'inversion étant un phénomène tout à fait classique. Par ailleurs, Verlaine en fait un usage tout à fait différent, puisque sa pièce qui emploie le quintil (aabcb) (*P, L'impénitent, 510*) enchaîne ses quintils, un peu à la manière de la terza rima : (aabcb, ccded...) ; d'ailleurs, le texte se termine sur un monostiche clausule, qui apporte son écho à la rime orpheline de la dernière strophe (voir §. 2.3.2.4.2.). Les strophes sont féminines (et le monostiche final est, fatalement, masculin), et leur moyenne ponctuométrique est (223 28). Le mètre employé est l'octosyllabe.

2.7.2.2.2. Cette formule de rime se trouve au Moyen-Âge dans un motet (Mölk/Wolfzettel 1972 : 260).

2.7.2.3. (ababc)

Ce schéma rimique n'apparaît chez Verlaine que dans une pièce formée d'un quintil unique ; voir §. 2.2.3.3.3.

2.7.2.4. (abbac)

2.7.2.3.1. Dans *LI, Saints innocents, 737*, les quintils, rimés (abbac), vont par paire, la rime orpheline du premier rimant avec celle du second, et celle du troisième avec celle du quatrième, ceci au mépris de la règle des deux couleurs. Les strophes se terminent sur un vers féminin, mais leurs quatre autres vers sont masculins ; leur moyenne ponctuométrique est (21027). Le mètre utilisé est l'octosyllabe.

2.7.2.3.2. Ce schéma rimique est attesté à trois reprises chez les troubadours (Frank 1966a : 103).

2.7.3. Quintils alternés

2.7.3.1. Alternance entre quintils

2.7.3.1.0. À deux reprises, Verlaine a alterné les quintils avec des quintils.

2.7.3.1.1. D'abord dans *P, F, II, 491*. Verlaine fait alterner régulièrement une superstrophe de deux quintils, rimée (aabbc, aaddc,) avec un quintil (aabba,). On remarque que, comme dans *S, I, XXIII, 262* (voir §. 2.7.2.1.), les quintils (aabbc) sont unis en paires par leur rime orpheline terminale ; mais ici, dans chaque superstrophe, ils partagent aussi le même timbre a.

Quand à la forme (aabba), c'est le seul endroit de l'œuvre de Verlaine où on la trouve. Martinon n'aime guère cette forme : « Ces formes à rimes plates, sans césure possible, ne sont nullement lyriques. Deux paires de rimes de suite, de quelque façon qu'on les accompagne, ne feront jamais une strophe [...]. C'est, en réalité, une mauvaise variante de *abaab* » (1911a : 205). Chauveau/Cornulier (1994 : 35) y voient,

pour leur part, la forme invertie de (aabab) (que Verlaine n'a jamais utilisée — sauf dans un quintil prélude non démarqué par la typographie — voir §. 2.7.4.).

La forme (aabba) « a été fort employée au Moyen-Âge » nous dit Martinon (1911a : 205) ; en fait, on ne la trouve ni chez les troubadours, ni chez les trouvères (voir Frank 1966a et Mölk/Wolfzettel 1972), et, d'après Chatelain (1908 : 130) seulement dans deux pièces du XVe siècle, siècle qu'il faut toujours soigneusement distinguer des périodes antérieures (le terme général de Moyen-Âge cache de fortes disparités formelles selon les siècles). Laumonier précise cependant (1932 : 641) que c'est une forme courante dans les *chansons* du XVe siècle. Martinon ajoute que cette forme « a même eu quelque succès au XVIe siècle, voire même au XVIIe. On en pourrait déterminer la raison. Qu'est-ce, en effet, que cette forme *aabba* ? C'est tout simplement un couplet de rondeau, le premier ou le dernier, c'est-à-dire quelque chose d'absolument artificiel et conventionnel, mais dont on avait l'habitude, et qu'on fut tenté de transporter tel quel dans la chanson ou dans l'ode, le jour où naquit la lyrique moderne. C'est ce qu'on voit clairement dans trois chansons de Marot, qui nous offrent le décasyllabe, c'est-à-dire le couplet de rondeau dans toute sa pureté » (Martinon 1911a : 205). Sur le rondeau, voir Cornulier 1992b.

Toutes les strophes du poème de Verlaine sont féminines ; leur moyenne ponctuométrique est (10229/22229) (les quintils (aabbc) ont tous été traités ensemble à gauche de la barre oblique) ; elles sont écrites en hexasyllabes, mètre que l'on trouve déjà au XVe siècle dans la strophe (aabba) (Chatelain 1908 : 130) ; Martinon (1911b : 42) se contente de signaler l'usage que fait Verlaine de cette forme.

2.7.3.1.2. Dans *Ep, VI, 858*, pièce exclusivement composée d'alexandrins, Verlaine alterne le quintil (abaab) avec le quintil (abbab). Les strophes sont masculines, leur moyenne ponctuométrique (235 14). Cette moyenne semble témoigner d'une césure strophique après le troisième vers des strophes (et d'un faible marquage des fins de strophes). Mais si l'on dresse la moyenne ponctuométrique des deux types de strophes utilisées séparément, on obtient (056 22)/(3 23 02),

résultat beaucoup moins parlant. La très faible moyenne touchant à la fin des strophes paires tient sans doute à une coquille, l'édition consultée (Verlaine SP 1989) ne donnant ps de marque de ponctuation finale au dernier vers du poème. Si on corrige cette coquille par un point, on obtient la moyenne (056 22)/(3 23 06).

2.7.3.2. Alternance avec un monostiche

2.7.3.2.1. Le beau poème *lBC, VI, 145* est formé de superstrophes (ababc, c,), où chaque quintil alterne avec un monostiche qui apporte un écho à son timbre orphelin terminal. Le mètre employé est le tétrasyllabe, les strophes sont féminines, la moyenne ponctuométrique est (13 006/9). Sur les monostiches de ce texte, voir §. 2.3.1.

2.7.3.2.2. La forme superstrophique employée est à rapprocher du sizain (ababcc) (même si, ici, la moyenne ponctuométrique donne un résultat très différent de ce qu'on obtient pour ce genre de sizain). Pour le reste, le quintil (ababc) est attesté chez les troubadours, dans une pièce à strophes unisonantes (Frank 1966a : 62).

2.7.3.3. Alternance avec un quatrain

Il s'agit ici du poème *Ep, XII II, 863*, qui fait "alterner" le quintil (abaab) avec le quatrain (abab). En fait, il ne s'agit pas d'une véritable alternance, le poème étant constitué d'un seul quatrain encadré de deux quintils, tout comme si le schème (abab) était une simple variation du schème (abaab). Le mètre employé est l'octosyllabe. les strophes sont féminines, leur moyenne ponctuométrique est (06 359 /3330). Sur ce poème, voir aussi §. 2.6.4.4.

2.7.3.4. Alternance avec un sizain

2.7.3.4.1. Dans le très beau poème *S, III, VII, 280*, trois sizains (abbbaa) alternent avec deux quintils (abbaa). On voit qu'il suffit de retirer un vers aux sizains pour obtenir le schéma rimique des quintils ; mais leur structure interne est en vérité très différente, du fait des mètres utilisés, et du comportement des strophes vis-à-vis de la concordance avec le niveau syntaxique : les sizains sont mesurés {55D55D} (avec D = {5¬8}) et les quintils sont en ennéasyllabes, probablement non césurés (ou au

mieux constitués d'un mélange de {3¬6} et de {6¬3}). Les vers des sizains sont tous masculins, ceux des quintils sont tous féminins. Le dernier sizain est une répétition du premier (structure de bouclage) ; dans ces deux strophes, le premier et le dernier vers se terminent sur le mot « pourquoi » (structure de bouclage intrastrophique). Sur le plan des répétitions, le poème tout entier est ainsi un peu l'image agrandie de ce qui se passe à l'intérieur de chacune des strophes initiale et finale (structure similaire à celle décrite au §. 2.7.1.5.3. pour le poème *RsP, A, A poor young shepherd, 208*). La moyenne ponctuométrique du poème est (019 209 /23 229). Dans les sizains, il y a toujours une fin de phrase très nette à la fin du troisième vers, ce qui encourage à les analyser comme composés de deux modules (abb¬baa) (structure bien évidemment non classique).

2.7.3.4.2. Martinon (1911b) ne signale pas d'usages du quintil (abbaa) en ennéasyllabes.

2.7.4. Quintil prélude

2.7.4.1. Verlaine n'a jamais employé le quintil comme strophe clausule ; la seule fois où il en a fait une strophe prélude, c'est dans la pièce *Ep, XVI VI, 868*, composée d'alexandrins de rimes suivies, sauf dans ses cinq premiers vers, constitutifs d'un quintil (aabab) ; notons que ce quintil n'est ni démarqué par la typographie ni autonome d'un point de vue syntaxique. Le dernier vers du poème est typographiquement détaché (voir §. 2.1.2.1.8.).

2.7.4.2. Pour Martinon, « la meilleure forme du quintil, après *abaab*, [est] *aabab* » (1911a : 193). Mais la différence entre les deux strophes « est sérieuse, car la césure, qui dans *abaab* était en principe après le second vers, est ici après le troisième. Cela change tout l'équilibre de la strophe, car c'est la seconde partie qui devient la plus courte » (*id.*). Ceci rejoint l'analyse de cette forme proposée par Cornulier, pour qui « **aab ab** peut apparaître comme un **aab ccb** (ou **aab aab**) diminué et comme qui dirait

bémolisé à sa fin » (1993c : 37) : « (aab ab), s'annonçant par son module initial comme un sizain, est un *quintil par diminution* » (Chauveau/Cornulier 1994 : 35).

2.7.4.3. En alexandrins, le quintil (aabab) se rencontre chez Gauchet (encore lui !), Coysard, Desportes, Le Digne, Chassignet, Marillac, Billaud, Hugo, Desbordes-Valmore, Maxime du Camp, Sully Prudhomme (Martinon 1911b : 37) ; pour Desbordes-Valmore, voir aussi Chataigné DI 1991, et pour Hugo, qui emploie cinq fois cette forme, voir Cornulier DI 1986.

2.7.5. Coda

Que conclure sur les quintils de Verlaine ? Leur structuration formelle est tellement variée, qu'il est difficile d'en dégager des généralités. Tout au plus peut-on remarquer que Verlaine, s'il a relativement peu utilisé les quintils (ce en quoi il n'est pas original), a toujours essayé d'en varier les formes et de ne pas se cantonner aux schémas de rimes et de mètres les plus usités (ce en quoi il est très original). Les poèmes en quintils de Verlaine font partie de ces pièces où le poète tente de se démarquer de la tradition par une recherche de l'originalité formelle.

Les quintils à trois rimes ne sont pas les moins originales de ces formes. Verlaine les unit généralement par paires pour former des superstrophes (§. 2.7.2.), et par deux fois y emploie des rimes mixtes (§§. 2.7.2.1.1. et 2.7.2.1.1.).

Le goût (relatif) de Verlaine pour le quintil (ababa), avec le cinquième vers qui répète le premier, lui vient probablement de Baudelaire (voir §§. 2.7.1.3.4., 2.7.1.3.6.) ; ce schéma de répétition se retrouve aussi dans les quintils (abbaa) de Verlaine, (voir §§. 2.5.1.5.2., 2.5.1.5.3., 2.7.1.5.5.), et j'ai essayé d'argumenter pour montrer qu'il y avait sans doute là aussi une influence de Baudelaire (§. 2.7.1.5.5.).

Du côté des influences possibles, on peut s'étonner aussi de l'usage croisé de maintes formes de quintils par Verlaine et par Gauchet (voir §§. 2.7.1.6.5. et 2.7.4.3.) ; mais on peut douter qu'il y ait là une véritable influence. En effet, ma saisie informatique du répertoire métrique de Martinon (annexe 4.6.) me permet de découvir,

très facilement, pour quels types de formes strophiques Martinon mentionne Gauchet ; or, s'il le mentionne à douze reprises, c'est par neuf fois pour relever des formes de quintils ; c'est donc sans doute parce que Gauchet s'est distingué dans ce type de strophe ; à partir de là, il ne faut guère s'étonner de le voir apparaître plusieurs fois dans les fiches qui rapportent des formes qui ont été utilisées par Paul Verlaine.

2.8. SIZAINS

2.8.0. Le sizain, parce qu'il est un des quantains les plus courants dans la tradition classique, a été souvent commenté par les métriciens. Sur le plan de la combinatoire, il représente d'assez nombreuses potentialités de formes ; si l'on s'en tient aux seuls schémas rimiques et, parmi ceux-ci, à ceux qui ne présentent pas de rimes orphelines, on obtient un total de 41 formes possibles ! En voici la liste :

— Sizain monorimique : (aaaaaa) ;

— Sizains sur deux rimes : (aaaabb), (aaabab), (aaabba), (aaabbb), (aabaab), (aababa), (aababb), (aabbaa), (aabbab), (aabbba), (aabbbb), (abaaab), (abaaba), (abaabb), (ababaa), (ababab), (ababba), (ababbb), (abbaaa), (abbaab), (abbaba), (abbabb), (abbbaa), (abbbab), (abbbba) ;

— Sizains sur trois rimes : (aabbcc), (aabcbc), (aabccb), (ababcc), (abacbc), (abaccb), (abbacc), (abbcac), (abbcca), (abcabc), (abcacb), (abcbac), (abcbca), (abccab), (abccba).

On remarque que c'est dans les formes à deux rimes qu'il y a la plus grande richesse combinatoire ; « Mais la lyrique moderne n'admet guère la rime triple que dans les strophes impaires, où elle est indispensable, ou dans les strophes longues [...]. La rime quadruple étant éliminée d'autre part en principe par la lyrique moderne, le sixain normal, depuis Marot, se construit sur trois rimes » (Martinon 1911a : 211). Il reste donc quinze formes potentielles (le sizain monorimique étant éliminé d'office pour sa rime sextuple). Mais la règle des deux couleurs (voir §§. 1.2.5.2.1., 1.2.5.3.2.) intervient ici pour limiter encore sévèrement le nombre de schémas pratiqués par la métrique classique : (abacbc), (abaccb), (abbcac), (abbcca), (abcabc), (abcacb), (abcbac), (abcbca), (abccab) et (abccba) sont impossibles ; demeurent (aabbcc), (aabcbc), (aabccb), (ababcc), (abbacc) ; le sizain de rimes suivies s'éliminant de lui même pour son manque d'alternance, il ne reste que quatre

formes possibles, comme le remarque très justement Martinon (*id.*). Parmi ces quatre formes, deux commencent « par une rime simple » et « finissent par une rime double », les deux autres « commencent par une rime double » et « finissent par une rime simple » (Matinon 1911a : 212) ; Martinon voit là une différence structurelle capitale, qui suffit peut-être à expliquer que `(aabccb)` et `(aabcbc)` sont généralement césurés après leur troisième vers, alors que `(ababcc)` et `(abbacc)` le sont après le quatrième (voir Martinon 1911a : 213-214). Ces deux derniers sizains furent progressivement éliminés de la tradition, « quand la nécessité de la césure après le troisième vers fut pleinement comprise et reconnue » (Martinon 1911a : 216). Il ne reste donc plus que deux formes, qui sont le sizain classique pur et le sizain classique inverti de Cornulier (voir §§. 1.2.5.2., 1.2.5.3.). Au XIXe siècle, il n'y a plus guère que la forme pure qui soit utilisée (voir Martinon 1911a : 219), l'autre forme ayant, d'après Martinon, trop tendance à faire croire à une césure après le deuxième vers (comme chez le jeune Malherbe), et présentant l'inconvénient de se terminer sur une rime de même genre que la rime initiale.

Ainsi, sur le plan formel, on est passé de la très grande richesse de 41 formules de rimes potentielles à des usages qui se résument à quatre, deux, ou même une de ces formes !

Dans l'étude ci-dessous, j'ai classé les sizains verlainiens par rapport à leur nombre de rimes ; il aurait été périlleux, en effet, de classer les sizains par formes « à double tercet » ou « à distique terminal » à la façon de Martinon, dans la mesure où ces appellations, qui touchent à des questions de concordance métrique/syntaxe, ne sont pas forcément pertinentes pour Verlaine ; l'analyse ponctuométrique nous dira à quoi nous en tenir sur ce point.

2.8.1. Sizains sur deux rimes

2.8.1.0. Les sizains sur deux rimes ont fait l'objet d'un usage particulier chez Alfred de Musset qui, dans plusieurs poèmes, mélange différents types de sizains

birimiques, tout en gardant le même mètre (l'alexandrin). Banville (1972 : 180-181) a loué cette façon de faire : « A la fois précis et infiniment libre, ce rhythme est très beau, car il demande au poète un profond sentiment musical et une perpétuelle invention. La strophe de six vers est écrite sur deux rimes, et les six vers sont disposés entre eux au gré du poète, selon les effets qu'il veut produire, à la seule condition que les trois vers qui riment ensemble ne se suivront pas sans interruption, ce qui ôterait à la strophe tout son imprévu et toute sa variété ». Alain Chevrier (1996 : 99) remarque pourtant que, dans le poème même que cite Banville, on trouve le schéma `(aabbba)`. En fait, il semblerait que Musset s'évertue à employer les formes où les rimes a et b ont le même nombre d'instances dans la strophe (*cf.* les résultats implicites du travail de Bony 1996 : 490). Martinon (1911b : 307) a un jugement beaucoup plu sévère que celui de Banville : « Il est évident qu'il n'y a plus rien là qui ressemble à des strophes, dont la caractéristique est de se répéter : c'est un cadre artificiel, qu'il a plu au poète d'adopter pour y enfermer un conte ou un récit. Musset a mieux aimé répéter trois fois chaque rime, mais dans un ordre quelconque, que de s'astreindre aux rimes plates ; il a pensé sans doute qu'il y aurait là plus de variété, et par conséquent moins de monotonie, et qu'en triplant la rime il rachetait amplement l'irrégularité de la forme. L'idée était fort juste. Mais loin d'avoir un carctère lyrique, cette disposition serait plutôt un cadre épique [...]. Ou plutôt c'est quelque chose d'intermédiaire, à égale distance des formes lyriques et des rimes plates ». Sur les sizains birimiques de Musset, on lira avec intérêt l'analyse qu'en propose Chevrier (1996 : 93-102).

2.8.1.1. `(abaabb)`

2.8.1.1.1. Verlaine n'a employé qu'une seule fois cette formule de rimes, dans une pièce en alexandrins, *A, Saint-Graal, 428*. Les strophes sont féminines. Malgré la longueur du mètre utilisé, le calcul de la moyenne ponctuométrique, `(23 2158)`, ne fait pas apparaître avec évidence un marquage de la césure strophique.

2.8.1.1.2. Le sizain `(abaabb)` se rencontre au XVe siècle, mais en octosyllabes (Chatelain 1908 : 121), forme que l'on retrouve au XIXe siècle chez Desbordes-

Valmore (Chataigné DI 1991), Hugo (Cornulier DI 1986), Laforgue (Gouvard DI 1991), Maxime Du Camp et Banville (Martinon 1911b : 68). Le texte de Banville, *Satan en colère*, extrait d'*Occidentales* (SP 1972c : 80-83), est de thématique religieuse, comme celui de Verlaine.

La forme en alexandrins semble être une innovation de Verlaine, si l'on excepte l'usage clairsemé qu'en fait Musset dans ses poèmes à sizains birimiques (voir §. 2.8.1.0.) ; après Verlaine, Raoul de La Grasserie en a fait usage (Martinon 1911b : 68).

2.8.1.1.3. Pour Martinon, « il n'y aurait rien à dire [sur ce sizain], si V. Hugo n'avait eu le caprice d'insérer quelques strophes de ce type dans une *Orientale*, où elles alternent avec le huitain *aaab cccb*. Singulière fantaisie ! Cela finit assez gauchement, après avoir si bien commencé ! Et V. Hugo s'en est tellement rendu compte, qu'il n'est jamais revenu à ce sixain sous aucune forme, même dans les chansons les plus négligées » (1911a : 306-307). En fait, on le trouve aussi dans une pièce de *Toute la lyre* (voir Cornulier DI 1986).

Cornulier (1993c : 41) essaie d'expliquer le poème de Hugo (*Le Danube en colère*) par une relation mimologique de la forme avec le fond : « N'y a-t-il [...] aucun rapport entre ce "rythme boiteux" [...] et le sujet de la colère du fleuve ? La ponctuométrie des sizains indique une coupe principale **(ab aabb)** ; cela commence donc comme un **(ab ab)**, dont la seconde moitié serait rimée aabb, c'est-à-dire $\mathbf{a^2b^2}$ au lieu de **ab** (chaque élément du second module **ab** étant redoublé) [...] Devant cet excès rimique, on comprend l'insomnie (métrique) et le mécontentement du fleuve [...]. Je dis ça, je dis rien — la stance est décidément bizarre, du moins la théorie métrique ne doit-elle pas en rendre compte comme d'une forme banale ».

2.8.1.2. (ababaa)

2.8.1.2.1. La forme (ababaa) n'a elle aussi été employée qu'une seule fois par Verlaine, dans *I, XV, 913* (en faisant abstraction du fragment *PcPS&FG, Fragments II, 126*, — voir §. 2.2.3.3.4.). Le mètre employé est le pentasyllabe. Du fait de la formule

de rime, Verlaine pouvait choisir d'écrire en strophes de même genre, ou en strophes alternes ; c'est pour la première solution, la moins classique, qu'il a opté : toutes les frontières de strophes sont masculines. La dernière strophe est rimée en (abaaaa), ou plutôt (aøaaaa), sa deuxième terminaison formant une rime orpheline absolue. Cette rime orpheline est en rapport d'assonance avec le timbre b de la strophe 3, mais ceci oblige à remonter dix vers plus haut, et n'est pas forcément pertinent. Le texte présente en outre de nombreux phénomènes de répétition, répartis assez irrégulièrement :

RépM : (aøaøab, bøbøba, cøcøøc, dødøøø, eøeøeø)

RépV : (AøAøAø, BøBøøø, CøCøøø, DøDøøø, øøøøøø)

La moyenne ponctuométrique des strophes (mise à part la strophe clausule) est (28 15 19) et semble faire apparaître une construction tripartite, trimodulaire : (ab ab aa).

2.8.1.2.2. Le sizain (ababaa) a été utilisé quelques fois au Moyen-Âge (voir Mölk/Wolfzettel 1972 : 278, Chatelain 1908 : 121), et au XIXe siècle par Hugo (une strophe isolée de *La fin de Satan* — voir Cornulier DI 1986).

Martinon ne mentionne même pas cette strophe dans sa thèse, parce qu'elle fait partie des formes à « rime quadruple », peu pratiquées des "classiques" et des "modernes" (voir 1911a : 301). Dans son répertoire (1911b : 69), il en relève trois formes, toutes propres au XIXe siècle.

2.8.1.2.3. Jamais discuté par les métriciens, ce sizain peut être interpété comme une variante du sizain (ababcc).

2.8.1.3. (ababab)

2.8.1.3.1. Pour Martinon, le sizain (ababab) est « un quatrain croisé augmenté de sa moitié » (1911a : 301). Mais il ne fait que « des couplets et non des strophes » (p. 302). « Cela tient sans doute à ce que l'oreille est en droit de croire la strophe terminée au quatrième vers, et que l'addition d'un troisième distique lui ôte la sécurité qu'elle réclame ; car il faut qu'elle fasse un effort constant pour savoir si les strophes sont terminées ou non [...] ; ce n'est donc pas une forme proprement lyrique » (p. 303).

Cornulier (1993c : 37) fait à peu près le même type d'analyse, en remarquant lui aussi que les strophes ainsi constituées de trois modules au lieu de deux sont assez communes « dans les textes du type chant ». Dans son *Art poëtique*, il ajoute : « le triplement des rimes, indéniable, est un aspect du triplement des modules, et découle de la polygamie de la strophe constituée de trois modules ; *a contrario*, la "monogamie" rimique apparaît donc comme favorisée ici par le Principe de monogamie » (1995 : 159).

2.8.1.3.2. Ce type de sizain est une forme d'origine médiévale. Frank (1966a : 39-40) en trouve cinq occurrences chez les troubadours, et Mölk/Wolfzettel quinze exemples chez les trouvères (1972 : 298-299) ; Chatelain le signale encore au XVe siècle (1908 : 90), et la forme survivra ensuite au long des siècles (voir Martinon 1911b : 49, 61, 66-67).

2.8.1.3.3. Verlaine a employé ce sizain à trois reprises, deux fois en monométrie, une fois en bimétrie, à chaque fois sur des mesures différentes ; ceci sans compter le cas spécial de la pièce *PcP, Écrit entre Chambéry et Aix, 544* (voir §. 2.8.3.3.). Il est intéressant de remarquer que les trois poèmes datent de 1894. C'est donc une forme tardive et ponctuelle chez Verlaine.

2.8.1.3.4. Dans *C, Chanson pour elles, 883*, Verlaine emploie l'octosyllabe. C'est là un des mètres les plus utilisés dans ce type de sizain, sur les cinq pièces de troubadours utilisant ce schéma de rimes, trois sont en octosyllabes, notamment l'incroyable texte de Raimbaut d'Aurenga, « Escotatz, mas no say que s'es... », où le fameux « no say que ses », le « je ne sais quoi », n'est autre que de la prose, placée régulièrement à la fin de chaque couplet (voir le texte dans Riquer SP 1989 : 436-438 et l'analyse qu'en propose Roubaud 1986 : 43-44). Du côté des trouvères, Mölk/Wolfzettel signalent six usages du sizain (ababab) en octosyllabes (1972 : 298-299). Au XVe siècle, Chatelain (1908 : 90) relève la forme dans *La Passion Nostre Seigneur Jhesu Crist* (passion de Semur), *Le Mystère des Trois Doms*, *Le Mystère de S. Remi* et *Le Mistere de Saint-Quentin*. Du côté des classiques, Martinon (1911b : 66) la

signale chez Saint-Gelais, Passerat, Billaut et Sarasin (Montreuil), etc. Au XIX[e] siècle, Hugo l'a employée trois fois (Cornulier DI 1986), et on la rencontre aussi chez Laprade et Gregh (Martinon 1911b : 66) ; on trouve aussi cette strophe du côté des chansonniers (ce qui prouve bien son appartenance au genre de la chanson) ; Béranger l'a utilisée deux fois (voir annexes 4.4. et 4.6.), dont une fois dans une pièce totalement dénuée de refrain, dont voici le début (*Les violettes*, SP 1857 : 218) :

(1) *Hélas ! violettes charmantes,*
Vous vous hâtez trop de fleurir.
Au soleil ces neiges fumantes,
Le verglas peut les recouvrir.
Mais nous garde encor des tourmentes.
Naissez-vous aussi pour souffrir ?

— Bénis le ciel nous ordonne
D'éclore en dépit des glaçons.
La pauvre Laure, enfant si bonne,
Va nous chercher dans ces buissons.
A souhait pour qu'elle y moissonne,
En grelottant nous fleurissons.

Le poème de Verlaine (*C, Chanson pour elles, 883*) est tout entier constitué de rimes féminines. Sa moyenne ponctuométrique est `(2259 29)`, ce qui laisse nettement transparaître qu'il s'agit d'un quatrain `(abab)` auquel on a ajouté un module. Le poème se termine sur un septain clausule, rimé `(abababa)`, également en rimes féminines.

2.8.1.3.5. La pièce *Ep, XVI v, 867* est composée sur le même schéma de rimes, mais en ennéasyllabes, apparemment non césurés. Dans chaque strophe, les vers 1 et 5 sont identiques ; nous sommes donc en face d'une chanson, ou en tout cas d'un texte qui y ressemble. Les strophes sont féminines, et leur moyenne ponctuométrique laisse apparaître une nette tripartition : `(25 19 29)`.

Martinon (1911b : 66) signale la même forme chez Richepin, dans un texte antérieur à celui de Verlaine, mais sans préciser si ses ennéasyllabes sont césurés ou non, et s'ils le sont, comment ils le sont. Après vérification, on constate que les ennéasyllabes de Richepin, dont le poème s'appelle *Brise de Terre* (SP 1980 : 78-79), ne sont pas plus césurés que ceux de Verlaine.

2.8.1.3.6. Enfin, la dernière pièce de Verlaine écrite en sizains croisés est également dans le recueil *Épigrammes* . Il s'agit du poème *Ep, XVIII, 870.* Les strophes sont mesurées {A6A6A6} et les décasyllabes sont des {6¬4} ou des {4¬6}. Les sizains sont encore féminins, et leur moyenne ponctuométrique, (25 2589), laisse apparaître un marquage du premier module, peut-être aussi du second, mais celui-ci n'est pas saillant, car les deux derniers vers ont un marquage extrêmement fort. La pièce est dénuée de phénomènes de répétition.

Martinon (1911b : 67) ne mentionne pas cette forme en dehors de l'usage qu'en fait Verlaine.

2.8.1.4. (ababba)

2.8.1.4.1. C'est dans *RsP, AO, V, 193*, composé de deux strophes seulement, que Verlaine emploie le sizain (ababba). Le mètre employé est le décasyllabe {4¬6}. Les strophes sont alternes (la dernière est masculine), de moyenne ponctuométrique (06 5029). Les moyennes de ponctuation assez fortes des vers 2 et 3 sont dues à la deuxième strophe du poème.

2.8.1.4.2. Cornulier discute très rapidement cette forme dans son *Art poëtique* (1995 : 138, note 27). Il y voit une une forme invertie du sizain (ababab). Pour Martinon, (ababba) a « l'inconvénient de mettre la même rime au début et à la fin de la strophe » (1911a : 305).

2.8.1.4.3. Quoi qu'il en soit, (ababba) est une forme assez rare. On ne la trouve chez les troubadours que dans une pièce en heptasyllabes (Frank 1966a : 52) ; par contre chez les trouvères, la forme en décasyllabes est attestée à quatre reprises (Mölk/Wolfzettel 1972 : 358) ; mais au XVe siècle, on ne trouve ce sizain que sous forme octosyllabique et bimétrique (Chatelain 1908 : 121). Chez les classiques et au XIXe siècle, la forme, quoique rare, est surtout attestée en octosyllabes. La forme en décasyllabes se trouve pourtant chez Forcadel (Martinon 1911b : 67), puis, au XIXe siècle, chez Hugo, dans une strophe isolée d'*Océan vers* (Cornulier DI 1986).

2.8.2. Sizains sur trois rimes

2.8.2.1. (aabcbc)

2.8.2.1.1. Curieusement, le sizain (aabcbc), forme invertie du sizain classique (voir §. 1.2.5.3.1.), donc forme très courante, n'a été utilisé qu'une seule fois par Verlaine (en dehors des sonnets, bien entendu). Il s'agit de la pièce *P, F, IV, 493*, en octosyllabes. Les vers alternent en genre à l'intérieur des strophes, mais le genre des strophes, au lieu d'être alterne, ou tout masculin, ou tout féminin, forme une macrostructure du type "supersizain", {MMFMMF}. La moyenne ponctuométrique des strophes, peu parlante, est (323 228).

2.8.2.1.2. Le sizain (aabcbc) en octosyllabes est évidemment attesté dans la poésie française avec une haute fréquence. On le trouve déjà à deux reprises chez les troubadours (Frank 1966a : 34) et dans un descort des trouvères (Mölk/Wolfzettel 1972 : 261). Au XVIe siècle, il est déjà chez Ronsard (Laumonier 1932 : 689) ; on le trouve ensuite chez Bèze, Boyssières, Beaujeu, Desportes (trois fois), Aubigné (Martinon 1911b : 46). Malherbe l'a employé treize fois (Fromilhague 1954 : 196), Viau 17 fois, dont une fois en alternance avec (aabccb) (Long/Chauveau/Cornulier DI 1990), Maynard 17 fois, Racan neuf fois, Théophile quatorze fois (Martinon 1911b : 46), Saint-Amant vingt fois (Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993), Tristan 43 fois (Chauveau/Cornulier DI 1992), Frénicle plusieurs fois, Malleville plusieurs fois, Voiture quatre fois (dans des chansons), Benserade cinq fois ; on le trouve ensuite chez Scarron, Brébeuf, Boileau, Piron, etc. (Martinon 1911b : 47). C'est surtout au XVIIe siècle que le sizain (aabcbc) fait fortune, « au point de balancer et même de surpasser un moment le succès de la forme régulière » (Martinon 1911a : 216). Au XIXe siècle, il se fait plus rare. La forme octosyllabique ne se trouve que deux fois chez Hugo, dans deux strophes isolées d'*Océan vers* (Cornulier DI 1986), et Martinon (1911b : 47) la mentionne seulement chez Mendès, Boissière et Trolliet (sans oublier Verlaine).

2.8.2.2. (aabccb)

2.8.2.2.1. De loin le plus courant de toutes les formes de sizains (parce que pratiqué à toues les époques), le sizain (aabccb) est aussi celui que préfère Martinon : pour lui, seule cette forme « présente un rythme régulier et un équilibre parfait. Sa perfection est même supérieure dans sa complexité à celle du quatrain croisé. [...] Il est croisé lui aussi, tout comme le quatrain, malgré les apparences. Mais son croisement est moins simple que celui du quatrain : au lieu de 1 et 1, c'est 2 et 1 qui sont croisés, ce qui est plus complexe, et par suite plus parfait. Et ainsi le sixain vérifie à son tour le principe de l'alternance, qui est bien le principe fondamental de la lyrique française » (1911a : 220).

Pour Mazaleyrat, ce sizain est caractérisé par ce qu'il appelle savamment le « *rhythmus tripertitus* » (1974 : 94), et qui correspond au « 2 et 1 » de Martinon. L'analyse va donc dans le même sens.

Nicolas Ruwet, dans son article de 1979, a mis l'accent sur « l'ambiguité laissée par les rimes » (p. 408) dans ce schéma strophique. Il est intéressant de constater que parmi les différents principes hypothétiques qu'il pose pour expliquer l'emplacement des blancs dans les poèmes strophés (pp. 405-406), l'un prédit bien un blanc tous les six vers pour la formule (aabccb), mais aucun ne prédit un blanc tous les trois vers (alors qu'il en est un qui annonce un blanc tous les deux vers puis un blanc tous les quatre vers). Ceci montre que le sizain (aabccb) a une organisation métrique interne qui échappe fondamentalement à toute explication de type linéaire ; voir §. 1.2.4.4.1. Ceci permet aussi de trouver une explication aux sizains (aabccb) césurés après leur deuxième vers chez le jeune Malherbe (voir §. 1.2.2.6.2.).

Il est des métriciens qui d'ailleurs font une analyse du sizain classique en distique + quatrain (voir par exemple Jaffré 1984 : 68), parce que leurs critères analytiques sont de type linéaire.

Benoît de Cornulier, pour sa part, a dès son premier article sur les strophes opté pour une analyse en deux tercets : « on peut être conscient de percevoir une certaine

équivalence formelle entre *aab* et *ccb*. Il n'est pas difficile d'en rendre compte [...] : il suffit de supposer la combinaison d'une équivalence structurale entre les paires *aa* et *cc*, équivalentes en tant que l'une et l'autre du type (a^2), et d'une équivalence matérielle *d* = *d* [...]. La possibilité de percevoir une telle équivalence favorise la décomposition du sizain *aabccb* en deux tercets [...] liés entre eux par l'équivalence matérielle de leurs troisièmes vers » (1983 : 49). Le seul point où Cornulier ait connu quelques hésitations est sur la reconnaissance ou non d'une valeur métrique aux distiques initiaux de chacun des modules du sizain ; en 1983, il reconnaît la discrimination de ces distiques comme pertinente : « chaque tercet d'un sizain *aabccb* n'est pas simplement un groupe de 3 vers, c'est la succession d'un groupe de 2 vers et d'un vers » (pp. 49-50). Il fait encore le même type d'analyse dans son schéma de l'*Encyclopædia Universalis* (Cornulier 1992 : 231) mais y renonce ensuite dans l'*Art poëtique* (Cornulier 1995 : 133). J'ai essayé de montrer ailleurs (§. 1.2.5.2.1.) que, pour diverses raisons, notamment pour sauvegarder l'idée d'une « règle de monogamie », je préférais personnellement reconnaître à ces distiques une valeur métrique.

En 1993, Grimaud/Baldwin ont essayé de donner une explication du processus cognitif qui se produit lors de la lecture d'un de ces sizains. Leur démonstration est malheureusement confuse. Ils commentent un sizain de Hugo dont les mots à la rime sont « exil », « Nil », « rives », « promis », « ennemis », « captives ». Voici le détail de leur raisonnement (p. 265) : « Le premier mot-rime, "exil", est posé et immédiatement résolu par "Nil" ». Soit. Puis « "rives", mot-rime 2, est posé au vers suivant, sans être résolu » : comment, dans le cadre d'une lecture linéaire, le lecteur peut-il savoir Nil "non-résolu" avant d'avoir lu le vers suivant ? « En outre, "rives" est devenu sur l'ardoise mentale mot-rime 1 ». OK. Mais alors, comment en conclure une différence de statut entre le vers 3 et le vers 1 ? Il me semble que les principes de Grimaud/Baldwin rapprochent le statut du vers 3 non du vers 6 (comme ils essaient de le montrer), mais du vers 1.

2.8.2.2.2. Sous forme monométrique, le mètre le plus court qu'ait utilisé Verlaine dans les sizains (aabccb) est le pentasyllabe. On le trouve dans les trois strophes de *Rsp, PB, Bruxelles II, 199*. Les vers du poème sont entièrement masculins, et la moyenne ponctuométrique des strophes est (114409).

Le pentasyllabe, dans le sizain classique, « est peut-être encore plus fréquent que le vers de six au XVIe siècle » (Martinon 1911a : 228). Martinon (1911b : 48) le signale en effet chez de nombreux poètes : Marguerite de Navarre, Corrozet, Sibilet, Du Bellay, Jodelle, Belleau, Auffray, Anne Picardet, Turquety, Hermance Sandrin (Mme Lesguillon), Casimir Delavigne, Lebreton, Laprade, Hugo (voir aussi Cornulier DI 1986), Verlaine, et poursuit par un « *etc.* ». Chung (1968, complément : 9) le mentionne aussi chez Marot.

2.8.2.2.3. L'hexasyllabe a été utlisé à trois reprises par Marot, qui visiblement a une certaine prédilection pour cette forme (voir Laumonier 1932 : 655). Ronsard l'a employé le même nombre de fois (Laumonier 1932 : 689), et Martinon (1911b : 47) le mentionne aussi chez Marot, Marguerite de Navarre, des Périers, Sibilet, du Bellay, Peletier, Baïf, Buttet, Bèze, Garnier, Maynard et Voiture. Malherbe n'a jamais employé cette forme, ni après lui la plupart des poètes du XVIIe siècle. « Mais les modernes y sont naturellement revenus » (Martinon 1911a : 228), et on la trouve chez Desbordes-Valmore (Chataigné DI 1991), trois fois chez Hugo (Cornulier DI 1986), chez Musset, Eug. de Lonlay, Villiers de l'Isle-Adam, etc. (Martinon 1911b : 47), quatre fois chez Gautier (Coates 1988 : 10) et une fois chez Laforgue (Gouvard DI 1991).

Verlaine a fait usage de cette forme à quatre reprises : dans *CpE, VI, 714* ; *OesH, VI, 768* ; *OesH, XII, 774* et *C, Logique, 885*. On remarque que ce sont quatre textes tardifs, qui tous apparaissent dans des recueils "libertins". Les deux premiers sont en strophes masculines, le troisième est tout entier constitué de vers féminins, et le dernier est en strophes féminines. La moyenne ponctuométrique des quatre poèmes est (224 118). Seul *OesH, XII, 774* a une "césure" strophique qui n'est pas marquée par la ponctuation. *C, Logique, 885* se distingue en ce que la rime b de ses strophes est

toujours instanciée par le mot « caprice ». D'autres mots de fin de vers sont répétés dans le poème et, à l'échelle du texte tout entier, le jeu des répétitions de mots donne la structure suivante :

RépM : {øabcøb, øøbøøb, aøbcøb}

2.8.2.2.4. Le sizain (aabccb) d'heptasyllabes est une forme très ancienne, que l'on trouve déjà chez les troubadours, dans un sirventés de Peire d'Alvernha (*cf.* Frank 1966a : 35). Au XVIe siècle, Marot l'a employé (Laumonier 1932 : 653, Chung 1968, complément : 9), mais c'est surtout Ronsard qui en a fait un usage important, avec quinze poèmes (Laumonier 1932 : 689, 695). Martinon (1911b : 47) le mentionne aussi chez Salel, du Bellay, Belleau, Tahureau, Habert, Desportes et Garnier. Au XVIIe siècle, cette strophe disparaît presque : je n'en ai trouvé trace que chez Tristan, qui l'a employée deux fois (Chauveau/Cornulier DI 1992), et chez La Fontaine (Martinon 1911b : 47). Au XIXe siècle, on constate une renaissance : Desbordes-Valmore l'emploie quatre fois (Chataigné DI 1991), Béranger une fois, en alternance avec un quatrain refrain (voir SP 1983a : 206, *L'ivrogne et sa femme*, et §§. 4.4. et 4.6.), Lamartine deux fois (Long DI 1992), Hugo douze fois (Cornulier DI 1986), et on la trouve aussi chez Deschamps, Musset, Banville (SP 1972b : 131-133, SP 1972f : 116-117 et 122-124), R. de Beauvoir, Coppée, Déroulède, Richepin, etc., etc. (Martinon 1911b : 47).

Les trois poèmes de Verlaine où l'on trouve cette forme sont *RsP, AO, I, 191* ; *P, Pierrot gamin, 520* ; *CpE, X, 717*. Tous trois sont en strophes masculines. La moyenne ponctuométrique des trois textes ne laisse pas apparaître un marquage de la césure strophique : (413 227). Sur *RsP, AO, I, 191*, voir Sanchez 1996.

2.8.2.2.5. Le sizain (aabccb) d'octosyllabes est attesté à deux reprises chez les troubadours (Frank 1966a : 35). Marot l'a utilisé (Laumonier 1932 : 653 et 655, Chung 1968, complément : 9), au moins cinq fois d'après Martinon (1911b : 46). Il a été employé ensuite par Corrozet (trois fois), des Périers (plusieurs fois), Peletier (Martinon 1911b : 46) et Ronsard en a fait une de ses deux formes strophiques préférées

(voir Laumonier 1932 : 697) : il l'utilise rien moins que 25 fois en strophes féminines et 20 fois en strophes masculines (Laumonier 1932 : 689). On trouve encore ce sizain chez Bèze (sept fois), du Bellay (trois fois), Belleau (35 fois !), Baïf (plus de 70 fois !!), Magny (environ trente fois), Jamyn, Aubigné (vingt fois), Desportes (trente fois), Tahureau, Urfé, Lingendes, Régnier, Malherbe (cinq fois), Ménard, Grivet, Auvray, Racan, et dans « tous les recueils "satyriques" et priapées » de l'époque (Martinon 1911b : 46). Viau l'emploie douze fois, dont une fois en alternance avec le sizain (aabcbc) (Long/Chauveau/Cornulier DI 1990), Saint-Amant une fois (Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993), Tristan onze fois (Chauveau/Cornulier DI 1992). Au XIXe siècle, on trouve cette strophe quatre fois chez Desbordes-Valmore (Chataigné DI 1991), une fois chez Béranger (voir annexes 4.4. et 4.6.), quatre fois chez Lamartine (Long DI 1992), seize fois chez Hugo (Cornulier DI 1986), quatre fois chez Musset (Martinon 1911b : 46), deux fois chez Gautier (Coates 1988 : 10 et 12), au moins cinq fois chez Banville (SP 1972a : 21-24, SP 1972b : 166-168 et 171-172, SP 1972f : 110-112 et 169-171), plusieurs fois chez Laurent Pichat (Martinon 1911b : 46), une fois chez Laforgue (Gouvard DI 1991), etc., etc. Voci le début de la pièce de Béranger, qui a pour particularité d'être dénuée de refrain, bien qu'elle soit sous-titrée « chanson » (*Le refus*, SP 1983b : 282) :

(2) *Un ministre veut m'enrichir,*
Sans que l'honneur ait à gauchir,
Sans qu'au Moniteur on m'affiche.
Mes besoins ne sont pas nombreux ;
Mais, quand je pense aux malheureux,
Je me sens né pour être riche.

Avec l'ami pauvre et souffrant
On ne partage honneurs ni rangs ;
Mais l'or du moins on le partage.
Vive l'or ! oui, souvent, ma foi,
Pour cinq cents francs, si j'étais roi,
Je mettrais ma couronne en gage.

Verlaine a lui-même largement goûté cette forme strophique, puisqu'il l'a employée neuf fois, ce qui constitue de loin son usage le plus fréquent du sizain classique. Voici la liste des pièces concernées : *lBC, XVIII, 153* ; *RsP, A, Streets II,*

206 ; *A, LL, II, 443* ; *A, LL, XXV, 462* ; *P, F, III, 492* ; *CpE, VIII, 715* ; *CpE, XIV, 719* ; *OesH, II, 764* ; *Ep, X, 861*. La moyenne ponctuométrique de tous ces poèmes est (314329). On peut rapprocher de leur liste *PD, Pour une affiche du salon des « Cent », 1020*, formé d'un seul sizain (aabaab) (forme identiquel à (aabccb), à la réduction structurelle près) ; voir §. 2.2.3.3.4.

Quatre de ces pièces sont en strophes masculines : *lBC, XVIII, 153* ; *RsP, A, Streets II, 206* ; *CpE, VIII, 715* ; *CpE, XIV, 719*. Elles ne se distinguent par aucune particularité métrique ou structurelle, si ce n'est qu'il faut recourir à l'édition Robichez (Verlaine SP 1995 : 164) ou à l'édition Favre (Verlaine SP 1992a : 92-93) pour s'assurer du blanc typographique qui sépare les deux sizains de *RsP, A, Streets II, 206*.

Quatre autres poèmes sont en strophes féminines : *A, LL, II, 443* ; *A, LL, XXV, 462* ; *P, F, III, 492* ; *Ep, X, 861*. *A, LL, XXV, 462* se distingue en ce que sa deuxième strophe, rimée (aabaab), n'est pas sujette à la réduction structurelle.

Enfin, *OesH, II, 764* est entièrement composé de vers féminins. La rime b de la strophe 2 est identique à la rime a de la strophe 3 : il n'y a donc pas de changement de timbre rimique à la frontière des deux strophes. La rime b de la strophe 3, quand à elle, est équivalente à la rime a de la strophe 5 : les huit vers de la strophe 4 séparent deux instances de la même rime. On se demande si cette strophe n'a pas été ajoutée après coup, détruisant l'isomorphisme qui sans elle réunirait les trois strophes centrales du poème.

2.8.2.2.6. La seule autre forme monométrique de sizain classique qu'ait utilisé Verlaine est en alexandrins. Il s'agit de la pièce *P, Caprice, 527*. Les vers des quatre strophes du poème sont successivement complètement masculins et complètement féminins, ce qui projette à l'échelle strophique l'alternance en genre. La moyenne ponctuométrique du poème est (5456 26) et dénote un fort marquage typographique des fins de vers. Il faudrait ajouter à ce poème trois sizains longtemps inédits publiés récemment, avec fac-similé du manuscrit, par Steve Murphy (1996 : 25-26) ; il s'agit probablement de la fin d'un poème adresssé à Victor Hugo en décembre 1870 (*cf.*

Murphy, *ibid.*, 30). les strophes du fragment qui nous est parvenu sont masculines et leur moyenne ponctuométrique, (213326), ne témoigne guère d'une structuration syntaxique interne régulière.

Ronsard a été apparemment le premier à utiliser le sizain classique d'alexandrins ; car le texte, antérieur à Ronsard, de J. Martin que signale Martinon est en réalité écrit en quatorzains (*cf.* Martinon 1911b : 44, note 2). Le chef de la Pléiade a employé cette forme six fois, dont une seule fois en strophes masculines (Laumonier 1932 : 689). Après Ronsard, on la trouve chez Magny, Jodelle (trois fois), Aubigné (plusieurs fois), Desportes (plusieurs fois, dont 32 fois dans *Les Psaumes*), du Chesne (deux fois), Habert (plusieurs fois), Tellon (plus de vingt fois), Verville, Bertaut (25 fois) (voir Martinon 1911b : 44-45). Malherbe l'a employée quatre fois (Cornulier DI 1990), Viau une fois (Long/Chauveau/Cornulier DI 1990), Saint-Amant une fois (Chataigné/Chauveau/Cornulier 1993), et Tristan une fois. Martinon (1911b : 45) la trouve aussi chez Tamisier, Estienne, Gallaup de Chasteuil, le capitaine Lasphrise (Marc Papillon), La Roque, dans les *Muses ralliées* (40 ou 50 fois), chez Colomby, Nostredame, Deplanches, Godet de Thilloy, Bertrand Bernardi, Hardy, Auvray, Racan (20 fois environ), Filhol, Godeau, Le Laboureur, Benserade, Cotin, Corneille, Rousseau, Chénier, etc. Au XIXe siècle, c'est une forme qui se fait plus rare, tout en restant quand même relativement fréquente. Desbordes-Valmore n'en fait usage qu'une seule fois (Chataigné DI 1991), et Lamartine quatre fois (Long DI 1992). Par contre, Hugo l'emploie 37 fois en suites périodiques simples, et 36 fois de manière alternée ou mélangée à d'autres strophes (Cornulier DI 1986) ; Martinon la signale aussi chez Musset et Sully Prudhomme (1911b : 45). Gautier en a fait usage huit fois (Coates 1988 : 10 et 12), Baudelaire deux fois (Cornulier DI 1987), et Laforgue une fois (Gouvard DI 1991).

2.8.2.2.7. Le seul type de sizain classique bimétrique que Verlaine ait employé plusieurs fois est la forme {737737}. Ce sizain a eu un succès considérable chez les classiques. Martinon (1911b : 253-258) et Vaganay (1934) en tracent un historique.

Vaganay le range parmi « les formes rythmiques que la Renaissance hérita du Moyen Age » (p. 175). Pourtant, Chatelain (1908) ne le mentionne pas, et je n'en ai pas trouvé trace non plus dans Frank (1966a) ni dans Mölk/Wolfzettel (1972). Ceci s'explique à la lecture des propos suivants de Martinon : « Nous avons déjà signalé le goût particulier que le Moyen âge avait pour l'association des vers de sept et trois, le second servant d'écho à l'autre, et cela dans la poésie savante, comme dans la poésie populaire. Partout, à cette époque, on trouve un vers de trois, quelquefois deux, enfermés entre deux de sept. Dans toutes ces combinaisons, il est inévitable qu'on rencontre plus d'une fois notre sixain, *mais naturellement sur deux rimes* [italiques miennes]. Naturellement aussi il est enchaîné ; ou bien il est doublé, avec renversement, *aabaab bbabba* » (1911a : 253).

Le véritable inventeur du sizain `(aabccb) {737737}` est sans doute Marot, qui l'a employé dans un de ses *Psaumes* (Martinon 1911a : 14). Après lui, « plus d'un poème religieux fut écrit à l'imitation » de Marot (Vaganay 1934 : 177), notamment par Guéroult. La thématique profane a été lancée, d'après Vaganay (1934 : 178) par Pontus de Tyard, dans une pièce du livre I de ses *Erreurs amoureuses* ; on peut se demander si en fait l'initiateur n'en a pas été Forcadel, avec un morceau du *Chant des Seraines* (1548), car le livre de Pontus de Tyard, quoique daté de 1548, ne serait paru qu'en 1549, d'après Martinon (1911a : 470). Du Bellay essaye cette strophe en 1549 (Martinon 1911a : 254, Vaganay 1934 : 178), mais sa « fortune extraordinaire » (Martinon 1911a : 14) ne commence que lorsque, la même année, Ronsard écrit les cent strophes de ses *Bacchanales*. « Dès lors, ce fut un déchaînement véritable » (Martinon 1911a : 254). Au total, on trouve cette forme une fois chez Marot (Laumonier 1932 : 656), une fois chez Forcadel, une fois chez Guéroult, une fois chez Tyard, une fois chez Bèze (Martinon 1911b : 54), quatre fois chez Du Bellay (Martinon 1911b : 54, Vaganay 1934 : 178), huit fois chez Ronsard, notamment dans *Le bel aubépin* (Martinon 1911b : 54, Laumonier 1932 : 690), puis chez Fontaine, Bernard de Pocy, Fernand de Bez (Martinon 1911a : 254), Poictevin (sept ou huit fois), Baïf (onze fois), Magny (cinq

fois), Belleau, de la Taille, (Martinon 1911b : 54) et aussi Des Autels (Martinon 1911a : 254, Vaganay 1934 : 178), Jean Tagaut, Bérenger de La Tour, Isaac Habert, Jean Prévost, Pierre de Marbeuf, Philibert Bugnyon, La Péruse, Samson Bedouin, Antoine du Plain, Marc-Claude de Buttet, Luc de La Porte, Louis des Masures, Robert Garnier, Jan Passerat, Bernier de La Brousse, Amadis Jamyn, Courtin de Cissé, Béroalde de Verville, Joachim Blanchon, Jean Godard, Julien Guesdon, Flaminio de Birague, Claude Mermet, Scévole de Sainte-Marthe, Jean de la Jessée, Jacques de Romieu, Vivarois, Marie de Romieu, Alexandre Sylvain, Edouard du Monin, Nicolas Debaste, Marc Papillon (dit le Capitaine Lasphrise), Christophe de Gamon, Guy Le Febvre de La Boderie, Issac Habert, François Perrin Autunois, Guillaume du Peyrat, Claude de Trellon, Coyssard, André Mage de Fiefmelin, Claude Hopil, Pierre de Marbeuf, Jean Metezeau, Chassignet, Pierre de Cornu, Jean Le Houx, Meliglosse (Charles Bauter) Mercier, sans compter d'innombrables chansons ! (Vaganay 1934 : 178-183).

Au XVIIe siècle, notre sizain se trouve une fois chez Saint-Amant (Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993), ainsi que chez La Fontaine (Martinon 1911a : 255, Vaganay 1934 : 185), Auvray et Scudéry. Mais il devient plus rare, et survit essentiellement dans la chanson, « qui le transmit au siècle suivant » (Martinon 1911a : 255) ; on le trouve ainsi chez Hamilton (cinq fois), Coulanges, Piron, Grécourt, et chez d'autres chansonniers (Martinon 1911a : 255-256, 1911b : 54).

Au XIXe siècle, Sainte-Beuve redécouvre cette forme dans Ronsard, et s'en sert pour composer sa fameuse pièce *A la rime*. La même année, Hugo reprend la même forme, en strophes masculines, pour écrire *Sara la baigneuse* ; le succès de ce poème relança notre sizain, qui dès lors fut employé par Musset, (Martinon 1911b : 54), Nerval, Gautier (une fois : voir Coates 1988 : 10), Vacquerie, Pommier, Laprade (une douzaine de fois), Banville (quatre fois d'après Martinon ; je l'ai personnellement trouvé dans une pièce des *Odes funambulesques* — Banville 1972a : 144-148), Richepin (voir Martinon 1911a : 256 et 1911b : 54) et, plus près de nous par Abel Bonnard (Martinon 1911a : 257). Hugo a lui-même réutilisé cette strophe dans une pièce de *La*

Fin de Satan (*cf.* Martinon 1911b : 54, Cornulier DI 1986) et Sainte-Beuve dans *Pensées d'août*. « La plupart font la strophe féminine » (Martinon 1911a : 256), comme chez les classiques. Martinon trouve à cela une explication : puisque le second vers de chaque tercet n'est qu'un écho du premier, la rime masculine donnait sans doute à l'oreille des poètes un écho beaucoup plus net et plus tranché » (1911a : 255).

Les trois poèmes où Verlaine emploie le sizain (aabccb) {737737} sont *PV, Imité de Catulle I, 12* ; *P, ApNE, Projet en l'air, 529* ; *H, IV, 1407*. Leur moyenne ponctuométrique est (212 216). Les deux premiers sont en strophes féminines, le troisième est en strophes masculines.

2.8.2.2.8. Les autres sizains classiques bimétriques de Verlaine sont tous symétriques, avec un vers plus court à la fin de chaque module.

Dans la très célèbre *Chanson d'automne* (*PS, PT, V, 72*), Verlaine emploie le sizain symétrique {443443}. Les mètres de cette strophe, bien que différenciés par une seule syllabe, sont nettement reconnaissables dans leur altérité à l'audition, parce qu'ils sont très courts. Les strophes du poème sont féminines ; leur faible moyenne ponctuométrique, (001108), s'explique par la brièveté des mètres utilisés. Verlaine est apparemment l'inventeur de cette strophe, que je n'ai trouvée nulle part ailleurs, et que Martinon (1911b : 52) ne mentionne pas chez d'autres auteurs.

Dans *FG, Colombine, 118*, Verlaine emploie la forme {552552}. Une nouvelle fois, les strophes sont féminines. Leur moyenne ponctuométrique est (402204). Cette forme, contrairement à la précédente, n'est pas propre à Verlaine ; son initiateur semble avoir été Hugo, avec la *Chanson du fou* de *Cromwell* (*cf.* Martinon 1911b : 51, Chung 1968 : 198). Le succès de la pièce de Hugo encouragea de nombreuses imitations, notamment par Musset, Banville, Glatigny, Soulary, Verlaine, Caze, La Villehervé, Samain, Tailhade, Bataille, Grandmougin, etc. (Martinon 1911b : 51-52). Les pièces où Banville a employé cette forme sont *A Arsène Houssaye* (*Odelettes*, Banville SP 1972b : 108-112) et *Écrit sur un exemplaire des Odelettes* (*Odes funambulesques*, Banville SP 1972a : 241-242).

I, LVI, 952 est formé des mesures {884884}. Les strophes sont féminines, mais le poème se clôt sur un alexandrin clausule masculin, qui reprend la rime c du dernier sizain (voir §. 2.3.2.5.). En sus de cet alexandrin solitaire, le dernier vers de la troisième strophe se distingue par sa mesure octosyllabique (la strophe est donc mesurée {884888}). La moyenne ponctuométrique des sizains est (202 134). L'initiatrice du sizain classique bimétrique {884884} a été apparemment Marguerite de Navarre (Chung 1968, complément : 9) ; on trouve aussi cette forme chez Bugnyon, Garnier, Angot, Urfé, Durand, Montausier, Panard, Collé (Martinon 1911b : 50) ; au XIXe siècle, Martinon (1911b : 50) la mentionne dans une chanson de Béranger de 1805 que je n'ai pas retrouvée dans l'édition définitive de 1847 ; on la trouve ensuite chez Casimir Delavigne, Juillerat, Musset (Martinon 1911b : 50), Gautier (Martinon 1911b : 50, Coates 1988 : 10), Hugo (Martinon 1911b : 50, Cornulier DI 1986), Banville, Manuel, Gill, Lahor, Boissière, Richepin, Brun, Rostand, etc. (Martinon 1911b : 50).

Dans *I, XIX, 917*, Verlaine emploie le sizain classique symétrique {CC6CC6}. Ses strophes sont masculines, et leur moyenne ponctuométrique, bien régulière pour une fois (malgré quelques enjambements interstrophiques), est (236 237). Ce type de strophe remonte à Ronsard, qui en a fait usage à trois reprises (Martinon 1911b : 49, Laumonier 1932 : 689). Après lui, les poètes classiques en ont usé abondamment, notamment Toutain (deux fois), Jodelle (cinq fois), Baïf (quatre fois), Desportes (sept fois), du Perron (Martinon 1911b : 49), Malherbe (Martinon 1911a : 233, Fromilhague 1954 : 196, Cornulier DI 1990), Touvant (quatre fois), Rosset (huit fois), Chassignet (une dizaine de fois), Urfé (trois fois), Maynard, Racan (quatre fois), Hopil (une quarantaine de fois), Boisrobert, Lemaistre de Sacy (plusieurs fois), Godeau, La Fontaine, L. Racine, Rousseau (Martinon 1911b : 49). Lote signale qu'au XVIIIe siècle « beaucoup de poètes ont usé » de cette strophe (1996 : 140). Au XIXe siècle, on la trouve encore cinq fois chez Lamartine (Long DI 1992), cinq fois chez Gautier (Coates 1988 : 10) et 66 fois chez Hugo ! (Cornulier DI 1986).

Mais au XIXe siècle, les poètes vont manifester leur préférence pour la forme {CC8CC8}, plus complexe que la précédente, plus complexe parce que le mètre court n'y est pas l'équivalent de l'une des sous-mesures du mètre long. Verlaine (avec la complicité de Coppée) a employé cette forme dans *PV, OeC, Qui veut des merveilles ? (1), 23*. Les strophes de ce morceau de poème sont féminines, et leur moyenne ponctuométrique est (405 319). Sur *Qui veut des merveilles ?*, voir §. 2.12.1.1.1. Ce type de strophe se trouve déjà chez Godeau (Martinon 1911b : 48), puis chez Tristan (Chauveau/Cornulier DI 1992), Racan, Benserade, L. Racine, Gilbert, Chénier (Martinon, *ibid.*) ; mais c'est surtout au XIXe siècle que le mélange de l'alexandrin avec l'octosyllabe dans le sizain symétrique va rencontrer du succès, avec la publication en 1819 des *Œuvres* de Chénier (voir Martinon 1911a : 236) ; Hugo va alors commencer à écrire dans cette forme, et composera en tout pas moins de 97 pièces sur cette strophe, plus un poème où le sizain symétrique alterne avec un autre type de sizain ! (voir Cornulier DI 1986) ; le sizain (aabccb) {CC8CC8} a aussi été employé par Lamartine (Long DI 1992), Gautier (deux fois — Coates 1988 : 11), Anglemont (deux fois), Peyrat, Turquety (trente fois), Pichat, Sainte-Beuve, Sully Prudhomme, Coppée, S.-C. Lecomte (sept fois), etc. (voir Martinon 1911b : 48-49).

2.8.2.3. (ababcc)

2.8.2.3.1. Le sizain (ababcc) est déjà attesté chez les troubadours, dans une pièce bimétrique de Jordan Bonel (*cf.* Frank 1966a : 64). C'est alors une variation de la forme (ababccdd), qui a été très prisée des troubadours (voir Roubaud 1986 : 215). Mais c'est vers l'époque de Machaut que ce sizain prit véritablement son essor, quand il devint une strophe de ballade (voir Chatelain 1908 : 123, note 3) ; au XVIe siècle, on le redécouvrit, sans doute sous l'influence de la Renaissance italienne, à moins que ce ne soit sous celle de la chanson (voir Martinon 1911a : 289). C'est d'ailleurs en hexasyllabes, « c'est-à-dire en vers de chanson » (Martinon, *id.*), qu'on trouve alors les premiers exemples littéraires de cette strophe. C'est de même à la chanson que pense Gouvard, (1994a : 47) qui cite, après Martinon, la fameuse chanson « O combien est

heureuse... » de Mellin de Saint-Gelais, et qui commente ensuite divers usages de cette strophe chez Béranger (pp. 49-51).

2.8.2.3.2. Verlaine a par deux fois employé cette forme dans un texte en pentasyllabes : dans *S, III, XV, 285* et dans *B, XXXIII, 702*. On remarque que les deux poèmes apparaissent dans des recueils d'inspiration religieuse. Leur moyenne ponctuométrique est (24 25 29), et témoigne non seulement d'un marquage typographique de la fin du quatrième vers, mais aussi de la fin du second. Aucun des deux poèmes ne présente des phénomènes de refrain ou de répétition. *S, III, XV, 285* est formé d'une alternance de strophes entièrement féminines et de strophes entièrement masculines ; *B, XXXIII, 702* est fait de strophes alternes standards.

L'inventeur de cette strophe est apparemment Arthur Rimbaud (*cf.* Cornulier DI 1988), qui l'a employée pour composer sa *Chanson de la plus haute tour* (celle qu'étudie Gouvard 1994a, justement). Il est possible que Verlaine se soir souvenu de cette forme quand il a composé sa pièce de *Sagesse*. Il a ensuite été imité par Blémont et Signoret (Martinon 1911b : 64).

2.8.2.3.3. Sous forme monométrique, Verlaine n'a jamais employé le vers de six, mais s'est essayé par deux fois au vers de sept : dans *PV, Vaucochard et fils 1er (3), 40* et dans *LI, Rois, 739*. La moyenne ponctuométrique des deux poèmes est `(05 14 38)`. *PV, OeC, Vaucochard et fils 1er (3), 40*, avec une ponctuométrie de `(06 06 48)`, est caractérisé par un fort marquage de ponctuation de chaque vers pair des strophes, alors que *LI, Rois, 739*, avec une moyenne de `(04 2118)`, est plutôt caractérisé par un découpage peu conventionnel en 2-4. Cette dernière pièce est faite de strophes alternes, alors que la section de *Vaucochard* n'est composée que de strophes féminines (on remarque cependant que cette section métrique alterne en genre avec les sections précédente et suivante du poème). Enfin, on peut noter que dans *LI, Rois, 739*, la rime `b` de la deuxième strophe est de même timbre que la rime `c` de la troisième.

Cette strophe se rencontre par deux fois chez les trouvères (Mölk/Wolfzettel 1972 : 537-538). Ensuite, on la trouve au XIVe siècle, dans des ballades de Froissart

(Chatelain 1908 : 168) puis, dans des poèmes strophiques, chez Pernette du Guillet, Bèze, Baïf, Vauquelin, Magny, Rapin, Chassignet, Banville, Madeleine, Signoret, etc. (Martinon 1911b : 64). Le poème de Banville, paru dans *Les Exilés*, est tout en rimes féminines, comme *PV, Vaucochard et fils 1er (3), 40*. Le voici (Banville SP 1972f : 178-179) :

(3)***L'énamourée***

Ils se disent, ma colombe,
Que tu rêves, morte encore,
Sous la pierre d'une tombe :
Mais pour l'âme qui t'adore,
Tu t'éveilles ranimée,
O pensive bien-aimée !

Par les blanches nuits d'étoiles,
Dans la brise qui murmure,
Je caresse tes longs voiles,
Ta mouvante chevelure,
Et tes ailes demi-closes
Qui voltigent sur les roses !

O délices ! je respire
Tes divines tresses blondes !
Ta voix pure, cette lyre,
Suit la vague sur les ondes,
Et, suave, les effleure,
Comme un cygne qui se pleure !

Octobre 1859

2.8.2.3.4. Verlaine a aussi employé deux fois l'octosyllabe, dans deux pièces tardives, à peu près contemporaines : *OesH, XVIII, 780* ; *PD, Visites, 1000* (à quoi il faut ajouter *OesH, I, 763*, où le sizain alterne avec une autre forme ; voir §. 2.8.3.5.). Leur moyenne ponctuométrique est (13 25 27) ; individuellement, *OesH, XVIII, 780* témoigne d'un marquage croissant des ponctuations finales des vers pairs, alors que *PD, Visites, 1003*, avec une moyenne de `(2224 18)`, est caractérisé par un marquage standard de la césure strophique après le quatrième vers. Cette dernière pièce est constituée exclusivement de strophes masculines, alors que *OesH, XVIII, 780* est faite de strophes alternes, sauf pour ses deux dernières strophes, qui sont masculines. Dans *PD, Visite, 1003*, le genre des vers à l'intérieur de chaque strophe est `{FMFMMM}` ; il

n'y a donc pas d'alternance en genre entre le quatrain initial et le distique final, mais c'est là un phénomène qui n'est pas rare dans ce type de sizain (voir Martinon 1911a : 288, 292). Dans *OesH, XVIII, 780*, il y a de même une différenciation formelle nette du quatrain et du distique, en ce que les quatrains sont construits sur des rimes mixtes.

Comme la forme précédente, le sizain (ababcc) d'octosyllabe apparaît pour la première fois chez les trouvères (Mölk/Wolfzettel 1972 : 537), puis dans une ballade de Froissard, et dans *Le Mystère de la Passion* (manuscrit d'Arras), enfin dans une pièce attribuée à Charles d'Orléans (voir Chatelain 1908 : 168). Pour la suite, Martinon le relève chez Saint-Gelais, Ronsard (six fois), Du Bellay, Baïf (plusieurs fois), Magny (deux fois), Desportes (six fois), Bartaut, Urfé (cinq fois), Chassignet (deux fois), Saint-Amant, Perrin, l'abbé d'Heauville (plusieurs fois) puis, au XIXe siècle, chez Banville (quatre fois, notamment dans *Améthystes* — *cf.* Banville SP 1972b : 195-196), Theuriet, Boukay, etc. (1911b : 63-64). On peut ajouter à cette liste Viau (Long/Chauveau/Cornulier DI 1990), Tristan (qui l'a employé trois fois — Chauveau/Cornulier DI 1992), Desbordes-Valmore (Chataigné DI 1991), et préciser que Saint-Amant a employé notre sizain à cinq reprises (*cf.* Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993). Sur Ronsard, voir aussi Laumonier (1932 : 689, 694). Enfin, j'ajouterai que Béranger à employé cette strophe à trois reprises, dans *Les escargots* (Béranger SP 1983b : 9), *L'ange gardien* (Béranger SP 1983b : 191) et *Histoire d'une idée* (Béranger SP 1857 : 319). Dans chacune de ces trois pièces, le distique final des sizains forme un refrain ; voici les deux premières strophes de *Les escargots* :

(4)
Chassé d'un gite par huissier,
Je cherchais logis au village ;
Lorsqu'un colimaçon grossier
Me fait les cornes au passage.
Voyez comme ils font les gros dos,
Ces beaux messieurs les escargots. } bis.

Celui qui me nargue aujourd'hui
Semble dire : Vil prolétaire !
Il n'a pas même un chaume à lui !
L'escargot est propriétaire.
Voyez comme ils font les gros dos,
Ces beaux messieurs les escargots.

2.8.2.3.5. Verlaine a employé une fois le décasyllabe, à la fois le {4¬6} et le {6¬4}, dans *LI, Credo, 742*. Les strophes sont alternes, et leur moyenne ponctuométrique est de (02 0026). Le texte se distingue par la segmentation sans blanc qui coupe son dernier vers (voir §. 2.1.2.2.3.).

Ce sizain a été utilisé plusieurs fois par les trouvères (Mölk/Wolfzettel 1972 : 536-537), puis dans des ballades par Machaut et Christine de Pisan (Chatelain 1908 : 168). Ronsard l'a employé une fois (Laumonier 1932 : 689). Martinon (1911b : 63) le relève aussi chez Martin, Du Bellay, Magny, Jodelle, Desportes, La Boderie (deux fois), Bertaut, Marillac (deux fois). Au XIXe siècle, Hugo a employé cette forme une fois (voir Cornulier DI 1986), ce dont Martinon s'est étonné (1911a : 291) ; Que Hugo ait employé ici le décasyllabe classique, lui qui en principe n'en fait jamais usage, est pour Martinon la preuve d'une « adaptation parfaite d'une forme de vers qu'il [Hugo] estimait surannée, à une forme de strophe qui certainement lui paraissait telle aussi ». En dehors de Hugo, Martinon (1911b : 63) ne relève cette forme au XIXe siècle que chez Verlaine et Dierx. Pourtant, il faut mentionner aussi, du côté des chansonniers, l'usage qu'en a fait Béranger. Comme pour la strophe précédente il a, par deux fois, employé le distique final comme refrain : *Chant funéraire sur la mort de mon ami Quénescourt* (SP 1983b : 237) et *Couplets adressés à des habitants de l'Ile-de-France (Ile Maurice)* (SP 1983b : 291) ; mais il a aussi, dans une pièce posthume, dénué la strophe de refrain ; c'est la pièce *Saint Napoléon* (sous-titrée *A un baron de l'Empire*), dont voici les deux premières strophes (SP 1857 : 267-268) :

(5) *Vous, fier baron, qui rampiez dans un temps*
Fécond en lois, en travaux, en batailles,
Combien d'honneurs vous devez aux trente ans
Qui de l'Empire ont vu les funérailles !
L'aigle a légué la France aux étourneaux :
Pour un Gérard que de ..... !

Un homme né pour s'élever aux cieux
Se montre-t-il, tous les nains qui l'approchent
Sur ce géant se guindent de leur mieux ;
A ses habits, à ses bottes s'accrochent.
A peine il voit ces avortons, qu'il rend
Fiers de sa taille, et qu'il porte en courant.

Les pointillés du vers 6 sont assez mystérieux. S'agit-t-il d'un mot grossier, d'un nom que l'on veut cacher, ou simplement d'un état d'inachèvement du poème ? « Grouchy » ne convient pas avec une rime en *eaux*. On peut penser peut-être au général Moreau, en écrivant le pluriel « Moreaux », à l'anglaise ? La strophe se termine sur une note d'auteur, qui curieusement commente le nom de « Gérard » au lieu d'expliquer le mot omis : « Plusieurs de nos généraux ont illustré le nom de Gérard, mais aucun autant que le maréchal, dont les vertus, le patriotisme et les talents peuvent se passer d'éloges, tant son nom éveille d'honorables sympathies ».

2.8.2.3.6. Verlaine a utilisé deux fois le sizain `(ababcc)` à double clausule, dans les pièces *B, XXIII, 690* et *CpE, XVI, 721*. Les deux poèmes sont à peu près contemporains. À chaque fois, les strophes sont mesurées `{888866}`. La moyenne ponctuométrique globale des deux textes, `(2228 19)` témoigne d'un net marquage de la césure strophique à la fin du quatrième vers.

Il y a peu à dire sur *CpE, XVI, 721*, composé exclusivement de strophes féminines. Par contre, *B, XXIII, 690* se distingue par beaucoup de traits spéciaux. Les timbres `a` et `b` de chaque strophe forment des assonances, alors que les timbres `c` forment de véritables rimes. Tous sont de genre féminin, sauf dans la troisième strophe, où l'appel de l'assonance `b` est féminin, alors que l'écho est masculin. En plus de ses trois sizains, le texte comprend deux vers-préludes et deux vers-clausules, en heptasyllabes, le premier féminin, le second masculin, les vers-clausules apportant un écho aux rimes `{ab}` des vers-préludes (l'un de ces échos étant en fait une répétition de mot).

Martinon (1911b : 65) ne mentionne pas cette forme chez d'autres auteurs que Verlaine, qui en est peut-être l'inventeur.

2.8.2.3.7. Il nous reste à traiter un seul poème composé sur le sizain (ababcc). C'est la pièce *P, RP, IV, 500*, composée exclusivement de vers masculins, mesurée {747477}, et dont la moyenne ponctuométrique, (46 29 09), témoigne d'une nette partition en quatrain + distique, le quatrain étant lui-même divisible en deux parties égales.

A nouveau, Martinon (1911b : 65) ne signale cette forme que chez Verlaine.

2.8.2.4. (abacbc)

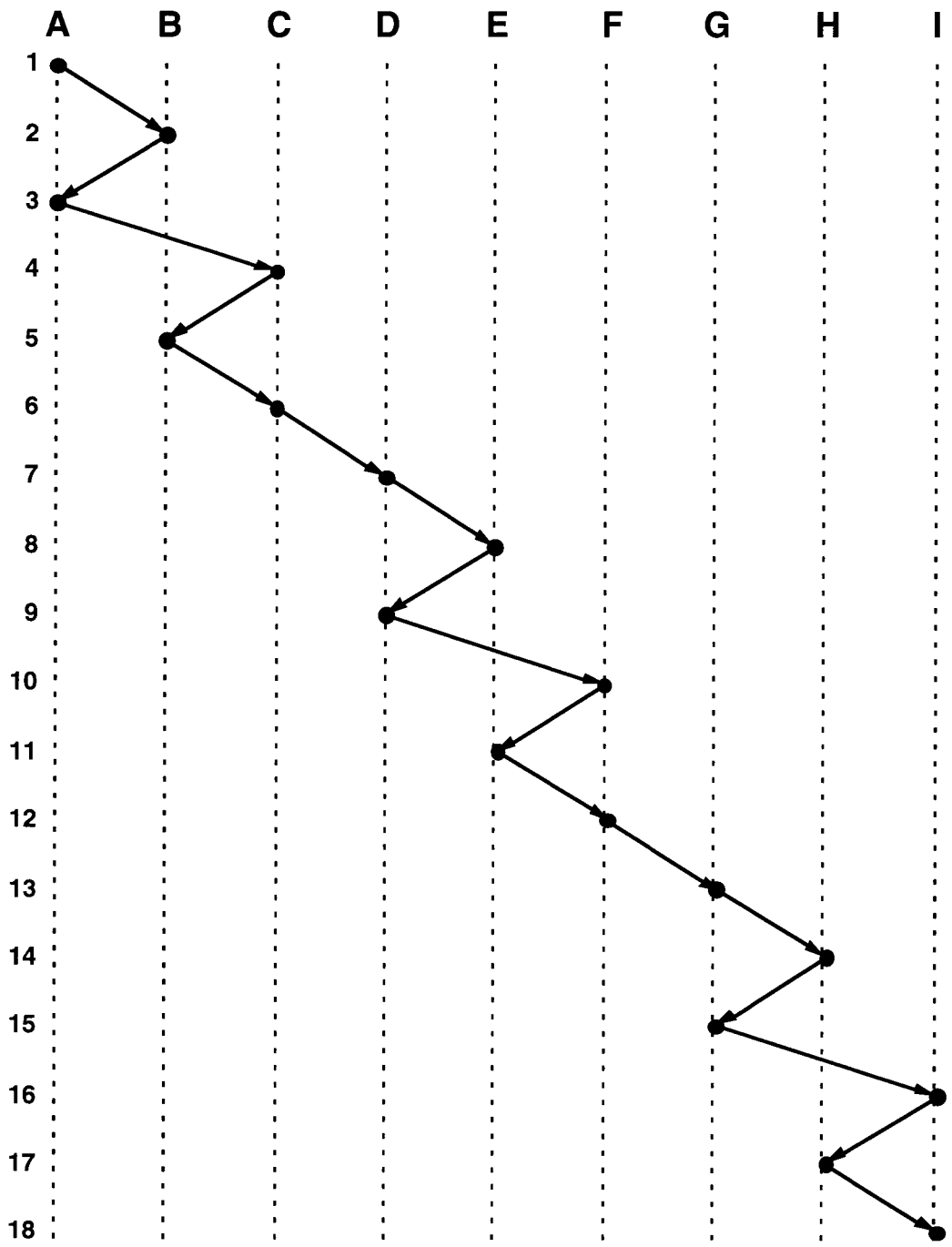
2.8.2.4.1. Verlaine n'a employé qu'une seule fois ce schéma rimique bizarre, qui contrevient à la règle des deux couleurs, dans *S, I, XX, 259*. Soucieux sans doute de donner à son poème une forme originale, Verlaine a de plus utilisé l'ennéasyllabe {3¬6} ({3¬3¬3} pour les deux premières strophes). La moyenne ponctuométrique des strophes, qui sont alternes, est (136 379) et démarque un assez net marquage de la césure strophique.

2.8.2.4.2. Dans son article sur les strophes, Nicolas Ruwet (1979 : 403-407) a proposé une analyse du sizain (abacbc). Il présente une analyse modélisée de différents schémas rimiques, inspirée des chaînes de Markov à états finis (voir Chomsky 1969 : 21-23). Chaque graphe ainsi construit représente le schéma rimique complet d'un poème donné. Dans ls poèmes constitués de schémas $(aa)_n$, $(abab)_n$, $(aabccb)_n$, on voit apparaître des sous-graphes, qui se répètent *n* fois pendant l'exécution du poème. Les sous-graphes sont reliés entre eux par des flèches uniques et sont constitués eux-mêmes d'un certain parcours fléché ; il peut y avoir des transitions uniques à l'intérieur même d'un sous-graphe, comme dans le schéma (aabccb). Ruwet pose alors les hypothèses suivantes, visant à prévoir la structure typographique des strophes (pp. 405-406) :

> *Principe* (a) : Un blanc correspond à toute transition unique entre deux états différents [c'est-à-dire entre deux rimes différentes].
> *Principe* (b) : Un blanc correspond à une transition entre deux sous-graphes [...].
> *Principe* (c) : Comme en (b), un blanc correspond à une transition entre deux sous-graphes, à la condition qu'il

> n'existe pas de transition unique entre deux états différents à l'intérieur d'un même sous-graphe.

En ce qui concerne le sizain qui nous occupe, on pourrait penser qu'il n'y a pas de transition unique à l'intérieur du sous graphe représentant la suite `(abacbc)` : étant donné l'effraction à la règle des deux couleurs, le schéma, contrairement à ce qui se passe pour le sizain classique, n'est pas divisible en deux unités rimiques autonomes : la rime `b` apparaît de part et d'autre de la strophe. Pourtant, et c'est ici que la formalisation utilisée par Ruwet est intéressante, le sous-graphe correspondant à cette suite (et qui contient une lègère erreur, corrigée dans Ruwet 1981a : 109 et Ruwet 1986 : 84) révèle une transition unique ; le malheur est que Ruwet ne la voit pas, et n'en tire pas les conclusions qui s'imposent. Au lieu de reprendre le graphe de Ruwet tel qu'il apparaît dans son article, j'en donne ici une version adaptée, du même type que celle que j'ai déjà donnée au §. 2.2.2.2.3. pour un autre poème. Le graphe représente la structure rimique du poème *S, I, XX, 259* tout entier ; les lettres majuscules, en haut du graphe, représentent les rimes ; les chiffres à gauche du schéma font correspondre à chaque vers un numéro, correspondant à son ordre d'apparition dans le texte ; les *timbres* rimiques (les instances de rimes) sont représentés sur le graphe par un point gras sur les lignes verticales ; les flèches, quand à elles, correspondent à l'ordre de réalisation de ces timbres :



On constate qu'il y a bien évidemment une flèche unique entre C et D, puis entre F et G : c'est là que se trouve la frontière des strophes proprement dite. Entre A et B, il y a deux flèches, et il y en a deux également entre B et C, D et E, E et F, G et H, H et I ; jusque là, rien de surprenant. Mais entre A et C, ainsi qu'entre D et F puis G et I, il y a une transition unique. Cette transition unique est intéressante car, selon le principe (b) exposé ci-dessus, elle prédit, correctement, un blanc typographique tous les six vers, ce

que Ruwet ne voit pas (par contre, le principe (a) prédit un blanc typographique tous les trois vers, alors que Ruwet y voit par erreur une division tous les six vers). On a donc ici un schéma rimique qui conforte l'intérêt du principe (b) qui, malgré les erreurs d'interprétation des graphes, apparaît déjà comme le plus intéressant dans le travail de Ruwet (voir son article, p. 407).

2.8.2.4.3. Le sizain (abacbc), quoique très rare, n'est pas propre à Verlaine. Martinon, qui omet de mentionner l'usage qu'en fait Verlaine, le relève chez quelques poètes, en particulier des classiques et des préclassiques : en heptasyllabes chez Jean de La Taille (1911b : 47), en octosyllabes chez Baïf (*id.*), en décasyllabes chez Rivaudeau, La Boétie, Desportes, Fiefmelin et Le Houx (1911b : 46), en alexandrins chez Baïf et Simon Goulart (1911b : 45), sur les mesures {337337} chez Rouquès (auteur du XIXe siècle) (1911b : 52), sur les mesures {6C66C6} chez Agrippa d'Aubigné (1911b : 53), sur les mesures {8CCC8C} chez Benserade (1911b : 58), et sur les mesures {CCC666} chez Agrippa d'Aubigné (1911b : 59).

2.8.2.5. (abbaca)

Le poème *S, I, XV, 255*, formé de trois sizains et d'un monostiches, tous en alexandrins, unit ses strophes par un processus d'enchaînement. Les deux premiers sizains sont rimés (abbaca), et le timbre c du premier devient le timbre a du second. La fin du poème est rimée (abbabc, c), où le timbre a correspond au timbre c du second sizain. Le dernier sizain, en introduisant une nouvelle formule de rime, introduit une marque de clôture, confirmée encore par l'irruption du monostiche ; sur ce dernier, voir §. 2.3.2.5. La moyenne ponctuométrique des deux premiers sizains est (026 029) et témoigne d'un net marquage de la césure strophique. On remarque aussi, au premier vers, une frontière parastrophique segmentée sans blanc ; voir §. 2.1.2.2.3.

2.8.2.6. (abbacc)

2.8.2.6.1. Le sizain (abbacc), quoique non classique dans la théorie des strophes de Cornulier, peut être considéré comme la forme invertie du sizain (ababcc) : comme strophe composée, on peut remarquer que sa première strophe

"composante", correspondant au quatrain embrassé (abba), est la forme invertie de la strophe composante initiale du sizain (ababcc). Les strophes inverties ont souvent pour caractéristique de nécessiter des strophes alternes, à moins de ne pas respecter l'alternance interstrophique ; ici, c'est le contraire : (abbacc) commence et finit sur des vers de genre différent, ce qui n'est pas le cas de (ababcc) ; cette caractéristique explique, d'après Ph. Marttinon (1911a : 288) « que quelques poètes, à la suite de Th. de Bèze, ont préféré *abba cc* » à (ababcc).

2.8.2.6.2. Au niveau des formes monométriques, le plus petit mètre que Verlaine ait utilisé avec ce sizain est l'hexasyllabe ; ceci dans la section métrique *PD, Monna Rosa (2), 1039*. On a vu au chapitre précédent (§. 2.7.1.5.4.) que le début de ce poème était composé de quintils (abbaa) ; après trois quintils de cette sorte, viennent trois sizains (abbacc). Ces sizains sont masculins, alternent avec la section métrique précédente, et ont pour moyenne ponctuométrique la suite (112 006).

Martinon (1911b : 64) ne signale cette forme que chez Marsolleau, poète du XIXe sècle, mais il s'agit d'une forme différente de celle employée par Verlaine, parce que la césure y apparaît après le troisième vers.

2.8.2.6.3. La préférence de Verlaine, pour le sizain (abbacc), va à l'octosyllabe. Il l'a employé trois fois sous forme monométrique, dont une fois en alternance avec le sizain (ababcc) (voir *infra* §. 2.8.3.5.), et une fois sous forme bimétrique (voir ci-dessous, §. 2.8.2.6.4.).

Ce sizain se trouve déjà chez les troubadours, à trois reprises (*cf.* Frank 1966a : 105), mais c'est surtout à l'époque classique qu'il devient assez courant dans la littérature écrite, en particulier dans des textes apparentés à la chanson. Il persistera dans ce genre jusqu'au XIXe siècle, puisqu'on le trouve encore chez Béranger, dans *Le grillon* (SP 1983a : 399) et dans *Les défauts* (SP 1857 : 239) ; à chaque fois, le distique final forme un refrain qui se répète de strophe en strophe. Voici les deux premières strophes du *Grillon* :

(6) *Au coin de l'âtre où je tisonne*
En rêvant à je ne sais quoi,
Petit Grillon, chante avec moi
Qui, déjà vieux, toujours chansonne.
Petit Grillon, n'ayons ici,
N'ayons du monde aucun souci.

Nos existences sont pareilles :
Si l'enfant s'amuse à ta voix,
Artisan, soldat, villageois,
A la mienne ont charmé leurs veilles.
Petit Grillon, n'ayons ici,
N'ayons du monde aucun souci.

Martinon signale cette forme dans des psaumes de Bèze, et dans des poèmes de Peletier, Aubigné, Desportes, « etc. » (1911b : 64). Malherbe s'y est essayé à deux reprises (voir Fromilhague 1954 : 196 ; texte dans Malherbe SP 1968a : 122-123 et 222-223), et après lui le père Joseph (celui-là même qui fut le conseiller de Richelieu), Urfé (trois fois), Maynard, etc. (Martinon 1911b : 64) ; on le trouve aussi chez Viau, par deux fois (Long/Chauveau/Cornulier DI 1990), et chez Saint-Amant (Chataigné/Chauveau/Cornulier DI 1993). Du côté de la chanson, Martinon (1911b : 64) le relève chez Hamilton et Moncrif. Au XIXe siècle, on le rencontre chez Desbordes-Valmore (Chataigné DI 1991), Delair (Martinon 1911b : 64) et Rimbaud (Cornulier DI 1988).

Les deux fois où Verlaine a employé ce sizain sous forme périodique simple consistent en deux poèmes consécutifs, *OesH, XIV, 776* et *OesH, XV, 778.* Tous deux sont composés de strophes masculines, et dénués de refrains ; la moyenne de leur moyenne ponctuométrique (si je puis dire) est `(4212 17)` (pas de marquage spécifique de la césure strophique).

2.8.2.6.4. *PD, Lamento, 1012* est un texte bimétrique dont le mètre de base est encore l'octosyllabe. Les strophes, féminines, sont mesurées `{888883}`, et leur moyenne ponctuométrique, `(45 28 29)`, témoigne d'un net marquage de la césure strophique. La dernière strophe, contrairement aux autres, est mesurée `{888884}`.

Je n'ai trouvé trace de ce sizain nulle part ailleurs que chez Verlaine. Son poème est peut-être inspiré de quelque texte médiéval, comme peut le faire penser l'épigraphe (« Ma mie est morte / Plourez mes yeux ») et le ton un peu archaïque.

2.8.2.6.5. On pourrait ajouter à tous ces textes *J&N, J, S&AV, Images d'un sou, 331*, en heptasyllabes, dont les sizains ne sont pas démarqués par la typographie (voir §. 2.2.1.2.1.).

2.8.2.7. (abccba)

2.8.2.7.1. Ce sizain, qui présente une structure en miroir, a pour particularité d'avoir les deux instances de la rime a séparées par quatre vers, construits sur deux rimes différentes. Il est donc très fortement déviant par rapport à la tradition classique (on ne le trouve que dans une pièce de Quillard, en octosyllabes — *cf.* Martinon 1911b : 47). Par contre, il n'est pas inconnu du Moyen-Âge. Le troubadour Guilhem Peire de Cazals l'a employé dans une *canso* à « coblas unisonans retrogradadas », c'est-à-dire à strophes unisonantes sujettes au processus de la retrogradation, par lequel l'ordre d'une séquence donnée apparaît en sens inverse dans la séquence suivante ; ici, la rétrogradation touche les mots-rimes (les cinq strophes contiennent les six même mots à la rime), dont l'ordre s'inverse d'une strophe à l'autre (voir Billy 1989 : 204) ; voici à titre d'exemple les deux premières *coblas* de cette *canso* (texte d'après Riquer 1992 : 1323) :

(7) *Eras, pus vey mon benastruc*
temps, que quasqus dezir'e vol,
ai cor qu'ieu chant d'un'amistat
que·m fai ma domn', e tant de grat ;
per qu'ieu la dupte e la col,
e soven n'aspir e n'aluc.

Vers es qu'ieu n'aflam e n'aluc,
tan m'apimp e m'acueilh e·m col,
e tan li ven mos bes a grat,
e tan sai qu'en autr'amistat,
si doncs tant oblidar no·m vol,
no pot hom veyre tan astruc.

Au XVe siècle, on trouve une ballade de Christine de Pisan écrite sur le même schéma de rimes, chaque couplet ayant pour mesure la suite {AA4AA4} (voir Chatelain 1908 : 168).

Ce sizain renaîtra au XIXe siècle, dans de très rares poèmes il est vrai. Martinon (1911b : 48) le mentionne en tétrasyllabes dans une pièce de Gregh, et en alexandrins chez un certain Bérenger (avec un *e*), Henri de son prénom, à ne pas confondre avec le célèbre chansonnier.

Verlaine est apparemment le seul à avoir employé sur ce schéma le pentasyllabe. Son poème, *A, LL, XXIV, 461*, est exclusivement composé de 5-syllabes. Le choix d'un mètre très court s'explique sans doute par une volonté de compenser le grand nombre de vers qui séparent le nombre d'instances de chaque rime a : le poème de Verlaine n'est pas une chanson, il ne peut donc se fonder sur la mélodie pour rendre le schéma de rimes perceptible. Les strophes sont alternes (la dernière est féminine), et leur moyenne ponctuométrique est (112208). On remarque qu'à l'intérieur de chacune les rimes a et b n'alternent pas en genre.

2.8.3. Sizains alternés

2.8.3.1. Alternance avec un monostiche

2.8.3.1.1. Dans la pièce *CpE, V, 713*, Verlaine fait alterner un sizain de rimes suivies avec un monostiche ; chaque monostiche reprend la dernière rime du sizain qui le précède immédiatement ; le mètre des monostiches est l'alexandrin alors que les sizains, bimétriques, sont mesurés {848484} (voir §. 2.3.1.5.). Le poème respecte l'alternance en genre ; sa moyenne ponctuométrique est (12 024 3/5). Pour une analyse métrique serrée de ce texte, voir Cornulier 1993a.

2.8.3.1.2. Le sizain de rimes suivies n'est pas tout à fait inconnu de la tradition. Cependant, sur les mesures {848484}, il n'apparaît dans aucune des données dont je dispose.

2.8.3.2. Alternance avec un distique

2.8.3.2.1. Lorsque Verlaine fait alterner le sizain avec un distique (dans la pièce *CpE, XIV, 722*), il choisit encore une fois le sizain de rimes suivies. Notons toutefois que le second des trois sizains de ce texte est rimé (ababcc) (voir §. 2.4.1.2.3.). Le distique, composé de tetrasyllabes, est rimiquement indépendant du sizain, composé d'alexandrins. Moyennant l'alternance en genre, les sizains se terminent sur des rimes féminines et les distiques sont masculins. La moyenne ponctuométrique globale est (415 047 /09) ; elle fait apparaître une relative autonomie syntaxique des distiques et un net marquage de la césure strophique à l'intérieur des sizains.

2.8.3.2.2. Comme je l'ai montré au §. 2.4.1.2.3., la forme métrique de ce texte est apparentée à la chanson. Voici le début d'une chanson de Béranger qui fait alterner des distiques et des sizains (*Le carnaval de 1818*, *in* Béranger SP 1983a : 284-285) :

(8) *On crie à la ville, à la cour :*
Ah ! qu'il est court ! ah ! qu'il est court ! (bis.)

Des veuves, des filles, des femmes,
Tu dois craindre les épigrammes ;
Carnaval dont chacun pâtit,
Dis-nous qui t'a fait si petit.
Carnaval (bis), *ah ! comment nos belles*
T'accueilleront-elles ?

On crie à la ville, à la cour :
Ah ! qu'il est court ! ah ! qu'il est court !

Chez nous quand si peu tu demeures,
Des prières de quarante heures
Les heures qu'on retranchera
Sont tout ce qu'on y gagnera.
Carnaval (bis), *ah ! comment nos belles*
T'accueilleront-elles ?

On crie à la ville, à la cour :
Ah ! qu'il est court ! ah ! qu'il est court !

En alexandrins, le sizain de rimes suivies se rencontre chez quelques classiques : Martin (avec une césure après le troisième vers), Saint-Gelais, Bèze, Magny (deux fois), Desportes et Perrin (Martinon 1911b : 63). Au XIXe siècle, il est attesté chez Quinet et Sully Prudhomme (Martinon, *id.*).

Verlaine a encore écrit une sorte sizain de rimes suivies, mais non périodique, mesuré {323232} (voir §. 2.2.1.1.5.), ainsi qu'un autre mesuré {CCCCC6} (voir §. 2.2.2.2.1.).

2.8.3.3. Alternance avec un quatrain

2.8.3.3.1. J'ai déjà traité ailleurs (§. 2.6.4.5.) de la pièce *PcP, Écrit entre Chambéry et Aix, 544*, qui n'est pas sujette à un véritable phénomène d'alternance. Le sizain, comme le quatrain qui le suit, respecte l'alternance en genre, et se termine sur une rime féminine.

2.8.3.3.2. Sur le sizain (ababab) d'octosyllabes, voir ci-dessus, §. 2.8.1.3.4.

2.8.3.4. Alternance avec un quintil

2.8.3.4.1. La pièce *S, III, VII, 280*, qui fait alterner des sizains et des quintils, a déjà été traitée au §. 2.7.3.4.1.

2.8.3.4.2. Le sizain (abbbaa), qui caractérise cette pièce, est très rare. Martinon ne le mentionne que deux fois, chez des auteurs du XIXe siècle : en alexandrins chez Samain et Musset, sur les mesures {8CCC88} chez Schuré. On le trouve aussi chez Laforgue, à trois reprises, une fois en octosyllabes, une fois sur les mesures {588C85}, une fois sur les mesures {88883C} (voir Gouvard DI 1991). Il semble que Verlaine soit le seul à l'avoir employé sur les mesures {55D55D}.

2.8.3.5. Alternance entre sizains

2.8.3.5.1. La pièce *OesH, I, 763*, composée d'octosyllabes, fait alterner régulièrement les sizains (abbacc) et (ababcc). On a déjà vu, en particulier avec les quatrains croisé et embrassé (§. 2.6.4.1.2.), que Verlaine aimait ainsi alterner des formes fortement apparentées. Dans chaque sizain, les quatre premiers vers sont féminins et les deux derniers sont masculins. Cette bipartition 4-2 n'est guère confortée par l'analyse ponctuométrique des strophes, qui donne une moyenne de (13 0249 /420339).

2.8.3.5.2. Sur les sizains (ababcc) et (abbacc) d'octosyllabes dans la tradition française, voir §§. 2.8.2.3.4. et 2.8.2.6.3.

2.8.3.6. Alternance avec un huitain

2.8.3.6.1. La pièce *PcPS&FG, [Sur l'air de La femme à barbe], 128* est à traiter avec précaution, puisque ne subsiste de cette chanson « du temps des soirées chez Nina de Villard » (Borel, *in* Verlaine SP 1989 1365) qu'un couplet et un refrain. Borel ne précise pas si le refrain consiste dans le sizain ou dans le huitain, mais on peut penser qu'il s'agit du sizain, ne serait-ce qu'à cause des phénomènes de répétition interne dont il est l'objet (et parce que le refrain d'une pièce ne dépasse généralement pas la longueur de ses couplets). Voici ce sizain :

(9) *Entrez, entrez, homm's supérieurs*
De même que les inférieurs,
Entrez voir ce bon Cabanèr...e
Surtout, pigez-moi comme il erre,
Il erre, il erre, il erre,
Il erre !

Ce texte se moque du musicien Cabaner, qui, quoique zutiste lui-même, fut bien souvent la tête de turc des zutistes (voir *Album zutique*, SP 1981, pp. 23, 55, 65, 83, 203).

2.8.3.6.2. Le sizain `(aabbbb)`, mesuré `{888863}`, n'apparaît pas dans les données dont je dispose ; il est cependant attesté sur d'autres mesures chez les trouvères, à quatre reprises (Mölk/Wolfzettel SP 1972 : 246) et chez Béranger (donc, dans le domaine de la chanson !), sur les mesures `{777335}`. Voic les deux premières strophes de la pièce de Béranger (*Bon vin et fillette*, SP 1983a : 136-137) :

(10) *L'Amour, l'Amitié, le vin,*
Vont égayer ce festin ;
Nargue de toute étiquette !
Turlurette,
Turlurette,
Bon vin et fillette !

L'Amour nous fait la leçon :
Partout, ce dieu sans façon
Prend la nappe pour serviette.
Turlurette,
Turlurette,
Bon vin et fillette !

2.8.4. Péroraison

La première conclusion qui s'impose à propos des sizains verlainiens est la grande variété formelle ; ceci n'est guère étonnant au stade de notre analyse, une même variété aparaissant avec les quatrains (§. 2.6.5.) et les quintils (§. 2.7.5.). Verlaine emploie non seulement le sizain classique (§. 2.8.2.2.) et sa forme invertie (§. 2.8.2.1.), les sizains (ababcc) (§§. 2.8.2.3., 2.8.3.5.) et (abbacc) (§§. 2.8.2.6., 2.8.3.5.), mais aussi des formes rares, telles que les schémas (ababab) (§§. 2.8.1.3., 2.8.3.3.) ou (aabbcc) (§§. 2.8.3.1., 2.8.3.2.) ou même des formes très rares, comme (abaabb) (§. 2.8.1.1.), (ababaa) (§. 2.8.1.2.), (ababba) (§. 2.8.1.4.), (abacbc) (§. 2.8.2.4.), (abccba) (§. 2.8.2.7.), (abbbaa) (§. 2.8.3.4.2.), (aabbbb) (§. 2.8.3.6.2.), sans compter une forme dont il est pour ainsi dire l'inventeur : (abbaca) (§. 2.8.2.5.). Par contre, sur le plan de la concordance métrique/syntaxe, on constate que Verlaine devient assez sage (même si ce n'est pas toujours !), puisqu'il a tendance, à plusieurs reprises, à marquer la césure strophique des sizains par une ponctuation forte (§§. 2.8.1.3.4., 2.8.1.3.5., 2.8.2.2.3., 2.8.2.3.2., 2.8.2.3.3., 2.8.2.3.4., 2.8.2.3.6., 2.8.2.3.7., 2.8.2.6.4., 2.8.3.2.1.). Ceci est d'autant plus surprenant que beaucoup de ces textes avec marquage de la césure strophique sont constitués de mètres assez courts, tels que le pentasyllabe (§. 2.8.2.3.2.) ou l'hexasyllabe (§. 2.8.2.2.3.).

Les différentes mesures employées sont assez variés, mais on remarque une certaine préférence pour l'octosyllabe : 22 des 56 textes ou sections de textes à sizains ont pour mètre de base l'octosyllabe ; vient ensuite l'heptasyllabe, avec neuf textes représentés. Enfin des mètres tels que le 14-syllabe (§. 2.8.3.4.2.), ou l'ennéasyllabe (§§. 2.8.1.3.5., 2.8.2.4.1.), quoique peu utilisés, sont remarquables, justement parce qu'ils sont utilisés (ils sont à peu près absents de la tradition classique) : employer, ne serait-ce que ponctuellement, des formes métriques très rares est en soi quelque chose de fortement pertinent ; c'est sans doute pourquoi on a souvent dit que Verlaine « préférait l'impair » (en prenant au sérieux les paroles d'un *Art poétique* qui n'est qu'une chanson), alors que les vers pairs ont une nette prédominance chez lui : en

employant parfois des mètres tels que l'hendécasyllabe ou l'ennéasyllabe, il se démarquait nettement de ses prédécesseurs. Mais il use tout aussi bien (c'est-à-dire tout aussi rarement !) du 14-syllabe {5¬8}, c'està-dire d'un vers réputé pair. De toute façon, cette distinction du pair et de l'impair n'a pas de réalité métrique, ne serait-ce que parce qu'elle ne prend pas en compte la composition en sous-vers des mètres composés, mais surtout parce que la parité ou l'imparité syllabique n'est pas pertinente sur le plan de la perception (voir Cornulier 1989c).

2.9. SEPTAINS

2.9.0. Si le sizains représentait de grandes potentialités combinatoires (voir §. 2.8.0.), que faut-il penser du septain ? La croissance du nombre de schémas de rimes possibles est exponentielle ; pour les schémas dénués de rimes orphelines, ce nombre est de 1 pour le distique et pour le tercet, de quatre pour le quatrain, de onze pour le quintil, de 41 pour le sizain, et de... 162 pour le septain ! Ces schémas ont tous au moins une rime triple (à trois timbres), ce qui constitue l'une des originalités du septain.

Le septain est plus rare que le quintil ; chez Hugo, par exemple, on trouve 411 quintils pour seulement 17 septains (Chung 1988 : 67). C'est cependant une strophe sujette à une plus grande variété formelle ; et ceci se conçoit aisément, sa longueur permettant un plus grand nombre de schémas plus ou moins compatibles avec les exigences de la métrique classique (respect de la règle des deux couleurs, etc.). Alors pourquoi le septain reste-t-il une strophe rare ? L'explication de Martinon (1911a : 309), selon qui cette strophe « étant plus longue, elle paraît davantage boiteuse », est peu satisfaisante si elle n'est pas accompagnée d'arguments. Il me paraît plus intéressant de chercher une explication dans une autre direction, tout en restant du côté des lois de la perception. Le dizain, strophe très longue, est beaucoup plus fréquent que le septain et que le quintil ; mais contrairement à ces deux derniers quantains, il est constitué de deux éléments constituants facilement reconnaissables, le quatrain classique et le sizain classique. Le quintil et le septain n'ont pas la chance d'avoir une constitution interne aussi familière ; c'est pourquoi, en vertu de la « loi du moindre effort », « l'un des grands principes de la psychologie humaine » (Grimaud/Baldwin 1993 : 263), le quintil l'emporte sur le septain, parce que du fait de sa plus grande brièveté il nécessite un effort d'attention et de mémorisation moindre pour que sa périodicité soit perçue. On va peut-être me rétorquer que dans le septain `(ababccb)`, la forme la plus courante, on reconnaît bien parmi les constituants le quatrain classique, et que ceci devrait faciliter la perception du septain, comme cela se produit pour le

dizain ; mais ici, le septain (ababccb) est constitué des mêmes modules que (abaab) (ab et aab), à ceci près qu'il est trimodulaire, et non bimodulaire, et donc plus éloigné de la tradition classique (voir §. 2.9.1.4.2.).

Verlaine a écrit fort peu de pièces en septains : huit en tout, à quoi on peut ajouter un poème comprenant un septain clausule (voir §. 2.9.3.). Il n'a pas employé de septains comportant moins de trois rimes. Ci-dessous, je classe les formes qu'il a utilisées en trois grandes catégories : formes périodiques simples (§. 2.9.1.), formes "alternées" (§. 2.9.2.) et forme clausule (§. 2.9.3.). À l'intérieur de ces catégories, je suis l'ordre alphabétique des schémas de rimes.

2.9.1. Formes périodiques simples

2.9.1.1. (aabccbb)

2.9.1.1.1. Pour Martinon, ce septain n'est que le « sixain classique, avec répétition de la rime finale » (1911a : 322) ; et Martinon conforte implicitement son analyse en citant un septain de cette sorte comportant une forte frontière syntaxique à la fin du sixième vers.

2.9.1.1.2. Verlaine a employé ce septain à deux reprises : une fois en hexasyllabes (*OesH, X, 771*), une fois en alexandrins (*OesH, IV, 766*). On remarque que ce sont deux pièces qui appartiennent au même recueil poétique. La première est datée de 1891, la seconde n'est pas attestée avant la première édition des *Odes en son Honneur* (1893).

2.9.1.1.3. *OesH, X, 771*, composé de strophes masculines, a pour moyenne ponctuométrique (413 1128). La moyenne relativement forte du premier vers des strophes ne doit pas étonner : elle va dans le sens de ce que Grimaud/Baldwin (1993 : 269) ont remarqué sur d'autres corpus (Baudelaire, Gautier), où il y a dans le vers initial des strophes « un effet de mise en place de l'argument ». Si l'on fait abstraction de la moyenne de ce premier vers dans le texte de Verlaine, on s'aperçoit que la moyenne ponctuométrique globale souligne une constitution interne de la strophe en aab et

ccbb. Le texte a pour particularité de répéter un certain nombre de timbres rimiques d'une strophe à l'autre : les rimes a des strophes 1, 4, 6 et 8 ont le même timbre en *-esses* (et le vers initial de la strophe 4 est identique au vers initial de la strophe 1), les rimes b des strophes 6 et 7 ont le même timbre en *-té*.

2.9.1.1.4. *OesH, IV, 766* est un morceau tout entier composé de vers féminins. Le mètre employé est long (alexandrin), et la difficulté de perception qui en résulte au niveau strophique est compensée par une structure syntaxique qui marque des pauses à la fin des vers 3 et 6 ; la moyenne ponctuométrique, (115 2157) en témoigne. La moyenne 5 des sixièmes vers n'est pas saillante (elle est inférieure au chiffre du septième vers), elle me semble néanmoins pertinente : elle précède immédiatement la moyenne du dernier vers de la strophe, qu'elle pouvait difficilement dépasser. De plus, elle conforte l'analyse que fait Martinon de ce type de septain : sizain classique avec un vers supplémentaire.

2.9.1.1.5. Je n'ai trouvé trace de ce septain ni en hexasyllabes ni en alexandrins dans les données dont je dispose (Martinon ne mentionne que Verlaine). C'est cependant une forme attestée sous forme heptasyllabique dès l'époque des troubadours (Frank 1966a : 36) et sous forme bimétrique dès les trouvères (Mölk/Wolfzettel 1972 : 265). La forme heptasyllabique se trouve encore dans des chansons du XIXe siècle, chez P. Dupont et J. Lorrain (Martinon 1911b : 72). Chez les classiques, on trouve l'octosyllabe à deux reprises (Martinon, *id.*), et diverses formes bimétriques chez Desportes, d'Aurigny, des Masures, Buttet, Frénicle et Mme Ségalas ; la forme trimétrique n'apparaît que chez Scudery (Martinon, *id.*) Au XIXe siècle, on rencontre le décasyllabe {4¬6} chez Latouche (Martinon, *id.*) et des formes bimétriques chez Desbordes-Valmore (Martinon, *id.*, Chataigné DI 1991), Hugo (Martinon, *id.*, Cornulier DI 1986) et Carré et Cormon (Martinon, *id.*).

2.9.1.2. (aabcccb)

2.9.1.2.1. Pour Martinon, ce schéma rimique, quoique absent (ou presque) des corpus antérieurs au XIXe siècle, « est la vraie forme du septain » (1911a : 309) ;

c'« est la seule qui conserve à la strophe une unité parfaite » (*id.*). Elle « dérive du sixain par le triplement de la seconde rime double » (*id.*). « Les classiques ne pouvaient pas employer une telle forme puisqu'ils s'interdisaient expressément trois rimes consécutives [...]. Mais les modernes se sont affranchis avec raison de cette entrave, qui ne convenait pas du tout à la poésie lyrique ; ils ont compris qu'au contraire une rime triple, placée devant la rime finale, ne faisait qu'en augmenter le relief, et se trouvait parfaitement conforme aux principes mêmes du lyrisme, en prolongeant l'attente de l'oreille, sans lui faire perdre sa sécurité, en lui donnant par conséquent une satisfaction d'autant plus agréable qu'elle a été différée sans inconvénient » (*ibid.*, p. 323).

Cette analyse se marie assez bien avec celle que propose Cornulier du quintil (abaab) (voir §. 1.2.5.8.2.) : le septain (aabcccb) peut être analysé comme un septain « par augmentation », parce qu'il commence comme un sizain classique mais prolonge son second module d'un vers supplémentaire. Mais Cornulier trouve que c'est là un schéma non pas « conforme aux principes mêmes du lyrisme » (Martinon) mais doublement non classique, parce que dissymétrique et non conforme au principe de monogamie (voir Cornulier 1993c : 38) ; on peut s'étonner de cette analyse, pour ce qui touche à la "monogamie" : car j'ai montré plus haut que le sizain classique (aabccb) tel que l'analysait Cornulier dans ses derniers travaux était lui-même non conforme à ce principe (voir §§. 1.2.5.2.1., 2.8.2.2.1.).

2.9.1.2.2. Verlaine n'a employé ce schéma de rimes qu'une seule fois, dans *I, V, 902*. Le poème est en octosyllabes et ses strophes sont masculines. La moyenne ponctuométrique, (224 2239), fait apparaître un marquage, assez discret, de la césure strophique.

2.9.1.2.3. En octosyllabes, le septain (aabcccb) ne se rencontre chez les classiques que chez un seul auteur, Mauduit, poète du XVIIe siècle. Encore celui-ci n'en a-t-il fait usage qu'à deux reprises, dont une fois sous le pseudonyme de Mélinte (Martinon 1911b : 73). Au XIXe siècle, on le trouve d'abord dans une *Orientale* de

Hugo (Martinon, *id.*, Cornulier DI 1986), puis chez A. de Latour, Dumas fils, Verlaine et Le Goffic (Martinon, *id.*).

Quoique rare chez les classiques, le septain (aabcccb) est attesté dès le Moyen-Âge, en heptasyllabes, dans un poème des troubadours (Frank 1966a : 37). Le même mètre est employé ensuite au XIXe siècle chez Lamartine (Martinon 1911b : 73, Long DI 1992) et chez Banville (Martinon, *id.* ; voir Banville SP 1972e : 137-138). Lamartine a aussi employé l'alexandrin et les mesures {CCCCCC8} (deux fois) et {CCCCC66} (Long, *ibid.*). Hugo a lui aussi fait usage de cette dernière forme, ainsi que de la forme {C88C888}. La forme {CCCCCC8} se rencontre, après Lamartine, chez Poncy et Samain (Martinon, *id.*). Et voici pour les autres formes : le pentasyllabe se trouve chez Banville (Martinon, *id.* — voir Banville SP 1972e : 119-121), l'hexasyllabe chez Gautier (Coates 1988 : 11). L'alexandrin, à part chez Lamartine, se rencontre chez Reboul, Ménard, et S.-C. Leconte (Martinon, *id.*). Comme formes bimétriques, on relève {7577777} et {7737773} chez Privas, {8828882} chez Reboux, {8848884} chez H. de Saint-Maur et Chantavoine, {8888883} chez G. Marc, {8888884} chez Rameau (auteur du XIXe) et chez Canora, {88C888C} chez Lionel des Rieux, Mistral, Aubanel et Reboux, {88CC88C} chez un auteur classique (Scudéry), {AACAACC} chez Viala, {CC8CC88} chez Penquer et chez Bergerat, {CC8CCC8} chez Rameau (le compositeur classique), {CCC6666} chez Ségalas et {CCCC8C8} chez Benserade (auteur classique !) (Martinon, *id.*).

2.9.1.3. (ababcac)

2.9.1.3.1. Ce schéma strophique, que je n'ai trouvé que chez Verlaine (qui l'empoie dans *PD, Contre la jalousie II, 998*), contrevient à la règle des deux couleurs. Mais Verlaine ne s'en tient pas à cette seule irrégularité : il en fait une forme trimétrique, avec le schéma de mètres {8888CEE}. Les 14-syllabes sont composés des sous-mesures {6¬8}. Les strophes sont masculines, et leur moyenne ponctuométrique, (324 2019) fait apparaître une légère tendance à marquer syntaxiquement la fin des

troisièmes vers, alors que le schéma rimique ferait plutôt attendre un marquage après le quatrième vers (après que b ait été instancié pour la deuxième fois).

2.9.1.3.2. Cette forme est peut-être analysable comme une variante de (ababcbc), forme invertie, guère attestée, de (ababccb). Elle reste néanmoins une strophe fortement déviante et problématique dans le cadre de la théorie des strophes classiques (non-respect de la règle des deux couleurs).

2.9.1.4. (ababccb)

2.9.1.4.1. (ababccb) est la seule forme de septain qui soit vraiment courante à toutes les époques, ou presque (il faut prendre le qualificatif « courant » avec des guillemets, le septain ne l'étant jamais véritablement). On le trouve déjà à de nombreuses reprises chez les troubadours, en particulier sept fois en décasyllabes (Frank 1966a : 64) ; il est tout aussi courant chez les trouvères, qui l'ont employé notamment sept fois en décasyllabes et six fois avec l'heptasyllabe pour mètre de base (Mölk/Wolfzettel 1972 : 543-545) ; voir aussi Martinon 1911a : 310, note 2. Mais aux XIVe et XVe siècle il disparaît (Chatelain 1908 : 146), ce qui est encore un argument pour souligner qu'il faut bien distinguer ces siècles-là de ceux qui les précèdent et que l'on range également sous le même nom trompeur de « Moyen-Âge ». Notre septain réapparaît en 1548, en octosyllabes, dans le Chant des *Seraines* de Forcadel (Martinon 1911a : 33). Il sera alors employé par Pontus de Tyard et par Ronsard (sur la pièce de Ronsard, voir Laumonier 1932 : 694), puis, sur différentes mesures, par de nombreux auteurs, jusqu'au XIXe siècle (voir Martinon 1911a : 310-313). On voit que Hugo est loin d'en avoir été l'inventeur, contrairement à ce qu'affirme Dorchain (1933 : 331).

Martinon s'est étonné de ce que les auteurs du XIXe siècle (Musset, P. Borel, J. Olivier, Hugo, Vigny, M. Montégut, Sully Prudhomme, Nolhac, G. Trarieux, Bellessort — voir Martinon 1911b : 69) ont employé l'alexandrin avec cette strophe (chez les classiques, seul Gauchet l'avait fait) : « ce ne sont pas des strophes légères ! » (1911a : 311) ; mais il ajoute, après avoir cité un exemple de Vigny : « Certes, la strophe est massive, mais elle est belle » (*ibid.*, p. 312).

2.9.1.4.2. Mazaleyrat (1974 : 86-87) analyse ce septain comme une strophe « prolongée », où la première rime qui apporte au schéma un système rimiquement complet est reprise ensuite pour s'« intégrer à un nouveau système dont elle assure la liaison avec le premier » (p. 86). L'idée de « nouveau système » est ambiguë, et fait craindre une analyse en « emboitement », comme par exemple le fait Mazaleyrat (1977 : 5730) pour le onzain (ababccddede), où il voit un quatrain suivi de deux distiques, et suivi à nouveau d'un quatrain ! (voir §. 1.2.4.4.2.). Cornulier a montré que ce genre d'analyse, « qui sauve l'analyse dispositionnelle traditionnelle en la généralisant là où elle échoue » (1995 : 179) n'était pas défendable (voir *ibid.* pp. 180-181). Il voit pour sa part dans notre septain « un (ab ab) amplifié par l'addition d'un troisième module [exception à la règle de monogamie] lui même excédant la norme par dissymétrie » (1993c : 39) ; soit dit autrement : « une strophe classique, achevée (ab ab), est *augmentée* par addition d'un troisième module, et ces deux unités forment une strophe de niveau supérieur à l'intérieur de laquelle le quatrain initial s'intègre comme une espèce de module de terminaison b avec le tercet final rimant avec lui en b » (1995 : 180). C'est ce qu'il appelle une strophe « centaure » (voir §. 1.2.5.8.3.).

A priori, cette façon de voir, quoique satisfaisante en soi, me semble laisser subsister un problème que, à ma connaissance, Martinon (1911a : 309-310) a été le seul à soulever. Si l'on en juge par des formes dissymétriques telles que le quintil (abaab), ou par des formes composées telles que le dizain classique, on se rend compte que dans les strophes à dissymétrie interne l'élément le plus développé des composants strophiques (sous-strophe ou module) est généralement le dernier (ce n'est pas le cas dans les sizains (ababcc) et (abbacc), mais leur constituant le plus court ne pouvait être placé en tête sans que le sizain devienne symétrique). Cette tendance se rencontre également à d'autres niveaux de la structuration métrique : ainsi de la préférence du {4¬6} sur le le {6¬4} en versification classique. On peut même, je crois, faire des analogies avec des domaines extérieurs à la métrique : ainsi, beaucoup

de thèmes musicaux ont une forme qui rappelle le {4¬6} (je dois cette information à l'obligence de Nicolas Ruwet) ; dans le domaine du langage courant, on se souvient que Jakobson avait déjà remarqué que l'on disait plus facilement « Jeanne et Marguerite » que « Marguerite et Jeanne » (Jakobson 1963 : 218). On peut chercher une explication cognitive à cette convergence des faits. Je ne suis pas sûr qu'elle soit d'ordre mémoriel : il est peut-être plus facile de mémoriser une unité métrique (module, sous-strophe) relativement complexe après en avoir mémorisé une simple que de faire l'inverse, mais il n'y a rien à mémoriser dans une expression comme « Jeanne et Marguerite ». Par ailleurs, on peut se demander pourquoi, en ce qui concerne le septain, c'est la forme (ababccb) qui s'est imposée, et non la forme (aabcbcb) (celle que rencontrent Chauveau/Cornulier 1994 : 36 chez Tristan). La tentative d'explication de Martinon est la suivante : « Ici encore, c'est la rime finale qu'il faut considérer. Que cette rime soit justement celle qui est répétée trois fois, c'est déjà un inconvénient grave, car pour ce seul fait, elle a moins de relief. Mais l'inconvénient s'aggrave encore si le quatrain est final, tandis qu'il est atténué par le tercet, qui éloigne la rime finale de ses deux sœurs. Ainsi, au point de vue de la rime finale, qui est essentielle, le septain *abab ccb* présente sur le septain *aab cbcb* le même avantage que *abaab* sur *aabab*, et c'est pour cela sans doute que les poètes l'ont préféré instinctivement » (1911a : 310). Faute de mieux, je me rangerai à cet argument, qui a l'avantage d'aller dans le sens d'une hypothèse cognitive : le tercet vient à la fin, parce qu'il fait attendre l'unité b mémorisée plus longtemps (donc parce qu'un module aab est en soi plus complexe qu'un module ab). Cette analyse, fondamentalement trimodulaire, ne va pas dans le sens de celle en « strophe centaure » que propose Cornulier : au lieu de voir dans le septain (ababccb) une sorte de forme intermédiaire entre la strophe simple et la strophe composée (le premier constituant sous-strophique étant une strophe simple et le second un simple module), j'y voit une forme trimodulaire, où « les deux modules initiaux ne forment pas une unité indépendante, mais forment directement avec le troisième une strophe non classique d'une part en ce qu'elle est ternaire (trois modules),

d'autre part en ce qu'elle est dissymétrique » (Cornulier 1995 : 180). Il est vrai que cette nouvelle analyse n'est pas très conforme aux résultats de la ponctuométrie, mais j'ai montré plus haut qu'il ne fallait pas toujours prendre ces résultats pour argent comptant (§. 1.2.5.2.1.). Je m'en tiens donc à cette nouvelle façon de voir, mais sans certitudes, en attendant qu'on me donne des arguments plus forts allant dans le sens de l'interprétation "centaurique".

2.9.1.4.3. Verlaine n'a employé qu'une seule fois le septain (ababccb) : dans *P, « Les morts que l'on fait saigner dans leur tombe... », 519.* Les strophes sont masculines, et mesurées {A5A5AAA}, où A désigne non pas le décasyllabe {5¬5}, mais plutôt des vers probablement non césurés. La moyenne ponctuométrique, (08 19 229), me plaît beaucoup, car elle tend plutôt vers l'analyse trimodulaire proposée ci-dessus que vers l'analyse "centaurique" ; mais j'ai dit qu'il fallait toujours se méfier de ses résultats, surtout qu'ici elle n'est faite qu'à partir de trois strophes, ce qui est peu, et que Verlaine n'en a pas écrit d'autres sur ce schéma de rimes.

2.9.1.5. (abbabcc)

2.9.1.5.1. Ce schéma rimique est extrêmement rare. En dehors de l'usage qu'en fait Verlaine, Martinon (1911b : 71) ne le mentionne qu'en heptasyllabes chez Fiefmelin. On le trouve aussi au Moyen-Âge, chez Gautier d'Espinal, dans une pièce en décasyllabes (Mölk/Wolfzettel 1972 : 644).

2.9.1.5.2. Verlaine, dans son poème *A, Il parle encore, 422*, emploie quand à lui un mélange d'ennéasyllabe {3¬3¬3}, {3¬6} et {6¬3}. Les strophes sont alternes, et leur moyenne ponctuométrique est (24 37 658).

2.9.1.5.2. Cette moyenne ponctuométrique ne conforte que timidement l'analyse que propose Martinon (*id.*) de ce septain, qui y voit une forme à quatrain initial. On pourrait y voir aussi, peut-être, une forme à distique final ; mais le quintil initial alors dégagé est problématique dans la théorie des strophes classiques (voir §. 2.7.1.6.).

2.9.1.6. (abbaccc)

2.9.1.6.1. Martinon (1911a : 319, 1911b : 71) ne mentionne de ce septain que l'usage qu'en fait Verlaine. On le trouve pourtant, deçà delà, dans d'autres corpus. On le rencontre à quatre reprises chez les troubadours, dans des pièces en décasyllabes (Frank 1966a : 108) ; au XIXe siècle, j'en ai trouvé trace dans deux textes apparentés à la chanson : un poème de Gautier, dont les strophes sont mesurées {8888428}, et où les trois derniers vers forment un refrain (voir Coates 1988 : 11) ; enfin, une chanson de Béranger, dont les strophes sont mesurées {6446626}, et où c'est encore le tercet final qui fait office de refrain ; en voici le début (Béranger SP 1857 : 215-216, *Le saint*) :

(1) *Chez un saint qu'épouvante*
Le mot d'amour
Le diable, un jour,
Vient en jeune servante.
Le saint lui dit : Satan,
Va-t'en !
Va-t'en, Satan, va-t'en !

Il revient en grisette
Au ton aisé,
Au teint rosé,
Au menton à fossette.
Le saint lui dit : Satan,
Va-t'en !
Va-t'en, Satan, va-t'en !

C'est sans doute du côté des corpus de chansons qu'il faudrait chercher davantage d'occurrences de cette forme ; Verlaine a pu être aussi influencé par une forme étrangère, les strophes à tercet suivi terminal n'étant pas rares ches les Anglais (voir Martinon 1911a : 319).

2.9.1.6.2. La pièce où Verlaine emploie cette formule de rimes est encore extraite d'*Amour* : *A, LL, XIII, 452*. Les strophes, féminines, sont mesurées {8484848}, et leur moyenne ponctuométrique, bien marquée, fait apparaître nettement une bipartition en quatrain + tercet, le quatrain étant lui même divisible en deux modules : (25 17 119).

2.9.2. Formes alternées

2.9.2.1. L'alternance de septains ne concerne que la pièce *PcPS&FG, Au pas de charge I, 130*, et encore, pour parler d'alternance, faut-il confronter les première et troisième sections du poème, séparées par deux huitains de rimes suivies : ces deux sections sont faites chacune de deux septains alternes d'octosyllabes rimés (aabbccd, deeffgg) ; ce type de structure croisée entrecoupée par autre chose rappelle la forme d'un poème tel que *Colloque sentimental* (voir §. 2.4.1.1.4.). On remarque que *PcPS&FG, Au pas de charge I, 130* est, malgré la structure strophique périodico-typographique, tout entier constitué de rimes suivies ; ceci n'empêche pas de dégager une structure globale du type {ABCCAB} (où A et B représentent les deux types de septains, et CC les deux huitains centraux), mais la possibilité de percevoir cette structure à la lecture est largement problématique, pour ne pas dire à peu près nulle (voir §. 2.12.2.1.2.) ; seul un support musical pourrait peut-être y aider.

2.9.2.2. Des septains du type (aabbccd) ou (abbccdd) ne se rencontrent que dans la tradition médiévale : le support musical aidait sans doute à la perception de la constitution interne de la strophe. Le premier type se rencontre seulement chez les troubadours, dans une pièce en octosyllabes (comme chez Verlaine !) (voir Frank 1966a : 30), alors que le second, plus courant, a été pratiqué par les troubadours sur diverses mesures, notamment sept fois en décasyllabes et cinq fois en heptasyllabes (Frank 1966a : 153-154) et apparaît chez les trouvères sur les mêmes mètres (Mölk/Wolfzettel 1972 : 669).

2.9.3. Forme clausule

Le seul poème de Verlaine où l'on peut considérer que l'on trouve un septain clausule, c'est-à-dire non périodique en fin de poème, est la pièce *C, Chanson pour elles, 883*, qui, après deux sizains rimés (ababab) (voir §. 2.8.1.3.4.) se clôt sur un septain (abababa) :

(2) *Ils me disent de toi, châtaine :*
Elle est fade, et rousse trop rose.
J'encague cette turlutaine,
Et de toi j'aime toute chose
De la chevelure, fontaine
D'ébène ou d'or (et dis, ô pose-
Les sur mon cœur), aux pieds de reine.

L'apparentement du septain avec les sizains qui le précèdent est évident : il y a simplement poursuite du cycle régulier de succession des timbres a et b. L'instance supplémentaire de la rime a à la fin du poème est une bonne marque de clôture. Le vers qui va avec, et qui commence par un enclitique, est syntaxiquement (et phonologiquement) très fortement lié à ce qui le précède : ceci va dans le sens de ce que remarquent Grimaud/Baldwin (1993 : 268) sur le comportement syntaxique de la fin des vers pénultièmes des strophes, où l'on constate une tendance massive à l'« enchaînement » syntaxique avec le vers suivant.

2.9.3.2. En octosyllabes, qui est le mètre employé par Verlaine, le septain (abababa) n'est signalé par Martinon (1911b : 72) que chez deux auteurs du XIXe siècle : Boutelleau et Mme de Noailles.

2.9.4. En conséquence ?

Il est difficile d'établir une conclusion sur une forme aussi peu pratiquée par Verlaine que le septain. Tous les schémas de rimes utilisés n'apparaissent qu'une fois dans son œuvre, sauf (aabccbb), employé deux fois (§. 2.9.1.1.). Cette forme est loin d'être classique. Parmi les quelques schémas restant, on trouve les deux formes de septains les plus pratiquées, (aaabcccb) (§. 2.9.1.2.) et (ababccb) (§. 2.9.1.4.).

Certaines des formes employées par Verlaine sont non classiques, non seulement par leur schéma de rimes, mais aussi par leur constitution métrique interne : ainsi de *PD, Contre la jalousie II, 998*, qui emploie le schéma rimique (ababcac), non conforme à la règle des deux couleurs, et le schéma de mètres {8888CEE}

(trimétrie et emploi d'un mètre rare) ; ainsi encore de *A, Il parle encore, 422*, rimé (abbabcc) et composé d'ennéasyllabes (§. 2.9.1.5.2.).

Sur le plan ponctuométrique, on remarque, comme dans le sizain (voir §. 2.8.4.), que Verlaine s'applique assez souvent à marquer la constitution modulaire des strophes par des frontièes syntactico-sémantiques : voir §§. 2.9.1.1.3., 2.9.1.1.4., 2.9.1.2.2., 2.9.1.4.3., 2.9.1.6.2.

2.10. HUITAINS

2.10.0. Le huitain est une strophe qui peut être tantôt simple (type `(aaabcccb)`) tantôt composée (type `(ababcdcd)`). Dans le second cas, les métriciens ont souvent remarqué qu'il fallait éviter « que la strophe ne semble un simple assemblage de deux quatrains arbitrairement rapprochés » (Dorchain 1933 : 333) ; chacun propose sa solution pour éviter cet inconvénient : certains prônent que le huitain « doit être écrit sur deux rimes ; on le tolère sur trois rimes, mais il est défendu d'assembler deux quatrains par un artifice typographique » (Lacombe [s.d.] : 21) ; d'autres pensent qu'il « comprend deux quatrains qui doivent être reliés par la rime » (Desfeuilles 1925 : XXIII), à moins qu'on ne maintienne « entre le quatrième et le cinquième vers une liaison logique, une continuité de sens » (Formont/Lemerre 1937 : 99). Cependant, dans la pratique, Martinon déplore que « la plupart du temps, les huitains ne sont que des quatrains géminés, et les quatrains géminés sont toujours des quatrains : la disposition typographique n'y change rien » (1911a : 329).

Verlaine a davantage employé le huitain que le septain. Mais une fois sur deux, il s'en sert dans des formes fixes, la ballade et le triolet ; dans les poèmes strophiques-périodiques qui ne sont pas des formes fixes, il ne l'utilise guère davantage que le septain : on le trouve seulement dans 13 textes différents. Ci-dessous, comme dans le reste de mon travail, je ne traite pas des macrostructures poétiques qui appartiennent à des formes fixes ; on ne trouvera donc des commentaires que sur les autres formes de huitain ; j'ai cependant discuté un peu des triolets verlainiens aux §§. 2.2.3.1.1., 2.6.4.1.3., 2.12.2.1. et 2.12.3.2.2. ; pour le reste, il est facile de consulter la liste et l'encodage métrique des ballades et triolets dans mes annexes (§§. 4.3. et 4.6.). Je classe ci-dessous les huitains par le nombre de leurs rimes puis par ordre alphabétique des schémas rimiques ; les huitains "alternés" font l'objet d'une section spéciale.

2.10.1. Huitain sur trois rimes : (aabccccb)

2.10.1.1. Verlaine a composé un seul poème sur ce schéma rimique. Il s'agit de *S, III, XVIII, 288*. Le mètre employé est l'octosyllabe ; les strophes sont masculines et leur moyenne ponctuométrique, peu parlante, est `(3223 2229)`. Ce qui est remarquable dans ce texte, c'est bien sûr sa formule de rimes, où il n'y a pas moins de quatre vers entre les deux instances de la rime `b`. Ces quatre vers sont construits sur une seule rime, il n'y a donc pas violation de la règle des deux couleurs ; à la première strophe, ils renforcent l'effet de répétition sonore par un fort parallélisme syntaxique :

(1)(a) *Toutes les amours de la terre*
Laissent au cœur du délétère
Et de l'affreusement amer,
Fraternelles et conjugales,
Paternelles et filiales,
Civiques et nationales,
Les charnelles, les idéales,
Toutes ont la guêpe et le ver.

Le même phénomène se reproduit à la strophe 3 :

(1)(b) *Mais, dit Jésus, aime, n'importe !*
Puis de toute illusion morte
Fais un cortège, forme un chœur,
Va devant, tel aux champs le pâtre,
Tel le coryphée au théâtre,
Tel le vrai prêtre ou l'idolâtre,
Tels les grands-parents près de l'âtre
Oui, que devant aille ton cœur !

À la strophe 4, les vers 5 et 6 sont encore sujets à un parallélisme syntaxique :

(1)(c) *Instrument de ta délivrance,*
Condiment de ton espérance

2.10.1.2. Le huitain `(aabccccb)` n'est pas mentionné par Martinon, et je n'en ai trouvé trace dans aucune des données dont je dispose. C'est donc, apparemment, un hapax formel. Au moins pour les époques classique et moderne, son inexistence peut s'expliquer par le quadruplement suivi de la rime : trois instances consécutives d'une même rime sont tolérées, quatre ne le sont pas, surtout si, comme ici, elles séparent les deux timbres d'une même rime : la mémoire, sans support musical, peut difficilement garder en mémoire le premier timbre jusqu'à l'arrivée du second. C'est peut-être pour

pallier à cette difficulté que Verlaine a choisi de souligner la rime quadruple (donc d'en simplifier la mémorisation ?) par des parallélismes syntaxiques.

2.10.2. Huitains sur quatre rimes

2.10.2.1. (aabbccdd)

2.10.2.1.1. On peut s'étonner de ce que le huitain (aabbccdd), sans être très fréquent, soit attesté à presque toutes les époques : les troubadours l'ont employé quatre fois, en heptasyllabes (Frank 1966a : 30) ; on le trouve trois fois dans des strophes isolées des trouvères, sur des mesures diverses (Mölk/Wolfzettel 1972 : 258) ; Marot l'a utilisé une fois dans ses *Psaumes*, en décasyllabes (Laumonier 1932 : 655) ; Ronsard l'a particulièrement goûté ; il en fait la strophe de plusieurs de ses poèmes, que ce soit en décasyllabes, en octosyllabes (trois fois), ou bien en alternance avec un douzain, sur les mesures {AAAA7777} (voir Laumonier 1932 : 688 et 694) ; Martinon (1911b : 76) le signale aussi en pentasyllabes chez Théodore de Bèze, en heptasyllabes chez Baïf et Jodelle, en octosyllabes chez Magny, en décasyllabes chez Peletier et Baïf, en alexandrins chez Magny, Desportes et Boyssières ; il mentionne aussi la forme mesurée {AAA6AAA6} chez Ronsard, et la forme {88884488} chez Grévin. Au XIXe siècle, c'est une strophe très appréciée de Marceline Desbordes-Valmore, qui l'emploie en trisyllabes (une strophe isolée parmi d'autres — *cf.* SP 1973 : 392), en tétrasyllabes (SP 1973 : 95), en heptasyllabes (SP 1973 : 408), en octosyllabes (SP 1973 : 406, 516 et 537-538), en alexandrins (SP 1973 : 512, 632) et sous la forme bimétrique {AAAA4444} (SP 1973 : 501) ; elle a aussi alterné le huitain (aabbccdd) {53465346} avec le huitain (aabbccdd) {46464646} (SP 1973 : 107) (voir Chataigné DI 1991). L'heptasyllabe est relevé par Martinon (*id.*) chez Pierre Dupont et chez Émile Blémont, et l'alexandrin chez Tiercelin. Il faut ajouter à cette liste Béranger, qui emploie cinq fois notre huitain en octosyllabes (SP 1983a : 224, SP 1983a : 378, SP 1983b : 48, SP 1983b : 298, SP 1857 : 364) et une fois sur les mesures {88848886} (SP 1983a : 107). Généralement, les deux derniers vers forment un refrain qui se répète

de strophe en strophe, comme dans l'extrait suivant (*Les Orangs-outangs*, Béranger SP 1983b : 298) :

(2) *Jadis, si l'on en croit Ésope,*
Les orangs-outangs de l'Europe
Parlaient si bien, que d'eux hélas !
Nous sont venus les avocats.
Un des leurs, à son auditoire
Dit un jour : « Consultez l'histoire ;
» Messieurs, l'homme fut en tout temps
» Le singe des orangs-outangs.

» Oui ; d'abord, vivant de nos miettes,
» Il prit de nous l'art des cueillettes ;
» Puis, d'après nous, le genre humain
» Marcha droit, la canne à la main.
» Même avec le ciel qui l'effraie,
» Il use de notre monnaie.
» Messieurs, l'homme fut en tout temps
» Le singe des orangs-outangs.

2.10.2.1.2. C'est également l'octosyllabe qu'emploie Verlaine avec ce schéma rimique, dans la section de poème *PcPS&FG, Au pas de charge I (2), 131*. Ces deux strophes sont encadrées par quatre septains rimés par paire `(aabbccd, deeffgg)` (voir §. 2.9.2.1.). Les deux huitains sont masculins ; leur moyenne ponctuométrique, `(0025 0269)`, témoigne d'une partition en deux sous-strophes, chacune de ces sous-strophes ayant pour particularité, sur le plan rimique, d'être analysable elle-même comme une strophe composée (géminée).

2.10.2.2. `(ababcdcd)`

2.10.2.2.1. Ce type de huitain est issu de la forme `(ababbcbc)`, suite à l'élimination de la rime quadruple chez les classiques. « Malheureusement, en faisant disparaître le lien qui unissait les quatrains, on supprimait l'unité de la strophe : deux quatrains juxtaposés font toujours deux quatrains » (Martinon 1911a : 333) ; Georges Lote est du même avis (1990 : 225). Dorchain précise cependant que « L'inconvénient est moindre dans les chansons construites de même, mais où le retour du refrain marque fortement l'unité strophique » (1933 : 334 ; voir aussi Martinon, *ibid.*, 336-337). Ceci explique sans doute le succès considérable qu'a eu le huitain `(ababcdcd)` dans le

domaine de la chanson, au moins à partir du XVIIe siècle (*cf.* Martinon, *ibid.*, 334, et voir des exemples tirés de Béranger aux §§. 1.1.3.1.3. et 1.1.3.2.1.).

2.10.2.2.2. Tous mètres confondus, cette strophe se trouve vingt-six fois chez les troubadours (Frank 1966a : 78-80), sept fois chez les trouvères (Mölk & Wolfzettel 1972 : 614-615), semble presque absente des corpus du XVe siècle (Chatelain 1908 ne la mentionne qu'une fois), Laumonier (1932 : 663) la relève chez Peletier et chez Ronsard (p.688), Malherbe l'a utilisée une fois, dans une pièce non périodique (Cornulier DI 1990 ; voir texte dans Malherbe SP 1968a : 219). On la trouve aussi une fois chez Viau (Long/Chauveau/Cornulier DI 1990), et sept fois chez Tristan (Chauveau/Cornulier DI 1992). Martinon (1911b : 74 et annexe 4.5.) en relève de nombreux exemples. Au XIXe siècle, on la trouve treize fois chez Lamartine (Long DI 1992), quatorze fois chez Hugo (Cornulier DI 1986), 90 fois chez Desbordes-Valmore, si mon compte est bon (cf. Chataigné DI 1991), sept fois chez Gautier (cf. Coates 1988), une fois chez Rimbaud (Cornulier DI 1988), deux fois chez Laforgue (Gouvard DI 1991), six fois chez Verlaine lui-même (sans compter notre pièce non-périodique), et surtout, à de très nombreuses reprises, chez Béranger (*cf.* annexe 4.4.), qui l'utilise quatre-vingt deux fois sous la forme `(ababc{a}c{a,})`, cinquante quatre fois en `(abab{abab,})`, cinquante neuf fois sans aucun phénomène de répétitions dans la strophe, et deux fois sous la forme `(abab{a}c{a}c,)`. On constate par ailleurs chez Béranger une nette préférence pour la forme `(abab{abab,})` en début de carrière, puis pour `(ababc{a}c{a,})` pendant la maturité, et pour `(ababcdcd,)` à la fin de sa vie. Cette fréquence n'a rien d'étonnant : au XIXe siècle, la strophe `(ababcdcd)` est la grande strophe des chansonniers, qui l'ont surtout utlilisée avec des octosyllabes. Martinon (1911b : 74) trouve la forme octosyllabique chez « tous les chansonniers, avec ou sans refrains », et parle pour la forme en hexasyllabes (*ibid.*) d'« une infinité de chansons ». Voici en exemple de la forme `(abab{abab,})` les deux premières strophes de *Le printemps et l'automne* de Béranger (SP 1983a : 22) :

(3) *Deux saisons règlent toutes choses,*
Pour qui sait vivre en s'amusant :
Au printemps nous devons les roses,
A l'automne un jus bienfaisant.
Les jours croissent ; le cœur s'éveille :
On fait le vin quand ils sont courts.
Au printemps, adieu la bouteille !
En automne, adieu les amours !

Mieux il vaudrait unir sans doute
Ces deux penchants faits pour charmer ;
Mais pour ma santé je redoute
De trop boire et de trop aimer.
Or, la sagesse me conseille
De partager ainsi mes jours :
Au printemps, adieu la bouteille !
En automne, adieu les amours !

Et voici, en `(ababc{a}c{a,})`, deux strophes de *Psara, ou Chant de victoire des Ottomans* (SP 1983b : 122-123) :

(4) *Nous triomphons ! Allah ! gloire au prophète !*
Sur ces rocher plantons nos étendards.
Ses défenseurs, illustrant leur défaite,
En vain sur eux font crouler ses remparts.
Nous triomphons, et le sabre terrible
Va de la Croix punir les attentats.
Exterminons une race invincible :
Les rois chrétiens ne la vengeront pas.

N'as-tu, Chios, pu sauver un seul être
Qui vînt ici raconter tous tes maux ?
Psara tremblante eût fléchi sous son maître.
Où sont tes fils, tes palais, tes hameaux ?
Lorsque la peste en ton île rebelle
Sur tant de morts menaçait nos soldats,
Tes fils mourants disaient : N'implorons qu'elle ;
Les rois chrétiens ne nous vengeront pas.

Enfin, voici deux strophes du type exempté de refrain *La prisonnière*, Béranger SP 1857 : 47-48) :

(5) *Platon l'a dit : l'âme est captive*
Dans ce corps brut, obscur séjour,
Prison véritable où n'arrive
Que lentement l'éclat du jour.
Cette âme, en qui tout est mystère,
Souffrant du froid, souffrant du chaud,
Quand l'édifice sort de terre,
Sommeille au fond d'un noir cachot.

Tandis qu'elle languit dans l'ombre,
Nature tente un sourd travail,
Et fait poindre dans ce lieu sombre
Le jour douteux d'un soupirail.
A la lueur qui vient d'éclore,
Se créant un vaste horizon,
La pauvre âme longtemps encore
Se heurte aux murs de sa prison.

2.10.2.2.3. Verlaine a employé ce huitain à plusieurs reprises, toujours sur des mesures différentes ; il se distingue en particulier par le fait qu'il ne l'a utilisé que sous des formes bimétriques (sauf dans *PD, Reçu, 1037*, constitué d'un seul huitain, en alexandrins — voir §. 2.2.3.3.5.).

2.10.2.2.4. Dans *P, RP, III, 499*, Verlaine emploie les mesures {84448444}. Les strophes sont entièrement composées de vers masculins, et leur moyenne ponctuométrique, (2216 1129), comme le schéma des mètres, souligne bien une bipartition en deux quatrains géminés. On remarque que la rime b de la strophe 4 est de même timbre que la rime a de la strophe 5.

Je n'ai trouvé trace de ce huitain dans aucune des autres données dont je dispose. Martinon, dans son répertoire, (1911b : 32) signale l'usage qu'en a fait Verlaine au chapitre des quatrains. Dans sa thèse proprement dite, il en cite un extrait dans ses *Appendices* (1911a : 457), et, pour mieux transformer la forme en quatrain, ajoute un blanc typographique au milieu du huitain cité. Ce blanc est pourtant apocryphe, comme le confirment les principales éditions verlainiennes sur le marché (SP 1989 : 499, SP 1991 : 319, SP 1992a : 270, SP 1992b : 29, SP 1995 : 457) ; le manuscrit de *Cellulairement*, où la deuxième strophe est ajoutée en marge avec la mention « à intercaler cette 2e strophe » (*cf.* SP 1992b : 29), prouve bien que Verlaine concevait son texte comme un ensemble de huitains. La même forme en quatrains n'est attestée que dans un poème de Germain Nouveau (*cf.* SP 1995 : 687). Martinon commente le huitain de Verlaine de la manière suivante : « Ce rythme ressemble à un croisement d'alexandrins et d'octosyllabes, en rimes suivies, avec rimes intérieures » ; ce qui, retranscrit avec les conventions typographiques standards, donne ceci :

(6) *La cour se fleurit de souci comme le front*
De tous ceux-ci qui vont en rond
En flageolant sur leur fémur débilité
Le long du mur fou de clarté.

Pour le coup, Martinon transforme encore une fois notre huitain en quatrain, moyennant des "alexandrins" P6 et C6.

2.10.2.2.5. Verlaine a aussi composé deux huitains `(ababcdcd)` à base d'heptasyllabes, et à chaque fois, le mètre de base alterne régulièrement avec le mètre contrastif. Ces deux poèmes sont extraits de *la Bonne chanson.*

Le premier, *CpE, XI, 717*, fait alterner l'heptasyllabe avec le disyllabe. La moyenne ponctuométrique des strophes, assez curieuse, est `(27 6413 19)`. L'alternance en genre est respectée à l'intérieur des strophes, mais pas à leur frontière : on a successivement une strophe féminine, une strophe masculine et une strophe féminine, ce qui fait penser à des strophes alternes, alors que le schéma de rimes ne permet pas les strophes alternes. Chaque strophe comprend en son intérieur un certain nombre de phénomènes de répétition, qui montrent l'apparentement du texte au genre de la chanson : dans la strophe 1, les vers 2 et 4 d'un côté et 6 et 8 d'un autre sont identiques ; dans la strophe 2, les vers 6 et 8 se terminent sur le même mot ; dans la strophe 3, le vers 4 répète le vers 2. On constate qu'à chaque fois ce sont les vers courts qui sont sujets à la répétition et que, d'une certaine manière, la première strophe totalise les répétitions de la strophe 2 (vers 6 et 8) et de la strophe 3 (vers 2 et 4). Il faut remarquer aussi que chaque huitain est analysable en `(aaaabbbb)`, les rimes a et b d'un côté et c et d d'un autre étant de même timbre, si l'on fait abstraction du genre :

(7) *Vrai, nous avons trop d'esprit,*
Chérie !
Je crois que mal nous en prit,
Chérie,
D'ainsi lutter corps à corps
Encore,
Sans repos et sans remords
Encore !

On a donc un système de rimes mixtes, inséré à l'intérieur du système classique des rimes masculines et féminines. Ce texte est un bon témoignage de la virtuosité métrique

à laquelle est parvenu Verlaine à l'époque des derniers recueils. On peut noter encore que le timbre des quatre premiers vers des strophes 1 et 3 est toujours [ʀi], et qu'il y a même, entre ces deux strophes, identité des mots à la rime aux vers 1 et 3 (« esprit », « prit »).

Pas plus que pour la forme précédente (§. 2.10.2.2.3.), je n'ai trouvé trace de ce huitain dans les données dont je dispose. Une nouvelle fois, Martinon (1911b : 23) classe la forme de Verlaine parmi les quatrains, sans préciser cette fois qu'il s'agit de quatrains "géminés".

2.10.2.2.6. Le second texte à base d'heptasyllabes, *CpE, XXI, 725*, a ses strophes mesurées {75757575}. C'est un poème qui, formellement parlant, est beaucoup plus sage que le précédent. Les strophes sont masculines, et leur moyenne ponctuométrique, (07 36 16 39) témoigne d'une nette quadripartition en distiques.

Martinon (on commence à en avoir l'habitude) signale plusieurs de ces huitains au chapitre des quatrains de son répertoire (1911b : 22) : il les relève chez Poupo, Gouffé, Fontaney et Coppée (que Verlaine a peut-être imité). Mais ce n'est pas tout : Desbordes-Valmore (autre source possible pour Verlaine) a aussi utilisé cette forme (SP 1973 : 514 — voir Chataigné DI 1991), ainsi que Béranger, dans *La restauration de la chanson* (SP 1983b : 284), où les deux derniers vers de chaque huitain forment un refrain ; voici les deux premières strophes de cette chanson :

(8) *Oui, chanson, Muse ma fille,*
J'ai déclaré net
Qu'avec Charle et sa famille
On te détrônait.
Mais chaque loi qu'on nous donne
Te rappelle ici.
Chanson, reprends ta couronne.
— Messieurs, grand merci !

Je croyais qu'on allait faire
Du grand et du neuf ;
Même étendre un peu la sphère
De Quatre-vingt-neuf.
Mais point ! on rebadigeonne
Un trône noirci.
Chanson, reprends ta couronne.
— Messieurs, grand merci !

2.10.2.2.7. Toujours sur le principe de l'alternance régulière du mètre de base et du mètre contrastif, la pièce *CpE, III, 711* est mesurée {86868686}. Les strophes sont féminines et leur moyenne ponctuométrique, (6629 36 59), les partage en deux moitiés égales.

Cette strophe se rencontre déjà chez Marot (Martinon 1911b : 75 ; Laumonier 1932 : 641) ; au XVIIIe siècle, elle devient « une des formes principales de la chanson » (Martinon 1911a : 150), puis on la retrouve au XIXe siècle chez Desbordes-Valmore (SP 1973 : 639 — voir Chataigné DI 1991), et Hégésippe Moreau, dans une pièce à refrain (Martinon, 1911a : 1911b : 75). Son caractère de forme propre à la chanson est confirmé par le fait qu'on la trouve aussi chez Béranger, dans *Les marionnettes* (SP 1983a : 154-156), pièce dont voici les deux premières strophes :

(9) *Les marionnettes, croyez-moi,*
Sont les jeux de tout âge :
Depuis l'artisan jusqu'au roi,
De la ville au village ;
Valets, jounalistes, flatteurs,
Dévotes et coquettes,
Ah ! sans compter nos grands acteurs,
Combien de marionnettes !

L'homme, fier de marcher debout,
Vante son équilibre :
Parce qu'il court et va partout,
Le pantin se croit libre.
Mais dans combien de mauvais pas
Sa fortune le jette !
Ah ! du destin l'homme ici bas
N'est que la marionnette !

2.10.2.2.8. Dans *CpE, VII, 714*, l'octosyllabe alterne cette fois avec le tétrasyllabe. Les strophes sont encore féminines, mais leur moyenne ponctuométrique, (14 23 1118), est moins nette que dans la strophe précédente ; ceci peut s'expliquer par la brièveté des mètres utilisés.

Cette strophe n'est relevée par Martinon, dans son chapitre sur les huitains (1911b : 75) que chez le seul Hugo, dans une pièce à refrain (cette pièce est aussi mentionnée dans Cornulier DI 1986). Mais il relève aussi des formes au milieu des quatrains (1911b : 21-22) chez le classique Meynier et les "modernes" Nodier, Creuzé

de Lessert et Desbordes-Valmore (voir pour cette dernière Desbordes-Valmore SP 1973 : 446 et Chataigné DI 1991) ; et on peut ajouter à cette liste Théophile Gautier (Coates 1988 : 7).

2.10.2.2.9. On trouve aussi un poème où le mètre contrastif, au lieu d'alterner régulièrement avec le mètre de base, n'est réalisé qu'au dernier vers de la strophe. Ce poème est *RC&PcS, Faut hurler avec les loups !!, 295*. Le mètre de base est encore l'octosyllabe, le mètre contrastif est le disyllabe. Les vers 5 de chaque strophe sont identiques, et il en est de même pour les vers 7, avec une petite variation à la dernière strophe ; ceci confirme le caractère de "chansonnette" du texte, déjà annoncé par son sous-titre. Les strophes sont féminines et leur moyenne ponctuométrique, `(03 26 3599)`, témoigne à la fois d'un marquage de la césure strophique après le quatrième vers, et de l'autonomie des vers 7 (vers-refrain) par rapport aux vers 8.

Je n'ai trouvé trace de cette strophe que chez Gautier (Coates 1988 : 7) et dans une pièce posthume de Hugo (Martinon 1911b : 75).

2.10.2.2.10. Reste encore une pièce où les quatre vers terminaux des strophes, qui forment un refrain, confirment bien le caractère "chansonnier" de ce type de huitain. Ce poème, *I, XXIV, 923*, est composé de quatre strophes mesurées `{BBBB5555}`, où `B` représente des hendécasyllabes apparemment non césurés (ou au mieux `{4¬7}` et `{7¬4}`, ce qui ne se marie guère avec le pentasyllabe contrastif). Les strophes sont masculines, et la moyenne ponctuométrique, `(15 19 3309)`, montre bien une bipartition du huitain, qui sépare le couplet du refrain. Le refrain est analysable comme suit :

`RépM : (øøøøøaøø)`

`RépV : (øøøøAøBC)`

Vu la rareté de l'hendécasyllabe (même de celui qui est césuré) je n'ai pas trouvé la moindre mention de cette forme dans les données dont je dispose. C'est très probablement une invention de Verlaine.

2.10.2.3. (ababcddc)

2.10.2.3.1. Si l'on en croit Martinon, ce huitain « est fréquent au XVIe siècle [...]. C'est aussi le rythme de la *Marseillaise* [...]. Il est fréquent également dans le moyen haut allemand [...] et dans le Moyen âge italien » (1911a : 334, note 3). Mais ce n'est pas la forme de *La Marseillaise*, comme l'a montré Benoît de Cornulier (1989d).

2.10.2.3.2. Ce huitain peut être considéré comme la forme invertie du précédent : c'est une strophe géminée où la seconde sous-strophe a son second module *inverti* par rapport au premier. Mais on peut aussi adopter l'analyse implicite qu'en fait Martinon. Celui-ci, quand il s'interroge sur les origines des huitains (ababcdcd), (ababcddc), etc., remarque qu'ils viennent tous d'un processus de gémination : « comme il y a trois formes de quatrains, car les rimes suivies comptent à cette époque [au XVIe siècle], il y avait donc en réalité neuf combinaisons possibles » (1911a : 333), « Chacun des quatrains *abab*, *abba*, *aabb*, pouvant être suivi de l'un quelconque des trois » (*id.*, note 2). Selon cette façon de voir, le huitain (ababcddc) est analysable plutôt comme la juxtaposition de (abab) et (abba) que comme la fome invertie de (ababcddc) ; mais les deux analyses se rejoignent, (abba), juxtaposé à (abab), étant le schéma inverti de cette dernière strophe.

2.10.2.3.3. Verlaine n'a employé ce huitain qu'une fois, en pentasyllabes, avec la pièce *PD, Demi-teintes, 989*. Les trois strophes sont alternes (la première et la dernière sont féminines), et la moyenne ponctuométrique, (14 222114), est peu marquée, ce qui n'est guère étonnant pour des vers si courts. On ne relève pas de phénomènes de répétition.

2.10.2.3.4. Martinon (1911b : 75) ne signale ce huitain que chez Guy de Tours, et je n'en ai trouvé trace nulle part ailleurs.

2.10.3. Huitain "alterné" : (ababccdd)

2.10.3.1. La pièce *PcPS&FG, [Sur l'air de La femme à barbe], 128*, dont il a déjà été question ci-dessus (§. 2.8.3.6.1.) est délicate à traiter, parce qu'elle est

fragmentaire. Ainsi, il est évident qu'à l'origine les huitains (ababccdd) de ce morceau étaient périodiques, et alternaient avec des sizains (qui sans doute formaient un refrain) tout aussi périodiques. Mais il n'en subsiste plus aujourd'hui que le premier huitain et le premier sizain. Cependant, il est clair qu'il faut considérer ce huitain comme une strophe alternée, bien que le fragment qui nous est parvenu ne témoigne que de la juxtaposition de deux strophes de constructions différentes.

Les vers de ce huitain sont des octosyllabes, mais moyennant une syllabation non classique, aménagée par des conventions de transcrition spéciale :

(10) *Allez au boul'vard Saint-Michel,*
Vous n'trouv'rez pas dans tout' la zône
Un chevalier errant auquel
Vous pourriez comparer ce gône !
Il est visibl' de deux à quatre,
Et bien qu'il ne soit pas en carte,
Il vous f'ra tout d'mêm' votre affaire
Tout comme un troupier ordinaire !

Comme en témoigne aussi le vocabulaire (« zône », « gône »), on est là en face d'un français qui se veut plus ou moins argotique. On remarque aussi la rime imparfaite des vers 5 et 6. Sur le plan du genre, seuls les deux vers qui instancient la première rime du huitain sont masculins ; il en est de même dans le sizain qui suit (ce sizain ne comporte que deux rimes, mais la dernière s'étale sur quatre vers — voir §. 2.8.3.6.1.).

2.10.3.2. J'ai été frappé de constater que le huitain (ababccdd), dont Martinon parle trop peu, était attesté, parfois assez fréquemment, à presque toutes les époques. On peut trouver à cela une explication, me semble-t-il : comme s'évertuent à le dire nombre de métriciens, (ababcdcd) est composé de deux sous-strophes identiques qui manquent à faire l'unité structurelle du huitain ; ce n'est guère mieux avec (ababcddc) et (abbacdcd) dont les composants sont très proches, et peuvent être confondus (*cf.* le mélange des quatrains (abab) et (abba) dans certains corpus — voir §. 2.6.1.1.4., et voir Quicherat 1850 : 222-223) ; demeurent (aabbccdd), trop plat (et pourtant assez pratiqué — voir ci dessus §. 2.10.2.1.1.), (aabbcdcd) et (aabbcddc), qui présentent l'inconvénient de commencer sur deux couples de rimes

suivies, ce qui complique la perception de l'unité métrique du huitain, et enfin (ababccdd) et (abbaccdd). Ces deux dernières formes, malgré leurs rimes suivies terminales, sont sans doute celles qui présentent le moins de difficulté sur le plan de la perception.

2.10.3.3. Le huitain (ababccdd) a été particulièrement fréquent au Moyen-Âge, chez les troubadours et les trouvères (voir Frank 1966a : 68-73 et Mölk/Wolfzettel 1972 : 565-585) ; pour la seule forme octosyllabique, on trouve sept textes en oc, et six textes en oil. Cette fréquence s'explique par la structure en *frons* et *cauda* de ces strophes, le frons étant plutôt sujet à l'entrelacement rimique, et la cauda étant plutôt plate (voir Jeanroy 1934 : 70 sqq., Dragonetti 1960 : 383 sqq. et 433 sqq., Roubaud 1986 : 215). Ce type de structure me semble relever d'une explication cognitive telle que celle que je viens de donner ; encore que le support musical dans ces traditions poétiques doit conduire à a la prudence quand l'explication proposée ne prend pas en compte ce paramètre.

Le schéma de rimes (ababccdd) apparaît ensuite, sous forme isométrique, dans des « Chansons du XVe » siècle (Laumonier 1932 : 641), puis chez divers poètes du XVIe et du XVIIe siècles, et à nouveau au XIXe siècle. La forme monométrique d'octosyllabes est relevée par Martinon chez Bèze, Magny, Baïf et Desbordes-Valmore, et il fait suivre sa liste d'un « etc. » ; on peut y ajouter un poème à refrain de Gautier (Coates 1988 : 7), ou encore une chanson de Béranger, *Les champs*, dont voici le début (SP 1983a : 216-217) :

(11) *Rose, partons ; voici l'aurore :*
Quitte ces oreillers si doux.
Entends-tu la cloche sonore
Marquer l'heure du rendez-vous ?
Cherchons, loin du bruit de la ville,
Pour le bonheur un sûr asile.
Viens aux champs couler d'heureux jours ;
Les champs ont aussi leurs amours.

Viens aux champs fouler la verdure,
Donne le bras à ton amant ;
Rapprochons-nous de la nature
Pour nous aimer plus tendrement.
Des oiseaux la troupe éveillée
Nous appelle sous la feuillée.
Viens aux champs couler d'heureux jours ;
Les champs ont aussi leurs amours.

2.10.4. Résultat

Au terme de ce travail sur les huitains de Verlaine, et en excluant ceux qui constituent des triolets ou des ballades, on remarque un certain nombre de tendances, malgré la petitesse du corpus :

Verlaine a une préférence nette pour le huitain `(ababcdcd)` (§. 2.10.2.2.), si commun dans le genre de la chanson. Il l'emploie toujours sous forme bimétrique (§. 2.10.2.2.3.), et quatre fois sur sept, il fait alterner régulièrement le mètre de base avec le mètre contrastif (§§. 2.10.2.2.5., 2.10.2.2.6., 2.10.2.2.7., 2.10.2.2.8.) ; que ces quatre pièces appartiennent au recueil des *Chansons pour elle* prouve leur apparentement formel avec la chanson, malgré l'absence de refrain.

Comme on l'a constaté depuis l'étude du sizain, la tendance au marquage syntaxique de la "césure" strophique se confirme (voir §§. 2.10.2.1.2., 2.10.2.2.4., 2.10.2.2.6., 2.10.2.2.7., 2.10.2.2.9., 2.10.2.2.10.). Il n'y a guère que dans les poèmes à mètres courts qu'elle n'apparaît pas (§§. 2.10.2.2.5., 2.10.2.2.8., 2.10.2.3.3.), et dans *S, III, XVIII, 288*, composé d'octosyllabes (§. 2.10.1.1.), où la perception de la structure métrique est cependant facilitée par des parallélismes syntaxiques (§. 2.10.1.2.).

2.11. NEUVAINS, DIZAINS, DOUZAINS ET QUATORZAINS

2.11.0. On a vu que Verlaine avait peu fait usage du septain et du huitain ; cette tendance s'accentue nettement avec les strophes plus longues : seuls quatre poèmes sont composés de dizains, et les neuvain, douzain et quatorzain ne sont chacun représentés que par un seul texte. Ce désintérêt pour les strophes longues est caractéristique de l'époque de Verlaine.

2.11.1. Le neuvain

2.11.1.1. Pour des auteurs qui, tel Grammont (1965 : 86) pensent qu'une strophe composée n'est que la juxtaposition de deux strophes, le neuvain ne peut pas être une strophe. Car l'immense champ de potentialité combinatoire qu'il représente se réduit souvent à quelques formes, nettement composées de deux sous-strophes. Martinon remarque par ailleurs que, « à mesure que les strophes s'allongent, les formes hétérométriques tendent de plus en plus à disparaître, et [...] pour le neuvain elles sont assez rares » (1911a : 353). De toute façon, le neuvain est toujours « très peu usité » (Lacombe [s.d.] : 21), même en monométrie. Cependant, d'après Mazaleyrat/Molinié (1989 : 236), il « a été pratiqué à toutes les époques du lyrisme français ».

2.11.1.2. La forme qu'emploie Verlaine, `(aabbcddcd)` apparaît dans le poème *PS, Marco, 86*. Il s'agit de six strophes mesurées `{AAAAAAAA5}`, où `A` vaut pour le décasyllabe `{5¬5}`. Les strophes sont masculines et leur moyenne ponctuométrique, `(03 14 31139)`, ne témoigne que faiblement d'une bipartition du texte en quatrain + quintil. Ceci dit, la perception de la forme des strophes est facilitée par un jeu de répétitions, par lequel, à l'intérieur de chaque neuvain, le dernier vers et le premier hémistiche du premier vers sont identiques (procédé qui rappelle un peu celui du rondeau).

2.11.1.3. : Verlaine nous dit lui-même, dans une note de bas de page, où il a trouvé cette forme : « L'auteur prévient que le rhythme et le dessin de cette ritournelle

sont empruntés à un poème faisant partie du recueil de M. J. T. de Saint-Germain [pseudonyme de Jules Tardieu] : *les Roses de Noël (Mignon)* [en fait, *Rêverie*]. Il a cru intéressant d'exploiter au profit d'un tout autre ordre d'idées une forme lyrique un peu naïve peut-être, mais assez harmonieuse toutefois dans sa maladresse même, et qui n'a point trop mal réussi, ce semble, à son inventeur, poète aimable » (SP 1995 : 52-53). C'est intéressant de voir que Verlaine éprouve le besoin de se justifier du seul usage qu'il fera du neuvain dans toute sa carrière. L'analogie formelle avec son modèle va très loin : « même nombre de strophes, même disposition des rimes dans chaque strophe, mêmes verbes au début et à la fin de chaque strophe » (Robichez, *in* Verlaine SP 1995 : 537). Voici, à titre d'exemple, la première et les deux dernières strophes du poème de Tardieu, que citent Le Dantec (Verlaine SP 1989 : 1085) et Robichez (Verlaine SP 1995 : 537) respectivement (Le Dantec met des majuscules à l'initiale de tous les vers, ce que ne fait pas Robichez) :

(1) *Quand Mignon passait, les folles abeilles*
Venaient effleurer ses lèvres vermeilles.
Les épis de blé, les roses des bois
Se penchaient aussi pour toucher ses doigts.
Tout n'était qu'amour et que rêverie ;
Dans son lit d'argent le ruisseau glissait
Courant après elle, et le vent baisait
L'herbe sous ses pieds à peine fléchie,
Quand Mignon passait.

[...]

Quand Mignon dormait, les palmes des saules
venaient effleurer ses blanches épaules,
formaient sur son front un vert parasol
et comme un tapis rampaient sur le sol.
Le flambeau du jour modérait sa flamme ;
le vent parlait bas ; l'oiseau suspendait
le chant commencé ; le pavot versait
sus ses beaux yeux clos son plus pur dictame,
Quand Mignon dormait.

Mais quand elle aimait, Quand Mignon la belle
a choisi l'ami, le cœur digne d'elle ;
Quel beau rêve d'or ! quelle fête au ciel !
C'était pour toujours la lune de miel !...
— Il n'a pas touché ses lèvres de flamme ;
pour ces baisers-là l'homme n'est pas fait ;
il vit dans ses yeux le ciel qu'il rêvait.

En touchant sa main, il a rendu l'âme,
Celui qu'elle aimait.

2.11.1.4. Martinon (1911b : 82) ne signale le schéma de rimes (aabbcddcd) que dans une pièce de Vigny, en pentasyllabes.

2.11.1.5. Verlaine a utilisé aussi le neuvain {ababbcddc}, mais dans une ballade (*I, IX, 908*).

2.11.2. Le dizain

2.11.2.0. « C'est la strophe **altissime**, réservée aux grands sujets », nous dit Suberville (1946 : 175).

Au Moyen-Âge, le dizain peut prendre de nombreuses formes ; pour toute régularité, Dragonetti remarque que chez les trouvères, les strophes de plus de neuf vers « ont recours de préférence à l'hétérométrie » (Dragonetti 1960 : 389). Par la suite s'impose le dizain dit « marotique », rimé (ababbccdcd), composé de deux quatrains et d'un distique médian, relié aux quatrains par rétro-enchaînement (voir La Grasserie 1894 : 50, Martinon 1911a : 407-408, Suberville 1946 : 175, Lote 1990 : 226-227, Cornulier 1989a et ici même §. 1.2.2.4.2. — la structure interne de ce dizain échappe à Mazaleyrat/Molinié 1989 : 112, et apparemment déjà à Banville 1972 : 174-176). Verlaine n'a jamais employé cette strophe, sauf dans une ballade (*A, Ballade en rêve, 423*). Après le dizain marotique se développera le dizain dit "classique", qui au départ se présente sous quatre formes, (ababccdeed), (abbaccdeed), (ababccdede), (abbaccdede), avant que la première ne l'emporte sur les autres (sur ce dizain, voir ci-dessous, §. 2.11.2.3.). Les autres formes de dizain sont extrêmement rares ; on va voir pourtant que Verlaine en a employé quelques-unes.

2.11.2.1. (aabbccddee)

2.11.2.1.1. Le dizain (aabbccddee) n'est attesté chez les troubadours que sous forme bimétrique (Frank 1966a : 31) ; la perception de la structure métrique des strophes est facilitée au moins par trois facteurs : le support musical, l'unisonance des

strophes (les mêmes timbres rimiques se répètent dans le même ordre, ce qui peut aider à la discrimination du retour strophique), et la structure bimétrique.

Chez les classiques, ce dizain est attesté en octosyllabes chez Tahureau et Baïf, mais Martinon (1911b : 92) ne spécifie pas s'il forme des strophes avec refrain ou non, ou s'il alterne avec un autre type de strophe. On trouve aussi des formes bimétriques chez Bèze et chez Benserade (Martinon, *id.*).

Au XIXe siècle, Marceline Desbordes-Valmore a employé l'hexasyllabe, dans une pièce où les deux derniers vers de chaque strophe forment un refrain (Desbordes-Valmore SP 1973 : 113 ; Chataigné DI 1991). C'est le même type de refrain qui apparaît dans *Le marquis de Carabas*, chanson de Béranger (SP 1983a : 201-203), dont les strophes sont mesurées {6868555568} ; voici les deux premières :

(2) *Voyez ce vieux marquis*
Nous traiter en peuple conquis ;
Son coursier décharné
De loin nous l'a ramené.
Vers son vieux castel
Ce noble mortel
Marche en brandissant
Un sabre innocent.
Chapeau bas ! chapeau bas !
Gloire au marquis de Carabas !

Aumôniers, châtelains,
Vassaux, vavassaux et vilains,
C'est moi, dit-il, c'est moi
Qui seul ai rétabli mon roi.
Mais s'il ne me rend
Les droits de mon rang,
Avec moi, corbleu !
Il verra beau jeu.
Chapeau bas ! chapeau bas !
Gloire au marquis de Carabas !

En 1830, Alfred de Musset publiait dans les *Contes d'Espagne et d'Italie* le poème *Mardoche*, qui inaugurait ce schéma de rimes en alexandrins (Musset SP 1957 : 87-105). Le texte comprenait 41 dizains (59 dans l'édition définitive). Deux ans plus tard, Auguste Barbier reprenait cette forme dans deux poèmes des *Iambes*, *La tentation* (24 dizains — SP 1973 : 3-21) et *Iambe X* (neuf dizains, la dernière strophe étant une répétition à l'identique de la première — SP 1973 : 101-110). La longueur de

l'alexandrin, l'absence de refrain, rendent encore plus difficile, pour ne pas dire impossible, la perception de la structure métrique. La moyenne ponctuométrique des "strophes" est (35 36 35 36 28) pour *Mardoche*, (34 35 25 35 39) pour *La tentation*, et (24 25 24 25 39) pour *Iambe X*. Elle témoigne d'une remarquable similarité de forme dans chacun des trois textes : pas de césure strophique nettement marquée, mais en revanche une tendance à la démarcation de chacun des distiques ; à cela s'ajoute la présence de plusieurs strophes enjambantes chez Musset, ce dont témoigne la moyenne 8 du dernier vers des dizains. De pareils dizains ne seraient sans doute pas perceptibles, s'ils n'étaient pas clairement distingués les uns des autres par la typographie. L'oreille ne perçoit qu'une suite indéfinie de rimes suivies, avec une légère tendance à démarquer les distiques les uns des autres par la syntaxe. Pourtant, cette "strophe" métriquement aberrante va être reprise par le jeune Banville, dans la première édition des *Cariatides*, (SP 1842 : 71-124). Il s'agit d'un long poème nommé *Stéphen*, divisé en deux "chants", constitués chacun de 52 et de 46 dizains (pp. 71-124). Mais Banville, avisé versificateur, va bientôt regretter d'avoir utilisé pareille forme, et va reprocher à Musset, dans son *Petit traité de poésie française* (1872), la « gaminerie » formelle de *Mardoche*, en se gardant bien de signaler avoir fait de même naguère (voir Banville 1972 : 168-169). Dans l'édition dite "définitive" des *Cariatides* (SP 1877 : 51-87), il supprimera les dizains de *Stephen*, et présentera son texte, rebaptisé *Les Baisers de pierre*, sous forme de blocs de rimes suivies, sans démarcation typographique régulière (pp. 51-87). Entre-temps, un certain Hector de Saint-Maur aura également repris les dizains de rimes plates, dans une *Suite à Mardoche*, publiée en 1856 dans la *Revue de Paris*. Cette forme, en devenant non-périodique, sera ensuite la forme fixe à laquelle François Coppée a donné son nom (voir §. 2.2.3.2.).

2.11.2.1.2. On a vu plus haut que Verlaine n'avait pas hésité à employer le quatrain (aabb) (§. 2.6.3.1.), le sizain (aabbcc) (§§. 2.8.3.1.1., 2.8.3.2.1.) et le huitain (aabbccdd) (§. 2.10.2.1.). Il persévère avec le dizain (aabbccddee), dans la pièce *J&N, N, Don Juan pipé, 389*. Son originalité se situe dans le mètre utilisé : un

mélange de décasyllabes {4¬6} et {6¬4}, avec de nombreux vers irréguliers. Il est apparemment le seul à avoir employé ce mètre dans ce genre de dizains. Le poème est dédié à François Coppée. Est-ce parce que son schéma de rimes est identique à celui des "coppées" ? Les 14 strophes du texte sont alternes ; leur moyenne ponctuométrique est de (35 33443448), chiffre qui ne témoigne guère d'un principe de concordance interne entre la structure métrique et les frontières syntaxiques. Le chiffre 8 terminal témoigne même d'une tendance à l'enjambement strophique. Comme le texte est par ailleurs dénué de phénomènes de refrain, on peut en conclure que le statut métrique de ses strophes est tout théorique (métrique de papier).

2.11.2.2. (aabbccdede)

2.11.2.2.1. On pourrait voir dans ce dizain une variante du précédent, plus lyrique, avec un croisement des deux dernières rimes. Mais le poids du dizain classique (ababccdeed) me fait penser qu'il s'agit plutôt d'un dizain composé d'un quatrain (aabb) et d'un sizain classique inverti (aabcbc). Le seul schéma de mètres sur lequel Martinon (1911b : 90) relève cette forme, {7373773737} confirme cette hypothèse (il s'agit d'un poème de Le Caron).

2.11.2.2.2. Qu'en est-il chez Verlaine ? Verlaine emploie ce schéma de rimes dans *PD, Clochi-clocha, 1035*, en strophes monométriques d'heptasyllabes, avec respect de l'alternance en genre (strophes alternes). La moyenne ponctuométrique, (012 114 34 18), témoigne d'une partition des strophes en sizain + quatrain, contrairement à ce qu'on pouvait attendre.

2.11.2.3. (ababccdeed)

2.11.2.3.1. Martinon ne mâche pas ses mots quand il s'agit de clamer son enthousiasme pour le dizain classique (ababccdeed) : « C'est assurément une des formes lyriques les plus merveilleuses qui aient jamais existé dans la littérature de tous les temps et de tous les pays » (1911a : 367). Georges Duret partage cette opinion : « Les arts présentent peu de formes aussi parfaites » (1934 : 176) ; ce dizain lui inspire même des réflexions plutôt lyriques : « C'est d'abord le balancement aisé des deux

distiques ; puis, après un instant de repos, le mouvement repart plus vif et plus large, monte, atteint une cime, retombe doucement, touche terre et se pose : la rime finale donne à la rime suspendue du premier tercet sa réponse, et l'esprit comme l'oreille ont le sentiment d'une chose achevée. La poitrine qui respire, l'oiseau qui vole, la vague qui se gonfle et s'apaise, offriront à l'imagination curieuse les images plastiques de ce rythme admirable » (*id.*).

De nombreux auteurs ont mis en avant la difficulté structurelle que pose ce dizain : composé de la juxtaposition d'un quatrain classique et d'un sizain classique, il doit trouver sa cohésion interne par « l'unité de pensée et l'unité de mouvement » (Dorchain 1933 : 337).

Car certains métriciens ne s'accomodent pas de l'autonomie rimique des deux parties du dizain : « la strophe de dix vers [...] *n'est pas une strophe*, car elle se compose d'un quatrain et d'un sixain parfaitement détachables, n'étant reliés que par un artifice typographique » (Formont/Lemerre 1937 : 88). Georges Lote est du même avis : « Il est trop certain que plus la strophe est longue, moins il est possible aux rimes d'en maintenir la cohésion, du moment qu'on cherche en même temps à en varier les timbres » (1990 : 227) ; « la formule *abab* : *ccd* : *eed*, le plus souvent usitée, et dont la plupart des autres ne sont que des variantes, laisse nettement apparaître un quatrain d'une part et un sizain de l'autre, qui tirent chacun de leur côté et ne donnent pas le sentiment d'une unité solidement établie » (1996 : 145). Plus récemment, on trouve le même genre d'opinion chez le Mazaleyrat des *Éléments de métrique française* (1974 : 85-86) ; mais celui du *Grand Larousse de la langue française* (1977 : 5731) rapproche la strophe composée du vers composé, et lui reconnaît donc son statut de strophe ; voir aussi Mazaleyrat/Molinié 1989 : 113.

On peut s'étonner de ce que Martinon, pour qui le huitain `(ababcdcd)` n'est pas une strophe (voir §. 2.10.2.2.1.), n'interprête pas le dizain classique comme la simple juxtaposition d'un quatrain et d'un sizain ; voici comment il se justifie (1911a : 373-374) :

> Le dizain est parfait, parce que le sixain, sensiblement plus long, est le développement ou la suite inséparable du quatrain. Mais c'est une condition *sine qua non*. Puisque les parties de la strophe ne sont pas jointes par la rime, il importe d'autant plus qu'elles soient étroitement unies par le sens. Non qu'il faille suprimer ni atténuer la césure du quatrième vers, bien plus indispensable que l'autre : ce serait supprimer le rythme, c'est-à-dire supprimer la strophe. Ce qu'il faut, c'est que le sens soit, non pas terminé, mais seulement suspendu : le quatrain sera, par exemple, le premier terme d'une période qui s'achèvera dans les deux tercets, ou bien ce sera comme le thème que les tercets reprendront et achèveront de développer.

Et il ajoute, lyrique :

> Et ainsi, puisqu'on compare volontiers la strophe à un oiseau, le quatrain en est le corps, dont les deux tercets égaux sont les ailes.

Jean Suberville (1946 : 176), plus moderne dans son lyrisme, remplace l'oiseau par un avion :

> comparons ce dizain à un avion dont le quatrain serait le corps et les deux tercets les ailes symétriques.

Voici la position de Benoît de Cornulier sur cette forme : dans son article de 1983, il remarque que sur le plan purement rimique, le dizain classique « est la succession de trois suites minimales de type *abab*, *aa* et *abba* » (p. 38) ; et il donne en exemple *Les Mages* de Victor Hugo. Mais il précise : « la familiarité avec l'usage traditionnel, et, dans les "Mages" même, la structure sémantique-syntaxique dans la majorité des strophes [...] indiquent plutôt un regroupement *ccd eed* de tercets complémentaires en sizain » (p. 52). Et il essaie de justifier cette analyse, non seulement sur le plan syntactico-sémantique, mais sur le plan rimique lui-même : il met en avant la structure modulaire du sizain `(aabccb)`, et montre ses rapports avec celle du quatrain `(abab)` (voir aussi Cornulier 1993c : 29). On peut se ranger à cette façon de voir.

2.11.2.3.2. Martinon et Georges Duret (1934), indépendamment l'un de l'autre (Duret ne semble pas connaître son incontournable prédécesseur) ont retracé un historique de ce dizain. On en fait souvent remonter l'origine à Ronsard, mais d'après

Martinon on le trouve déjà dans le *Mystère du Vieil Testament* et surtout chez Marot ; la première forme isométrique apparaît, avant Ronsard, chez Corrozet, et le premier emploi de l'octosyllabe reviendrait à Magny (voir Martinon 1911a : 16-17, 34-35, 368-369). Ronsard, quant à lui, emploie l'heptasyllabe, et il sera en cela imité par plusieurs de ses successeurs (voir Martinon 1911a : 370).

Mais pour Martinon, « le poète qui a véritablement conçu et senti la valeur lyrique du dizain classique, ce n'est pas plus Ronsard que Marot, pas plus Magny que Ronsard, c'est Malherbe ! » (1911a : 369). Le dizain classique représente en effet près du tiers de son œuvre (Martinon 1911a : 371). Duret reconnaît aussi à Malherbe plus d'un mérite : « Chez Ronsard, la strophe de dix vers était mêlée à d'autres dans la même ode ; Malherbe, lui, lorsqu'il a fait choix d'un rythme, c'est pour de bon » (1934 : 177). Mais Duret souligne aussi la faiblesse de Malherbe dans son emploi du dizain : le non respect de la "césure secondaire" dans le sizain terminal ; Martinon (1911a : 372-373) ne cache pas cette "faiblesse", mais ne la condamne guère ; voici ce qu'en dit Duret : « Quant à la pause secondaire du sixain, elle fut pour le poète réformateur la cause de bien des ennuis. Au début, il montra de l'indulgence. Mais vers 1605, une voix sévère vint lui rappeler sa mission : Maynard fit remarquer au maître son étrange compromission avec la licence. Le législateur se réveille à ce son, il reconnaît son oubli, il confesse sa faute, et, sur le champ, il édicte la loi d'airain : le sixain devra se partager en deux tercets » (1934 : 178). D'après Martinon, ceci ne se produisit que vers 1612, mais à cette date « Malherbe avait terminé toutes se grandes odes en dizains » (1911a : 373). Qu'en est-il vraiment ? La réponse se trouve chez Fromilhague : le seul principe « qui s'affirme rigoureusement dans la structure des dizains composés par Malherbe est la nécessité d'une coupe principale à la fin du quatrième vers » (1954 : 402) ; quant à la "coupe secondaire" au septième vers, Malherbe n'aurait observé que « très irrégulièrement une règle qu'il n'a d'ailleurs édictée que postérieurement à sa dernière composition en dizains » (*ibid.*, 415). C'est donc Martinon qui a raison plutôt que Duret ; cependant, l'opinion de Duret peut être

fondée sur une analyse chronologiquement détaillée, la progression du schéma 3+3 étant notable dans le sizain final des « odes de 1606, par rapport à celle de 1600 » (Fromilhague 1954 : 418), même si « le schéma 2 + 4 ne perd rien de son importance » (*ibid.*, 419). Le progrès de la coupe secondaire sera encore plus sensible dans l'*Ode à Bellegarde* de 1608 (texte *in* Malherbe SP 1968a : 99-107, variantes *in* Malherbe SP 1968b : 178-186), où elle est présente dans les deux tiers des strophes (Formilhague, *ibid.*, 420) ; et les remaniements de cette ode renforceront cette tendance : « L'examen de l'*Ode à Bellegarde* et de ses remaniements nous permet de conclure que MALHERBE, vers 1608-1610, fait un effort considérable pour généraliser, au septième vers du dizain, l'usage d'une coupe [...]. Cependant, si le schéma 4 + 2 est, après le schéma 1 + 5, formellement proscrit du sizain final, le schéma 2 + 4, bien qu'en recul sensible, est loin de disparaître » (*ibid.*, 423-424). Mais la technique de Malherbe « va rétrograder immédiatement, comme si le progrès de l'*Ode à Bellegarde* n'avait été possible que par un effort exceptionnel, impossible à renouveler » (*ibid.*, p. 424). Enfin, dans l'ode *Pour la Reine Mere* de 1614 (que semble oublier Martinon), « Huit strophes seulement, sur vingt-deux, ont la coupe exigée à la fin du septième vers » (Fromilhague, *ibid.*, p. 425). Et si après 1614 Malherbe ne compose plus de dizains, c'est, d'après Fromilhague, « parce que, devant la redoutable entreprise qui consistait à donner de ses exigences une réalisation adéquate, susceptible de servir de modèle et de résister à toute critique, MALHERBE a toujours reculé [...]. Ainsi — conclusion piquante, et combien inattendue ! — la forme strophique qui est considérée comme sa parfaite réussite et la pierre de touche de son originalité et de son influence, Malherbe l'a abandonnée en pleine maturité... parce qu'il redoutait de ne pouvoir la porter à la perfection qu'il exigeait pour elle » (*ibid.*, pp. 439-440). Ce résultat négatif doit être rapproché de ce que l'on sait déjà du sizain malherbien (voir §. 1.2.2.6.2.) : Malherbe a sans doute du mal à percevoir la structure isostichique 3 + 3 dans la suite `(aabccb)`. Georges Duret le dit à sa façon : il « n'a pas ce rythme ternaire dans l'oreille » (1934 : 178).

L'influence de Malherbe sur ses successeurs sera considérable : « Emploi continu du dizain dans les grands sujets, préférence accordée aux octosyllabes, disposition des rimes : tout cela sera scrupuleusement conservé ; et si, pour la coupe du sixain final, les versificateurs abandonnent l'exemple de Malherbe, ce sera pour suivre docilement son précepte » (Duret 1934 : 179). L'influence a des répercussions aussi sur la quantité de dizains composés : « Ce fut pendant plus de cinquante ans une orgie, un déluge d'odes en dizains » (Martinon 1911a : 374). Mais au dizain `(ababccdeed)` s'ajoutent alors les formes `(ababccdede)`, `(abbaccdeed)` et `(abbaccdede)`.

Vers la fin du XVIIe siècle, c'est à nouveau le seul dizain `(ababccdeed)` qui s'impose, et il en sera ainsi jusqu'au XIXe siècle. C'est alors l'octosyllabe qui est le mètre le plus souvent employé. Mais, après le romantisme, le dizain disparaît : « Nos contemporains, qui reculent même devant le sixain, ne se sentent plus en état de manier des formes pareilles : elles demandent trop de souffle » (Martinon 1911a : 385).

2.11.2.3.3. Verlaine n'a employé le dizain classique qu'une seule fois, en octosyllabes, dans *B, XVI, 679*. Le texte est assez régulier : les strophes sont masculines, et leur moyenne ponctuométrique, `(25 16 212218)` témoigne, non seulement d'un marquage syntaxique de la fin de la première sous-strophe, mais aussi de la constitution modulaire du quatrain initial. On constate cependant qu'il n'y a pas de marquage de la "césure secondaire" au septième vers, cependant que le `(8)` terminal s'explique par l'"enjambement strophique" de l'entre-strophe II-III.

2.11.2.3.4. On a dit ci-dessus que le dizain classique d'octosyllabes avait été "découvert" par Magny, puis que Malherbe l'avait préféré aux autres formes de dizains. Suite à cet exemple, c'est une forme qui a connu un succès prodigieux. Mais on en trouve quelques exemples dès avant Malherbe, chez Tahureau, Buttet, Mailly, Belleau, Desportes, Grisel et La Roque (Martinon 1911b : 85). Après Malherbe, Martinon le signale chez Maynard, Racan, Théophile, Lachèvre, Saint-Amant, Godeau, Arbaud de Porchères, Colletet, Billaut, Malleville, Charpentier, Cassagnes, La Fontaine, Perrin, Gilbert, Le Clerc, Racine, Louis Racine, La Motte, Lagrange-Chancel, Rousseau,

Voltaire, Gresset, Malfilâtre, Lebrun, Lefranc de Pompignan, M.-J. Chénier, Fontanes, Lamartine, Hugo, Vigny, Cl. Hugues, Sutter-Laumann et S.-C. Leconte, liste très incomplète à laquelle on peut ajouter au moins Théophile de Viau (*cf.* Long/Chauveau/Cornulier DI 1990), Tristan l'Hermite (Chauveau/Cornulier DI 1992), Marceline Desbordes-Valmore (pour une strophe isolée — voir Chataigné DI 1991) et Théophile Gautier (Coates 1988).

2.11.2.4. (abbacddcee)

2.11.2.4.1. Verlaine emploie cette forme de dizain dans *S, III, II, 274.* Le mètre utilisé est le pentasyllabe. les strophes sont alternes. Malgré la brièveté de leur mètre, elles ont une moyenne ponctuométrique qui dénote une nette structuration en deux quatrains plus un distique final : (25 26 4337 39). Les strophes 5, 10 et 16 sont rimées (ababcddcee), ce qui les fait finir sur un vers de même genre que la strophe qui précède immédiatement. Encore une fois, on peut voir dans ce mélange des schémas rimiques que Verlaine n'est pas gêné par le mélange du quatrain croisé et du quatrain embrassé. Ceci ne pourrait poser des problèmes que si le poème était mis en musique (les strophes n'étant plus isomorphes sur le plan du genre des vers).

2.11.2.4.2. Le schéma rimique (abbacddcee) se trouve chez les troubadours (Frank 1966a : 143-144), chez divers classiques (Alais de Beaulieu, Simon Goulart, Boisrobert, Scudéry, Frénicle, Saint-Amant, Vion Dalibray, Corneille, Aubigné — voir Martinon 1911b : 91) et chez Théophile Gautier (Martinon, *id.*) ; mais jamais en pentasyllabes. Chez Gautier, le distique final tient lieu de refrain (*cf.* Coates 1988 : 8).

2.11.3. Le douzain

2.11.3.1. Lisons ce que dit l'*Art poétique* de Peletier (1555) sur les strophes de l'"Ode" : « Les Couplets, de mon jugement, n'excéderont point dix vers : qui sera quand l'ode devra prendre longue traite. Toutefois, qui les voudra faire plus longs, je ne me ferai partie contre lui : bien sachant quelle fâcherie c'est que d'entreprendre à donner loi à ce qui est entre les mains de l'usance : et qui est quasi tel qu'il doit

demeurer. Mais je parle à ceux de l'avenir : pour les enhorter [*sic*] de prendre exemple aux [odes] bien faites » (Peletier 1990 : 298). À cet avis modéré, on peut confronter la condamnation théorique de Banville pour le douzain `(ababcccdeeed)` tel que l'emploie Hugo : « Il est évident qu'en coupant cette strophe en deux après le quatrième vers, nous obtenons deux strophes complètes et parfaitement bien portantes, l'une de quatre vers, l'autre de huit vers. Ce type de strophe n'occupe donc pas dans l'ordre lyrique un rang plus élevé que dans l'échelle animale un polype dont on peut dédoubler la vie en le coupant en deux » (1972 : 165) ; d'où son aphorisme : « *Si une Strophe est combinée de telle façon qu'en la coupant en deux on obtienne deux strophes, dont chacune sera individuellement une strophe complète, elle n'existe pas en tant que strophe* » (*ibid.*, p. 164). Formont/Lemerre sont du même avis : « L'unité de ces prétendues strophes est purement logique ; ce sont des périodes oratoires, ce ne sont pas des rythmes » (1937 : 89). On voit qu'on est dans le même type de polémique que celle que l'on a rencontrée pour le dizain (*cf.* §. 2.11.2.3.1.).

2.11.3.2. Verlaine n'emploie pas le douzain `(ababcccdeeed)`, mais la forme `(ababcdcdeeff)`, dans *CpE, II, 710*. Son poème se caractérise par plusieurs particularités métriques : le mètre de base est l'octosyllabe ; mais les quatre derniers vers des strophes sont des trisyllabes. Ces quatre vers forment en outre une suite identique en tous points d'une strophe à l'autre : un refrain. La moyenne ponctuométrique, (14 25 2208 3339), témoigne non seulement de l'autonomie syntaxique du refrain, mais aussi d'une nette tripartition de la strophe en trois quatrains : on peut donc considérer que l'on a une strophe surcomposée, constituée de l'accolement d'un huitain et d'un quatrain, chacun étant à sa façon une strophe composée : le quatrain final est une forme géminée, le huitain initial l'est de même. Sur le plan du genre des vers, le huitain initial est fait de vers alternés, le dernier étant masculin ; le quatrain-refrain, en revanche, est entièrement composé de vers masculins.

2.11.3.3. Le douzain `(ababcdcdeeff)` ne se trouve qu'une fois chez les troubadours, dans un texte bimétrique, en strophes `{7777777777AA}` (*cf.* Frank

1966a : 81). Martinon (1911b : 93) ne le relève que dans un texte tétramétrique de Baïf, aux strophes mesurées (C6C6A6A688CC). La répartition des mesures fait penser à une constitution interne de la strophe semblable à celle de Verlaine ; par ailleurs, on peut inférer de l'emploi de quatre mètres différents qu'il s'agit probablement, comme chez Verlaine, d'un texte apparenté à la chanson. Le schéma rimique (ababcdcdeeff) est d'ailleurs attesté chez les chansonniers, par exemple dans *Le corps et l'âme* de Béranger (SP 1857 : 332-336), chanson dont les strophes se terminent, comme chez Verlaine, sur un refrain de quatre vers ; en voici le début :

(3) *Un vieillard mourait, et son âme*
Partait pour retourner aux cieux.
Le corps la retient et réclame
Un instant de derniers adieux.
Sur sa paille, il s'écrie : Arrête !
Songe qu'à toi Dieu m'a donné.
Pourquoi fuir comme une lorette
Fuit l'amant qu'elle a ruiné ?
Morts embaumés dans votre bière,
A vous clergé, croix et bannière.
Pauvre corps sans linceul,
Va-t'en seul ! } Bis.

Quoi ! dit l'âme, abjecte dépouille,
Tu veux retarder mon départ !
Habit dont le contact me souille,
Vas au néant rendre sa part.
Dieu me rappelle à sa lumière :
Déjà s'endorment tes douleurs.
Qu'importe après que ta poussière
Féconde épis, arbres ou fleurs !
Morts embaumés dans votre bière,
A vous clergé, croix et bannière.
Pauvre corps sans linceul,
Va-t'en seul !

2.11.4. Le quatorzain

2.11.4.1. Quatorze, comme le remarque Jean-Marie Lacombe ([s.d.] : 23), est le nombre de vers du sonnet ; et le sonnet n'est rien d'autre qu'un dizain classique (à sous-strophes inverties) dont les rimes du quatrain initial ont été doublées. Si on peut voir en lui un ensemble de quatre strophes, il est aussi analysable comme unité strophique, trouvant ses équivalents dans la mémoire collective, et fonctionne même parfois de

manière périodique. Comme strophe, le sonnet a cependant la singularité d'être généralement composé de mètres longs (alexandrin, décasyllabe), ce qui, sur le plan perceptif, ne convient guère à une forme de quatorze vers.

Quelques unes des formes de quatorzain que relève Martinon (1911b : 95) rappellent d'ailleurs étrangement le sonnet : le quatorzain `(aabbccddeefggf)`, mesuré `{A6A6A6A666666}`, et employé à la fois par Ronsard et par Beaujeu, le quatorzain `(ababcdcdeefggf)`, employé en pentasyllabes par Mathieu et en hexasyllabes et en heptasyllabes par Ronsard, etc.

2.11.4.2. Les quatorzains de Verlaine, qu'on trouve dans le poème *PcPS&FG, La machine à coudre et le cerf-volant, 126* sont également à rapprocher du sonnet par leur formule de rime : `(abbacddcefefef)`. Mais il s'agit en fait d'un texte manifestement apparenté à la chanson, les quatre derniers vers de chaque strophe formant un refrain, selon le schéma :

`RepM : {øøøøøøøøøøaøbc}`

Les deux derniers vers sont bissés. La syllababtion non classique des vers, récupérée par une orthographe spéciale, témoigne encore d'une forme propre à la chanson populaire. Les strophes sont masculines, monométriques, et composées uniquement d'octosyllabes (mètre qui me semble long pour des quatorzains). La strophe 2 manque. Cependant, la moyenne ponctuométrique des deux strophes qui subsistent est très claire : `(23 06 2359 5609 09)` : on y voit une suite de trois quatrains, puis un distique final. Le refrain, qui aide considérablement à la perception de la structure métrique, est à cheval sur le dernier quatrain et sur le distique. On peut donc dire qu'il y a discordance entre les différents niveaux de la structure métrique à la fin des strophes : sur le plan ponctuométrique, le quatorzain s'achève sur un distique, sur le plan du refrain, il finit sur un quatrain, sur le plan rimique, il se termine sur un sizain.

2.11.5. Moralité

Au delà de 10 vers par strophes, Verlaine emploie des refrains, qui facilitent grandement la perception de la structure métrique (voir §§. 2.11.3.2., 2.11.4.2.) ; du coup, la moyenne ponctuométrique des strophes n'a plus besoin d'être très appuyée, même si elle l'est parfois ; on peut dire à peu près la même chose pour la seule pièce en neuvains de notre corpus (§. 2.11.1.2.).

Le dizain jouit d'un traitement différent ; étant donné sa grande diffusion, Verlaine se sent en droit de l'employer sans refrains ; mais il marque alors nettement les frontières des constituants métriques de la strophe par des frontières syntaxiques, dont témoigne la ponctuométrie (voir §§. 2.11.2.2.2., 2.11.2.3.3., 2.11.2.4.1.). Si l'auteur des *Romances sans paroles* n'emploie le dizain classique `(ababccdeed)` qu'une seule fois (§. 2.11.2.3.3.), il se distingue par l'emploi, à trois reprises, de dizains originaux au moins par leur lieu de concordance métrique/syntaxe : `(aabbcc¬dede)` (§. 2.11.2.2.2.), `(abba¬cddc¬ee)` (§. 2.11.2.4.1.), et *J&N, N, Don Juan pipé, 389*, dont les dizains ont un statut métrique tout théorique (§. 2.11.2.1.2.) ; mais il faut ajouter que ce dernier poème est une pièce "diabolique", dont la structure amétrique est sans doute à mettre en relation avec la thématique sulfureuse.

2.12. POÈMES À SECTIONS MÉTRIQUES

2.12.0. Il s'agit dans ce chapitre de faire une rapide synthèse sur les textes verlainiens constitués de plusieurs sections métriques, sections traitées parfois séparément dans d'autres parties de mon travail. Beaucoup des textes étudiés dans ce chapitre ont déjà été traités dans ceux consacrés à l'étude de la typographie (§§. 2.1. et 2.2.). Au lieu de faire d'inutiles répétitions, je renverrai souvent aux paragraphes où ces poèmes ont déjà été analysés.

Qu'est-ce qu'une section métrique ? Une définition simple de la chose est la suivante : c'est tout segment textuel codifié sur une seule fiche dans ma base de données (annexe 4.6.). Mais cette définition renvoie à une explicitation de la procédure utilisée dans le répertoire métrique. Toute suite métrico-rimique autonome, périodique ou non, a été codifiée sur une seule fiche. Une suite est « autonome » quand elle se distingue, sur le plan des schémas rimiques et/ou métriques, des suites qui la précèdent ou la suivent éventuellement. Dans les lignes qui suivent, j'essaie de dresser une typologie des différents types métriques que recouvre cette notion de "section". Les sections qui ont fait l'objet, dans le répertoire (annexe 4.6.), d'une codification dans les champs **PrélR**, **PrélM**, **ClauR** et **ClauM** ont été écartées de l'analyse.

2.12.1. Poèmes dramatiques

2.12.1.1. Entièrement périodiques

2.12.1.1.1. *PV, OeC, Qui veut des merveilles, 23* est un texte codifié sur neuf fiches différentes. Toutes ses sections métriques sont périodiques. Elles représentent une alternance systématique entre des suites de formes strophiques (à modules complexes, et à blancs prédictibles) et des suites de rimes suivies (à modules simples, et à structure parastrophique). Cinq sections sont donc strophiques, et quatre autres parastrophiques. Sur ce texte, voir §§. 2.1.1., 2.1.2.2.1., 2.1.2.2.4., 2.1.2.3.4., 2.6.2.2.1., 2.6.3.2.2., 2.8.2.2.8.

2.12.1.1.2. Par rapport au texte précédent, et à ceux qui suivent, *J&N, J, Les uns et les autres, 334* présente l'avantage d'être achevé. C'est une comédie constituée de trois sections métriques : une chanson de trois strophes, la pièce proprement dite, et pour finir encore une chanson, de même constitution métrico-rimique que la première (trois quatrains de rimes embrassées). Ces morceaux strophés et/ou chantés mélangés aux rimes suivies ou à la prose ne sont pas rares dans le répertoire de la comédie classique : voir par exemple la chanson de Chérubin dans *Le mariage de Figaro* (Beaumarchais SP 1971 : 100-102) ou les « stances » de Philiste dans *La Veuve* de Corneille (SP 1968 : 162-163). Sur *Les uns et les autres*, voir Robichez 1994. *Cf.* §§. 2.1.2.2.1. et 2.1.2.3.5.

2.12.1.2. Partiellement périodique

PV, OeC, Vaucochard et fils Ier, 40 est un peu différent, trois de ses cinq sections (soit douze vers sur 42) étant non-périodiques, et la dernière étant par ailleurs à la fois strophique et parastrophique :

(1) VAUCOCHARD

Admirez, mes amis, l'effet de l'éloquence :
J'ai vaincu les partis...

SIDONIE

Sire, n'êtes-vous pas
Toujours vainqueur ?...

VAUCOCHARD

Hé, hé, ma chère, je le pense,
Je reste... et c'est pour toi...

SIDONIE

Sire, parlez plus bas.

(Sera continué très-prochainement.)

Les deux autres séquences non-périodiques sont également des quatrains de rimes croisées, mais non parastrophiques. Le premier est mesuré {C88C}, le second est tout entier construit sur des pentasyllabes.

Une autre particularité de ce texte est sa deuxième section métrique, périodique, parastrophique, et construite en rimes suivies, mais dont le mètre est l'octosyllabe, et non pas l'alexandrin. Voir, sur ce poème, les §§. 2.1.2.2.1. et 2.2.2.2.1.

2.12.1.3. Aucunement périodique

RC&PcS, La tentation de Saint Antoine, 302 est un texte encore plus déviant, aucune de ses six sections n'étant périodique. Il est de plus difficile de trouver un modèle culturellement connu derrière les formules métrico-rimiques de chacune des sections. La dernière section entame la deuxième scène de l'opérette, on peut donc y voir une frontière superparastrophique, soulignée par le changement de forme métrique. Sur ce texte, voir les §§. 2.1.2.1.9., 2.2.2.2.1. et 2.2.2.2.3.

2.12.2. Poèmes à sections majoritairement périodiques

2.12.2.1. Périodicité complète

2.12.2.1.1. Je commence l'analyse par les poèmes dont les sections elles-mêmes sont quasi isomorphes. *PS, La mort de Philippe II, 88* est un texte constitué de deux sections périodiques, identiques en tout point : il s'agit de deux suites en terza rima, chacune ne se distinguant de l'autre que par son monostiche terminal. Il y a alternance en genre entre les deux sections. Outre une pause du sens et de la syntaxe, un espace blanc plus large que les espaces standards les sépare. On est donc en face d'une espèce de frontière superparastrophique à motivation métrique. Voir §. 2.5.2.2.2.

J&N, J, Prologue, 319 ne présente guère de problèmes à l'analyse. Entièrement construit sur des heptasyllabes, sa première section est faite de deux quatrains embrassés alternes, et la seconde de trois quatrains à rimes croisées. Il y a donc une mise en équivalence syntagmatique de la structure métrico-rimique dans les deux cas, et de plus une quasi-équivalence strophique entre les deux sections : les strophes de la première ne sont que la forme "invertie" des strophes de la seconde (*cf.* Cornulier 1993c : 31-32). Sur ce texte, voir §§. 2.6.1.1.4. et 2.6.2.1.4.

Pas de problèmes non plus pour l'analyse de *J&N, J, VJ, Les vaincus, 366*. Le poème est tout entier constitué de quatrains d'alexandrins à rimes croisées, où je n'ai distingué deux sections qu'à cause de l'absence d'alternance gonique entre les strophes 10 et 11 : les dix premières strophes sont féminines, les dix dernières sont masculines. Sur ce texte, *cf.* §§. 2.1.2.3.3., 2.6.1.1.9.

Les cinq triolets de *F, III, 1389* sont exactement isomorphes :

RIM : (abaaabab)

REP : (ABøAøøAB)

GEN : (MFMMMFMF)

Nous sommes donc en présence d'une mise en série d'une forme fixe, qui par conséquent devient strophe. Ce phénomène n'est pas rare et se rencontre ailleurs, chez Verlaine comme chez d'autres auteurs (voir sur ce point le §. 2.2.3.1.1.).

2.12.2.1.2. Dans *PcPS&FG, Au pas de charge I, 130*, le jeu sur la périodicité se fait de manière différente. Le poème est formé de trois sections métriques de deux strophes (typographiques) chacune. Je fais abstraction de *Au pas de charge II*, qui peut presque être considéré comme un autre poème, *Au pas de charge I* ayant sa propre signature. Les deux strophes centrales ont la même structure métrique (Rim∩§ : (aabbccdd) ; Met : {88888888}), et font périodicité par leur coprésence même. En revanche, les deux sections extérieures ont chacune la forme suivante :

Rim∩§ : (aabbccd, deeffgg)

Rimiquement, la périodicité se situe au niveau des rimes suivies ; mais la typographie met en place deux septains hétéromorphes, qui ne sont "périodiques" que parce qu'ils apparaissent dans les deux sections, dans le même ordre. Le schéma rimique des deux sections reste le même, mais les timbres changent. La succession périodique du texte dans sa globalité peut être représentée par la notation {ABCCAB} : chaque élément strophique est structurellement répété. Reste à savoir si cette périodicité toute théorique est perceptible, le poids des distiques de rimes suivies étant lourd à porter, et les deux sections étant tout de même séparées par seize vers octosyllabiques. L'analyse

ponctuométrique ne permet pas de dégager une structure identique dans les deux sections en termes de "sous-strophes" :

Ponctuométrie de la première section : {3000039 /0003 039}

Ponctuométrie de la deuxième section : {009 3009 /3000339}

La typographie initiale de ce poème était un peu différente de celle adoptée par Yves-Gérard Le Dantec et Jacques Borel (*cf.* Verlaine SP 1989 : 1094). Sur ce texte, voir §§. 2.9.2.1. et 2.10.2.1.2.

2.12.2.1.3. *OesH, VII, 769* est un poème constitué de deux sections métriques, en alexandrins. La première est formée de distiques de rimes suivies, sans démarcation typographique, la seconde de deux quatrains de rimes croisées. L'une des étrangetés du texte est le lien syntaxique des deux sections, dont les frontières communes sont construites autour d'une même phrase. Voir §§. 2.2.1.1.2. et 2.6.1.1.9.

2.12.2.1.4. Voici le schéma rimique de *C, La bonne crainte, 889* :

Rim∩§ : {abc, abc, dde, ffe, ggh, iih, jjk, llk, mmn, oon, ppq, rqr, sts, t}

Les deux premiers tercets se détachent nettement par leur formule de rimes. Ils forment une première section, constituée de deux modules identiques, soulignés par la typographie. Il y a donc périodicité. Les huit tercets suivants forment quatre sizains non-typographiques à strucure modulaire (aab), avec équivalence matérielle du timbre (b) pour chaque paire de tercet. Je les ai codifiés (annexes 4.3. et 4.6.) dans une même section avec le tercet suivant (le onzième), à cause de l'isomorphisme modulaire (aab) que ce dernier partage avec eux. Mais cette analyse est un peu artificielle, le onzième tercet formant un sizain (aab, cbc,) avec les trois vers suivants, sizain ne se distinguant des précédents que par la forme invertie de son dernier module. J'ai intégré ce module dans une même section que le treizième et dernier tercet, encore pour des raisons d'isomorphisme modulaire (aba). Le dernier tercet trouve un écho à sa rime orpheline relative avec le vers-clausule surnuméraire. Le poème est donc analysable tantôt selon les trois sections qui viennent d'être décrites (celles des annexes

4.3. et 4.6.), tantôt comme formé d'un premier sizain (abc, abc,), puis de cinq sizains (aab, ccb,), avec un cinquième sizain à second module inverti, enfin d'un quatrain terminal (aba, b). Voir §§. 2.5.2.1.2., 2.5.2.1.5., 2.5.2.2.3., 2.5.3.2.

2.12.2.1.5. *I, XLI, 937* est entièrement constitué de quatrains à structure métrique {6464}. Les deux premiers sont en rimes suivies, les six suivants en rimes croisées. Chaque section est donc périodique, avec en plus un isomorphisme métrique (mais non rimique) tout au long du poème. Voir §§. 2.6.1.2.1. et 2.6.3.1.4.

2.12.2.1.6. *PD, À Mademoiselle Sarah, 983* présente un mélange de périodicité modulaire et de périodicité de type strophique. Constitué de quatre tercets typographiques d'octosyllabes, les deux premiers forment un sizain rimé (aab, ccb,), les deux derniers sont monorimiques : (aaa, bbb). Voir §§. 2.5.1.1.7. et 2.5.2.1.3.

2.12.2.1.7. *PD, Monna Rosa, 1038* est formé de deux sections de trois strophes chacune : trois quintils (abbaa,), puis trois sizains (abbacc,). Les vers sont tous hexasyllabiques. Les premières strophes sont G-alternantes, les suivantes masculines (Gen : {FMMFMM}). Voir §§. 2.7.1.5.4. et 2.8.2.6.2.

2.12.2.2. Périodicité majoritaire

2.12.2.2.1. *S, I, XV, 255* est constitué de deux sections. La première se divise en deux sizains périodiques, avec un segment parastrophique sans blanc au premier vers. La seconde section est formée d'un seul sizain, non-périodique, et d'un vers-clausule typographiquement détaché. Chaque "strophe" est liée à la suivante par enchaînement de sa rime pénultième avec la rime initiale. Le tout est construit sur des alexandrins. Voici la formule rimique globale du texte :

Rim : {abbaca, cddcec, effefg, g}

On voit que le processus d'enchaînement rimique se modifie entre la dernière strophe et le vers-clausule surnuméraire, et empêche le texte d'être périodique dans sa totalité. Il y a cependant une "quasi-périodicité", que l'on rencontrera tout-à-l'heure dans l'analyse des pièces à sections majoritairement non-périodiques. Voir les §§. 2.1.2.2.3. et 2.8.2.5.

2.12.2.2.2. *PD, Ex imo, 990* est formé de trois sections, plus un quatrain prélude et un quatrain clausule, qui ouvrent et ferment le poème. Tout le texte est en alexandrins. La première et la troisième section sont en quatrains croisés (et la strophe prélude et la strophe clausule en quatrains embrassés). Seule la deuxième section est non périodique. Elle est rimée (abacdcd) (avec une rime orpheline absolue), et son quatrième vers est traversé par une frontière parastrophique segmentée sans blanc. La typographie donne donc deux blocs de quatre lignes pour cette section, ce qui, visuellement, la fait ressembler aux quatrains qui la précèdent et la suivent. Voir le §. 2.1.2.2.3. Mais métriquement, il manque un vers pour avoir les deux quatrains requis. L'absence de ce vers entraine un changement du genre des strophes, qui à partir de là deviennent féminines (sauf la strophe clausule, G-alternante). Voir §. 2.6.1.1.9.

2.12.2.2.3. *F, XVI, 1403* est un poème en alexandrins de rimes suivies, sans blancs, divisé en trois sections seulement parce que ce qui devrait être son septième distique est un tercet, par triplement de la rime. Voir le §. 2.2.1.1.2.

2.12.3. Poèmes à sections majoritairement non-périodiques

2.12.3.1. Vers mêlés

Les pièces en vers mêlés présentent un mélange de formes à modules complexes non-périodiques avec des distiques de rimes suivies, périodiques ou non. Ces pièces sont *P, A II, Billet à Lily, 537* (isométrique), *F, XIII, 1399* (isométrique), *F, XIV, 1400* (isométrique), *H, XIV, 1415* (polymétrique).

Sur ces poèmes, voir les §§. 2.2.1.1.3., 2.2.2.2.3, et 2.1.2.1.5. pour *F, XIV, 1400.*

2.12.3.2. Quasi-périodes

2.12.3.2.1. *PS, PT, I, 69* est constitué de deux sections chacune non-périodique, mais dont le rapport forme une "quasi-période", leurs structures rimiques étant très proches l'une de l'autre : (abababab) et (abababba). Sur ce texte, voir §. 2.2.2.2.4.

Il y a un même effet de quasi-périodicité entre les deux sections de *PS, Un dahlia, 81*. Chaque section est formée de deux tercets typographiques formant un sizain rimique. Le second sizain est une sorte d'image en miroir du premier ; sizain 1 : `(abb, acc,)` ; sizain 2 : `(aab, ccb)`. Structurellement, le second sizain est l'exact renversement rimique du premier. Vooir §§. 2.5.2.1.4. et 2.5.2.3.5.

2.12.3.2.2. L'effet est encore à peu près le même dans les trois sonnets de *S, II, IV VII, 271*. Les trois sonnets, tous en alexandrins, ont des structures rimiques légèrement différentes (tantôt au niveau des quatrains, tantôt au niveau des tercets), mais assez proches pour que leur mise en série puisse avoir un effet de quasi-périodicité :

Sonnet 1 : `Rim : (abba, abba, ccd, cdd)`

Sonnet 2 : `Rim : (abba, baab, ccd, ede)`

Sonnet 3 : `Rim : (abba, abba, ccd, eed)`

Ces trois sonnets appartiennent par ailleurs à un poème formé de dix sonnets à propos duquel on peu parler encore de quasi-périodicité. Ces trois sonnets-ci ont une relative autonomie syntaxique dans la mesure où ils appartiennent tous au discours d'un même locuteur. *Cf.* §. 2.1.2.3.7.

Toujours dans le domaine des formes fixes, *PD, Triolets, 985* est un poème qui met en équivalence deux triolets, plus un fragment de triolet (deux vers), que l'on ne peut intégrer dans l'analyse. Tous les vers sont des octosyllabes. Les deux triolets complets sont hétéromorphes :

Triolet 1 : `Rim : {abaa, abab} ; Rep : {ABøA, øøAB}`

Triolet 2 : `Rim : {abaaaabab} ; Rep : {ABøAøøøAB}`

Mais leur structure est néanmoins très similaire, le second ne se démarquant que par son vers supplémentaire et par l'absence de blancs. Par ailleurs, tous deux ne sont que deux instanciations différentes d'un même modèle abstrait de la forme triolet. Voir les §§. 2.2.2.1. et 2.2.3.1.1.

D, LIII, II, 591 est également un poème dont les six strophes sont des triolets octosyllabiques. Seules la quatrième et la sixième se distinguent un peu des autres, en ce que leur schéma de répétition est, respectivement, `(ABøAøøaB)` et `(AbøAøøab)` au lieu d'être `(ABøAøøøAB)`.

I, LIV, 950 est composé de triolets irréguliers. Leurs schémas de répétition sont respectivement `(ABøaøøAB)`, `(ABøaøøAB)` et `(ABøøøøAB)` ; on constate que les deux premiers sont isomorphes et que le dernier s'éloigne encore plus que les deux autres du triolet traditionnel.

Sur tous ces textes, voir §. 2.2.3.1.1.

2.12.3.2.3. On peut parler encore de quasi-périodicité dans *D, XLV, 584*, poème dont chacune des sections est constituée d'un quatrain, tantôt croisé, tantôt embrassé. Les deux quatrains extérieurs sont tous deux en octosyllabes et présentent le même timbre rimique dans leurs vers 1 et 4 (avec un même mot à la rime en I 4 et III 1 : « tien »). Le quatrain central est construit sur un schéma métrique `{8AAA}`. Voir §. 2.2.2.2.2.

PD, Vos yeux..., 982 est du même genre. Formé de deux quatrains, il rapproche les formules de rimes `(abab)` et `(abba)`, et deux schémas métriques très proches l'un de l'autre : `{C8C8}` et `{C7C8}`. Voir encore le §. 2.2.2.2.2.

Idem pour *PD, La croix sans or, 996*, dont les deux quatrains ont des formules de rimes respectivement embrassée et croisée (le premier est donc la forme invertie du second), et entièrement masculine (strophe 1) puis féminine (dernière strophe). Voir le §. 2.2.2.2.2.

Même chose pour *PD, Impression de printemps, 988*, constitué de cinq quatrains de rimes croisées, dont le second se démarque par sa constitution métrique (`{AABB}` au lieu de `{AAAA}`). Voir §. 2.2.2.2.2.

2.12.3.3. Autres pièces

2.12.3.3.1. La périodicité des cinq sections de *LI, Gloria in Excelsis, 741*, n'est guère que visuelle (présentation typographique par distiques), sauf pour les trois

distiques de rimes suivies de la troisième section (mais deux de ces distiques apparient des terminaisons de genre différent) et pour les deux distiques de type modulaire de la quatrième section, qui répètent le même schéma rimique {ab}. Ce texte est d'une structuration rimique extrêmement bizarre, et par conséquent complexe. Il y a plusieurs phénomènes de répétition (mots-rimes, vers-refrains, etc.), et le dernier distique a la particularité d'être traversé par une frontière parastrophique segmentée sans blanc qui détache le « Ainsi soit-il » final (sur ce point, voir §. 2.1.2.2.3.). Voici les formules rimique et gonique du poème :

```
RIM :  {ab,  cc,  ba,  dd,  ee,  ff,  gh,  ij,  ig,  hj,  kl,  kl,  mm}
GEN :  {MF,  MM,  FM,  MM,  MF,  MF,  MF,  MM,  MM,  FM,  MM,  MM,  MM}
```

On voit qu'il y a par trois fois effraction de la règle de proximité : les deux timbres {a} sont séparés par deux couleurs rimiques, les deux timbres {g} et les deux timbres {j} par trois. Les terminaisons {h} et {b} sont par ailleurs très proches l'une de l'autre, et sont faites chacune d'un mot-rime : « Terre / Père ». Voir §. 2.4.2.2.

2.12.3.3.2. Les trois sections de *PD, [Distiques], 1037* sont à écarter de l'analyse. Bien que réunies sous un même titre, elles forment en fait trois poèmes-distiques indépendants, dont chacun est la légende d'un dessin. Voir §. 2.2.3.3.1.

2.12.4. Leçon

En dehors des vers préludes et vers clausules, les sections métriques sont souvent périodiques (§§. 2.12.1.1., 2.12.2.1.), ou quasi-périodiques (§§. 2.12.2.2.1., 2.12.2.2.3., 2.12.3.2.). Les exceptions à la périodicité concernent des textes dramatiques (§§. 2.12.1.2. et 2.12.1.3.), un morceau de *PD, Ex imo, 990* (§. 2.12.2.2.2.), *LI, Gloria in excelsis, 741* (§. 2.12.3.3.1.) et surtout les vers-mêlés (§. 2.12.3.1.).

Ces pièces sectionnées ne semble pas appartenir à un type de texte particulier : poèmes dramatiques (§. 2.12.1.), formes fixes (§§. 2.12.2.1.1., 2.12.3.2.2.), textes en rimes suivies et/ou plus ou moins strophiques (§§. 2.12.2.1., 2.12.2.2., 2.12.3.2.1.,

2.12.3.2.3.), vers-mêlés (§§. 2.12.3.1., et peut-être 2.12.3.3.1.) se côtoient dans cette typologie. On doit néanmoins remarquer que les textes à sections sont assez rares, on en compte 33, soit environ 3,6 % des 907 poèmes verlainiens recensés dans mon répertoire.

3.
CONCLUSIONS ET PROPOSITIONS

3.1. LA STROPHE VERLAINIENNE

3.1.0. Verlaine, dans sa pratique du mètre, fait partie des grands novateurs de son époque (voir Cornulier 1982a), même si ses usages s'inscrivent dans une histoire qui couvre au moins toute la seconde moitié du XIXe siècle (voir Gouvard 1994b). Qu'en est-il sur le plan des strophes ? C'est le moment de tenter de répondre à cette question, en dressant un bilan des différentes pratiques verlainiennes en matière de strophe, et en essayant de dégager leur originalité (si originalité il y a) par rapport aux usages antérieurs.

3.1.1. Les pratiques typographiques

3.1.1.1. Les strophes

Si l'on excepte les suites de rimes suivies, Verlaine démarque toujours par la typographie les structures métrico-rimiques qu'il emploie, à trois exceptions près (voir §. 2.2.1.2.1. — voir aussi §. 2.2.2.2.4.). Ceci n'a rien d'original.

3.1.1.2. Les parastrophes

3.1.1.2.1. Peu d'études ont été faites sur les structures parastrophiques en poésie française (voir néanmoins Gardes-Tamine 1988). Il est donc difficile de dégager l'originalité de Verlaine sur ce point.

Les frontières parastrophiques pleines sont très anciennes : la poésie narrative en a usé couramment dans un sens paragraphique, pour souligner les grands ensembles plus ou moins autonomes sur le plan sémantique.

Par contre, les parastrophes segmentées, avec blanc ou sans blanc (paras√b et para§√-b) semblent beaucoup plus tardives ; Hugo n'en fait un emploi systématique qu'à partir des *Châtiments* (Gardes-Tamine 1988 : 145). On peut raisonnablement penser que ces raffinements typographiques ne se sont imposés qu'à partir du moment où la typographie a pris une importance vraiment prépondérante en poésie : au XIXe siècle, la poésie est à peu près toujours détachée de tout support musical, et elle est faite

d'abord pour être lue. Reste à savoir si l'usage des imprimeurs est toujours conforme à la volonté des poètes. En ce qui concerne Verlaine, la consultation des manuscrits fait répondre par l'affirmative, à quelques exceptions près (voir §§. 2.1.2.1.8., 2.1.2.2.6.).

3.1.1.2.2. Verlaine emploie autant des parastrophes pleines que des parastrophes segmentées, avec ou sans blanc, ou des superparastrophes. Sur 907 poèmes encodés dans mon répertoire métrique, on en dénombre 92, soit plus de 10 %, qui contiennent des parastrophes ; sur ces 92, 69 (soit 75 %) sont des textes à rimes suivies. Dans la plupart des cas, les vers ou segments de vers ainsi regroupés ont une unité sémantique, qui permet de rapprocher le fonctionnement de la parastrophe en poésie de celui du paragraphe en vers (voir §. 2.1.3.). On reste cependant dans un registre poétiquement marqué, et, quelquefois (rarement), la fin d'une parastrophe peut "enjamber" sur le début de la suivante, quand il s'agit de décrocher ainsi le vers ou segment de vers final d'un poème (voir §§. 2.1.2.1.5., 2.1.2.2.3. ; voir aussi un texte curieux discuté au §. 2.2.1.1.2.).

Les parastrophes pleines ont tantôt une fonction paragraphique classique (§. 2.1.2.1.1.), tantôt une fonction, plus lyrique, de clausule (ou plus rarement de prélude) (voir §. 2.1.2.1.8.). On peut sans doute leur joindre les poèmes qui forment un seule bloc de vers en rimes suivies, et qui sont formés pour ainsi dire d'une seule parastrophe (§§. 2.2.1.1.1., 2.2.1.1.3., 2.2.1.1.4.).

Verlaine préfère la parastrophe segmentée sans blanc à la parastrophe segmentée avec blanc (§. 2.1.1.). Dans les deux cas, il est généralement assez facile de trouver une justification sémantique à la présentation typographique (§§. 2.1.2.2.2. à 2.1.2.2.6.), sauf pour deux poèmes (§§. 2.1.2.2.7. et 2.1.2.2.8.).

Par contre, il est plus difficile d'établir la pertinence sémantique des superparastrophes, segmentées ou non, quand Verlaine les emploie en dehors des poèmes dramatiques ou des poèmes strophés (voir §§. 2.1.2.3.1., 2.1.2.3.2. et 2.1.2.3.3.). Cependant, on remarque que les superparastrophes de Verlaine ont de grandes analogies formelles :

— presque toutes sont délimitées par une ligne de pointillés (voir §. 2.1.2.3.0.) ;

— un texte qui ne contient, comme type de parastrophe, que des superparastrophes, est un texté strophé ;

— les suites de rimes suivies, quand elles contiennent des superparastrophes, contiennent également d'autres types de parastrophes ;

(voir §. 2.1.2.3.3.). En fait, il conviendrait de mener une étude sur les lignes de pointillés, telles que les emploie Verlaine, dans la poésie du XIXe siècle.

3.1.2. Les quantains

3.1.2.1. Monostiches

3.1.2.1.1. S'il est un quantain pour lequel il est difficile de dégager l'originalité de Verlaine, c'est bien le monostiche, toujours superbement ignoré dans les études des métriciens.

Pourtant, on a vu que l'étude du monostiche typographique était fructueuse dans le cas de Verlaine : à côté de monostiches périodiques qui alternent avec d'autres types de quantains (§. 2.3.1.) et des monostiches parastrophiques (§. 2.3.3.), on trouve les monostiches clausules (§. 2.3.2.), qui forment en quelque sorte une catégorie formelle intermédiaire : formellement, ils sont intégrés dans la métrique du texte, comme scansion (variation formelle) de sa borne inférieure ; fonctionnellement, ils jouent le rôle d'une clausule, comme les monostiches parastrophiques.

3.1.2.1.2. Les poèmes à monostiches périodiques ne représentent, certes, que 1,2 % de toute la production verlainienne ; ceci, pourtant, n'altère pas leur caractère fondamentalement *métrique*. Si on y ajoute les pièces à monostiches clausules (4,96 %) et celles à monostiches parastrophiques (3,96 %), on arrive au chiffre important de 10,14 %, qui montre le tort qu'ont eu les métriciens de négliger le monostiche jusqu'ici : à eux deux, les quintils et les sizains n'arrivent pas à ce chiffre.

3.1.2.1.3. Les monostiches sont particulièrement importants dans leurs relations avec d'autres strophes courtes : quantité de monostiches clausules viennent après des

tercets (voir §. 2.3.2.2.1.), et quand des quatrains alternent avec d'autres types de quantains, c'est le plus souvent avec des monostiches (§. 2.6.4.2.).

3.1.2.2. Distiques

3.1.2.2.1. Les préludes et les clausules se rencontrent quelquefois encore sous forme de disitique (§. 2.4.2.4.).

3.1.2.2.2. Cependant, le plus souvent, les distiques sont employés sous forme périodique. Mais ils ne représentent alors, en nombre de poèmes, que 2,5 % du corpus verlainien. À ce niveau, l'originalité verlainienne me semble se situer sur le plan des mètres utilisés. En effet, Verlaine emploie le distique sur des mètres fort variés : octosyllabes, décasyllabes, alexandrins... On trouve même des distiques bimétriques (§. 2.4.1.1.7.). Il est difficile d'assurer que ce soit là une pratique originale, car les métriciens, s'ils mentionnent souvent le distique dans leurs travaux, c'est souvent pour le rejeter comme non pertinent, et ils ne l'étudient guère (voir §. 2.4.0.) : Martinon ne lui consacre pas de chapitre, tout juste une page (1911a : 79), et son *Répertoire* n'en recense aucune forme. Cependant, ma pratique de lecteur de poésie me fait présumer que les poètes qui emploient le distique l'utilisent plutôt en alexandrins. les seuls exemples que mentionne Martinon (*id.*) sont d'ailleurs construits sur ce mètre.

3.1.2.3. Tercets

3.1.2.3.1. Avec un total de 5,7 % de la production verlainienne, les poèmes à tercets périodiques ne sont pas à négliger : ils sont guère moins nombreux que les poèmes à sizains.

3.1.2.3.2. Au niveau des tercets, il y a une plus grande uniformité dans les mètres utilisés qu'au niveau des distiques : l'octosyllabe domine, ce qui n'est pas original pour le tercet `(aaa)`, mais l'est davantage pour les autres formes (le tercet `(aab)`, par exemple, est habituellement composé d'alexandrins — voir §. 2.5.2.1.1.).

3.1.2.3.3. Parmi les tercets construits sur deux rimes, ceux où la rime orpheline est centrale fonctionnent généralement par un processus d'enchaînement, comme dans la terza rima (§. 2.5.2.2.2.), à moins que la rime centrale soit orpheline absolue

(§. 2.5.2.2.3.) ; ceux où la rime orpheline ouvre ou ferme le tercet vont par paire pour former des superstrophes (§§. 2.5.2.1., 2.5.2.3.).

On peut donc distinguer, parmi les formes les plus courantes, trois types de tercets différents : ceux qui sont rimiquement autonomes, ceux qui vont par paire, ceux qui sont sujets à l'enchaînement rimique.

3.1.2.4. Quatrains

3.1.2.4.1. Le quatrain est la strophe préférée de Verlaine. Il est est sans doute de même pour la majorité des poètes du XIXe siècle. Les poèmes comprenant des quatrains périodiques (hors les sonnets) représentent 32, 85 % de tous les poèmes verlainiens ; si l'on exclu du calcul de base les formes fixes (sonnets, ballades, triolets, pantoum), on arrive au chiffre impressionnant de 46,63 %.

3.1.2.4.2. Au niveau des quatrains, on remarque que Verlaine emploie beaucoup le quatrain embrassé (§. 2.6.2.), pas autant que le quatrain croisé (§. 2.6.1.), certes, mais beaucoup plus que dans la tradition classique. Les mesures prépondérantes du quatrain monométrique sont classiquement l'octosyllabe et l'alexandrin (§§. 2.6.1.1.5., 2.6.1.1.9., 2.6.2.1.5., 2.6.2.1.9.), mais on remarque divers essais sur des mètres rares : ennéasyllabe (§§. 2.6.1.1.6., 2.6.2.1.6.), hendécasyllabe (§§. 2.6.1.1.8., 2.6.2.1.8.), 13-syllabe (§§. 2.6.1.1.10., 2.6.2.1.10.), 14-syllabe (§. 2.6.1.1.11.). Les formes bimétriques sont fréquentes dans le quatrain croisé, et il s'agit alors le plus souvent de formes symétriques (§. 2.6.1.2.1.). Quand il y a bimétrie dans le quatrain embrassé et dans le quatrain suivi, ce qui est nettement plus rare, Verlaine préfère les formes à clausule, en employant un mètre clausule plus long que le mètre de base (§§. 2.6.2.2.1., 2.6.3.1.3.).

3.1.2.5. Quintils

3.1.2.5.1. Les poèmes comprenant des quintils sont assez rares dans le corpus verlainien : ils représentent environ 3,2 % de sa production.

3.1.2.5.2. Les quintils sont rares, mais aussi de formes extrêmement variée : l'originalité verlainienne se situe ici dans la variété des formes utilisées. Le quintil

(abaab) (§§. 2.7.1.2., 2.7.3.1.2., 2.7.3.3.) n'est en rien prépondérant : les formes (abbab) (§§. 2.7.1.6., 2.7.3.1.2.), (abbaa) (§§. 2.7.1.5., 2.7.3.4.1.) et (ababa) (§. 2.7.1.3.) sont employées avec à peu près la même fréquence.

3.1.2.5.3. Plusieurs (abbaa) et (ababa) sont sujets à des phénomènes de répétition qui viennent de Baudelaire (§§. 2.7.1.3.4., 2.7.1.3.6., 2.7.1.5.5.).

3.1.2.6. Sizains

3.1.2.6.1. Le sizain est le quantain périodique préféré de Verlaine, après le quatrain. Il est cependant loin d'égaler ce dernier : il est présent dans 6,17 % des poèmes seulement.

3.1.2.6.2. On peut dire que, dans sa pratique des sizains, Verlaine est à la fois original et traditionnel : il reste proche de la tradition en ce que le sizain (aabccb) reste largement dominant chez lui (26 emplois — voir §. 2.8.2.2.) ; mais il innove en essayant par ailleurs un grand nombre de formules rimiques. Le sizain classique inverti, apparemment peu apprécié, n'a été employé qu'une fois (§. 2.8.2.1.1.). Par contre, on trouve onze fois le schéma (ababcc) (§§. 2.8.2.3., 2.8.3.5.1.) et cinq fois le schéma (abbacc) (§§. 2.8.2.6., 2.8.3.5.1.). La forme (ababab), avec quatre occurrences textuelles, n'est pas loin derrière (§§. 2.8.1.3., 2.8.3.3.1.). Les autres schémas de rimes essayés par Verlaine sont (aabbcc) (deux fois) et (aabbbb), (abaabb), (ababaa), (ababba), (abacbc), (abbaca), (abbbaa) et (abccba) (une fois chacun).

3.1.2.6.3. C'est au niveau du sizain que Verlaine commence à respecter ce que l'on appelle traditionnellement la "césure strophique" (voir §§. 2.8.1.3.4., 2.8.1.3.5., 2.8.2.3.3., 2.8.2.3.4., 2.8.2.3.6., 2.8.2.3.7., 2.8.2.6.4., 2.8.3.2.1.), ceci même dans des textes à mètres courts (§§. 2.8.2.3.2., 2.8.2.2.3.).

3.1.2.6.4. Les mètres dominants sont l'heptasyllabe et surtout l'octosyllabe, et on remarque encore quelques essais dans les mètres rares, l'ennéasyllabe (§§. 2.8.1.3.5., 2.8.2.4.1.) et le 14-syllabes (§. 2.8.3.4.2.).

3.1.2.7. Strophes de plus de six vers

3.1.2.7.1. Les strophes de plus de six vers sont très rares chez Verlaine. Certes, on trouve un texte en quatorzains, un autre en douzains, quelques-uns en dizains, mais ce sont des expériences isolées. Les textes dont les strophes dépassent les six vers, à eux tous, ne représentent que 2,87 % de la production verlainienne : 0,88 % pour les septains, 1,2 % pour les huitains, 0,44 % pour les dizains ; les neuvain, douzain et quatorzain, hors formes fixes (on trouve une ballade en neuvains), ne sont représentés chacun que par une seule pièce.

3.1.2.7.2. Avec ces quantains, Verlaine s'évertue, comme pour le sizain, à marquer syntaxiquement la "césure strophique" (voir §§. 2.9.1.1.3., 2.9.1.1.4., 2.9.1.2.2., 2.9.1.4.3., 2.9.1.6.2., 2.10.2.1.2., 2.10.2.2.4., 2.10.2.2.6., 2.10.2.2.7., 2.10.2.2.9., 2.10.2.2.10., 2.11.2.2.2., 2.11.2.3.3., 2.11.2.4.1.). Quand il y a des exceptions à cette tendance très nette, des phénomènes de répétition prennent le relais sur les structures syntaxiques (§§. 2.11.1.2., 2.11.3.2., 2.11.4.2.).

3.1.2.7.3. Au niveau des formules de rimes, il est difficile de dégager des généralités, étant donné le faible nombre de textes concernés. Il n'y a guère que pour le huitain que se dégage une prépondérance nette du schéma `(ababcdcd)`, employé sous forme bimétrique (§. 2.10.2.2.).

3.1.2.7.4. Sur le plan des mètres employés, malgré l'étroitesse du corpus (2,87 % des pièces verlainiennes, je le rappelle), il me semble qu'on peut dire que Verlaine se distingue parfois, dans ces strophes longues, par l'emploi de mètres longs :

— parmi les septains, on trouve des strophes mesurées `{8888CEE}` (§. 2.9.1.3.1.), `{9999999}` (§. 2.9.1.5.2.), `{A5A5AAA}` (§. 2.9.1.4.3.), `{CCCCCCC}` (§. 2.9.1.1.4.) ;

— parmi les huitains, on trouve une forme `{BBBB5555}`, dont les hendécasyllabes sont de surcroît non césurés (§. 2.10.2.2.10.) ;

— avec les neuvains, Verlaine n'a pas craint d'employer le décalyllabe `{5¬5}`, avec un pentasyllabe pour clausule (§. 2.11.1.2.) ;

— on trouve les décasyllabes {4¬6} et {6¬4} (mélangés), sous forme monométrique, dans le dizain (§. 2.11.2.1.2.) ;

— enfin, je relève un quatorzain en octosyllabes (§. 2.11.4.2.), mètre qui me semble long pour une strophe de cette envergure.

Remarquons toutfois que les strophes monométriques d'alexandrins ne dépassent pas le septain.

3.1.3. Genre des rimes

3.1.3.1. Tendances générales

3.1.3.1.1. Pour dégager les pratiques dominantes de Verlaine en termes de genre des rimes, j'ai élagué le corpus des *Œuvres poétiques complètes* d'un certain nombre de pièces qui compliquaient trop l'interprétation des données. Je n'ai pas tenu compte des pièces suivantes :

— les formes fixes (sonnet, ballade, pantoum, triolet) ;

— les poèmes constitués de plusieurs sections métriques ;

— les textes où alternent différents types de strophes ;

— les pièces dont la forme globale, dans mon répertoire métrique, est égale à 1 ;

— les poèmes comprenant des vers-préludes et/ou des vers-clausules ;

— les coppées ;

— les textes où l'on relève des rimes mixtes (sur ces derniers, voir ci-dessous §. 3.1.3.2.) ;

— les pièces n° 5, 245, 660 et 879 du répertoire, qui se distinguent par diverses singularités structurelles (strophes non demarquées par des blancs, dernier vers du poème incomplet, etc.) ;

— enfin, 28 autres textes, qui présentent des irrgularités goniques de diverses sortes, difficiles à traiter dans un calcul de masse.

On obtient alors un corpus homogène de 432 textes, qui fait apparaître les tendances suivantes :

3.1.3.1.2. 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 ;

Ces premiers chiffres montrent que Verlaine a une nette préférence pour les strophes masculines. Certes, le nombre des pièces à strophes féminines reste néanmoins important, et dépasse sans doute de beaucoup la proportion qu'occupent ces pièces dans le corpus classique. On peut donc dire que Verlaine 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.

3.1.3.1.3. On trouve aussi différents types de pièces à strophes alternes :

— 55 poèmes, à strophes alternes où il y a alternance à l'intérieur des strophes, se terminent sur un vers masculin ;

— 41 autres se terminent sur un vers féminin ;

— parmi les pièces faisant se succéder régulièrement des strophes entièrement constituées de vers masculins et des strophes entièrement constituées de vers féminins, 11 se terminent par un vers masculin ;

— les 11 autres pièces du même type se terminent 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 l'uniformité interne du genre n'est que conséquence de la monorimie).

Ici, il n'est pas du tout évident que la différence entre pièces féminines et pièces masculines soit pertinente : il semble que, quand Verlaine écrit des strophes alternes, il ne se soucie guère de savoir si son texte se terminera sur un timbre masculin ou sur un timbre féminin.

3.1.3.1.3. Enfin, les suites de rimes suivies alternes sans démarcation typographique régulière (parastrophes ou poèmes d'un seul bloc) se divisent en deux catégories :

— 45 textes se terminent sur un vers féminin ;

— 45 autres se terminent sur un vers masculin.

L'égalité numérique entre les deux catégories ne laisse aucun doute : Verlaine se moque de la nature gonique du dernier vers dans les suites de rimes suivies.

3.1.3.1.4. Il me semble qu'on peut dégager de tous ces chiffres une tendance globale : si Verlaine écrit des strophes dont la constitution gonique interne est isomorphe, il préfère les strophes masculines. C'est-à-dire qu'il préfère terminer ses *strophes* sur un timbre masculin. Par contre, le genre du dernier vers du *poème* lui est indifférent, comme en témoignent les strophes alternes $(aa)_n$, $(abba)_n$, etc.

3.1.3.2. Rimes mixtes

3.1.3.2.1. Restent à traiter les rimes mixtes. Je rappelle qu'une rime mixte est une rime qui apparie un timbre masculin avec un timbre féminin. Ce type de rime a été introduit en versification française par Banville, qui l'emploie dans une pièce des *Stalactites*, datée d'août 1844 (*cf.* Chevrier 1996 : 120-123). En voici le début (Banville SP 1972b : 71) :

(1) **Élégie**

Gallus et Hesperiis, et Gallus notus Eoïs
Et sua cum Gallo nota Lycoris erit.
OVIDE

Tombez dans mon cœur, souvenirs confus,
Du haut des branches touffues !

Oh ! parlez-moi d'elle, antres et rochers,
Retraites à tous cachées !

Parlez, parlez d'elle, ô sentiers fleuris !
Bois, ruisseaux, vertes prairies !

O charmes amers ! dans ce frais décor
Elle m'apparaît encore.

D'après l'édition de la Pléiade, on trouve les rimes mixtes chez Verlaine dans 24 textes différents.

3.1.3.2.2. Voici d'abord la liste des textes exclusivement composés de rimes mixtes : *RsP, AO, VI, 194* ; *A, "Gais et contents", 429* ; *D, VII, 558* ; *Ep, I VI, 853* ; *C, Vers en assonances, 891.*

Le plus ancien de ces textes est *RsP, AO, VI, 194.* Il présente, pour chacune de ses strophes, un schéma rimique `(abab)` et un schéma gonique `{FMMF/MFFM}` (strophes alternes). Le premier vers de la toute dernière strophe n'alterne pas en genre avec le dernier de l'avant-dernière strophe.

A, "Gais et contents", 429 est un peu du même genre, mais les strophes ne sont pas alternes : schéma rimique `(abab)`, schéma gonique `{FFMM}`.

Ep, I VI, 853 est formé d'un seul quatrain : schéma rimique croisé, schéma gonique embrassé.

C, Vers en assonances, 891 reprend le fonctionnement de *RsP, AO, VI, 194* : schéma rimique croisé, schéma gonique embrassé (et donc strophes alternes). Il s'agit bien de rimes mixtes, en dépit du titre choisi par Verlaine : celui a sans doute parlé d'assonances à défaut d'avoir un terme spécifique pour désigner la forme qu'il utilisait. Seuls les mots terminaux des vers 1 et 3 de la strophe 1 et 4 peuvent faire éventuellement penser à une assonance à la Verlaine (c'est à dire indifférente au genre) : « reprend », « rendre ».

D, VII, 558 est particulièrement intéressant. En effet, dans les deux quatrains de ce sonnet, les rimes mixtes sont composées non de deux timbres, comme précédemment, mais de quatre :

(2) *Le prêtre en 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,
En ces troublants Agnus Dei *qu'on dirait pépiés ;*

Et ces enfants de chœur plus beau 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.

Soit le schéma :

```
Rim : (abba, abba, cdd, cee)

Gen : (MMFF, FFMM, FMF, MMF)
```

Dans une conférence encore inédite, prononcée récemment à la Sorbonne, Dominique Billy (1996), rejettait le terme de "mixte" pour désigner les rimes associant des timbres masculins et féminins, préférant le terme d'« 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). 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. Sur le plan purement terminologique, cet argument ne me suffit pas pour me faire préférer *androgyne* à *mixte* : je préfère l'oubli de l'idée de *parité* 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 de *Dédicaces* me semble un bon contre-exemple à l'idée de la parité 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'« hyperrime androgyne ».

3.1.3.2.3. L'« hyperrime androgyne » est un cas d'appariement des timbres qui, en vertu d'une lecture linéaire, peut être décrit à la fois comme rime standard et comme rime mixte. Voici l'exemple typique des fins de vers des deux quatrains et des deux tercets du sonnet *S, III, XIX, 289* :

soit	*qu'on voie*	*plus*	*eues*
littéralement	*complimente*	*élus*	*sues*
gouvernement	*parlemente*	*souverain*	*reine*
surcroît	*sa voie*		

Le premier quatrain, pris isolément, est constitué de rimes tout à fait canoniques ; pareil pour le second. Mais si on rapproche les rimes des deux quatrains, on obtient, à un niveau structurel supérieur, l'« hyperrime androgyne » de Billy, qui apparie les couples de rimes standards. Il se passe la même chose pour les deux premiers vers de chacun des tercets. Les vers 3 des tercets restent en revanche au niveau structurel de la simple rime mixte. On peut donc concevoir, à la manière de Billy, qu'on reste dans un système où tout ne va jamais que par paire : on a d'abord des rimes standards fondées sur deux timbres, puis des « hyperrimes » formées à chaque fois de deux rimes standards.

Cette interprétation est confortée par une approche linéaire (temporelle) des textes. Mais elle ne marche plus avec l'exemple de *D, VII, 558* discuté ci-dessus : le premier quatrain, pris isolément, n'est pas du tout fait de rimes standards. La rime mixte `{a}`, par exemple, se construit sans le passage par la rime commune, si bien que son troisième timbre, à la strophe 2, au lieu de commencer un nouveau couple rimique, s'unit aux deux premiers, *dans une même rime*, avant que le quatrième timbre ne vienne à son tour l'y rejoindre.

D'autres pièces sont similaires à *S, III, XIX, 289* : *J&N, J, S&AV, Vers pour être calomniés, 330* ; *P, L, III, 504* ; *D, XIII, 562. CpE, XI, 717* me semble entrer dans la même catégorie : sur le plan rimique, chaque huitain répond au schéma `(ababcdcd)`, alors que, au niveau hyperrimique, on a le schéma `(aaaabbbb)`.

3.1.3.2.4. Il y a des pièces qui, sans l'artifice de l'hyperrime mixte, mélangent les rimes mixtes aux rimes standards : *S, I, XXI, 260* (sur ce texte, voir Cornulier 1987 et Aroui 1993a : 288-291), *S, I, XXIII, 262* ; *OesH, XVIII, 780* ; *C, Vers sans rimes, 892* ; *I, X, 909* (voir §. 2.5.2.1.4.) ; *I, XVII, 915* (voir §. 2.5.2.3.2.) ; *PD, Morale, 1011.*

Dans *S, I, XXIII, 262*, la rime mixte, interstrophique, réunit les strophes deux par deux.

Dans *C, Vers sans rimes, 892*, seul le dernier quatrain est fait de rimes mixtes.

PD, Morale, 1011 est un quatrain dont l'une des rimes est mixte et l'autre masculine.

Dans *OesH, XVIII, 780*, les sizains commencent par des rimes mixtes croisées, puis finissent sur un couplet à rime standard.

3.1.3.2.5. Enfin, il y a quelques poèmes où la rime mixte n'est qu'accidentelle, seule au mileu de rimes communes : *PS, C, III, 75* ; *S, III, X, 282* ; *J&N, J, S&AV, Art poétique, 326* ; *B, XXIII, 690* ; *LI, Gloria in excelsis (2), 741* (voir §. 2.4.2.2.) ; *lLP, Dernier espoir, 821* ; *PD, À Célimène, 1023.*

La rime mixte de la troisième strophe de *PS, C, III, 75* (« prés » / « vesprées ») n'est qu'une erreur d'édition de Borel/Le Dantec. Verlaine avait écrit « prées ». Jacques Robichez (Verlaine SP 1995 : 42) restitue le texte exact, et commente : « Forme ancienne dont Littré signale la persistance dans certaines provinces. Musset avait donné à Verlaine l'exemple de cet archaïsme » (p. 525).

Dans *S, III, X, 282*, les quatrains sont rimés classiquement `(abba, abba)`. Mais la rime b est féminine dans le premier quatrain (« m'apitoient » / foudroient »), et masculine dans le second (« décroît » / « toit »). Je pense que Verlaine s'est permis cette licence en s'inspirant des imparfaits et conditionnels en *-aient* et *-raient*, et des subjonctifs *soient* et *aient*, qui font la rime masculine en versification classique (*cf.* Elwert 1965 : 79-80).

Dans *J&N, J, S&AV, Art poétique, 326* on a une relation hyperrimique mixte entre les strophes 5 et 9.

Dans *B, XXIII, 690*, composé d'assonances et de rimes féminines, le quatrième vers du troisième sizain est à terminaison masculine, et forme donc la seule assonance « mixte » de tout le poème.

Dans *LP, Dernier espoir, 821*, les deux premières strophes sont en relation hyperrimique mixte pour l'une de leurs rimes.

PD, À Célimène, 1023 offre un bel exemple de rime mixte fondée sur un nombre impair de timbres (« tels », « immortels », « belles »). Peut-être faut-il y voir d'abord une rime standard, puis une hyperrime mixte alliant un troisième terme avec l'ensemble des deux premiers.

3.2. LA STROPHE FRANÇAISE CLASSIQUE

Les parallélismes, phénomènes "superficiels", relèvent essentiellement d'une théorie de la perceptiuon.
Nicolas RUWET (1975 : 348)

3.2.0. Il est temps maintenant de reprendre la discussion théorique arrêtée à la fin du chapitre 1.2., et d'essayer d'apporter quelques pierres à la construction de l'édifice de la théorie des strophes.

3.2.1. Cadre théorique général

3.2.1.0. Il convient d'abord de se situer dans le champ de la poétique linguistique.

3.2.1.1. Je me sens proche des travaux qui, aujourd'hui encore, se réclament de Jakobson (Jakobson 1963 : 209-248, Ruwet 1975, Aroui 1996b). Certes, la poétique d'inspiration jakobsonienne a beaucoup évolué aujourd'hui, mais l'idée du principe d'équivalence comme paramètre nécessaire à la poéticité demeure. Je ne pense pas que ce principe soit, en lui-même, d'essence proprement linguistique. Il n'y a qu'à voir le rôle qu'il joue en musique (*cf.* Ruwet 1972). Quand Jakobson écrivait que « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection vers l'axe de la combinaison » (1963 : 220), c'était pour donner une orientation purement linguistique à la poétique. Mais sa formule relève de l'artifice : il y a sans doute peu de rapports entre l'équivalence syntagmatique en poésie, qui se situe au niveau du discours (des structures de surface) et l'équivalence paradigmatique, qui est inscrite dans la langue (dans les structures profondes). Cependant, l'équivalence met en rapport des unités qui, elles, sont purement linguistiques : la syllabe, l'accent, le syntagme, etc. Ce qui suffit à légitimer une approche *linguistique* des faits poétiques.

3.2.1.2. Je pense que le principe d'équivalence, à défaut d'être une condition suffisante à l'émergence de la poéticité (de nombreux autres facteurs, d'ordres énonciatifs et sémantico-pragmatiques, sont sans doute à prendre en compte) est au moins une condition *nécessaire*. Par contre, il n'est pas du tout un critère suffisant pour expliquer ce qui fait la *qualité* ou la *médiocrité* d'un poème (voir Ruwet 1975 : 350), même s'il peut parfois, selon le type d'équivalences mis en place, jouer un rôle. Je ne pense pas que le processus de l'« évocation », tel qu'il est défini et théorisé par Marc Dominicy (1990, 1994a, 1994b) joue un rôle important dans la valeur des textes : l'analyse de Jean-Michel Gouvard (1996) le montre bien (malgré elle, je crois), quand elle dégage des processus d'évocation dans un texte manifestement médiocre de Verlaine. Parmi les critères qui jouent un rôle dans la qualité d'un poème, certains sont sémantico-pragmatiques, comme l'a montré Joseph Sanchez (1996) par une analyse contrastive de deux poèmes de Verlaine de valeur différente. Il y a sans doute aussi des paramètres d'ordre non linguistique qui entrent en jeu, la catégorie du *beau* dépassant largement le domaine linguistique. Le sentiment du beau résulte sans doute d'une interaction entre certains phénomènes structurels et leur perception.

3.2.1.3. L'idée du principe d'équivalence est particulièrement fructueuse en métrique : comme le montrent les travaux de Benoît de Cornulier (1982a, 1995), tous les phénomènes métriques ont pour origine des équivalences syntagmatiques : d'où la notion générale de « périodicité », qui s'applique à tous les niveaux de la structuration métrique. Les structures métriques ne sont rien d'autres que des rapports d'équivalence *codés* (voir Ruwet 1975). Là aussi, il est difficile de dire en quoi la forme métrique d'un texte peut jouer un rôle dans sa qualité esthétique ; l'exemple de Verlaine, de ce point de vue, est révélateur : les derniers vers sont d'une grande virtuosité métrique, mais d'une qualité esthétique proche de zéro.

3.2.2. Les strophes : périodicité et perception

3.2.2.1. La strophe est donc une forme périodique. Mais il faut ajouter tout de suite qu'elle est aussi une réalité *perceptive* : les formes métriques sont fortement déterminées par nos capacités de perception (voir §. 1.2.2.3.7.). Cornulier n'a pas oublié cet aspect : sa « loi des huit syllabes » (Cornulier 1982a : 16, 1995 : 47 ; voir aussi ici-même §. 1.2.2.6.2.) en témoigne, de même que toutes ses analyses des différentes formes de strophes sur lesquelles il a travaillé (prise en compte de la dimension temporelle de la lecture, etc.). La plupart des analyses métriques de Cornulier touchant aux strophes me semblent donc satisfaisantes, et il me semble qu'il est bon de garder les notions de « module » (voir §. 1.2.5.1.3.), de « règle des deux couleurs » (§. 1.2.5.2.1.), de strophes « inverties » (§. 1.2.5.3.), de quantains à nombre x de vers par « augmentation » ou par « diminution » (§. 1.2.5.8.2.), etc.

3.2.2.2. C'est simplement sur certains points de détail que je me sens en désaccord avec l'approche de Cornulier : ainsi quand il refuse la notion d'« alternance », ce qui l'empêche de donner une analyse satisfaisante du sizain classique `(aabccb)` et de phénomènes aussi courants que les strophes alternes ou l'alternance de deux formes strophiques différentes. Personnellement, je garde la « règle de monogamie », mais en y ajoutant le principe de l'alternance, principe qui est au fondement du « lyrisme français » d'après Martinon (sur tout ceci, voir §. 1.2.5.2.1.). On m'objectera peut-être que la notion d'« alternance » est incompatible avec celle de « module ». Je ne crois pas. Tout dépend du niveau de l'analyse auquel on se situe : au niveau modulaire, dans une strophe `(abab)`, il y a contiguïté ; au niveau stichique, il y a 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 isomorphes 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 §. 1.2.2.3.6.).

3.2.2.3. 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/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/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. Mais elle n'est en rien réductible à une condition *nécessaire et suffisante* de cette activité. Dans le champ culturel, en particulier, elle peut être en conflit avec un grand nombre de paramètres qui peuvent la contredire. Si la loi du moindre effort permet d'expliquer assez facilement de nombreux aspects de la métrique française classique, il en est autrement avec d'autres esthétiques : les grands rhétoriqueurs, le *trobar clus* des troubadours, la poésie scaldique, etc. Elle 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 « a_nb » des modules initiaux de strophes (§. 1.2.5.3.2.) ; j'ai écrit ceci : « Peut-être que le module initial est souvent "a^nb" [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 contradictoire 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 humaine (parler de « propriétés » me semble plus prudent que d'employer le mot « loi ») celle de la "tendance au moindre

effort", et la structure interne des modules de strophes serait alors une conséquence de ce choix. Autrement dit, la "tendance au moindre effort" est un fait cognitivement motivé, mais son choix par rapport à d'autres tendances relève des faits culturels. C'est sans doute en raison de ce choix culturel que le quatrain (abab) l'emporte sur son homologue (abba) dans la tradition française (voir §. 2.6.2.0.).

3.2.3. Le prototype de la strophe française classique

3.2.3.1. Toutes ces 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 strophe. Après les succès qu'elle a connus (*cf.* Kleiber 1990, Dubois 1992), la théorie des prototypes est aujourd'hui de plus en plus critiquée par les sémanticiens (voir Cadiot/Nemo 1996), en particulier à cause du manque de crédibilité de son explication des phénomènes polysémiques. Mais il faut se souvenir que la théorie des prototypes 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 1993b). 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*.

3.2.3.2. J'ai essayé moi-même, dans un article publié récemment, de donner une définition prototypique de la rime (Aroui 1996a). Sur le plan des strophes, je dois signaler le travail pionnier de Gardes-Tamine (1988), qui tente déjà de dresser un prototype de la strophe. Son travail est d'autant plus intéressant qu'il prend en compte le critère typographique (chose rare — voir §§. 1.2.1.3. et 1.2.2.1.) et qu'il tente de rapprocher la "strophe" de ce que j'ai appelé la "parastrophe".

3.2.3.3. La plupart des paramètres constitutifs de la strophe discutés au §. 1.2.2. me semblent pouvoir être pris comme points de départ dans la recherche des propriétés constitutives du "prototype" de la strophe française classique :

— Le blanc typographique : une strophe typique est une suite de vers placés entre deux blancs.

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

— La combinatoire des rimes : une strophe typique est faite de la juxtaposition de deux modules à structure interne binaire (critère de *complexité modulaire* — voir §. 1.2.6.) ; l'effet ainsi produit est un effet d'alternance.

— Les mètres : une strophe typique est monométrique ou bimétrique. Une strophe longue est typiquement constituée de vers courts, pour des raisons de perception.

— Le nombre de vers : en vertu de la tendance à la monogamie, une strophe typique ne dépasse pas six vers, à moins d'être composée de deux sous-strophes, auquel cas elle peut s'étendre jusqu'à dix vers. (Exemples : un sizain `(aabccb)` est formé de deux modules de trois vers, chaque module ayant lui-même une construction binaire distique + monostiche, et le distique étant à son tour l'appariement de deux unités métriques ; 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.).

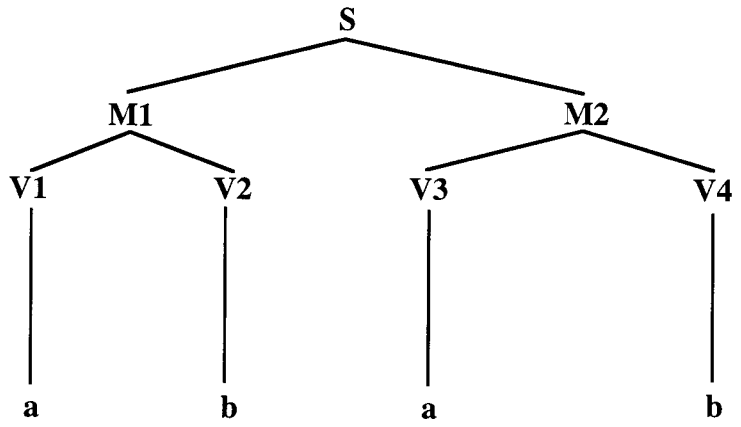
— Monogamie et arborescence : l'exemple précédent montre qu'une strophe typique est faite d'unités emboitées de manière arborescente ; les nœuds de l'arbre ainsi constitué, typiquement, ne commandent que deux branches.

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

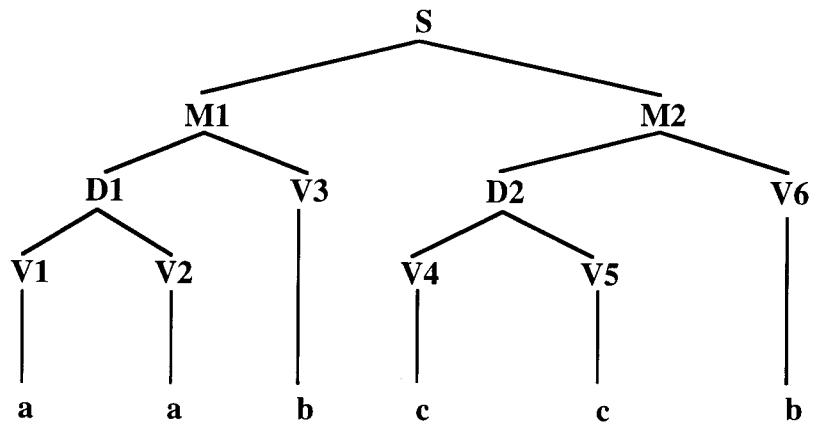
— Le genre des vers : une strophe typique fait alterner régulièrement des timbres féminins et masculins, et se termine sur un timbre masculin.

3.2.3.4. Il est possible que cet ensemble de propritétés 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 protopype ainsi discriminé ne vaut que pour la strophe française classique. Il est formé d'un certain nombre de propriétés prélévées 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 arborescente plus simple (un embranchement de moins) :

Quatrain :



Sizain :



voir §. 2.6.1.0.

3.2.3.5. On voit que les parastrophes ont un "air de famille" avec le prototype ainsi construit (blanc typographique — valable seulement pour les parastrophes pures, strucutre monométrique, alternance en genre), mais restent néanmoins des formes fortement atypiques.

UNIVERSITÉ DE PARIS VIII
VINCENNES À SAINT-DENIS
U.F.R. 6
DÉPARTEMENT DES SCIENCES DU LANGAGE

Jean-Louis AROUI

POÉTIQUE DES STROPHES DE VERLAINE :

ANALYSE MÉTRIQUE, TYPOGRAPHIQUE ET COMPARATIVE

Tome 2
Annexes

THÈSE DE DOCTORAT
RÉGIME UNIQUE

LINGUISTIQUE GÉNÉRALE

Soutenue publiquement le vendredi 13 décembre 1996

JURY : M. Benoît de CORNULIER, *Université de Nantes*
M. Marc DOMINICY, *Université Libre de Bruxelles (Belgique)*
Mme Joëlle GARDES-TAMINE, *Université d'Aix-en-Provence*
M. Steve MURPHY, *Université de Rennes II*
M. Nicolas RUWET, *Université de Paris VIII*

Directeur de Recherche : M. Nicolas RUWET

1996

4.
Annexes

4.1. GLOSSAIRE

N'apparaissent ici que les termes qui ne sont pas encore très courants dans la littérature spécialisée, ou qui sont propres à mon travail. On ne trouvera donc pas d'entrée pour des notions aussi usuelles que "mètre", "rime", etc. Ne sont pas non plus pris en compte les symboles de formalisation. Sur ceux-ci, voir §. 1.1.3.8.1. Dans les définitions, les termes qui sont par ailleurs l'objet d'une entrée sont précédés d'un astérisque.

Arborescence : En poésie française classique, les structures métriques sont emboitées les unes dans les autres sous forme arborescente, sans possibilité de chevauchement : dans une suite de quatrains (abab) d'alexandrins par exemple, les *sous-vers vont par deux pour former un vers, deux vers forment un module (ab), deux *modules forment une strophe.Voir Cornulier 1995 : 239-240.

Cn : Est dite *Cn* toute syllabe métrique *n* faisant partie d'un proclitique. Voir §. 4.3.0.3.

Clausule : Forme métrique non *périodique qui borne la fin d'un poème ou d'une forme métrique de dimension supérieure. §. 1.1.3.7.5. J'emploie parfois le terme pour des formes qui ne sont pas métriquement autonome. §. 2.2.2.1.0.

CMFn : Est dite *CMFn* toute syllabe métrique *n* faisant partie d'un proclitique (*C*) ou bien qui porte une *voyelle masculine autre que la dernière voyelle masculine d'un mot typographique (*M*) ou bien qui contient une *voyelle féminine (*F*). §. 4.3.0.3.

Complexité modulaire (critère de) : En versification française, les strophes typiques sont caractérisées par des constituants modulaires complexes : chaque *module est formé au moins de deux éléments (deux vers). Cette caractéristique distingue les strophes des suites de rimes plates. §§. 1.2.2.3.6., 1.2.6., 3.2.2.2.

Coupe analytique : Frontière de mesure ou de *sous-vers dont les composants forment une expression qui déborde sur le début du *sous-vers ou de la mesure suivante, généralement par un [ə] féminin.

Coupe synthétique : Frontière de mesure ou de *sous-vers dont les composants forment une expression autonome.

CPMFn : Est dite *CPMFn* toute syllabe métrique *n* faisant partie d'un proclitique (*C*) ou ou d'une préposition monosyllabique non suivie d'une incise (*P*) ou bien qui porte une *voyelle masculine autre que la dernière voyelle masculine d'un *mot ou bien qui contient une *voyelle féminine. §. 4.3.0.3.

Équivalence matérielle : Deux ou plusieurs unités métriques sont en équivalence matérielle quand le schéma combinatoire de telle catégorie de sous-unités dont elles sont formées est identique (*équivalence structurelle) mais aussi quand le *matériau* même des sous-unités en question est identique. Exemple : Dans une suite de strophes rimées (abab, abab, abab), sur le plan rimique, les strophes sont équivalentes entre elles non seulement par leur schéma de rimes, mais aussi par le timbre de ces rimes. §§. 1.1.1.2., 1.2.2.3.5., 1.2.5.1.1.

Équivalence structurelle : Deux ou plusieurs unités métriques sont en équivalence structurelle quand le schéma combinatoire de telle catégorie de sous-unités dont elles sont formées est identique. Généralement, on ne parle d'équivalence structurelle que

pour les sous-unités qui ne présentent pas par ailleurs une *équivalence matérielle. Ainsi, en poésie française classique, les strophes d'un poème sont le plus souvent en *équivalence matérielle sur le plan des mètres et en équivalence structurelle sur le plan des strophes. §§. 1.1.1.2., 1.2.2.3.5., 1.2.5.1.1.

Flonflon : Séquence métrique dont les syllabes ne forment pas d'unités porteuses d'une signification, à moins qu'elles soient onomatopéiques. Exemples : « Mironton mironton mirontaine », « Tra la la, tra la la la ». Les flonflons, qui souvent sont faits de variation syllabique sur fond de répétition, sont caractéristiques du folklore et de la chanson.

Fn : Est dite *Fn* toute syllabe métrique *n* dont la *voyelle est féminine. §. 4.3.0.3.

Gamie : Union de deux ou plusieurs unités métriques pour former un niveau métrique supérieur.

Gonique : Relatif au genre des rimes. Voir Billy 1989 : 12.

Invertie (strophe) : Strophe ou *sous-strophe dont le dernier *module présente une interversion dans l'ordre de ses deux derniers timbres rimiques par rapport à l'ordre classique. `(abba)` est la forme invertie de `(abab)` et `(aabcbc)` celle de `(aabccb)`. §. 1.2.5.3.

Langue des vers : Ensemble de conventions linguistiques, en particulier de syllabation, propres au discours poétique classique. Voir Cornulier 1995 : 203-232.

Mn : Est dite *Mn* toute syllabe *n* qui porte une *voyelle masculine autre que la dernière voyelle masculine d'un *mot. §. 4.3.0.3.

Mètre contrastif : Quand une strophe bimétrique contient un *mètre de base, le mètre contrastif est le mètre qui, dans la strophe, n'est pas le mètre de base.

Mètre de base : Le mètre de base d'une strophe est « la première forme globale de vers qui y apparaisse en deux exemplaires, pourvu qu'elle ne soit pas minoritaire » (Cornulier 1993c : 34). §§. 1.2.5.6.1. et 1.2.5.6.2.

Mixité : Voir *Rime mixte.

Module : Constituant métrique de niveau inférieur à la strophe et de niveau supérieur au vers. Dans les strophes ou *sous-strophes classiques, les modules, généralement, riment entre eux par leur dernier vers, sauf dans les cas de *strophes inverties. Ainsi, dans un sizain `(aabccb)`, les deux modules `aab` et `ccb` riment en `b`. §. 1.2.5.1.3.

Monogamie : Voir *Principe de monogamie.

Monostiche : Vers d'un seul tenant typographique, isolé par des blancs. §. 2.3.0.

Mot : À l'écrit, suite de caractères précédée et suivie d'un blanc. Pour une justification de cette définition, voir Gouvard 1994b : 123.

Pn : Est dite *P n* toute syllabe métrique *n* correspondant à une préposition monosyllabique non suivie d'une incise. §. 4.3.0.3.

Parastrophe : 1. Groupement typographique à frontières métriquement aléatoires ; 2. Groupement de vers typographiquement non-segmentés, sans périodicité, et situé entre deux blancs (dans ce cas, synonyme de *Parastrophe pleine). §. 2.1.0.

Parastrophe pleine : Groupement typographique non-périodique situé entre deux blancs, sans *segmentation de vers. §. 2.1.0.

Parastrophe pure : *Parastrophe pleine non mélangée à d'autres types parastrophiques.

Para§ : Forme abrégée de *Parastrophe.

Para§√b : *Parastrophe *segmentée avec blancs : *parastrophe démarquée par des blancs typogaphiques, et dont l'une des extrémités au moins est *segmentée. §. 2.1.0.

Para§√-b : *Parastrophe *segmentée sans blanc(s) : *parastrophe dont l'une des frontières au moins est *segmentée, celle-ci n'étant pas suivie (ou précédée) d'un blanc typographique. §. 2.1.0.

Para§+ : Forme abrégée de *Superparastrophe.

Para§+√b : *Superparastrophe segmentée (avec blancs) : Superparastrophe dont l'une des frontières au moins passe à l'intérieur d'un vers. §. 2.1.0.

Périodicité : Une strophe est généralement insérée dans une suite de strophes dont la forme métrique est identique. Ceci est vrai aussi pour tous les niveaux de la structuration métrique. Les formes métriques sont donc des formes « périodiques », caractérisées par un isomorphisme contextuel. §. 1.2.5.1.2.

Ponctuométrie : Méthode de calcul, pour un ensemble de strophes isomorphes donné, des ponctuations moyennes des fins de vers. « Un vers terminé par un point, point d'exclamation, ou point d'interrogation, vaut 9 ; par un point-virgule ou double point, 6, par une virgule, 3, par aucun de ces signes, 0 » (Cornulier 1993b : 173). On calcule ainsi, en établissant des moyennes où l'on arrondit à l'entier le plus proche, le chiffre correspondant à chacun des vers d'une strophe type. §§. 1.1.2.6. et 1.1.3.5.

Prélude : Forme métrique non périodique qui borne le début d'un poème ou d'une forme métrique de dimension supérieure. §. 1.1.3.7.5. J'emploie parfois le terme pour des formes qui ne sont pas métriquement autonomes. §. 2.1.2.1.0.

Principe de monogamie : Dans les formes classiques typiques, une unité métrique peut former une unité métrique de niveau supérieur soit seule (unité pour ainsi dire "célibataire") soit en s'appariant avec une et une seule autre unité. §. 1.2.5.2.1.

Quantain : Strophe considérée en priorité sous l'aspect de son nombre de vers (quatrain, sizain, dizain, etc).

Rabé-ara : Un rabé-ara est un groupe de quatre unités métriques (typiquement des vers) qui riment en (aøaa) (c'est-à-dire (abaa) où b vaut pour une rime orpheline), la première et la quatrième de ces unités étant en équivalence par répétition de vers ou de fin de vers. Le rabé-ara est caractéristique du quatrain intial du triolet (quand l'unité est le vers) et du triolet tout entier (quand l'unité de base est le distique). Voir Cornulier 1992b.

Rabé-raa : Un rabé-raa est un groupe de quatre unités métriques (typiquement des vers) qui riment en (aøaa) (c'est-à-dire (abaa) où b vaut pour une rime orpheline), la première et la troisième de ces unités étant en équivalence par répétition de vers ou de fin de vers. Le rabé-raa est caractéristique des refrains de nombreuses chansons du

folklore français (« J'ai du bon tabac… », « Fais dodo… », « Ainsi font font font… », « De bon matin j'ai rencontré le train… », etc., et de nombreux *flonflons, tels que « Laïtou laïta / Lonlaire / Laïtou laïta / Lonla ». Voir Cornulier 1993d.

Règle des deux couleurs : « Dans la poésie littéraire classique, une rime, surtout d'appel, n'est pas séparée de son premier écho par plus d'une couleur rimique (une séquence $a_1 \ldots a_2$ est au plus bicolore » (Cornulier 1995 : 141). §§. 1.2.5.2.1., 1.2.5.3.2.

Rime mixte : Rime formée de timbres de genre différent. §. 3.1.3.2.

Rime orpheline absolue : Timbre de fin de vers ne trouvant pas d'équivalent dans le poème dont il fait partie. Dans ce cas, il n'y a donc pas de rime au sens strict. Cependant, la rime orpheline absolue "fait rime" au même titre que le timbre d'appel d'une rime dont l'écho n'a pas été encore instancié.

Rime orpheline relative : Timbre de fin de vers trouvant son écho (faisant rime) de manière interstrophique ou bien, en poésie non-strophique, trouvant son équivalent dans les timbres d'un ou plusieurs vers séparé(s) de lui par de nombreux autres vers.

Section métrique : Suite métrico-rimique, *périodique ou non, qui se distingue, sur le plan métrico-rimique, des suites qui la précèdent ou la suivent éventuellement. §. 2.12.0.

Segmenté : Se dit d'un vers qui est typographiquement coupé sur deux ou plusieurs lignes.

Sous-strophe : Strophe normalement constituée (structure *modulaire, etc.) mais s'alliant à une autre strophe, notamment sur le plan typographique, pour former avec elle une *strophe composée. §. 1.2.5.4.

Sous-vers : Équivalent du terme standart « hémistiche ». *Sous-vers* me semble mieux convenir, parce que la structure désignée par ce terme ne fait pas forcément la moitié (*hémi-*) d'un vers : ainsi dans le décasyllabe classique {4¬6}.

Superparastrophe : Groupement typographique démarqué par de larges blancs typographiques, parfois traversés de symboles distinctifs (étoiles, traits, etc). §. 2.1.0.

Voyelle féminine : En français, schwa postérieur à la dernière *voyelle masculine d'un mot.

Voyelle masculine : En français, voyelle stable ou schwa qui n'est pas de fin de *mot polysyllabique.

4.2 : BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE ET CHRONOLOGIQUE DES ÉTUDES SUR LA STROPHE FRANÇAISE PUBLIÉES DEPUIS 1900

Ce chapitre recense et commente toutes les études sur la strophe française (médiévale, moderne et contemporaine), publiées depuis 1900, et dont j'ai pu avoir connaissance. Sont pris en compte chapitres d'ouvrages et articles, mais uniquement de langue française. Les travaux non publiés, tels que les thèses restées hors commerce ou les polycopiés de cours, ont été ignorés. En ce qui concerne la laisse, qui est un sujet d'étude un peu annexe par rapport à la strophe, je n'ai relevé que les travaux qui traitent de la laisse en général, et non ceux qui se focalisent sur sa forme métrique dans telle ou telle chanson de geste particulière. Les livres recensés sont sans doute à peu près au complet, mais, en revanche, j'ai probablement "raté" quelques articles. Je présente l'étude en l'état, en espérant pouvoir l'améliorer et la compléter d'ici la fin du siècle. Les parties d'ouvrages qui ne traitent de la strophe que sur une ou deux pages (comme par exemple beaucoup de manuels) ont été laissées de côté. La frontière de pertinence entre une étude jugée trop courte et une autre jugée assez longue a été établie sur un critère de longueur assez relatif, mais aussi sur la portée éventuelle (ne serait qu'en termes de diffusion — comme Deloffre 1973) de l'étude compte-rendutée.

Contrairement à l'usage établi, j'ai choisi de présenter ces textes dans l'ordre chronologique de leur composition plutôt que par ordre alphabétique d'auteur. Le lecteur pourra ainsi saisir en une seule lecture l'évolution des études qui se sont faites sur la question. Pour qui voudra consulter le compte rendu de tel texte particulier, il suffira de se reporter à la liste des textes donnée en fin de chapitre, classée par ordre alphabétique d'auteurs, et d'y relever l'année d'édition pour retrouver le texte dans le corps de l'étude. En cas de réédition d'un ouvrage, la date retenue pour le classement a été celle de la première édition, donnée entre crochets, même s'il y a eu des modifications du texte dans l'édition effectivement consultée. Lacombe [s. d.] a été placé après 1906, sa date de composition ne pouvant semble-t-il remonter au-delà de 1907, et Boiste [s. d.] est placé avant 1934, pour les mêmes raisons de chronologie. Chung 1988 apparaît à la date de 1968, l'article étant extrait d'une thèse soutenue cette année là. Lote 1990 et 1996 ont été rangés tout de suite après Lote (1951), les trois textes ayant été prêts dans les archives de l'auteur à la même époque.

Les textes jugés importants ont été compte-rendutés de manière assez détaillée. Je rapporte en caractères gras la définition explicite du concept de strophe qui est éventuellement donnée. Je me suis parfois focalisé sur des points de détail que j'ai jugés intéressants ; j'entreprends aussi, quand j'ai estimé que c'était utile, un commentaire critique des principales idées avancées par l'auteur.

4.2.1. LISTE CHRONOLOGIQUE

LA GRASSERIE, Raoul de (1900) : *Études de grammaire comparée. Des principes scientifiques de la versification française*, Paris, J. Maisonneuve et L. Marceau. « De la strophe », pp. 219-225.

La strophe est **une unité rythmique, supérieure au vers, inférieure au poème et qui se compose de plusieurs vers, non pas *juxtaposés*, mais *coordonnés* et unis par un lien, le *lien strophique*** (p. 219). Ce lien se constitue de différentes manières : les strophes ont le même nombre de vers et des vers de même longueur ; le sens se termine avec la strophe (« cependant il existe des exceptions », p. 219) ; les rimes « ne trouvent leur solution » que dans le dernier vers de la strophe ; parfois le dernier vers

forme clausule (« c'est-à-dire est plus court ou plus long » ; *id.*) ; parfois, les vers d'une même strophe n'ont pas d'équivalence rimique, mais ils riment « symétriquement *avec ceux de la stance suivante* » (*id.*) ; enfin, dans la poésie populaire, il arrive que seuls les vers pairs de la strophe riment entre eux.

D'autre part, « il y a trois sortes de strophes, celle qui est constituée *phonétiquement*, celle qui l'est *lexicologiquement*, celle qui l'est *psychologiquement* » (p. 219). La première se fonde sur les rimes ; « la seconde rejette à la fin de la strophe un mot du commencement ; la troisième répète un vers entier » (*id.*).

La suite est un développement de ces principes. À noter que, p. 222, l'auteur relève une forme de ce que Benoît de Cornulier appellera beaucoup plus tard un « rabé-raa » (cf. *infra*), mais n'en présente pas la même analyse. Pour lui, le refrain forme avec le couplet une seule et même « strophe », dont seuls les vers pairs riment :

Mon père m'a mariée
*À la Saint-*Nicolas,
Il m'a donné un homme
Que mon cœur n'aime pas.
Ah ! Ah ! Ah ! ça ne va guère,
Ah ! Ah ! Ah ! ça ne va pas.

Enfin, il faut remarquer que La Grasserie a cru au mythe de l'« impair », puisque pour lui une strophe produit un effet psychologique très différent selon que son nombre de vers soit pair ou impair : « Le nombre impair donne à la stance une impression plus grave, plus mélancolique, tandis que le nombre pair lui communique son calme et son fort équilibre » (p. 225).

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.

Kastner est, à ma connaissance, un des rares métriciens (avec Georges Lote) à traiter de face la question de l'alternance en genre des rimes. C'est un problème qui concerne directement celui de la strophe, encore que Kastner en parle essentiellement pour des textes en rimes suivies.

On trouve déjà chez les trouvères quelques pièces « où la succession des rimes est observée » (p. 336), mais ce sont des cas particuliers sans aucune portée générale.

« Le premier poète français qui se soit avisé, sérieusement, de faire alterner les rimes masculines et féminines est Octavien de Saint-Gelais » (*id.*). Il ne s'y est cependant pas astreint comme si c'était « une loi absolue et inviolable » (p. 337). Après lui, les poètes ont longtemps ignoré ce nouveau principe, sauf peut-être Pierre Gringore, « qui semble avoir eu un sentiment vague des exigences de la règle de l'alternance des rimes lorsqu'il composa *Les folles entreprises* (1505), son premier ouvrage » (p. 338).

Ce n'est qu'à partir de 1520 que le principe fut repris par un poète, Jean Bouchet. Celui-ci, sur les conseils d'un certain Louis Ronssart (le père du fameux Pierre Ronsard), aurait pris modèle sur Octavien de Saint-Gelais, comme il l'a écrit explicitement (*cf.* p. 341). À partir de cette date, Bouchet respecte scrupuleusement le nouveau principe.

Les rares poètes de la première moitié du XVIe siècle qui tiendront compte de la nouvelle règle sont assez rares : on ne trouve guère que Crétin, dans ses *Chroniques de France* (restées manuscrites), Antoine de Saix, dans quelques ouvrages, et Marot, dans ses *Psaumes*.

En fait, c'est Ronsard qui, du haut de sa célébrité, eut assez de poids pour ériger la nouvelle règle en loi. Dans son *Abrégé de l'art poétique* (1564), il soutient sa position à grands renforts d'arguments musicaux. « Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres féminins, et parachèveras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou chanson, à fin que les musiciens les puissent plus facilement accorder » (cité p. 313).

Mais les poètes de la Pléiade, Du Bellay le premier (voir sa *Deffense et illustration*...) se sont peu souciés de ce principe au début. Seuls des poètes de « seconde volée » (p. 345) ont scrupuleusement suivi l'exemple de Ronsard. « Ce n'est qu'à partir de 1555 environ que la succession des rimes, qui dès lors devient un des principes reconnus de la versification française, fut définitivement acceptée et mise en pratique par tous les poètes » (p. 345). Mais au théâtre, « l'ancien usage persiste plus longtemps » (*id.*). Il faut attendre Garnier pour le voir se systématiser dans la tragédie, et le début du XVIIe siècle pour la comédie.

Une chose est importante à noter : cette règle de l'*alternance* concernait alors simplement les textes en rimes suivies. L'argument musical de Ronsard aboutissait tout naturellement, en poésie strophée, sur la seule exigence que chaque strophe devait reproduire « le même ordre dans le sexe des rimes que celui de la strophe initiale » (p. 345). Ronsard est très clair sur ce point : « Quant aux vers lyriques, tu feras le couplet à ta volonté, pourvu que les autres suivent la trace du premier » (cité p. 345). « Ce n'est que depuis Malherbe que la règle de l'alternance des rimes a été appliquée dans la poésie lyrique avec la même rigueur que dans tous les autres genres » (p. 347).

DORCHAIN, Auguste (1933) [1ère éd. : 1905, Bibliothèques des annales politiques et littéraires] : *L'art des vers* , Paris, Garnier. « Rimes masculines et rimes féminines » et « Des strophes », pp. 106-118 et pp. 322-349.

La section sur le genre des rimes souligne que la « règle de l'alternance des rimes masculines et des rimes féminines [...] est peut-être celle qui donne, non plus au vers isolé, mais à la strophe ou à la page de vers, son plus grand pouvoir musical » (p. 110). Dorchain suppose donc une qualité phonique à la rime féminine : « Pour une oreille tant soit peu sensible, les mots *mer* et *amer*, par exemple, ne se prononcent point comme *amère* et *Homère*. Pris isolément, peut-être ; mais dans un vers, non pas » (p. 111).

Cet argument de l'importance du genre (Dorchain dit « sexe ») des rimes sur le plan strophique n'est curieusement pas repris au chapitre sur les strophes. Ce dernier passe en revue différents types de strophes, classés par leur nombre de vers, avec à chaque fois (au moins) un exemple isométrique et un exemple hétérométrique. Dorchain appelle *Ode* les poèmes constitués de strophes, dont l'unité « rythmique » est donc « non plus le vers, mais la *strophe* ou *stance*, composée d'un nombre fixe de vers offrant toujours exactement la même disposition de rimes et de mètres » (p. 322).

« La strophe de deux vers est à rimes plates. Pour qu'elle constitue vraiment une unité rythmique, pour qu'elle ne soit pas un trompe-l'œil uniquement dû à la disposition typographique, il faut qu'il y ait, de deux vers en deux vers, un arrêt notable du sens, au moins le plus souvent » (p. 324). La strophe de trois vers « doit être également sur une seule rime et arrêter le sens au troisième vers » (p. 326). Le septain (ababccb) ne doit « pas achever complètement le sens à la fin du quatrième vers, de peur que l'esprit et l'oreille n'aient ici la sensation d'une fin, mais, au contraire, [...] suspendre suffisamment le sens à cette place pour [que l'on poursuive] au-delà, jusqu'au septième vers, la conclusion strophique » (p. 332). Le huitain devra éviter de n'être qu'un « simple assemblage de deux quatrains arbitrairement rapprochés » (p. 333). Le dizain est constitué « par un quatrain suivi d'un sixain qui s'y relie, chacun ayant son système de rimes indépendant [...]. C'est l'unité de pensée et l'unité de mouvement qui lui donnent sa cohésion, sa splendeur et sa force » (p. 337). Il y a peu d'exemples de strophes de plus de 12 vers (ou hétérométriques de 12 vers), car elles sont difficilement perceptibles (*cf.* p. 340).

L'ïambe inventé par Chénier n'est pas une simple succession de quatrains hétérométriques, parce qu'il ne possède pas d'« arrêt notable et régulier de la pensée » (p. 343). Il est donc « un exemple frappant [du] principe de la *concordance différée* entre le sens et le rythme, qui est [...] une des conquêtes de la poétique moderne. La concordance ne se réalise ici qu'à la fin d'une période dont la longueur est indéterminée ; l'unité rythmique n'est plus la strophe, mais cette période » (p. 344).

Dorchain termine son chapitre sur quelques considérations traitant des enjambements strophiques et du non-respect des « pauses » intrastrophiques (pp. 345-349).

Une lecture attentive du chapitre de Dorchain permet de dégager sa doctrine implicite : une strophe est pour lui formée d'un tout sémantco-rimique, souvent souligné par la typographie. Cette unité d'ensemble ne doit pas être constituée de sous-unités (rimiques ou sémantiques) indépendantes, sauf dans le cas d'une strophe longue comme le dizain.

MARTINON, Philippe (1962) [1ère éd. : *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises*, 1905] : *Dictionnaire des rimes françaises précédé d'un traité d'un traité de versification*, édition revue et complétée par R. Lacroix de Lisle, Paris, Larousse. « Les strophes », pp. 69-75.

Ces quelques pages présentent un condensé de la théorie des strophes de Martinon. Le texte commence par cette phrase intéressante : « Les vers lyriques, c'est-à-dire susceptibles d'être mis en chant, sont toujours disposés en stances, qu'on nomme **strophes** dans les odes et **couplets** dans les chansons » (p. 69). Puis la strophe est définie : **une strophe est une suite de vers soumise à un rythme déterminé** (p. 70). Et l'auteur ajoute : « Une série de strophes identiques constitue une **ode** ou un **poème lyrique** » (p. 70). Après avoir rapidement parlé des strophes « isométriques » et « hétérométriques » (p. 71), Martinon passe ensuite en revue les différents types de strophes, du distique au douzain (pp. 71-75). Pour plus de détails, je renvoie au compte rendu de la thèse de Martinon (1911).

CASSAGNE, Albert (1906) : *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, Paris, Hachette. « Les Strophes », pp. 84-88.

En dehors des sonnets, Cassagne recense dans l'œuvre poétique de Baudelaire (*Epaves* comprises) 92 pièces, dont 21 sont « non strophiques », en rimes plates ou en rimes croisées (pour trois d'entre elles) ; dans certaines de ces pièces, la typographie « établit des divisions irrégulières, d'après le sens, entre les différents développements » (p. 84). Les pièces « strophiques », elles, sont en distiques, tercets, quatrains (à rimes plates, croisées, embrassées, ou croisées et embrassées), quintils, sizains, huitains, douzains. Cassagne compte comme distiques strophiques ceux d'*Abel et Caïn*, « assemblés deux à deux, formant ainsi une suite de quatrains à rimes croisées. Le sens [...] marque suffisamment l'individualité de chaque distique » (p. 85). Les trois pièces en quatrains de rimes plates (n° 49, 51, 129) « peuvent difficilement, au point de vue métrique, être considérées comme écrites en strophes » (p. 85). Le cas est tout différent pour les pièces n° 53 et 112, également à rimes plates, mais hétérométriques. À propos des quatrains en rimes embrassées, Cassagne remarque que seuls ceux de la Préface n'alternent pas en genre (ils sont tous {FMMF}). Le quintil (abaab) n'a été « employé que 3 fois » (p. 86), Baudelaire donnant sa préférence à la forme (ababa) (utilisée 5 fois), qu'il souligne par des jeux de répétition entre le début et la fin de la strophe. Cassagne relève et commente aussi les autres quantains utilisés par Baudelaire.

LACOMBE, Jean-Marie [s. d.] : *Le traité de Versification Française le plus complet suivi d'une Anthologie des Poètes français*, Paris, Librairie Montmartroise. « Des Couplets, des Strophes, des Stances, des Versets, des Dithyrambes et de la conformation d'un Poème », pp. 17-23.

Cet ouvrage non daté est sans doute du XXe siècle, l'auteur citant dans son « anthologie » (en fait, liste) le nom d'Edmond Rostand, et n'ayant semble-t-il rien publié avant 1907 (voir les catalogues de la B.N.).

L'auteur commence par les définitions suivantes : « Un couplet, dans une chanson, doit être suivi d'un refrain. Sinon le couplet n'est qu'une *Strophe* » (p. 17). **Une strophe est une série de vers qui n'ont pas la même mesure et qui sont mêlés comme dans les *Odes* et dans les *Dithyrambes*** (*id.*). « La *Stance* est une série de vers qui peuvent être réguliers ou irréguliers, suivis, croisés ou mêlés, mais qui doit exprimer et renfermer entièrement une idée sans empiéter sur la stance suivante [...]. La stance doit en outre traiter des choses sentimentales ; elle ne doit être employée que pour la Romance » (p. 18).

Lacombe appelle « solivers » un poème constitué d'un seul vers (et de citer, p. 19, le proverbe « Tant va la cruche à l'eau qu'enfin elle se casse »).

Le tercet « peut être un poème ou une partie de poème. [Il] est généralement écrit en rimes croisées » (p. 19). Le quatrain peut également être poème et partie de poème, tout comme la « Quintette » (p. 20), le sizain, le septain, le huitain (qui « doit être écrit sur deux rimes ; on le tolère sur trois rimes, mais il est défendu d'assembler deux quatrains par un artifice typographique » ; p. 21), le dizain (« il doit être écrit sur deux rimes, mais on le tolère sur trois et quatre » ; p.21), le onzain (« guère utilisé que dans le chant royal » ; p. 22). En revanche, le neuvain, très rare, n'est utilisé que « comme strophe, stance ou couplet » (p. 21) ; le douzain « est un poème qui n'est usité que dans le *Rondel* ; cependant, on peut faire des stances ou des strophes de treize

vers » (p. 23) ; « le *Quatorzain* est approprié au Sonnet, cependant on peut faire des strophes ou des stances de quatorze vers » (p. 23).

GRAMMONT, Maurice (1965) [1ère éd. : 1908] : *Petit traité de versification française*, Paris, Colin. « La strophe », pp. 79-89.

Le moins qu'on puisse dire de cet ouvrage de Grammont, c'est qu'il a marqué son siècle : je cite le texte d'après le quatorzième (!) tirage de la dernière édition, encore assez proche du texte de 1908.

Le chapitre qui nous intéresse s'ouvre sur la définition suivante : **Une strophe française est un groupe de vers libres formant un système de rimes complet. Dans ce système peuvent entrer une ou plusieurs fois deux vers ou même trois vers de suite rimant ensemble ; mais deux rimes plates consécutives, c'est-à-dire quatre vers dont les deux premiers sont sur une rime et les deux derniers sur une autre, détruisent le système et par conséquent la strophe** (p. 79).

La strophe, selon Grammont, correspond le plus souvent à « un sens complet » (p. 79). Mais « ce n'est pas une condition nécessaire et nos grands poètes lyriques ne se sont pas fait une règle inviolable de cette observance » (p. 80).

« Une strophe peut n'employer que le même mètre d'un bout à l'autre, ou être constituée par la réunion de mètres divers » (p. 80).

« Une strophe peut avoir un nombre de vers quelconque, mais au-dessous de quatre vers il n'y a pas de strophe à proprement parler. Un distique [...] ne fait pas un système ; un tercet [...] n'en fait pas davantage » (p. 80).

« Dans toutes les strophes deux principes règlent le groupement des rimes : on observe l'alternance des rimes masculines et féminines et on évite la succession de deux rimes plates » (p. 80). Ces deux règles conditionnent la construction de tous les types de strophes. Ainsi les quatrains de Musset rimés `(aabb)` et de mètres `{8383}` ne sont pas des strophes, en dépit des blancs typographiques et de la structure métrique (*cf.* p. 81).

Grammont passe alors en revue diverses formes de strophes, en émettant des jugements de valeur à leur sujet (telle forme est supérieure à celle-là, etc. — *cf.* pp. 81-85). Cette énumération critique, peut-être inspirée de Martinon (*cf. infra*), est absente de la première édition.

« Une strophe ne doit pas être composée de plusieurs parties qui, isolées, constitueraient chacune une strophe plus petite ou un système complet. Ce défaut [...] est à peu près inévitable lorsqu'on groupe ensemble neuf vers ou davantage » (p. 86). Il n'y aurait donc pas de strophes de plus de huit vers.

Les strophes des poèmes peuvent se succéder de diverses façons (*cf.* pp. 87-88) : soit elles sont toutes construites selon « la même disposition de rimes et le même groupement de mètres » ; soit « deux strophes différentes [...] alternent régulièrement » ; soit « le poème est en strophes libres » (comme dans les fables de La Fontaine lorsque celles-ci ne contiennent pas de rimes suivies).

Cette étude, extraite d'un ouvrage qui fit autorité pendant nombre de décennies, a mal vieilli aujourd'hui, même si elle n'est pas le plus mauvais chapitre du livre. Voici

une des formules intuitives qui datent le texte, et sont significatives des études métriques de l'époque : « chaque strophe reflétant un aspect partiel de la pensée du poète, elle doit par sa forme en faire sentir et en rendre en quelque sorte tangibles les moindres nuances » (p. 88). Les réflexions de Grammont furent néanmoins à la base des travaux des métriciens postérieurs, tels F. Deloffre et J. Mazaleyrat (voir plus bas).

CHATELAIN, Henri (1908) : *Recherches sur le vers français au XVe siècle. Rimes, mètres et strophes*, Paris, Champion, Thèse de Paris, 278 pp.

Ce très intéressant ouvrage est riche d'informations sur une époque trop peu connue des métriciens. C'est un bon complément aux travaux de Lote, Martinon et Fromilhague. Nous intéressent ici les pages 83 à 227, et les pages 234 à 251, soit près des deux tiers du livre. Le tout est un mélange de listes métriques et de commentaires sur ces listes.

L'auteur étudie d'abord les rimes plates (pp. 83-85), puis les quatrains et « multiples du quatrain » (huitain, douzain, seizain, vingtain... ; pp. 86-107), les tercets et multiples du tercet (strophes de 6, 12, 24 et 48 vers ; pp. 108-128), et sur le même principe le quintil (« cinquain ») et ses multiples (pp. 129-141), le septain (pp. 142-151), le neuvain (pp. 152-156), le onzain (pp. 157-161), le treizain (pp. 162-164), toujours avec les « multiples », et enfin les quantains strophiques restants (pp. 165-166).

Est ensuite abordée l'étude des strophes des formes fixes : la ballade (pp. 167-185), le chant royal (pp. 186-190), le virelai et la bergerette (pp. 191-198), le rondeau (pp. 199-221), le fatras (pp. 222-224) et formes apparentées (pp. 225-227). Les pages 234 à 251 sont des conclusions générales sur l'usage des mètres, des strophes et du nombre des timbres rimiques par strophes.

Cet ouvrage indispensable possède de nombreuses qualités. Il déborde souvent de son champ d'études pour s'interroger sur l'origine des formes qu'il rencontre. Mais les listes mélangent parfois les époques en donnant seulement le nom des poètes (sans datation), ce qui peut être gênant lorsqu'il s'agit d'écrivains peu connus (exemles de ce mélange : p. 103 et p. 138, Hugo est cité à côté de Mellin de Saint-Gelais, Baïf côtoie Christine de Pisan). L'auteur a dépouillé, outre la poésie lyrique, de nombreuses pièces de théâtre, parmi lesquelles les mystères. Dans ce cas, il s'est intéressé aux rapports qu'entretiennent les formules de rimes avec les changements de locuteur (expls : p. 126, p. 129, p. 134).

Chatelain explique souvent certaines formes strophiques comme dérivant d'une autre forme assez proche, possédant un ou deux vers de plus ou de moins. Exemple : les septains

```
Rim : (aabbcbc)
```

et

```
Rim : (aabbcbc) ; Met : {3338888}
```

« se ramènent facilement à des huitains qui auraient perdu le premier, un vers avant ou après le quatrième, le second, un vers de 3 syllabes après le premier » (pp. 145-146). Ce genre d'affirmation est souvent soutenu par des arguments de type historique ou empirique. C'est donc intéressant.

L'étude fait apparaître des formes strophiques très différentes de ce qui fut pratiqué à partir du XVIe siècle. De nombreux cas d'appels rimiques sont séparés de leur écho par une multitude de vers (expl. : p. 164, un cas de douze vers de distance !)

L'étude métrique sur la ballade est excellente, faite sur un corpus très riche. Il y a aussi de bonne choses sur le rondeau. L'auteur a des idées intéressantes sur les rapports du rondeau à la mise en scène (*cf.* pp. 219 sq.), quand celui-ci apparaît dans une pièce de théâtre.

Au passif de l'auteur : aucune considération sur la typographie et les usages de présentation des textes à l'époque, d'où une ambiguïté quand à son interprétation de certaines formules rimiques (expl. : p. 113, sur le douzain (`aabaabbbabba`) quand il constitue avec « un second couplet » un « vingtquatrain »). Très empirique, Chatelain ne dit rien non plus sur la valeur d'une strophe isolée au milieu d'autres formules strophiques (un sizain isolé dans un mystère, au mileu de dizains, de douzains... sera qualifié sans discussion de strophe).

LAUMONIER, Paul (1932) [1909] : *Ronsard poète lyrique. Etude historique et littéraire*, 3e éd. revue et corrigée, Paris, Hachette. Troisième partie, « Rythmique des Odes et Chansons de Ronsard », pp. 637-710.

Cette section de l'ouvrage de Laumonier se compose de deux chapitres. Le premier commence par une sorte de définition « des quatre éléments de la strophe française » (p. 639) ; il s'agit : **1° du nombre de ses vers, 2° du nombre de syllabes de chaque vers, 3° de l'agencement de ses rimes, 4° du genre de ses rimes** (p. 639). Et l'auteur ajoute : **toute strophe peut être ou isométrique (composée de vers de même mesures) ou hétérométrique (composée de vers de différentes mesures)**.

Laumonier enchaîne sur une énumération des principales strophes utilisées avant Ronsard (pp. 640-642), depuis les œuvres poétiques « de Villon jusqu'à celles de Peletier » (p. 640) ; il recense 19 formes strophiques, qui se répartissent du douzain jusqu'au tercet. Puis il étudie de plus près les formes métriques et strophiques de quelques auteurs essentiels, montrant pour chacun la nouveauté apportée à la tradition poétique. Sont ainsi commentés l'œuvre de Jean Lemaire des Belges (pp. 647-651), « vrai instaurateur de la Renaissance française » (p. 647), qui « non seulement [...] a introduit le premier dans la poésie française moderne le rythme de la terza rima, mais [qui] a écrit un grand nombre de pièces strophiques remarquables par la souplesse et la variété de leurs structures rythmiques » (p. 648) ; puis les *Psaumes* et *Chansons* de Clément Marot (pp. 651-658), qui « a composé, de 1520 environ à 1543, plus de cent pièces strophiques parfaitement régulières à tous égards » (p. 651), le total des *Chansons* et des *Psaumes* révélant « 76 combinaisons [strophiques] différentes » (p. 658) ; « l'hétérométrie est plus fréquente chez lui que chez ses prédecesseurs » (p. 658) ; l'unisonance a disparu des *Psaumes* ; et « le nombre des rimes dans la strophe de moyenne longueur » a augmenté (p. 658). Laumonier examine ensuite le corpus de divers poètes « marotiques », en particulier Mellin de Saint-Gelais (pp. 661-662) et Peletier (pp. 662-664). À partir de 1547, avec la publication des *Œuvres poétiques* de Peletier, Laumonier considère « la révolution rythmique contre les anciens genres lyriques [...] virtuellement accomplie » (p. 664), il ne lui manquait plus qu'à être érigée en dogme.

La seconde partie du chapitre traite plus particulièrement de la versification de Ronsard. En bref, celui-ci rejeta les vieilles formes fixes, les refrains des fins de strophe, l'unisonance, la rime pour l'œil, les rimes enchaînées, augmenta le nombre de

rimes par strophes, et préconisa l'isomorphie des strophes d'une même pièce, notamment du point de vue du genre des rimes (*cf.* pp. 673-674). Son argument était l'essence lyrique de la poésie strophique, c'est-à-dire de l'ode, susceptible d'être mise en musique (*cf.* p. 675). À partir d'une certaine époque, il prôna aussi l'alternance en genre des longs vers à rimes plates, les rendant conséquemment « jusqu'à un certain point "lyriques" » (pp. 678-679), ce qui explique qu'il ait fait de certaines de ces pièces des « odes » (*cf.* p. 681 ; et d'aucunes furent mises en musique — *cf.* p. 679, n. 2). Ce principe devait déboucher sur « une loi d'harmonie en général » (p. 680) qui explique « comment l'alternance régulière [...] fut, en fin de compte, imposée, du fait de Ronsard, à tous les genres isométriques en rimes plates de la versification française : épopée, tragédie, comédie, discours [...], bien que ces genres fussent toujours destinés à la lecture ou à la simple récitation, non au chant » (pp. 680-681). La strophe de Ronsard n'avait pas forcément une unité de sens (*cf.* p. 684, note 1). Elle « ne devait pas être trop longue » (p. 673), les vers courts étant acceptés dans l'hétérométrie seulement, et l'alternance de deux systèmes strophiques différents fut reconnue, à condition « que les deux systèmes fussent suffisamment différenciés » (p. 672).

Le chapitre suivant commence par un intéressant relevé métrique des formes strophiques utilisées par Ronsard, mettant d'un côté les formes simples et d'un autre les formes alternées. Laumonier cite éventuellement les emplois de ces strophes antérieurs à Ronsard. Les notes 2 de la page 690 et de la page 694 montrent l'importance que la typographie avait déjà dans la structuration des strophes à l'époque de Ronsard. En tout, « Ronsard a employé plus de 150 combinaisons ou variétés rythmiques » (p. 697), compte non tenu des poèmes monostrophiques. « 34 d'entre elles [...] lui viennent de Cl. Marot et une quinzaine d'autres de sources diverses » (p. 697). Les strophes qu'il a le plus utilisées sont « le sizain en octosyllabes *aabccb* et le quatrain en octosyllabes *abab* [...]. Les longs vers n'apparaissent que dans ses strophes courtes ; toutes ses strophes longues sont en petits vers » (p. 697). L'hétérométrie n'y est pas très fréquente. On note « une préférence marquée pour les strophes qui ont un nombre pair de vers, et pour les vers qui ont un nombre pair de syllabes métriques » (p. 697). D'après Laumonier, Ronsard sera aussi l'inventeur du dizain

```
Rim : (ababccdeed)
Gen : {FMFMFFMFFM}
```

(*cf.* p. 698, note 1), construit sur des vers de sept syllabes.

Laumonier pose ensuite des jugements de valeur qui ont vieilli et sur lesquels il ne convient pas de s'arrêter ; il est plus intéressant quand il montre en quoi la métrique de Ronsard a été souvent une imitation de celle des Anciens (pp. 701 sq.).

Vient ensuite sa conclusion. Avec Marot, Ronsard serait le créateur de « la rythmique de l'ode française » (p. 707). Ronsard serait l'auteur d'une « loi » métrique (implicite) en trois points, dont voici le premier : **Tout système strophique par hétérométrie, ou par isométrie, avec embrassement ou croisement de rimes, se déroulera d'un bout à l'autre sur le patron de la strophe initiale, y compris la place des rimes de même genre, la structure de cette strophe-type étant laissée à la volonté du poète** (p. 709). Le point 2 concerne le genre des rimes plates, le point 3 préconise, sans en faire une obligation, « l'emploi de rimes de deux genres » (p. 708). La supériorité de Ronsard sur Marot serait d'avoir érigé en dogme cette pratique métrique (*cf.* p. 710).

Ce travail de Laumonier est intéressant ; il est d'autre part agréable à lire, ce qui ne gâche rien. Il faut toutefois rester suspect vis à vis des informations concernant

l'originalité de Ronsard, qui devront être revues à partir des travaux de Martinon, Chatelain, etc.

MARTINON, Philippe (1911) : *Les strophes. Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Champion, Thèse de Paris, 523 pp.

C'est l'ouvrage de base des études sur la strophe française. Avec le répertoire métrique (*cf. infra*), il est republié à l'identique chez Slatkine depuis 1989. Après un rapide historique (pp. 1-77), Martinon entame, sur corpus, l'étude des différentes formes strophiques du lyrisme français, depuis le tercet jusqu'au dizain et aux strophes longues (pp. 79-425). Son corpus est constitué d'une large partie de toute la poésie lyrique française depuis le XVIe siècle jusqu'au XIXe siècle inclu. Il tente ensuite, dans sa conclusion (pp. 427-451), d'en tirer « les principes du lyrisme français ». Il donne alors les caractéristiques suivantes de la strophe, un peu longues, mais que je rapporte dans leur intégralité vu leur importance (pp. 440-441) :

I. Une strophe est une suite de vers soumise à un rythme déterminé.
II. Donc, une strophe est un tout, distinct des strophes voisines par le sens comme par la rime.
III. Le vers qui termine la strophe ne rime généralement qu'avec un seul vers dont il est toujours séparé par un autre, et de préférence par deux (parfois même par trois).
IV. La rime intérieure qui s'apparie avec la rime finale, et qui est le plus souvent seule, marque la césure de la strophe, dont les deux éléments, séparés par le sens, sont liés par les rimes.
V. Toutefois, à côté des strophes simples, il y a des strophes composées, faites d'un quatrain suivi d'une strophe plus longue (généralement un sixain), qui en est le développement et le complément : ces strophes ont une césure principale après le quatrain et une subsidiaire dans la seconde partie.
VI. La strophe d'alexandrins dépasse rarement six vers. La strophe symétrique à base d'alexandrins va jusqu'à huit. La strophe composée répugne aux vers longs, mais va jusqu'à douze vers.
VII. Les strophes (au moins les strophes composées) commencent le plus généralement par un vers féminin, pour se terminer par un vers masculin.
VIII. La loi essentielle du lyrisme français, c'est l'alternance, soit par unité, soit par 2 et 1 (soit même par 3 et 1).

Et pour la strophe hétérométrique, il ajoute (p. 445) :

I. Les strophes hétérométriques se construisent presque toujours sur deux mesures, qui sont généralement entre elles, autant que possible, dans un rapport mathématique simple.
II. Les vers longs précèdent le plus souvent les vers courts dans chaque élément de la strophe, et sont, le cas échéant, les plus nombreux. Les meilleures strophes hétérométriques simples sont donc les strophes à clausules et les strophes symétriques.
III. En fait, les strophes composées sont généralement isométriques.

Après la conclusion, viennent des appendices (pp. 453-467), où Martinon traite diverses petites questions, comme l'emploi concurrentiel du mot « stance » (pp. 454-456), ou le sort de l'ode pindarique après Ronsard (p. 458), pour terminer sur un intéressant « tableau comparatif des strophes employées par Marot, Ronsard,

Desportes, et V. Hugo » (pp. 459-467). Puis vient une « Bibliographie chronologique des principaux recueils de vers contenant des strophes (1543-1663) » (pp. 469-500) qui devra être complétée par la « Bibliographie Chronologique des principaux recueils lyriques de l'époque romantique » publiée par Martinon en 1911 dans *Les Annales romantiques* (T. VIII). L'ouvrage s'achève sur une précieuse « Table alphabétique des noms », de poètes bien sûr (pp. 501-519).

Il est facile de comprendre en quoi le travail de Martinon reste indispensable au chercheur d'aujourd'hui : c'est une somme, une mine de renseignements précieux, classés et prédépouillés, dont le corpus n'est en rien discutable. Outre ces qualités indéniables, le livre présente un certain nombre d'inconvénients. La longue "définition" de la strophe donnée ci-dessus permet déjà d'entrevoir quelques-uns des questionnements que soulève le livre (par exemple sur le statut des césures strophiques, "principale" et "subsidiaire"). Mais elle échappe par ailleurs à l'une des critiques majeures que l'on peut faire au gros de l'ouvrage : Martinon ne cesse de poser des jugements de valeur introspectifs sur les formes qu'il relève. Bien sûr, cette attitude est excusable en ce qu'elle date de 1911. On peut d'ailleurs esssayer d'en "tester" la valeur en confrontant les intuitions de Martinon à des arguments modernes de type cognitif (ce qu'ont fait Grimaud/Baldwin 1993).

Parfois, Martinon refuse à certaines formules de rimes (qui peuvent être très fréquentes) l'appellation de "strophe". D'autres fois, il s'écarte de son corpus et devient prescriptif : il reconstruit tel ou tel poème dans une forme nouvelle, qu'il juge supérieure à la forme primitive (exemples, pp. 176-177, note 4, ou p. 206, note 3). Ses décisions pour ranger ou non telle formule métrico-rimique dans la catégorie des "strophes" reposent sur un concept de rythme mal défini. On comprend néanmoins qu'une "strophe" doit avoir selon lui une formule de rimes relativement simple, et pas plus de deux mètres différents dans ses vers. Cette conception écarte le blanc typographique des critères définitoires de la strophe : « Ce n'est pas la typographie qui fait les strophes » (p. 88).

Enfin, une dernière remarque à faire est que Martinon envisage l'étude de la strophe de façon interne uniquement : il ne considère en rien en quoi la strophe peut se définir par sa périodicité et sa position dans le poème.

MARTINON, Philippe (1911) : *Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, Paris, Champion, Thèse complémentaire de Paris, 96 pp.

Ce livre est le complément indispensable du précédent. Il s'agit d'un répertoire de 96 pages, dont le mode de classement est expliqué aux pages VI-XIV de la thèse générale. On part du tercet pour s'arrêter à quelques cas de strophes de vingt vers. On peut regretter que le classement adopté ait donné priorité aux formules métriques, et non aux formules rimiques (le classement rimique présentant les avantages du classement alphabétique). Il faut chercher parfois assez longtemps avant de trouver deux formules rimiques identiques, mais construites sur des mètres différents. Cet inconvénient a disparu avec la saisie de ce répertoire sur une base de donnée informatisée, établie par mes soins (ici même, annexe 4.6.).

L'une des originalités de ce travail indispensable réside dans la notation en caractères italiques des strophes propres au XIXe siècle. Cela permet de distinguer du premier coup d'œil les formes caractéristiques de cette époque, comme celles des siècles classiques et préclassiques.

MARTIN-SAINT-RENÉ (1968) [1ère éd. : 1920] : *Précis de Poésie*, Paris, Bibliothèque des études poétiques. « De la stance », pp. 52-56.

Une stance est une réunion de vers appuyée sur une combinaison d'alternance de rimes qui ne suivent pas l'accolement régulier du poème (p. 52).

« La succession de stances semblables, ou dissemblables mais à répétitions régulières, prend le nom d'*Ode*. La succession de stances différentes prend le nom de *Dithyrambe* » (p. 54).

Ouvrage hyper-classique et réactionnaire.

ROMAINS, Jules / CHENNEVIÈRE, Georges (1923) : *Petit traité de versification*, Paris, Gallimard. Chap. 4 et 5 : « Les groupes et systèmes de mètres. La strophe métrique », « Les systèmes de sonorités. La strophe. Les progressions », pp. 83-127.

On retiendra de ces deux théoriciens-praticiens du vers les choses suivantes : pour eux, **un système de vers est d'abord un *système de mètres*** (p. 84). « Le *système de sonorités* qu'il doit s'éfforcer d'être aussi, n'est pas, par lui-même, une structure, n'est pas constitutif du poème » (*id.*). Ces groupes de vers forment des strophes lorsqu'ils sont des « systèmes périodiques » (p. 92). « Chacun de ces groupes constitue, indépendamment des conditions de sonorité [...], la *strophe métrique* » (p. 92). Les rimes ne sont qu'un supplément (indispensable) à la structure strophique : « Un système de sonorités, non appuyé sur un système de mètres, ne suffirait pas à constituer la strophe. Mais, s'il est approprié à la nature de la strophe, il en renforce l'unité, achève, pour ainsi dire, d'en matérialiser le rythme, et il en accroît la vertu expressive » (p. 116).

Le travail de Romains et Chennevière est ambigu parce qu'il n'est pas toujours facile de savoir si les deux auteurs cherchent à théoriser la poésie unanimiste (sur laquelle on pourra lire Vanderhoeft 1989), ou à rendre compte de la métrique classique. Du point de vue de cette dernière, il est évident que les deux auteurs décrivent la strophe de manière aberrante.

DESFEUILLES, Pierre (1925) : *Dictionnaire des rimes précédé d'un petit traité de versification française*, Paris, Garnier. « Les strophes », pp. XIX-XXIV.

L'ouvrage de Desfeuilles est republié à l'identique chez Bordas depuis 1992 sous le titre *Dictionnaire Bordas des rimes*. Quelques points seulement sont à relever dans le texte sur les strophes, somme toute assez conventionnel. « Les enjambements du sens d'une strophe sur la suivante ne sont tolérés que lorsqu'ils sont justifiés par un effet spécial à obtenir » (pp. XIX-XX). « Des strophes de différents types peuvent être parfois employées dans un même poème strophique » (p. XX). « Le *distique* est le système strophique réduit à sa plus simple expression puisqu'il ne comprend que deux vers [...]. Il convient aux épigrammes » (*id.*). Le quatrain, « employé à l'état isolé » (*id.*) est la forme des "quatrains moraux" de Pibrac. « La strophe de huit vers comprend

deux quatrains qui doivent être reliés par la rime » (p. XXIII). « Même en usant de vers très courts, il est difficile de dépasser le nombre de douze vers et de cinq rimes dans une strophe sous peine d'en faire perdre de vue l'ordonnance » (p. XXIII).

Enfin (et surtout), « pour qu'il y ait strophe, il ne suffit pas de découper dans un poème des tranches d'un certain nombre de vers qui pourraient se segmenter encore [...]. Il faut qu'il y ait un système rythmique reconnaissable à l'oreille, une sorte d'architecture sonore aisément perceptible » (p. XXIV, note 1).

GOHIN, Ferdinand (1929) : *L'art de La Fontaine dans ses fables*, Paris, Garnier. Chap. 8 et 9 : « La phrase rythmique : ses formes simples (distiques et quatrains) », « La phrase rythmique : les strophes », pp. 243-292.

Inutile de s'attarder sur ce travail impressif, qui se contente de chercher des formes de "strophes" (non périodiques, *cf.* p. 269) reposant tantôt sur le sens, tantôt sur les rimes, et qui ne s'interroge jamais sur la difficulté métrico-cognitive que posent les vers mêlés.

POMMIER, J. (1930) : « Les strophes dans "Les Rayons et les Ombres" », *Bulletin de la Faculté des lettres de Strasbourg*, 8e année, n°5, mars, pp. 175-178.

L'article s'ouvre sur deux tableaux, l'un répertoriant les types de strophes utilisés dans *Les Rayons et les Ombres* (quatrains, quintils, sizains, huitains, dizains, avec distinction des mètres et des schémas de rime), l'autre relevant les formes similaires dans d'autres textes, hugoliens ou non. La suite est un rapide commentaire de ces tableaux, qui essaie de situer les formes relevées dans « l'*histoire* de la poésie hugolienne » (p. 177).

VERRIER, Paul (1931) : *Le vers français. Formes primitives, développement, diffusion*, tome premier, *La formation du poème*, Paris, Didier. « L'encadrement de la chanson » et « La strophe », pp. 57-101 et pp. 167-251.

Le livre de Paul Verrier est assez marginal par rapport aux travaux traités dans cette bibliographie. Ce qui intéresse l'auteur, ce sont les origines de la chanson française (la "chanson de carole", faite pour danser), et ses conséquences sur la chanson populaire de ces derniers siècles, mais aussi sur la chanson courtoise et la poésie lyrique, et sur les poèmes et chansons du monde germanique (Scandinavie, Angleterre, Allemagne...). En fait, Verrier se sert de toutes ces formes attestées pou essayer de reconstruire les formes primitives et leur évolution.

La partie intitulée « L'encadrement de la chanson » traite du prélude (pp. 57-82) et du refrain (pp. 83-101). « Le prélude est à l'origine un couplet de danse qui figure en tête de la chanson à danser et qui fournit aux autres strophes, — outre le refrain, — le mètre, le rythme et le contour mélodique » (p. 57). Il est constitué de deux parties : un antécédent descriptif et un conséquent affectif. L'antécédent descriptif chante « les divertissements printaniers » (p. 61) ; le conséquent affectif, « l'invitation à la danse,

l'amour, la joie de vivre » (p. 61). On retrouve ces thèmes dans les strophes initiales des troubadours (*cf.* pp. 62 sq.). Le caractère hypothétique de l'existence de l'antécédent se lit aux pages 79-80. Quand le prélude commença à disparaître, seule la « partie qui servait de refrain et qui suffisait pour indiquer la mélodie [...] a persisté en tête de la chanson » (p. 60). Un même prélude « peut s'employer dans plusieurs chansons » (p. 60). Verrier l'appelle alors « prélude passe-partout » ; si, dans sa forme ou dans son contenu, il subit quelque modification, il parle de « prélude-cliché » (p. 65).

Le refrain est « une phrase indépendante, isolée, une pièce rapportée qui se chante en chœur après chaque couplet d'une chanson » (p. 84). Il était à l'origine une partie du prélude. Il contient donc « une description ou l'expression d'un sentiment » (p. 83). Mais, dans « nos vieilles romances, [il] est purement affectif » (p. 89). Au départ, il ne présentait « aucun lien logique avec le récit » (p. 83). Le refrain « était avant tout la partie de la chanson qui accompagnait la danse » (p. 83). Il « s'est formé dans la danse et pour la danse » (p. 83). La forme d'origine a fini par donner trois types de refrains : « 1° deux (petits) vers qui riment ensemble ; 2° un vers, soit précédé d'un vers blanc, soit isolé, qui rime avec le couplet ; 3° un refrain sans rime. Cette dernière forme est peut-être la plus fréquente » (p. 84). Un même refrain peut servir à plusieurs chansons, et une même chanson peut avoir plusieurs refrains (*cf.* p. 85 et p. 86). Verrier étudie ensuite les types de refrains variables (pp. 86-87), de mots-refrains (p. 87), avant d'en venir à l'utilisation dans les refrains des "flonflons" et "interjections" du type « mironton, mironton, mirontaine », « laïtou laïta lonlaire, — laïtou, laïta lonla » (p. 95) et « Ahïe, ahïe, ahïe, ahïe, Margoton ! », etc. (p. 95). À l'origine, les flonflons imitaient les instruments de musique (*cf.* pp. 94-95), mais ils ont aussi une source pastorale (cris des bergers...) et autre (bouviers, charetiers) ; voir pp. 95 sq.

Suit la partie de l'ouvrage consacrée aux strophes. **Un poème se divise en strophes quand les vers se répartissent en groupes de forme semblable** (p. 170). « Il y a des strophes traditionnelles, qui se reconnaissent comme telles même quand elles s'emploient isolément » (p. 170). Les strophes de la chanson de carole primitive étaient, selon Verrier, « construites, pour le mètre et la mélodie, sur le modèle d'un prélude, dont elles empruntaient en outre un fragment comme refrain » (p. 167). « La musique et la danse ont joué un rôle important, prépondérant même, dans la création et l'évolution des strophes » (p. 168). Les « véritables facteurs de la strophe [sont] la mélodie, le dessin rythmique, la rime, le refrain » (p. 198). Dans la chanson, « il faut distinguer entre le corps de la strophe, appelé en général couplet, et le refrain » (p. 173). Le couplet, c'est à l'origine « un couple de vers qui se suivent et riment ensemble » (p. 173). Verrier s'en tient à ce sens du mot. La strophe de la vieille chanson de carole était sans doute, d'après lui, constituée par « deux grands vers unis en couplet par l'assonance, qui varie, et un troisième, semblable ou différent, pour le refrain » (p. 174). Chaque vers correspondait à une figure de danse particulière (*cf.* p. 175). Verrier étudie ensuite les différents types de mélodie de ce genre de strophes : refrain sur un air différent (type commun), refrain sur l'air du premier vers, etc. (*cf.* p. 175 sq.) ; il enchaîne sur l'étude du « mot-signal » qui dans certaines chansons annonce l'arrivée du refrain (p. 178) et sur l'étude des complaintes (p. 180). Puis il commente les différents types de répétitions auxquels sont sujets parfois les couplets : d'abord à l'échelle des hémistiches et petits vers (pp. 183 sq. — il discute au passage la pastourelle — p. 186 sq.), puis à l'échelle des "grands vers" tout entiers (expl. : « Au jardin de mon père les lilas sont fleuris » (bis)). Il distingue dans ce cas le « dédoublement du couplet » (pp. 194-204) et l'« élargissement du couplet » (pp. 205-220 : il y s'agit notamment de la laisse et de la rotrouenge). Il serait trop long de revoir les différents types analysés par Verrier. Dans un autre chapitre, il étudie les phénomènes d'enchaînement et de concaténation, toujours en s'intéresant au problème de leurs origines (pp. 221-226), avant de s'interroger pour finir aux « couplets à

insertion » (pp. 227-251) : insertion « du premier vers du refrain entre les deux vers du couplet » (p. 228), ou insertion « du second vers » (p. 232), etc. Sa réflexion le fait déboucher sur des propositions concernant l'origine du rondeau et ses différents types populaires (pp. 233 sq.). Les conclusions du chapitre se trouvent résumées page 251.

Le travail de Verrier est intéressant, autant par son originalité que par les riches données de l'auteur. Mais le travail de reconstruction des formes non attestées est souvent fort hypothétique, quand il n'est pas *a prioristique*. Certaines propositions de l'auteur sont dépassées aujourd'hui. Toutefois, le livre comble un manque concernant l'origine de la chanson populaire, et ses liens de parenté avec la poésie lyrique.

BOISTE [s. d.] : *Traité complet de versification française*, Paris, Eugène Figuière éditeur. « Du mélange et de la combinaison des vers les uns avec les autres », pp. 137-183.

Cet ouvrage non daté a été acquis par la bibliothèque nationale le 20 juillet 1934 (côte 8° X. 19469). On peut supposer qu'il a paru peu auparavant (*cf.* l'*Anthologie des Poètes du XXe siècle* mentionnée sur le mini-catalogue du quatrième de couverture). De plus, Yves Le Hir, dans son *Esthétique et structure du vers français* (Paris, PUF, 1956), p. 201, semble dater l'ouvrage de 1934. Pourtant, on notera qu'un certain Pierre-Claude-Victor Boiste, né en 1765 et mort en 1824, fut l'auteur d'un *Dictionnaire universel de la langue françoise* (1800), célèbre en son temps. S'agit-il du même auteur ? Et, dans ce cas, notre ouvrage n'est-il qu'une réédition tardive ou une publication posthume ? Dans le doute, je retiens ce travail au nombre de ceux entrant dans mes bornes chronologiques.

On appelle *stance*, ou quelquefois *strophe*, un certain nombre de vers après lequel le sens est fini et complet (p.147).

« Les stances considérées par le nombre des vers dont elles sont formées, peuvent se diviser en stances de nombre pair, et en stances de nombre impair. Les *stances de nombre pair* sont celles qui sont composées de quatre, de six, de huit ou de dix vers. Les *stances de nombre impair* sont celles qui sont composées de cinq, de sept ou de neuf vers » (p. 151). Les stances de nombre impair « doivent nécessairement avoir trois vers sur la même rime ; et [...] on ne doit jamais les mettre de suite. Il faut qu'ils soient tous les trois séparés par des rimes différentes, ou qu'au moins il y en ait un séparé des deux autres » (pp. 159-160).

Rien d'autre à dire sur cet ouvrage de peu d'intérêt.

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, pp. 175-184.

Cette vieille étude, écrite dans une langue somptueusement fleurie, est un historique du dizain classique, depuis Ronsard jusqu'à Hugo. Comme Martinon, l'auteur pense que « les arts présentent peu de formes aussi parfaites » que ce dizain (p. 176). Ses débuts sont hésitants. À partir de Malherbe, « la pause principale ne devra plus dépasser le quatrième vers » (p. 178). Mais, si l'on en croit notre auteur, « la pause secondaire du sixain [...] fut pour le poète réformateur la cause de bien des ennuis »

(p. 178). Malherbe hésita longtemps à placer la césure secondaire à une place fixe, hésitant entre les découpages distique + quatrain et tercet + tercet. Même lorsque Malherbe adopta la seconde solution, il ne sut pas toujours s'y tenir : « décidément notre poète n'a pas ce rythme ternaire dans l'oreille » (p. 178).

Après Malherbe, les poètes ont généralement suivi le canon classique quatrain + 2 tercets, et ce jusqu'à Hugo. Hugo s'y est conformé dans les *Odes et ballades*, mais, à partir des *Feuilles d'automne*, « la pause intérieure du sixain se met à hésiter [...]. Dans les *Contemplations*, elle est tout à fait libre » (p. 183). Ainsi, avec Hugo, la forme du dizain classique est retournée à ses origines, à Ronsard. « Par delà l'âge malherbien, le grande strophe est revenue aux jours de sa fougueuse adolescence » (p. 184).

VAGANAY, Hugues (1934) : « Une strophe lyrique au XVIe siècle », *Mélanges de Philologie, d'Histoire et de Littérature offerts à Joseph Vianey*, Paris, Les Presses Françaises, pp. 174-186.

Au moins aussi intéressant que le précédent, ne serait-ce que pour sa richesse factuelle, cet article est une étude du sizain {737737}, dont on trouve les premières traces chez Marot, et qui connut une fortune extraordinaire. Hugues Vaganay, comme il l'annonce lui-même, reprend et complète ce qu'a écrit Martinon sur cette forme dans sa thèse. Mais les données qu'ils recense sont beaucoup plus riches que celles de Martinon. Un fait intéressant à noter : Malherbe n'a pas utilisé cette forme, car sa « gravité ne put se plaire à ce rythme sautillant » (p. 185). Ce « rythme sautillant » a été employé par Marot dans un psaume, chose que Martinon déplora.

FORMONT, Maxime / LEMERRE, Alphonse (1937) : *Le vers français. Versification et poétique*, Paris, Lemerre. « L'enchainement des vers », pp. 83-101.

Cet ouvrage a sans doute été écrit longtemps avant d'être publié, au moins en partie, Alphonse Lemerre étant mort depuis plus de vingt ans au moment de sa parution. Ne connaissant pas cette date, je place le livre à celle de 1937.

« Une suite de vers peut se présenter sous deux formes différentes : comme un *discours continu*, c'est-à-dire sans autres divisions que celles qui sont imposées par le sens ; ou bien comme une *succession de parties symétriques*, appelées strophes et délimitées par le rythme seul » (p. 83). « Le discours continu requiert de préférence l'alexandrin » (p. 84). Le discours continu peut apparaître sous forme de rimes suivies, de rimes croisées (sans blancs) ou de « rimes mélangées librement » (p. 84). Comme exemple du second cas, les auteurs citent un texte de Léon Dierx, sans blancs, mais dont chaque (abab) est délimité par une fin de phrase.

Les strophes sont des groupes symétriques de vers, qui peuvent être de même longueur ou de longueurs différentes (p. 87 ; à noter que le terme « longueur » semble se référer aux vers, non aux strophes, Formont & Lemerre enchaînant sur des exemples de strophes isométrique et hétérométrique).

« L'unité de ces strophes est constituée par les rimes [...]. C'est la condition essentielle de toute véritable strophe : il doit être impossible de la fragmenter en deux strophes indépendantes l'une de l'autre » (pp. 87-88). Donc, « la strophe de dix vers [...] *n'est pas une strophe*, car elle se compose d'un quatrain et d'un sixain

parfaitement détachables, n'étant reliés que par un artifice typographique » (p. 88) ; idem pour le douzain. « L'unité de ces prétendues strophes est purement logique ; ce sont des périodes oratoires, ce ne sont pas des rythmes » (p. 89). On peut appeler ces prétendues strophes « des périodes lyriques » (p. 100).

« Il n'y a pas de strophes de deux vers » (p. 89). « Le groupe de trois vers [...] ne peut guère non plus être considéré comme une strophe » (p. 89).

Formont & Lemerre énumèrent ensuite différentes formes strophiques, classées par leur nombre de vers. À propos du quatrain, on peut remarquer qu'ils relèvent les deux quatrains croisés de *Booz endormi*, mélangés à des quatrains embrassés. Ils disent du sizain qu'il est presque toujours construit « sous la forme *a, a, b, a, a, b* » [sic !] (p. 95). Et de citer un exemple en `(aabccb)` ...

« On fera bien, pour les strophes de plus de sept vers, de renoncer à l'alexandrin : à cause de la longueur de ce vers, le retour périodique des rimes, et par suite le rythme, n'est plus aisément perceptible » (p. 98). Pour qu'un huitain soit encore une strophe, il faut « maintenir entre le quatrième et le cinquième vers une liaison logique, une continuité de sens » (p. 99). Les auteurs citent en exemple un `(ababbcbc)` de Villon : « Ainsi le bon temps regrettons... ».

SUBERVILLE, Jean (1946) [1ère éd. 1940] : *Histoire et théorie de la versification française*, nouvelle édition revue et complétée, Paris, éditions de "l'école". Chap. 7 : « Les strophes », pp. 159-181.

Après avoir discuté l'origine et les différents emplois des mots "laisse", "couple", "strophe" et "stance", Suberville définit la strophe de la façon suivante : **un groupe de vers de mesure commune ou diverse, enchaînés dans un jeu de rimes et formant un sens généralement complet** (p. 160).

Suivent quelques remarques ponctuelles, parfois intéressantes, comme celle-ci : « Il arrive que dans les fables de La Fontaine s'ébauche une strophe qui tourne court et disparaît. Pourquoi ? Parce qu'un élément nouveau est survenu qui a empêché la strophe de s'achever ou de se reproduire dans sa ligne normale » (p. 161) : l'auteur comprend donc la nécessité de la répétition du schéma strophique pour qu'il soit perceptible.

Autres phrases à relever : « Le vers est à la strophe ce que la syllabe est au vers ; [...] De même que le vers se divise en groupes rythmiques marqués par les césures [...], de même la strophe se divise en groupes de vers » et la ponctuation joue « le rôle des césures » (p. 161). De même, plus loin : « la mesure des vers ne dépasse pas douze syllabes, la mesure des strophes ne dépasse pas douze vers. Coïncidence et symétrie qui résultent des lois de l'esprit » (p. 180).

L'auteur fait ensuite la distinction classique entre strophes isométriques et strophes hétérométriques (notant que « plus la strophe est longue, plus elle appelle une seule espèce de vers » — p. 162), avant de passer en revue les principaux types de strophes, du distique jusqu'aux formes dépassant le douzain. Pour l'auteur, « il est peut-être discutable de faire du distique une strophe » (p. 162). À son propos, il discute notamment du distique épigrammatique (c'est-à-dire forme fixe), et des iambes. Pour le tercet, il parle entre autres de la terza rima et des tercets monorimiques. Le quatrain est qualifié de « strophe souveraine » (p. 165) ; Suberville note qu'il peut lui aussi

constituer parfois un poème sans être répété. Le dizain, « c'est la strophe **altissime**, [qui] partage avec le quatrain et le sizain la faveur de nos lyriques » (p. 175).

Au passage, l'auteur note aussi que les strophes « se terminent **de préférence** par une rime masculine », et signale « la loi de l'alternance » (p. 166). Il remarque enfin que généralement « plus les strophes sont courtes, plus les vers sont longs, et plus les strophes sont longues, plus les vers sont courts » (p. 180).

Au total, c'est là un travail honnête pour l'époque ; l'auteur avait parfaitement bien compris en quoi résidait l'essence métrique de la strophe (sa perceptibilité).

HEUGEL, Jacques (1941) : *Dictionnaire des Rimes françaises classées uniquement d'après leur valeur phonétique accompagné d'un précis de Versification française*, Paris, Heugel, Éditions de "Psyché". « Les principaux types de strophes », pp. 69-92.

Ce sont les divers entre-croisements de rimes — ou d'assonances — et, éventuellement, des successions ou entre-croisements de mètres divers qui donnent à la strophe sa personnalité. « Des rejets ou contre-rejets d'une strophe sur l'autre ne sauraient compromettre l'intégrité de ces strophes, si elles sont solidement constituées » (pp. 70-71).

Le monostique n'est pas une strophe ; toutefois, « il arrive qu'entre deux strophes régulières ou après une série de strophes régulières, un vers apparaisse seul, en manière de lien, de refrain ou de conclusion. C'est ce qui se produit nécessairement à la fin de toute succession de "rimes tiercées" » (p. 71). L'auteur donne un exemple de monostique « venant après dix-neuf quatrains d'alexandrins à rimes régulièrement encadrées » (p. 71). Il cite aussi le monostique refrain des *Litanies de Satan* de Baudelaire. Les distiques (ab, ab, cd, cd,...) du même Baudelaire « ne forment des distiques que typographiquement ; à proprement parler, nous avons là des quatrains construits sur des rimes croisées » (p. 73).

« Trois vers ne peuvent former strophe que s'ils riment tous ensemble [...]. Ce n'est donc que par une sorte de fiction que l'on peut considérer comme une succession de tercets les vers écrits sur des rimes tiercées [...]. Les autres formes de tercets sont toutes artificielles : ce ne sont que des strophes de six ou de neuf vers typographiquement coupées en deux ou en trois parties égales » (pp. 74-75).

L'auteur mentionne, p. 78, la strophe dite "saphique", constituée de trois hendécasyllabes {5+6} suivis d'un pentasyllabe. Les quatrains de rimes plates « ne doivent leur personnalité qu'à la disposition des mètres employés » (p. 79). Quand aux iambes de Chénier, « ce sont en réalité des quatrains » (p. 80).

Le septain « est au sixain ce que le quintil est au quatrain » (p. 85).

Remarque : j'ai écarté de ce compte-rendu les formules fleuries (voire mystiques) de l'auteur, du type : « Le vers [...] est un être organisé, ayant sa vie propre, mais ne pouvant réellement vivre qu'en société » ([!] ; p. 70) ; « Les quatrains sont des êtres de caractère facile ; ils se laissent conduire docilement, au pas, au trop, au galop ; on arrive même à les faire courrir ventre à terre » ([!!] ; p. 75)...

[anon.] (1948) : *Notions de versification française*, Vincennes, éditions Formation et culture, coll. "Les guides du lecteur". « Les strophes », pp. 17-22.

On appelle strophes ou stances des groupes de vers, uniformes ou variés, formant un ensemble rythmique complet et un développement achevé (p. 17). « Un poème peut comprendre des strophes diverses. L'essentiel est qu'on soit en présence d'une combinaison rythmique définie, en rapport avec l'idée ou le sentiment exprimé » (p. 17). « Pour rendre le rythme plus sensible, l'alexandrin est d'autant plus rare dans les strophes qu'elles sont longues » (p. 22). « Notons enfin que la strophe est moins fréquente chez les poètes modernes, plus soucieux de liberté » (p. 22).

COHEN, Marcel (1949) : « Strophes de chansons françaises », *Europe*, 37, Paris, La Bibliothèque Française, janvier, pp. 21-38.

Le premier dans l'histoire de la versification française, Marcel Cohen a remarqué, et étudié, certaines caractéristiques formelles des "strophes" et refrains propres à la chanson française, qui avaient échappé à Paul Verrier.

Sa thèse centrale est la suivante : ces strophes, couplets et/ou refrains, sont caractérisés par « des combinaisons rythmiques qui consistent en terminaisons consonantiques jouant un *rôle suspensif*, suivies de terminaisons vocaliques jouant un *rôle d'arrêt* ou *rôle conclusif* [...]. Le plus souvent la terminaison consonantique suspensive principale n'est pas appariée, c'est-à-dire qu'elle ne rime ni n'assone avec aucune autre fin de vers » (p. 24). La finale consonantique peut être « suivie ou non d'un e pourvu d'une note dans la musique » (p. 24). Ces phénomènes s'accompagnent de critères musicaux : « il faudrait examiner dans quelle mesure la suspension est marquée aussi par une note haute de la musique (suivie ou non d'une courte note basse pour -e) tandis que l'arrêt est marqué par une note plus basse » (pp. 24-25). Cohen laisse aux musiciens le soin d'étudier ce phénomène.

Suivent un grand nombre d'exemples, parmi lesquels beaucoup de "rabé-raa" (ainsi que les appellera beaucoup plus tard Benoît de Cornulier), tels que « Do do l'enfant do », « Ainsi font font font », « J'ai du bon tabac », « Sur le pont d'Avignon », « Savez-vous planter les choux », « Ça ira, ça ira, ça ira », etc. Mais Cohen cite aussi d'autres formes, notamment certaines de type (AbAc) en notation téléscopée :

Malbrough s'en va-t-en guerre
mironton, tonton, mirontaine
Malbrough s'en va-t-en guerre
ne sais quand reviendra

Idem pour les couplets 2 et suivants de « Savez-vous planter les choux » :

On les plante avec le pied (avec la langue)
à la mode à la mode
on les plante avec le pied (avec la langue)
à la mode de chez nous

Autre exemple :

Auprès de ma blonde
qu'il fait bon, fait bon, fait bon
auprès de ma blonde
qu'il fait bon dormir

(où le dernier mot était sans doute prononcé [dɔRmi] autrefois, d'où une terminaison conclusive ; *cf.* p. 31).

Les exceptions au principe "suspension-arrêt" peuvent être considérées « comme des "effets" contraires plus ou moins inattendus et originaux, qu'il serait intéressant d'étudier à leur tour » (p. 37). Cohen pose l'hypothèse « que cette alternance est le propre des chansons de mouvement, surtout des chansons à danser, où il y a effectivement des attitudes d'attente (suspensives) et des repos. Les chansons à danser ont pu produire assez naturellement, avec les rondes enfantines et refrains qui en dérivent, les chansons de marche [...]. Ainsi s'expliquerait que l'alternance suspension-arrêt soit caractéristique non pas de la majorité absolue des chansons différentes chantées en France, mais de la presque totalité de celles qui se chantent très souvent dans tout le pays et arrivent ainsi par la répétition à constituer l'essentiel de la masse chantée. La contre-épreuve serait à faire en recherchant si les chansons qui sont exécutées "au repos" et dont beaucoup d'autre part sont restées plus ou moins cantonnées dans certains milieux, complaintes, chansons de marins, chansons de veillées dans différentes provinces, chansons à boire, chansons de métiers, etc., ne sont pas plus souvent d'un autre type, et s'il n'y a pas pour chaque catégorie une caractéristique propre. Il me semble pouvoir indiquer dès maintenant qu'en majorité les complaintes et les chansons de marins échappent à la facture avec suspension » (pp. 37-38).

Le travail de Marcel Cohen est non seulement novateur pour l'époque, mais encore aujourd'hui très intéressant en ce qu'il insère les phénomènes "rabé-raa" et "suspension-arrêt" dans une réflexion (théorie ?) générale sur la chanson française.

LEJEUNE, Michel (1949) : « "Dans ma tabatière...". Note sur les terminaisons féminines suspensives dans la strophe chantée », *Le Français Moderne*, 17:4, Paris, A. D'Artrey, pp. 241-250.

Ce court article se veut une discussion de celui de Marcel Cohen, fondée sur une analyse plus musicologique. Lejeune montre que les finales de la chanson ne sont pas (métriquement parlant) consonantiques/vocaliques mais bien masculines/féminines, l'e étant toujours prononcé. À l'aide de nombreux exemples, qui privilégient le rabé-raa, il démontre que ces quatrains ont presque tous un deuxième vers à finale féminine et un quatrième vers à finale masculine. « Les fins de vers masculins sont presque toutes vocaliques » (p. 248). « En règle générale, il y a correspondance rimée [...] entre I-III et IV » (p. 247). « Parfois [...], I-III comporte une rime intérieure [...] ou une répétition [...] qui le rend dissociable en deux éléments » (*ibid.*). La strophe est alors analysable en un sizain 1 - 1 bis - 2... - 3 - 3 bis - 4.

Deux fois sur trois, le vers 2, au lieu de s'achever sur une note suspensive, se termine sur la tonique. « L'effet suspensif ne peut donc être ici de nature mélodique, mais rythmique : si la finale de II sur la tonique n'est pas sentie comme conclusive, c'est parce qu'elle ne coïncide pas avec un temps fort du rythme » (p. 248). L'opposition terminaison féminine de 2 *vs.* terminaison masculine de 4 n'est qu'une conséquence « de cette disposition rythmique ». Rimiquement, « le caractère non

apparié de la finale de II est une conséquence de la suspension, conséquence qui n'apparaît qu'avec la fin de la strophe ; ce n'en peut être une cause » (p. 250).

Les vers 2 et 4 ont parfois un début de texte identique : ce procédé n'aurait « d'autre objet que de soutenir successivement une terminaison féminine suspensive (II) et une terminaison masculine conclusive (IV) » (p. 249).

Stimulant.

LOTE, Georges (1951) : *Histoire du vers français*, tome 2, *Le Moyen-Âge : La déclamation, art et versification, les formes lyriques*, Paris, Boivin et Cie. « Les strophes » et « L'ordre de succession des timbres et l'entrelacement des rimes », pp. 67-93 et pp. 125-136.

Georges Lote est l'auteur d'une énorme *Histoire du vers français*, pour laquelle douze volumes étaient prévus. Les trois premiers, sur le Moyen-Âge, ont été publiés au début des années cinquante. Les six volumes suivants sur les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, ont paru récemment à l'université de Provence. Le premier des trois tomes prévus sur le XIXe siècle devrait paraître, et pour les deux suivants, dont les manuscrits n'ont pas encore été dépouillés par les éditeurs, tout dépendra de leur état d'achèvement. Voici un résumé de ce qui est dit de la strophe dans le tome 2 de cette œuvre monumentale :

Le chapitre sur "les strophes" (médiévales) s'ouvre sur la définition suivante : **On appelle strophe un groupe formé, sous diverses combinaisons de rimes, par un certain nombre de vers, et présentant, en règle générale, un sens complet. Ces vers sont de mesure semblable ou différente. L'assemblage de plusieurs strophes, toujours identiques entre elles, sauf rares exceptions, constitue un poème** (p. 67).

« On n'oubliera pas qu'à l'origine toutes les strophes ont été chantées, mais qu'ensuite il faut distinguer entre celles qui ont été soutenues par de la musique et celles qui ne l'ont pas été » (p. 67).

D'après Lote, la strophe ne prend pas son origine dans la laisse. En fait, pour lui, elle « a une origine très lointaine ; on la rencontre dans la littérature latine classique, chez Horace par exemple ». Mais ce n'est pas là encore notre strophe, c'est celle d'un système de versification différent. Les véritables origines sont à chercher plutôt dans le couplet des hymnes liturgiques : la strophe est « la forme par excellence de la versification syllabique chrétienne avant l'apparition des premiers poèmes écrits en langue vulgaire » (p. 69).

À ses débuts, la strophe est courte. Mais dès le XIIe siècle, elle atteint et dépasse les six vers (*cf.* p. 69). G. Lote signale des strophes comprenant ensuite jusqu'à 48 vers (p. 70, note 2). D'un autre côté, on trouve des distiques, que les « traités ne mentionnent pas » (p. 70). Les arts poétiques de l'époque oublient aussi de parler du tercet, pourtant pratiqué, mais en revanche mentionnent la terza rima italienne (p. 71).

Les premières strophes sont isométriques. La strophe carrée sera un premier témoignage d'une tentative de complexifier la construction strophique. Mais le véritable progrès viendra avec les strophes hétérométriques, qui « sont le signe d'un sens esthétique plus délicat » ; on trouve déjà celles-ci « dans la poésie latine syllabique »

(p. 72). Ce sont ensuite les troubadours (Guillaume IX d'Aquitaine le premier) qui les ont pratiquées, avant que les trouvères ne les adoptent (p. 73).

À l'époque, la strophe hétérométrique « peut commencer par une série de vers longs et se terminer par un vers court, comme on le fait généralement aujourd'hui [...] mais le Moyen-Age ne se fait aucunement scrupule d'user la construction inverse » (pp. 75-76). De plus, les poètes de cette époque « parfois ne se contentent pas de combiner deux mètre seulement, mais en emploient trois ou même davantage » (p. 76).

« L'usage de strophes hétérométriques a déterminé une richesse infinie des formes dont les poètes ont usé ». Mais « cette richesse est cependant beaucoup plus grande dans les œuvres destinées à être chantées que dans les autres » (p. 77). Ceci prouve (bien que Lote ne le souligne pas) qu'une trop grande richesse polymétrique a besoin de la musique pour être percevable ; c'est pourquoi ces formes ne se trouvent guère que dans les chansons.

Mais le principal critère de diversité des strophes, « c'est le nombre des rimes et leur agencement » (p. 79). Les strophes monorimiques deviennent très rares à partir du XVe siècle, date à laquelle ont déjà été inventées quantité de formules de rimes (*cf.* pp. 81 sq.).

Deux problèmes contradictoires « ont gravement préoccupé les poètes médiévaux, celui de l'autonomie des groupements de vers, et celui de leur liaison entre eux » (p. 83). Diverses solutions ont été proposées : dans les "coblas unisonans" des troubadours, les timbres des rimes restent identiques de strophe en strophe (pp. 84-85) ; dans les "coblas capfinidas", le dernier vers d'une strophe et le premier de la suivante sont liés par des rapports lexicaux (p. 87) ; on trouve aussi des liaisons par la "rim estramp" (p. 91), une rime orpheline ne trouvant son écho que de strophe en strophe, etc. En Oïl, on trouve plus fréquemment le procédé des rimes enchaînées (p. 90), etc.

Le chapitre sur « L'ordre de succession des timbres et l'entrelacement des rimes » (pp. 125-136), ajoute quelques précisions sur les formules de rimes utilisées au Moyen-Âge. En Oïl, dès le début du XIIe siècle, on avait prescrit qu'un même timbre rimique ne devait pas être répété plus de cinq fois de suite. Le chiffre descendit à trois chez les classiques. En outre, les appels de rimes étaient beaucoup moins éloignés de leurs échos qu'en Oc. Mais il y a des exceptions : on trouve chez Froissart et Christine de Pisan des intervalles allant jusqu'à huit vers (pp. 135-136).

Il est encore intéressant de noter que si au Moyen-Âge le quatrain de rimes croisées (abab) forme « très anciennement des strophes autonomes », ce n'est pas le cas du quatrain embrassé (abba), que l'on ne trouve longtemps qu'« en tête du couplet » (p. 130). Ceci pourrait justifier l'affirmation que fait ailleurs G. Lote, posant que « c'est la rime *croisée* [...] qui paraît avoir donné naissance à la rime *embrassée* par le procédé du retournement dont l'application est un phénomène très fréquent » (p. 132).

Ces deux études historiques de G. Lote complètent avantageusement le livre de Martinon (qui ne s'occupe que des formes postérieures au Moyen-Âge), mais l'on prendra soin de vérifier les corpus textuels qui sont mentionnés.

LOTE, Georges (1990) : *Histoire du vers français*, tome 5, *Le XVIe et le XVIIe siècles : le vers et les idées littéraires ; les jeux des mètres et des rimes*, Aix-en-Provence, Université de Provence. « Les jeux des mètres et des rimes », pp. 185-303.

La partie du tome 5 qui nous intéresse est composée de plusieurs chapitres. Le premier (« Les mètres », pp. 185-208) recense les différents types de mètres utilisés aux XVIe et XVIIe siècles (parmi les sujets longuement débattus, la prépondérance nouvelle de l'alexandrin à la fin du XVIe siècle), et ne comporte que quelques éléments concernant directement la strophe. À cette époque, les quatre mètres les plus utilisés sont « l'heptasyllabe, l'octosyllabe, le décasyllabe et l'alexandrin » (p. 202). Les autres mesures sont souvent réduites à entrer « dans la composition des strophes hétérométriques » (p. 202). À noter que les « poètes de la Renaissance et ceux du classicisme n'hésitent pas à mélanger, dans un contact immédiat, les heptasyllabes et les octosyllabes » (p. 202). Il n'y a pas d'hétérométrie dans le rondeau ni dans le sonnet. Les strophes mêlées (j'appelle ainsi les successions libres de formules strophiques différentes) commencent à apparaître « seulement au XVIIe siècle » (p. 203), tout du moins si l'on ne tient pas compte de la « grande exception » (p. 203) que représente le théâtre. Les suites de vers mêlés, venues d'Italie, commencent à se voir dans des madrigaux (le premier à les utiliser — en mélangeant deux mètres seulement — fut Melin de Saint-Gelais), puis s'étendent dans la seconde moitié du XVIIe siècle aux genres de l'épigramme, de l'églogue, de l'idylle, puis viennent les exemples célèbres de La Fontaine (*Fables*, *Contes*) et de Molière (*Amphitryon*, *Psyché*), et enfin leur utilisation par « les auteurs de livrets d'opéra » (p. 206). En bref, le vers libre (telle est la dénomination classique des vers mêlés) a été « timidement mis à l'essai par les poètes de la Renaissance, [mais] on peut le considérer comme une création du classicisme » (p. 206). Cependant, il faut ajouter qu'« il n'a jamais occupé dans la hiérarchie littéraire, au XVIIe siècle, qu'un rang tout à fait subalterne. Il convenait pour les compositions rustiques, les fables et le chant » (p. 206).

Le chapitre suivant, sur « Les strophes » (pp. 209-231), nous intéresse directement. Lote reprend à Martinon l'idée que « l'œuvre de la Pléiade n'a pas consisté à enrichir dans des proportions énormes la série des formations mises à la disposition des poètes lyriques, mais bien plutôt à faire un choix, le plus souvent heureux, dans celles qui existaient déjà, et à les moderniser » (p. 212). Cette démarche avait déjà eu des précurseurs en Clément Marot, et même en Jean Marot et Lemaire des Belges. Autre initiative de la Pléiade : dans les strophes hétérométriques, placer les mètres courts à la fin. « Mais il y a de nombreuses exceptions à cette règle au XVIe siècle » (p. 213). Lote parle ensuite de l'apparition des strophes mêlées (due à « la faveur qu'a rencontrée alors le vers libre » — p. 214), qui resteront cependant toujours minoritaires ; il ajoute que la Pléiade a « renoncé aux longues strophes », mais qu'elle « ne s'y résigna pas tout de suite » (p. 215). Par ailleurs, prenant l'exemple de Ronsard, il note que, d'une manière générale, ses mètres étaient « d'autant plus courts que ses strophes étaient plus étendues » (p. 216). Les liaisons interstrophiques du Moyen Âge sont généralement abandonnées, sauf dans l'usage (réduit) de la terza rima, qui n'a d'après Lote été « adoptée qu'à cause de son origine italienne » (pp. 218-219) ; car en principe une interstrophie rimique est « une espèce d'enjambement de strophe à strophe, et l'enjambement est interdit » (p. 219). Lote finit son chapitre par une idée originale, qui ne peut que surprendre. Contrairement à Martinon, il pense que les poètes de la Renaissance n'ont pas fait de chaque strophe un tout, mais qu'au contraire « en augmentant le nombre des homophonies [ils ont] émietté la strophe » (p. 222). Il semble le regretter. Sa critique commence avec le cas du sizain, et s'étend à toutes les strophes longues : les sizains sur trois rimes « se divisent volontiers en un quatrain et

un distique » (p. 225) ; les huitains « se décomposent trop souvent en deux quatrains sans liaison entre eux » (p. 225) ; le dizain (ababccdeed), « à ne considérer que les rimes, laisse apparaître un quatrain initial, puis un sizain, ou deux quatrains séparés par un distique » (p. 227) ; le problème est le même pour les strophes plus longues (*cf.* p. 228, dernier paragraphe). Quand à la césure strophique, elle « vient encore aggraver ce morcellement en lui donnant force de loi » (p. 227) ; et l'unité sémantique de la strophe « est assez exceptionnel[le] à l'époque classique » (p. 228). Lote en vient même à regretter la disparition relative des pièces à refrain, qui montre que « les versificateurs ne se soucient pas outre mesure de marquer l'unité de leurs strophes » (p. 223).

Les deux chapitres suivants (« la fin de l'assonance et des végétations médiévales » — pp. 235-245 — ; « La rime riche et la rime pauvre » — pp. 247-259) ne nous concernent pas directement. En revanche, celui qui leur succède (« L'ordre de succession des timbres et l'entrelacement des rimes » — pp. 261-266) traite des formules de rimes. À l'époque classique, les suites monorimiques ne sont plus « du tout en usage » (p. 261). Lote relève une seule exception à cette absence, et précise que le « XVIIIe siècle pratiquera volontiers ces exercices » (p. 261). « La rime *plate* est au contraire extrêmement répandue » (p. 262). On la trouve dans l'élégie, l'épître, la complainte, l'énigme, le coq à l'âne, le blason, l'églogue, la farce, l'épopée, la tragédie, la satire et la comédie. La rime embrassée est « à peu près obligatoire dans les quatrains du sonnet » (p. 263) ; avec la rime croisée, on la trouve dans « l'ode, le sonnet, le rondeau, la ballade, le chant royal, les stances, les épigrammes » (p. 263). Enfin, les rimes "mêlées" « conviennent aux fables, aux madrigaux et aux chansons » (pp. 263-264). À l'époque de Ronsard (après 1550), on se soucie de plus en plus de ne pas trop éloigner un appel rimique de son écho, les deux ne devant pas être séparés par plus d'un timbre rimique (*cf.* pp. 265-266).

Puis Georges Lote traite de « L'alternance des rimes » (pp. 267-287), c'est-à-dire de l'alternance en genre. Nombre des renseignements qu'il donne ici étaient déjà traités par Kastner (cf. *supra*). Au milieu de XVIe siècle, les défenseurs de l'alternance arguent de leur préférence par des critères esthétiques ("joie" des rimes masculines, "douleur" des rimes féminines — *cf.* p. 267). Ronsard, après avoir ignoré cette pratique, y revient à partir de 1549, et l'érige en règle, mais en alléguant cette fois sa nécessité pour la mise en musique de la poésie lyrique (*cf.* pp. 275-276). La musique, une nouvelle fois, est alors « un élément de discipline dans la constitution de la strophe » (p. 274). Ronsard finira par étendre l'alternance en genre aux genres poétiques pour lesquels « aucune musique n'était prévue » (p. 278), sans doute par souci « de soumettre notre versification à une loi unitaire » (p. 279). Dans les traités de métrique, la règle est devenue « de plus en plus impérative à mesure que le temps s'écoulait » (p. 282). La comédie, dernier genre à lui résister, cède enfin au temps « de Robert Garnier et d'Alexandre Hardy » (p. 282). Mais ce n'est qu'à partir du XVIIe siècle « qu'on rencontrera les premières remarques faites » au sujet de la préférence pour les rimes masculines (p. 268).

Un mot sur le dernier chapitre, « Les vers sans rime » (pp. 297-303 ; l'avant dernier traite de « La rime pour l'œil et la rime pour l'oreille ») : les vers non-rimés furent pratiqués à la Renaissance sous l'influence d'un retour à l'Antiquité, par l'intermédiaire des "versi sciotti" italiens. Mais leur emploi demeura marginal. On en trouve un seul exemple chez Ronsard et Du Bellay (*cf.* pp. 300-301).

Bon complément à Martinon, Lote nous donne des renseignements esentiels sur le genre des rimes, sur les strophes mêlées, etc. La critique finale du chapitre intitulé « Les strophes » est très contestable, mais elle montre bien les difficultés d'approche

que posent les strophes longues et les césures strophiques. Les notations sur le refrain sont fausses ou insuffisantes, ne faisant pas la part des choses entre poésie et chanson.

LOTE, Georges (1996) : *Histoire du vers français*, tome 9, *Le XVIIIe siècle : Les genres et les formes. La versification. Du classicisme au romantisme*, Aix-en-Provence, Université de Provence. « Les strophes », pp. 131-152.

Comme dans les autres volumes, Lote travaille ici autant à partir de la pratique des poètes que de la doctrine des métriciens de l'époque. Il remarque que les métriciens du XVIIIe siècle émettent des jugements « bien moins par l'exemple des poètes du XVIIe siècle que par celui plus récent de J.-B. Rousseau. En effet, Rousseau est le modèle parfait que Marmontel et La Harpe recommandent sans cesse à l'admiration de leurs contemporains » (p. 137).

On retrouve, dans le chapitre consacré aux strophes, la même doctrine "lotienne" que dans les tomes précédents : « Malgré l'assertion des critiques, selon laquelle la stance doit former un tout complet, [...] l'unité n'y est bien souvent qu'une illusion, et [...] le morcellement de la strophe, déjà fortement commencé au XVIIe siècle, se poursuit avec une rapidité toujours croissante » (p. 145) ; « Il est admis [...] que la strophe doit embrasser une pensée unique. Mais d'autre part on désire, ce qui est assez contradictoire, qu'elle se découpe en quelques sens finis, qui entrainent des repos à place fixe » (p. 135) ; et d'ajouter que la plus forte marque d'unité « est celle qu'établit la typographie, mais elle est pour les yeux, non pour les oreilles, et elle ne va pas plus loin que le papier » (p. 146).

Voici les principales remarques que l'on peut retenir de ce que dit Lote des quantains utilisés à l'époque dans les poèmes strophiques : Les quatrains « sont toujours construits sur deux rimes, qui peuvent présenter des combinaisons différentes. Les deux meilleures sont *abab*, qui est approuvée à l'unanimité, et *abba*, dont cependant l'abbé Joannet et Domergue ne parlent pas, sans doute par inadvertance » (p. 138). En fait, ce schéma est, à toutes les époques, beaucoup plus rare que (abab) (sauf dans le sonnet). D'où, sans doute, son oubli par les métriciens. Marmontel indique comme formes possibles de quintils les schémas « *ababa*, *abaab*, *abbab*, dont les deux premières, à son avis, sont les seules qui conviennent à l'Ode. Demandre et l'abbé Joannet y ajoutent *aabab* et *abbaa*. Aucun critique n'exige un repos à l'intérieur du cinquain, mais on constate que les poètes ont tendance à le couper au second ou au troisième vers » (p. 139). Les sizains « abondent » (*id.*). Certains « ne sont autre chose qu'un quatrain suivi de deux vers, selon la succession de rimes *abbacc* ou *ababcc* ». Ceci est assez juste ; mais Lote, continuant son analyse dispistionnelle, ajoute : « Inversement, les deux vers rimant ensemble peuvent se trouver en tête de la strophe, et le quatrain leur faire suite, selon les combinaisons *aabccb* et *aabcbc* » (p. 140). Lote, cependant, n'omet pas de rapporter les avis des métriciens de l'époque, selon lesquels ces deux derniers types de sizains exigent un "repos" « à la fin du troisième vers » (*id.*). « Le septain comporte toujours trois rimes différentes qui se suivent selon des combinaisons diverses, *abbacac*, *aababcc*, *aabcbcb*, *ababccb*. L'abbé Joannet ne donne que les trois premières et ajoute que la troisième lui paraît la moins bonne [...] ; la cinquième, qui n'est mentionnée par aucun critique, a été employée par J.-B. Rousseau. La succession la plus usitée est la première [...]. Tous les critiques considèrent qu'elle doit se diviser, par l'effet d'un repos intérieur, en un quatrain et un tercet » (pp. 140-141). « Le neuvain exige lui aussi une coupe au quatrième vers et s'écrit sur quatre rimes, qui se présentent dans l'ordre suivant *abab* : *ccdcd* [...]. C'est la seule forme

dont ai usé J.-B. Rousseau, qui l'a employée quatre fois » (p. 143). « La succession *abab* : *ccd* : *eed*, utilisée par J.-B. Rousseau, La Faye, Imbert, Lefranc de Pompignan, Lebrun, est extrêmement répandue, avec une variante *abba* : *ccd* : *eed* qui devient beaucoup moins fréquente qu'au XVIIe siècle » (p. 144). « Communément il semble entendu que les différentes strophes comprennent de quatre à dix vers : ce sont les seules que décrivent les ouvrages théoriques. Cependant Jaucourt admet qu'on peut en construire de douze, de treize, de quatorze et de seize vers, toutes très rares ; celles de l'*Ode du Jeu de Paume*, d'A. Chénier, sont de dix-neuf vers » (p. 135).

Sur le plan du genre des vers, « toutes les strophes, le plus généralement, doivent être terminées par une rime masculine » (p. 137), le contraire étant toléré seulement « dans les genres légers » (p. 138). De plus, les frontières des strophes doivent respecter l'alternance en genre. « Cette règle est assez nouvelle : le XVIIe siècle l'ignore [...]. L'usage nouveau fut définitivement introduit par J.-B. Rousseau, que suivirent La Motte et Voltaire. Mais il y a encore des exceptions au XVIIIe siècle, et même au XIXe » (pp. 150-151, note 8).

L'alexandrin, « qui peut servir à constituer des quatrains, des cinquains et des sixains isométriques, doit être exclu des strophes de longue étendue, à cause de sa marche pénible et lente, mais cette règle ne va pas sans exceptions » (p. 140). « Comme on l'a fait pour le septain, le huitain et le neuvain, on a beaucoup allégé la forme du dizain depuis le XVIIe siècle. Il n'y entre presque plus d'alexandrins [...], généralement on emploie l'heptasyllabe et plus souvent encore l'octosyllabe sans adjonction d'un autre mètre » (pp. 143-144). La tendance à placer, dans les strophes bimétriques, le mètre court à la fin continue à connaître quelques infractions « chez les lyriques les plus réputés » (p. 137).

« Les Iambes d'A. Chénier [...] ne sont pas des strophes. On peut aussi refuser ce nom à la Terza rima, qui ne reparaîtra qu'à l'époque impériale et d'une manière éphémère, puisque sa rime centrale restre sans écho, et que chaque tercet a besoin d'un complément. Ne la méritent que les formations auxquelles rien ne manque et qui sont en elles-mêmes complètes » (p. 132). Et de fait l'enjambement strophique « est sévèrement interdit » au XVIIIe siècle (p. 132).

Il est intéressant de constater qu'un métricien du XVIIIe siècle comme Joannet « interdit de finir un sens au pénultième vers » (p. 136), loi que Grimaud/Baldwin (1993 : 268) redécouvriront dans la pratique même des vers au XIXe siècle.

Pendant « les périodes classique et postclassique, le refrain a disparu de notre litérature. Cependant il opère un retour ofensif à la fin du XVIIIe siècle, où on le trouve assez fréquemment dans des pièces intitulées *Chansons*, ou *Romances*, ou *Ballades* » (p. 146).

On pourra ajouter à ce chapitre la lecture des pages 38 à 42 de celui intitulé « La poésie lyrique ».

CAYROU, Gaston / LAURENT, Pierre / LODS, Jeanne (1953) : *Grammaire française suivie des éléments de versification à l'usage des Cours complémentaires*, Paris, Colin. « Les strophes », pp. 310-316.

La strophe est un groupe de vers formant un ensemble rythmique et logique à la fois : d'une part une strophe a un *rythme propre*, qui tient à la mesure

et au nombre des vers ainsi qu'à la disposition des rimes ; d'autre part, elle présente un *sens complet*, la fin d'une strophe coïncidant généralement avec la fin d'une phrase (p. 310). Et les auteurs d'ajouter en note : « Il en est du moins ainsi généralement à l'époque classique ; mais avant et après cette époque, les poètes ne concidèrent pas cette coïncidence comme obligatoire » (p. 310).

L'une des « obligations » que doivent respecter les strophes est d'« éviter la *succession de deux rimes plates*, c'est-à-dire une série de quatre vers dont les deux premiers seraient sur une rime et les deux derniers sur une autre » (pp. 315-316).

Le reste du chapitre est un relevé de formes, à commentaires strictement formels.

FROMILHAGUE, René (1954) : *Malherbe. Technique et création poétique*, Paris, Colin. « Les strophes. Formes et structures », pp. 137-441.

Ce gros travail, précis et méticuleux, se compose de deux parties : d'abord une étude des « Formes strophiques » (pp. 139-197), puis un examen des « Structures des strophes » (pp. 199-441).

La première section traite des différentes formes strophiques malherbiennes, abordées du point de vue de leur nombre de vers et de leur formule de rimes. Sont successivement étudiés le quatrain (pp. 140-149), le sizain (pp. 149-167), le dizain (pp. 168-176), les strophes du sonnet (pp. 176-181), et enfin les rimes suivies (pp. 181-190). Fromilhague montre, contre Martinon, que Malherbe a eu une certaine originalité dans ses formes strophiques par rapport à ses prédecesseurs. Il n'a guère créé de formes nouvelles, mais s'est distingué « dans l'emploi » de ses formes (p. 140). Il serait trop long de rapporter en détail les riches informations formelles dont fourmille l'ouvrage de Fromilhague. Quelques exemples : le constant souci d'originalité que note l'auteur chez Malherbe se révèle notamment dans son très rare emploi du quatrain monométrique, « la forme la plus usitée dans la poésie française » (p. 141), ainsi que par son maigre usage du sizain isométrique d'alexandrins (cf. p. 150). Les quatrains de mètres brefs ne sont utilisés « que pour des chansons » (p. 143). À une exception près, « tous les quatrains suivis de Malherbe sont masculins » (p. 144). Or, Fromilhague note avec Martinon l'importance du quatrain féminin avant Malherbe. Chez ce dernier, seuls « les quatrains isolés peuvent être féminins » (p. 146), s'ils ne sont pas en rimes croisées. Contre Martinon, Fromilhague pense en fait que l'usage généralisé des strophes masculines est établi par Malherbe, avant l'arrivée de Corneille (*cf.* p. 147 et p. 164). Pour le dizain, Malherbe n'a utilisé que deux des quatre formules "classiques" (quatrain de rimes croisées ou embrassées, suivi d'un sizain (`aabccb`) ou (`aabcbc`)), l'une étant le dizain (`ababccdeed`), l'autre le dizain (`abbaccdede`) ; le choix de ces deux formes se justifie, selon Fromilhague, par la volonté de respecter l'alternance en genre entre la dernière rime d'un dizain et la première rime d'un autre, tout en gardant toutes les strophes masculines (chose impossible avec les deux autres formules classiques — *cf.* p. 169). Une irrégularité malherbienne concernant ce principe est toutefois signalée page 171. La plupart des dizains de Malherbe sont en octosyllabes (*cf.* pp. 173-174). 36 sonnets de Malherbe nous sont parvenus, dont trente ont des quatrains « construits sur deux rimes » (p. 176), et vingt-quatre de ces trente commencent « sur une rime féminine » et finissent « sur une masculine » (p. 177). Il n'y a que trois pièces en rimes suivies chez Malherbe (soit « deux cents vers », p. 181), et Fromilhague note, par une étude à la fois de sémantique, de syntaxe et de ponctuation, que les vers se trouvent divisés « en groupes de quatre ou six alexandrins » (p. 183), ce qui prouve d'après lui que Malherbe « tend spontanément

vers un développement en strophes » (p. 183) ; et Fromilhague appuie sa démonstration par un témoignage de Racan (p. 189). En tout, « Malherbe a utilisé quarante-sept formes différentes pour quatre-vingt-douze pièces ou épigrammes en strophes, soit une moyenne de deux compositions seulement pour une forme strophique » (p. 197).

La deuxième partie (« La structure des strophes », pp. 199-441), est une étude pointilleuse « des coupes de la strophe », césure comprise. Pour cela, l'auteur se fonde non sur la ponctuation ou le sens, critères subjectifs (*cf.* p. 201), mais sur la syntaxe (*cf.* p. 202 et p. 204). Fromilhague étudie généralement séparément les strophes constituées d'une seule phrase (et regarde alors la position de la proposition principale par rapport aux subordonnées), et celles constituées « de deux groupes syntaxiques complets » (p. 203). Parmi les multiples remarques qui parsèment cette partie, on notera que Malherbe, dans ses premiers sizains, a longtemps eu tendance à mettre la césure après le deuxième vers (ce qui, bien que Fromilhague n'en parle pas, fait penser qu'il percevait la formule de rime `(aabccb)` ou `(aabcbc)` comme naturellement constituée d'un distique et d'un quatrain, et non de deux tercets ; *cf.* p. 210, p. 219, et p. 361). Pourtant, Desportes avant lui avait pratiqué la césure médiane (*cf.* p. 288 et p. 329). Malherbe finira par l'accepter, et en fera une doctrine (*cf.* p. 319 et p. 329). Malherbe utilisait très souvent un mot coordonnant après la coupe (*cf.* p. 220, p. 232). D'après Fromilhague, son sizain parfait était coupé 3 + 1 + 2 (*cf.* pp. 210-211, p. 227, p. 250, p. 338). À noter aussi : ses sizains d'octosyllabes étaient beaucoup moins réguliers que ses sizains (à base) d'alexandrins (*cf.* p. 336 et p. 363). Les quatrains étaient césurés en leur milieu (*cf.* p. 373), les seules exceptions apparaissant dans des « pièces de jeunesse » (p. 378). Pour les dizains, le seul principe « qui s'affirme rigoureusement [...] est la nécessité d'une coupe principale à la fin du quatrième vers » (p. 402). En effet, la règle d'une seconde coupe après le septième vers, édictée avec Maynard, ne commencera à être pratiquée que vers 1610 seulement, et jamais de façon générale (*cf.* pp. 423-424). La conception du dizain « comme formé d'un quatrain suivi d'un sizain », elle, n'avait « rien de nouveau » et s'était « depuis longtemps imposée » (p. 404).

Ce travail magistral de Fromilhague ne se contente pas d'étudier Malherbe, puisqu'il compare incessamment la production de celui-ci à celle de ses contemporains, prédecesseurs et successeurs immédiats, en particulier Desportes, Bertaut, Maynard et Racan. Fromilhague exploite systématiquement Martinon, fait ses propres relevés, énonce quelques jugements d'"oreille", mais moins que Martinon (1954 oblige), et distingue systématiquement les différentes étapes de la vie de Malherbe, pour expliquer son évolution. Son travail demeure aujourd'hui irremplaçable, c'est un complément très sûr à Martinon sur toute la poésie de l'époque malherbienne.

RYCHNER, JEAN (1955) : *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève/Lille, Droz/Giard. Chap. 4, « La structure strophique des chansons », pp. 68-125.

L'auteur commence par rappeler que « les récits épiques français ont été chantés dans une forme particulière, qui est strophique : le fait fondamental est ici la strophe ou laisse » (p. 68).

La laisse « comporte un nombre variable de vers de même longueur reliés par la même assonance ou, dans le cas de certaines chansons tardives ou remaniées, par la même rime » (p. 68). La longueur des laisses est très variable, autant d'une chanson à l'autre qu'à l'intérieur d'une même chanson. « Strophe de chanson, la laisse avait une réalité musicale [...]. Le dessin musical de la laisse était marqué par un timbre

d'intonation et par un timbre de conclusion ; dans le corps de la laisse, le timbre d'intonation, répété, pouvait alterner avec un timbre de développement » (p. 69). Certaines laisses se terminent par un vers plus court, parfois même par un vers-refrain (*cf.* pp. 70-71).

La suite est une analyse serrée des différents types d'unité des laisses : reprise d'un même thème à la fin d'une laisse et au début de la suivante (pp. 74-79), reprise « bifurquée » (pp. 80-82), « reprise d'un thème qui a figuré déjà à l'intonation de la laisse précédente » (p. 82 sqq.), etc.

L'auteur remarque que les laisses ont une unité narrative ou lyrique très différente d'une chanson à l'autre. Il conclut : « nous entrevoyons [...] une classification des chansons de geste fondée sur le rôle qu'y joue la laisse. Au type à la fois très respectueux de la laisse et très lyrique s'opposerait un type à la fois très dédaigneux de la laisse et très narratif » (p. 125). *La Chanson de Roland* serait caractéristique du premier type, le *Moniage Guillaume* du second type. Entre les deux : « des solutions intermédiaires, comme "l'oblique" de *Raoul de Cambrai* » (p. 125).

MONTEVERDI, Angelo (1959) : « La laisse épique », *La technique littéraire des chansons de Geste*, Actes du Colloque de Liège (septembre 1957), Paris, Belles Lettres, pp. 127-140.

Par suite de recoupements et de comparaisons, notamment avec les strophes du *Saint Alexis* et avec la chanson de toile, l'auteur pose les hypothèses suivantes : « le poème narratif en France est né strophique [...] parce que destiné à être chanté » (p. 135) ; mais, du fait de l'étendue et de la nature même de la narration, il « a dû vite imposer une simplification du chant » et « imposer l'abandon [...] de l'uniformité strophique [...]. Le chant se réduisit donc à la répétition régulière, à chaque vers (ou, éventuellement, à chaque couple de vers), d'une mélodie assez simple [...]. Parallèlement, la strophe s'alongea, ou s'abrégea, suivant les besoins du récit ; [...] elle cessa d'être une strophe : elle devint une laisse » (p. 136). Le passage aux textes en rimes suivies serait encore une étape postérieure (pp. 136-137). Parallèlement, le mètre s'est allongé, passant de l'octosyllabe au décasyllabe, puis à l'alexandrin. « On doit voir là probablement la tendance naturelle du poème narratif [...] à se développer dans des formes de plus en plus amples » (p. 138).

DRAGONETTI, Roger (1960) : *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, De Tempel. Chap. 5, « Structure rythmique de la strophe courtoise », pp. 381-457.

Chez les trouvères, les strophes sont composées « de manière à pouvoir s'adapter à une mélodie » (p. 383). Mais « les unes s'accordent à une mélodie continue, c'est-à-dire à une mélodie sans répétition d'une de ses phrases et sans *diesis* (entendons une pause qui marque le passage d'un membre mélodique à l'autre), les autres, beaucoup plus fréquentes, s'accordent à une mélodie qui répète un de ses membres, soit avant, soit après la *diesis*, ou dans les deux parties de la strophe » (*id.*). « Si la répétition se fait avant la *diesis*, on dit que la strophe a des pieds, *pedes* ; elle en a généralement deux, rarement trois ; si la répétition se fait après, on dit alors que la strophe a des *volte* (*versus*) » (*id.*). « Inversement, on appelle *frons*, la partie de la strophe avant la *diesis*, et *cauda* ou *sirma* la suivante, lorsque dans l'une ou dans l'autre partie, il n'y a pas répétition d'un membre mélodique » (*id.*). Il résulte de ces

distinctions quatre formes de strophes possibles : (1) frons + cauda, (2) pedes + versus, (3) pedes + cauda, (4) frons + versus. Les plus courantes sont les seconde et troisième, à ceci près « (et c'est là une très grande difficulté) que la division métrique de la strophe ne correspond pas nécessairement à celle de la structure mélodique » (p. 384). « Spanke fait observer que 45 % des schèmes mélodiques [...] ont la forme épodique *ABAB CDEF*, mais il maintient soigneusement la distinction entre ceux-ci et les schèmes strophiques qui doivent être analysés indépendamment de la musique. [...] ce n'est qu'après qu'on aura fait un relevé systématique des deux, qu'on pourra faire une étude de synthèse sur la nature de leurs rapports réciproques » (p. 386).

« Sur 1008 chansons courtoises 621 sont à strophes isométriques et 387 à strophes hétérométriques » (p. 386). La strophe isométrique la plus courante est `(ababbaab)`, composée en décasyllabes. Sa « *cauda* répond rigoureusement à la dimension du *frons* » (p. 386), à moins qu'elle ne soit sur sept vers, sa *cauda* comptant alors « un vers de moins que le *frons* » (*id.*).

Parmi les formes hétérométriques, « la strophe de huit vers qui contient des décasyllabes combinés avec d'autres, est la plus fréquemment employée [...]. Lorsque la dimension du couplet excède les neuf vers, les trouvères ont recours de préférence à l'hétérométrie » (p. 389).

« La strophe courtoise des trouvères est généralement divisée en trois parties dont les deux premières correspondent aux deux pieds du *frons*, composés chacun de deux vers sous la forme *ab ab*, *ab ba*, plutôt que sous la forme *ba ab* [?!] » (p. 433). « Autant les formules du *frons*, à part quelques figures originales, présenteraient un caractère figé, autant la liberté des combinaisons était grande dans l'agencement des rimes de la seconde partie de la strophe » (p. 434).

Dragonetti discute à partir de là les différentes formules de rimes (pp. 434 sqq.). Il note en passant, par exemple, que si les trouvères préfèrent une formule du type `(ababbab)` à `(abababa)`, c'est « pour marquer une division très nette entre les deux parties de la chanson [en fait, de la strophe] » (p. 435). Lorsque « la première rime de la *cauda* répète la dernière du *frons* », l'effet recherché est de resserer « d'une manière beaucoup plus mélodieuse l'unité de la strophe » (*id.*).

« Sur 1008 chansons, 698 sont faites de mélanges de rimes masculines et féminines, 289 contiennent des strophes à rimes masculines et 21 des strophes à rimes exclusivement féminines » (p. 417). La prépondérance des strophes où les genres féminin et masculin sont coprésents « ne veut pas dire que toutes riment selon des systèmes d'alternance : cette règle ne sera recommandée qu'au XVe siècle [...]. Dans la poésie courtoise, l'alternance ne forme qu'un système parmi quantité d'autres combinaisons » (p. 417).

« La chanson courtoise est appelée *unissonante*, lorsque toutes les strophes conservent le même ordre de succession des rimes ainsi que les mêms timbres. [Sur] l'ensemble des chansons conservées, presque la moitié riment de cette manière » (p. 446). « Les *coblas doblas* sensiblement inférieures en fréquence aux *unissonantes*, exigent un changement de rimes de deux en deux strophes » (p. 447). À noter que dans « les chansons de cinq couplets, qui sont de loin les plus fréquentes, la division est de 2 + 2 + 1 » (*id.*). « Quant aux *coblas sigulars* dont les rimes changent de strophe en strophe, elles sont environ de moitié moins nombreuses que les *coblas doblas* » (p. 447). « Les préférences sont nettement marquées : souveraineté absolue de la *cobla unissonante* dans la chanson de cinq strophes ; viennent ensuite les *coblas doblas* de cinq strophes (2 + 2 +1), puis les *singulars* également de cinq strophes » (p. 447).

L'étude de Dragonetti est pleine de renseignements précieux, situés dans la tradition des *Leys d'amor* et du *De vulgari eloquentia* de Dante, avec un aboutissement sur des données chiffrées et commentées.

MORIER, Henri (1989) [1ère éd. : 1961] : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F. « Strophe », pp. 1094-1106.

Morier commence par poser une définition de la strophe : **Ensemble constitué par un nombre de vers limité, avec une disposition fixe des rimes et des mètres, et qui peut se reproduire indéfiniment** (p. 1094). Il passe ensuite en revue un certain nombre des strophes les plus pratiquées, depuis le tercet jusqu'au douzain. À propos du tercet, il rappelle la parenté d'une forme comme la terza rima `(aba, bcb, cdc,...)` avec la villanelle `(aba, bab, aba,...)`, qui toutes deux enchaînent les timbres et nécessitent « un vers de clausule » (p. 1095).

À propos du genre des rimes (p. 1095 — il parle, malencontreusement, de la « sexualité » des rimes), il note que le principe de l'alternance « date seulement de 1498-1500 » et fut innové par Octavien de Saint-Gelais (p. 1096).

Morier a le courage d'aborder de front la question de la « césure strophique », que beaucoup de ses comparses laissent à côté de leurs préoccupations. Il la définit comme « une respiration du sens [!] qui gouverne la période et régit le mouvement d'ensemble : la strophe peut alors être divisée en deux mouvements mélodiques parallèles ou en un seul mouvement avec l'acmé au centre du schème » (p. 1098) ; définition qu'il assortit, comme à son habitude, de beaux schémas d'allure scientifique. À noter qu'il n'explicite pas les notions de "période" et d'"ensemble". La césure strophique peut être "médiane". « En ce cas, [...] le quatrain requiert l'ordre *abab* » (p. 1102). Morier ne spécifie pas la place de la césure qu'il envisage pour la forme `(abba)`. Pour le quintil `(abaab)`, elle est « avancée » : `(ab¬aab)`. « C'est le quintil de Lamartine. Mais le poète a-t-il suivi les indications de la forme ? C'est une autre affaire ! » (p. 1103).

Morier pause ensuite une typologie des strophes, que reprendra à son compte Mazaleyrat en 1974 : il distingue les strophes "carrées" des strophes "horizontales" ou "verticales". Pour lui, les strophes carrées « donnent l'impression de la force, de la plénitude et de la cohésion » (p. 1103). Mais y a-t-il un lien cognitif entre un quatrain de tétrasyllabes et un dizain de décasyllabes ? Il note que « la strophe *hétérométrique* est généralement en forme de cône renversé ; [...] elle va des vers longs aux vers courts » (p. 1103).

L'auteur joint parfois à ses descriptions formelles des ébauches d'interprétation qui semblent faire de la forme des textes une icône des contenus. Ainsi, la bimétrie `{557557}` dans l'« Invitation au voyage » de Baudelaire, avec son « double élargissement » correspondrait « à un mouvement d'évasion, à un secret besoin d'extension et peut-être à une espèce d'instinct inavoué de domination » (p. 1104).

Morier traite ensuite des strophes alternées. Il note que l'alternance correspond parfois à des « variations du sujet ou de la pensée » et d'autrefois est « purement *ornementale* » (p. 1105). Pour finir, il mentionne les successions plate, croisée ou embrassée qu'a pratiquées Hugo (p. 1105).

Enfin, il note que « la strophe, en poésie, est un indice de lyrisme. Lorsqu'elle se substitue aux vers suivis, cela signifie que la température poétique s'est élevée, que l'âme idéalise et se met à chanter » (p. 1106).

Le principal reproche que l'on puisse faire à Morier c'est, outre l'oubli dans lequel il semble tenir Martinon, l'habillage pseudo-scientifique qu'il donne à ses descriptions, souvent inutile et destiné à faire passer les aspects les plus "flous" de son approche (notions de "souffle", d'"accent", etc.).

CUÉNOT, Claude (1963) : *Le style de Paul Verlaine*, Paris, CDU. Chap. 10, « Les associations de rythmes. Les strophes », pp. 423-462.

L'ouvrage de Cuénot, qui longtemps fut une référence pour les verlainiens, a bien mal vieilli aujourd'hui. Il présente en outre l'inconvénient de ne pas porter sur l'œuvre poétique intégrale, mais seulement sur les recueils reconnus pour leur qualité littéraire.

Le chapitre sur les strophes s'ouvre sur une étude des « asociations rythmiques », c'est à dire des strophes polymétriques. Dans son corpus, Cuénot relève vingt-deux poèmes polymétriques, parmi lesquels « seize types d'associations différentes, ce qui témoigne d'un grand souci de variété et d'une incontestable maîtrise rythmique » (p. 423). Il cherche à classer ces types en fonction des effets qu'ils produisent (« Type grand lyrisme », p. 425, « Type élégie ou stance », pp. 425-426, « Type chanson » (« de beaucoup le plus abondant », pp. 426-427).

La deuxième partie du chapitre traite des différents types de strophes, du distique jusqu'au dizain. Les considérations de Cuénot sont surtout stylistiques, et cherchent à justifier l'emploi de la forme choisie par un recours au contenu. Les informations les plus intéressantes sont celles, chiffrées, qui apparaissent en note, et que Cuénot reprend à Georges Zayed.

ELWERT, W. Theodor (1965) : *Traité de versification française, des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck. Chap. 5, « La strophe », pp. 133-167.

Ce texte d'Elwert fait partie de la traduction de son célèbre *Französische Metrik*, München, Max Hueber, 1961. Il a l'avantage d'apporter beaucoup d'informations historiques sur la strophe qui n'apparaissent pas chez les autres théoriciens. Il se divise en quatre parties : A/- "Généralités. Strophe et poème" (pp. 133-141) ; B/- "La strophe" (pp. 141-148) ; C/- "Formes de strophes" (pp. 148-152) ; D/- Poésie non strophique" (pp. 153-167).

Dans la première partie, Elwert expose certains points théoriques et historiques. Pour lui, c'est aux troubadours que l'on doit « la création d'une poésie lyrique en langue vulgaire » (p. 136). Chez eux, « la structure de la première strophe était déterminante pour toutes les autres » (p. 134). Elwert étend ce phénomène à notre poésie, et en conclut qu'un poème est strophique lorsque « la forme de strophe choisie » (p. 134) est permanente. Mais il nuance ensuite la chose, et envisage des cas de poèmes hétérostrophiques où la variation formelle souligne un changement de contenu (p. 136). Ce problème rejoignant celui de la liaison des strophes, il traite aussi des différents modes de liaison des strophes : refrains (p. 139), alternance du genre des

rimes (p. 140), structures « parastrophiques » (p. 136 : il s'agit notamment des strophes de formes fixes), liaisons lexicales, etc.

Dans sa deuxième partie, l'auteur commence par envisager différents critères de définition de la strophe : pour lui, les rimes sont premières (**le nombre et l'agencement des rimes définissent la structure de la strophe**, p. 141), les mètres sont seconds, et la strophe constitue généralement (sauf effet stylistique voulu) un tout syntaxique. Elwert enchaîne sur une discussion des différents termes utilisés en concurrence avec "strophe" : stance, couplet, cople, taille, bâton. Il aborde ensuite le problème de la longueur des strophes : pour lui, il n'y a pas de strophes de moins de quatre vers (sauf exceptions : poèmes constitués d'un seul tercet par exemple), et les strophes longues (de plus de dix vers) sont propres à la poésie chantée ou à la poésie d'essence écrite (elles ne conviennent pas à la déclamation). Mais le nombre des vers « ne peut fournir à lui seul un principe de "répartition" des genres de strophes » (p. 145). La vraie structure strophique repose sur trois critères : le nombre de vers, les rimes, et les mètres utilisés (p. 146). Mais le cadre historique dans lequel ont été élaborées les différentes structures est également essentiel (pp. 146-147).

La troisième partie du chapitre traite de divers problèmes formels. Elwert y refuse l'appellation de strophe au distique et au tercet, sauf lorsqu'ils constituent de courts poèmes indépendants (du type de l'épigramme). Puis Elwert aborde, en vrac, les questions de quelques formes fixes : la chanson courtoise, l'ode, les huitains et les dizains isométriques.

La quatrième et dernière partie (« Poésie non strophique ») se divise en deux sous-parties : la « Poésie stichique » (pp. 153-161), la « Poésie non strophique et non stichique » (pp. 161-167). La poésie stichique est celle dont l'unité de base est le vers, non la strophe : il s'agit des suites monorimiques, des suites de rimes suivies, des rimes enchaînées, et des suites de vers non rimées. L'auteur examine successivement chacun de ces cas, surtout de façon historique. Il aborde, au passage, le problème des "iambes" de Chénier (pp. 157-158), et celui des tercets indépendants syntaxiquement (il y voit des strophes, p. 160). La deuxième sous-partie traite des genres poétiques où les groupements typographiques d'un même poème ont tous des formules métrico-rimiques différentes. Il s'agit essentiellement du descort des troubadours et des trouvères, du lai lyrique, de l'estampie, de la note, à quoi s'ajoutent le vers libre (les vers mêlés) et le vers symboliste. Toutes ces formes tendent vers une destruction de la forme strophique.

Cette étude rigoureuse de Theodor Elwert est d'une excellente qualité globale. Bien sûr, certaines remarques restent de surface (mais de fait elles ne pouvaient être approfondies car la strophe n'est pas le seul objet d'étude du livre), mais elles constituent un tout cohérent et gagnent beaucoup par leur complément historique.

CHUNG, Ji-Yung (1988) [1968] : « Les strophes chez Victor Hugo », *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo n°2, "Linguistique de la strophe et du vers", Paris, Minard, pp. 65-77.

Cet article reprend certains passages de la thèse de doctorat soutenue par Ji-Yung Chung à l'université de Grenoble en 1968. Il consiste en un relevé classé et commenté de toutes les formes strophiques utilisées par Victor Hugo, dans « toutes ses œuvres, y compris les romans et les œuvres dramatiques dans lesquels se trouve la forme strophique » (p. 65). Chung trouve ainsi « 146 types de strophes » (p. 65), pour

un total de 10 974 strophes. Il commence son relevé à partir du quatrain (pas de distiques donc, ni de tercets traités indépendamment).

Le relevé ne note que les formules de rimes, et pas les variations métriques. Les strophes féminines et masculines sont distinguées. Sans entrer dans les détails, voici quelques chiffres déjà révélateurs en eux-mêmes : on trouve 5947 quatrains, 581 quintils, 3041 sixains, 104 septains, 436 huitains, 124 neuvains, 673 dizains, 12 onzains, 56 douzains (voir pp. 66-70).

Chung fait ensuite quelques commentaires. Il note par exemple qu'« À partir des *Orientales* les strophes longues deviennent moins fréquentes » (p. 71). Ainsi, Hugo aurait évolué pas à pas vers les strophes courtes. « Mais Hugo ne se borne pas à remplacer la strophe longue par la strophe courte : il s'affranchit de la structure strophique progressivement et la remplace par le système des rimes plates » (p. 72). « En général, ce sont les sizains, l'un isométrique, l'autre hétérométrique qui alternent » (p. 72). Hugo a de surcroît toujours respecté l'alternance des strophes féminines et masculines dans son traitement des formules de rimes embrassées. Chung parle alors, suivant la tradition, de « strophes alternes » (*cf.* pp. 74-75). L'auteur note aussi que Hugo a utilisé l'enjambement strophique « beaucoup plus fréquemment dans ses derniers recueils » (p. 75), où ses strophes sont justement plus courtes. Dans des formes telles que le dizain, il y a souvent des enjambements à la césure strophique (pp. 75-76).

Cet étude, extrêmement utile pour les hugoliens, est en outre un témoignage intéressant des usages de la strophe au XIXe siècle.

GUIRAUD, Pierre (1970) : *La versification*, Paris, P.U.F., coll. "Que sais-je ?". Chapitre 2, « La mesure : vers, rime, strophe », pp. 27-44.

Nous intéressent dans ce chapitre les sections consacrées à « La strophe » (pp. 32-35) et aux « Fonctions de la strophe » (pp. 37-40).

Rien de très nouveau dans ce travail. La strophe est définie comme **une combinaison fixe de mètres et de rimes** (p. 32), dont la structure interne doit être constante au fil du poème. « Les strophes mêlées — dont chacune présente une mesure différente [...] ne sont pas des strophes au sens strict » (pp. 32-33).

Guiraud dresse un petit historique des origines de la strophe (p. 33), et passe en revue quelques formes strophiques, du distique au dizain (pp. 33-35). Fonctionnellement, « l'essence de la strophe est moins dans la disposition des rimes en elle-même que dans leur rapport avec les coupes et pauses syntaxiques » (p. 38).

BRUN, Marcel (1972) : *Les techniques de la poésie classique*, Réalmont, Éditions Gyroscope. « Les strophes », pp. 54-57.

La strophe est un assemblage de vers groupés d'après des lois fixes et formant un tout complet, tant par la facture extérieure que par le sens lui-même. C'est une sorte de période, mais d'un rythme plus régulier et plus carré que la période en prose (p. 54).

« Généralement on admet que chaque strophe doit avoir un sens complet. Cet arrêt du sens à la fin de chaque période rythmique a pour effet de coucourir à son unité.

Toutefois, ce sens complet exigé par les classiques ne l'a plus été chez les romantiques, lesquels admirent l'enjambement du sens d'une strophe sur l'autre » (p. 54).

Suit un tableau des « principales strophes à la disposition du poète » (p. 55). L'auteur finit en citant la thèse de Martinon, mais en disant que « son étude ne tient pas compte du XVIème siècle » ! M. Brun a-t-il vraiment lu Martinon ?

MÖLK, Ulrich / WOLFZETTEL, Friedrich (1972) : *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink Verlag, 682 pp. + 74 fiches perforées.

Mölk & Wolfzettel présentent un répertoire considérable de toute la poésie lyrique française médiévale jusqu'à 1350, Guillaume de Machaut exclu. Sont traitées autant les formes fixes que les pièces strophiques ("chansons"). Les formes sont classées d'abord selon leur schéma de rimes (en suivant l'ordre alphabétique), puis selon leur schéma métrique (la notation du genre est insérée dans celle du schéma métrique). Les refrains sont signalés par des majuscules, placées au-dessus des schémas métriques des vers concernés.

Le répertoire est suivi d'un ensemble de 74 fiches perforées. Celles-ci permettent de retrouver rapidement, par exemple, les textes qui sont à la fois composés de septains et d'heptasyllabes : « il suffit de placer les fiches 10 et 26 l'une sur l'autre. Veut-on de plus savoir si on peut trouver cette combinaison dans la poésie religieuse, on se sert alors de la fiche 1 » (p. 10). À noter que les pièces fichées font l'objet d'une numérotation spéciale dans le répertoire, disposée à gauche du schéma des mètres, à ne pas confondre avec la numérotation générale du répertoire (numéros figurant à gauche du schéma rimique).

L'utilité d'un tel répertoire (et de ses fiches), n'est pas à souligner. On regrettera cependant les nombreuses erreurs de codification.

DELOFFRE, Frédéric (1973) : *Le vers français*, Paris, SEDES. Chap. 7 : « Naissance d'un art poétique : les strophes et les poèmes à forme fixe », pp. 69-83.

C'est la première partie du chapitre de Deloffre qui nous intéresse (pp. 69-76). Elle s'ouvre sur la définition suivante (p. 69) : **Une strophe est un groupe de vers clos par la forme, présentant un sens complet, revenant ensuite suivant un système régulier**.

L'auteur présente un historique (succint) de la strophe, depuis ses origines chantées et dansées. Il parle notamment assez abondamment des troubadours, mais pas toujours de façon très juste. Sur le siècle de Villon, il note la chose suivante, très intéressante, mais reprise à Georges Lote : « Lorsque les poètes ne s'astreignent pas, dans une suite de strophes, à faire figurer les rimes masculines et les rimes féminines aux mêmes places de chaque strophe, c'est un signe sûr qu'elles n'étaient pas destinées à être chantées, ni à plus forte raison dansées » (p. 70). Il fait ensuite une distinction entre "strophe" et "laisse", cette dernière étant « à la différence de la strophe, de création française » (p. 70).

Les strophes sont de longueur diverse, du distique au trentain (p. 71). Le huitain est « spécialement fréquent dans la poésie lyrique » (p. 71). Le sizain classique, d'après Deloffre, « est formé d'un distique et d'un quatrain à rimes embrassées » (p. 73). En outre, les strophes peuvent (facultativement) jouer sur la combinatoire des mètres et être « couées » (p. 72 ; le sens de ce mot est mal compris par Deloffre), ou « carrées » (p. 73), etc.

« Les deux problèmes qu'a posés et que pose le recours à la strophe sont ceux de l'unité de la strophe, d'une part, de la liaison des strophes entre elles, d'autre part. Le second frappe moins les poètes, et cela se conçoit, car il est moins essentiel » (p. 73). Les strophes peuvent être liées entre elles de diverses façons, notamment par le système de la "terza rima" (pp. 73-74). Leur configuration interne trouve parfois sa cohérence par la mélodie, par « l'unité de la phrase » (p. 74), ou sinon « dans la rime » (p. 74) : « une rime au moins doit être employée dans l'ensemble de la strophe ; d'autre part la rime finale doit être "appelée" pour assurer une clausule » (p. 74). « Le seul type de strophe à nombre de vers impair, outre la tierce rime [...], à avoir été largement pratiqué et à survivre est le quintil » (p. 76).

ROUBAUD, Jacques (1973) : « Enquête sur les formules strophiques des trouvères I », *Cahiers de poétique comparée*, vol. I, fasc. 1, Paris, Publications Langues'O, pp. 62-96.

Roubaud tente ici, en se fondant sur la théorie du rythme abstrait de Pierre Lusson (en particulier sur les concepts de "même" et de "différent") de systématiser l'étude « descriptive » (p. 62) de Roger Dragonetti sur la strophe des trouvères. Il établit son corpus à partir des travaux de Spanke, ignorant manifestement le répertoire de Mölk & Wolfzettel (*cf.* p. 63 : « En l'absence d'un répertoire métrique ordonné et complet comme celui que nous a donné I. Frank pour la poésie lyrique des troubadours... »). Il exclu de ce corpus les pastourelles, et retient 1686 textes sur les 2125 répertoriés par Spanke. Ces textes « se répartissent en 525 formules de rimes distinctes et si certaines n'apparaissent que dans un seul texte d'autres sont au contraire extrêmement fréquentes (la formule abab baab apparaît 115 fois) » (p. 65).

Cette étude, qui devait initialement être suivie d'une ou plusieurs autres (qui n'ont jamais paru) porte uniquement sur les schémas de rimes, laissant de côté le schéma métrique et le schéma mélodique des strophes.

Roubaud pose l'ébauche d'une "grammaire" des formules de rimes, contenant des règles de « construction » des formules et des « règles de préférence ». Il espère obtenir un outil d'analyse « de la structure des formules attestées » en même temps qu'un modèle formel capable de rendre compte « des fréquences des formules » et de donner une explication « de la présence et de l'absence de certaines d'entre elles » (p. 65). Cette grammaire se veut « transformationnelle », certaines formules de rimes pouvant se déduire d'autres formules, par application de règles inhérentes à la grammaire (*cf.* p. 75).

Exposer ici cette « grammaire » formelle dans son intégralité serait trop long. Je ne peux en donner que quelques éléments. Se fondant sur la notion lussonienne d'"événement élémentaire", Roubaud appelle, arbitrairement, « groupement élémentaire » tout segment constitué de deux à six événements élémentaires. « Le groupement gm = aa sera dit groupement élémentaire du "même" le groupement gd = ab groupement élémentaire du "différent" » (p. 66). « Un événement élémentaire et plus généralement un groupement pourra apparaître comme marquage (abstrait) d'un

groupement de longueur plus grande, i-e comme indiquant la fin de ce groupement, en l'isolant des autres groupements qu'ils suivent dans une suite » (p. 67). Exemple : « dans le segment aaaab l'événement élémentaire b *marque* le groupement aaaa » (*id.*). Un groupement est dit « *intérieurement stable* s'il contient à la fois du "même" et du "différent" (p. 68). Enfin, il peut être « extérieurement stable » selon deux critères, fondés sur le comportement du groupement dans son environnement. Premier critère : pour une suite s = gg..., « le groupement g est extérieurement stable si s n'est pas égale à g_1 g' g'... où $g_1 \neq g$ et g' est intérieurement plus stable que g ou bien est un diviseur de g (i-e g = g'g'...) » (p. 70). Les groupements stables seront dits « groupements rythmiques ».

À partir de là, Roubaud redéfinit les groupements élémentaires comme « (i) groupements rythmiques non analysables comme concaténation de deux ou plusieurs groupements rythmiques (ii) les groupements non rythmiques de longueur 3 ou 4 » (p. 71) et les groupements complexes comme (i) « concaténations de groupements élémentaires (au moins 2) » (ii) et (iii) « concaténations de groupements élémentaires avec marquage (au moins 2), ou suivis de groupements prérythmiques (gd ou gm) » (p. 71).

Sur le plan de la notation, « (x_0, y_0) ..... (x_n, y_n) représentent les couples d'évènements élémentaires utilisés. Si γ est un groupement quelconque sur les événements (a,b) nous notons γ_i le groupement obtenu par substitution dans de [sic] x_i et y_i à a et b respectivement » (p. 73). « Les "catégories" de la grammaire sont notées φ_i (i = 0,1...), φ_0 est l'élémnent initial marqué » (p. 73).

L'hypothèse de Roubaud est double : « (i) les formules de rimes sont de moins en moins fréquentes à mesure que leur construction "combinatoire" est plus complexe, autrement dit si la formule ψ se déduit de la formule φ par une ou plusieurs des opérations de concaténation d'insertion et de substitution permises par la grammaire combinatoire, elle sera moins souvent représentée que φ dans le corpus » (pp. 77-78) ; (ii) « des "étapes intermédiaires" entre deux formules existent toujours s'il faut plus d'une opération pour passer de l'une à l'autre » (p. 78). Le seconde hypothèse est difficile à vérifier, beaucoup de formules étant très peu fréquentes.

Les conclusions sont les suivantes : « seules 12 formules (22 textes) du type abab-γ et 1 formule (1 texte) du type abba-γ posent des problèmes sérieux d'analyse, insolubles dans le cadre fixé » (p. 77) ; en tout, 28 formules « posent un problème insoluble dans le cadre fixé » (p. 77). En ce qui concerne le segment initial, ou "frons", on constate une « large préférence » pour un *frons stable et rimant sur deux rimes* » (p. 79). `(abab)` représente 350 formules environ (plus de 1350 textes), `(abba)` 67 formules (environ 130 textes), `(aabb)` 32 formules (42 textes).

« Les caudas composées d'un groupement élémentaire marqué oun non (à l'initiale, i-e marquage du frons, ou enfin [*sic*] de groupement) suivi d'un groupement g_m ou g_d » dominent très largement « (cela donne des formules de 6 à 11 vers) » (p. 79).

Ce travail de Roubaud est extrêmement louable pour l'époque en ce qu'il cherche à élaborer une grammaire "falsifiable" et systématique de la strophe d'oïl. Cependant, les fondements formalistes (et donc anti-cognitifs) de la théorie développée laissent suspicieux.

HEMMING, Thimothy D. (1974) : « La forme de la laisse épique et le problème des origines », *in* SOCIÉTÉ RENCESVALS, *VIe Congrés International* (Aix-en-Provence, 29 Août - 4 septembre 1973), Actes, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 221-239.

Hemming reprend le problème des origines de la laisse, et montre que la thèse de Rychner (*cf. supra*), qui fait remonter la laisse à la tradition orale populaire, et celle des savants italiens tel Monteverdi (*cf. supra*), qui suppose pour origine la poésie religieuse savante en langue vulgaire, sont contradictoires. En effet, il est délicat de supposer en même temps que le contenu et la langue de la chanson de geste sont d'origine traditionnelle (comme le soutient Rychner), alors que la métrique et la musique auraient des influences cléricales (hypothèse des italiens). Hemming résout la question en montrant que, s'il y a bien un lien entre la chanson de geste et la poésie religieuse, la chronologie suppose un rapport d'antériorité inverse de celui qui avait été avancé : « c'est la chanson de geste qui, à partir du onzième siècle, influe sur la forme poétique et linguistique des vies de saints et des autres écrits pieux, et non l'inverse » (p. 227). Quand à l'argument musical, son témoignage « est absolument neutre : le peu que nous savons sur la musique de la chanson de geste ne permet ni de nier ni d'affirmer une parenté avec le chant liturgique » (p. 232).

MAZALEYRAT, Jean (1974) : *Eléments de métrique française*, Paris, Colin. Chap. 3, « Groupement des vers : La strophe », pp. 74-108.

Mazaleyrat connaissait les travaux de Th. Elwert, et surtout ceux de Maurice Grammont, dont on sent une influence certaine. Il a cependant essayé d'avoir une approche plus nouvelle et plus originale des faits métriques.

Il commence par noter que mis à part les monostiches, les vers s'enchaînent par succession ou par groupement. Lorsque la liaison se fait par succession (type : distiques de rimes plates), il n'y a pas de strophe ; le groupement, en revanche, véritable structure métrico-rimique où tout se tient, est une strophe. Il adopte donc la définition suivante de la strophe : **groupement d'une série de vers selon une disposition déterminée des homophonies finales et (si les vers sont de types différents) des mètres** (p. 81). Qu'un seul des éléments constitutifs de la strophe soit supprimé ou changé de place, et toute la structure générale est modifiée. Cela n'est pas vrai pour les principes de liaison simple. D'autre part, l'unité sémantique de la strophe n'est pour Mazaleyrat que facultative (en cela, il se démarque de Th. Elwert), et n'a donc pas à être l'un des éléments constitutifs de sa définition.

Ensuite (pp. 82-90), Mazaleyrat envisage l'étude des structures strophiques qui se fondent sur le seul agencement des rimes. La structure `(abab)` `{FMFM}` constitue une strophe de type tradtionnel. La strophe est alors « un groupe de vers formant un système complet d'homophonies finales » (p. 84). Les limites de la strophe sont « celles d'un système de correspondances par lequel elle se définit » (p. 84). D'où les corrélats suivants : « les blancs séparant des suites de vers ne suffisent pas à déterminer des ensembles strophiques » (p. 84) ; « Les séries en rimes plates isolées par des blancs ne sauraient non plus être appelées strophes » (p. 85) ; « on ne considèrera [...] pas comme strophe unique un agrégat de systèmes réunis par la seule présentation visuelle » (p. 85 ; c'est-à-dire qu'un schéma rimique tel que `(abbaccdeed)`, démarqué par des blancs, ne constitue pas une strophe, mais un « système strophique composé », c'est-à-dire deux strophes `(abba)` et `(aabccb)` ; les strophes du type

(ababa) ou (ababccb) seront dites « prolongées » : on ajoute à (abab) une nouvelle occurrence d'un des timbres rimiques, qui tantôt clôt l'ensemble, tantôt le continue en le liant à un nouveau timbre ; « Des séries de vers dont les homophonies finales s'ordonnent en structures sensibles sont à considérer comme séries strophiques même si leur séparation visuelle n'est pas indiquée » (p. 87) ; étant donné qu'il n'y a pas de strophe sans système complet d'homophonies finales, il n'y a pas de strophes de moins de quatre vers, et le sonnet est en fait constitué de deux quatrains et d'un sizain.

Mazaleyrat aborde ensuite l'étude des mètres, en tant qu'éléments constitutifs des strophes (pp. 90-101). Le jeu sur les mètres est généralement second, et l'hétérométrie ne vient s'ajouter que facultativement au schéma rimique. « On conservera donc la répartition habituelle des strophes en systèmes *isométriques*, fondés sur la seule combinaison des homophonies finales avec maintien du même mètre, et en systèmes *hétérométriques*, qui ajoutent à cette combinaison celle des mètres différents » (p. 92).

Les formules isométriques « sont fondées d'abord sur le système des homophonies » (croisées ou embrassées), et « s'étoffent éventuellement par la reproduction d'homophonies en succession plate, qui retardent d'autant l'arrivée de la finale entrant en combinaison avec elles » (p. 94 ; type (aabccb)). Il faut tenir compte aussi du type de construction de la strophe, c'est-à-dire de la structure des homophonies, simple, composée ou prolongée. Enfin, il faut considérer le rapport existant entre le nombre de syllabes et le nombre de vers par strophes (strophes carrées, strophes horizontales, strophes verticales).

Dans les strophes polymétriques, le système des mètres peut être parallèle ou décalé par rapport au système des homophonies (parallèle : (abab) {C6C6} ; décalé : (abba) {8686}). « La strophe hétérométrique ne se définit donc pas seulement par la coexistence des deux systèmes : son esthétique propre se fonde aussi sur leur relation » (p. 98). Il est aussi intéressant de relever le "resserrement" ou l'"élargissement" des mètres à partir du premier vers de la strophe, le choix entre les deux ayant des conséquences stylistiques.

Pour finir (pp. 101-108), Mazaleyrat étudie divers phénomènes internes à la strophe, ou propres à l'enchaînement des strophes entre elles (ce que D. Billy appellera plus tard "l'interstrophie"). La strophe forme généralement une unité de thème, sémantiquement structurée par la césure strophique (celle-ci soulignant un certain découpage de la formule rimique). L'enjambement de cette césure (ou l'enjambement de strophe en strophe) produit certains effets stylistiques particuliers. Les strophes s'enchaînent entre elles selon certaines règles bien précises : il s'agit en particulier d'alterner le genre des rimes utilisées. Pour un système croisé, on aura :

```
Rim : (abab, cdcd, etc.)
Gen : {FMFM, FMFM, etc.)
```

Pour un système embrassé :

```
Rim : (abba, cddc, etc.)
Gen : {FMMF, MFFM, etc.)
```

Il peut y avoir aussi des jeux d'enchaînement de diverses sortes (exemple : strophes impaires : {CCCC} ; strophes paires : {C6C6}).

Voir le §.1.2.4. pour y lire les critiques et observations que m'ont inspirés ces travaux.

MAZALEYRAT, Jean (1977) : « La strophe », *Grand Larousse de la Langue Française*, tome 6, Paris, pp. 5727-5733.

Parmi les articles de "Grammaire et linguistique" publiés sous la direction de Henri Bonnard dans le *Grand Larousse de la Langue Française*, ceux de versification ont été rédigés par Jean Mazaleyrat. Je ne reprends ici, de l'article consacré à la strophe, que les éléments qui diffèrent de l'état premier de sa théorie.

L'auteur étudie d'abord la strophe comme « unité de structure » (pp. 5727-5732 ; il s'agit des structures internes à la strophe), puis comme élément de structure (pp. 5732-5733 : relations entre strophes).

Il commence sa première partie en posant une définition légèrement différente de celle des *Éléments de métrique française* : **groupement de vers ordonné par combinaison déterminée de leurs homophonies finales et, éventuellement, de leurs mètres, en relation avec l'organisation phrastique et sémantique dont ils assurent la présentation** (p. 5727). L'aspect syntactico-sémantique de la strophe est donc pris en compte.

Mazaleyrat ajoute ici qu'« Il n'est guère de strophes de plus de douze vers. [...] au-delà de douze, la perception globale d'une structure cohérente devient malaisée » (p. 5728). Il reprend la distinction qu'il avait faite entre strophes simples, prolongées et composées, et ajoute que « les petites strophes sont naturellement de type simple ; les strophes moyennes de type simple ou prolongé ; et c'est sur la rigueur de dessin ou sur la force d'amplification du type composé que repose l'esthétique des grandes strophes dans la tradition du lyrisme français » (p. 5730).

Pour les strophes polymétriques, il ne fait guère que reprendre les considérations de son précédent essai, précisant simplement que les jeux métrico-rimiques qu'il met en valeur « par des exemples simples » sont en réalité « l'objet de nuances multiples » (p. 5731).

L'une des nouveautés de cet article est la partie consacrée à la structure « sémio-syntaxique » de la strophe (pp. 5731-5732). La strophe classique constituerait un tout sémantique, et se caractériserait aussi par sa "césure strophique", placée en un endroit prédéterminé, en fonction du nombre de vers et de l'agencement des rimes. Les strophes "composées" compteraient non seulement une césure de base, mais aussi des césures secondaires (`(ababccdeed)`, par exemple, se diviserait en un quatrain et un sizain, chacune de ces parties ayant elle-même une césure secondaire en son milieu). La strophe correspond donc à « un type d'organisation du discours exactement semblable à celui que fournit le vers au niveau des groupements de membres rythmiques dans la phrase » (p. 5731 : dans les deux cas, on a des césures, des formes simples et composées, etc.). À partir du XIXe siècle, les poètes vont appliquer une nouvelle esthétique « de la discordance ou de la rupture » et l'on trouvera alors autant des enjambements de vers que des enjambements strophiques.

Dans certains cas, la strophe se définit de façon « purement externe » (p. 5733) : c'est le cas pour les formules rimiques du type `(ababc, dedec,)` ou `(aaab, cccb,)` où chaque strophe trouve son unité en ce qu'elle est l'un des éléments constitutifs d'une structure d'ensemble.

Il existe aussi des "strophes libres" : chacune a sa propre formule métrico-rimique autonome (nouvelle analogie avec le vers : *cf.* les "vers libres" de La Fontaine).

Cet article est plus clair et mieux structuré que le précédent. Pour une critique générale, voir encore le §. 1.2.4.

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, pp. 397-425.

Nicolas Ruwet est le premier à montrer qu'il existe un véritable problème de la strophe, en particulier dans son aspect typographique. Son texte comprend malheureusement de nombreuses coquilles ; celles concernant les schémas (mais non les autres) ont été corrigées dans les versions anglaise et italienne de cet article (publiées respectivement dans Wendy STEINER ed, *The sign in Music and Literature*, University of Texas Press, Austin, 1981, pp. 103-130 et dans Nicolas RUWET, *Linguistica e poetica*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 79-101). La question que se pose Ruwet est la suivante : « quelle relation — s'il y en a une — les traits typographiques spéciaux de la poésie écrite entretiennent[-ils] avec ses propriétés linguistiques spéciales » ? (p. 398). Pour cela, il souscrit aux concepts et méthodes de la poétique jakobsonienne, et adopte un mode « de représentation graphique du système de rimes » en "boites" dérivé des chaînes de Markov.

Ruwet commence par montrer l'ambiguïté de la strophe typographique par l'exemple du sonnet classique : les deux quatrains et les deux tercets typographiques ne correspondent en rien à la formule de rimes (p. 400).

Il serait trop long de réexpliquer ici le système de représentation rimique en "boites" adopté par Ruwet. Disons simplement que celui-ci fait souvent apparaître, dans le graphe représentatif des formules de rimes d'un poème, des "sous-graphes" (p. 405) qui se répètent *n* fois :

Une suite de rimes plates correspond à $(aa)_n$.

Une suite de rimes croisées correspond à $(abab)_n$.

Une suite de sizains réguliers répète le sous-graphe $(aabccb)_n$.

Les sous-graphes, dans le schéma, sont reliés entre eux par une flèche unique, qui indique qu'un timbre rimique *x* ne côtoie un timbre rimique *y* qu'une seule fois (par exemple, dans (ababcdcd), il y a une transition unique entre {b} et {c}, qui ne se côtoient qu'une seule fois dans tout le poème). Ces transitions uniques peuvent exister aussi à l'intérieur d'un sous-graphe (par exemple, la seconde occurrence de la rime a et la première occurrence de la rime b dans (aabccb)). Revenant au problème de la typographie, Ruwet pose alors les hypothèses suivantes (pp. 405-406) :

« *Principe* (a) : Un blanc correspond à toute transition unique entre deux états différents [c'est-à-dire entre deux rimes différentes].
Principe (b) : Un blanc correspond à une transition entre deux sous-graphes [...].

Principe (c) : Comme en (b), un blanc correspond à une transition entre deux sous-graphes, à la condition qu'il n'existe pas de transition unique entre deux états différents à l'intérieur d'un même sous-graphe ».

Ces différents principes aboutissent aux hypothèses suivantes :

Principe (a) : rimes plates → blancs tous les deux vers.
rimes croisées → blancs tous les quatre vers.
rimes embrassées → blancs tous les quatre vers.
sizain `(aabccb)` → blancs « après deux vers, quatre vers, deux vers, quatre vers, etc. » (p. 406).
sizain `(abacbc)` → blancs tous les trois vers.
sonnet → blancs après les huit premiers vers et après les deux suivants.
terza rima `(aba, cbc, dcd,...)` → pas de blancs.

Principe (b) : rimes plates → blancs tous les deux vers.
rimes croisées → blancs tous les quatre vers.
rimes embrassées → blancs tous les quatre vers.
sizain `(aabccb)` → blancs tous les six vers.
sizain `(abacbc)` → blancs tous les six vers.
sonnet → pas de blancs.
terza rima `(aba, cbc, dcd,...)` → pas de blancs.

Principe (c) : rimes plates → blancs tous les deux vers.
rimes croisées → blancs tous les quatre vers.
rimes embrassées → blancs tous les quatre vers.
sizain `(aabccb)` → pas de blancs.
sizain `(abacbc)` → pas de blancs.
sonnet → pas de blancs.
terza rima `(aba, cbc, dcd,...)` → pas de blancs.

Les hypothèses ci-dessus sont des données corrigées, Ruwet ayant fait quelques erreurs de lecture des schémas, en particulier pour le sizain `(abacbc)`.

Aucun de ces trois principes ne répond vraiment à la réalité typographique des textes : « D'une part, pris ensemble ou séparément, nos principes prédisent l'occurrence de blancs là où on n'en rencontre pas, et d'autre part ils prédisent l'absence de blancs là où on en rencontre » (p. 407). C'est le principe (b) qui est le plus juste des trois, et l'« on pourrait être tenté de lui donner la préférence » (p. 407).

À côté des rimes, les variations métriques du poème peuvent tantôt compliquer les choses, tantôt les éclairer. La chose est intéressante par exemple pour des variations métriques du type `{888CCC}`, qui, combinées au schéma rimique `(aabccb)`, suppriment l'ambiguïté d'interprétation `(aa¬bccb)` ou `(aab¬ccb)` qui était posée par les rimes (*cf.* p. 408).

À côté de ces schémas généraux, il existe bien sûr quantité d'usages particuliers de la typographie dans les strophes, et des poètes comme Verlaine ont beaucoup joué sur la tension entre strophe typographique et strophe linguistique. « On doit donc se demander si le choix d'une typographie spéciale, qui n'est justifiée ni par la rime ni par le mètre, ni par les conventions typographiques, n'est pas à expliquer par d'autres traits du poème, également structuraux, mais qui ne relèvent plus de principes de versification, et peuvent en principe varier d'un poème à l'autre » (p. 410). La strophe typographique ne serait donc pas toujours métrique (au sens large du mot).

Ruwet étudie ensuite, sur un certain nombre de textes, l'aspect syntaxique de la strophe. Il en conclut ceci : « Il y a [...] une tendance à faire correspondre la strophe typographique, quand elle n'est pas définie par la versification, à une unité syntaxique majeure, surtout en début de poème. On dirait que, une fois le lecteur habitué à cette association entre strophe et unité syntaxique, le poète peut se permettre plus de liberté » (p. 412). Il ajoute ensuite : « Pour justifier une typographie particulière, on sera amené à prendre en considération des détails fins de structure, comme des parallélismes syntaxiques [...], ou des aspects spéciaux des rimes, non définis par la versification traditionnelle [...]. Même alors, on n'arrivera pas toujours à résorber une part d'arbitraire dans la typographie » (pp. 413-414).

Ruwet conclut de la façon suivante : **S'il est assez facile de définir la strophe typographique (un groupe de vers isolé par des blancs, quand la récurrence des blancs obéit à un principe systématique), la définition de la strophe linguistique est problématique. La strophe, en fait, contrairement au mètre et à la rime, n'est pas un concept primitif de la théorie poétique** (p. 419). « Les justifications qu'on peut trouver au choix de telle ou telle typographie sont hétérogènes. Parfois d'ailleurs, même une analyse linguistique très poussée, à tous les niveaux (y compris la sémantique), laisse subsister une part d'arbitraire dans la typographie, que seul explique le poids des conventions traditionnelles » (p. 421).

L'article de Ruwet s'achève donc sur une sorte de constat d'échec, mais l'on ne peut qu'admirer l'honnêteté intellectuelle avec laquelle est mené son travail. Le principe (b) de ses hypothèses, posant qu'« un blanc correspond à une transition entre deux sous-graphes », est proche de la réalité, et montre que la strophe typographique correspond souvent aux groupements périodiques de timbres rimiques. Son système de notation en "boîtes" s'avère très intéressant pour certains textes, notamment pour rendre compte de la structure rimique de « Colloque sentimental » de Verlaine (voir p. 415), ou du sizain `(abacbc)`. Dommage que dans ce dernier cas, Ruwet n'ait pas vu la transition unique qui sépare la rime `a` de la rime `c` dans son schéma.

CORNULIER, Benoît de (1983) : « Sur les groupements de vers classiques et la rime », *Cahiers de grammaire*, 6, Université de Toulouse-Le Mirail, Juin, pp. 32-70.

Voici le premier état de la théorie de Benoît de Cornulier sur les strophes. Je ne rapporte que les points de l'article qui diffèrent de l'état actuel de la théorie de l'auteur sur la question (*cf. infra*).

Le point de départ de l'auteur est le relevé de trois principes « d'importance et de force inégale » (p. 32) de construction des systèmes de rimes en poésie française : 1, principe d'exhaustivité (PE) : « Tout poème classique est rimé » (p. 32), et « tout poème classique rimé l'est exhaustivement » (p. 32) ; 2, règle de monogamie (RM) :

« généralement [...] les rimes ne vont que par paires » (p. 33) ; 3, règle de séparation (RS) : « entre deux terminaisons équivalentes successives, il ne peut intervenir plus d'une espèce de terminaison différente » (p. 33). La combinaison de ces trois "règles" (« et il n'est guère que RM qui ne soit pas toujours respectée », pp. 35-36) n'aboutit qu'à trois types de « suites minimales de vers » possibles (p. 36), « celles du type *aa*, *abba* et *abab* » (p. 36). Ainsi, « tout poème est décomposable en une suite de *aa*, *abba* ou *abab* successifs, fussent-ils mélangés » (p. 36). « Toutes les suites minimales ont en commun d'être la succession de deux sous-suites successives dont la première ne contient que une ou des rimes d'appel, et la seconde une ou des rimes-échos » (p. 37).

« La notion de "suite minimale" utilisée ici n'est pas équivalente à celle classique de strophe » (p. 38). En effet, « il y a des strophes très classiques qui ne sont pas des suites minimales. Par exemple, le dizain *ababccdeed* est la succession de trois suites minimales [...]. Le quintil *ababa* prolonge la suite minimale *abab* par un *a* non conforme à RM. Etc... » (p. 38).

Il existe entre les rimes des suites minimales des équivalences qui sont tantôt "matérielles", tantôt "structurales" : deux suites rimées `(abba, abba,)` ont une équivalence matérielle ; rimées `(abba, cddc,)`, elles ont une équivalence structurale (*cf.* p. 40). Ceci permet d'expliquer « le passage du système des laisses médiévales au système classique : c'est le passage d'un niveau purement matériel [...] à un niveau structural d'équivalence rimique » (p. 43).

Les rimes n'existent que par leurs jeux d'appel et d'écho. « Les rimes sont donc des équivalences entre vers [...]. La définition de la rime implique donc celle du vers, alors que celle du vers n'implique pas celle de la rime. Ceci reflète la hiérarchie de l'organisation métrique : les équivalences entre mètres déterminent, au départ, les vers successifs ; et les équivalences en rime déterminent pour l'essentiel des groupes successifs de vers » (p. 46). Cette idée est fondamentale chez Cornulier.

L'auteur traite ensuite quelques cas particuliers sur lesquels je passe : il s'agit des quatrains rimés `(aabb)` (pp. 47-48 et p. 52), du dizain `(ababccdeed)` (pp. 50-52), de la terza rima (pp. 54-55), du sizain `(abbacc)` (p. 61), du tercet `(aaa)` (pp. 61-62). Quand à la suite de rimes `(aabccb)`, il reconnaît qu'elle est « théoriquement ambiguë » (p. 50) : distique + quatrain, ou tercet + tercet ? Il penche pour la seconde solution, en renonçant « à se laisser uniquement guider par une analyse en suites minimales : il suffit de supposer la combinaison d'une équivalence structurale entre les paires *aa* et *cc* [...] et d'une équivalence matérielle $d = d$ » (p. 49).

On peut relever encore l'idés suivante, qui compare la versification française à d'autres traditions poétiques, et soulève une question intéressante : « L'"obligation" de rimer les poèmes exprime le sentiment du besoin de continuer une superstructure métrique au-dessus de celle des vers, qui peut être la forme particulière en français du besoin que la structure métrique présente au moins un double niveau hiérarchique de structuration. Dans les versifications dites à "pieds", cette double structuration est obtenue, sans le secours externe de la rime, de "l'intérieur" et de la structure même du mètre par son organisation en "pieds" métriques : au-dessous du vers, il y a les pieds ou l'alternance régulière de syllabes différentes » (p. 57). Cela signifie-t-il que dans ces modes de versification la strophe n'existe pas, ou du moins n'est pas indispensable ?

JAFFRÉ, Jean (1984) : *Le vers et le poème*, Paris, Nathan, coll. "Nathan Université". Chap. 5, « La strophe et ses différentes variétés », pp. 59-70.

Le chapitre s'ouvre sur la définition suivante : **un poème à strophes est constitué du retour régulier d'un groupement identique de vers, défini à la fois par le nombre (nombre de syllabes pour chaque vers, nombre de vers pour chaque unité strophique), et une disposition des rimes identiquement reproduite dans chaque groupe. En d'autres termes, la strophe — comme le vers — est une mesure d'encadrement rythmique (à laquelle s'adapte la syntaxe du discours), dont le *vers* est l'unité de base et dont l'arrangement des retours de rimes est fondé sur *l'alternance*, facteur déterminant de cohésion** (p. 59).

Cette définition semble s'appliquer aux poèmes homostrophiques et ne pas prendre en compte la typographie. Plus loin, Jaffré donne pourtant une importance déterminante aux blancs, qui, selon lui, indiquent des « silences prolongés » dans la lecture (p. 60), ce qui aide le distique de rimes plates, lorsqu'il est démarqué par la typographie, à trouver son unité (p. 61).

Les rimes n'en gardent pas moins une position centrale, et « l'histoire de la diversification des strophes [...] est liée aux recherches de combinaisons de rimes » (p. 61). Notons que Jaffré décompose le sizain `(aabccb)` en `(aa¬bccb)` : « telle est, effectivement, la démarche de l'oreille, au fur et à mesure qu'elle enregistre les retour d'échos » (p. 68).

Mais la syntaxe, autre facteur déterminant selon Jaffré, peut très bien engendrer une structure interne toute autre. En outre, « l'*enjambement* syntaxique d'une stophe à l'autre prend [...] la même valeur à une autre échelle de rupture ou d'amplification, que celle qu'on peut observer de vers à vers » (p. 59). Sinon, « le parallélisme est fréquent en fin de strophe ; après une série de variations, il signale l'immobilisation du mouvement dans la répétition, et préfigure le "point d'orgue" » (p. 70).

L'étude comprend aussi des considérations historiques (p. 60) proches de celles de Deloffre, et présente des analyses "rythmiques" de textes divers (la plus maladroite se fondant sur un texte dramatique de Racine pour présenter les valeurs syntaxiques de la strophe lyrique — pp. 65-68).

TAMINE-GARDES, 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'Ecole Normale Supérieure de Jeunes filles, n° 26, pp. 475-484.

L'auteur commence par faire quelques constatations d'ordre général : la strophe « manifeste les liens de la poésie et de la musique » (p. 475) et, de nos jours encore, « les liens de la strophe avec la musique apparaissent encore clairement dans la chanson » (*id.*). Mais ce type d'organisation, loin d'être universel, est typiquement européen (voir p. 475). L'un des intérêts majeurs de la strophe réside dans ce que, comme « application d'un moule métrico-rythmique sur une organisation linguistique », celle-ci, « s'appliquant non plus à des fragments linguistiques comme le fait le mètre, mais à des unités syntactico-sémantiques complètes, peut être ainsi couplée avec l'idée. Elle peut donc participer à la construction sémantique du poème. Elle est ainsi loin de se réduire à une simple combinatoire formelle, ce qui justifie l'intérêt que l'on peut lui porter » (p. 476).

Malgré ce prélude, la suite s'en tient à l'aspect formel des strophes et tente de retracer un bref épisode « d'une histoire de la strophe qui reste à faire » (p. 476), celui des *Complaintes* de Jules Laforgue.

Tamine pose tout d'abord une définition de la strophe : **La strophe se définit [...] par quatre paramètres différents : la typographie, qui constitue pour l'œil le découpage le plus immédiat de la strophe comme du vers, et qui n'est pas indispensable, ni d'ailleurs toujours présente, selon les traditions et les poètes ; la combinatoire des mètres, entraînant isométrie (répétition de mètres identiques) et hétérométrie (mélange de mètres différents) ; l'organisation des rimes ; la structure syntactico-sémantique** (p. 476). On remarquera qu'en 1988 (*cf.* ci-dessous) l'auteur ajoutera encore un paramètre à sa liste.

Vient ensuite, après un bref historique des strophes (pp. 476-477), l'étude proprement dite, dont l'auteur donne elle-même un résumé en fin d'article :« sur 53 *Complaintes* versifiées (une est en prose), on compte 14 poèmes réguliers isométriques dont seulement deux ne sont pas brouillés, 14 poèmes réguliers hétérométriques dont seulement 5 ne le sont pas, 19 avec répétition de schémas de strophes (4 sans atteinte à la régularité) et 6 entièrement irréguliers. Au total seules 11 *Complaintes* ont une structure strophique régulière » (p. 483).

Cette étude ne me semble avoir qu'un défaut : elle ne tient pas suffisamment compte des *mesures* à partir desquelles sont composées les strophes ; ainsi, page 479, l'auteur parle de « recherche de l'approximation » à props de strophes bimétriques où les mètres utilisés ne diffèrent que d'une syllabe, mais ces mètres sont très courts (bisyllabique et trisyllabique), et leur hétérosyllabisme est très nettement perceptible ; autre exemple : p. 480, Tamine remarque « que sur les 140 quatrains que comptent les *Complaintes*, 38 — soit plus du quart — n'ont pas de césure, proportion importante qui traduit la volonté de se démarquer par rapport à la tradition » ; mais là aussi, il faudrait bien distinguer les quatrains à vers longs des quatrains à vers courts, les seconds n'ayant, même dans la tradition classique, guère de césure strophique.

SORGEL, Gilles (1986) : *Traité de prosodie classique à l'usage des classiques — et des dissidents* —, Aujourd'hui la poésie, coll. "La nouvelle proue". « Les strophes » et « Strophes », pp. 72-80 et pp. 142-143.

Le premier de ces deux chapitres traite des strophes selons les « lois classiques », le second est un commentaire « à l'usage des dissidents ».

Définition donnée dans le premier chapitre : **"La strophe" (dans les odes), "le couplet" (dans les chansons) ou "la stance" — de l'italien *stanza* et du latin *stare* qui veut dire *s'arrêter* — (dans les sujets religieux, philosophiques ou élégiaques) sont des groupes de vers croisés ou mêlés formant un système de rimes complet après lesquels il y a un temps d'arrêt amené par la plénitude du sens** » (p. 72).

Rien d'autre à noter sur ce chapitre correct, mais très conventionnel (aurait pu être écrit 80 ans auparavant). Un détail cependant : « À partir de neuf vers, il ne s'agit plus de srtrophes indépendantes mais d'une juxtaposition de strophes » (p. 78).

L'autre chapitre consiste essentiellement en la citation d'un texte de Marcel Chabot. Gilles Sorgel note que le poète « libéré conservateur » ou « libéré ultra » n'a

que faire de la strophe, qui « se cisèle au gré de son caprice dicté par son idée. Elle peut n'être qu'un seul vers et même qu'un seul mot » (p. 142).

MOREAU, François (1987) : *Six études de métrique de l'alexandrin romantique au verset contemporain*, Paris, SEDES. « Étude des rimes et des structures strophiques », pp. 26-37.

Moreau se propose d'étudier la strophe en choisissant pour cela l'exemple d'un sonnet. Que les "quatrains" initiaux et le "sizain" final soient vraiment des strophes ne fait pas de doute pour lui. La plus grosse partie de son étude n'est pas purement métrique, mais s'occupe des relations de la métrique avec la syntaxe et les timbres rimiques.

MOLINO, Jean / GARDES-TAMINE, Joëlle (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", 232 pp.

Cet ouvrage fait suite à l'*Introduction à l'analyse linguistique de la poésie* publiée par les auteurs en 1982, et rééditée dans une version revue et augmentée en 1987 sous le titre *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 1, *Vers et figures*.

L'ensemble du tome 2 nous intéresse, et plus particulièrement, bien sûr, le premier chapitre, consacré à la strophe (pp. 11-70).

Molino & Gardes-Tamine commencent par adopter (p. 12) la définition de la strophe donnée par l'*Oxford English Dictionary* au mot "stanza" : **Groupe de vers (habituellement égal ou supérieur à quatre) organisé selon un schème défini qui détermine le nombre de vers, le mètre, et (dans la poésie rimée) la disposition des rimes ; il constitue normalement une partie d'une chanson ou d'un poème qui consiste en une série de tels groupes construits selon le même schème**. Cette définition est valable surtout pour les poèmes de type homostrophique, mais Molino & Gardes-Tamine se déclarent prêts à l'élargir, « lorsque le besoin s'en fait sentir », aux « poèmes monostrophiques ou hétérostrophiques » (p. 12).

La strophe aurait pour fonction de donner « au poème une organisation rythmique d'ordre supérieur au vers » (p. 12). On distingue ainsi deux grands types de poésie : l'une étant strophique, et l'autre « sans articulation formelle récurrente » (p. 12). Le premier type correspond « en grande partie » à la poésie lyrique, le second aux poésies épique et narrative (*cf.* p. 12). Cette opposition reprend celle de Th. Elwert entre "poésie strophique" et "poésie non strophique". Le rythme est défini comme « toute configuration qui se répète dans le temps d'éléments diféremment marqués » (p. 33).

Pour Molino & Gardes-Tamine, la strophe n'est pas typographique : lorsque le poème s'articule « en groupes de vers que sépare un blanc typographique [...] il vaudrait mieux parler de paragraphe poétique », l'unité de celui-ci étant thématique (p. 13).

Par ses origines, la strophe est liée à la musique et à la danse : comme elles, elle est basée sur un principe de répétition (d'où les poèmes homostrophiques). La strophe serait donc « l'unité fondamentale et comme l'âme de la chanson » (p. 17). Au Moyen

Âge, chez les troubadours et les trouvères, la création strophique doit être inventive : on cherche une formule strophique globale inédite, par des variations métriques, rimiques ou musicales. Mais c'est surtout « la rime qui est l'élément essentiel de la créativité des strophes » (p. 21). Les strophes sont alors liées entre elles par divers moyens.

À l'époque classique, on ne retient qu'un petit nombre de formes strophiques, et on rejette les autres. On veut que la strophe « forme un tout clos ». On pose la règle de l'alternance des rimes féminines et masculines, et on impose « les strophes masculines, c'est-à-dire terminées par une rime masculine » (p. 24). Cette « codification progressive de la strophe » s'explique de la façon suivante : « Au moment où se distendent les liens entre poésie et musique, et où les contours de la strophe ne sont plus dessinés par la mélodie, il devient indispensable d'en marquer les limites par des moyens exclusivement linguistiques et métriques » (p. 26). Ce n'est néanmoins pas avant le XVIIe siècle « que la césure strophique s'imposera » (p. 27).

Après ce bref historique, nos auteurs passent en revue « les paramètres de définition de la strophe » (p. 28). Ils rejetent le critère typographique, qui n'est pas « indispensable » (p. 28). En revanche, la « combinatoire des rimes et des mètres » serait décisive. « La strophe minimale est donc le quatrain. C'est la première forme qui offre un schème complet où chaque rime peut en effet trouver son écho » (p. 30). D'un point de vue « syntactico-sémantique » (p. 28), le moule métrique favorise plus particulièrement certaines parties de la strophe. Il y a donc « trois places marquées [...] dans la strophe : [le] segment initial, [le] segment terminal, la ou les césures » (p. 35). On se gardera toutefois d'approuver l'affirmation tout à fait exagérée que posent les auteurs un peu plus bas : la strophe « a tendance à constituer une unité sémantique cohérente, beaucoup plus prégnante et beaucoup plus clairement séparée de son contexte que la phrase ou le paragraphe de prose [sic !] » (p. 49 ; existerait-il donc des paragraphes enjambants ?).

Au-delà de la strophe, il peut exister des groupements de strophes, des « superstrophes ». D'après les auteurs, on en rencontrerait notamment dans « la deuxième section de *Magnitudo Parvi*, dans les *Contemplations*, [qui] est composée de 11 groupes de deux strophes ; la première est une strophe de 12 vers octosyllabes ababcccdeeed, la deuxième est une strophe de sept alexandrins fgfghhg » (p. 45). On peut pourtant hésiter à parler de superstrophes ici, car dans nombre d'autres textes de Hugo basés sur le même principe d'alternance, le nombre total des strophes est impair, ce qui empêche tout regroupement des strophes deux par deux (voir par exemple « La mêlée », dans les *Odes et ballades*, « Le danube en colère » dans *Les Orientales*, « À ceux qui dorment », dans *Châtiments*, « Saturne », dans *les Contemplations*, etc.).

Molino & Gardes-Tamine évoquent ensuite d'autres types de liaison des strophes, comme le principe de la « terza rima » (p. 47), ou certains principes propres à des formes fixes (ballade, chant royal, pantoum). Sémantiquement, il y a aussi les strophes dépalçables et les strophes non-déplaçables (pp. 50-52).

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, avec Verlaine, Rimbaud, Desbordes-Valmore, apparaît un renouveau de la création strophique. Mais « ce renouveau de la strophe s'accompagne de libertés croissantes. Il ne pouvait donc pas ne pas se produire pour la strophe ce qui est advenu au vers, c'est-à-dire un affranchissement progressif des règles classiques jusqu'à la rupture totale » (p. 56). Molino & Gardes-Tamine démontrent la chose à partir d'exemples poétiques empruntés à Jules Laforgue (pp. 56-62) et Paul Eluard (pp. 64-65).

Le chapitre se termine par des considérations diverses sur le « paragraphe de vers » (propre à « la poésie narrative et descriptive », p. 65), le « verset » de

Lamennais, Whitman ou Claudel (« beaucoup plus proche de la strophe que du vers », p. 69), etc.

Les chapitres suivants traitent successivement des formes fixes (pp. 71-115), de « la construction du poème » (pp. 116-169), et s'achèvent par une application de la méthode présentée par les auteurs dans les deux volumes de leur ouvrage sur un poème de Verlaine (pp. 170-222). À maintes reprises, ils continuent à traiter, plus ou moins directement, de la question de la strophe. On en retiendra, ponctuellement, les quelques éléments suivants :

Les poèmes construits « par variation » (répétition, parallélismes, variation sur la topique) sont toujours des poèmes strophiques (*cf.* p. 122). Dans certains textes construits « par progression », la strophe est, en sus d'une unité formelle, une « unité de raisonnement » (p. 137). Ces strophes peuvent aussi être liées par le lexique (*cf.* pp. 145-146).

Les thèses avancées par Jean Molino & Joëlle Gardes-Tamine dans cet ouvrage font preuve de beaucoup d'originalité, et bien qu'imparfaites, ont la hardiesse d'avancer une recherche dans des domaines encore méconnus de la poétique (à savoir les macrostructures de la poésie), sans se restreindre à des questions de métrique pure.

CORNULIER, Benoît de (1988) : « Conventions de codage des structures métriques : pour une grammaire des strophes », *Le Français Moderne*, 56 : 3/4, octobre, pp. 223-242.

Dans cet article, Cornulier présente un système de notation des structures métriques d'un poème, destiné « à permettre à divers chercheurs de rassembler leurs efforts en accumulant des observations aussi précises et systématiques que possible sur la métrique de la poésie française [...]. Le codage systèmatique doit permettre d'entreprendre la constitution d'une base de données informatisée, regroupant la description métrique d'un nombre croissant de corpus poétiques » (p. 223).

Le relevé métrique d'un poème se fait en quatre points, nécessitant quatre codifications successives pour un même texte : primo, il s'agit de la structure rimique globale ; secundo de la structure métrique ; tertio des éventuels phénomènes de répétition types mots-rimes ou refrains ; quatro de la notation du « mètre de base » (voir plus bas).

Voici un résumé de ces conventions de codage proposées par Cornulier :

Comme à l'accoutumée chez la plupart des métriciens, les lettres notent les rimes, et les chiffres les mètres. Pour les mètres composés, du type alexandrin ou décasyllabe, Cornulier note non pas `12` et `10` mais `6+6` et `4+6` (ou plus simplement `66` et `46`).

Les vers peuvent aussi, lorsque c'est utile, être représentés par de simples points. Des groupes de vers peuvent être indiqués par les crochets `[ ]` ; s'ils sont typographiquement démarqués, le crochet qui ferme le groupe est suivi par une virgule (la virgule indiquant « qu'une unité est graphiquement individualisée » — p. 225).

Si l'on s'occupe des mètres d'un poème, la notation sera précédée du « préfixe » (p. 226) « `M :` » ; si l'on s'occupe des rimes, on notera « `R :` ».

Lorsqu'une même formule de rimes (ou formule métrique) est répétée plusieurs fois, on peut utiliser un compteur de multiplication. Ainsi, `3×[abab]`, équivaut à `[abab], [abab], [abab],`. On peut noter aussi `3[abab]`, ou, selon Cornulier, `[abab],`^{3} (cette dernière notation a l'inconvénient de faire penser que le 3 est un exposant). Dans un tableau de relevés métriques, ce chiffre figurera dans une colonne spéciale sous l'intitulé « superstructure » (voir p. 235).

`3[abab],` signifie que les trois "strophes" ont non seulement les mêmes formules de rimes, mais aussi les mêmes timbres rimiques. Si les timbres sont différents mais les formules identiques, on notera `3(abab),` (qui se réécrit `[abab], [cdcd], [efef],`). Si le timbre de la rime `a` est le même au fil des strophes, alors que le timbre de la rime `b` change, on notera : « `R : (3[a.a.],)` » (p. 227).

Pour les mots-rimes et les refrains, on adoptera une notation spéciale, en sus des notations des rimes et des mètres, précédée du préfixe « `Rép :` ». Les miniscules indiquent les répétitions de mots-rimes, les majuscules les répétitions de vers entiers. Ainsi le code « `Rép : (A.Aa)` » correspond à un quatrain dont le premier et le troisième vers sont identiques, alors que le quatrième vers reprend seulement le mot terminal de ces deux vers-refrains.

Lorsqu'une strophe est polymétrique, on cherche son éventuel mètre de base. Le mètre de base d'une strophe est « la première structure syllabique de vers qui y apparaît au moins deux fois, sous condition qu'elle ne soit pas minoritaire » (p. 231). On note ce mètre de base sous le préfixe « `Mb` », par exemple « `MB : 46` ».

Dans une notation des mètres précédée du préfixe « `M :` », le mètre de base étant déjà connu (par la notation qui lui est spécifique), on se contente de noter ce mètre de base par des tirets. Ainsi, une strophe du type décasyllabe + décasyllabe + tétrasyllabe + tétrasyllabe + décasyllabe + décasyllabe sera notée « `M : [--44--], Mb : 46` ». Dans certains cas, il est utile que « chaque mètre soit représenté par un seul symbole » (p. 232). Le mètre composé `46` sera alors noté `A` et `66` sera noté `C`.

Les rimes féminines sont indiquées par une apostrophe derrière la notation rimique ou métrique correspondante.

Lorsque, dans un corpus donné, l'alternance entre rimes féminines et masculines est généralement respectée, on se contente d'indiquer le genre de la dernière strophe (masculine si elle se termine par un vers masculin, et féminine dans le cas contraire). Exemple : `R : 3(abab)',` : poème constitué de trois quatrains dont les vers pairs sont féminins. « Si un principe de distribution des genres est posé une fois pour toutes en tête d'un corpus donné, les éventuelles exceptions à ce principe seront signalées par la lettre "G" placée après une astérisque à la suite de la formule des rimes, et de celle des mètres » (p. 233).

L'alternance des strophes dans les poèmes hétérostrophiques est notée par une barre oblique « `/` ». Ainsi, « `R : (25/2[[aabb],/(ababab),])` », signifie que l'on a affaire à un poème de 25 strophes de deux types successifs, le premier étant un quatrain `[aabb]` ayant les mêmes couleurs rimiques tout au long du texte, le second consistant en un sizain `(ababab)` dont les timbres rimiques pour `a` et `b` sont variables. On peut aussi utiliser le symbole « `/` » dans la notation des mètres (type : « `M : 25[[-4-4],/[--------],] Mb : 8/8` ») ou `dans celle des répétitions (« Rép : (25[[ABCD],/[.....],]) »).

Parfois, dans des notations du type `(ababccdeed)`, Cornulier utilise, « pour faciliter la perception visuelle des schémas », des espaces blancs `(abab ccd eed)`. Mais « cet usage des espaces n'est pas codifié selon des critères automatiques » (p. 235).

Ces principes de notation peuvent parfois être utilisés en prenant pour unité non plus le vers, mais la strophe. Dans ce cas, une notation du type « `Rép : (A.A)` » codifie un poème constitué de trois strophes dont la première et la troisième sont en tous points identiques.

À partir de toutes ces conventions, on peut dresser un relevé métrique sur un corpus choisi, et son traitement informatique peut permettre une consultation globale privilégiant dans son classement n'importe quel élément métrique constitutif du texte, au choix du consultant. Il n'est pas besoin de préciser l'immense utilité de ce genre de travail.

CORNULIER, Benoît de (1988) : « 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, pp. 79-134.

Cet article et le suivant, ainsi que Chung [1968] (voir *supra*) ont été publiés dans un volume collectif édité par Benoît de Cornulier, Joëlle Gardes-Tamine et Michel Grimaud. L'étude de Cornulier est faite de trois parties : « Relevé métrique des *Contemplations* » (pp. 81-86 ; écrit en collaboration avec Alain Dejour et Pierre Papin), « Conventions provisoires de notation métrique à propos du relevé métrique des *Contemplations* » (pp. 87-96), et « La strophe classique à la lumière des *Contemplations* » (pp. 97-134).

Le relevé métrique est fait selon la méthode exposée précédemment (voir *supra*), mais il n'a pas d'autre classement que l'ordre dans lequel les textes apparaissent dans le recueil des *Contemplations*.

Le mode de notation de ce relevé est ensuite expliqué dans les « Conventions provisoires de notation métrique », qui reprennent les explications et propositions de l'article de Cornulier résumé ci-dessus, et sur lesquelles je ne reviendrai pas. Une nouveauté : Cornulier précise que la virgule utilisée après des groupements de vers (type `[abab],`), et qui indique une démarcation typographique, n'est pas utilisée lorsque cette démarcation n'est pas systématique (c'est le cas en particulier des poèmes en rimes suivies, où Hugo n'utilise des blancs typographiques que pour des raisons sémantiques, et ces blancs n'aparaissent donc pas de façon régulière les uns par rapport aux autres ; voir p. 89). Précisons encore que l'auteur note les césures de vers dites "épiques" `4'6` ou `6'6` (p. 90).

Cornulier passe ensuite à l'interprétation de son relevé, et tente d'en dégager un profil général de la strophe française classique, c'est l'objet de sa troisième étude.

Il constate que les poèmes sont toujours constitués d'une même configuration métrico-rimique qui se répète au fil du poème, ou qui alterne avec une autre configuration, à moins qu'ils ne soient constitués de plusieurs sections, chacune ayant ses propres configurations qui se répètent. Ces différents cas se réduisent à un seul dans la notion de « suite (ou "séquence") cyclique » : « nous dirons qu'une suite est *cyclique*

si chacun des éléments qui la forment en se succédant y apparaît au moins deux fois, et que les éléments ne peuvent réapparaître que dans le même ordre où ils se sont déjà présentés : ce sont toujours les mêmes choses qui réapparaissent dans le même ordre » (p. 98). « Ainsi, *ababa* et *abab* [les lettres représentent des strophes, non des vers] sont des suites cycliques de "*a*" et de "*b*" [...] une suite de "*a*" comme *aa* ou *aaa* est cyclique puisque "*a*" n'y précède ou suit jamais que la même chose » (p. 98). « Nous appellerons suites cycliques *alternatives* ou *binaires* celles qui reposent sur un itinéraire à 2 étapes ; suites cycliques *simples*, celles qui reposent sur un itinéraire à une seule étape » (p. 134). Ainsi, près de 99 % des « ensembles métriques des *Contemplations* [...] sont constitués par une suite cyclique de schémas mètres-rimes » (p. 98).

On voit que cette théorisation permet à Cornulier de traiter ensemble les suites de rimes plates et les autres formules de rimes, $(aa)_n$ étant une suite cyclique simple au même titre que $(abab)_n$. Il propose d'appeler le tout des "strophes" (en laissant les guillemets), sans considération pour la typographie (p. 104).

Le timbre des rimes change au fil des strophes, alors que les mètres restent identiques. Si l'on symbolise par « F » l'ensemble des rimes pour un groupe de vers et « S » l'ensemble des mètres, on peut dire que 99,9 % des vers des *Contemplations* obéissent à la formule $(F)\times S$ (« où × note la combinaison de schémas décrivant les mêmes vers » ; p. 101). La seule exception réside dans un poème « où les premiers et troisièmes vers présentent les même sons finaux d'un quatrain à l'autre » (p. 101). Mais on est alors en face d'un refrain, et non d'un système de structuration rimique (p. 102). Or, « il est utile, dans l'analyse de la versification, de distinguer aussi systématiquement que possible les vers s'apparentant au style de la chanson des autres » (p. 128, note).

Le nombre des strophes dans un poème est libre. Il n'est en rien codé. Ceci s'explique par la rareté des formes fixes dans *Les Contemplations* (pp. 106-107). Il y a dans le recueil un poème constitué d'une seule strophe, un quatrain d'alexandrins en rimes embrassées. Il n'est donc pas cyclique, car il n'y a pas de « suite ». Mais Cornulier estime que si le poème n'entre pas « dans une série contextuelle d'équivalents », il entre en revanche « dans une série culturelle d'équivalents » (p. 108). C'est ainsi qu'il parvient à en rendre compte. En fait, cela consiste à définir ce genre de strophe de façon paradigmatique, et non plus syntagmatique. Cornulier traitera de la même façon les formes fixes (voir p. 108, et voir Cornulier 1989).

Après avoir noté que « les groupes cycliquement récurrents » [strophes] « sont rimiquement autonomes et qu'ainsi il n'y a pas un seul vers blanc dans le recueil étudié » (p. 102), Cornulier remarque que plus de 99 % des appels rimiques n'ont qu'on seul écho. C'est ce qu'il appelle la « tendance à la monogamie des rimes » (p. 113). De plus, il y a toujours respect de ce qu'il appelle la « règle de séparation », ou « règle de proximité » : un appel rimique n'est jamais séparé de son écho que par un seul timbre rimique maximum, celui-ci pouvant apparaître plusieurs fois : on peut trouver (aba...), (abba), (abbba), mais jamais *(abca...) (pp. 114-116).

« 98 % des vers des *Contemplations* s'intègrent à une "strophe" ou un composant de "strophe" du type (aa), (abab), ou (aabccb) » (p. 116 ; composant de strophe dans le cas des dizains par exemple, composés d'un quatrain et d'un sizain). Ces trois types « présentent une certaine forme d'exacte symétrie que manifestent les réécritures suivantes :

(aa)			=	$([a]^2)$
(abab)	=	$([ab]^2)$	=	$([ba]^2)$
(aabccb)	=	$([(aa)b]^2)$	=	$([(aa)a]^2)$
(aaabcccb)	=	$([(aaa)b]^2)$	=	$([(aaa)a]^2)$

Il s'agit à chaque fois [...] de deux sous-suites, qu'on appellera "cellules", de chacune un ou plusieurs vers, rimant entre elles » (p. 117). Ces différents types se résument à deux modèles globaux : $([a]^2)$ (cellules simples) ou $([(a^m)a]^2)$ (cellules complexes). 99 % des vers des *Contemplations* répondent à l'un de ces deux modèles. Cornulier tente ensuite de fondre les deux formules en une seule, en utilisant les crochets < >, indiquant le caractère optionnel de ce qu'ils encadrent ; on obtient : $([<(a^m)>a]^2)$ (pp. 118-119). D'où la règle de proximité : « tout vers appartenant à une strophe de type I ne peut être séparé de son plus proche équivalent que par un élément du type (a^m) » (p. 119).

Les variations métriques (au sens étroit) de la strophe, ne font guère que souligner une structure établie par les rimes, et ne produisent pas elles-mêmes cette structure. Les strophes à clausule le prouvent. « Le schéma des mètres [est] ainsi comme "esclave" de celui des rimes » (p. 123).

Cornulier conclut qu'« on observe à tous les niveaux de la hiérarchie métrique un curieux ensemble de limitations convergentes de type binaire » (p. 120) : les suites cycliques sont soit simples soit alternées, les strophes composées (dizains, etc.) n'ont que deux strophes composantes, et les cellules ne fonctionnent qu'à l'unité ou par paires. « C'est une sorte de Monogamie généralisée » (p. 120).

En somme, les séquences cycliques définies par Cornulier correspondent souvent à ce que l'on appelle traditionnellement "strophe", la principale différence étant que Cornulier inclut sous cette appellation les groupes de rimes plates $(aa)_n$ (pp. 124-126).

Cette nouvelle approche de la strophe soulève beaucoup de problèmes, que l'on ne peut discuter tous en détail. Voici quelques remarques :

— Cornulier est impuissant à expliquer des constructions du type de la terza rima, où il n'y a aucune véritable suite cyclique dans le poème (car pas de groupements rimiques autonomes). La notation (a.a) qu'il adopte est inadéquate, parce qu'elle ne rend pas compte de la permutation du timbre central de la "strophe" n avec les timbres extérieurs de la strophe n+1.

— Quelques-unes des notations de l'auteur sont contestables : comment peut-il écrire $([(aa)b]^2)$, où le b est isolé, alors que tout b suppose un a, et ne peut donc être isolé ? On préfèrera la notation $([(aa)a]^2)$, également proposée par Cornulier. Dans le même ordre d'idées, on peut également s'interroger sur la notation $([ba]^2)$.

— Les deux cas de figure $([a]^2)$ et $([(a^m)a]^2)$ montrent bien que les distiques de rimes plates ont un fonctionnement différent de celui des autres suites cycliques. La formulation $([<(a^m)>a]^2)$ est abusive : elle est théoriquement cohérente mais dans la pratique se divise en deux réalités distinctes. Elle est une pure construction théorique.

— On remarque que les formules binaires (type (abab), etc.) parenthésées par Cornulier correspondent généralement à des groupes typographiquement démarqués :

on trouve un blanc après chaque ensemble binaire parenthésé. Ce n'est pas le cas pour $(aa)_n$. Parce que les cellules de (aa) n'ont pas de constitution binaire : contrairement aux autres « suites cycliques », un texte en $(aa)_n$ n'est pas constitué d'éléments contrastifs. La formule (aa) est la preuve qu'il n'y a pas de « monogamie généralisée », parce que dans (aa) les cellules restent "célibataires", il n'y a pas de "gamie" du tout.

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, pp. 135-151.

Dans cette étude, Joëlle Gardes-Tamine se propose de comparer les strophes aux « paragraphes de vers » (paquets de vers en rimes suivies, démarqués par la typographie), pour voir si on peut les ramener à un même "prototype".

Elle suppose qu'il existe cinq critères de définition de la strophe (p. 136 — comparer à Tamine-Gardes 1985) :

1. **une combinatoire de vers** [critère des mètres]
2. **une combinatoire de rimes**
3. **une organisation syntactico-sémantique** [tout sémantique + césures strophiques]
4. **des places strophiques** [places marquées : début et fin de strophe, césure]
5. **une coupure typographique**

« Entendues au sens classique, les strophes ont toutes les caractéristiques du prototype bien que des unités comme le distique ou le tercet n'aient pas la seconde. Quand aux paragraphes, s'ils n'ont pas les deux premières, ils ont au moins la cinquième et sans doute aussi la troisième et la quatrième. Pourquoi alors les opposer complètement aux "strophes" s'ils ont avec elles une "ressemblance de famille", outre le fait [...] que les unes comme les autres entrent dans une stratégie de construction du poème » (p. 137).

L'auteur examine ensuite les strophes des *Châtiments*, et en tire les règles suivantes : « Une strophe est un tout » (p. 140) : tant du point de vue des mètres que de celui des rimes ; pas toujours du point de vue du sens. « La rime finale de la strophe doit en marquer l'achèvement » (p. 141). « Au plus, il ne doit y avoir que trois espèces de rimes » (p. 141). « La fréquence de la césure croît [...] avec la longueur de la strophe » (p. 143).

Vient ensuite l'examen des paragraphes de vers. « Strophes et paragraphes ont deux éléments en commun : c'est la présence de vers, et l'alternance des rimes masculines et féminines. Autrement, ils sont surtout distincts » (p. 144). « Les paragraphes ne comportent que des alexandrins [...]. Quand à l'organisation rimique, il s'agit exclusivement de rimes plates » (p. 144). « Ils offrent [...] une possibilité de jeu sur la longueur que n'ont pas les strophes [...]. Leur unité et leur fermeture tiennent [...] essentiellement à ce qu'ils forment un tout syntactico-sémantique : [...] on ne note ni enjambement ni rejet. La coupure entre paragraphes peut même passer à l'intérieur d'un vers » (p. 145). « Une sorte de distribution complémentaire tend [...] à s'établir entre les procédés de clôture des strophes, procédés métriques, et les procédés de clôture des paragraphes, procédés linguistiques et rhétoriques » (p. 148). On trouve en outre « deux stratégies de construction différentes, construction par variation d'un

même thème parcourant les strophes, et construction narrative pour les paragraphes » (p. 148).

En conclusion : « si on accepte de le ramener [le paragraphe] au prototype de la strophe, dont il partage les trois derniers critères de définition, il faut noter que dans la mesure où ces critères sont plus nets que pour les strophes ordinaires, se sont ainsi recréé des contraintes compensant l'affaiblissement du moule strictement métrique. Strophes et paragraphes méritent alors bien d'être examinés ensemble ».

Voici un article hardi, la seule étude sérieuse que l'on possède à l'heure actuelle sur les paragraphes de vers. Joëlle Gardes-Tamine y exprime une opinion sur les paragraphes poétiques divergente de celle qu'elle exposait avec Jean Molino dans *Introduction à l'analyse de la poésie* (*cf. supra*).

CORNULIER, Benoît de (1989) : « Sur la structure rimique d'un dizain », *L'information grammaticale*, 36, Paris, p. 29.

Cornulier consacre ce très court article au dizain `(ababbccdcd)` utilisé, entre autres, par Marot, Scève et J.-B. Rousseau, et dont le système des césures fait penser qu'il est constitué de deux quatrains, séparés par un distique qui leur est rétro-enchaîné. C'est donc une forme non binaire, qui « sent son Marot, et la poésie pré-classique, avec ses schémas apparemment hérités de la chanson ».

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, janvier, pp. 55-76.

Dans ce nouvel article, Cornulier reprend les thèses essentielles avancées dans ses études précédentes, proposant de surcroît les suppléments suivants, nécessaires à la description métrique des *Fleurs du Mal* :

On ne trouve pas dans ce recueil de strophe composée dans le genre du dizain classique `(abab¬ccdeed)`, mais on trouve des strophes composées que Cornulier appelle « jumelles », du type `(aabb)`, `(abbacddc)`, `(aabccbddeffe)` : à chaque fois, les deux composantes de la strophe sont d'une structure rimique exactement identique (p. 57). Ce genre de constructions est caractéristique « de certains textes de chansons » (p. 73, note 3).

Etant donné la fréquence des sonnets dans *les Fleurs du Mal*, Cornulier consacre deux sections de son article à cette forme fixe apparemment non cyclique (pp. 60-63). Encore une fois, il recourt à juste titre à une définition paradigmatique de ce genre de formes : Les « équivalents que la "strophe" d'une pièce "cyclique" trouve dans son contexte, le sonnet les trouve [...] dans le modèle même de la forme fixe, c'est-à-dire, culturellement, dans la forme commune aux sonnets avec lesquels le poète ou le lecteur est déjà familiarisé » (p. 61). Les sonnets de Baudelaire font preuve toutefois de beaucoup d'originalité dans leurs structures rimiques (il y a beaucoup de sonnets non classiques), leur reconnaissance paradigmatique est donc moins forte que la reconnaissance contextuelle des morceaux cycliques (*cf.* p. 63). Et il ajoute : « De même qu'un type de strophe couramment utilisé peut parfois être employé isolément sur la seule base de sa reconnaissance culturelle, comme une "forme fixe" — par exemple le dizain `(abab ccd eed)` [...] —, de même [...] une "forme fixe" peut

parfois, sans cesser d'être telle, s'employer en série et entrer dans une suite cyclique d'équivalence contextuelle » (p. 73, note 7).

L'auteur note en outre qu'à une exception près toutes les suites de rimes suivies du recueil sont en alexandrins (vers composés), et que la suite $(aa)_n$ est donc non seulement une suite de groupes de 2 vers, mais une suite de groupes de 2 groupes de demi-vers » (p. 65).

Cornulier avait refusé de voir dans l'alternance en genre des strophes un facteur producteur de "superstrophes" (étant donné la possibilité d'un nombre impair de strophes), mais il estime la chose possible avec le principe d'alternance des refrains et des couplets : « la succession d'un couplet et d'un refrain forme un *groupe métrique* de niveau supérieur — super-strophe en quelque sorte — dans lequel le couplet précède le refrain » (p. 66). Pourtant, dans les textes qui mettent en œuvre ce principe de structuration, le refrain, par définition, reste toujours identique à lui-même, alors que le couplet ne cesse de changer : il y a donc une opposition constante — et non une fusion — entre les deux. Par ailleurs, dans d'autres corpus (*cf.* par exemple « Les Elfes » de Leconte de Lisle, in *Poèmes Barbares*), on trouve des textes où le refrain clôt le poème, mais l'ouvre également.

Les autres sections de l'article sont composées d'analyses métriques ponctuelles (par exemple celle d'« Harmonie du soir », pp. 68-70), ou ne concernent pas directement la théorie "cornuléenne" de la strophe. Le tout s'achève sur la question du bouclage des textes et de leur construction globale (pp. 70-72), le problème étant celui de leur perceptibilité hypothétique par le lecteur.

La conclusion de l'article est la suivante : « autant l'analyse métrique des formes longuement attestées par une large tradition permet d'aboutir à des analyses probables [...], autant il est périlleux de prétendre savoir quelle est la signification et l'effet métrique de telle forme accidentelle, voire unique, tentée un jour par un auteur, et sans qu'on ait la moindre preuve qu'elle ait pu produire un effet conforme à ses intentions » (p. 72). Encore faudrait-il que les formes classiques répondent toujours aux intentions des auteurs qui les emploient, et qu'elles n'aient toujours, dans leurs différents emplois, qu'une "signification" univoque.

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, 10-12/09/1987), pp. 4-15.

Encore une fois, Cornulier reprend ici sa théorie des strophes. Je n'en rapporte que des éléments originaux, propres à cet article.

Plusieurs passages traitent du problème délicat des structures d'ouverture et de clôture (clausule) des textes, dont il est difficile de dire si elles sont perceptibles ou non. Mais, pour Cornulier, cette pratique de structures d'extrémités « scande les bornes de la suite uniforme plutôt qu'elle ne brise cette uniformité. Nous pouvons donc ne pas considérer qu'il y a ici une exception radicale à la tendance générale à grouper les vers en suites cycliques » (p. 5). Cornulier note par ailleurs que les phénomènes de répétition (refrains, etc.) tendent généralement, sur le corpus étudié, « à boucler la pièce sur elle-même, en rappelant le début à la fin » (p. 9). Il en conclut : « ce type de répétition métrique est le moins banal dans la poésie littéraire, alors que le refrain, qui

ne joue pas le même rôle, est plutôt caractéristique de la chanson, et spécialement de la chanson dialoguée » (p. 10).

L'auteur étudie par ailleurs quelques formes particulières, qui ne sont guère discutées dans le reste de son œuvre : le quintil (ababa) (p. 7), le sizain (abbabb) (pp. 7-8), et le sizain (aabccb), apparaissant dans les sonnets (pp. 14-15).

AQUIEN, Michèle (1990) : *La versification*, Paris, P.U.F., coll. "Que sais-je". Chap. 4, « Strophes et poèmes à forme fixe », pp. 95-123.

C'est la première partie du chapitre qui nous intéresse (pp. 97-109), dont on regrettera qu'elle soit séparée du chapitre sur les rimes (pp. 41-69).

Michèle Aquien reprend quasiment sans changements les thèses de Jean Mazaleyrat, à qui l'ouvrage est dédié. Il n'y a, à propos de la strophe, pratiquement aucune exploitation des travaux récents sur la question. La définition proposée ajoute donc **à *l'unité de sens* (et donc à l'unité grammaticale), l'impératif d'une structure formant *un système clos et déterminé* de rimes ou, plus généralement, d'*homophonies finales*, et, en cas d'hétérométrie, il s'y adjoint *l'organisation et la disposition des mètres*** (pp. 97-98). M. Aquien ajoute à cela, comme Mazaleyrat, que « Le blanc typographique ne définit pas la strophe » (p. 98, et « inversement, on peut rencontrer des poèmes dans lesquels la division strophique n'est pas indiquée typographiquement ») ; « une simple succession de rimes plates ne permet pas de définir une structure » (p. 99). Comme Mazaleyrat, M. Aquien distingue des strophes « simples », « prolongées », « composées », et isométriques / hétérométriques (pp. 100-103). Elle analyse les différentes formes de quatrains, quintils, etc. jusqu'aux dizains (pp. 104-107), et reprend la distinction mazaleyrienne des strophes « carrée », « verticale », « horizontale ».

Pour une critique globale, voir mon commentaire de Mazaleyrat au §.1.2.4.

DESSONS, Gérard (1991) : *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas. « Les strophes », pp. 90-94.

D'après Gérard Dessons, « on donne souvent le nom de *strophe* à toute suite de vers séparée d'une autre par un blanc typographique [...]. Mais, au sens strict, la notion de strophe désigne un **ensemble de vers structuré selon un schéma particulier de rimes et éventuellement de mètres**. La strophe ne nécessite donc, pour être distinguée d'une autre, aucun repérage typographique particulier » (p. 90).

Le principe d'alternance du genre des rimes est, selon l'auteur, « fondé sur la graphie » car « l'époque classique ne prononçait plus le e final » (p. 91).

Dessons reprend l'idée mazaleyrienne de "structure" et décrète que « la mise en rimes *plates* [...] est insuffisante pour constituer une strophe *stricto sensu* » (p. 91).

Sur la question de la césure strophique, Dessons classe d'un côté le huitain (ababcdcd) parmi les strophes à schéma simple, ayant une seule césure, après le quatrième vers. Le dizain (abbaccdede) présente en revanche un schéma « complexe », avec une « césure principale », et deux « césures secondaires » (*cf.*

p. 92). Avant le XIXe siècle, seul l'enjambement à la césure a été pratiqué, jamais celui à l'entre-strophe (p. 93).

L'ouvrage de Dessons est un livre d'introduction rédigé avec scrupule. On regrettera que l'auteur fasse une confusion entre les "modules" constitutifs des strophes simples et les strophes "composantes" constitutives des strophes composées. L'affirmation, rapide, de la qualité graphique du genre des rimes à l'époque classique est aussi ignorante des arts poétiques classiques et de la diversité des pratiques de lecture jusqu'au début du XXe siècle.

CORNULIER, Benoît de (1992) : « La Fontaine n'est pas un poète classique : pour l'étude des vers mêlés », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 1, Université de Nantes, Centre d'Études Métriques, pp. 15-31.

Dans cet article, Cornulier essaie de rendre compte des vers mêlés de La Fontaine, sans y parvenir. L'intérêt de son étude est de montrer où les problèmes se posent : ces vers mêlés font difficulté parce qu'ils forment des groupes métriques qui ne constituent pas une unité de sens. La structure métrique aléatoire n'est donc pas récupérée par une structure sémantique suffisante.

CORNULIER, Benoît de (1992) : « La laitière et le pot au lait », *L'information grammaticale*, avril, pp. 25-28.

Un peu similaire à l'article précédent, ce nouveau travail prend une autre fable pour objet d'étude. L'auteur parle dorénavant de « quasi-strophes » : il s'agit de groupes métriques correspondant à des unités de sens (Dans « La laitière et le pot au lait » : (abb) (aba) (aabab) (abab) (aba) (abb) (aa) (abab) (aa) + morale). Par rapport aux strophes, les « quasi-strophes » n'ont pas d'équivalence contextuelle, et ne sont pas démarquées par la typographie (*cf.* p. 26). Cornulier met en valeur la continuité métrique qui caractérise les vers mêlés : en témoignent la continuité de l'alternance en genre (à une époque où « l'alternance en genre s'impose généralement à l'intérieur des strophes simples, mais non aux frontières de strophes », p. 26), et des processus d'enchaînement entre les quasi-strophes (*cf.* pp. 26-27).

L'auteur est bien embarrassé quand ses « quasi-strophes » ne correspondent pas à des modèles culturellement connus de strophes ou de modules de strophes. En revanche, l'idée d'une continuïté métrique formant le corps de la fable est intéressante, et s'accorde avec le statut "léger" que l'on accordait à ce genre de formes à cette époque.

AMMIRATI, Charles (1993) : « Le distique chez le dernier Verlaine : permanence d'une forme », *Revue Verlaine*, 1, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 156-166.

En dépit du titre de son article, l'auteur n'étudie pas le distique du point de vue formel, mais fait des interprétations hâtives des textes verlainiens écrits dans cette forme (en s'attardant sur *Bonheur*, XXIV), notamment dans le but de réhabiliter le dernier Verlaine et de montrer la permanence de sa foi.

CORNULIER, Benoît de (1993) : « Métrique littéraire et métrique de chant. Sur une "chanson pour elle" de Verlaine », *Revue Verlaine*, 1, pp. 167-178.

Cet intéressant article traite du poème n°5 des *Chansons pour elle*. Cornulier montre que la partition strophique (`Rim : (aabbcc, c)3 ; Met : {848484, C}3`) pose nombre de problèmes (sizains + "monostiques" ou septains ?), notamment en ce qui concerne le mètre de base et la polymétrie. De plus, les vers sont souvent analysables en sous-vers (parfois rimés), d'où des structures emboîtées que ne fait pas apparaître une analyse métrique simple. Enfin, il montre que la dernière strophe répond au modèle « rabé-raa » (`Rim : (aøaa) ; RépV : {AøAø}`) commun à nombre de chansons du folklore français, et est une référence indirecte à la chanson de Béranger citée en exergue par Verlaine.

Stimulant.

CORNULIER, Benoît de (1993) : « Le système classique des strophes. Hugo 1829-1881 », *Langue française*, 99, Paris, Larousse, pp. 26-44.

Avec ce texte, auquel il faut ajouter ceux de 1994 (Chauveau/Cornulier) et 1995 (*cf. infra*), on peut considérer que l'on a une synthèse sur la conception actuelle des strophes de Cornulier. Voici un commentaire des principales nouveautés.

Cornulier distingue la "strophe" (pour laquelle il garde toujours la même définition de **suite périodique quant au mètre et au schéma rimique en abrégé suite MSR-périodique**, p. 27) et la "stance", qui est une strophe présentant une « autonomie sémantique et graphique » (p. 27). Il est facile de constater que les suites de `(aa)` sont des strophes mais « ne forment pas des *stances* » (p. 30).

Autre innovation : la « ponctuométrie », analyse statistique de la ponctuation des fins de vers : « on attribue à un vers 3 points s'il est suivi d'une virgule ; 6 s'il est suivi d'un point-virgule, de deux points (:) ou de points de suspension ; 9 s'il est suivi d'un point, d'un point d'interrogation ou d'un point d'exclamation » (p. 29). La moyenne ponctuométrique des 502 dizains (`ababccdeed`) de Victor Hugo est ainsi (**45 28 426 429**), « chaque chiffre donnant la moyenne d'un vers » (p. 29). « Les chiffres en gras donnent du même coup la ponctuométrie des groupes » (p. 29), et font apparaître « le format du dizain classique [2-2] [3-3]v ». Les deux "sous-strophes" de ce dizain sont constituées de deux "modules" (mot qui remplace dorénavant celui de "cellule") « rimant entre eux par leurs terminaisons » (p. 29). « Or plus de 95% des vers strophés en suites MSR-périodiques dans Hugo 1829-81 sont rimés en (aa), en (ab ab), ou en (aab ccb) ; donc ces vers appartiennent tous à un distique ou super-distique rimé en (aa) » (p. 29). Ces trois types forment les « strophes classiques (pures) » (p. 29). Les formes `(abba)` et `(aabcbc)` sont discutées pp. 31 et 32 ; Cornulier les appelle « composants strophiques classiques invertis » (par opposition aux « composants strophiques classiques purs » `(aa)`, `(abab)` et `(aabccb)`). Sont « sous-strophes ou *strophes classiques*, les sous-strophes ou strophes uniquement constituées de tels composants (*pures*, si tous les composants sont purs), les vers appartenant à de telles strophes étant dits *strophés classiquement* » (p. 32). « Dans **ab ba** ou **aab cbc**, le second module peut êtte considéré comme légèrement déviant et qu'au lieu de répondre par rime simple, en se terminant en **b**, au module précédant globalement terminé en **b**,

il répond à cette terminaison globale par son vers pénultième (anticipation, l'attente de rime interne prenant le relais de l'attente de l'écho de fin de module) » (p. 33).

La tendance à la monogamie, « particulièrement accusée dans la poésie littéraire française classique, est caractéristique des métriques temporelles et contribue à une immédiate évidence de la structure métrique : dès qu'un groupe peut être formé à l'apparition d'un second élément, il l'est et ne peut plus être dissous dans un groupe de dimension supérieure au même niveau (principe de *Priorité au premier venu*) » (p. 33).

Page 34, Cornulier développe la notion de « mètre contrastif », par opposition à celle de « mètre de base ». Il remarque que le mètre contrastif est souvent plus court et en fin de strophe.

Les textes apparentés à la chanson sont discutés p. 35, puis le sont les strophes « non-classiques ». « La plupart des strophes non-classiques de Hugo 1829-81 peuvent être considérées comme s'écartant du type classique par une dissymétrie entre modules, exception au Principe Binaire, ou les deux » (p. 36). Sont concernés les quintils `(aabab)` et `(abaab)` (1/3 des cas), les strophes du type `(ababab)` ou `(aabccbddb)`, les modules `(aaab)`, le septain `(aabcccb)`, le huitain `(ababcccb)`.

Jusque là, Cornulier a rendu compte de « plus de 99,7% des vers du corpus » (p. 39). Le reste de l'article est consacré aux textes restants : « Le voile » (*Les Orientales*, rimé `(ababcdcd, d)`), « Le Danule en colère » (*ibid.* ; comprend des strophes `(abaabb)`), « Sultan Achmet » (*ibid.*, rimé `(aabbab)`), « Pendant que le marin... » (*Les Contemplations*, rimé `(abbab)`), « Ora, ama » (*L'art d'être grand-père*, rimé `(a, abbc, cdde, [...], kllm, mnnm, n)`). La question de l'enjambement strophique est évoquée p. 42.

AQUIEN, Michèle (1993) : *Dictionnaire de poétique*. Paris, Le Livre de Poche, coll. "Les Usuels de Poche". « Strophe », pp. 280-286.

Encore une fois, Michèle Aquien reprend dans ce travail les principales thèses de Mazaleyrat sur la strophe (rejet du critère typographique et des strophes de rimes suivies, distinction entre strophe « simple », « prolongée » ou « composée », entre strophe « carrée », « horizontale » ou « verticale », etc.). En outre, l'auteur pose qu'**Une strophe présente en principe une cohérence, une unité et grammaticale et sémantique ; cette cohérence est renforcée également par une structure complète et récurrente, système clos et déterminé d'homophonies finales et, éventuellement, de mètres** [...]. **Sa structuration dépend de trois facteurs : le système des homophonies finales, celui des mètres en cas d'hétérométrie, et la place éventuelle de la césure strophique** (p. 280). La fin de l'article présente une analyse de « La Musique » de Baudelaire (sans qu'il soit mentionné que c'est un sonnet), et commente divers moyens d'enchaînement des strophes, la « rime inverse » (définie, maladroitement, comme reprise des « mêmes rimes dans un autre ordre » — p. 285, et illustrée par une analyse d'« Elsa au miroir » d'Aragon), la « rime concaténée », la « rime kyrielle », et la « rime disjointe » (*cf.* pp. 285-286).

AQUIEN, Michèle (1993) : *La versification appliquée aux textes*, Paris, Nathan, coll. "128". « La notion de strophe. La strophe et le poème. La terza rima », pp. 97-108.

Dans « La notion de strophe » (pp. 97-102), l'auteur commente un extrait de *La maison du berger* de Vigny, et essaie d'en tirer les critères de définition de la strophe : la typographie, le « principe de récurrence » (« la strophe est une forme qui est destinée à se répéter dans le poème » — p. 99), l'autonomie (syntaxique et rimique), l'existence d'une césure strophique. Seul le premier critère est rejeté comme non systématique. Le principe de récurrence inclut le nombre fixe des vers, la disposition des rimes et le système des mètres.

On parle de « strophe **composée** quand s'associent sans se chevaucher plusieurs systèmes complets » (p. 102). Apparemment, la strophe « prolongée » est donc définie par Aquien comme reposant sur un principe de chevauchement (pp. 101-102).

La partie intitulée « la strophe et le poème » est un commentaire de la *Complainte des nostalgies préhistoriques* de Jules Laforgue, commentaire qui déborde de la métrique pour flirter avec la sémantique et la phonétique.

La dernière partie traite de la terza rima : les tercets constitués par cette forme n'ont pas d'autonomie rimique mais « une récurrence systématique » s'établit de tercet à tercet, « comme une guirlande : en quelque sorte, l'autonomie n'est pas à l'intérieur de chaque division du poème, mais elle est retardée par un effet de suspension vite résolu. Pour ces raisons, les métriciens parlent de strophe pour les tercets de la terza rima, qui ont un statut particulier » (p. 108).

On peut se réjouir de l'insertion du « principe de récurrence » dans ce dernier travail de Michel Aquien, qui est un manuel sans prétentions pour étudiants de premier cycle.

GRIMAUD, Michel / BALDWIN, Lawrence (1993) : « Versification cognitive : la strophe », *Poétique*, 95, Paris, Seuil, pp. 259-276.

Grimaud et Baldwin réintègrent dans la théorie métrique des considérations psychologiques qu'on n'avait plus vues depuis Martinon (lorsqu'ils disent par exemple que « penser en quatrains, c'est "penser petit" et penser en douzains, c'est "penser grand" », p. 267, ou que l'« on strophe pour structurer les idées », p. 270). Ils remarquent ainsi un « principe de longueur », selon lequel on préfère « un vers court pour une strophe longue » (p. 261). Ceci est supposé par un autre principe, dit « principe de saillance » (p. 261), lui même inclu dans le « principe de simplicité » (p. 262). Ces affirmations sont fondées sur la connaissance du corpus classique français, et en particulier du corpus hugolien. L'œuvre de Hugo tend, de plus en plus au fil des années, vers la simplicité métrique, et les trois formules de rimes les plus fréquentes sont `(aa)`, `(abab)` et `(aabccb)` (*cf.* p. 263). Le principe de simplicité fait lui-même partie de la « loi du moindre effort » (p. 263).

Grimaud et Baldwin exposent ensuite la « loi des deux rimes » (pp. 263 sq.), à peu près équivalente à la « règle des deux couleurs » de Cornulier ; ils l'expliquent par des raisons d'économie cognitive, et en tirent des conclusions concernant diverses métriques du monde (un systéme rimico-strophique est dépendant des possibilités phonétiques de la langue en fin de mot et sera plus simple si la structure du vers est en

elle-même déjà cognitivement complexe) (voir p. 264). La loi est donnée page 272 : « Tout schéma rimique non occasionnel manipule 2 ± 1 rimes à la fois de sorte qu'une strophe se construit, et se perçoit, progressivement par unités de 1, 2 parfois 3 rimes différentes. Les strophes monorimes — ou leur variante, la strophe à rimes plates, AA-BB par exemple — sont les plus faciles à assimiler et les plus fréquentes ; celles à trois rimes sont moins faciles et plus rares ».

Les auteurs étudient ensuite la ponctuation finale de chaque vers des strophes, et montrent ainsi où sont les césures strophiques, et découvrent que « le vers pénultième est le moins lourd en ponctuation de la strophe » (p. 269), « au moins au XIXe siècle » (p. 268).

L'article finit par des considérations plus sémantiques, à propos des mots à la rime, « mots-thèmes [...], "paquets" phono-sémantiques "pré-emballés" [...], bons à penser » (p. 275).

Voilà pour les points positifs. Grimaud et Baldwin ont raison de reprendre nos vieilles intuitions psychologiques dans le cadre de la science cognitive. Cependant, plusieurs points de la démonstration sont à discuter. Ainsi, page 266, quand ils défendent le rôle des blancs typographiques dans la démarcation des strophes, et l'illustrent par la comparaison du sonnet français et du sonnet shakespearien (mauvais exemple, le sonnet ne mettant pas en œuvre des structures répétées, et donc strophiques au sens classique du terme — même remarque pour l'autre exemple de La Fontaine). En revanche, concernant l'écrit, les remarques de la page 273 sont intéressantes (« l'oralité de la poésie demeur[e] importante au moins jusqu'au XIXe siècle ».

L'explication de la formule `(aabccb)`, page 265, ne tient pas. L'exemple commenté est une strophe de Hugo mettant à la rime les mots « exil / Nil / rives / promis / ennemis / captives ». Citons les auteurs : « Le premier mot-rime, "exil", est posé et immédiatement résolu par "Nil" ». Soit. Puis « "rives", mot-rime 2, est posé au vers suivant, sans être résolu » : comment, dans le cadre d'une lecture linéaire, le lecteur peut voir "Nil" « non résolu » avant d'avoir lu le vers suivant ? « En outre, "rives" est devenu sur l'ardoise mentale mot-rime 1 ». OK. Mais alors, comment en conclure une différence de statut entre le vers 3 et le vers 1 ? Il me semble que les principes de Grimaud et Baldwin rapprochent le statut du vers 3 non du vers 6 (comme ils le disent), mais du vers 1. En revanche, leur explication du quatrain embrassé (traditionnellement vu comme plus complexe que le quatrain croisé) est simple et séduisante : la complexité réside dans le fait que l'écho n'apparaît pas « dans l'ordre initialement posé » (p. 265).

Tout ce qu'ils écrivent, p. 271, sur la loi des deux rimes, se discute. En particulier : « aucune variante d'une strophe ABCD-ABCD ne semble jamais avoir été fréquente en Europe » : et les troubadours ?

Autre argument qui me semble gênant : les `(abba, abba,)` des sonnets devraient « être hérétiques en versification française » car ils provoquent « la rencontre de rimes à son et à genre identiques : MFF*M*-*M*FFM ou FMM*F*-*F*MMF » (p. 272). Mais ce choc de deux rimes de même genre n'a rien de surprenant, puisqu'il s'agit de la même rime ! Est-ce que dans un distique `(aa)` ou une suite `(aaa...)` la seconde occurrence de la rime doit être d'un genre différent de la première ?

HEINEMANN, Edward A. (1993) : *L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz. Deuxième partie, « La Laisse », pp. 137-220.

Plus que de la composante purement métrique de la laisse, Heinemann traite des relations de celle-ci avec la construction narrative. C'est un travail qui s'étend sur les chapitres 5 à 9 de son ouvrage.

Le chapitre 5, « La laisse : organisation métrique du récit », réexpose le travail fondamental de Rychner sur la question (*cf. supra*) et traite d'un exemple du *Couronnement de Louis*, « mettant l'accent sur le sens conféré à l'incident par la laisse et sur le rythme conféré à la laisse par l'incident » (p. 144).

Le chapitre 6, « La cohésion interne : unité de matière », traite de l'unité narrative et formelle de la laisse. L'auteur remarque que la laisse « impose une homogénéité de thème ou de sens, même là où le contenu de la laisse est hétéroclite » (p. 150). « Là où les éléments du fil narratif s'accordent avec l'unité du fil métrique, il résulte une intensification lyrique ou narrative ; quand, par contre, les deux fils ne s'accordent pas, ils se prêtent à d'autres effets » (p. 151). L'unité métrique tient à l'assonance des fins de vers, ainsi qu'à la lettrine de laisse, qui dans les manuscrits médiévaux signale le changement de laisse. Les deux ne concordent pas forcément. « Une question qui semblait aussi simple que le nombre de laisses dans un texte s'avère donc difficile » (p. 152). De plus, « Certains textes semblent admettre, exceptionnellement, des variations de timbre internes de laisse. Et dans certains la fin de la laisse ne semble pas entraîner un changement de rime obligatoire [...]. Cependant il n'est pas clair si ces cas représentent des inattentions ou des recherches poétiques » (pp. 152-153). Quant à la lettrine de laisse, elle n'appartient pas « au texte indépendamment de toute réalisation orale ou écrite » (p. 152) comme l'assonance. Elle « représente le jugement d'un éditeur médiéval tout comme l'espace et la numérotation dans l'édition moderne représentent celui d'un éditeur moderne » (p. 156). Elle correspond « en quelque sorte aux intonations éphémères de la voix et aux pauses pendant le chant » (p. 156).

Le chapitre 7, « Longueur : grade métrique de l'incident », étudie la longueur des laisses, et le détail du récit rapporté. « En tant qu'unités de mesure, les laisses s'équivalent en longueur les unes aux autres. Tout incident métrique est long d'une laisse [...]. Pourtant la laisse se mesure elle-même par le nombre de vers : l'étalon mesurant est en même temps un élément mesuré » (p. 167). On trouve des laisses de deux vers (quoique rarement), et *Huon de Bordeaux* comporte une laisse qui compte jusqu'à 1140 vers (p. 168). « La variation en nombre de vers est une ressource sémantico-rythmique considérable parce qu'elle soumet l'incident à une mesure double. En même temps que tout incident métrique équivaut à tout autre du fait de son grade métrique, le nombre de vers accordés à l'incident en varie l'importance et le rythme [...] ; le corollaire c'est qu'un élément de vingt vers dans une laisse de trente est plus petit qu'un autre de dix qui remplit la sienne : le premier occupe le grade de partie de laisse, et le deuxième celui de laisse entière » (p. 171).

Le chapitre 8, « La position : Introduction et conclusion de l'incident » (pp. 179-204), étudie les marques spéciales qui caractérisent les positions initiale, « médiale » (p. 178) et finale de laisse. Ces marques sont le plus souvent de nature diégétique. Cependant, une marque finale comme le vers orphelin intéresse le métricien. Le vers orphelin est « un second hémistiche, à assonance féminine et en principe différente de celle de la laisse elle-même » (p. 201). On le trouve surtout dans les textes du cycle d'Aimeri et du cycle de Blaye.

Le chapitre 9, « Pulsion : Enchaînement et succession des laisses » (pp. 205-220) est surtout narratologique et ne concerne pas directement le métricien.

Le travail de Heinemann est assez complet, mais il est dommage que les parties purement métriques soient souvent les plus rapidement expédiées. À l'actif de l'ouvrage : le grand nombre d'exemples traités et, pour chaque chapitre, un bilan des recherches antérieures, avec indications bibliographiques.

CHAUVEAU Jean-Pierre / CORNULIER Benoît de (1994) : « Sur la métrique de Tristan. Strophes et mètres classiques vers 1640 », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 2, Université de Nantes, MSH Ange Guépin, C.E.M., pp. 30-54.

Cet article est très intéressant en ce qu'il aborde certains points de la structuration strophique que Benoît de Cornulier n'avait jamais traités jusque là : en particulier les formes impaires (quintil, septain...), la polymétrie, et une discussion approfondie de la notion de « mètre de base ».

« Si l'on tient compte de la perspective temporelle, on peut dire que `(abaab)`, commençant comme un quatrain classique, devient un *quintil par augmentation* par le fait que son module 2 s'allonge d'un vers par rapport à son premier. Dans la même perspective, `(aabab)`, s'annonçant par son module initial comme un sizain, est un *quintil par diminution* » (p. 35). Et pour les formes `(aabba)` ou `(ababa)`, on peut « parler de *quintils (par augmentation ou diminution) invertis* » (*id.*).

Les strophes du type `(aabcbcb)`, où le second module, formé des quatre derniers vers, « se dédouble intérieurement en deux *sous-modules* » (p. 36), sont appelées « strophes centaures » par les auteurs. Le statut de leurs modules est ambigu : le premier « peut apparaître après coup comme fonctionnant un peu comme une strophe (composante) » et le second « possède une structure interne de strophe » (p. 36). « Cette dissymétrie substitue le complexe au simple et aboutit à un effet d'amplification de la strophe au niveau de son second "module" » (p. 36).

La suite est consacrée aux huitains du type `(aabccbcb)`, et au douzain `(ababccdedeed)`. Les auteurs n'arrivent pas à donner une description explicative de la forme `(abbab)` (p. 40).

La majorité des stances non classiques du corpus « sont ou contiennent des strophes centaures, dont l'élément strophique combiné dissymétriquement avec un module est lui-même, dans la presque totalité des cas, une strophe simple de structure interne dissymétrique (quintil de coupe 2-3v ou 3-2v). Ces combinaisons déviant dissymétriquement du modèle classique sont donc pour ainsi dire, par leur importance numérique, la caractéristique de l'originalité métrique de Tristan » (p. 41).

Suit une analyse de la strophe `(ababbcc)`.

Certains poèmes, rimés `(aabcbcb)` et mesurés `{CCC8888}`, ou rimés `(aabccb)` et mesurés `{88CCCC}`, n'ont pas de mètre de base. « Mais il apparaît évident que [...] ce sont leurs constituants immédiats qui ont un mètre de base » (p. 45). À partir de là, on peut se poser des questions : « par exemple, les `(aab ccb)` de la "Plainte de l'illustre pasteur" [...] mesurés `888 CCC`, ont-ils un mètre de base de

strophe, à savoir 8, [...] ou un mètre de base dans leur tercet initial (8s), et un autre dans le second (6+6) ? [...] Lorsqu'on cherche à faire apparaître une certaine généralité dans la description des variations de mètre, la seconde hypothèse peut apparaître intéressante » (p. 47). « Le mètre base est généralement le 8s [...] ou le 6+6s. Sinon, rarement le 7s ou le 4+6s » (p. 53).

Les mètres contrastifs, quand à eux, apparaissent souvent en position de "clausule", à la fin des strophes, ou à la fin des modules ; il peut aussi y avoir contraste sur le vers pénultième de la strophe (ou de module). C'est une autre forme de clausule selon les auteurs (*cf.* p. 48).

Enfin, des formes telles que `{-8-¬-88}`, `{-8-¬-88¬8-}`, `{C--C}`, etc. pourraient peut-être s'expliquer par une *clausule double* et par « la possibilité d'une *modulation métrique initiale* (d'attaque), et non plus terminale (clausule) » (p. 50). Mais le corpus de Tristan est trop faible pour tirer une quelconque affirmation de ces hypothèses (c'est ici que les auteurs devraient jeter un œil sur les travaux de Martinon).

Chauveau et Cornulier continuent par une analyse des strophes à plus de deux mètres. « Sans doute y a-t-il eu, à l'époque de Tristan, une mode de la polymétrie qui ne s'est pas vraiment imposée en système » (p. 52).

GOUVARD, Jean-Michel (1994) : « La *Chanson de la plus haute tour* est-elle une chanson ? Étude métrique et pragmatique », *Parade sauvage*, 10, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, juillet, pp. 45-63.

Dans ce papier, Jean-Michel Gouvard essaie de montrer l'apparentement, souvent postulé, mais jamias démontré, de la *Chanson de la plus haute tour* à la chanson. Le schéma strophique `(ababcc)`, composé de deux modules `(abab)` et `(aa)`, n'est pas classique. Il est souvent attesté dans les chansons et, « plus souvent encore, dans les textes littéraires qui reprennent des motifs de "chanson" » (p. 47). Exemple : la fameuse chanson « O combien est heureuse... » de Mellin de Saint-Gelais, citée entre autres par Martinon. La forme sera encore utilisée au XIXe siècle, notamment par Hugo et Banville.

Du côté de la chanson, ou plutôt « entre littérature et chanson », la forme `(ababcc)`, sans refrain, se trouve une seule fois dans l'œuvre de Béranger, mais onze fois sous la forme `(abab{aa})` (avec le plus souvent répétition *complète* des deux derniers vers). Par ailleurs, neuf autres chansons « font alterner une strophe (abab cc) avec une strophe refrain monorime » (p. 50). Il existe aussi des variantes avec des refrains à trois, quatre ou six vers.

Le poème de Rimbaud est par ailleurs en vers de 5 syllabes, mètre fréquent dans la chanson et « dans les textes littéraires qui imitent celle-ci » (p. 52). Idem pour l'uniformité en genre des rimes.

L'absence de refrain est compensée par « Les similitudes entre les deux derniers vers des strophes 1, 2, 3 et 5 » (p. 55). « Tout se passe comme s'il s'agissait de suggérer dans l'esprit du lecteur non pas une équivalence concrète de type "refrain" mais une espèce d'équivalence abstraite de cette même forme, assurée par des indicateurs spécifiques » (p. 55). Voir pp. 53-57. Cette manière de voir est confirmée par la forme qu'a prise le texte dans *Une saison en enfer* (*cf.* pp. 57-58).

La répétition de la strophe initiale à la fin du texte nous éloigne de la chanson. Ce procédé de bouclage, quoique rappelant « l'impression visuelle qu'offre[nt] maintes éditions de chansons » (p. 59) a été « parfaitement intégré à la poésie "littéraire" » (p. 59).

Cette étude est intéressante. On ne peut lui reprocher que deux choses : son emploi peu conventionnel du terme « pragmatique », et l'absence d'enquête sur la forme `(ababcc)` avant le XVIe siècle : en effet, en cherchant dans Chatelain par exemple (1908 : 122, 123 note3, 168), Gouvard se serait aperçu que cette strophe puise ses sources dans la ballade, et donc dans une forme à refrain à l'origine étroitement apparentée à la chanson.

CORNULIER, Benoît de (1995) : *Art poëtique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon. Chap. 3, « Le livre de l'esclave. Superstructures métriques », pp. 125-200.

Après avoir longtemps circulé sous forme de polycopiés (améliorés d'année en année), L'*Art poëtique* de Cornulier est enfin publié. L'ouvrage représente une synthèse des travaux de métrique française de l'auteur. Le chapitre sur les strophes est très complet, et reprend à peu près toutes les thèses de Cornulier sur la question. Sa lecture doit être complétée par celle d'un certain nombre d'articles de l'important *Glossaire* qui clôt l'ouvrage (pp. 235-273), ainsi que par le *Formulaire* des pages 274 à 280, qui remet à jour les conventions de codage proposées en 1988 (quelques remarques internes au chapitre complètent par ailleurs le formulaire : voir pp. 128, 173, 184). Voici un recensement des quelques nouveautés de cette somme :

Cornulier propose une analyse serrée des formules de rimes les plus fréquentes. « Une caractéristique fondamentale des strophes de la poésie classique est qu'elles sont clairement décomposables, d'une manière uniforme, en sous groupes de vers, de manière arborescente et généralement conformément au Principe de monogamie » (p. 144 ; sur le principe de structure arborescente, voir le glossaire, pp. 239-240). Dans un quatrain `(abab)`, la structure rimique peut être analysée « de deux manières convergentes. D'abord, ces *modules composés* de deux vers chacun riment entre eux, distributivement, en `ab` ; cette séquence de terminaisons forme donc [...] une sorte de *rime composée*. De plus, on peut vraisemblablement considérer que, du même coup, elles riment globalement en `b` (*rime simple* entre modules, rendue possible par le fait que la terminaison du dernier élément d'un module est forcément du même coup la terminaison globale du module) ; par opposition, la terminaison `a` apparaît comme terminaison interne, et de vers seulement ; [...] dans un sizain `aab-ccb`, les deux tercets sont équivalents, non seulement globalement par leur terminaison commune `b` (équivalence matérielle), mais par leurs terminaisons internes de vers, structurellement, en (aa*). Cette équivalence complexe peut être considérée comme une sorte de *rime composée* d'un tercet à l'autre » (p. 132). « Ainsi ce qui, présenté d'une certaine façon, apparaît comme une rime de "vers" peut apparaître plutôt, présenté d'une autre façon, comme une rime de "distique" » (p. 134). La régularité de l'alternance en genre, en poésie classique, peut s'expliquer comme mise en valeur de ce jeu structurel des rimes : dans les formes classiques `(abab)` et `(aabccb)`, « l'opposition entre le caractère franc des terminaisons masculines, dont aucune voyelle ne déborde la mesure, et le caractère prolongé des féminines, moins nettement conclusives puisqu'une voyelle y apparaît après la fin de la mesure » (p. 146) convient particulièrement bien à l'opposition structurelle des terminaisons en `b`, conclusives de modules, et des terminaisons en `a` et `c`, internes aux modules. « Que l'équivalence soit seulement de

aab à ccb dans le sizain, et non de aab à un autre aab, est une manifestation parmi d'autres, dans la versification littéraire classique, de la tendance à la Réduction structurelle » (p. 132) : en versification française classique les différents cas d'équivalences rimiques matérielles du Moyen Âge se sont réduites à des équivalences structurelles. Le cas du sizain (aabccb) (qui remplace (aabaab)) en est un exemple, qui s'explique aussi par la tendance à la monogamie rimique de la poésie classique (voir Glossaire, p. 267).

Dans les strophes de type inverti, l'inversion ne concerne que la rime-écho. On peut donc « dire que dans les strophes classiques, qu'elles soient pures ou inverties, les *modules de base* que sont les modules initiaux sont toujours de type $a^m b$, où le nombre m de (vers à) terminaisons internes varie de zéro pour les modules simples à deux pour les sizains paires de tercets » (p. 139). Dans le sizain classique de forme invertie, le deuxième module rime avec le premier par son avant-dernier vers, « un peu comme, chez les grands rhétoriqueurs, un vers rime parfois à un vers précédent *par* son hémistiche initial, en *batellage*), [...] l'attente de l'écho de la rime de module est relayée par l'attente de l'écho interne, l'écho à l'appel de rime en c étant attendu jusqu'à la fin de ce module » (p. 139, note 28).

À ces analyses de type purement métrique, doivent s'en ajouter d'autres, qui traitent des rapports de la structure métrique avec les « unités du rythme linguistiquement associé au sens. Il est banal qu'un sous-vers, un vers, un module, une strophe, correspondent à une unité selon le sens » (p. 162). C'est ce que Cornulier appelle le principe de meilleure concordance : « Toutes choses égales par ailleurs, on tend spontanément à comprendre un texte en sorte que la structure métrique et le sens, ou du moins la structure grammaticale, convergent le mieux possible » (p. 164). Cependant, cela n'est qu'une tendance, « et n'implique peut-être jamais une parfaite équivalence de structure arborescente, à tout niveau et unité par unité [...]. Dans les cas où une unité selon le sens converge, "concorde", avec une unité métrique, on peut parler de *convergence* ou de *concordance* métrique/sens ; de *discordance* dans les autres cas » (pp. 162-163). Cette façon de voir est criticable : les termes utilisés supposent que la structure métrique et la structure linguistique sont nettement distinguées l'une de l'autre. Pourtant, comment la structure métrique peut-elle émerger (exister) sans une certaine tendance à la régularité positionnelle des frontières syntaxiques ? Plus que d'une concordance/discordance, il s'agit d'un rapport de cause à effet, la structure métrique ne pouvant exister sans la tendance à la régularité syntaxique (à moins de donner la prééminence à la notion de modèle de vers sur le principe d'isométrie (le mètre défini par l'équivalence), ce que Cornulier ne fait pas).

C'est ici que Cornulier distingue la « strophe » de la « stance ». Les systèmes rimiques périodiques, tous types confondus, sont appelés « strophes ». Ceux qui, en sus de cette périodicité, présentent une concordance de leurs frontières avec des frontières de structures syntactico-sémantiques, sont appelés « stances ». « Dans la poésie classique, et compte non tenu des cas d'intégration en strophe composée, d'ordinaire les strophes de plus de deux vers, et en particulier les (abab), sont des stances, le plus souvent graphiquement démarquées, et les (aa) n'en sont pas » (p. 173) ; à ce titre, les iambes de Chénier, qui forment des (abab) mais ne sont peut-être pas des stances (*cf.* pp. 171-173), sont plutôt des exceptions ; idem pour les distiques-stances du *Colloque sentimental* de Verlaine (*cf.* p. 173). « Dans bien des cas, à en juger par l'impression, il y a lieu d'hésiter pour accorder à des strophes, plus ou moins clairement autonomes, le nom de stances : il peut y avoir toutes sortes de nuances intermédiaires ou complexes à cet égard » (p. 172). Ainsi, dans *Abel et Caïn* de Baudelaire, il semblerait que l'on ait des modules-stances autant que des strophes-stances (*cf.* pp. 174-175). « Mais, pour parler des cas nets, il semble qu'on puisse dire que les strophes qui sont des stances

"cadrent" d'une manière manifeste et prégnante la perception du discours, alors que, dans les strophes qui ne sont pas des stances, le discours se coule avec une liberté au moins apparente, et le réseau strophique, au lieu d'être en évidence au premier plan, demeure relativement discret, comme en contrepoint du sens » (p. 173).

D'autres questions sont l'objet de développements plus ou moins longs, comme l'unisonance et l'enchaînement (p. 128, note 4), le mélange des formules (abab) et (abba) (pp. 136-137), l'emplacement de la césure dans les (abba) (p. 157), les strophes géminées (pp. 142-143, p. 171, pp. 188-189), la laisse (pp. 160 et 185), la différence de structure qui sépare le sizain classique des sizains rétro-enchaînés (p. 177), la terza rima (pp. 177-178), la strophe centaure (p. 180), les dizains $(aa)_5$ à la Coppée (pp. 181-182), les vers mêlés et le vers symboliste (pp. 190-191), le principe de "l'arbitraire métrique" (pp. 193-194 et, glossaire, p. 239). Le terme ancien de « règle de proximité », qui a donné lieu à des confusions, est remplacé par celui de « règle des deux couleurs » (voir pp. 141-142 et 267-268). Quelques formules de rimes sont discutées plus rapidement : (aabba), (ababba), et (abababba) (p. 138, note 27), (aabba) (p. 138, note 27 et p. 185), (abbacddcee) (p. 143), (abbaabba), (ababccb), (aabab), (ababab) et (aaa) (p. 159).

Le chapitre proprement dit est suivi de deux annexes. L'une, traitant de la rime (rime riche, assonance, etc. ; pp. 192-200), ne concerne pas directement la question de la strophe. L'autre donne des précisions sur la notion de "périodicité" (pp. 183-191), et complète le début du chapitre (p. 130) : « si on tient compte de ce que le mètre de base ne change pas de strophe à strophe, et même généralement est unique pour un ensemble métrique [...], il apparaît qu'il existe généralement un niveau fondamental de périodicité simple, celui des vers, au niveau duquel les variations ne sont que le reflet des groupes métriques de dimension supérieure [voir p. 187]. Au risque de caricaturer l'analyse, disons qu'une suite de aab ccb mesurés en CC8CC8 [...] est essentiellement une suite périodique d'alexandrins, regroupés en une suite périodique de strophes, dont les abrègements en 8v ponctuent en quelque sorte les modules constitutifs [...]. L'idée que les rimes sont des coups de sifflets destinés à signaler la fin des vers [...] n'est pas seulement peu vraisemblable ; elle présente les rimes comme fondement des vers, alors que ce sont les vers qui forment la structure de base à partir de laquelle les rimes peuvent éventuellement déterminer des superstructures dont les vers sont les éléments » (p. 130). On dira qu'un poème « qui est une suite de quatrains alternant avec des sizains peut être considéré comme une suite périodique binaire [...], et qu'un poème rimé en (aabbccddeeffgg) peut être considéré comme une suite périodique unaire par rapport au type "distique rimé en (a a)" » (pp. 183-184). Les suites qui étaient appelées "MSR-périodiques" dans les travaux antérieurs de Cornulier deviennent ici « ST-F-périodiques » ("ST" comme *schéma de terminaisons*, et "F" comme *formes de vers* ; voir p. 184). La périodicité des strophes ou des vers d'un poème est théoriquement d'un nombre indéfini. En revanche, le nombre des modules par strophes est généralement limité à deux (parfois à trois). On peut en déduire « 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 » (p. 185).

BONY, Jacques (1996) : « Musset et les formes poétiques », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 96:3, mai-juin, pp. 483-493.

Les trois-quarts de cet article sont consacrés à une analyse des superstructures métriques chez Musset. L'auteur a le courage d'avancer une définition de la strophe, et

il a le mérite de s'y tenir ensuite, dans son travail quantitatif : **On appellera ici *strophe* un groupement de vers assemblés par un système de rimes ou d'hétérométrie, groupement séparé du précédent et du suivant par un blanc typographique** (p. 487). Cette définition lui fait étudier d'un côté les textes strophiques, au sens traditionnel, et des poèmes tel que *Venise* (en quatrains bimétriques de rimes suivies), d'un autre côté des textes tels que *Mardoche* (en dizains de rimes suivies) ou des poèmes sans blancs. La notion de « système de rimes », suivant Jacques Bony, n'est donc pas conciliable avec celle de rimes suivies. « Les poèmes strophiques constituent une écrasante majorité : 78,8 %, dont 71,8 % pour les poèmes entièrement strophiques » (p. 487). « Si l'on regarde de plus près la chronologie, on constate que Musset, au fil des années, s'oriente de plus en plus vers le poème strophique » (p. 488). Les poèmes non strophiques « se signalent par une particularité digne d'intérêt : huit d'entre eux seulement sont en rimes plates [...]. Ce que Musset emploie donc le plus souvent, dans ces poèmes non-strophiques, c'est une versification très libre, où l'on trouve en majorité des vers groupés par quatrains à rimes croisées et embrassées, moins souvent en quintils et en distiques » (p. 488). En ce qui concerne les poèmes strophiques, leur caractéristique majeure consiste dans « l'expérimentation combinatoire » : *Souvenir des Alpes*, par exemple, est composé de 17 quatrains (et d'un quintil), qui tous ont des combinaisons métrico-rimiques différentes (voir p. 489). Une note donne une série de chiffres intéressants : « Dans les 81 poèmes strophiques, entièrement ou partiellement, le quatrain apparaît dans 48 poèmes, le quintil dans 15, le sizain dans 25, le septain dans 2, le huitain dans 3, le neuvain dans 5, le dizain dans 6, le onzain dans 2, le douzain dans 1, le quinzain dans 1 » (pp. 489-490) ; suit un développement sur les sizains, en particuliers sur les sizains à deux rimes, dont il est bien connu que Musset se plaisait à les mélanger. Dans *Namouna*, « ababba apparaît à la strophe I et est employée 9 fois ; ababab à la strophe II, 27 fois ; abaabb à la strophe III, 23 fois ; abbaab à la strophe VI, 34 fois ; aabbab à la strophe VII, 18 fois ; aababb à la strophe VIII, 18 fois ; aabbba à la strophe XIII, 5 fois ; abbbaa à la strophe XVIII, 6 fois abbaba à la strophe XXII, 7 fois. On peut remarquer que Musset [...] privilégie les formules qui terminent la strophe sur la rime b » (p. 490). Les conclusions de l'article sont un peu hasardeuses, dans leur façon de relier la métrique à la « métaphysique » de Musset : « comment faire avancer de longs bataillons d'alexandrins à rimes plates ou de strophes uniformes qui donneraient l'impression rassurante d'un univers solide et organisé, alors que tout est en perpétuel changement et qu'on ne peut croire durablement en rien : la poésie de ce monde sans Dieu, sans amour, sans idéal, ne peut être qu'aléatoire, expérimentale, fragmentaire » (p. 493). La note bibliographique qui clôt l'article ne mentionne pas les travaux sur la strophe de Martinon et de Cornulier.

4.2.2. LISTE ALPHABÉTIQUE

AMMIRATI, Charles (1993) : « Le distique chez le dernier Verlaine : permanence d'une forme », *Revue Verlaine*, 1, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 156-166..... p. 536

[anon.] (1948) : *Notions de versification française*, Vincennes, éditions Formation et culture, coll. "Les guides du lecteur". « Les strophes », pp. 17-22..... p. 497

AQUIEN, Michèle (1990) : *La versification*, Paris, P.U.F., coll. "Que sais-je". Chap. 4, « Strophes et poèmes à forme fixe », pp. 95-123..... p. 535

— (1993) : *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. "Les Usuels de Poche". « Strophe », pp. 280-286..... p. 538

— (1993) : *La versification appliquée aux textes*, Paris, Nathan, coll. "128". « La notion de strophe. La strophe et le poème. La terza rima », pp. 97-108.... p. 539

BOISTE [s. d.] : *Traité complet de versification française*, Paris, Eugène Figuière éditeur. « Du mélange et de la combinaison des vers les uns avec les autres », pp. 137-183..... p. 493

BONY, Jacques (1996) : « Musset et les formes poétiques », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 96:3, mai-juin, pp. 483-493..... p. 546

BRUN, Marcel (1972) : *Les techniques de la poésie classique*, Réalmont, Éditions Gyroscope. « Les strophes », pp. 54-57..... p. 512

CASSAGNE, Albert (1906) : *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, Paris, Hachette. « Les Strophes », pp. 84-88..... p. 483

CAYROU, Gaston / LAURENT, Pierre / LODS, Jeanne (1953) : *Grammaire française suivie des éléments de versification à l'usage des Cours complémentaires*, Paris, Colin. « Les strophes », pp. 310-316..... p. 504

CHATELAIN, Henri (1908) : *Recherches sur le vers français au XVe siècle. Rimes, mètres et strophes*, Paris, Champion, Thèse de Paris, 278 pp..... p. 485

CHAUVEAU Jean-Pierre / CORNULIER Benoît de (1994) : « Sur la métrique de Tristan. Strophes et mètres classiques vers 1640 », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 2, Université de Nantes, MSH Ange Guépin, C.E.M., pp. 30-54..... p. 542

CHUNG, Ji-Yung (1988) [1968] : « Les strophes chez Victor Hugo », *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo n°2, "Linguistique de la strophe et du vers", Paris, Minard, pp. 65-77..... p. 511

COHEN, Marcel (1949) : « Strophes de chansons françaises », *Europe*, 37, Paris, La Bibliothèque Française, janvier, pp. 21-38..... p. 497

CORNULIER, Benoît de (1983) : « Sur les groupements de vers classiques et la rime », *Cahiers de grammaire*, 6, Université de Toulouse-Le Mirail, Juin, pp. 32-70..... p. 521

— (1988) : « Conventions de codage des structures métriques : pour une grammaire des strophes », *Le Français Moderne*, 56 : 3/4, octobre, pp. 223-242..... p. 527

— (1988) : « 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, pp. 79-134.. p. 529

— (1989) : « Sur la structure rimique d'un dizain », *L'information grammaticale*, 36, Paris, p. 29..... p. 533

— (1989) : « Métrique des *Fleurs du Mal* », Actes du colloque Baudelaire *Les Fleurs du Mal de Baudelaire. L'intériorité de la forme*, Paris, CDU/SEDES, janvier, pp. 55-76..... p. 533

— (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, 10-12/09/1987), pp. 4-15..... p. 534

— (1992) : « La Fontaine n'est pas un poète classique : pour l'étude des vers mêlés », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 1, Université de Nantes, Centre d'Études Métriques, pp. 15-31..... p. 536

— (1992) : « La laitière et le pot au lait », *L'information grammaticale*, avril, pp. 25-28..... p. 536

— (1993) : « Métrique littéraire et métrique de chant. Sur une "chanson pour elle" de Verlaine », *Revue Verlaine*, 1, pp. 167-178..... p. 537

— (1993) : « Le système classique des strophes. Hugo 1829-1881 », *Langue française*, 99, Paris, Larousse, pp. 26-44..... p. 537

— (1995) : *Art poëtique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon. Chap. 3, « Le livre de l'esclave. Superstructures métriques », pp. 125-200..... p. 544

CUÉNOT, Claude (1963) : *Le style de Paul Verlaine*, Paris, CDU. Chap. 10, « Les associations de rythmes. Les strophes », pp. 423-462..... p. 510

DELOFFRE, Frédéric (1973) : *Le vers français*, Paris, SEDES. Chap. 7, « Naissance d'un art poétique : les strophes et les poèmes à forme fixe », pp. 69-83..... p. 513

DESFEUILLES, Pierre (1925) : *Dictionnaire des rimes précédé d'un petit traité de versification française*, Paris, Garnier. « Les strophes », pp. XIX-XXIV..... p. 490

DESSONS, Gérard (1991) : *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas. « Les strophes », pp. 90-94..... p. 535

DORCHAIN, Auguste (1933) [1ère éd. : 1905, Bibliothèques des annales politiques et littéraires] : *L'art des vers* , Paris, Garnier. « Rimes masculines et rimes féminines » et « Des strophes », pp. 106-118 et pp. 322-349..... p. 481

DRAGONETTI, Roger (1960) : *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, De Tempel. Chap. 5, « Structure rythmique de la strophe courtoise », pp. 381-457..... p. 507

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, pp. 175-184..... p. 493

ELWERT, W. Theodor (1965) : *Traité de versification française, des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck. Chap. 5, « La strophe », pp. 133-167. p. 510

FORMONT, Maxime / LEMERRE, Alphonse (1937) : *Le vers français. Versification et poétique*, Paris, Lemerre. « L'enchainement des vers », pp. 83-101..... p. 494

FROMILHAGUE, René (1954) : *Malherbe. Technique et création poétique*, Paris, Colin. « Les strophes. Formes et structures », pp. 137-441..... p. 505

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, pp. 135-151..... p. 532

GOHIN, Ferdinand (1929) : *L'art de La Fontaine dans ses fables*, Paris, Garnier. Chap. 8 et 9 : « La phrase rythmique : ses formes simples (distiques et quatrains) », « La phrase rythmique : les strophes », pp. 243-292..... p. 491

GOUVARD, Jean-Michel (1994) : « La *Chanson de la plus haute tour* est-elle une chanson ? Étude métrique et pragmatique », *Parade sauvage*, 10, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, juillet, pp. 45-63..... p. 543

GRAMMONT, Maurice (1965) [1ère éd. : 1908] : *Petit traité de versification française*, Paris, Colin. « La strophe », pp.79-89..... p. 484

GRIMAUD, Michel / BALDWIN, Lawrence (1993) : « Versification cognitive : la strophe », *Poétique*, 95, Paris, Seuil, pp. 259-276..... p. 539

GUIRAUD, Pierre (1970) : *La versification*, Paris, P.U.F., coll. "Que sais-je ?". Chap. 2, « La mesure : vers, rime, strophe », pp. 27-44..... p. 512

HEINEMANN, Edward A. (1993) : *L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz. Deuxième partie, « La Laisse », pp. 137-220..... p. 541

HEMMING, Thimothy D. (1974) : « La forme de la laisse épique et le problème des origines », *in* SOCIÉTÉ RENCESVALS, *VIe Congrés International* (Aix-en-Provence, 29 Août - 4 septembre 1973), Actes, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 221-239..... p. 516

HEUGEL, Jacques (1941) : *Dictionnaire des Rimes françaises classées uniquement d'après leur valeur phonétique accompagné d'un précis de Versification française*, Paris, Heugel, Éditions de "Psyché". « Les principaux types de strophes », pp. 69-92..... p. 496

JAFFRÉ, Jean (1984) : *Le vers et le poème*, Paris, Nathan, coll. "Nathan Université". Chap. 5, « La strophe et ses différentes variétés », pp. 59-70..... p. 523

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..... p. 480

LACOMBE, Jean-Marie [s. d.] : *Le traité de Versification Française le plus complet suivi d'une Anthologie des Poètes français*, Paris, Librairie Montmartroise. « Des Couplets, des Strophes, des Stances, des Versets, des Dithyrambes et de la conformation d'un Poème », pp. 17-23..... p. 483

LA GRASSERIE, Raoul de (1900) : *Études de grammaire comparée. Des principes scientifiques de la versification française*, Paris, J. Maisonneuve et L. Marceau. « De la strophe », pp. 219-225..... p. 479

LAUMONIER, Paul (1932) [1909] : *Ronsard poète lyrique. Etude historique et littéraire*, 3e éd. revue et corrigée, Paris, Hachette. Troisième partie, « Rythmique des Odes et Chansons de Ronsard », pp. 637-710..... p. 486

LEJEUNE, Michel (1949) : « "Dans ma tabatière...". Note sur les terminaisons féminines suspensives dans la strophe chantée », *Le Français Moderne*, 17:4, Paris, A. D'Artrey, pp. 241-250..... p. 498

LOTE, Georges (1951) : *Histoire du vers français*, tome 2, *Le Moyen-Âge : La déclamation, art et versification, les formes lyriques*, Paris, Boivin et Cie. « Les strophes » et « L'ordre de succession des timbres et l'entrelacement des rimes », pp. 67-93 et pp. 125-136..... p. 499

— (1990) : *Histoire du vers français*, tome 5, *Le XVIe et le XVIIe siècles : le vers et les idées littéraires ; les jeux des mètres et des rimes*, Aix-en-Provence, Université de Provence. « Les jeux des mètres et des rimes », pp. 185-303..... p. 501

— (1996) : *Histoire du vers français*, tome 9, *Le XVIIIe siècle : Les genres et les formes. La versification. Du classicisme au romantisme*, Aix-en-Provence, Université de Provence. « Les strophes », pp. 131-152..... p. 503

MARTINON, Philippe (1911) : *Les strophes. Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Champion, Thèse de Paris, 523 pp..... p. 488

— (1911) : *Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, Paris, Champion, Thèse complémentaire de Paris, 96 pp..... p. 489

— (1962) [1ère éd. : *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises*, 1905] : *Dictionnaire des rimes françaises précédé d'un traité d'un traité de versification*, édition revue et complétée par R. Lacroix de Lisle, Paris, Larousse. « Les strophes », pp. 69-75..... p. 482

MARTIN-SAINT-RENÉ (1968) [1ère éd. : 1920] : *Précis de Poésie*, Paris, Bibliothèque des études poétiques. « De la stance », pp. 52-56..... p. 490

MAZALEYRAT, Jean (1974) : *Eléments de métrique française*, Paris, Colin. Chap. 3, « Groupement des vers : La strophe », pp. 74-108..... p. 516

— (1977) : « La strophe », *Grand Larousse de la Langue Française*, tome 6, Paris, pp. 5727-5733..... p. 518

MOLINO, Jean / GARDES-TAMINE, Joëlle (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", 232 pp..... p. 525

MÖLK, Ulrich / WOLFZETTEL, Friedrich (1972) : *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink Verlag, 682 pp. + 74 fiches perforées..... p. 513

MONTEVERDI, Angelo (1959) : « La laisse épique », *La technique littéraire des chansons de Geste*, Actes du Colloque de Liège (septembre 1957), Paris, Belles Lettres, pp. 127-140..... p. 507

MOREAU, François (1987) : *Six études de métrique de l'alexandrin romantique au verset contemporain*, Paris, SEDES. « Étude des rimes et des structures strophiques », pp. 26-37..... p. 525

MORIER, Henri (1989) [1ère éd. : 1961] : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F. « Strophe », pp. 1094-1106..... p. 509

POMMIER, J. (1930) : « Les strophes dans "Les Rayons et les Ombres" », *Bulletin de la Faculté des lettres de Strasbourg*, 8e année, n°5, mars, pp. 175-178..... p. 491

ROMAINS, Jules / CHENNEVIÈRE, Georges (1923) : *Petit traité de versification*, Paris, Gallimard. Chap. 4 et 5 : « Les groupes et systèmes de mètres. La strophe métrique », « Les systèmes de sonorités. La strophe. Les progressions », pp. 83-127..... p. 490

ROUBAUD, Jacques (1973) : « Enquête sur les formules strophiques des trouvères I », *Cahiers de poétique comparée*, vol. I, fasc. 1, Paris, Publications Langues'O, pp. 62-96..... p. 514

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, pp. 397-425..... p. 519

RYCHNER, JEAN (1955) : *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève/Lille, Droz/Giard. Chap. 4, « La structure strophique des chansons », pp. 68-125..... p. 506

SORGEL, Gilles (1986) : *Traité de prosodie classique à l'usage des classiques — et des dissidents —*, Aujourd'hui la poésie, coll. "La nouvelle proue". « Les strophes » et « Strophes », pp. 72-80 et pp. 142-143..... p. 524

SUBERVILLE, Jean (1946) [1ère éd. 1940] : *Histoire et théorie de la versification française*, nouvelle édition revue et complétée, Paris, éditions de "l'école". Chap. 7, « Les strophes », pp. 159-181..... p. 495

TAMINE-GARDES, 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'Ecole Normale Supérieure de Jeunes filles, n°26, pp. 475-484..... p. 523

VAGANAY, Hugues (1934) : « Une strophe lyrique au XVIe siècle », *Mélanges de Philologie, d'Histoire et de Littérature offerts à Joseph Vianey*, Paris, Les Presses Françaises, pp. 174-186..... p. 494

VERRIER, Paul (1931) : *Le vers français. Formes primitives, développement, diffusion*, tome premier, *La formation du poème*, Paris, Didier. « L'encadrement de la chanson » et « La strophe », pp. 57-101 et pp. 167-251 p. 491

4.3. RÉPERTOIRE MÉTRIQUE DES *ŒUVRES POÉTIQUES COMPLÈTES* DE PAUL VERLAINE

4.3.0. A propos du répertoire

4.3.0.0. On ne trouvera pas ici de renseignements concernant l'utilisation du logiciel MS Works 4.0, que je suppose acquise (je renvoie les ignorants en la matière à la documentation accompagnant le logiciel). Il s'agit, dans les lignes qui suivent, de donner des indications sur le relevé métrique lui-même, et d'aider ainsi à son utilisation. L'originalité de ce répertoire réside dans la priorité qui a été donnée aux structures typographiques constitutives de la strophe. Je vais présenter les "champs" du répertoire un par un, et donner à chaque fois les informations les concernant.

4.3.0.1. Champs d'identification des poèmes

n°
Par ce champ, j'ai établi une numérotation de chacun des poèmes de Verlaine, d'après l'ordre de leur venue dans l'édition consultée (Pléïade 1962, complétée des *Œuvres libres* en 1989). Le total chiffré des poèmes est de 907, les textes suivants ayant été rejetés du répertoire, pour diverses raisons : *Fragment* (p. 11), *Crépitus* (fragment) (p. 12), *In the refreshment room* (p. 1009, en anglais), *Traductions* (pp. 1055-1057, textes non-versifiés). Certains poèmes sont constitués de plusieurs suites métriques, ce qui m'a conduit à les codifier sur plusieurs fiches. Dans ce cas, le poème porte plusieurs numéros, qui se distinguent par leurs décimales (par exemple, le poème quinze est formé de neuf suites métriques, numérotées 15,1 15,2 15,3 etc.). Dans tout autre cas, les numéros des poèmes ont le chiffre zéro pour décimale (1,0 2,0 3,0 etc.).

page
Ce champ indique les numéros des pages où commence chacun des poèmes codifiés (ou chacune des sections métriques d'un poème) pour l'édition consultée.

recueil
Ce champ présente, sous forme codifiée, chacun des titres des "recueils" de Verlaine d'après l'édition consultée :

PV : *Premiers vers*
PS : *Poèmes saturniens*
FG : *Fêtes galantes*
PcPS&FG : *Poèmes contemporains des "Poèmes saturniens" et des "Fêtes galantes"*
lBC : *la Bonne chanson*
AZ : *Album zutique*
RsP : *Romances sans paroles*
PclBC&RsP : *Poèmes contemporains de "la Bonne chanson" et des "Romances sans paroles"*
S : *Sagesse*
RC&PcS : *Reliquat de "Cellulairement" et poèmes contemporains de "Sagesse"*
J&N : *Jadis et naguère*
A : *Amour*
P : *Parallèlement*
PcP : *Poèmes contemporains de "Parallèlement"*
D : *Dédicaces*

B : *Bonheur*
CpE : *Chansons pour elle*
LI : *Liturgies intimes*
OesH : *Odes en son honneur*
El : *Elégies*
lLP : *le Livre posthume*
dlL : *Dans les limbes*
Ep : *Epigrammes*
C : *Chair*
I : *Invectives*
BS : *Biblio-sonnets*
PD : *Poèmes divers*
F : *Femmes*
H : *Hombres*

partie
Dans le cas où les recueils de poèmes sont divisés en plusieurs parties, ce champ présente le nom ou le numéro que porte éventuellement chacune de ces parties, encore sous forme codifiée :

OeC : *Œuvres en collaboration*
P : *Prologue*
M : *Melancholia*
EF : *Eaux-fortes*
PT : *Paysages tristes*
C : *Caprices*
E : *Epilogue*
VBC : *Vieilles "Bonnes chansons"*
VC : *Vieux Coppées*
AO : *Ariettes oubliées*
PB : *Paysages belges*
A : *Aquarelles*
I : *I*
II : *II*
III : *III*
AVC : *Autres Vieux Coppées*
J : *Jadis*
N : *Naguère*
LL : *Lucien Létinois*
lA : *les Amies*
F : *Filles*
RP : *Révérence parler*
L : *Lunes*
ApNE : *Appendice pour une nouvelle édition* (pour *Parallèlement* et pour *Dédicaces*)
A II : *Appendice II* (pour *Album zutique* et pour *Reliquat de "Cellulairement" et poèmes contemporains de "Sagesse"*)

sous-partie
Dans les cas où les parties sont divisées en sous-parties, on trouve ici la codification de leurs noms. Cela concerne en fait le seul recueil *Jadis et naguère.*

S&AV : *Sonnets et autres vers*
VJ : *Vers jeunes*
alMP : *A la manière de plusieurs*

titre
Ce champ présente soit le titre des poèmes, soit le numéro qui leur est attribué dans le recueil concerné, soit, si le poème comporte en même temps ces deux moyens d'identification, le numéro du poème suivi de son titre. Dans les cas où il n'y a ni titre ni numérotation, le champ reste vide.

incipit
Comme son nom l'indique, ce champ reprend les incipits de chaque texte (ou de chaque section métrique d'un texte — *cf.* explications pour le champ **n°**), renseignements utiles pour les poèmes sans titres (et pour l'identification des dites suites).

exergue
Je donne dans ce champ toute inscription donnée en exergue d'un poème (citation, dédicace, etc.)

fin
Je rapporte ici les renseignements éventuellement donnés à la fin des poèmes dans l'édition consultée, qu'ils le soient par l'auteur ou par l'éditeur. En général, il s'agit d'une signature (parfois fictive), de la date et/ou du lieu de composition du poème, etc.

4.3.0.2. Champs du profil général des poèmes

Date
Je me contente de rapporter ici l'année d'écriture du poème, ou à défaut la date minimale d'attestation ou d'évaluation. Je ne donne pas la date dans tous ses détails, mais seulement l'année. Ce champ reste vide lorsque l'appareil critique de l'édition consultée ne donne aucun renseignements chiffré concernant la datation du poème.

FGlobale
Sont indiquées ici des informations concernant la forme globale du poème. Lorsque ce poème est une forme fixe, y figure le nom de celle-ci (sonnet, ballade, pantoum, triolet). Dans les autres cas, y apparaît une indication chiffrée du nombre de fois que se répète la macrostructure du texte indiquée dans les champs **Met** et **Rim**. Lorsque le champ **nv§** (nombre de vers par strophe typographique) porte un chiffre allant de 1 à *n* (1 : "strophes" monostichiques ; 2 : distiques ; 3 : tercets ; etc.) la forme globale indique le nombre de fois que se répète cette structure "strophique" démarquée par des blancs. Lorsque le champ **FGlobale** comprend deux chiffres séparés par une barre oblique (exemple : 3/3 dans le poème n° 132) cela signifie que le texte se compose d'une suite de strophes de deux types différents alternés, le premier chiffre indiquant le nombre d'occurrences de la strophe apparaissant la première, le second chiffre indiquant le nombre d'occurrences de la seconde (pour le poème 326, les deux types strophiques alternés apparaissent le même nombre de fois ; en revanche, dans le poème 143 par exemple, la strophe de type 1 apparaît cinq fois, et la seconde quatre fois, d'où la codification : 5/4). Par le fait qu'il y a alternance, si les deux nombres sont différents, c'est alors fatalement que le premier dépasse le second d'une unité. Dans un cas comme celui de la pièce 321, où l'on trouve la notation "3/33", il faut comprendre que le poème est fait d'une alternance entre deux types de strophes, le premier type apparaissant une fois, puis le second type ayant deux occurrences successives, avant que l'on revienne au premier type. Dans la pièce 321 ce processus se répète trois fois, d'où la notation "3/33" (qu'il faut lire : trois fois le type A, en alternance avec trois fois deux occurrences du typeB).

nv§
Les chiffres donnés dans ce champ correspondent au nombre de vers qu'un poème donné (ou une suite métrique) contient par strophe typographique. Le chiffre 4 indique une suite régulière de quatrains typographiques, le chiffre 6 une suite de sizains, etc. Le chiffre 0 signale que le texte se présente tout d'un bloc, sans aucune démarcation typographique. Le chiffre 1 correspond à des suites de monostiches (vers isolés entre deux blancs). A partir de dix vers, les strophes sont représentées par des lettres (A : dizains; B : onzains; etc.). Lorsque le champ présente deux chiffres séparés par une barre oblique, c'est que le poème est constitué d'une alternance de deux strophes différentes dans leur nombre de vers (notons que s'il y a une alternance entre deux types de strophes mais que celles-ci ont le même nombre de vers, la notation n'indique pas l'alternance : des quatrains `(abab)`, alternés avec des quatrains `(abba)`, seront notés "4"). Lorsque ce champ reste vide, c'est qu'il n'y a aucune régularité dans le poème sur le plan typographique. Les formes fixes sont représentées dans le détail, strophe par strophe : un sonnet à démarcation typographique classique sera noté 4433.

Nv
Ce champ indique le nombre total des vers de chaque poème ou section fichés, vers-préludes et/ou vers-clausules compris.

Ponctuométrie
Il s'agit, avec ce champ, d'étudier le phénomène de ce que l'on appelle traditionnellement les "césures strophiques". Le principe de la ponctuométrie a été exposé par Cornulier (1993b : 173-176 et 181-183, 1993c : 29). Je l'ai adapté ici de la façon suivante : chaque vers est d'abord marqué d'un chiffre selon la façon dont il se termine : "`9`" s'il s'achève sur un point, un point d'exclamation ou d'interrogation (de fin de phrase) ; "`6`" s'il s'agit d'un point-virgule, des deux points (":"), de points de suspension, d'un point d'exclamation non-conclusif ou d'un point d'interrogation en incise ; "`3`" pour une virgule, une parenthèse fermante ou un tiret (ces deux derniers s'ils ne sont pas précédés par une ponctuation plus forte) ; et "`0`" si le vers ne se termine par aucune marque de ponctuation. On fait ensuite la moyenne pour dresser le profil ponctuométrique d'une suite périodique type : par exemple, pour un poème en quatrains, on calculera le chiffre moyen des vers 1 de chaque strophe, puis des vers 2, 3 et 4. La moyenne est faite en arrondissant à l'entier le plus proche. A l'intérieur de la "strophe-type", plus un chiffre est élevé (et entouré de chiffres plus faibles), plus il a de chances d'indiquer l'emplacement de la "césure" strophique. Je l'ai alors noté suivi d'un espace blanc typographique, pour faciliter la perception de cette régularité lors de la consultation du répertoire. A noter que pour les formes fixes et les suites non-périodiques (strophes isolées), j'ai donné le détail ponctuométrique de chaque vers (il ne s'agit donc plus d'une moyenne), sauf pour les ballades, où j'ai fait la moyenne des trois strophes, puis noté à part (après le signe "+") la ponctuométrie de l'envoi. Les dizains isolés en rimes plates (façon Coppée), qui forment sans doute une sorte de forme fixe, ont été analysés comme tels, avec une analyse de la ponctuation notée vers par vers. Quand les chiffres donnés sont des moyennes, ils sont entre parenthèses, quand ils notent chacun la ponctuation d'un seul vers, ils sont entre crochets { }. L'analyse a été faite autant sur les suites périodiques démarquées par la typographie que sur celles qui ne le sont pas (expl. : pièce n° 5). Dans les cas ambigus (type : pièce n° 142), j'ai laissé la priorité à la typographie. Les séquences alternées, notées au moyen du signe "/" dans le champ **FGlobale**, le sont ici au moyen du même signe (expl. : pièce n° 81) en laissant un espace avant la barre oblique si elle est précédée d'une "crête" (*cf.* Cornulier 1993b : 174). Les vers-préludes et vers-clausules ne sont pas pris en compte dans l'analyse ponctuométrique (sauf pour les sonnets à 15 vers), ni les vers terminaux des poèmes en "terza rima".

4.3.0.3. Champs des mètres

MetB
"MetB" est le diminutif de "mètre de base". Le mètre de base d'une strophe est, selon la définition qu'en donne Cornulier (1988a : 231) « la première structure syllabique de vers qui y apparaît au moins deux fois, sous condition qu'elle ne soit pas minoritaire ». Ainsi, le nombre "{8}", placé dans ce champ, nous indique que le mètre de base est l'octosyllabe. Pour faciliter la lecture des écritures codées, on n'utilise qu'un seul symbole pour noter un mètre. Par convention, les mètres supérieurs à 9 syllabes sont notés par des voyelles ({A} : décasyllabe; {B} : hendécasyllabe; {C} : alexandrin, etc.; même principe que celui adopté pour les strophes dans le champ "nv§"). Lorsque le champ **MetB** contient le chiffre "{0}", c'est que les strophes concernées n'ont pas de mètre de base (cas, par exemple, de la pièce n° 124). Les strophes alternées ne sont signalées ici que lorsqu'elles ont un mètre de base différent (exemple : le poème n° 194, dont les strophes ont successivement pour mètre de base le pentasyllabe et l'ennéasyllabe ; la notation est alors "{5/9}") ; dans tout autre cas, c'est-à-dire quand les strophes alternées ont le même mètre de base, le seul chiffre de ce mètre est noté, sans indication d'alternance pour ce champ.

Polym
Sont ici distinguées les "strophes" monométriques (champ vide) des strophes polymétriques. Lorsque la strophe est constituée de deux mètres seulement, le champ porte l'inscription "bimétrie"; au-delà de deux mètres, l'inscription est "polymétrie".

Met
Ce champ présente le détail des mètres utilisés dans les "strophes" (typographiques ou non) des poèmes. Le symbole "–" signifie que pour tel vers, le mètre utilisé est le mètre de base. Dans tout autre cas, le nombre syllabique du mètre considéré est signalé, selon le principe expliqué pour le champ **MetB** (8 = octosyllabe, A = décasyllabe, C = alexandrin, etc.). Donc : toutes les "strophes" comprenant ici autre chose que des tirets sont des strophes polymétriques (voir le champ précédent). Lorsqu'il n'y a aucun tiret, c'est que la strophe n'a pas de mètre de base (mais il vaut mieux ne pas sélectionner les fiches à partir de ce champ —type : "'mètre' ne contient pas '-'"— pour connaître les textes sans mètre de base : les poèmes aux strophes alternées dont l'un des types strophiques n'a pas de "MetB" n'apparaitraient pas). Les strophes alternées sont signalées ici par une barre oblique (idem que pour le champ **FGlobale**).

MetC
Pour les poèmes qui sont constitués (en tout ou en partie) de vers composés, le détail de leurs vers "composants" est donné ici (dans les champs **MetB** ou **Met** n'apparaissent que les indications générales "9", "A", "C", etc.). Ainsi la notation "{4¬6}" correspond à des décasyllabes césurés après leur quatrième syllabe (par opposition à "{6¬4}", "{5¬5}"...). Pour les alexandrins, on trouvera toujours la notation "{6¬6}". Pour les mètres de substitution {4¬4¬4} ou {8¬4}, rien n'a été fait ici, je renvoie aux travaux de Cornulier (1979 et 1982a), Gouvard (1993b et 1994b). Les mètres composés n'ont ici jamais plus de deux sous-vers, sauf dans les cas rares des vers de 16 syllabes et plus. Lorsqu'un poème comprend plusieurs types de vers composés, ceux-ci sont notés successivement dans ce champ dans l'ordre de leur première apparition, et sont séparés dans la notation par une barre oblique (expl. : les strophes du poème 824 contiennent deux types de vers composés, d'abord un alexandrin puis un 14-syllabe, d'où la notation "{6¬6/6¬8}"). Pour les ennéasyllabes et les décasyllabes dont il semble qu'ils sont un mélange constant de {4¬6/6¬4}, {3¬6/6¬3}, etc., les différentes mesures sont notées de la même façon, même lorsqu'elles sont hypothétiques. Lorsqu'il a été impossible de choisir entre deux

hypothèses pour la lecture des sous-vers (expl : la pièce n° 812,2 accepte également la mesure {4¬6} ou la mesure {6¬4}) les deux hypothèses figurent dans ce champ, leurs notations respectives étant séparées par la conjonction "ou" (ainsi, pour la pièce 812,2 la notation est "{4¬6}ou{6¬4}"). Les vers de neuf syllabes et plus jugés non-césurés ne font l'objet d'aucune notation dans ce champ. Ainsi, un poème constitué de décasyllabes et d'alexandrins mais dont les décasyllabes sont non césurés fera l'objet dans ce champ de la seule notation "{6¬6}" (cas très rare, le cas le plus fréquent étant celui du doute, auquel cas la notation des mètres composants est faite ; voir un cas de décasyllabes non-césurés dans la pièce 440).

métricom9s

Ce champ est consacré à l'étude détaillée des ennéasyllabes, quand ceux-ci font difficulté par rapport à l'hypothèse de lecture en sous-vers qui a été adoptée. Pour tous les poèmes ne contenant pas d'ennéasyllabes ou pour tous ceux dont la composition en sous-vers ne fait pas apparaître de particularités à la césure, ce champ reste vide. Dans tous les autres cas, peuvent apparaître les notations suivantes, suivies d'un nombre *n*, ce nombre étant celui de la syllabe qui précède la césure (sauf pour certaines syllabes F — *cf. infra*) ; je m'inspire ici largement des travaux de Cornulier (1979 et 1982a) et de Gouvard (1993b) sur l'alexandrin :

Fn : Les vers qui suivent cette indication ont tous la propriété "F" sur leur *n*-ième syllabe. Est "F" toute syllabe « présentant un "e" post-tonique non élidé et non surnuméraire » (Gouvard 1993b : 52). Pour les ennéasyllabes coupés {3¬6} seules les syllabes F3 et F4 sont notées ; de même, seules les syllabes F6 et F7 le sont pour ceux coupés {6¬3}, les syllabes F4 et F5 pour les {4¬5}, les syllabes F5 et F6 pour les {5¬4}.

Mn : Est dite "M" une syllabe « coïncidant avec une syllabe de mot antérieure à la syllabe accentogène » (Gouvard 1993b : 51). Ne sont notées que les syllabes Mn qui, situées juste avant la césure, ne sont pas suivies d'une syllabe F*n+1* (pour éviter toute double notation).

Cn : "C" comme "clitique". Toute syllabe *n* est étiquetée "C" si elle comprend l'un des proclitiques ou mots figurant dans la liste suivante : les articles *le, la, les, un, une, des, du, au, aux*, les adjectifs possessifs *mon, ma, mes, ton, ta, tes, son, sa, ses, notre, nos, votre, vos, leur, leurs*, les adjectifs démonstratifs *ce, cet, cette, ces*, les adjectifs indéfinis *nul, quelque, tels, tous, tout, toute*, les pronoms *je, tu, il, elle, nous, vous, ils, on, ce, ça, le, la les, se, lui, leur, qui, que, dont, où*, les pronoms-adverbiaux *en* et *y*, les adverbes *ne* et *que*. On remarquera que tous ces mots sont monosyllabiques. Ceux comprenant un /ə/ féminin ne sont codifiés ici que lorsque celui-ci est élidé (s'il est prononcé, ils sont codifiés dans la rubrique "Fn ") ; ceci pour éviter la double notation d'une même syllabe.

Pn: : Ont la qualité "P" toutes les syllabes correspondant à l'une des prépositions monosyllabiques suivantes : *à, chez, dans, de, dès, en, ès, par, plein, sans, sous, sur, vers*.

&n : Je m'inspire ici librement de Billy (1992a : 810-811), en élargissant sa catégorie d'encodage. Je range ici les syllabes comprenant les conjonctions (et membres de locutions conjonctives) *mais, ou, et, donc, or, ni, car, bien, comme, quand, que, tel, telle*. Même remarque que *supra* pour les /ə/ féminins.

An : Encore une innovation personnelle, dont l'idée m'est venue à la lecture de Gouvard 1993a : 146. Figurent ici les adverbes monosyllabiques *bien, lors, même, moins, non, pas, peu, plus, si, tant, très, trop, tout*, quand ils ne sont pas en fin de syntagme (ou, plus généralement, accentués) et ne portent pas sur une phrase complète. Ainsi, ne comptent pas : « On sait trop *tout* le prix du malheur » (pièce 346, v. 5 : sous l'accent) ; « Peut-être aussi, *tant* on est coquins » (pièce 570, v.17 : porte sur toute la phrase) ; etc. Les particules négatives pas et plus dans « ne...pas » et « ne...plus »

(ainsi que dans des cas accentués comme « Mais non *plus* à l'excès diaphane », pièce 434, v. 6) n'ont pas été prises en compte. En revanche, je les ai enregistrées dans des cas comme « pas davantage », « L'océan *pas* vu que je devine » (pièce 545, v. 5), et le *plus* comparatif ou le *plus* signifiant "davantage" comptent toujours. L'adverbe *puis*, généralement accentué, n'a pas été relevé (expl. : pièce 38, v. 7 : "S'abattent, et puis la rumeur mauvaise").

Pour les poèmes qui ont deux mesures composées mélangées (`{6¬3/3¬6}` ou `{4¬5/5¬4}`), l'utilisateur constatera que certains des numéros de vers donnés en face de ces rubriques sont entre parenthèses. Cela signifie que la particularité non-classique `F`, `M`, `C`, `P`, `&` ou `A` rencontrée dans leur *n* -ième syllabe est en fait résolue par l'autre mesure utilisée dans le poème (ainsi, dans un poème `{3¬6/6¬3}`, un vers ayant la propriété `M3` sera entre parenthèses s'il accepte une césure `{6¬3}` ; j'entends ici par "césure", un peu improprement, l'absence des critères `F`, `M`, `C`, `P`, `&` et `A` dans une position donnée). Pour ces poèmes à deux mesures, les vers non parenthésés sont donc ceux qui n'acceptent aucune des deux césures possibles (ou, pour dire les choses autrement, qui ont une construction non-classique à l'emplacement de ces césures). Pour les poèmes dont l'une des deux mesures composées est rare (*cf.* mes commentaires sur le champ **MetC**), seules les syllabes faisant difficulté pour la mesure majoritaire sont signalées, entre parenthèses si elles sont résolues par l'autre mesure (expl. : pièce n° 278). Lorsque la lecture en vers composants pose un problème, on trouve ici, précédant l'analyse métrico-métrique, la mention "Vers probablement non-césurés". Celle-ci peut permettre une sélection des fiches pour lesquelles les poèmes à ennéasyllabes n'ont peut-être pas de sous-vers. Ce champ est parfois utilisé pour signaler la présence d'un ennéasyllabe isolé, quand les champs **Met** ou **MetB** ne le font pas apparaître dans leur descriptif (expl : pièce 601).

métricom10s

Comme pour les ennéasyllabes, sont ici notés les vers de 10 syllabes présentant des irrégularités à la césure (que celle-ci soit `{4¬6}`, `{6¬4}`, `{5¬5}`, ou encore `{3¬7/7¬3}`). Le principe de codification est le même et prend en compte le même type de syllabes. Voir les informations données pour le champ précédent. L'espace typographique de ce champ n'a pas été suffisant pour codifier entièrement les pièces n° 266 et 520 ; pour celles-ci, la suite de la codification a été faite dans le champ **Rem**. Dans un cas comme celui de la pièce 440 où il est *certain* que les décasyllabes ne sont pas césurés (c'est-à-dire où plus de la moitié des vers comporte des syllabes `F`, `M`, `C`, `P`, `&` ou `A` aux positions habituellement césurées), ce champ porte la simple indication "Pas de césures" (un tel cas ne se rencontre pas pour les ennéasyllabes ; généralement, les poèmes ont le bénéfice du doute, et l'étude métrico-métrique est faite). Enfin, comme pour les ennéasyllabes, les poèmes qui semblent non-césurés mais qui acceptent tout de même une hypothèse de lecture en sous-vers portent ici la mention "Vers probablement non-césurés", suivie de l'analyse métrico-métrique.

métricom11s

Idem que pour les deux champs précédents; sont ici traités les hendécasyllabes possédant des césures irrégulières. Les mètres composés réguliers sont `{5¬6}`, `{6¬5}`, `{4¬7}`, `{7¬4}`.

Em6

Ce champ reprend la liste effectuée par Cornulier (1979 : 145-155) des alexandrins comprenant un `/ə/` masculin en sixième position. Au début du champ, je rapporte le nombre des vers alexandrins du poème concerné ayant la qualité "`Em6`". Puis les vers sont cités, intégralement s'il y a suffisamment de place, ou sinon le sont au moins les syllabes situées de part et d'autre de la césure. Tous les poèmes ne comprenant aucun vers "`Em6`" laissent ce champ vide. Il ne faudra pas s'étonner de ce que mon analyse

des alexandrins de Verlaine se limite aux Em6, l'analyse exhaustive de ces vers étant faite, syllabe par syllabe, dans Gouvard 1993 (qui cependant répartit les Em6 en différentes rubriques).

métrico13&...
Ce champ présente l'analyse métricométrique des vers de 13 syllabes et plus. La méthode d'analyse et de présentation est la même que celle des champs **métricom9s** et **métricom10s**. Les mètres composés réguliers pour les 13-syllabes sont {5¬8} et {8¬5} ; pour les 14 syllabes, ce sont {6¬8} et {8¬6}. Au-delà, on tombe dans des cas rares et douteux, qui n'apparaissent qu'en hétérométrie. On ne trouve que deux vers de 15 syllabes, qui tous deux acceptent la coupe {7¬8} ; on trouve trois 16 syllabes, dont deux acceptent le découpage {6¬4¬6} (trois sous-vers) ; les deux 17-syllabes du corpus (pièces n° 661 et 662) acceptent l'analyse en trois sous-vers {7¬6¬4}.

Emv
Sont ici retranscrits les vers se terminant par une syllabe à /ə/ masculin. La liste provient de Cornulier 1979 : 162-163. J'indique d'abord le nombre de vers à syllabes "Emv" que le poème concerné contient, puis je retranscris ces vers, et donne leur numéro par rapport au poème. Pour savoir si ces syllabes "Emv" sont prononcées ou non (rapport à la quantité syllabo-métrique du poème), il faut consulter le champ **RemMet** : on y trouvera, selon les cas, les mentions "Emv numéraire(s)" ou "Emv non-numéraire(s)".

Vv
Apparaissent ici tous les entre-vers qui passent par l'intérieur d'un mot. J'ai réuni dans ce champ les listes données par Cornulier 1979 : 229-30.

RemMet
Ce champ apporte, quand il est besoin, des compléments d'information à tous les champs précédents, ou à toute question non-codifiable portant sur les mètres en général. Dans le cas des vers de *n* syllabes ayant deux types de sous-vers différents (par exemple {4¬6} et {6¬4}), la répartition des vers pour chaque mètre composé est donnée ici (expl. : liste des vers {4¬6}, puis liste des vers {6¬4}, liste des vers {4¬6} ou {6¬4}, et enfin liste des vers n'acceptant aucune des deux mesures). On trouve aussi des hypothèses de "lectures" métriques que ne font pas apparaître les analyses métricométriques précédentes. Lorsque les vers sont métriques au prix d'une prononciation non conforme à la tradition poétique, on trouve ici la mention "Syllabation non-classique". Des précisions sur les vers "Emv" sont également données (généralement : "Emv non-numéraire" ou "Emv numéraires").

4.3.0.4. Champs des rimes

Rim
Ce champ présente les formules de rimes correspondant à chaque strophe ou, pour les poèmes à forme fixe, au poème tout entier. Dans le cas de la terza rima, et dans ce seul cas, le champ porte l'inscription "terza rima" plutôt qu'une codification de la formule de rimes. Voici une brève explication de ce système d'écriture :
Tout ce qui est entre parenthèses est isolé dans l'écriture du reste de la notation ; ce qui est entre crochets { } ne l'est pas des autres crochets. Pour une parenthèse donnée, chaque lettre note abstraitement une couleur rimique. La répétition d'une même lettre correspond donc au retour d'un même timbre. Mais si l'on passe à une autre parenthèse cette lettre notera une autre couleur. Les virgules indiquent un blanc typographique ; l'absence de virgule correspond à une absence de blancs. Les chiffres placés devant une

suite de rimes signalent le nombre de fois que se répète cette suite (je n'ai pu les placer en exposant, à cause du logiciel utilisé).
Exemple : Pour la pièce n° 19, la notation "`(abb, acc,) (2 abba,)`" se traduit : deux tercets "`abb`" et "`acc`" séparés par un blanc, suivis (et typographiquement distincts) de deux quatrains "`deed, deed`", également coupés par un blanc. "`(2abba,)`" peut se réécrire "`(abba, abba)`; en revanche, "`2(abba,)`" se réécrirait "`(abba, cddc)`".
En cas de poème constitué de deux types strophiques alternés, les deux formules rimiques correspondantes sont indiquées successivement, séparées par la barre oblique que l'on trouvait déjà pour de pareils cas dans les champs **FGlobale**, **Met** et éventuellement **nv§** et **MetB**.
Dans un certain nombre de cas, les vers ne sont pas rimés mais assonancés. Quand cela est systématique et à l'échelle du poème entier, ce champ reste vide, et la formule des assonances est indiquée dans le champ **RemRim**.

RO
Ce champ recense toutes les occurrences de rimes orphelines. Selon qu'il s'agit de rimes orphelines "absolues" (n'ayant aucun écho dans le poème), je note "ROA", ou de rimes orphelines "relatives" (trouvant leur écho de manière interstrophique), je note "ROR". Des détails sont éventuellement donnés dans le champ **RemRim**. Si le texte présente à la fois des "ROA" et des "ROR" je note successivement "ROA-ROR" ou "ROR-ROA", selon lequel de ces deux types apparaît le premier. Pour ne pas alourdir inutilement ce champ, les ROR des sonnets n'ont pas été notées, sauf dans quelques cas exceptionnels où le sonnet se termine par un vers typographiquement isolé (parfois quinzième vers) répondant à un appel rimique de la strophe typographique qui le précéde.

couleurs
Je recense dans ce champ les formules de rimes qui enfreignent ce que Cornulier (1995 : 267-268) appelle la "règle des deux couleurs" : en principe, un appel rimique n'est séparé de son écho que par un maximum d'une couleur rimique différente. En cas de non-respect de cette règle, je note dans ce champ le nombre de couleurs rimiques (et non pas le nombre de vers) séparant telle occurrence de la rime incriminée de telle autre occurrence en aval. Lorsqu'il y a plusieurs cas de non-proximité et qu'ils sont de nombre différent (cas par exemple de la pièce n° 782), j'en note les différents nombres (séparés par un tiret) en suivant l'ordre du texte. Dans tout autre cas, ce champ reste vide.

rim mixtes
Ce champ recense les différents cas de rimes "mixtes", terme que je reprends à Chevrier (1996 : 143), et qui désigne des équivalences rimiques entre vers de genre différent. Lorsque la mixité est systématique, je note simplement "rimes mixtes". Dans tout autre cas, ce champ donne une analyse détaillée des points du texte touchés par la mixité. Pour tous les poèmes qui ne sont pas concernés par ce phénomène, ce champ reste vide.

RemRim
Je note dans ce champ tous ce qui, concernant les rimes, n'a pu être codifié ailleurs. Il s'agit généralement d'équivalences entre couleurs de rimes n'apparaissant pas dans la formule strophique. Si nécessaire, je donne la formule rimique du poème tout entier. Les assonances sont également signalées ici (pour les repérer, demander **RemRim** contient "assonance" dans le menu "Créer un nouveau filtre"). Pour les poèmes constitués uniquement d'assonances, le champ **Rim** reste vide, et c'est ici qu'est donnée la formule assonantique.

4.3.0.5. Champs des préludes et clausules

PrélR
"PrélR" = Vers Préludes rimes. Sont notées ici les formules de rimes des "vers-préludes", c'est-à-dire des vers qui introduisent un poème sans correspondre à sa formule de rimes générale. Les formules entre parenthèses ont des timbres rimiques indépendants du reste du texte, alors que celles entre crochets anticipent sur les couleurs de la strophe suivante.Lorsque les vers-préludes et les vers-clausules ont les mêmes mélodies de rimes, cela est indiqué dans le champ **RemRim**. A noter que beaucoup de ces "vers-préludes" sont en fait des formules de rimes croisées en équivalence contextuelle avec des rimes embrassées, ou vice-versa.

PrélM
Est notée ici la structure métrique des vers-préludes. Quand le mètre utilisé est le mètre de base du poème, seuls sont notés des tirets ; sinon, on trouve le chiffre ou la lettre correspondant au nombre syllabique des vers.

ClauR
On trouve ici la formule de rimes des vers-clausules. Même principe de notation que pour le champ **PrélR**. Toute particularité est indiquée dans le champ **RemRim**.

ClauM
Note la structure métrique des vers-clausules. Idem que pour le champ **PrélM**.

4.3.0.6. Champs du genre des rimes

Gdv
Indique le genre des vers *à l'intérieur de la strophe* : s'ils sont alternés, on trouve l'indication "`{A}`" (comme "alternance"). Si tous les vers de la strophe sont masculins, la notation est "`{M}`", s'ils sont féminins, c'est "`{F}`". Pour les formes fixes, l'indication est donnée pour chaque strophe du poème : par exemple un sonnet "`{FMAA}`" possède un quatrain entièrement féminin, suivi d'un quatrain entièrement masculin, et les deux tercets possèdent à la fois des rimes féminines et des rimes masculines. En ce qui concerne les strophes alternées, le genre des vers de chacun des types de strophes n'est indiqué séparément et démarqué par une barre oblique que si le genre des vers de chaque type diverge du genre des autres types (même principe que pour le champ **nv§** *supra*). J'emploie la même notation (barre oblique) pour les strophes constituées du même schéma rimique et des mêmes mètres, mais dont les vers sont successivement d'un type (masculins ou féminins ou alternés) et d'un autre type (expl. : pièce n° 375). Lorsque les strophes du poème ou de la section de poème codifiée ne présentent aucune régularité du point de vue du genre, ou aucune alternance, ce champ porte l'inscription "**{X}**".

Gd§
Selon le même principe que pour le champ précédent, on note ici le genre des strophes, c'est-à-dire du dernier vers des strophes (si les strophes sont toutes masculines, on trouve "`{M}`", si elles sont féminines ou d'un genre alterné, "`{F}`" ou "`{A}`". Lorsque ce champ reste vide, c'est qu'il n'y a pas de strophes typographiques régulières dans le poème : il s'agit bien souvent de textes à rimes plates et "parastrophiques" (voir *infra*), et dans ce cas le champ **Gdv** suffit à savoir si les vers respectent le principe d'alternance "gonique". Pour les formes fixes, les strophes alternées et les irrégularités, même principe que pour le champ ci-dessus.

Gf§
Sont notés dans ce champ les genres des rimes aux frontières de strophes : si une strophe se termine sur une rime masculine et que la suivante commence par une féminine, on trouve la notation "{A}" (= alternance) ; si les deux rimes sont féminines : "{F}" ; si elles sont masculines : "{M}". Pour les formes fixes, strophes alternées et pièces incodifiables, voir le commentaire des deux champs précédents.

GfSav
Dans le cas des poèmes composés de plusieurs suites métriques et codifiés sur plusieurs fiches, ce champ indique s'il y a alternance en genre ("{A}") avec la suite métrique précédente, ou si les deux vers concomitants sont féminins ("{F}") ou masculins ("{M}"). Ce champ reste vide pour les poèmes codifiés sur une seule fiche ou pour toute suite métrique *n* commençant un poème, suivie d'une suite *n+1* mais non précédée d'une suite *n-1*.

GfSap
Ce champ est parallèle au précédent. Il note les genres rimiques ("{A}", "{F}", ou "{M}") situés à l'intersection d'une suite rimique donnée et de celle qui la suit. Dans tout autre cas il reste vide.

GdP
Ce champ indique le genre du poème ou de la suite métrique codifiée dans la fiche concernée : "{F}" si féminin, "{M}" si masculin. Le genre d'un poème se définit en regardant le genre de son dernier vers. Dans le cas de la pièce n° 879, ce champ reste vide, car le poème, inachevé, s'arrête au milieu d'un vers, ce qui ne permet pas de décider de son genre.

RemG
Ce champ donne toute information traitant du genre des rimes qui n'a pu être codifiée ailleurs : par exemple concernant le genre des vers-préludes et vers-clausules (voir *supra*), le genre des vers "Emv" (idem), etc. Tout irrégularité non-codifiable est également signalée ici. Les poèmes non concernés gardent ce champ vide.

4.3.0.7. Champs des répétitions et refrains

Rép
Je note ici les structures de répétition du type refrain, mot-rime, etc. quand ces structures se répètent régulièrement dans chaque strophe.Comme pour les rimes, la codification est faite au moyen des lettres de l'alphabet. Une lettre en majuscules signale que la répétition se fait à l'échelle du vers tout entier ; si elle est en minuscules, seule une partie du vers est répétée (dernier mot, dernier hémistiche...). A noter que je ne codifie pas ici les répétitions, mêmes régulières, qui ne concernent pas la fin des vers, mais seulement leur commencement ou un segment intérieur. Les vers qui ne comportent aucun phénomène de refrain sont notés par le signe "ø". Les poèmes ne contenant aucun phénomène de répétition laissent ce champ vide. Pour ceux qui présentent des strophes alternées, je note successivement les deux structures de répétition, séparées par une barre oblique. Exemple: la pièce n° 143, notée "{A}/{øøø}" fait apparaître une alternance entre un vers entièrement répété, et un tercet sans répétitions.

RemRép
Sont ici signalées toutes les structures de répétition qui n'ont pu être signalées dans le champ **Rép** ou qui exigent un complément d'information, généralement parce qu'elles ne se répètent pas régulièrement de strophe en strophe, ou parce qu'elles apparaissent ailleurs qu'en fin de vers.

4.3.0.8. Champs des superstructures métriques et structures typographiques

super§
Je répertorie dans ce champ les rares textes qui présentent de toute évidence une structure "superstrophique", c'est-à-dire où les strophes se réunissent en ensembles métriques plus grands qu'elles, qui se répètent régulièrement. Il ne s'agit pas de phénomènes d'alternances (goniques ou strophiques), ni de strophes constituées de cellules démarquées typographiquement (tercets), ni de sections de poèmes (x,1 ; x,2...). Il s'agit par exemple du cas de la pièce n° 443, qui présente une suite régulière de superstrophes goniques "MMF" (schéma superstrophique qui se répète deux fois).

para§
Ce champ donne des indications sur l'aspect typographique des poèmes. "para§" signifie "parastrophe". Je désigne par ce terme tout groupement typographique à blancs métriquement aléatoires (sens large) ; je l'utilise aussi pour désigner un groupement typographique non périodique situé entre deux blancs et rien qu'entre deux blancs (sens étroit). En effet, la partition typographique des poèmes parastrophiques (au sens large) peut se présenter de différentes façons. On relève cinq cas de figures, auxquels j'ai renoncé à donner un nom. Je les ai retranscris dans le champ par cinq types d'inscriptions : "para§", "para§√b", "para§√-b", "para§+", "para§+√b". "Para§" signale les parastrophes au sens étroit du terme. "Para§√b" peut se lire "parastrophe (au sens large) dont l'un des blancs au moins passe à l'intérieur d'un vers" (√ signale une coupure typographique à l'intérieur du vers, b signifie "blanc"). La "para§√-b" indique un groupement dont l'une des frontières au moins est marquée par un vers coupé, mais sans que ce segment de vers soit séparé du segment suivant ou précédent par une ligne blanche (-b dans la notation signale l'absence de blanc)."Para§+" signale des groupes typographiques supérieurs à la parastrophe, indiqués par exemple par l'apparition d'étoiles à l'intérieur d'un large espace blanc. Les "para§+√b" sont un bloc semblable à la para§+, mais dont au moins l'une des frontières passe à l'intérieur d'un vers. Un poème qui présente à la fois des para§, des para§+, etc. fait l'objet, dans ce champ, de toutes les inscriptions nécessaires, séparées par une barre oblique.

Rem
Tous les renseignements apparaissant ici sont ceux qui n'ont pu être placés ailleurs. Certains éléments sont cependant donnés avec une certaine systématicité : l'usage de dizains de rimes suivies, à la façon de Coppée (formes-fixes) est indiqué par la mention "coppée" ou, en cas de doute sur l'identification de la forme, "coppée ?" ; idem pour les douzains. Les textes dramatiques ou dialogués sont signalés par les inscriptions "texte dramatique" et "texte dialogué". On trouve en outre des indications sur la typographie, etc.

n°	page	recueil	Titre	Date	FGl	Nv	MetI	Met	Rim	Gdv	GdP	para§
16,2	40	PV	Vauco	1869	3	6	{8}	{--}	(aa)	{X}	{M}	para§
891,8	1401	F	XIV Re	1890	2	4	{8}	{--}	(aa)	{F}	{F}	para§
366,0	515	P	Guitar	1887	12	24	{A}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
725,0	910	I	XI Cor		11	22	{A}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
18,0	58	PS	Prolog	1866	51	102	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§
52,0	83	PS	Noctui	1861	53	106	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§
73,0	117	FG	Lettre	1869	16	32	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§
98,0	146	IBC	VII	1869	8	16	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
101,0	148	IBC	X	1869	15	30	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§
156,0	245	S	IV	1875	25	50	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§
221,0	300	RC&PcS	IX	1877	5	10	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§
247,0	356	J&N	Le sol	1863	55	110	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
273,0	416	A	Un cr	1880	18	36	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
303,0	440	A	Pensé	1867	11	22	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
308,0	445	A	IV	1891	12	23	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
313,0	449	A	IX	1887	7	14	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
322,0	456	A	XVIII	1886	12	24	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§
514,0	659	B	III	1887	21	42	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
516,0	661	B	V	1887	16	32	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§
522,0	669	B	XI	1889	38	76	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
525,0	675	B	XIV	1889	17	34	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
540,0	695	B	XXVII	1890	8	16	{C}	{--}	(aa)	{M}	{M}	para§
617,0	790	EI	II	1892	31	62	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
618,0	791	EI	III	1892	29	58	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§

n°	page	recueil	Titre	Date	FGl	Nv	Mett	Met	Rim	Gdv	GdP	para§
620,0	794	El	V	1892	40	80	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
625,0	805	El	X	1892	36	72	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
627,0	807	El	XII	1892	51	102	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
642,0	835	dIL	VIII	1893	10	20	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§
643,0	835	dIL	IX	1893	10	20	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§
649,0	840	dIL	XV	1893	9	18	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§
681,0	868	Ep	XVI 6	1894	6	17	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§
747,0	931	I	XXXIII		11	21	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§
866,0	1031	PD	Début	1895	6	13	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
870,0	1034	PD	Sites	1895	12	24	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
901,0	1411	H	IX	1891	10	20	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
905,0	1414	H	XIII Di	1871	5	10	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§
720,0	905	I	VI Pol		sonr	14	{B}	{--- --D --D -- --}	(aab, bcc, dde, ef, fg, g)	{A}	{M}	para§
224,1	302	RC&PcS	La ten	1878	1	6	{C}	{-----6}	(aabbcc,)	{A}	{M}	para§
660,0	855	Ep	II 3	1894	4	16	{A}	{----}	(abab)	{A}	{F}	para§
695,0	876	Ep	XXIX	1894	1	17	{8}	{---- ------ ---}	(abab, baaaba, aab)	{A}	{M}	para§
722,0	907	I	VIII E		6	24	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	para§
44,0	78	PS	Initiun	1866	3	15	{C}	{-----}	(ababb,)	{A}	{M}	para§
518,0	662	B	VII	1887	7	28	{9}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	para§
50,0	82	PS	Il baci	1866	4	16	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	para§
774,0	955	I	LX Co	1892	6	24	{5}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	para§ / para§+
288,0	431	A	Angélu	1887	23	46	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§ / para§√-b
304,0	441	A	Paysa	1888	27	54	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§ / para§√-b
319,0	453	A	XV	1887	20	40	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§ / para§√-b

n°	page	recueil	Titre	Date	FGl	Nv	MetB	Met	Rim	Gdv	GdP	para§
529,0	682	B	XVIII	1890	52	104	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§ / para§√-b
616,0	787	El	I	1892	50	100	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§ / para§√-b
621,0	796	El	VI	1892	34	68	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§ / para§√-b
628,0	816	ILP	Le livr	1893	29	58	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§ / para§√-b
734,0	919	I	XX Cc	1891	28	56	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§ / para§√-b
761,0	944	I	XLVII		17	34	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§ / para§√-b
783,0	963	I	LXIX M	1893	24	48	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§ / para§√-b
264,0	381	J&N	La grâ	1873	76	152	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§ / para§√-b / para§+
746,0	929	I	XXXII		16	31	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§ / para§√-b / para§+
15,8	38	PV	Qui ve	1866	8	16	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§ / para§√b
622,0	797	El	VII	1892	35	70	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§ / para§√b
623,0	799	El	VIII	1892	37	74	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§ / para§√b
624,0	803	El	IX	1892	33	66	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§ / para§√b
638,0	829	dlL	IV	1893	18	36	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§ / para§√b
15,2	24	PV	Qui ve	1866	31	62	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§ / para§√b / para§+
15,6	29	PV	Qui ve	1866	49	98	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§ / para§√b / para§+
246,2	335	J&N	Les ur	1871	188	376	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§ / para§√b / para§+ / para§+√b
15,4	28	PV	Qui ve	1866	6	12	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§ / para§√b / para§√-b
265,0	385	J&N	L'impé	1873	75	150	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§ / para§√b / para§√-b / para§+
879,0	1043	VIR	Vive l		115	230	{C}	{--}	(aa)	{A}		para§ / para§√b / para§√-b / para§+
267,0	393	J&N	Amour	1874	77	154	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§ / para§√b / para§√-b / para§+ / para§+√b
558,0	718	QpE	XII	1891	6	24	{A}	{----}	(aabb,)	{A}	{M}	para§+
753,0	935	I	XXXIX		4	16	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	para§+
56,0	93	PS	Epilogı	1866	20	80	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	para§+

n°	page	recueil	Titre	Date	FGl	Nv	MetB	Met	Rim	Gdv	GdP	para§
252,1	366	J&N	Les va	1867	10	40	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	para§+
252,2	367	J&N	Les va	1867	10	40	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	para§+
187,0	272	S	IV 8-9	1874	sonr	14	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{M}	para§+√b
87,0	129	PcPS&FG	Le mc	1868	22	44	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§√-b
92,0	142	lBC	I	1869	9	18	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§√-b
199,0	283	S	XII	1875	11	22	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§√-b
309,0	445	A	V	1885	22	44	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§√-b
310,0	447	A	VI	1887	11	22	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§√-b
356,0	505	P	IV Au	1885	9	18	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§√-b
626,0	807	El	XI	1892	12	24	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§√-b
635,0	827	dlL	I	1892	9	18	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}	para§√-b
637,0	828	dlL	III	1893	15	30	{C}	{--}	(aa)	{M}	{M}	para§√-b
811,0	987	PD	Voyag	1893	12	24	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§√-b
851,0	1020	PD	A Mad	1894	11	22	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§√-b
580,5	742	LI	Gloria	1892	1	2	{7}	{--}	(aa,)	{M}	{M}	para§√-b
438,0	586	D	XLVII	1894	3	16	{8}	{---4}	(aaab,)	{A}	{F}	para§√-b
787,0	971	BS	IV L'a	1895	sonr	14	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab, baba,) (abb, acc)	{AAAA}	{M}	para§√-b
581,0	742	LI	Credo	1892	3	18	{A}	{------}	(ababcc,)	{A}	{F}	para§√-b
782,0	962	I	LXVIII		7	28	{8}	{----}	(abac,)	{A}	{M}	para§√-b
814,2	990	PD	Ex imc	1893	1	7	{C}	{-------}	(abacdcd,)	{A}	{F}	para§√-b
646,0	837	dlL	XII	1893	5	20	{C}	{----}	(abba,)	{F}	{F}	para§√-b
167,0	255	S	XV	1878	2	12	{C}	{------}	(abbaca,)	{A}	{M}	para§√-b
788,0	972	BS	V Edit	1895	sonr	13	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 aabb,) (aabab)	{AAA}	{F}	para§√b
16,5	41	PV	Vauco	1869	1	4	{C}	{----}	(abab)	{A}	{M}	para§√b

n°	page	recueil	Titre	Date	FGl	Nv	Metr	Met	Rim	Gdv	GdP	para§
535,0	689	B	XXII	1889	32	64	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}	para§√b / para§√-b

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlob	N	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	GdP
875,0	1037	PD	Qui est beau...	Qui es	1895	3	6	(99)	{0}	{32}	(aa)	{X}	{F}
874,1	1037	PD	[Distiques]	Bloy, '		1	2	{09}	{0}	{78}	(aa)	{M}	{M}
906,4	1415	H	XIV	Nous,	1892	1	2	{00}	{0}	{B6}	(aa)	{F}	{F}
906,2	1415	H	XIV	Toi, g	1892	1	2	{33}	{0}	{CA}	(aa)	{M}	{M}
198,0	283	S	XI	La bis	1873	10	20	(35)	{8}	{--}	(aa)	{A}	{F}
382,2	537	P	Billet à Lily	De gr	1890	4	8	(46)	{8}	{--}	(aa)	{A}	{F}
382,4	537	P	Billet à Lily	De de	1890	4	8	(32)	{8}	{--}	(aa)	{A}	{F}
808,3	986	PD	Triolets	Pour i	1893	triolet	2	{36}	{8}	{--}	(aa)	{M}	{M}
890,1	1399	F	XIII Reddition	Je sui	1890	3	6	(42)	{8}	{--}	(aa)	{X}	{F}
890,3	1399	F	XIII Reddition	Sucen	1890	2	4	(60)	{8}	{--}	(aa)	{A}	{F}
890,5	1399	F	XIII Reddition	Avec t	1890	2	4	(02)	{8}	{--}	(aa)	{F}	{F}
891,2	1400	F	XIV Régals	A ton	1890	2	4	(22)	{8}	{--}	(aa)	{M}	{M}
891,6	1401	F	XIV Régals	Affran	1890	4	8	(23)	{8}	{--}	(aa)	{X}	{F}
906,7	1415	H	XIV	Ne me	1892	1	2	{33}	{8}	{--}	(aa)	{M}	{M}
34,0	70	PS	III Promenade ser	Le cou	1866	8	16	(03)	{A}	{--}	(aa)	{A}	{M}
38,0	73	PS	VII Le rossignol	Comm	1866	10	20	(13)	{A}	{--}	(aa)	{A}	{F}
17,0	57	PS		Les S	1866	10	20	(45)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
30,0	67	PS	IV Effet de nuit	La nui	1866	7	14	(33)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
40,0	75	PS	II Jésuitisme	Le Ch	1866	8	16	(14)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
54,0	88	PS	César Borgia. Poi	Sur fo	1866	11	22	(24)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
100,0	147	IBC	IX	Son b	1869	7	14	(35)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
105,0	151	IBC	XIV	Le foy	1870	5	10	{6066603 039}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
107,0	152	IBC	XVI	Le bru	1869	5	10	{3333303339}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
118,0	166	AZ		A tuer	1871	1	2	{39}	{C}	{--}	(aa)	{F}	{F}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlob	N	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	GdP
120,0	167	AZ		Souve	1871	5	10	{06 006 09 039}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
121,0	167	AZ		Le sou	1871	5	10	{09 3039 0009}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
122,0	167	AZ		Bien s	1871	5	14	{09 339 03 099}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
123,0	168	AZ	Bouillons-Duval	Digne	1871	5	10	{003 09 09 039}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
207,0	289	S	XX	Parisie	1877	27	54	(45)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
211,0	297	RC&PcS	[Vieux Coppée]	Les éc	1873	5	10	{303339 03 09}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
213,0	297	RC&PcS	I	Dites,	1872	5	10	{39 39 09 0339}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
214,0	298	RC&PcS	II	Pour c	1873	5	10	{3039 009 339}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
215,0	298	RC&PcS	III	Endigu	1874	5	10	{900006 0009}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
216,0	298	RC&PcS	IV Ultissima Verba	Epris (	1875	5	10	{009 0099009}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
217,0	299	RC&PcS	V	La sal	1875	5	10	{9909 009 399}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
218,0	299	RC&PcS	VI Dargnières Nou	C'est	1876	5	10	{663336 09 69}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
219,0	300	RC&PcS	VII	Je ren	1875	5	10	{939 03 09 009}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
220,0	300	RC&PcS	VIII	N. de	1876	5	10	{00336 36 309}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
230,0	322	J&N	Dizain mil huit ce	Je sui	1873	5	10	{009 39 00069}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
256,0	372	J&N	IV Paysage	Vers S	1874	5	10	{99909 09 309}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
261,0	376	J&N	IX Madrigal	Tu m'a	1883	6	12	(36)	{C}	{--}	(aa)	{M}	{M}
269,0	408	A	Ecrit en 1875	J'ai na	1875	39	78	(34)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
307,0	444	A	III	O la F	1883	8	16	(34)	{C}	{--}	(aa)	{M}	{M}
327,0	461	A	XXIII	O Nou	1885	12	24	(43)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
350,0	501	P	V Tantalized	L'aile	1874	5	10	{303 09 00099}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
351,0	501	P	VI Invraisemblable	Las ! j	1874	5	10	{303 09 00099}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
352,0	502	P	VII Le dernier diza	O Bel	1873	5	10	{3000330999}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
353,0	503	P	I	Je veu	1885	5	10	{3009 333039}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlob	N	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	GdP
380,0	534	P	Goûts royaux	Louis	1889	14	28	(43)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
388,0	545	PcP	Sur Raoul Ponchor	Zut, m	1889	1	2	{09}	{C}	{--}	(aa)	{M}	{M}
437,0	585	D	XLVI Le pinson d'E	C'est	1893	19	38	(35)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
452,0	598	D	LVIII Souvenir de	Je n'a	1894	8	16	(22)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
487,0	623	D	XCIII A la même Il	Ah ! d	1894	15	30	(64)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
490,0	625	D	XCVI A Ph...	Le pet	1892	11	22	(23)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
519,0	663	B	VIII	L'hom	1887	29	58	(34)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
521,0	668	B	X	Le "so	1888	26	52	(44)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
603,1	769	OesH	VII	Fifi s'e	1893	7	14	(23)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
619,0	793	El	IV	Notre	1892	15	30	(43)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
632,0	820	ILP	Fragments IV	Te rap	1893	12	24	(33)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
640,0	833	dIL	VI	Le lieu	1893	12	24	(32)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
669,0	862	Ep	XI	La vill	1894	7	14	(33)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
679,0	867	Ep	XVI 4	Une va	1894	5	10	{339 09 09 309}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
682,0	869	Ep	XVI 7 Nascita di	Vénus	1894	7	14	(26)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
745,0	929	I	XXXI Opportunist	"Asse:	1874	5	10	{39909 09 099}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
749,0	932	I	XXXV Souvenirs (	Depuis	1874	5	10	{0993990009}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
750,0	933	I	XXXVI Souvenirs	Les pa	1874	5	10	{30009 009 39}	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
816,0	992	PD	A ma femme	Grand	1893	26	52	(23)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
829,0	1001	PD	Retraite	On s'i	1893	8	16	(34)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
847,0	1018	PD	Assomption	Aujour	1893	7	14	(16)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
852,0	1021	PD	Ecrit sur un livre	Ma vie	1894	9	18	(42)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
874,2	1037	PD	[Distiques]	Ces fa		1	2	{09}	{C}	{--}	(aa)	{M}	{M}
874,3	1037	PD	[Distiques]	Richep		1	2	{09}	{C}	{--}	(aa)	{M}	{M}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlob	Nv	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	GdP
887,0	1395	F	IX Tableau popula	L'appr	1890	9	18	(34)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
893,1	1403	F	XVI Hommage dû	Je sui	1890	6	12	(35)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
893,3	1403	F	XVI Hommage dû	Régal	1890	4	8	(17)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{M}
904,0	1414	H	XII	Dans	1891	6	12	(23)	{C}	{--}	(aa)	{A}	{F}
893,2	1403	F	XVI Hommage dû	Galbe	1890	1	3	{339}	{C}	{---}	(aaa)	{M}	{M}
152,0	215	PcIBC&RsP	[quatrain]	Vive n	1873	1	6	{090999}	{8}	{------}	(aaaaaa)	{M}	{M}
850,0	1020	PD	Pour une affiche	Or, re	1894	1	6	{330369}	{8}	{------}	(aabaab)	{A}	{F}
224,5	303	RC&PcS	La tentation de Sa	L'honr	1878	1	6	{3009 39}	{C}	{-----6}	(aabbcc)	{A}	{M}
224,3	303	RC&PcS	La tentation de Sa	Chém	1878	1	6	{333033}	{8}	{------}	(aabccb)	{A}	{F}
906,8	1415	H	XIV	Rinçor	1892	1	2	{09}	{0}	{8C}	(ab)	{F}	{F}
224,6	303	RC&PcS	La tentation de Sa	Christ	1878	1	2	{39}	{7}	{--}	(ab)	{A}	{M}
124,0	168	AZ		Offran	1871	1	5	{06 339}	{0}	{CC888}	(abaab)	{A}	{F}
891,4	1400	F	XIV Régals	Qu'au	1890	1	6	{003 000}	{8}	{------}	(abaaba)	{A}	{F}
224,4	303	RC&PcS	La tentation de Sa	Le tou	1878	1	7	{03303 09}	{C}	{8------}	(abaabbb)	{A}	{F}
891,5	1400	F	XIV Régals	Quanc	1890	1	14	{9 0000000033000}	{8}	{----------}	(abaabcdcdebcec)	{X}	{F}
906,3	1415	H	XIV	Des pi	1892	1	4	{3009}	{5}	{B8--}	(abab)	{A}	{M}
657,0	853	Ep	I 6	Bah !	1894	1	4	{0009}	{6}	{----}	(abab)	{A}	{F}
8,0	17	PV	Fragment d'un dra	Que l'e	1861	1	4	{0009}	{7}	{----}	(abab)	{A}	{M}
800,0	983	PD	Dédicace manuscr	Vanier	1891	1	4	{0009}	{7}	{----}	(abab)	{A}	{M}
79,0	125	PcPS&FG	Quatrain	D'aille	1867	1	4	{3339}	{8}	{----}	(abab)	{A}	{M}
386,0	544	PcP	Quatrain	Ça, c'e	1889	1	4	{0999}	{8}	{----}	(abab)	{A}	{M}
387,0	544	PcP	Quatrain	On m'a	1889	1	4	{03 09}	{8}	{----}	(abab)	{A}	{M}
692,0	875	Ep	XXVI Sur un exem	"Clow	1894	1	4	{9009}	{8}	{----}	(abab)	{A}	{F}
803,0	984	PD	Le rouge...	Le rou		1	4	{0039}	{8}	{----}	(abab)	{A}	{F}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlob	Nv	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	GdP
804,0	984	PD	A Madame ***	Je ne		1	4	{09 09}	{8}	{----}	(abab)	{A}	{M}
805,0	984	PD	Plus d'infirmière.	Plus		1	4	{6069}	{8}	{----}	(abab)	{A}	{F}
890,6	1400	F	XIII Reddition	A sati	1890	1	4	{906 0}	{8}	{----}	(abab)	{A}	{M}
891,3	1400	F	XIV Régals	Et de	1890	2	8	(05 00)	{8}	{----}	(abab)	{X}	{M}
90,0	132	PcPS&FG	Etant né très naïf	Etant	1869	1	4	{3039}	{C}	{----}	(abab)	{A}	{F}
690,0	874	Ep	XXIV Au bas d'un	Paul V	1870	1	4	{3339}	{C}	{----}	(abab)	{A}	{F}
222,0	301	RC&PcS	Sur Rimbaud	Malgre	1875	1	4	(39 36)	{C}	{---6}	(abab)	{A}	{M}
5,0	14	PV	Aspiration	Cette	1861	15	60	(23 16)	{C}	{-4-4}	(abab)	{A}	{F}
16,4	41	PV	Vaucochard et fils	Vive V	1869	1	4	{9909}	{5}	{----}	(abab,)	{A}	{F}
821,2	996	PD	La croix sans or..	Hélas,	1893	1	4	{0009}	{8}	{----}	(abab,)	{F}	{F}
812,1	988	PD	Impression de pri	Il est	1893	1	4	{6309}	{A}	{----}	(abab,)	{M}	{M}
812,2	988	PD	Impression de pri	L'on s	1893	1	4	{6990}	{A}	{--BB}	(abab,)	{M}	{M}
436,2	584	D	XLV A ***	Si je r	1894	1	4	{03 09}	{A}	{8---}	(abab,)	{A}	{F}
798,2	982	PD	Vos yeux...	Ah ! fa	1890	1	4	{39 09}	{C}	{-7-8}	(abab,)	{A}	{M}
224,2	303	RC&PcS	La tentation de Sa	Naguè	1878	1	5	{90333}	{8}	{-----}	(ababa)	{A}	{F}
60,0	108	RG	L'allée	Fardée	1869	sonnet	14	{333309 0009 0009}	{C}	{----------}	(ababaa cddc efef)	{A}	{M}
82,0	126	PcPS&FG	Fragments II	Le Pal	1877	1	6	{003 036}	{6}	{2-3-2-}	(ababaa)	{A}	{M}
32,1	69	PS	I Soleils couchant	Une a	1866	1	8	{0009 0009}	{5}	{--------}	(abababab)	{A}	{M}
32,2	69	PS	I Soleils couchant	Et d'é	1866	1	8	{30333009}	{5}	{--------}	(abababba)	{A}	{F}
906,1	1415	H	XIV	O mes	1892	1	5	{33996}	{0}	{446AA}	(ababb)	{A}	{F}
906,6	1415	H	XIV	O mes	1892	1	6	{003 009}	{C}	{A8-8--}	(ababba)	{A}	{M}
33,0	70	PS	II Crépuscule du	Le So	1866	1	13	{000003 0003309}	{A}	{----------}	(ababbaabbabba)	{A}	{F}
117,0	166	AZ	A madame ***	Si tu l	1871	1	5	{3309 6}	{8}	{----4}	(ababc)	{X}	{M}
873,0	1037	PD	Reçu	Par le	1895	1	8	{303 00099}	{C}	{--------}	(ababcdcd)	{A}	{F}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlob	N	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	GdP
890,2	1399	F	XIII Reddition	Mais p	1890	1	6	{033003}	{8}	{------}	(abaccb)	{X}	{M}
891,7	1401	F	XIV Régals	Là, je	1890	1	6	{003 003}	{8}	{------}	(abaccb)	{X}	{F}
806,0	985	PD	J'fus un bel enfan	J'fus u		1	4	{39 09}	{6}	{----}	(abba)	{A}	{M}
382,1	537	P	Billet à Lily	Ma pe	1890	1	4	{3090}	{8}	{----}	(abba)	{A}	{F}
382,3	537	P	Billet à Lily	Vous	1890	2	8	(2332)	{8}	{----}	(abba)	{A}	{M}
694,0	876	Ep	XXVIII Sur un exe	Je cor	1871	1	4	{0009}	{8}	{----}	(abba)	{A}	{F}
890,4	1399	F	XIII Reddition	Que ti	1890	1	4	{3000}	{8}	{----}	(abba)	{A}	{M}
890,7	1400	F	XIII Reddition	Et que	1890	1	4	{3309}	{8}	{----}	(abba)	{A}	{F}
891,1	1400	F	XIV Régals	Croise	1890	1	4	{0330}	{8}	{----}	(abba)	{F}	{F}
212,0	297	RC&PcS	Sur Jules Claretie	Jules..	1874	1	4	{0369}	{A}	{----}	(abba)	{A}	{F}
838,0	1011	PD	Morale	C'est	1895	1	4	(3339)	{A}	{-D-9}	(abba)	{X}	{M}
693,0	875	Ep	XXVII A propos d'u	Lorsqu	1894	1	4	{3399}	{C}	{----}	(abba)	{F}	{F}
894,0	1403	F	Morale en raccou	Une tê	1890	2	12	(6325)	{C}	{----}	(abba)	{A}	{F}
436,1	584	D	XLV A ***	Ton co	1894	1	4	{0033}	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{M}
436,3	584	D	XLV A ***	Mon c	1894	1	4	{3009}	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{M}
821,1	996	PD	La croix sans or..	La cro	1893	1	4	{0009}	{8}	{----}	(abba,)	{M}	{M}
16,1	40	PV	Vaucochard et fils	Mes a	1869	1	4	{6609}	{8}	{C--C}	(abba,)	{A}	{M}
798,1	982	PD	Vos yeux...	Vos ye	1890	1	4	{0009}	{C}	{-8-8}	(abba,)	{A}	{F}
245,0	331	J&N	Images d'un sou	De tou	1873	11	66	(14 1226)	{7}	{------}	(abbacc)	{F}	{F}
906,5	1415	H	XIV	Des pe	1892	1	14	{9300009 09 39 039	{0}	{6888B88CCAC448	(abcbcadaeefggd)	{X}	{F}

n°	pag	recu	Titre	Date	FGl	nv§	N	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Rép
720,0	905	I	VI Portrait		sonr	333221	14	{033039 306 09 099	{B}	{--- --D --D -- -- -}	(aab, bcc, dde, ef, fg, g)	
550,0	712	CpE	IV	1891	2/2	4/1	20	(1122/9)	{7}	{----/-}	(aaba,/b,)	
551,0	713	CpE	V	1891	3/3	6/1	21	(12 024 3/5)	{8/0}	{-4-4-4/C}	(aabbcc,/c,)	
605,0	770	OesH	IX	1893	4/4	4/1	20	(2221/9)	{6}	{----/-}	(abab,)/{a,}	
565,0	723	CpE	XIX	1891	4/4	4/1	20	(3269/9)	{8}	{----/-}	(abab,/a,)	{Aøøø/A}
564,0	723	CpE	XVIII	1891	4/4	4/1	20	(534 3/9)	{A}	{-----/-}	(abab,/a,)	{Aøøø/A}
547,0	709	CpE	I	1891	5/5	4/1	25	(24 14/9)	{8}	{----/-}	(abab,/b,)	
570,0	727	CpE	XXIV	1891	4/4	4/1	20	(1225/9)	{9/0}	{----/5}	(abab,/b,)	
571,0	727	CpE	XXV	1891	3/3	4/1	15	(25 18/9)	{A}	{----/-}	(abab,/b,)	
97,0	145	IBC	VI	1869	3/3	5/1	18	(13 006/9)	{4}	{-----/-}	(ababc,/c,)	
143,0	206	RsP	Streets I	1873	5/4	1/3	17	(9/129)	{0/8}	{4/---}	{a,}/(aaa,)	{A}/{øøø}

4.3.3. Verlaine : Monostiches périodiques 1/1

n°	page	rec	Titre	Date	FGlobal	nv§	Nv	Ponctuométrie	Met	Met	Rim	Gdv	Gd§	GdP
601,0	767	Oesl	V	1892	9	2	18	(48)	{0}	{AE}	(aa,)	{M/F}	{A}	{F}
673,0	864	Ep	XIII	1894	5	2	10	(24)	{0}	{B8}	(aa,)	{M/F}	{A}	{M}
534,0	687	B	XXI	1890	19	2	38	(27)	{7}	{--}	(aa,)	{F/M}	{A}	{M}
580,2	741	LI	Gloria	1892	3	2	6	(25)	{7}	{--}	(aa,)	{X}	{X}	{F}
102,0	149	IBC	XI	1869	8	2	16	(26)	{8}	{--}	(aa,)	{M/F}	{A}	{F}
131,0	195	RsP	VII	1872	8	2	16	(16)	{8}	{--}	(aa,)	{F/M}	{A}	{M}
381,0	535	P	Filles I	1889	26	2	52	(24)	{8}	{--}	(aa,)	{F/M}	{A}	{M}
652,0	850	Ep	I 1	1894	11	2	22	(13)	{8}	{--}	(aa,)	{M/F}	{A}	{M}
762,0	945	I	XLVIII		4	2	8	(48)	{8}	{--}	(aa,)	{M}	{M}	{F}
6,0	16	PV	Fadaise	1861	12	2	24	(38)	{A}	{--}	(aa,)	{F/M}	{A}	{M}
78,0	121	RG	Colloqu	1868	8	2	16	(59)	{A}	{--}	(aa,)	{M/F}	{A}	{F}
104,0	150	IBC	XIII	1869	8	2	16	(36)	{A}	{--}	(aa,)	{F/M}	{A}	{M}
667,0	860	Ep	IX	1894	8	2	20	(36)	{A}	{--}	(aa,)	{MM/FF	{MM/FF	{M}
153,0	240	S	I	1875	10	2	20	(27)	{C}	{--}	(aa,)	{F/M}	{A}	{M}
537,0	691	B	XXIV	1889	31	2	62	(26)	{C}	{--}	(aa,)	{F/M}	{A}	{F}
591,0	751	LI	Vêpres	1892	19	2	38	(37)	{C}	{--}	(aa,)	{F/M}	{A}	{F}
835,0	1007	PD	Oxford	1893	13	2	26	(13)	{C}	{--}	(aa,)	{M/F}	{A}	{M}
844,0	1015	PD	Meliora	1894	16	2	32	(45)	{C}	{--}	(aa,)	{M/F}	{A}	{F}
846,0	1017	PD	Pâques	1894	15	2	30	(36)	{C}	{--}	(aa,)	{F/M}	{A}	{F}
720,0	905	I	VI Port		sonnet	333221	14	{033039 306 09 099	{B}	{--- --D --D -- -- -	(aab, bcc, dde, ef, fg, g	{A}	{FMMFM	{M}
563,0	722	OpE	XVII	1891	3/3	6/2	24	(415 047 /09)	{C/4	{------/--}	(aabbcc,)/(aa,)	{A/M}	{F/M}	{M}
142,0	205	RsP	Spleen	1873	3/3	2	12	(17 /39)	{8}	{--/--}	(ab,/ab,)	{A}	{M}	{M}
580,1	741	LI	Gloria	1892	1/1/1	2	6	{39 /00/69}	{7}	{--/--/--}	(ab,/cc,/ba,)	{X}	{X}	{M}
580,3	741	LI	Gloria	1892	1/1/1/	2	8	{33/69 /69 /30}	{7}	{--/--/--/--}	(ab,/cd,/ca,/bd,)	{X}	{X}	{M}

4.3.4. Verlaine : Distiques typographiques 1/2

n°	page	rec	Titre	Date	FGlobal	nv§	Nv	Ponctuométrie	Met	Met	Rim	Gdv	Gd§	GdP
326,0	459	A	XXII	1886	7/7	4/2	42	(12 07/79)	{8}	{----/--}	(abab,)/(aa,)	{AM/AF	{FM/MF	{M}
580,4	741	LI	Gloria	1892	2	2	4	(23)	{7}	{--}	{ab,}	{M}	{M}	{M}

4.3.4. Verlaine : Distiques typographiques 2/2

n°	page	recu	Titre	Date	FGl	nv§	N	Ponctu	MetB	Met	Rim	RO	ClauR	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
585,0	746	LI	Sanctus	1892	5	3	15	(849)	{0}	{9BD}	(aaa,)			{F}	{F}	{F}	{M}
588,0	749	LI	Agnus D	1885	4	3	12	(337)	{0}	{9BD}	(aaa,)			{F}	{F}	{F}	{F}
699,0	883	C	Prologu	1894	6	3	18	(536)	{7}	{---}	(aaa,)			{FF/MM}	{FF/MM}	{FA/MA	{F}
868,0	1032	PD	Souveni		4	3	12	(225)	{7}	{---}	(aaa,)			{M/F}	{A}	{A}	{F}
69,0	114	RG	En batea	1869	5	3	15	(109)	{8}	{---}	(aaa,)			{A}	{A}	{A}	{F}
433,0	582	D	XLII En	1894	6	3	19	(326)	{8}	{---}	(aaa,)	ROR	(a)	{F}	{F}	{F}	{F}
769,0	951	I	LV Char	1893	5	3	15	(507)	{8}	{---}	(aaa,)			{M}	{M}	{M}	{M}
801,2	983	PD	À Made	1892	2	3	6	(059)	{8}	{---}	(aaa,)			{M/F}	{A}	{A}	{F}
832,0	1003	PD	Conquis	1893	11	3	33	(127)	{8}	{---}	(aaa,)			{M/F}	{A}	{A}	{M}
833,0	1005	PD	Souveni	1893	9	3	27	(226)	{8}	{---}	(aaa,)			{M/F}	{A}	{A}	{M}
843,0	1014	PD	Tristia	1894	11	3	37	(228)	{8}	{---}	(aaa,)	ROR	(aba, b)	{M/F}	{A}	{A}	{M}
314,0	450	A	X	1887	5	3	15	(458)	{9}	{---}	(aaa,)			{M/F}	{A}	{A}	{M}
845,0	1016	PD	Optima	1894	4	3	12	(547)	{A}	{---}	(aaa,)			{M}	{M}	{M}	{M}
593,0	754	LI	Prudenc	1893	8	3	24	(117)	{6}	{--C}	(aab,)	ROR		{A}	{M}	{A}	{M}
731,0	915	I	XVII Les	1894	9	3	28	(116)	{7}	{---}	(aab,)	ROR	{b}	{X}	{X}	{X}	{M}
58,0	107	RG	Pantomi	1869	4	3	12	(219)	{8}	{---}	(aab,)	ROR		{A}	{M}	{A}	{M}
67,0	114	RG	Fantoch	1869	4	3	12	(217)	{8}	{---}	(aab,)	ROR		{A}	{F}	{A}	{F}
68,1	114	RG	Cythère	1869	2	3	6	(026)	{8}	{---}	(aab,)	ROR		{A}	{M}	{A}	{M}
74,0	118	RG	Les ind	1869	6	3	18	(178)	{8}	{---}	(aab,)	ROR		{A}	{F}	{A}	{F}
686,0	871	Ep	XX	1894	6	3	19	(137)	{8}	{---}	(aab,)	ROR	{b}	{M}	{M}	{M}	{M}
801,1	983	PD	À Made	1892	2	3	6	(259)	{8}	{---}	(aab,)	ROR		{A}	{F}	{A}	{F}
709,2	889	C	La bonn		9	3	27	(113)	{8}	{--4}	(aab,)	ROR		{A}	{M}	{A}	{M}
607,0	773	OesH	XI	1892	8	3	24	(125)	{A}	{---}	(aab,)	ROR		{A}	{F}	{A}	{F}
48,2	81	PS	Un dahli	1866	2	3	6	(239)	{C}	{---}	(aab,)	ROR		{M}	{M}	{M}	{M}

n°	page	recu	Titre	Date	FGl	nv§	N	Ponctu	MetB	Met	Rim	RO	ClauR	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
836,0	1008	PD	Travers	1893	17	3	52	(136)	{8}	{---}	(aba,)	ROA	{a}	{A}	{M}	{M}	{M}
856,0	1023	PD	A Célim	1895	6	3	19	(336)	{8}	{---}	(aba,)	ROA	{b}	{A}	{M}	{M}	{F}
709,3	890	C	La bonn		2	3	7	(232)	{8}	{--4}	(aba,)	ROR	{b}	{A}	{F}	{F}	{M}
177,0	264	S	I	1875	15	3	46	(237)	{A}	{---}	(aba,)	ROA	{b}	{A}	{M}	{M}	{F}
730,0	914	I	XVI		7	3	22	(467)	{C}	{---}	(aba,)	ROA	{b}	{A}	{A}	{A}	{M}
724,0	909	I	X Jean-I		10	3	30	(126)	{5}	{---}	(abb,)	ROR		{M/F}	{M/F}	{A}	{M}
858,0	1025	PD	Pour E..	1893	8	3	24	(004)	{5}	{---}	(abb,)	ROA		{A}	{M}	{A}	{M}
566,0	724	CpE	XX	1891	4	3	15	(239)	{7}	{--8}	(abb,)	ROR	(aaa)	{M/F}	{A}	{A}	{M}
68,2	114	RG	Cythère	1869	2	3	6	(308)	{8}	{---}	(abb,)	ROR		{A}	{F}	{A}	{F}
568,0	725	CpE	XXII	1891	5	3	15	(328)	{8}	{---}	(abb,)	ROR-ROA		{A}	{F}	{F}	{F}
685,0	871	Ep	XIX	1894	4	3	12	(227)	{A}	{---}	(abb,)	ROR		{M}	{M}	{M}	{M}
48,1	81	PS	Un dalhi	1866	2	3	6	(029)	{C}	{---}	(abb,)	ROR		{M}	{M}	{M}	{M}
460,0	603	D	LXVI A I	1894	3	3	9	(116)	{C}	{---}	(abc, bac, bdd,)	ROA		{X}	{F}	{A}	{F}
46,0	79	PS	Sub urb	1866	10	3	31	(227)	{8}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{F}
65,0	111	RG	Les coq	1869	4	3	13	(017)	{8}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{M}
111,0	154	IBC	XX	1870	4	3	13	(288)	{8}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{F}
154,0	241	S	II	1875	25	3	76	(227)	{8}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{M}
429,0	579	D	XXXVIII	1892	7	3	22	(001)	{8}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{M}
575,0	736	LI	Noël III	1891	7	3	22	(003)	{8}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{F}	{F}	{F}	{F}
655,0	852	Ep	I 4	1894	6	3	19	(14 2)	{8}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{M}
656,0	852	Ep	I 5	1894	3	3	10	(046)	{8}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{M}
674,0	864	Ep	XIV	1894	4	3	13	(125)	{8}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{M}
9,0	18	PV	Des mo	1861	20	3	61	(228)	{C}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{F}
55,1	88	PS	La mort	1866	32	3	97	(228)	{C}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{F}

4.3.5. Verlaine : Tercets 2/3

n°	page	recu	Titre	Date	FGl	nv§	N	Ponctu	MetB	Met	Rim	RO	ClauR	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
55,2	91	PS	La mort	1866	17	3	52	(337)	{C}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{F}
108,0	152	IBC	XVII	1869	6	3	19	(138)	{C}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{M}
592,0	753	LI	Complie	1893	7	3	22	(227)	{C}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{M}
860,0	1026	PD	A Eugén	1895	10	3	31	(115)	{C}	{---}	terza rima	ROR	{b}	{A}	{A}	{A}	{F}
143,0	206	RsP	Streets	1873	5/4	1/3	17	(9/129)	{0/8}	{4/---}	{a,}/(aaa,)	ROR		{F/M}	{F/M}	{A}	{F}
579,0	740	LI	Kyrie el	1892	6	3	21	(379)	{8}	{9--}	{aba,}/{bab,}	ROR	{a}	{M}	{M}	{M}	{M}
709,1	889	C	La bonn		2	3	6	(009)	{8}	{--4}	{abc,}	ROR		{X}	{M}	{A}	{M}
704,0	886	C	Assonar	1894	5	3	15	(015)	{8}	{---}		ROR		{X}	{X}	{X}	{M}
705,0	886	C	Assonar	1894	6	3	18	(214)	{8}	{---}		ROR		{X}	{X}	{X}	{F}
706,0	887	C	Assonar	1894	6	3	19	(113)	{8}	{---}		ROR-ROA	{a}	{X}	{X}	{X}	{F}

4.3.5. Verlaine : Tercets 3/3

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlo	nv§	Nv	Ponctuométrie	Metl	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
438,0	586	D	XLVII A E...	O toi,	1894	3	4	16	(123 1)	{8}	{---4}	(aaab,)	{A}	{A}	{F/M}	{F}
797,0	981	PD	Eventail dir	Madar		6	4	24	(2239)	{8}	{---4}	(aaab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
171,0	258	S	XIX	Voix d	1875	8	4	33	(3328)	{C}	{----}	(aaba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
550,0	712	CpE	IV	Or, m	1891	2/2	4/1	20	(1122/9)	{7}	{----/-}	(aaba,/b,)	{M}	{M}	{M}	{M}
15,3	28	PV	Qui veut des	Chercl	1866	4	4	16	(1108)	{6}	{---4}	(aabb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
15,5	29	PV	Qui veut des	Mais	1866	3	4	12	(2006)	{6}	{---4}	(aabb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
72,0	116	FG	A Clymène	Mystic	1868	5	4	20	(2224)	{6}	{---4}	(aabb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
755,1	937	I	XLI Rastas	Gariba		2	4	8	(23 29)	{6}	{-4-4}	(aabb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
558,0	718	CpE	XII	Tu boi	1891	6	4	24	(46 47)	{A}	{----}	(aabb,)	{A}	{F}	{A}	{M}
251,0	365	J&N	La soupe du	Il fait	1869	10	4	40	(2138)	{C}	{----}	(aabb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
609,0	776	OesH	XIII	Nos re	1892	6	4	24	(5538)	{C}	{---E}	(aabb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
133,0	196	RsP	IX	L'ombi	1872	2	4	8	(0229)	{C}	{-7-7}	(aabb,)	{F}	{F}	{F}	{F}
561,0	720	CpE	XV	Chemi	1891	4/4	4	32	(12 18 /3309)	{9/5	{----/----}	(aabb,)/(abab,)	{M/A	{M}	{A/M	{M}
127,0	192	RsP	III	Il pleu	1872	4	4	16	(06 29)	{6}	{----}	(abaa)	{A}	{A}	{A}	{F}
81,0	126	PcPS&FG	Fragments I	L'oncle	1877	1/1	4	8	{39 09 /39 39}	{8}	{----/----}	(abaa,/abab)	{A}	{A}	{M}	{F}
671,0	863	Ep	XII 2	Ou plu	1894	2/1	5/4	14	(06 359) /{3330}	{8}	{-----/----}	(abaab,)/(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
134,0	197	RsP	Walcourt	Brique	1872	4	4	16	(3319)	{4}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
886,0	1394	F	VIII Idylle H	La gal	1890	12	4	48	(12 15)	{4}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
192,0	279	S	V	Un gra	1873	3	4	12	(1259)	{5}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
774,0	955	I	LX Contre ur	Les be	1892	6	4	24	(1237)	{5}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
347,0	498	P	II Impressior	Dame	1873	6	4	24	(47 59)	{5}	{-7--}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
513,0	657	B	II	La vie	1887	10	4	40	(13 25)	{6}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
815,0	991	PD	A Ph...	Depuis	1893	6	4	24	(14 13)	{6}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
842,0	1013	PD	Féroce	Tu m'a	1894	4	4	17	(2225)	{6}	{----}	(abab,)	{A}	{X}	{X}	{F}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlo	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
758,0	940	I	XLIV Petty I	Canail		8	4	32	(23 25)	{6}	{---8}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
15,7	37	PV	Qui veut des	Puisqu	1866	9	4	36	(12 14)	{6}	{-4-4}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
755,2	937	I	XLI Rastas	Il a tr		6	4	24	(4115)	{6}	{-4-4}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
41,0	75	PS	III La chanso	Nous s	1866	8	4	32	(0127)	{7}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
71,0	115	FG	Mandoline	Les dc	1867	4	4	16	(2207)	{7}	{----}	(abab,)	{F}	{F}	{F}	{F}
77,0	120	FG	En sourdine	Calme	1868	5	4	20	(12 19)	{7}	{----}	(abab,)	{M}	{M}	{M}	{M}
103,0	149	IBC	XII	Va, ch	1869	4	4	16	(23 28)	{7}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
136,0	198	RsP	Bruxelles. Si	La fuit	1872	2	4	12	(14 19)	{7}	{----}	(abab,)	{F}	{F}	{F}	{F}
225,2	319	J&N	Prologue	Ma ma	1883	3	4	12	(1035)	{7}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
357,0	505	P	V Limbes	L'imag	1885	8	4	32	(34 18)	{7}	{----}	(abab,)	{F}	{F}	{F}	{F}
485,0	620	D	XCI A Ph... I	Tu me	1893	6	4	24	(34 24)	{7}	{----}	(abab,)	{M/F}	{A}	{A}	{F}
506,0	638	D	Le livre d'Es	Phi...		3	4	16	(2015)	{7}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
517,0	662	B	VI	Puis,	1887	5	4	20	(4419)	{7}	{----}	(abab,)	{M}	{M}	{M}	{M}
582,0	743	LI	Ascension X	Jésus	1892	7	4	28	(13 25)	{7}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
675,0	865	Ep	XV	Quanc	1894	5	4	20	(23 26)	{7}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
96,0	145	IBC	V	Avant	1869	5	4	20	(15 19)	{7}	{--3-}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
31,0	68	PS	V Grotesque	Leurs	1866	10	4	40	(23 18)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
59,0	108	FG	Sur l'herbe	L'abbé	1869	3	4	12	(7639)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
66,0	111	FG	En patinant	Nous t	1869	16	4	64	(2218)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
93,0	142	IBC	II	Toute	1869	7	4	28	(3238)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
99,0	147	IBC	VIII	Une S	1869	4	4	16	(23 07)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
113,0	156	IBC	I Voeu final	O l'inn	1869	4	4	16	(1016)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
114,0	157	IBC	II L'écolière	Je t'a	1869	4	4	16	(3308)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
130,0	194	RsP	VI	C'est l	1872	8	4	32	(2238)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{A}	{A}	{F}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlo	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetI	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
148,0	213	PclBC&Rs	Les renards	C'est	1870	10	4	40	(2228)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
176,0	263	S	XXIV	L'âme	1875	12	4	48	(24 18)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
188,0	273	S	I	Désor	1875	9	4	36	(23 27)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
248,0	359	J&N	Les loups	Parmi	1867	31	4	124	(13 18)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
250,0	363	J&N	L'angélus du	Fauve	1869	10	4	40	(2226)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
262,0	377	J&N	Prologue	Ce so	1883	4	4	16	(2203)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
275,0	418	A	Sur un reliqu	Seul b	1885	16	4	64	(2226)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
285,0	429	A	"Gais et cor	Une cl	1887	5	4	20	(1148)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
312,0	448	A	VIII	O l'od	1879	8	4	32	(24 08)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
316,0	451	A	XII	Je te	1881	5	4	20	(14 26)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
324,0	458	A	XX	Tu mo	1883	6	4	24	(23 18)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
363,0	512	P	Sur une statu	Eh qu	1889	4	4	16	(2247)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{X}	{FAM}	{F}
368,0	517	P	Mains	Ce ne	1888	12	4	48	(24 18)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
373,0	522	P	Læti et erra	Les c	1887	25	4	100	(24 27)	{8}	{----}	(abab,)	{F/M}	{A}	{A}	{F}
378,0	531	P		Nous		7	4	29	(34 17)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{M}
379,0	532	P	A celle que	Tu n'e	1889	14	4	56	(23 25)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
383,0	537	P	Rendez-vous	Dans	1887	11	4	44	(12 17)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
432,0	581	D	XLI A G...	Tu m'a	1893	4	4	16	(25 05)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
451,0	597	D	LVII Toast à	Gens	1894	6	4	24	(2235)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
524,0	673	B	XIII	Un pro	1889	20	4	80	(23 25)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
574,0	735	LI	Avent II	"Dans	1892	5	4	20	(1114)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
583,0	744	LI	Veni, sancte	"Esprit	1892	6	4	24	(23 07)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
615,0	781	OesH	XIX	Ils me	1892	6	4	24	(26 29)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
630,0	818	ILP	Fragments II	J'ai m	1893	7	4	28	(1337)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlo	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
639,0	832	dlL	V	Tu m'a	1893	6	4	24	(23 28)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
645,0	837	dlL	XI	O tu n	1893	6	4	24	(1357)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{X}	{X}	{F}
651,0	842	dlL	XVII	Un fia	1893	9	4	36	(13 17)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
662,0	856	Ep	IV	J'ai fa	1894	3	4	12	(4217)	{8}	{----}	(abab,)	{M}	{M}	{M}	{M}
663,0	857	Ep	V	Mon â	1894	7	4	28	(03 04)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
676,0	866	Ep	XVI 1	Les sa	1894	2	4	9	(35 02)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{M}
711,0	891	C	Vers en assc	Les v		5	4	20	(1114)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{A}	{A}	{F}
714,0	893	C	Fog !	Ce br		3	4	12	(12 19)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
715,0	899	I	I Prologue	Je sui		3	4	17	(15 32)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{F}
722,0	907	I	VIII Ecce ite	Rod, c		6	4	24	(1225)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
737,0	922	I	XXIII Anecdc	Le poe	1895	4	4	16	(04 08)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
753,0	935	I	XXXIX Pour	L'Italie		4	4	16	(1036)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
759,0	941	I	XLV Cognes	Autref		12	4	48	(45 27)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
776,0	957	I	LXII A ma bi	Je cor		5	4	20	(2218)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
823,0	997	PD	Contre la jal	La jal	1893	6	4	24	(35 27)	{8}	{----}	(abab,)	{F/M}	{A}	{A}	{M}
827,0	999	PD	Craintes	Jésus,	1893	7	4	28	(4315)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
859,0	1026	PD	Pour E...	Quelle		4	4	16	(5215)	{8}	{----}	(abab,)	{F/M}	{A}	{A}	{M}
861,0	1027	PD	A Eugénie II	Mais i	1895	4	4	20	(1227)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
863,0	1029	PD	Ægri somnia	Depuis	1895	5	4	20	(15 47)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
872,0	1036	PD	En septembr	Parmi	1895	6	4	24	(13 26)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
884,0	1392	F	VI A Madan	Quanc	1890	7	4	28	(1126)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
885,0	1393	F	VII Vas Ungu	Admire	1890	8	4	32	(2026)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
888,0	1396	F	XI Pour Rita	J'abon	1890	10	4	40	(12 15)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
889,0	1397	F	XII Au bal	Un rêv	1890	14	4	56	(1245)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlo	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
900,0	1410	H	VIII	Un pe	1891	7	4	28	(12 07)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
902,0	1411	H	X	Autant	1891	10	4	40	(23 25)	{8}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
633,0	821	ILP	Fragments V	Et voi	1893	6	4	24	(2239)	{8}	{---A}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
807,0	985	PD	Je suis un p	Je sui		2	4	12	(0009)	{8}	{-1-1}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
857,0	1024	PD	Pour E...	O la f	1893	7	4	28	(13 14)	{8}	{-3-3}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
193,0	280	S	VI	Le cie	1873	4	4	16	(28 29)	{8}	{-4-4}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
760,0	943	I	XLVI Décepti	"Satar	1891	8	4	32	(6526)	{8}	{-4-4}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
683,0	869	Ep	XVII	Grâce	1894	3	4	12	(2339)	{8}	{-6-6}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
360,0	508	P	Poème satur	Ce fut	1885	6	4	24	(38 39)	{9}	{----}	(abab,)	{A/F}	{F}	{A/F}	{F}
542,0	697	B	XXIX	L'autel	1890	5	4	20	(3227)	{9}	{----}	(abab,)	{X}	{X}	{X}	{F}
545,0	701	B	XXXII	La cat	1888	5	4	20	(15 28)	{9}	{----}	(abab,)	{F}	{F}	{F}	{F}
779,0	959	I	LXV Pour E..	Tu me		6	4	24	(2235)	{9}	{----}	(abab,)	{A}	{X}	{X}	{F}
57,0	107	RG	Clair de lune	Votre	1867	3	4	12	(1117)	{A}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
112,0	154	IBC	XXI	L'hiver	1870	5	4	20	(05 19)	{A}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
140,0	202	RsP	Birds in the	Vous	1872	21	4	84	(3329)	{A}	{----}	(abab,)	{F/M}	{A}	{A}	{F}
164,0	251	S	XII	Or, vo	1875	15	4	60	(3326)	{A}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
209,0	295	RC&PcS	IHΣOYΣ XPIΣ	Tu ne	1873	3	4	12	(27 29)	{A}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
330,0	463	A	Batignolles	Un gra	1888	3	4	12	(1129)	{A}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
332,0	484	P	Dédicace	Vous	1887	7	4	28	(14 26)	{A}	{----}	(abab,)	{F}	{F}	{F}	{F}
446,0	593	D	LIV Anniver	Je ne	1894	6	4	24	(24 18)	{A}	{----}	(abab,)	{M/F}	{A}	{A}	{F}
648,0	839	dIL	XIV	C'est	1893	9	4	36	(4326)	{A}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
659,0	854	Ep	II 2	J'admi	1894	5	4	20	(05 47)	{A}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
812,3	988	PD	Impression d	Tant e	1893	3	4	12	(4419)	{A}	{----}	(abab,)	{M}	{M}	{M}	{M}
163,0	250	S	XI	Petits	1880	13	4	52	(3325)	{A}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlo	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetI	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
520,0	665	B	IX	Bon p	1887	25	4	100	(13 15)	{A}	{-4-4}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
739,0	924	I	XXV Un édit	Quelq		7	4	28	(23 25)	{A}	{-4-4}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
754,0	936	I	XL Ode à Gu	Guillau		6	4	24	(13 27)	{A}	{-4-4}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
27,0	65	PS	I Croquis pa	La lun	1866	3	4	12	(07 19)	{A}	{-5--}	(abab,)	{M}	{M}	{M}	{M}
47,0	80	PS	Sérénade	Comm	1866	7	4	28	(03 09)	{A}	{-5-5}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
260,0	375	J&N	VIII Un poua	Avec l	1873	5	4	20	(24 38)	{A}	{-8-8}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
128,0	193	RsP	IV	Il faut	1872	3	4	12	(3029)	{B}	{----}	(abab,)	{F}	{F}	{F}	{F}
263,0	378	J&N	Crimen amo	Dans	1873	25	4	100	(34 39)	{B}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
280,0	424	A	Adieu	Hélàs	1886	9	4	36	(34 28)	{B}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
287,0	431	A	Délicatesse	Tu noi	1887	4	4	16	(25 29)	{B}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
661,0	856	Ep	III	Lourd	1894	4	4	16	(2229)	{B}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
721,0	906	I	VII A Edouar	Comm		6	4	24	(25 29)	{B}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{F}
1,0	11	PV	La mort	Telle	1858	5	4	20	(1348)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
4,0	13	PV	Imité de Cic	Un se	1861	3	4	12	(14 19)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
56,0	93	PS	Epilogue	Le sol	1866	20	4	80	(2337)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
95,0	144	IBC	IV	Puisqu	1869	7	4	28	(2237)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
141,0	205	RsP	Green	Voici	1873	3	4	12	(08 19)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
155,0	243	S	III	Qu'en	1875	17	4	68	(3328)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
208,0	291	S	XXI	C'est l	1877	5	4	20	(15 49)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
223,0	301	RC&PcS	Londres	Un din	1876	8	4	32	(3218)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
252,1	366	J&N	Les vaincus	La vie	1867	10	4	40	(4338)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
252,2	367	J&N	Les vaincus	Les va	1867	10	4	40	(2238)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
268,0	405	A	Prière du m	O Sei	1880	25	4	100	(13 27)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
286,0	429	A	A Fernand L	Vous	1887	10	4	40	(3237)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlo	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
305,0	443	A	I	Mon fi	1885	5	4	20	(5309)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
311,0	447	A	VII	Mon fi	1879	6	4	24	(1349)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
315,0	450	A	XI	La Be	1885	6	4	24	(4428)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
318,0	452	A	XIV	Notre	1887	6	4	24	(25 28)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
364,0	513	P	Prologue su	Mes fe	1894	15	4	60	(2227)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
510,0	640	D	Marceline D	Telle	1895	12	4	48	(23 25)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
543,0	697	B	XXX	L'amou	1889	31	4	124	(23 26)	{C}	{----}	(abab,)	{M/F}	{A}	{A}	{M}
584,0	745	LI	Juin XII	Mois d	1892	5	4	20	(2204)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
603,2	769	OesH	VII	Le mig	1893	2	4	8	(23 09)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
678,0	867	Ep	XVI 3	Michel	1894	2	4	8	(25 29)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
691,0	874	Ep	XXV Sur un	Lamar	1894	2	4	12	(23 16)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
712,0	892	C	Vers sans ri	Le bru		3	4	12	(16 46)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{X}	{A}	{F}
713,0	892	C	«La classe»	Allez,	1894	5	4	21	(1244)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
814,1	990	PD	Ex imo	O Jés	1893	5	4	24	(2126)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
814,3	991	PD	Ex imo	Encore	1893	4	4	20	(45 26)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{M}
826,0	999	PD	Contre la jal	Et pou	1893	3	4	12	(25 25)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
878,0	1039	PD	Mort !	Les A	1895	5	4	20	(24 29)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
880,0	1387	F	Ouverture	Je veu	1890	9	4	36	(3138)	{C}	{----}	(abab,)	{F/M}	{A}	{A}	{F}
896,0	1405	H	II Mille e tre	Mes a	1891	13	4	52	(2228)	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
35,0	71	PS	IV Nuit du W	C'est	1866	11	4	44	(2136)	{C}	{---8}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
145,0	207	RsP	Child Wife	Vous	1873	5	4	20	(1449)	{C}	{-6-6}	(abab,)	{M}	{M}	{M}	{M}
165,0	253	S	XIII	Prince	1879	8	4	32	(14 37)	{C}	{-6-6}	(abab,)	{F}	{F}	{F}	{F}
166,0	254	S	XIV	Vous	1877	6	4	24	(24 17)	{C}	{-6-6}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
331,0	464	A	A Georges V	Ce liv	1887	2	4	8	(28 09)	{C}	{-6-6}	(abab,)	{F/M}	{A}	{A}	{M}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlo	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
435,0	583	D	XLIV Chanso	"Enfin	1893	4	4	16	(0123)	{C}	{-6-6}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
505,0	637	D	Le livre d'Es	Je sui		4	4	16	(2345)	{C}	{-6-6}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
599,0	765	OesH	III	L'écar	1891	7	4	28	(13 05)	{C}	{-6-6}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
732,0	916	I	XVIII A un m	Fous l		9	4	36	(13 26)	{C}	{-6-6}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
756,0	938	I	XLII Contre l	Il faut		6	4	24	(2117)	{C}	{-6-6}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
757,0	939	I	XLIII Sur la	"Quan		7	4	28	(12 17)	{C}	{-6-6}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
763,0	946	I	XLIX A Raou	Ponch	1891	9	4	36	(26 27)	{C}	{-6-6}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
270,0	410	A	Un conte	Simple	1874	22	4	88	(23 28)	{D}	{----}	(abab,)	{F}	{F}	{F}	{F}
577,0	738	LI	Circoncision	Petit J	1892	6	4	24	(1226)	{D}	{----}	(abab,)	{M/F}	{A}	{A}	{F}
544,0	701	B	XXXI	Imméc	1890	3	4	12	(1109)	{E}	{----}	(abab,)	{X}	{X}	{X}	{F}
326,0	459	A	XXII	L'affre	1886	7/7	4/2	42	(12 07/79)	{8}	{----/--}	(abab,)/(aa,)	{AM//	{FM.	{A}	{M}
605,0	770	OesH	IX	Tu fus	1893	4/4	4/1	20	(2221/9)	{6}	{----/-}	(abab,)/{a,}	{A/F}	{A}	{A/F}	{F}
565,0	723	CpE	XIX	Ton ri	1891	4/4	4/1	20	(3269/9)	{8}	{----/-}	(abab,/a,)	{A}	{FM.	{A}	{F}
564,0	723	CpE	XVIII	Si tu l	1891	4/4	4/1	20	(534 3/9)	{A}	{-----/-}	(abab,/a,)	{A}	{MF.	{A}	{M}
547,0	709	CpE	I	Tu n'e	1891	5/5	4/1	25	(24 14/9)	{8}	{----/-}	(abab,/b,)	{A}	{M}	{M/A	{M}
570,0	727	CpE	XXIV	Bien c	1891	4/4	4/1	20	(1225/9)	{9/0	{----/5}	(abab,/b,)	{A/M	{M}	{M/A	{M}
571,0	727	CpE	XXV	Je fus	1891	3/3	4/1	15	(25 18/9)	{A}	{----/-}	(abab,/b,)	{X}	{X}	{X}	{F}
385,0	544	PcP	Ecrit entre C	Deux	1889	1/1	6/4	10	{03 06 09 /3009}	{6}	{------/----}	(ababab,/cbcb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
782,0	962	I	LXVIII La mc	Dans l		7	4	28	(13 23)	{8}	{----}	(abac,)	{A}	{M}	{A}	{M}
135,0	197	RsP	Charleroi	Dans	1872	7	4	28	(57 19)	{4}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
29,0	67	PS	III Marine	L'océa	1866	4	4	16	(1105)	{5}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
257,0	372	J&N	V Conseil fa	Brûle	1883	14	4	56	(25 17)	{5}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
344,0	494	P	V A madem	Rustiq	1888	7	4	28	(1336)	{5}	{----}	(abba,)	{M}	{M}	{M}	{M}
897,0	1406	H	III Balanide l	C'est l	1891	6	4	24	(14 19)	{6}	{----}	(abba,)	{M}	{M}	{M}	{M}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlo	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
89,0	132	PcPS&FG	Au pas de ch	Peuple	1869	6	4	24	(4329)	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
200,0	284	S	XIII	L'éche	1875	4	4	16	(01 09)	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
225,1	319	J&N	Prologue	En rou	1883	2	4	8	(6539)	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
246,1	334	J&N	Les uns et le	Puisqu	1871	3	4	12	(12 08)	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
246,3	354	J&N	Les uns et le	Va ! s	1871	3	4	12	(06 19)	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
539,0	694	B	XXVI	Ces v	1887	8	4	32	(3327)	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{X}	{X}	{F}
569,0	726	CpE	XXIII	Je n'ai	1891	3	4	20	(4349)	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
641,0	834	dlL	VII	Aux tr	1892	7	4	28	(12 16)	{7}	{----}	(abba,)	{M/A}	{A}	{A}	{M}
647,0	838	dlL	XIII	J'ai di	1893	6	4	24	(17 26)	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
666,0	859	Ep	VIII	Ton ill	1894	4	4	16	(03 18)	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{M}	{M}
716,0	900	I	II Post-scrip	Mais,		5	4	20	(12 15)	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
771,0	953	I	LVII Chansor	Nos re	1895	5	4	24	(1118)	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
64,0	110	FG	Cortège	Un sin	1869	5	4	20	(1116)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
91,0	141	IBC	A ma bien-a	Faut-il	1870	4	4	16	(2128)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
106,0	151	IBC	XV	J'ai pr	1869	6	4	24	(2216)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
168,0	256	S	XVI	Ecoute	1878	7	4	28	(14 28)	{8}	{----}	(abba,)	{F}	{F}	{F}	{F}
169,0	257	S	XVII	Les ch	1878	5	4	20	(23 28)	{8}	{----}	(abba,)	{F}	{F}	{F}	{F}
191,0	279	S	IV Gaspard H	Je sui	1873	4	4	16	(4569)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{MMM	{M}
276,0	420	A	A Madame X	Au ter	1873	8	4	32	(5436)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
340,0	490	P	I A la princes	C'est u	1886	7	4	28	(1108)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{M}	{M}
345,0	495	P	VI A madan	Vos n	1889	5	4	20	(2217)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
486,0	621	D	XCII A la mê	Oui, s	1893	12	4	48	(2446)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
555,0	716	CpE	IX	Tu m'	1891	7	4	28	(3346)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
589,0	749	LI	Toussaint X\	Ces v	1891	7	4	28	(1116)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlo	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
590,0	750	LI	In initio XVII	Chez	1891	8	4	32	(2336)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{X}	{X}	{M}
595,0	756	LI	Opportet hæ	Oppor	1893	4	4	16	(4457)	{8}	{----}	(abba,)	{X}	{M}	{M}	{M}
604,0	769	OesH	VIII	Cuisse	1893	7	4	28	(13 14)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{F}	{F}	{F}
613,0	780	OesH	XVII	"Tu m	1893	5	4	20	(1227)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
631,0	819	ILP	Fragments II	Lorsqu	1893	6	4	24	(13 17)	{8}	{----}	(abba,)	{M}	{M}	{M}	{M}
636,0	827	dIL	II	Hélas	1892	5	4	20	(1115)	{8}	{----}	(abba,)	{M}	{M}	{M}	{M}
644,0	836	dIL	X	Ils ont	1893	4	4	16	(1257)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{M}	{M}
650,0	841	dIL	XVI	Hélas	1893	12	4	48	(34 36)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
653,0	851	Ep	I 2	Oui, v	1894	2	4	8	(03 29)	{8}	{----}	(abba,)	{M}	{M}	{M}	{M}
654,0	851	Ep	I 3	Il faut	1894	5	4	20	(1124)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
670,0	862	Ep	XII 1	On fin	1894	6	4	24	(04 28)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
677,0	866	Ep	XVI 2	Il y en	1894	3	4	13	(3324)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{M}	{F}
687,0	872	Ep	XXI	L'inco	1894	4	4	16	(3226)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
688,0	873	Ep	XXII	Schop	1894	4	4	16	(35 29)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{M}	{M}
698,0	878	Ep	XXX	Ces q	1894	6	4	24	(2226)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
701,0	884	C	Autre	Car tu		5	4	20	(15 19)	{8}	{----}	(abba,)	{A/M	{X}	{A}	{M}
702,0	885	C	Et dernière	Car m		3	4	12	(0116)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
708,0	888	C	Money !	Ah ou		7	4	28	(3117)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
710,0	890	C	Minuit	Et je t	1895	3	4	12	(14 38)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{M}	{M}
728,0	912	I	XIV Arcades	H. Fou		6	4	24	(2126)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{X}	{X}	{M}
736,0	921	I	XXII A Caïn	Ce nou	1893	6	4	24	(13 28)	{8}	{----}	(abba,)	{F/M}	{A}	{A}	{M}
751,0	933	I	XXXVII Actu	Je tro		4	4	16	(1225)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{F}	{F}	{F}
778,0	958	I	LXIV A l'anci	Mais p	1895	6	4	24	(4234)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
780,0	960	I	LXVI Rêve	Je ren	1895	4	4	16	(25 39)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlo	nv§	Nv	Ponctuométrie	Metl	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
834,0	1006	PD	Paul Verlain	Dans	1893	7	4	28	(2216)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
862,0	1028	PD	Epilogue. En	Ainsi	1895	7	4	28	(3234)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
864,0	1030	PD	Anniversair	L'an d	1895	6	4	24	(2214)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
869,0	1033	PD	Intermittenc	Il est	1895	8	4	32	(2125)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
883,0	1390	F	V Filles II	Et toi,	1890	15	4	60	(23 17)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{M}	{M}
892,0	1401	F	XV Gamineri	Depuis	1890	11	4	44	(0115)	{8}	{----}	(abba,)	{F/M}	{A}	{A}	{F}
899,0	1409	H	VII	Monte	1891	10	4	40	(1225)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
903,0	1413	H	XI	Même	1891	10	4	40	(2238)	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
15,9	39	PV	Qui veut des	De l'o	1866	6	4	24	(12 19)	{8}	{---6}	(abba,)	{A}	{F}	{F}	{F}
696,0	877	Ep	XXIX 2	"Vieux	1894	2	4	8	(0339)	{8}	{---C}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
697,0	877	Ep	XXIX 3	L'amiti	1894	4	4	16	(25 19)	{8}	{---C}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
62,0	109	FG	Dans la grot	Là ! Je	1868	3	4	12	(45 19)	{8}	{--C-}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
126,0	191	RsP	II	Je de	1872	3	4	12	(1149)	{9}	{----}	(abba,)	{F}	{F}	{F}	{F}
138,0	200	RsP	Bruxelles. Cl	Tourne	1872	7	4	28	(2338)	{9}	{----}	(abba,)	{M/F}	{A}	{A}	{M}
204,0	286	S	XVII	Tourne	1872	9	4	36	(2349)	{9}	{----}	(abba,)	{M/F}	{A}	{A}	{M}
237,0	326	J&N	Art poétique	De la	1874	9	4	36	(4339)	{9}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
346,0	497	P	I Prologue d	Ce n'e	1873	8	4	32	(24 39)	{9}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{M}	{M}
354,0	503	P	II A la manièr	C'est a	1885	4	4	16	(12 19)	{9}	{----}	(abba,)	{F/M}	{A}	{A}	{M}
384,0	543	PcP	En 17...	Le pa	1889	6	4	24	(3559)	{9}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
515,0	660	B	IV	Aussi,	1887	7	4	28	(5238)	{9}	{----}	(abba,)	{M}	{M}	{M}	{M}
518,0	662	B	VII	Mainte	1887	7	4	28	(3128)	{9}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
672,0	864	Ep	XII 3	D'auta	1894	2	4	8	(0009)	{9}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
707,0	888	C	Les méfaits	Sur m		3	4	12	(6567)	{9}	{----}	(abba,)	{A}	{X}	{X}	{M}
837,0	1010	PD	Bergerades	A l'ins	1895	9	4	36	(2236)	{9}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlo	nv§	Nv	Ponctuométrie	Metl	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
37,0	73	PS	VI L'heure d	La lun	1866	3	4	12	(4257)	{A}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
61,0	109	FG	A la promena	Le cie	1868	5	4	20	(2116)	{A}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
94,0	143	IBC	III	En rot	1869	4	4	16	(23 08)	{A}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
110,0	153	IBC	XIX	Donc,	1870	3	4	12	(3217)	{A}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
325,0	459	A	XXI	Si tu r	1887	4	4	16	(3458)	{A}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
359,0	508	P	La dernière	Pour u	1884	4	4	16	(5529)	{A}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
370,0	519	P	Nouvelles va	Le Poi	1885	4	4	16	(2238)	{A}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
453,0	598	D	LIX Fountain	La "Co	1893	5	4	20	(2128)	{A}	{----}	(abba,)	{A}	{X}	{X}	{M}
830,0	1002	PD	Paris	Paris i	1893	7	4	28	(13 19)	{A}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
320,0	454	A	XVI	Cette	1887	7	4	28	(4338)	{B}	{----}	(abba,)	{M/F}	{A}	{A}	{M}
45,0	78	PS	Çavitri	Pour s	1866	3	4	12	(1249)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{M}	{M}
50,0	82	PS	Il bacio	Baiser	1866	4	4	16	(6429)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
51,0	82	PS	Dans les bois	D'autre	1865	6	4	24	(1229)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
63,0	110	FG	Les ingénus	Les ha	1868	3	4	12	(3329)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
76,0	119	FG	L'amour par	Le ver	1869	4	4	16	(0118)	{C}	{----}	(abba,)	{M/F}	{A}	{A}	{F}
147,0	208	RsP	Beams	Elle v	1873	4	4	16	(25 29)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
150,0	215	PcIBC&Rs	[Après les n	Tous,	1871	1	4	4	{0009}	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{F}		{F}
178,0	266	S	II	Je ne	1875	6	4	24	(4429)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
179,0	267	S	III	Vous	1878	8	4	32	(24 27)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
203,0	286	S	XVI	La "gr	1876	3	4	12	(15 09)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
228,0	321	J&N	Kaléidoscope	Dans	1873	7	4	28	(5346)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
323,0	457	A	XIX	Il m'ar	1887	5	4	20	(24 27)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
372,0	521	P		Ces pa	1887	10	4	40	(23 29)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
523,0	671	B	XII	Guerri	1889	13	4	52	(3216)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}

n°	page	recueil	Titre	incip	Date	FGlo	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
526,0	676	B	XV	Mon a	1889	25	4	100	(13 26)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
573,0	734	LI	Asperges me	Moi qu	1892	5	4	21	(1337)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
587,0	748	LI	Dévotions X\	Séche	1891	7	4	28	(3114)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
594,0	755	LI	Pénitence X)	La lux	1892	5	4	20	(23 25)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{M}	{M}
596,0	756	LI	Final	J'ai fa	1893	10	4	40	(23 25)	{C}	{----}	(abba,)	{X}	{X}	{X}	{M}
612,0	779	OesH	XVI	Je ne	1893	7	4	28	(3216)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
629,0	817	ILP	Fragments I	Dis, s	1893	4	4	17	(3120)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
646,0	837	dIL	XII	Oui, tu	1893	5	4	20	(5418)	{C}	{----}	(abba,)	{F}	{F}	{F}	{F}
717,0	900	I	III L'art poéti	Je fais		5	4	20	(1348)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
802,0	983	PD	Rotterdam	Après	1892	5	4	20	(1124)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{F}	{F}	{F}
895,0	1404	H	I	O ne l	1891	9	4	36	(4138)	{C}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{F}
689,0	873	Ep	XXIII Tête de	C'est u	1894	2	4	8	(25 28)	{D}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{M}	{M}
881,0	1388	F	II Partie car	Chute	1889	6	4	24	(24 29)	{E}	{-A--}	(abba,)	{A}	{F}	{F}	{F}
132,0	195	RsP	VIII	Dans	1872	3/2	4	24	(01 09 /09 09)	{5}	{----/----}	(abba,)/(abab,)	{F}	{F}	{F}	{F}
201,0	285	S	XIV	L'imm	1875	2/1	4	12	(26 59)/{9909}	{9}	{----/----}	(abba,)/(abab,)	{A}	{X}	{A}	{F}
321,0	455	A	XVII	Ce po	1886	3/33	4	36	(3359 /24 29)	{9}	{----/---- --	(abba,)/2(abab,)	{M/F/	{M/F	{A}	{F}
781,0	961	I	LXVII Réveil	Je rev		5	4	21	(4119)	{8}	{----}	(abbb,)	{A}	{M}	{A}	{F}
70,0	115	FG	Le faune	Un vie	1869	2	4	8	(23 05)	{8}	{----}	{abab,}	{A}	{M}	{A}	{M}

4.3.6. Verlaine : Quatrains 13/13

n°	page	recueil	Titre	Date	FGl	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf	GdP
28,0	66	PS	II Cau	1866	6	5	30	(13 215)	{7}	{----4}	(aaabb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
84,0	127	PcPS&FG	L'ami	1868	5	5	25	(423 19)	{8}	{----4}	(aaabb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
341,0	491	P	II Ség	1886	6	5	30	(10229/22229)	{6}	{----- -----/-----}	(aabbc, aaddc,)/(aabba,)	{A}	{F}	{F}	{F}
175,0	262	S	XXIII	1880	4	5	20	(13328)	{7}	{-----}	(aabbc,)	{A}	{A}	{A}	{M}
173,0	260	S	XXI	1880	5	5	26	(75547)	{A}	{-----}	(aabbc,)	{A}	{A}	{A}	{F}
362,0	510	P	L'impé	1889	14	5	71	(223 28)	{8}	{-----}	(aabcb,)	{A}	{F}	{A}	{M}
586,0	746	LI	Immac	1892	8	5	40	(22027)	{9}	{-----}	(abaab,)	{A}	{X}	{A}	{F}
665,0	859	Ep	VII	1894	4	5	20	(35 249)	{9}	{-----}	(abaab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
271,0	413	A	Borne	1877	12	5	60	(33318)	{C}	{-----}	(abaab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
671,0	863	Ep	XII 2	1894	2/1	5/4	14	(06 359) /{3330}	{8}	{-----/----}	(abaab,)/(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
664,0	858	Ep	VI	1894	2/2	5	20	(056 22/3 23 02)	{C}	{-----/-----}	(abaab,)/(abbab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
541,0	695	B	XXVIII	1890	9	5	46	(23 267)	{5}	{-----}	(ababa,)	{A}	{M}	{M}	{F}
174,0	261	S	XXII	1880	8	5	41	(13 227)	{6}	{-----}	(ababa,)	{A}	{A}	{A}	{M}
115,0	157	IBC	III A p	1870	2	5	10	(06 309)	{8}	{-----}	(ababa,)	{A}	{M}	{M}	{M}
277,0	421	A	Un ve	1878	5	5	25	(55329)	{8}	{-----}	(ababa,)	{A}	{A}	{A}	{M}
718,0	901	I	IV Lit	1891	5	5	25	(12248)	{8}	{-----}	(ababa,)	{F/M}	{A}	{A}	{F}
272,0	415	A	There	1881	6	5	30	(44239)	{C}	{-----}	(ababa,)	{A}	{A}	{A}	{F}
44,0	78	PS	Initiun	1866	3	5	15	(02239)	{C}	{-----}	(ababb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
97,0	145	IBC	VI	1869	3/3	5/1	18	(13 006/9)	{4}	{-----/-}	(ababc,/c,)	{A}	{F}	{F}	{F}
146,0	208	RsP	A pool	1873	5	5	25	(27 249)	{5}	{-----}	(abbaa,)	{A}	{A}	{A}	{M}
877,1	1038	PD	Monna	1895	3	5	15	(123 17)	{6}	{-----}	(abbaa,)	{A}	{A}	{A}	{M}
49,0	81	PS	Never	1866	4	5	20	(65469)	{C}	{-----}	(abbaa,)	{A}	{A}	{A}	{M}
559,0	719	QpE	XIII	1891	3	5	15	(936 19)	{0}	{552CC}	(abbab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
658,0	853	Ep	II 1	1894	7	5	35	(03 226)	{7}	{-----}	(abbab,)	{A}	{M}	{A}	{M}

4.3.7. Verlaine : Quintils 1/2

n°	page	recueil	Titre	Date	FGI	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf	GdP
139,0	201	RsP	Maline	1872	4	5	20	(23 228)	{8}	{-----}	(abbab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
848,0	1019	PD	Prière	1893	3	5	15	(63238)	{C}	{-----}	(abbab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
576,0	737	LI	Saints	1892	4	5	20	(21027)	{8}	{-----}	(abbac,)	{X}	{F}	{A}	{F}
194,0	280	S	VII	1873	3/2	6/5	28	(019 209 /23 229)	{5/9}	{--D--D/-----}	(abbbaa,)/(abbaa,)	{M/F}	{M/F}	{A}	{M}
530,0	685	B	XIX	1889	5	5	25	(22208)	{7}	{-----}	{abbab,}	{A}	{M}	{A}	{M}

4.3.7. Verlaine : Quintils 2/2

page	recueil	Titre	Date	FGl	nv§	N	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
722	CpE	XVII	1891	3/3	6/2	24	(415 047 /09)	{C/4}	{------/--}	(aabbcc,)/(aa,)	{A/M}	{F/M}	{A}	{M}
713	CpE	V	1891	3/3	6/1	21	(12 024 3/5)	{8/0}	{-4-4-4/C}	(aabbcc,/c,)	{AM/AF}	{MM/FF}	{MA/FA}	{M}
493	P	IV Aul	1889	6	6	36	(323 228)	{8}	{------}	(aabcbc,)	{A}	{X}	{X}	{F}
72	PS	V Cha	1866	3	6	18	(001108)	{4}	{--3--3}	(aabccb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
199	RsP	Bruxel	1872	3	6	18	(114409)	{5}	{------}	(aabccb,)	{M}	{M}	{M}	{M}
118	RG	Colom	1869	6	6	36	(402204)	{5}	{--2--2}	(aabccb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
714	CpE	VI	1891	3	6	18	(225 239)	{6}	{------}	(aabccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
768	OesH	VI	1893	6	6	36	(113 107)	{6}	{------}	(aabccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
774	OesH	XII	1893	10	6	60	(212215)	{6}	{------}	(aabccb,)	{F}	{F}	{F}	{F}
885	C	Logiqu	1895	3	6	18	(124 009)	{6}	{------}	(aabccb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
191	RsP	I	1872	3	6	18	(6234 29)	{7}	{------}	(aabccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
520	P	Pierro	1886	6	6	36	(223 218)	{7}	{------}	(aabccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
717	CpE	X	1891	3	6	18	(402 145)	{7}	{------}	(aabccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
12	PV	Imité (	1861	6	6	36	(212 118)	{7}	{-3--3-}	(aabccb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
529	P	Projet		10	6	60	(3223 16)	{7}	{-3--3-}	(aabccb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
1407	H	IV Bal	1891	7	6	42	(2113 25)	{7}	{-3--3-}	(aabccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
153	IBC	XVIII	1869	3	6	18	(323 219)	{8}	{------}	(aabccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
206	RsP	Street	1873	2	6	12	(502209)	{8}	{------}	(aabccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
443	A	II	1887	4	6	24	(422229)	{8}	{------}	(aabccb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
462	A	XXV	1888	5	6	30	(313 217)	{8}	{------}	(aabccb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
492	P	III Cas	1889	6	6	36	(423 228)	{8}	{------}	(aabccb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
715	CpE	VIII	1891	4	6	24	(218 429)	{8}	{------}	(aabccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
719	CpE	XIV	1891	3	6	18	(324 219)	{8}	{------}	(aabccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
764	OesH	II	1893	6	6	36	(124 249)	{8}	{------}	(aabccb,)	{F}	{F}	{F}	{F}

4.3.8. Verlaine : Sizains 1/3

page	recueil	Titre	Date	FGI	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
861	Ep	X	1894	4	6	24	(205539)	{8}	{------}	(aabccb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
952	I	LVI Au	1893	3	6	19	(202 134)	{8}	{--4--4}	(aabccb,)	{A}	{F}	{A}	{M}
527	P	Capric	1886	4	6	24	(5456 26)	{C}	{------}	(aabccb,)	{M/F}	{A}	{A}	{F}
917	I	XIX A		7	6	42	(236 237)	{C}	{--6--6}	(aabccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
23	PV	Qui ve	1866	3	6	18	(405 319)	{C}	{--8--8}	(aabccb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
428	A	Saint	1880	4	6	24	(23 2158)	{C}	{------}	(abaabb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
913	I	XV A		5	6	30	(28 15 19)	{5}	{------}	(ababaa,)	{A}	{M}	{M}	{M}
883	C	Chans	1894	2	6	19	(2259 29)	{8}	{------}	(ababab,)	{F}	{F}	{F}	{F}
867	Ep	XVI 5	1894	5	6	30	(25 19 29)	{9}	{------}	(ababab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
870	Ep	XVIII	1894	4	6	24	(25 2589)	{A}	{-6-6-6}	(ababab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
544	PcP	Ecrit e	1889	1/1	6/4	10	{03 06 09 /3009}	{6}	{------/----}	(ababab,/cbcb,)	{A}	{F}	{A}	{F}
193	RsP	V	1872	2	6	12	(06 5029)	{A}	{------}	(ababba,)	{A}	{A}	{A}	{M}
285	S	XV	1876	4	6	24	(16 25 29)	{5}	{------}	(ababcc,)	{F/M}	{A}	{A}	{M}
702	B	XXXIII	1888	5	6	30	(2214 29)	{5}	{------}	(ababcc,)	{A}	{A}	{A}	{M}
40	PV	Vauco	1869	4	6	24	(06 06 48)	{7}	{------}	(ababcc,)	{A}	{F}	{F}	{F}
739	LI	Rois V	1892	5	6	30	(04 2118)	{7}	{------}	(ababcc,)	{A}	{A}	{A}	{M}
500	P	IV Ré	1873	4	6	24	(46 29 09)	{7}	{-4-4--}	(ababcc,)	{M}	{M}	{M}	{M}
780	OesH	XVIII	1892	6	6	36	(03 15 26)	{8}	{------}	(ababcc,)	{A}	{A}	{A}	{M}
1000	PD	Visite	1893	5	6	30	(2224 18)	{8}	{------}	(ababcc,)	{A}	{M}	{A}	{M}
690	B	XXIII	1890	3	6	22	(2219 19)	{8}	{----66}	(ababcc,)	{F}	{F}	{F}	{F}
721	OpE	XVI	1891	3	6	18	(1236 19)	{8}	{----66}	(ababcc,)	{A}	{F}	{F}	{F}
742	LI	Credo	1892	3	6	18	(02 0026)	{A}	{------}	(ababcc,)	{A}	{A}	{A}	{F}
128	PcPS&FG	[Sur l'	1868	1/1	8/6	14	{3009 3309 /03 0339}	{8}	{--------/----62}	(ababccdd,)/(aabbbb,)	{-/A}	{F}	{A}	{F}
259	S	XX	1879	3	6	18	(136 379)	{9}	{------}	(abacbc,)	{A}	{A}	{A}	{M}

page	recueil	Titre	Date	FGl	nv§	N	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
255	S	XV	1878	2	6	12	(026 029)	{C}	{------}	(abbaca,)	{A}	{A}	{A}	{M}
1039	PD	Monna	1895	3	6	18	(112 006)	{6}	{------}	(abbacc,)	{A}	{M}	{A}	{M}
776	OesH	XIV	1893	7	6	42	(4213 16)	{8}	{------}	(abbacc,)	{A}	{M}	{A}	{M}
778	OesH	XV	1892	6	6	36	(321117)	{8}	{------}	(abbacc,)	{A}	{M}	{A}	{M}
1012	PD	Lamer		4	6	24	(45 28 29)	{8}	{-----3}	(abbacc,)	{A}	{F}	{A}	{F}
763	OesH	I	1892	3/3	6	36	(13 0249 /420339)	{8}	{------/------}	(abbacc,)/(ababcc,)	{X}	{M}	{A}	{M}
280	S	VII	1873	3/2	6/5	28	(019 209 /23 229)	{5/9}	{--D--D/-----}	(abbbaa,)/(abbaa,)	{M/F}	{M/F}	{A}	{M}
461	A	XXIV	1887	5	6	30	(112208)	{5}	{------}	(abccba,)	{X}	{A}	{A}	{F}

4.3.8. Verlaine : Sizains 3/3

pag	recuei	Titre	incipit	Date	FGl	Nv	Ponctuométrie	Metl	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf	GdP
771	OesH	X	Et maint	1891	11	77	(413 1128)	{6}	{-------}	(aabccbb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
766	OesH	IV	La saint	1893	5	35	(115 2157)	{C}	{-------}	(aabccbb,)	{F}	{F}	{F}	{F}
902	I	V Metz	Je déte	1892	15	105	(224 2239)	{8}	{-------}	(aabcccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
998	PD	Contre la jalousie II	D'ailleur	1893	3	21	(324 2019)	{8}	{----CEE}	(ababcac,)	{A}	{M}	{A}	{M}
519	P		Les mor	1889	3	21	(08 19 229)	{A}	{-5-5---}	(ababccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
422	A	Il parle encore	Ni pardo	1879	6	42	(24 37 658)	{9}	{-------}	(abbabcc,)	{A}	{A}	{A}	{M}
452	A	XIII	Le petit	1881	4	28	(25 17 119)	{8}	{-4-4-4-}	(abbaccc,)	{A}	{F}	{A}	{F}
130	PcPS&F	Au pas de charge I	Les peti	1869	1 / 1	14	{3000039 /0003 039}	{8}	{-------/-------}	{aabbccd,}/{deeffgg,}	{A}	{A}	{F}	{M}
131	PcPS&F	Au pas de charge I	Cependa	1869	1 / 1	14	{009 3009 /3000339}	{8}	{-------/-------}	{aabbccd,}/{deeffgg,}	{A}	{A}	{M}	{F}

4.3.9. Verlaine : Septains 1 / 1

n°	pag	recueil	Titr	Date	FGI	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
88,2	131	PcPS&FG	Au pa	1869	2	8	16	(0025 0269)	{8}	{--------}	(aabbccdd,)	{A}	{M}	{A}	{M}
205,0	288	S	XVIII	1887	4	8	32	(3223 2229)	{8}	{--------}	(aabccccb,)	{A}	{M}	{A}	{M}
85,0	128	PcPS&FG	[Sur l	1868	1/1	8/6	14	{3009 3309 /03 0339}	{8}	{--------/----62}	(ababccdd,)/(aabbbb,)	{-/A}	{F}	{A}	{F}
348,0	499	P	III Au	1873	5	8	40	(2216 1129)	{4}	{8---8---}	(ababcdcd,)	{M}	{M}	{M}	{M}
557,0	717	CpE	XI	1891	3	8	24	(27 6413 19)	{7}	{-2-2-2-2}	(ababcdcd,)	{A}	{A}	{F/M}	{F}
567,0	725	CpE	XXI	1891	3	8	24	(07 36 16 39)	{7}	{-5-5-5-5}	(ababcdcd,)	{A}	{M}	{A}	{M}
210,0	295	RC&PcS	Faut	1873	3	8	24	(03 26 3599)	{8}	{-------2}	(ababcdcd,)	{A}	{F}	{A}	{F}
553,0	714	CpE	VII	1891	3	8	24	(14 23 1118)	{8}	{-4-4-4-4}	(ababcdcd,)	{A}	{F}	{A}	{F}
549,0	711	CpE	III	1891	3	8	24	(6629 36 59)	{8}	{-6-6-6-6}	(ababcdcd,)	{A}	{F}	{A}	{F}
738,0	923	I	XXIV		4	8		(15 19 3309)	{B}	{----5555}	(ababcdcd,)	{A}	{M}	{A}	{M}
813,0	989	PD	Demi	1893	3	8	24	(14 222114)	{5}	{--------}	(ababcddc,)	{A}	{A}	{A}	{F}

4.3.10. Verlaine : Huitains 1/1

n°	page	recueil	Titre	Date	FG	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
53,0	86	PS	Marco	1866	6	9	54	(03 14 31139)	{A}	{--------5}	(aabbcddcd,)	{A}	{M}	{A}	{M}
266,0	389	J&N	Don Juan	1873	14	A	140	(35 33443448)	{A}	{----------}	(aabbccddee,)	{A}	{A}	{A}	{M}
871,0	1035	PD	Clochi-cl	1895	3	A	30	(012 114 34 18)	{7}	{----------}	(aabbccdede,)	{A}	{A}	{A}	{M}
527,0	679	B	XVI	1890	11	A	110	(25 16 212218)	{8}	{----------}	(ababccdeed,)	{A}	{M}	{A}	{M}
189,0	274	S	II	1874	16	A	160	(25 26 4337 39)	{5}	{----------}	(abbacddcee,)	{A}	{A}	{A}	{M}
548,0	710	CpE	II	1891	4	C	48	(14 25 2208 3339)	{8}	{--------3333}	(ababcdcdeeff,)	{X}	{M}	{A}	{M}
83,0	126	PcPS&FG	La mach	1869	3	E	42	(23 06 2359 5609 09)	{8}	{----------}	(abbacddcefefef,)	{A}	{M}	{A}	{M}

n°	page	recu	Titı	incip	Date	FGlob.	nv§	Nv	MetB	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GfSa	GfSa	GdP
15,1	23	PV	Qui	Précie	1866	3	6	18	{C}	{--8--8}	(aabccb,)	{A}	{F}	{A}		{A}	{F}
15,2	24	PV	Qui	Vous	1866	31		62	{C}	{--}	(aa)	{A}			{A}	{A}	{M}
15,3	28	PV	Qui	Cherc	1866	4	4	16	{6}	{---4}	(aabb,)	{A}	{M}	{A}	{A}	{A}	{M}
15,4	28	PV	Qui	Je n'a	1866	6		12	{C}	{--}	(aa)	{A}			{A}	{A}	{M}
15,5	29	PV	Qui	Mais	1866	3	4	12	{6}	{---4}	(aabb,)	{A}	{M}	{A}	{A}	{A}	{M}
15,6	29	PV	Qui	Ma vi	1866	49		98	{C}	{--}	(aa)	{A}			{A}	{A}	{M}
15,7	37	PV	Qui	Puisq	1866	9	4	36	{6}	{-4-4}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{A}	{A}	{M}
15,8	38	PV	Qui	Nous	1866	8		16	{C}	{--}	(aa)	{A}			{A}	{A}	{M}
15,9	39	PV	Qui	De l'o	1866	6	4	24	{8}	{---6}	(abba,)	{A}	{F}	{F}	{A}		{F}
16,1	40	PV	Vauc	Mes a	1869	1	0	4	{8}	{C--C}	(abba,)	{A}	{M}	{A}		{A}	{M}
16,2	40	PV	Vauc	Vous	1869	3		6	{8}	{--}	(aa)	{X}			{A}	{A}	{M}
16,3	40	PV	Vauc	Vous	1869	4	6	24	{7}	{------}	(ababcc,)	{A}	{F}	{F}	{A}	{A}	{F}
16,4	41	PV	Vauc	Vive \	1869	1	0	4	{5}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{A}	{F}	{F}
16,5	41	PV	Vauc	Admir	1869	1		4	{C}	{----}	(abab)	{A}	{M}	{F}	{F}		{M}
32,1	69	PS	I So	Une a	1866	1	0	8	{5}	{--------}	(abababab)	{A}				{A}	{M}
32,2	69	PS	I So	Et d'é	1866	1	0	8	{5}	{--------}	(abababba)	{A}			{A}		{F}
48,1	81	PS	Un d	Courti	1866	2	3	6	{C}	{---}	(abb,)	{M}	{M}	{M}		{M}	{M}
48,2	81	PS	Un d	Tu ne	1866	2	3	6	{C}	{---}	(aab,)	{M}	{M}	{M}	{M}		{M}
55,1	88	PS	La n	Le co	1866	32	3	97	{C}	{---}	terza rima	{A}	{A}	{A}		{A}	{F}
55,2	91	PS	La n	Et la	1866	17	3	52	{C}	{---}	terza rima	{A}	{A}	{A}	{A}		{F}
68,1	114	RG	Cyth	Un pa	1869	2	3	6	{8}	{---}	(aab,)	{A}	{M}	{A}		{F}	{M}
68,2	114	RG	Cyth	Comn	1869	2	3	6	{8}	{---}	(abb,)	{A}	{F}	{A}	{M}		{F}
88,1	130	PcPS	Au p	Les p	1869	1/1	7	14	{8}	{-------/-------}	{aabbccd,}/{deeffgg,}	{A}	{A}	{F}		{A}	{M}
88,2	131	PcPS	Au p	Je cra	1869	2	8	16	{8}	{--------}	(aabbccdd,)	{A}	{M}	{A}	{A}	{A}	{M}

n°	page	recu	Titr	incip	Date	FGlob	nv§	Nv	MetB	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GfSa	GfSa	GdP
88,3	131	PcPS	Au p	Ceper	1869	1 / 1	7	14	{8}	{-------/-------}	{aabbccd,}/{deeffgg,}	{A}	{A}	{M}	{A}		{F}
186,1	271	S	IV 7	- Cert	1874	sonnet	443	14	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, abb,)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}		{A}	{M}
186,2	271	S	IV 7	Puis,	1874	sonnet	443	14	{C}	{---- ---- --- ---}	(abba, baab,) (aab, cbc,)	{AAAA}	{FMMF}	{AAA}	{A}	{A}	{F}
186,3	272	S	IV 7	Et pou	1874	sonnet	443	14	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{A}		{M}
224,1	302	RC&F	La te	Je ne	1878	1		6	{C}	{-----6}	(aabbcc,)	{A}				{A}	{M}
224,2	303	RC&F	La te	Nagu	1878	1	0	5	{8}	{-----}	(ababa)	{A}			{A}	{A}	{F}
224,3	303	RC&F	La te	Chém	1878	1	0	6	{8}	{------}	(aabccb)	{A}			{A}	{A}	{F}
224,4	303	RC&F	La te	Le tou	1878	1	0	7	{C}	{8------}	(abaabbb)	{A}			{A}	{A}	{F}
224,5	303	RC&F	La te	L'hon	1878	1	0	6	{C}	{-----6}	(aabbcc)	{A}			{A}	{A}	{M}
224,6	303	RC&F	La te	Christ	1878	1	0	2	{7}	{--}	(ab)	{A}			{A}		{M}
225,1	319	J&N	Prol	En roi	1883	2	4	8	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}		{A}	{M}
225,2	319	J&N	Prol	Ma m	1883	3	4	12	{7}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{A}		{M}
246,1	334	J&N	Les	Puisq	1871	3	4	12	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}		{F}	{F}
246,2	335	J&N	Les	Bien	1871	188		376	{C}	{--}	(aa)	{A}			{F}	{A}	{F}
246,3	354	J&N	Les	Va ! s	1871	3	4	12	{7}	{----}	(abba,)	{A}	{A}	{A}	{A}		{M}
252,1	366	J&N	Les	La vie	1867	10	4	40	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}		{F}	{F}
252,2	367	J&N	Les	Les va	1867	10	4	40	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{F}		{M}
382,1	537	P	Bille	Ma pi	1890	1	0	4	{8}	{----}	(abba)	{A}				{A}	{F}
382,2	537	P	Bille	De gr	1890	4	0	8	{8}	{--}	(aa)	{A}			{A}	{A}	{F}
382,3	537	P	Bille	Vous	1890	2	0	8	{8}	{----}	(abba)	{A}			{A}	{A}	{M}
382,4	537	P	Bille	De de	1890	4	0	8	{8}	{--}	(aa)	{A}			{A}		{F}
436,1	584	D	XLV	Ton c	1894	1	0	4	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{M}		{M}	{M}
436,2	584	D	XLV	Si je r	1894	1	0	4	{A}	{8---}	(abab,)	{A}	{F}	{X}	{M}	{A}	{F}
436,3	584	D	XLV	Mon c	1894	1	0	4	{8}	{----}	(abba,)	{A}	{M}	{A}	{A}		{M}

n°	page	recu	Titl	incip	Date	FGlob.	nv§	Nv	Metl	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GfSa	GfSa	GdP
445,1	591	D	LIII /	Il est	1893	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab,)	{A}	{F}	{A}		{A}	{F}
445,2	591	D	LIII /	Je ne	1893	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab,)	{A}	{F}		{A}	{A}	{F}
445,3	592	D	LIII /	Heure	1893	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab,)	{A}	{F}		{A}	{A}	{F}
445,4	592	D	LIII /	Et, co	1893	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab,)	{A}	{F}		{A}	{A}	{F}
445,5	592	D	LIII /	Nous	1893	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab,)	{A}	{F}		{A}	{A}	{F}
445,6	592	D	LIII /	Et nou	1893	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab)	{A}	{F}		{A}		{F}
580,1	741	LI	Glor	Gloire	1892	1/1/1	2	6	{7}	{--/--/--}	(ab,/cc,/ba,)	{X}	{X}	{A}		{M}	{M}
580,2	741	LI	Glori	Nous	1892	3	2	6	{7}	{--}	(aa,)	{X}	{X}		{M}	{A}	{F}
580,3	741	LI	Glori	O fils	1892	1/1/1	2	8	{7}	{--/--/--/--}	(ab,/cd,/ca,/bd,)	{X}	{X}	{X}	{A}	{M}	{M}
580,4	741	LI	Glori	Cat vo	1892	2	2	4	{7}	{--}	{ab,}	{M}	{M}	{M}	{M}	{M}	{M}
580,5	742	LI	Glor	Dieu (	1892	1		2	{7}	{--}	(aa,)	{M}	{M}		{M}		{M}
603,1	769	OesH	VII	Fifi s'i	1893	7	0	14	{C}	{--}	(aa)	{A}		{A}		{A}	{M}
603,2	769	OesH	VII	Le mi	1893	2	4	8	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{A}		{M}
709,1	889	C	La b	Le dia		2	3	6	{8}	{--4}	{abc,}	{X}	{M}	{A}		{A}	{M}
709,2	889	C	La b	Eh qu		9	3	27	{8}	{--4}	(aab,)	{A}	{M}	{A}	{A}	{A}	{M}
709,3	890	C	La b	Mais,		2	3	7	{8}	{--4}	(aba,)	{A}	{F}	{F}	{A}		{M}
755,1	937	I	XLI I	Garibi		2	4	8	{6}	{-4-4}	(aabb,)	{A}	{M}	{A}		{A}	{M}
755,2	937	I	XLI I	Il a tr		6	4	24	{6}	{-4-4}	(abab,)	{A}	{M}	{A}	{A}		{M}
768,1	950	I	LIV /	Ils av	1893	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab,)	{A}	{F}			{A}	{F}
768,2	950	I	LIV /	Mais	1893	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab,)	{A}	{F}		{A}	{A}	{F}
768,3	950	I	LIV /	Mon (	1893	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab,)	{A}	{F}		{A}		{F}
798,1	982	PD	Vos	Vos y	1890	1	0	4	{C}	{-8-8}	(abba,)	{A}	{F}	{F}		{F}	{F}
798,2	982	PD	Vos	Ah ! f	1890	1	0	4	{C}	{-7-8}	(abab,)	{A}	{M}	{F}	{F}		{M}
801,1	983	PD	À M	O Ma	1892	2	3	6	{8}	{---}	(aab,)	{A}	{F}	{A}		{A}	{F}

n°	page	recu	Titı	inciı	Date	FGlob	nv§	Nv	Metl	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GfSa	GfSa	GdP
801,2	983	PD	À M:	Je cra	1892	2	3	6	{8}	{---}	(aaa,)	{M/F}	{A}	{A}	{A}		{F}
808,1	985	PD	Trio	J'idolá	1893	triolet	44	8	{8}	{---- ----}	(abaa, abab,)	{AA}	{MF}	{M}		{A}	{F}
808,2	986	PD	Trio	Je m'	1893	triolet	8	9	{8}	{---------}	(abaaaabab,)	{A}			{A}	{A}	{F}
808,3	986	PD	Trio	Pour	1893	triolet	0	2	{8}	{--}	(aa)	{M}			{A}		{M}
812,1	988	PD	Impr	Il est	1893	1	0	4	{A}	{----}	(abab,)	{M}	{M}			{M}	{M}
812,2	988	PD	Impr	L'on s	1893	1	0	4	{A}	{--BB}	(abab,)	{M}	{M}		{M}	{M}	{M}
812,3	988	PD	Impr	Tant e	1893	3	4	12	{A}	{----}	(abab,)	{M}	{M}	{M}	{M}		{M}
814,1	990	PD	Ex in	O Jés	1893	5	4	24	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{M}	{A}		{A}	{M}
814,2	990	PD	Ex in	Et tu	1893	1		7	{C}	{-------}	(abacdcd,)	{A}	{F}	{A}	{A}	{A}	{F}
814,3	991	PD	Ex in	Encor	1893	4	4	20	{C}	{----}	(abab,)	{A}	{F}	{A}	{A}		{M}
821,1	996	PD	La c	La cro	1893	1	0	4	{8}	{----}	(abba,)	{M}	{M}	{A}		{A}	{M}
821,2	996	PD	La c	Hélas	1893	1	0	4	{8}	{----}	(abab,)	{F}	{F}	{A}	{A}		{F}
874,1	1037	PD	[Dis	Bloy,		1	0	2	{0}	{78}	(aa)	{M}				{M}	{M}
874,2	1037	PD	[Dis	Ces fi		1	0	2	{C}	{--}	(aa)	{M}			{M}	{M}	{M}
874,3	1037	PD	[Dis	Riche		1	0	2	{C}	{--}	(aa)	{M}			{M}		{M}
877,1	1038	PD	Mon	Elle e	1895	3	5	15	{6}	{-----}	(abbaa,)	{A}	{A}	{A}		{A}	{M}
877,2	1039	PD	Mon	Elle, t	1895	3	6	18	{6}	{------}	(abbacc,)	{A}	{M}	{A}	{A}		{M}
882,1	1389	F	III T	A la c	1890	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab,)	{A}				{A}	{F}
882,2	1389	F	III T	La qu	1890	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab,)	{A}			{A}	{A}	{F}
882,3	1389	F	III T	Petit j	1890	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab,)	{A}			{A}	{A}	{F}
882,4	1390	F	III T	Mon c	1890	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab,)	{A}			{A}	{A}	{F}
882,5	1390	F	III T	Tout c	1890	triolet	8	8	{8}	{--------}	(abaaabab)	{A}			{A}		{F}
890,1	1399	F	XIII	Je sui	1890	3	0	6	{8}	{--}	(aa)	{X}				{A}	{F}
890,2	1399	F	XIII	Mais j	1890	1	0	6	{8}	{------}	(abaccb)	{X}			{A}	{M}	{M}

n°	page	recu	Titı	incip	Date	FGlob	nv§	Nv	Metl	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GfSa	GfSa	GdP
890,3	1399	F	XIII	Sucer	1890	2	0	4	{8}	{--}	(aa)	{A}			{M}	{A}	{F}
890,4	1399	F	XIII	Que ti	1890	1	0	4	{8}	{----}	(abba)	{A}			{A}	{A}	{M}
890,5	1399	F	XIII	Avec	1890	2	0	4	{8}	{--}	(aa)	{F}			{A}	{F}	{F}
890,6	1400	F	XIII	A sati	1890	1	0	4	{8}	{----}	(abab)	{A}			{F}	{A}	{M}
890,7	1400	F	XIII	Et que	1890	1	0	4	{8}	{----}	(abba)	{A}			{A}		{F}
891,1	1400	F	XIV I	Croise	1890	1	0	4	{8}	{----}	(abba)	{F}				{A}	{F}
891,2	1400	F	XIV I	A ton	1890	2	0	4	{8}	{--}	(aa)	{M}			{A}	{A}	{M}
891,3	1400	F	XIV I	Et de	1890	2	0	8	{8}	{----}	(abab)	{X}			{A}	{A}	{M}
891,4	1400	F	XIV I	Qu'au	1890	1	0	6	{8}	{------}	(abaaba)	{A}			{A}	{F}	{F}
891,5	1400	F	XIV I	Quan	1890	1	0	14	{8}	{----------}	(abaabcdcdebcec)	{X}			{F}	{A}	{F}
891,6	1401	F	XIV I	Affran	1890	4	0	8	{8}	{--}	(aa)	{X}			{A}	{A}	{F}
891,7	1401	F	XIV I	Là, je	1890	1	0	6	{8}	{------}	(abaccb)	{X}			{A}	{F}	{F}
891,8	1401	F	XIV I	Mais :	1890	2		4	{8}	{--}	(aa)	{F}			{F}		{F}
893,1	1403	F	XVI I	Je sui	1890	6	0	12	{C}	{--}	(aa)	{A}				{A}	{F}
893,2	1403	F	XVI I	Galbe	1890	1	0	3	{C}	{---}	(aaa)	{M}			{A}	{A}	{M}
893,3	1403	F	XVI I	Régal	1890	4	0	8	{C}	{--}	(aa)	{A}			{A}		{M}
906,1	1415	H	XIV	O me	1892	1	0	5	{0}	{446AA}	(ababb)	{A}				{A}	{F}
906,2	1415	H	XIV	Toi, g	1892	1	0	2	{0}	{CA}	(aa)	{M}			{A}	{A}	{M}
906,3	1415	H	XIV	Des p	1892	1	0	4	{5}	{B8--}	(abab)	{A}			{A}	{A}	{M}
906,4	1415	H	XIV	Nous,	1892	1	0	2	{0}	{B6}	(aa)	{F}			{A}	{A}	{F}
906,5	1415	H	XIV	Des p	1892	1	0	14	{0}	{6888B88CCAC448	(abcbcadaeefggd)	{X}			{A}	{A}	{F}
906,6	1415	H	XIV	O me	1892	1	0	6	{C}	{A8-8--}	(ababba)	{A}			{A}	{M}	{M}
906,7	1415	H	XIV	Ne m	1892	1	0	2	{8}	{--}	(aa)	{M}			{M}	{A}	{M}
906,8	1415	H	XIV	Rinço	1892	1	0	2	{0}	{8C}	(ab)	{F}			{A}		{F}

page	rec	Titre	Date	FGlobale	nv§	Nv	Ponctuométrie	Metl	Rim	ClauR	Rép	RemRép
126	PcP	Fragments	1877	triolet	44	8	{39 09 39 39}	{8}	(abaa, abab,)		{ABøAøøAB}	
371	J&N	III Pantoum	1872	pantoum	4444	16	{9939 399996996999}	{A}	(2 abab, baba, abba,)		{aøBC BDEF CGDE GFøa}	Autres jeux de
417	A	Ballade à p	1888	ballade	888	28	(14 113 299) + {0699}	{8}	3{ababbcbc,}	{bcbc}	{øøøøøøøA}	Envoi : {øøøA}
423	A	Ballade en	1885	ballade	AAA	34	(144445 19 89) + {0939}	{A}	3{ababbccdcd,}	{cdcd}	{øøøøøøøøøA}	Envoi : {øøøA}
425	A	Ballade en I	1885	ballade	888	28	(2213 1079) + {3039}	{8}	3{ababbcbc,}	{bcbc}	{øøøøøøøA}	Envoi : {øøøA}
516	P	Ballade de I	1889	ballade	888	28	(13 27 3499) + {3099}	{8}	3{ababbcbc,}	{bcbc}	{øøøøøøøA}	Envoi : {øøøA}
526	P	Ballade de	1885	ballade	888	28	(03 043699) + {3099}	{8}	3{ababbcbc,}	{bcbc}	{øøøøøøøA}	Envoi : {øøøA}
528	P	Ballade Sap	1886	ballade	888	28	(11443169) + {3339}	{A}	3{ababbcbc,}	{bcbc}	{øøøøøøøA}	Envoi : {øøøA}
552	D	Ballade tou	1887	ballade	888	28	(25663679) + {0039}	{8}	3{ababbcbc,}	{bcbc}	{øøøøøøøA}	Envoi : {øøøA}
553	D	Ballade en	1889	ballade	888	28	(23 104 229) + {3309}	{A}	3{ababbcbc,}	{bcbc}	{øøøøøøøA}	Envoi : {øøøA}
591	D	LIII A E... II	1893	triolet	8	8	{99993999}	{8}	(abaaabab,)		{ABøAøøAB}	
591	D	LIII A E... II	1893	triolet	8	8	{339 309 39}	{8}	(abaaabab,)		{ABøAøøAB}	
592	D	LIII A E... II	1893	triolet	8	8	{099009 09}	{8}	(abaaabab,)		{ABøAøøAB}	
592	D	LIII A E... II	1893	triolet	8	8	{339 309 39}	{8}	(abaaabab,)		{ABøAøøAB}	
592	D	LIII A E... II	1893	triolet	8	8	{09 3009 09}	{8}	(abaaabab,)		{ABøAøøAB}	
592	D	LIII A E... II	1893	triolet	8	8	{03330339}	{8}	(abaaabab)		{AbøAøøab}	
632	D	Ballade en	1887	ballade	888	28	(03318 099) + {39 39}	{8}	3{ababbcbc,}	{bcbc}	{øøøøøøøA}	Envoi : {øøøA}
633	D	Ballade pou	1894	ballade	888	28	(435 06689) + {3039}	{A}	3{ababbcbc,}	{bcbc}	{øøøøøøøA}	Envoi : {øøøA}
908	I	IX La ballad		ballade	999	31	(0115 423 29) + {3339}	{8}	3{ababbcddc,}	{cddc}	{øøøøøøøøa}	Envoi : {øøøa}
925	I	XXVI Ballad		ballade	888	28	(423318 29) + {0339}	{8}	3{ababbcbc,}	{bcbc}	{øøøøøøøa}	§§1&2 : répétit
950	I	LIV A F.-A.	1893	triolet	8	8	{09 09 09 09}	{8}	(abaaabab,)		{ABøaøøAB}	
950	I	LIV A F.-A.	1893	triolet	8	8	{309939 39}	{8}	(abaaabab,)		{ABøAøøAB}	
950	I	LIV A F.-A.	1893	triolet	8	8	{09 0339 09}	{8}	(abaaabab,)		{ABøøøøAB}	
985	PD	Triolets	1893	triolet	44	8	{39909939}	{8}	(abaa, abab,)		{ABøA øøAB}	

page	rec	Titre	Date	FGlobale	nv§	Nv	Ponctuométrie	Metl	Rim	ClauR	Rép	RemRép
986	PD	Triolets	1893	triolet	8	9	{039 03 09 09}	{8}	(abaaaabab,)		{ABøAøøøAB}	
986	PD	Triolets	1893	triolet	0	2	{36}	{8}	(aa)			v.1 : "Villon" à
1389	F	III Triolets à	1890	triolet	8	8	{03 09 09 09}	{8}	(abaaabab,)		{ABøAøøAB}	
1389	F	III Triolets à	1890	triolet	8	8	{399909 39}	{8}	(abaaabab,)		{ABøAøøAB}	
1389	F	III Triolets à	1890	triolet	8	8	{09 039909}	{8}	(abaaabab,)		{ABøAøøAB}	
1390	F	III Triolets à	1890	triolet	8	8	{399039 09}	{8}	(abaaabab,)		{ABøAøøAB}	
1390	F	III Triolets à	1890	triolet	8	8	{09 09 09 09}	{8}	(abaaabab)		{ABøAøøAB}	

n°	page	recu	Titre	Date	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
60,0	108	RG	L'allée	1869	0	14	{333309 0009 0009}	{C}	{----------}	(ababaa cddc efef)	{A}			{M}
720,0	905	I	VI Portra		333221	14	{033039 306 09 099}	{B}	{--- --D --D -- -- -}	(aab, bcc, dde, ef, fg, g)	{A}	{FMMFMM}	{FAMFM}	{M}
809,0	986	PD	Le charm	1893	3344	14	{309 03 003 000039}	{0}	{BBB BCA DCCA CACG}	(aaa, bbb, acac, adda)	{MFAA}	{MFFM}	{AAA}	{M}
412,0	567	D	XXI A Pa	1889	3344	14	{009 309 3336 03 09}	{7}	{--- --- ---- ----}	(aab, cbc,) 2 (abab)	{MMFF}	{MMFF}	{MAF}	{F}
415,0	569	D	XXIV A L	1889	3344	14	{033009 0009 3309}	{8}	{--- --- ---- ----}	(aab, ccb, dbbd, beeb,)	{AAAA}	{FFMF}	{AAA}	{F}
867,0	1032	PD	Souvenir		3344	14	{0330033009 03 09}	{8}	{--- --- ---- ----}	(aab, ccb,) 2 (aabb)	{AAAA}	{FFFF}	{AAA}	{F}
195,0	281	S	VIII	1874	3344	14	{999339 33333339}	{8}	{--- --- ---- ----}	(aba, bab,) (2 abba)	{AAAA}	{MFMM}	{AAM}	{M}
151,0	215	PclBC	Le bon d	1872	3344	14	{999009 3339 3999}	{8}	{--- --- ---- ----}	(aba, bcc,) (2 abba)	{AAAA}	{MMFF}	{AAF}	{F}
339,0	489	P	VI Sapph	1867	3344	14	{333336 3006 0336}	{C}	{--- --- ---- ----}	(aba, bcc,) (2 abba)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
480,0	617	D	LXXXVI /	1894	3344	14	{009 033303 03339}	{4}	{--- --- ---- ----}	(abb, aba,) 2 (abba,)	{AAAA}	{MFMF}	{AAA}	{F}
19,0	60	PS	I Résigna	1866	3344	14	{339 339 3339 39 39}	{A}	{--- --- ---- ----}	(abb, acc,) (2 abba,)	{AAAA}	{FFMM}	{AAM}	{M}
389,0	545	PcP	Ecrit en	1889	3344	14	{033309 09 39 0339}	{C}	{--- --- ---- ----}	(abb, acc,) (abab, baba)	{AAAA}	{FFFM}	{AAF}	{M}
810,0	987	PD	Le charm	1893	3444	15	{0009 303 03 03 03 09}	{0}	{GCE CCAE CCEE CECF}	(aaa, abbb,) (abba, abab)	{FAFF}	{FMFF}	{FAF}	{F}
788,0	972	BS	V Edition	1895	44--	13	{969939 39 69999}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 aabb,) (aabab)	{AAA}	{FFF}	{AA}	{F}
464,0	606	D	LXX A M	1894	4433	14	{3009 3069 303309}	{6}	{---- ---- --- ---}	(2 aabb,) (aab, acc)	{AAAF}	{MMMF}	{AAA}	{F}
119,0	166	AZ	Sur un p	1871	4433	14	{06 069 69 69 60009}	{1}	{---- ---- --- ---}	(2 abab,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{AAA}	{F}
39,0	74	PS	I Femme	1866	4433	14	{3009 3039 036 339}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abab,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{AAA}	{F}
116,0	165	AZ	La mort d	1871	4433	14	{0009 0009 000039}	{A}	{---- ---- --- ---}	(2 abab,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{AAA}	{F}
358,0	507	P	VI Lombe	1885	4433	14	{9939 39 03 039 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abab,) (aab, cbc)	{MMAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
508,0	639	D	Pour un a	1895	4433	14	{00339 339933039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abab,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{AAA}	{M}
365,0	515	P	Le sonne	1874	4433	14	{3309 6639936639}	{E}	{---- ---- --- ---}	(2 abab,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{AAA}	{F}
410,0	566	D	XIX A Ire	1889	4433	14	{03 09 06 006 36 009}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abab,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{AAA}	{M}
471,0	611	D	LXXVII A	1890	4433	14	{3006 03 06 399339}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abab,) (aba, bcc)	{MMFF}	{MMFF}	{MAF}	{F}
497,0	630	D	CIII A Au	1893	4433	14	{3309 3009 300009}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abab,) (aba, bcc)	{AAAA}	{MMFF}	{AAA}	{F}

n°	page	recu	Titre	Date	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
462,0	605	D	LXVIII Su	1894	4433	14	{0000003309 0039}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abab,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{AAA}	{M}
735,0	921	I	XXI Sonr		4433	14	{0336 3039 609 339}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abab,) (abb, acc)	{AAAA}	{FFFF}	{AAA}	{F}
336,0	487	P	III Per ai	1867	4433	14	{0003 03 09 309 339}	{A}	{---- ---- --- ---}	(2 abab,) (abb, acc)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
748,0	931	I	XXXIV P	1884	4433	14	{03 09 3369 009 309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba, aca, cdd,)	{AAAA}	{MMMM}	{MMA}	{M}
440,0	588	D	XLIX A	1894	4433	14	{09 39 3033006 309}	{9}	{-8-B ---- --- AAC}	(2 abba, cca, dda)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
509,0	639	D	Sonnet p	1895	4433	14	{33333009 009 009}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba, cdc, dbb)	{AAAA}	{FFMM}	{FAA}	{M}
458,0	602	D	LXIV A M	1892	4433	14	{3309 0009 000009}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, aba)	{FFAA}	{FFMM}	{FAA}	{M}
186,1	271	S	IV 7	1874	4433	14	{3009 09 39 003 009}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, abb,)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
183,0	269	S	IV 4	1874	4433	14	{93000033303 009}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, bcc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAM}	{F}
504,0	636	D	Frontispi		4433	14	{0336 03 06 300369}	{6}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
448,0	594	D	LV A mo	1893	4433	15	{39 03 000033000039}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
454,0	599	D	LX A Edr	1894	4433	14	{00000003 06 0039}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
333,0	485	P	Allégorie	1867	4433	14	{0339 3339 333339}	{A}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
335,0	486	P	II Pensio	1867	4433	14	{69 69 39 33006 039}	{A}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
726,0	911	I	XII Pour		4433	14	{3009 0009 3303 09}	{A}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
727,0	911	I	XIII L'éte	1893	4433	14	{0009 03 00033009}	{A}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
226,0	320	J&N	A la loua	1883	4433	14	{03333033303309}	{B}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
12,0	21	PV	Torquato	1864	4433	14	{3339 3339 309909}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAF}	{M}
21,0	62	PS	III Après	1866	4433	14	{3039 06 09 399039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}
22,0	62	PS	IV Voeu	1866	4433	14	{9339 0009 339 339}	{C}	{--}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}
24,0	63	PS	VI Mon	1866	4433	14	{0009 0039909 309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
26,0	64	PS	VIII L'ang	1866	4433	14	{0039 3039 039 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
157,0	247	S	V	1875	4433	14	{03 09 30369 33339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}
159,0	248	S	VII	1875	4433	14	{39 69 3009999999}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}

n°	page	recu	Titre	Date	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
182,0	269	S	IV 3	1874	4433	14	{30000339999339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
229,0	322	J&N	Intérieur	1867	4433	14	{0009 3339 630339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}
231,0	323	J&N	A Horati	1867	4433	14	{3009 0333039 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}
233,0	324	J&N	Le clown	1867	4433	14	{9339 36 39 339 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}
238,0	327	J&N	Le pitre	1869	4433	14	{0009 0339909 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}
239,0	328	J&N	Allégorie	1868	4433	14	{3309 3009 009 069}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
240,0	328	J&N	L'auberg	1868	4433	14	{03999039 039 099}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
241,0	329	J&N	Circonsp	1867	4433	14	{00099039 309 609}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
249,0	363	J&N	La pucell	1862	4433	14	{3309 03 09 309 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
253,0	370	J&N	I La prin	1871	4433	14	{3339 0039 339 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
283,0	427	A	Parsifal	1885	4433	14	{0006 36 039 39 399}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
289,0	433	A	A Léon V	1881	4433	14	{09 06 06 06609 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
290,0	433	A	A Ernest	1881	4433	14	{0339 0039 309 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
295,0	436	A	A Charle	1887	4433	14	{0336 0336 303669}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
299,0	438	A	Saint Be	1884	4433	14	{33303 033309 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}
302,0	440	A	Drapeau	1881	4433	14	{06 36 0006 309 309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
334,0	487	P	I Sur le b	1867	4433	14	{6009 3309 339 309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
393,0	555	D	II Au mêr	1889	4433	14	{93333069 039 369}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}
403,0	561	D	XII A Ge	1889	4433	14	{3339 3330039 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}
425,0	576	D	XXXIV A	1890	4433	14	{03 09 0039 309 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
427,0	577	D	XXXVI C	1887	4433	14	{0036 0036 303669}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
457,0	601	D	LXIII A A	1893	4433	14	{306 00009 333039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{MMMM}	{M}	{M}	{M}
479,0	616	D	LXXXV A	1894	4433	14	{333999333303309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
493,0	627	D	XCIX A L	1893	4433	14	{9009 3006 339 309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}

n°	page	recu	Titre	Date	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetI	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
498,0	631	D	CIV A Lé	1894	4433	14	{03 09 3339 309 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{MMAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
531,0	686	B	XX 1	1889	4433	14	{3309 33993003 09}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}
741,0	926	I	XXVII Bu	1881	4433	14	{3339 3039 039909}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
742,0	927	I	XXVIII TI	1881	4433	14	{3339 36 09909 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
744,0	928	I	XXX Ecri	1870	4433	14	{0039 03 09 336 399}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
784,0	969	BS	I Bibliopl	1895	4433	14	{9309 39 39 306 069}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
791,0	974	BS	VIII Les c	1895	4433	14	{36 39 3309 366039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAA}	{M}
499,0	631	D	CV A Mn	1894	4433	14	{909900003 09 309}	{0}	{BECE ACCC CCC CCC}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
463,0	605	D	LXIX A F	1890	4433	14	{03 033069 309 339}	{7}	{8--8 8--8 -AE -AE}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
234,0	324	J&N	Ecrit sur	1869	4433	14	{09 09 0009 039 339}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
449,0	595	D	LVI A Lé	1889	4433	14	{09 00033303 0339}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
799,0	982	PD	A Eugèn	1890	4433	14	{330003 03 003 009}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
196,0	282	S	IX	1872	4433	14	{0009 0009 303309}	{A}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
441,0	588	D	L A la mé	1894	4433	14	{3009 0009 300339}	{A}	{-B-B -D-C 9-C --E}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAMA}	{FFMM}	{FAA}	{M}
853,0	1021	PD	Quand mé	1894	4433	14	{000330003 03 099}	{A}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
242,0	330	J&N	Vers pou	1872	4433	14	{9339 3999099399}	{B}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{MFMF}	{MFMF}	{AAA}	{F}
42,0	76	PS	IV Une gr	1866	4433	14	{09 39 09 00399339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
43,0	77	PS	V Monsie	1863	4433	14	{9 039 039 0993039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
149,0	214	PclBC	Retour de	1871	4433	14	{3309 0339 009909}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
158,0	247	S	VI	1875	4433	14	{3309 0339 336 309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
160,0	248	S	VIII	1875	4433	14	{09 3303 0336 3399}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
186,3	272	S	IV 7	1874	4433	14	{03300033333309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
206,0	289	S	XIX	1880	4433	14	{09 36 06 39 033369}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{MFMF}	{MFMF}	{AAA}	{F}
227,0	320	J&N	Pierrot	1868	4433	14	{06 39 03 09 309 009}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}

n°	page	recu	Titre	Date	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetI	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
236,0	326	J&N	A Albert	1882	4433	14	{3039 3039 339 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
243,0	330	J&N	Luxures	1873	4433	14	{30330003 003 009}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
402,0	561	D	XI A A. F	1889	4433	14	{3039 3039 309 369}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
404,0	562	D	XIII A Ma	1889	4433	14	{0339 0009 339 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{MFMF}	{MFMF}	{AAA}	{F}
409,0	565	D	XVIII Fer	1890	4433	14	{3339 09 39 300039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
413,0	568	D	XXII A G	1889	4433	14	{39 09 0339900069}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
488,0	624	D	XCIV A E	1893	4433	14	{03 03 039 003 0009}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
528,0	682	B	XVII	1891	4433	14	{99309 036 099309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{MMFF}	{MMFF}	{MAF}	{F}
533,0	687	B	XX 3	1891	4433	14	{0009 3309933309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
792,0	974	BS	IX Bibliop	1895	4433	14	{33300009 339 099}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
793,0	975	BS	IX Bibliop	1895	4433	14	{036 330330336 39}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
822,0	996	PD	A monsie	1893	4433	14	{003303 09 300339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
907,0	1416	H	Le sonne	1871	4433	14	{03 09 0339 339 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
162,0	249	S	X	1875	4433	14	{90393309033309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bab)	{AAAA}	{FFMF}	{FAA}	{F}
468,0	609	D	LXXIV A	1891	4433	14	{33033039 309 369}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bba)	{AAAA}	{FFMM}	{FAA}	{M}
235,0	325	J&N	Le squel	1869	4433	14	{0009 09 03 309 309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bba)	{AAAA}	{MMFF}	{MAA}	{F}
338,0	488	P	V Eté	1867	4433	14	{0069 06 06 036 309}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
400,0	559	D	IX Léon B	1889	4433	14	{3039 6339 306 309}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{MMFF}	{MAA}	{F}
414,0	569	D	XXIII Au	1890	4433	14	{3009 3009 303339}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{FFMM}	{FAA}	{M}
417,0	571	D	XXVI A I	1889	4433	14	{0339 03 09 033309}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{MMFF}	{MAA}	{F}
259,0	375	J&N	VII L'aub	1882	4433	14	{3309 0339 009 009}	{A}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{FFMM}	{FAA}	{M}
25,0	64	PS	VII A une	1866	4433	14	{03 09 03 09 009 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{FFMM}	{FAA}	{M}
258,0	374	J&N	VI Le poé	1872	4433	14	{39 09 0039 699309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{FFMM}	{FFMM}	{FAM}	{M}
297,0	437	A	A propos	1881	4433	14	{3339 06 03309 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{MMFF}	{MAA}	{F}

n°	page	recu	Titre	Date	nv§	Nv	Ponctuométrie	Met	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
298,0	438	A	A Victor	1880	4433	14	{06 399039909 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{MMFF}	{MAA}	{F}
408,0	565	D	XVII A A	1890	4433	14	{03 039 369 309 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{MMFF}	{MAA}	{F}
419,0	572	D	XXVIII A	1890	4433	14	{33036 303303 009}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{FFMM}	{AAA}	{M}
469,0	609	D	LXXV A I	1890	4433	14	{3009 3339 039 639}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{FFMM}	{FAA}	{M}
476,0	614	D	LXXXII A	1890	4433	14	{6339 3336 3309 09}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{MMFF}	{MAA}	{F}
532,0	686	B	XX 2	1891	4433	14	{0039 0339 033339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{FFMM}	{FAA}	{M}
795,0	977	BS	X Bibliot	1895	4433	14	{6339 009 0330339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{MMFM}	{MAF}	{M}
502,0	635	D	Pour "la	1893	4433	14	{0039 0339 333339}	{8}	{---A ---- --- --F}	(2 abba,) (aba, ccb)	{MMFF}	{MMFF}	{MAF}	{F}
184,0	270	S	IV 5	1874	4433	14	{3339 0003 009 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, aab)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
396,0	557	D	V A Stép	1889	4433	14	{309 00039 09 0009}	{7}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, aba)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
474,0	613	D	LXXX A (	1891	4433	14	{63003 009 339 009}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, aba)	{AAAA}	{MMMF}	{MAA}	{F}
538,0	693	B	XXV	1890	4433	14	{3309 0330039 369}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, aba)	{AAAA}	{MMFM}	{MMA}	{M}
478,0	616	D	LXXXIV	1890	4433	14	{00033303 003369}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{FFMM}	{FFMM}	{FAM}	{M}
841,0	1013	PD	Toast	1894	4433	14	{30000000066039}	{8}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{MMAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
790,0	973	BS	VII Pauca	1895	4433	14	{3306 3039 06 03 09}	{A}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
865,0	1031	PD	Conseil	1895	4433	14	{69 000039 006 039}	{A}	{9C-- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
197,0	282	S	X	1875	4433	14	{09 39 3399939 069}	{B}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AMMM}	{MMMM}	{MMM}	{M}
7,0	17	PV	Les dieu	1861	4433	14	{3309 0009 309 309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
161,0	249	S	IX	1875	4433	14	{93330333330009}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
180,0	268	S	IV 1	1874	4433	14	{03 003 039 339 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
181,0	268	S	IV 2	1874	4433	14	{9939 39 39 333039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
185,0	270	S	IV 6	1874	4433	14	{9039 0039 09 3039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
254,0	370	J&N	II Langue	1883	4433	14	{30099939999339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
300,0	439	A	Parabole	1884	4433	14	{06 330333339 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}

n°	page	recu	Titre	Date	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
301,0	439	A	Sonnet h	1881	4433	14	{33099309 639 309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
394,0	555	D	III A Frar	1889	4433	14	{36 330339 039 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
406,0	563	D	XV A Ern	1887	4433	14	{3609 3339 309 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
418,0	571	D	XXVII A	1890	4433	14	{0339 3399399309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
494,0	628	D	C A l'aim	1893	4433	14	{9009 303 03 03 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
495,0	629	D	CI Au co	1893	4433	14	{03 03 0000039 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
785,0	970	BS	II Biblion	1895	4433	14	{9003 0039 300039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
786,0	970	BS	III Bibliot	1895	4433	14	{3039 6336 066069}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
398,0	558	D	VII Laure	1889	4433	14	{06 06 36 36 036 339}	{E}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{FMFF}	{FAA}	{F}
473,0	612	D	LXXIX P	1892	4433	14	{09 330003339 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abc, abc)	{FFMM}	{FFMM}	{FAM}	{M}
416,0	570	D	XXV A E	1890	4433	14	{0369 3339 339 339}	{8}	{---- ---- --- ---}	(aabb, bbaa,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FMMM}	{FAA}	{M}
434,0	583	D	XLIII Pou	1894	4433	14	{00069 003 039 009}	{A}	{9--- -9-- --- ---}	(abaa, baaa,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FFFF}	{AAA}	{F}
773,0	954	I	LIX	1893	4433	14	{09990009903 069}	{8}	{---- ---- --- ---}	(abaa, baba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FFFF}	{AAA}	{F}
491,0	626	D	XCVII Au	1894	4433	14	{60003333330039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab, abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FMMM}	{AAA}	{M}
772,0	954	I	LVIII A m	1895	4433	14	{60003 039 300039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab, abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FMMM}	{AAA}	{M}
484,0	620	D	XC Pour	1894	4433	14	{39 09 03 09 0003 09}	{7}	{---- ---- --- ---}	(abab, baab,) (aab, aab)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
817,0	994	PD	Cordialite	1895	4433	14	{0009 0009 039 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab, baab,) (aab, bcc)	{AAAA}	{FFFM}	{FAF}	{M}
459,0	603	D	LXV A M	1894	4433	14	{00000009909 069}	{7}	{---- ---- --- ---}	(abab, baba, bcc, bdd)	{AAAA}	{MFFF}	{MAA}	{F}
572,0	734	LI	A Charle	1890	4433	14	{36 330036 009 399}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab, baba,) (aab, aab)	{MMAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
14,0	22	PV	Vers dor	1864	4433	14	{3009 09 09 303 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab, baba,) (aab, aba)	{AAAA}	{FMMF}	{FAA}	{F}
361,0	509	P	L'impude	1887	4433	14	{3309 0009999309}	{8}	{---- ---- --- ---}	(abab, baba,) (aab, cbc)	{MMMM}	{MMMM}	{MMM}	{M}
10,0	20	PV	A don Qu	1861	4433	14	{36 39 39 09 09 3309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab, baba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MFFM}	{MAA}	{M}
444,0	590	D	LIII A E..	1893	4433	14	{03 03 0003 03 0339}	{8}	{---- ---- --- ---}	(abab, baba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FMMM}	{FAA}	{M}
475,0	613	D	LXXXI Au	1893	4433	14	{0003 0069 009 009}	{8}	{---- ---- --- ---}	(abab, baba,) (aab, ccb)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}

n°	page	recu	Titre	Date	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetE	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
411,0	567	D	XX A Ge	1889	4433	14	{9909 03 09909 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab, baba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FMMM}	{FAA}	{M}
450,0	596	D	LVI A Lé	1892	4433	14	{03 09 0339 003 009}	{8}	{---- ---- --- -AC}	(abab, baba,) (aba, baa)	{MMMM}	{MMMM}	{MMM}	{M}
282,0	426	A	A Louis I	1886	4433	14	{3003 0339 039 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab, baba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{MFMM}	{MAA}	{M}
447,0	594	D	LV A mo	1893	4433	14	{003 003 09 000039}	{8}	{----}	(abab, baba,) (aba, cbc)	{MMMM}	{MMMM}	{MMM}	{M}
13,0	21	PV	L'apollon	1864	4433	14	{66993009 333309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab, baba,) (abb, acc)	{AAAA}	{FMMM}	{FAA}	{M}
511,0	642	D	Marceline	1895	4433	14	{3009 3339 609 399}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab, baba,) (abb, acc)	{AAAA}	{FMMM}	{FAA}	{M}
787,0	971	BS	IV L'arriv	1895	4433	14	{333006 03339 609}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab, baba,) (abb, acc)	{AAAA}	{FMMM}	{FAA}	{M}
752,0	934	I	XXXVIII /		4433	14	{003 0006 3303339}	{8}	{---- ---- --- ---}	(abab, babb,) (aab, ccb)	{MMFF}	{MMFF}	{MAF}	{F}
442,0	589	D	LI Pour la	1894	4433	14	{03 09 009 309 0039}	{A}	{---- -C-C --- ---}	(abab, ccde, eda, bba)	{AAAA}	{FMFF}	{AMA}	{F}
466,0	607	D	LXXII A F	1889	4433	14	{03 0009 39 003 039}	{5}	{---- ---- --- ---}	(abab, cdcd, aee, aff)	{MMMM}	{MMMM}	{MMM}	{M}
472,0	611	D	LXXVIII A	1892	4433	14	{00333303 033039}	{5}	{---- ---- --- ---}	(abab, cdcd, efe, fdd)	{MMMM}	{MMMM}	{MMM}	{M}
482,0	618	D	LXXXVIII	1893	4433	14	{330000039 03309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab,) (abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FMMF}	{AAA}	{F}
456,0	601	D	LXII A A	1889	4433	14	{3309 0039 339 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abab,) (abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{FMFF}	{AMA}	{F}
481,0	618	D	LXXXVII	1893	4433	14	{3339 309906 3339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abba, aabc, cde, ffe)	{AAAA}	{FFFF}	{FFA}	{F}
337,0	488	P	IV Printe	1867	4433	14	{3306 36 03303309}	{8}	{---- ---- --- ---}	(abba, abab,) (abb, acc)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
80,0	125	PcPS	L'enterre	1864	4433	14	{933333039 33339}	{C}	{---- ---- --- --8}	(abba, baab,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MFFM}	{AAA}	{M}
170,0	257	S	XVIII	1881	4433	14	{03 099039 039 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abba, baab,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MFFM}	{AAA}	{M}
796,0	977	BS	X Bibliot	1895	4433	14	{3339 39 09 003 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abba, baab,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FMMF}	{AAA}	{F}
186,2	271	S	IV 7	1874	4433	14	{0333303303 0009}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abba, baab,) (aab, cbc,)	{AAAA}	{FMMF}	{AAA}	{F}
23,0	63	PS	V Lassitu	1866	4433	14	{9909 39 39 369 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abba, baab,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MFFF}	{AAA}	{F}
767,0	949	I	LIII A Ca	1895	4433	14	{06 09 0039 069 009}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abba, baab,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FMMM}	{AAA}	{M}
86,0	129	PcPS	Sur le c	1869	4433	14	{0336 3339 009 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abba, baab,) (aba, bcc)	{AAAA}	{FMFF}	{AAA}	{F}
291,0	434	A	A Emile	1875	4433	14	{09933039 0339 39}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abba, baab,) (abb, acc)	{AAAA}	{MFFF}	{AAA}	{F}
423,0	575	D	XXXII A	1890	4433	14	{09930039 033339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abba, baab,) (abb, acc)	{AAAA}	{MFFF}	{AAA}	{F}

n°	page	recu	Titre	Date	nv§	Nv	Ponctuométrie	Mett	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
743,0	928	I	XXIX Nét	1881	4433	14	{3006 36 36 336 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abba, baab,) (abb, acc)	{AAAA}	{MFFF}	{AAA}	{F}
789,0	972	BS	VI Désap	1895	4433	14	{06 336 009 039 309}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abba, baab,) (abb, acc)	{AAAA}	{FMMM}	{AAA}	{M}
777,0	958	I	LXIII A la	1892	4433	14	{300000009 03 009}	{8}	{---- ---- --- ---}	(abba, baba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FFFF}	{AAA}	{F}
825,0	998	PD	Contre la	1893	4433	14	{99999939 369 309}	{8}	{---- ---- --- ---}	(abba, baba,) (abb, acc)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
503,0	636	D	Pour "la	1893	4433	15	{00009 0003 033069}	{8}	{---- ---- --- ---}	(abba, babb, acd, cde)	{AAAA}	{FMFM}	{AAA}	{M}
443,0	590	D	LII A une	1894	4433	14	{03 000000000009}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abba, caac,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MFFM}	{AAA}	{M}
496,0	629	D	CII Gabr	1893	4433	14	{3009 339 339 6009}	{8}	{---- ---- --- ---}	(abba, ccca, dda,) (aaa)	{FAFM}	{FFFM}	{AFA}	{M}
634,0	821	ILP	Dernier	1893	4433	14	{0339 309 6069 369}	{8}	{---- ---- --- ---}	(abba,) (aabc, ddc, bee)	{AAAA}	{FMMM}	{AAA}	{M}
775,0	956	I	LXI Pour		4433	14	{30399333303 039}	{8}	{---- ---- --- ---}	(abba,) (abab, aca, cdd)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
876,0	1038	PD	Impromp		4433	14	{033333003 09 069}	{8}	{---- ---4 --- ---}	(abbb, aaab,) (abb, acd)	{AAAA}	{MMMM}	{AAA}	{M}
819,0	995	PD	Cordialité		4433	14	{09 39 03 09903339}	{C}	{---- ---- --- ---}	(abbb, accc,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MMMM}	{AAA}	{M}
483,0	619	D	LXXXIX A	1893	4433	14	{3303 06 36 009 699}	{8}	{---- ---- --- ---}	2 (aaaa,) (aab, bcc)	{MMMM}	{MMMM}	{MMM}	{M}
20,0	61	PS	II Never	1865	4433	14	{03 09 39 639 39909}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (aaaa,) (aab, cbc)	{FMAA}	{FMMF}	{AAA}	{F}
455,0	600	D	LXI Jean	1890	4433	14	{0339 6339 009 339}	{C}	{38-- 38-- 38- 38-}	2 (aaaa,) 2(aaa)	{MMMM}	{M}	{M}	{M}
470,0	610	D	LXXVI A	1891	4433	14	{303 00009909 006}	{8}	{---- ---- --- ---}	2 (aabb,) (aab, aab)	{AAAA}	{FFFF}	{AAA}	{F}
401,0	560	D	X A Raou	1889	4433	14	{6609 06 09 009 339}	{A}	{---- ---- --- ---}	2 (aabb,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFFM}	{AAA}	{M}
355,0	504	P	III Explic	1885	4433	14	{3339 3339 309 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abab,) (aaa, bbb)	{MFMF}	{A}	{AAA}	{F}
407,0	564	D	XVI Rayn	1887	4433	14	{3039 3339 300399}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abab,) (aab, cbc)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
839,0	1011	PD	Hôpital		4433	14	{06 09 3333003 006}	{8}	{---- ---- --- ---}	2 (abab,) (aba, bab)	{AAAA}	{MMFM}	{AAA}	{M}
397,0	557	D	VI A Jea	1889	4433	14	{0069 3069 303309}	{7}	{---- ---- --- ---}	2 (abab,) (aba, bcc)	{MFAA}	{MFMM}	{AAA}	{M}
430,0	580	D	XXXIX Q	1893	4433	14	{39 09 00003 00009}	{A}	{---- ---- --- ---}	2 (abab,) (abb, acc)	{MMMM}	{MMMM}	{MMM}	{M}
855,0	1022	PD	Acte de		4433	14	{93330039 039 309}	{A}	{---- ---- --- ---}	2 (abab,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{AAA}	{M}
296,0	436	A	A Mauric	1888	4433	14	{333303 03339 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abab,) (abb, acc)	{AAAA}	{FMFF}	{FMA}	{F}
426,0	577	D	XXXV A	1888	4433	14	{333303 03339 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abab,) (abb, acc)	{AAAA}	{FMFF}	{FMA}	{F}

n°	page	recu	Titre	Date	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetI	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
467,0	608	D	LXXVIII A	1890	4433	14	{03 06 03 09 033399}	{C}	{-4-4 -4-4 -4- -4-}	2 (abab,) (abb, acc)	{AAAA}	{FFFF}	{AAA}	{F}
232,0	323	J&N	Sonnet b	1873	4433	14	{99099909 009 369}	{D}	{---- ---- --- ---}	2 (abab,) (abb, cde)	{MFMF}	{MFMF}	{AAA}	{F}
794,0	976	BS	X Bibliota	1895	4433	14	{699609 000006 39}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, bcc)	{AAAA}	{MFFM}	{AAF}	{M}
820,0	995	PD	Cordialité		4433	14	{39 03 0333333039}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, bcc)	{AAAA}	{MFFM}	{AAF}	{M}
3,0	13	PV	Imité de	1861	4433	14	{3009 0339 339 099}	{A}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MFFM}	{AAA}	{M}
190,0	278	S	III	1873	4433	14	{999933399099909}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FMMF}	{AAA}	{F}
294,0	435	A	A Edmon	1887	4433	14	{39 39 3303 033339}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FMMF}	{AAA}	{F}
399,0	559	D	VIII A Vi	1889	4433	14	{3309 3039 339 009}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{MFFM}	{AAA}	{M}
428,0	578	D	XXXVII A	1890	4433	14	{3339 3303 033339}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FMMF}	{AAA}	{F}
461,0	604	D	LXVII A I	1894	4433	14	{06 099339 000039}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, cbc)	{AAAA}	{FFMF}	{AFA}	{F}
477,0	615	D	LXXXIII A	1891	4433	14	{09 39 3009 009 039}	{E}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, cbc)	{MFMA}	{MFMF}	{AAA}	{F}
489,0	625	D	XCV A F	1893	4433	14	{003 00000000339}	{8}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FMMM}	{AAA}	{M}
492,0	627	D	XCVIII A	1893	4433	14	{03 09 3009 3306 09}	{8}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, ccb)	{MMMM}	{MMMM}	{MMM}	{M}
292,0	434	A	A Charle	1887	4433	14	{03 09 3339939 009}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MFMM}	{AFA}	{M}
293,0	435	A	A Emmai	1887	4433	14	{3339 3309933339}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MFFF}	{AAA}	{F}
392,0	554	D	I A Jules	1889	4433	14	{0339 3009 309 339}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{FMMM}	{AAA}	{M}
422,0	574	D	XXXI A (	1889	4433	14	{6309 6309939 309}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MFFF}	{AAA}	{F}
424,0	575	D	XXXIII A	1890	4433	14	{3339 3309 333039}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MFFF}	{AAA}	{F}
512,0	657	B	I	1887	4433	14	{3306 03 09 039 039}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aab, ccb)	{AAAA}	{MFFF}	{AAA}	{F}
395,0	556	D	IV J.-K. I	1889	4433	14	{3309 09 09 039 339}	{9}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aba, bab)	{AAAA}	{FMMF}	{AMA}	{F}
244,0	331	J&N	Vendange	1873	4433	14	{0369 03 09 339 009}	{9}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aba, bcc)	{FFFF}	{FFFF}	{FFF}	{F}
420,0	573	D	XXIX A (	1890	4433	14	{3339 3339 009 009}	{9}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{FMMM}	{AMA}	{M}
431,0	580	D	XL Quato	1893	4433	14	{990039 09 09 03 09}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{MMFF}	{MAA}	{F}
507,0	638	D	Puvis de	1895	4433	14	{3336 36 06 036 009}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{MFMM}	{AAA}	{M}

n°	page	recu	Titre	Date	nv§	Nv	Ponctuométrie	Metl	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
849,0	1019	PD	A Fernan	1894	4433	14	{330009 09 000399}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (abb, aba)	{AAAA}	{FMFM}	{AMA}	{M}
439,0	587	D	XLVIII A	1894	4433	15	{39999009 03 03 099}	{8}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (abb, aca)	{MAAA}	{MMMF}	{MAA}	{M}
421,0	573	D	XXX A C	1890	4433	14	{0339 0339 009 039}	{8}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{FMMM}	{AAA}	{M}
831,0	1003	PD	A maden	1893	4433	14	{03 09 3000006 339}	{8}	{---- ---- --- --G}	2 (abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MFFF}	{AAA}	{F}
11,0	20	PV	Un soir (	1862	4433	14	{99990339 336 039}	{C}	{-8-8 -8-8 -8- -8-}	2 (abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MFFF}	{AAA}	{F}
405,0	563	D	XIV A H	1889	4433	14	{303993099039 39}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMFF}	{MMA}	{F}
764,0	947	I	L A Marc		4433	14	{3306 0333039 099}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MMMM}	{MAA}	{M}
765,0	948	I	LI A Erne		4433	14	{3009 0333033339}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{FFFF}	{FAA}	{F}
818,0	994	PD	Cordialite		4433	14	{3009 3309 099909}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (abb, acc)	{AAAA}	{MFFF}	{AAA}	{F}
465,0	607	D	LXXI A M	1891	4433	14	{903 03 0009 00339}	{8}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (abb, cac)	{AAMA}	{FFMF}	{FAA}	{F}
854,0	1022	PD	Pour le n	1895	4433	14	{0039 0009 609 639}	{C}	{---- ---- --- ---}	2 (abba,) (abb, cac)	{AAAA}	{FFMM}	{FFM}	{M}
766,0	948	I	LII A Féli		446		{39 033009900069}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (abbacc)	{AAA}	{MMM}	{MA}	{M}
187,0	272	S	IV 8-9	1874		14	{0039 0039990039}	{C}	{---- ---- --- ---}	(2 abba,) (aba, bcc)	{AAAA}	{FFMM}	{FAA}	{M}

n°	page	recueil	Titr	Date	FGlobale	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
143,0	206	RsP	Stree	1873	5/4	1/3	17	(9/129)	{0/8}	{4/---}	{a,}/(aaa,)	{F/M}	{F/M}	{A}	{F}
142,0	205	RsP	Splee	1873	3/3	2	12	(17 /39)	{8}	{--/--}	(ab,/ab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
580,1	741	LI	Gloria	1892	1/1/1	2	6	{39 /00/69}	{7}	{--/--/--}	(ab,/cc,/ba,)	{X}	{X}	{A}	{M}
580,3	741	LI	Gloria	1892	1/1/1/1	2	8	{33/69 /69 /30}	{7}	{--/--/--/--}	(ab,/cd,/ca,/bd,)	{X}	{X}	{X}	{M}
561,0	720	CpE	XV	1891	4/4	4	32	(12 18 /3309)	{9/5}	{----/----}	(aabb,)/(abab,)	{M/A}	{M}	{A/M}	{M}
81,0	126	PcPS&FG	Fragr	1877	1/1	4	8	{39 09 /39 39}	{8}	{----/----}	(abaa,/abab)	{A}	{A}	{M}	{F}
132,0	195	RsP	VIII	1872	3/2	4	24	(01 09 /09 09)	{5}	{----/----}	(abba,)/(abab,)	{F}	{F}	{F}	{F}
201,0	285	S	XIV	1875	2/1	4	12	(26 59)/{9909}	{9}	{----/----}	(abba,)/(abab,)	{A}	{X}	{A}	{F}
321,0	455	A	XVII	1886	3/33	4	36	(3359 /24 29)	{9}	{----/---- ----}	(abba,)/2(abab,)	{M/FA}	{M/FF}	{A}	{F}
550,0	712	CpE	IV	1891	2/2	4/1	20	(1122/9)	{7}	{----/-}	(aaba,/b,)	{M}	{M}	{M}	{M}
605,0	770	OesH	IX	1893	4/4	4/1	20	(2221/9)	{6}	{----/-}	(abab,)/{a,}	{A/F}	{A}	{A/F}	{F}
565,0	723	CpE	XIX	1891	4/4	4/1	20	(3269/9)	{8}	{----/-}	(abab,/a,)	{A}	{FM/MF}	{A}	{F}
564,0	723	CpE	XVIII	1891	4/4	4/1	20	(534 3/9)	{A}	{-----/-}	(abab,/a,)	{A}	{MF/FM}	{A}	{M}
547,0	709	CpE	I	1891	5/5	4/1	25	(24 14/9)	{8}	{----/-}	(abab,/b,)	{A}	{M}	{M/A}	{M}
570,0	727	CpE	XXIV	1891	4/4	4/1	20	(1225/9)	{9/0}	{----/5}	(abab,/b,)	{A/M}	{M}	{M/A}	{M}
571,0	727	CpE	XXV	1891	3/3	4/1	15	(25 18/9)	{A}	{----/-}	(abab,/b,)	{X}	{X}	{X}	{F}
326,0	459	A	XXII	1886	7/7	4/2	42	(12 07/79)	{8}	{----/--}	(abab,)/(aa,)	{AM/AF}	{FM/MF}	{A}	{M}
664,0	858	Ep	VI	1894	2/2	5	20	(056 22/3 23 02)	{C}	{-----/-----}	(abaab,)/(abbab,)	{A}	{M}	{A}	{M}
97,0	145	IBC	VI	1869	3/3	5/1	18	(13 006/9)	{4}	{-----/-}	(ababc,/c,)	{A}	{F}	{F}	{F}
671,0	863	Ep	XII 2	1894	2/1	5/4	14	(06 359) /{3330}	{8}	{-----/----}	(abaab,)/(abab,)	{A}	{F}	{A}	{F}
597,0	763	OesH	I	1892	3/3	6	36	(13 0249 /420339)	{8}	{------/------}	(abbacc,)/(ababcc,)	{X}	{M}	{A}	{M}
551,0	713	CpE	V	1891	3/3	6/1	21	(12 024 3/5)	{8/0}	{-4-4-4/C}	(aabbcc,/c,)	{AM/AF}	{MM/FF}	{MA/FA}	{M}
563,0	722	CpE	XVII	1891	3/3	6/2	24	(415 047 /09)	{C/4}	{------/--}	(aabbcc,)/(aa,)	{A/M}	{F/M}	{A}	{M}
385,0	544	PcP	Ecrit	1889	1/1	6/4	10	{03 06 09 /3009}	{6}	{------/----}	(ababab,/cbcb,)	{A}	{F}	{A}	{F}

4.3.15. Verlaine : Poèmes à strophes alternées 1/2

n°	page	recueil	Titr	Date	FGlobale	nv§	Nv	Ponctuométrie	MetB	Met	Rim	Gdv	Gd§	Gf§	GdP
194,0	280	S	VII	1873	3/2	6/5	28	(019 209 /23 229)	{5/9}	{--D--D/-----}	(abbbaa,)/(abbaa,)	{M/F}	{M/F}	{A}	{M}
88,1	130	PcPS&FG	Au pa	1869	1/1	7	14	{3000039 /0003 039}	{8}	{-------/-------}	{aabbccd,}/{deeffgg,}	{A}	{A}	{F}	{M}
88,3	131	PcPS&FG	Au pa	1869	1/1	7	14	{009 3009 /3000339}	{8}	{-------/-------}	{aabbccd,}/{deeffgg,}	{A}	{A}	{M}	{F}
85,0	128	PcPS&FG	[Sur l	1868	1/1	8/6	14	{3009 3309 /03 0339}	{8}	{--------/----62}	(ababccdd,)/(aabbbb,)	{-/A}	{F}	{A}	{F}

4.4. RÉPERTOIRE MÉTRIQUE DES *CHANSONS COMPLÈTES* DE BÉRANGER

4.4.0. À propos du répertoire

4.4.0.0. Ce répertoire traite de l'ensemble des chansons de Béranger et se fonde pour ce faire sur trois ouvrages différents :

— Les *Œuvres complètes de P.-J. de Béranger*, 2 vol., Plan de la Tour (Var), éditions d'aujourd'hui, coll. "Les introuvables", 1983. Cette édition en offset est un reprint de celle de 1847 (édition Perrotin) et rassemble les chansons anthumes de l'auteur.

— Les *Dernières chansons de P. J. de Béranger de 1834 à 1851*, Paris, Perrotin éditeur, 1857. L'ouvrage réunit les œuvres posthumes du chansonnier.

— Enfin, trois chansons absentes de l'édition posthume ont été extraites de l'édition populaire *Chansons de P.-J. de Béranger anciennes et psthumes*, Paris, Garnier, 1867. Ces chansons sont Bondy, La rime et Vermine.

Le répertoire ne note pas la formule mélodique des chansons, son but premier étant de dégager les structures métrico-strophiques (telles qu'elles ont été publiées) pour éventuellement mettre en valeur la façon dont elles ont pu influencer la pratique formelle de Verlaine.

4.4.0.1. Champs d'identification des chansons

n°
Ce champ donne un numéro à chacune des chansons, d'après leur ordre d'apparition dans les éditions consultées. Les premiers numéros sont consacrés aux *Œuvres complètes de P.-J. de Béranger*, les suivants aux *Dernières chansons*, et les trois derniers aux trois textes extraits de l'édition populaire de 1867.

vol
Ce champ permet de reconnaître de quel ouvrage est extraite la chanson codifiée sur la fiche. Les deux volumes des Œuvres complètes sont notés ici "Œ1" et "Œ2", les Dernières chansons "DC", et les Chansons anciennes et posthumes "C".

page
Apparaissent ici les numéros des pages où commencent les chansons.

titre
Ce champ indique le titre des chansons, et leur éventuel sous-titre.

incipit
L'incipit des chansons.

Air
Les chansons de Béranger portent généralement, au début du texte et de manière centrée, une indication mélodique, qui rapporte le titre ou l'un des vers de la chanson dont l'air est repris par l'auteur. Ce champ relève cette indication.

Date
Quand une date est indiquée dans l'édition, ce champ la rapporte. Pour le volume des Dernières chansons, les dates rapportées sont celles des sections qui divisent l'ouvrage (elles indiquent une période de la production de Béranger, et non le délai de temps pendant lequel fut composée la chanson fichée).

4.4.0.2. Champs du profil général des chansons

FGlobale
Ce champ rapporte le nombre de fois que se répète le quantain indiqué dans le champ "nv§". Si l'inscription est composée de deux chiffres séparés par une barre oblique, cela signifie que le texte est sujet à une alternance entre deux types de "strophes" différentes. Le premier chiffre indique le nombre d'occurrences de la "strophe" qui apparaît la première, le deuxième fait de même pour celle qui apparaît en second.

nv§
Les chiffres donnés dans ce champ correspondent aux "strophes" typographiques des chansons, considérées dans leur nombre de vers (4 = quatrain, 8 = huitain, etc.). A partir de dix vers, A note 10, B note 11, etc. Si le texte présente une alternance entre deux types de strophes différentes dans leur nombre de vers (et seulement dans ce cas), alors deux chiffres apparaissent, séparés par une barre oblique. Il faut préciser qu'ici j'appelle "strophe" toute unité typographique de vers, sans me préoccuper de savoir s'il s'agit d'un couplet, d'un refrain, ou d'un couplet accolé à un refrain.

nv§bis
En cas de "bis" (ou de "ter") dans la chanson, le nombre de vers des quantains est ambigu : on peut considérer qu'il correspond aux vers effectivement écrits sur la page, ou à ceux qui sont effectivement chantés lors d'une réalisation orale de la chanson. Ce champ porte l'analyse du nombre des vers du quantain correspondant à la seconde alternative, dans le cas des pièces concernées. Le principe de notation est le même que celui du champ précédent.

C&R
Lorsque le couplet et le refrain sont collés dans une même strophe typographique, ce champ donne le nombre *m* ou *n* de vers revenant à chacune des deux parties de la "strophe". La mention est *m&n* (le premier chiffre indiqué correspondant au couplet, le second au refrain). Si les vers constitutifs du couplet et ceux constitutifs du refrain sont mêlés les uns avec les autres, ce champ porte par convention l'inscription "Ω".

C&Rbis
Les éléments "C&R" de champ précédent sont ici modifiés lorsque la lecture "bis" du texte modifie le nombre des vers du couplet et/ou du refrain. Idem que pour le champ "C&R" en cas d'intrication.

nv
Note le nombre de vers du poème.

nvbis
Indique le nombre des vers des poèmes comportant un bis, lorsqu'on tient compte du redoublement des vers que suppose ce bis.

Pon
Ce champ présente une analyse "ponctuométrique" des chansons, c'est-à-dire un calcul de la ponctuation moyenne des fins de vers. Tout vers qui s'achève sur un point, un point d'exclamation ou d'interrogation (de fin de phrase) est marqué "9". Tout vers se terminant sur un point-virgule, sur deux points (":"), sur des points de suspension, sur un point d'exclamation non-conclusif ou un point d'interrogation en incise est marqué "6". Tout vers ayant pour fin une virgule, une parenthèse fermante ou un tiret (ces deux derniers s'ils ne sont pas précédés par une ponctuation plus forte) sont marqués "3".

Enfin, tout vers qui ne se termine par aucune marque de ponctuation est marqué "0". Cette analyse est faite pour tous les vers, après quoi on dresse des moyennes selon la position des vers dans le quantain : une première moyenne est faite pour les premiers vers des quantains, puis une autre pour les seconds, etc. On arrondit à l'entier le plus proche. Un chiffre plus élevé que celui qui le précède et celui qui lui succède est suivi d'un espace blanc typographique. Les séquences alternées, notées "/" dans le champ "FGlobale" le sont ici au moyen du même signe. Les parenthèses ( ) signalent qu'il s'agit d'une moyenne ; quand la pièce est non-périodique, alors l'encodage n'est plus une moyenne et les parenthèses utilisées sont { }.

Ponbis
Comme pour le champ "StrTbis", ce champ indique l'analyse ponctuométrique des vers en cas de "bis" dans la chanson.

4.4.0.3. Champs des mètres

MetB
"MetB" comme "mètre de base". Le mètre de base d'une "strophe" est celui qui y apparaît deux fois le premier, à condition de ne pas être monoritaire. Les mètres supérieurs à neuf syllabes sont notés "A" (décasyllabe), "B" (hendécasyllabe) etc. Si le champ porte la mention "ø", c'est que la strophe n'a pas de mètre de base. Les strophes alternées ne sont distingées ici que si elles ont un mètre de base différent, au moyen d'une barre oblique.

MetBbis
La lecture "bis" du texte ne donne parfois aucun mètre de base à un texte qui en avait un dans la lecture standart. Ce changement est noté ici par un le signe ø.

Polym
Les chansons constituées de deux mètres différents portent ici l'inscription "bimétrie" ; si elles possèdent trois mètres, l'inscription est "trimétrie" ; pour quatre mètres "tétramétrie" ; etc. Les strophes monométriques laissent ce champ vide.

Met
Le détail des mètres des strophes est donné dans ce champ. Le mètre de base n'est indiqué qu'au moyen d'un tiret, les autres par leur nombre. A partir de dix syllabes, les chiffres sont remplacés par des lettres ("A" : décasyllabe, "B" : hendécasyllabe, etc.). Comme dans le champ "FGlobale", les strophes alternées sont ici différenciées par une barre oblique.

Metbis
Idem que les champs "nv§bis" et "Ponbis", pour la notation des mètres.

MetC
Pour tout vers composé, ce champ donne le détail du nombre des syllabes des deux vers composants. La notation "{4¬6}", par exemple, signale, pour un décasyllabe, deux sous-vers de quatre et six syllabes chacun. Si une chanson contient plusieurs vers composés, ceux-ci sont signalés l'un après l'autre, séparés par une barre oblique, suivant l'ordre de leur apparition dans le texte.

4.4.0.4. Champs des rimes

Rimin§
Ce champ relève la formule de rimes de l'intérieur des strophes, sans se préoccuper aucunement des rapports d'interstrophie. Une rime orpheline est notée ∅.

Rimin§bis
Même principe que pour les autres champs portant la mention "bis".

Rimex§
Sont ici notées les formules de rimes des strophes, en tenant compte des rapports d'interstrophie. Les parenthèses isolent leur contenu du point de vue de l'équivalence des timbres : `(a(a))` se réécrit `(ab)`. En revanche, les crochets "`{ }`", qui apparaissent à l'intérieur des parenthèses, annulent le pouvoir isolant de ces dernières : `(ababcc{a}c{aa})`, signifie que les rimes `{a}` sont de même timbre dans toutes les strophes. Les virgules correspondent à l'emplacement des blancs typographiques.

Rimex§bis
Même principe que pour les autres champs portant la mention "bis".

rimCoupl
Je note ici la formule de rimes du couplet considéré en lui même, qu'il soit démarqué par la typographie ou non. Si intrication avec le refrain : "Ω" (voir explications du champ "C&R").

rimeCouplbis
Même principe que pour les autres champs portant la mention "bis". Pour l'intrication : idem que ci-dessus.

rimRefr
Comme pour le champ "rimCoupl", je note ici la formule de rimes du refrain. Intrication : voir explications du champ "C&R".

rimRefrbis
Même principe que pour les autres champs portant la mention "bis". Intrication : voir explications du champ "C&R".

RemRim
Apparaît ici toute indication particulière sur les rimes qui n'a pu être codifiée ailleurs.

4.4.0.5. Champs du genre des rimes

Gdv
Indique le genre des vers à l'intérieur de la strophe. S'il y a une alternance en genre, on trouve l'indication "`{A}`". Si tous les vers de la strophe sont masculins, la notation est "`{M}`", s'ils sont féminins, c'est "`{F}`". Tout écart par rapport à ces trois conventions est noté "`{X}`". Les strophes alternées ne sont différenciées (au moyen d'une barre oblique) que si elles ne sont pas sujettes à la même étiquette.

Gd§
Selon le même principe que pour le champ précédent, on note ici le genre des strophes, c'est-à-dire de leur dernier vers : "`{M}`" si masculines, "`{F}`" si féminines, "`{A}`" si alternées. Pour les strophes alternées, idem que ci-dessus.

Gf§
Ce champ rapporte le genre des rimes aux frontières de strophes : si une strophe se termine par une rime masculine et que la suivante commence par une féminine, la notation est "{A}" ; si les deux rimes sont masculines, c'est "{M}", si elles sont féminines, c'est "{F}". Si la chanson comporte une seule strophe, ce champ reste vide.

GdC
Est noté ici le genre de la chanson, c'est-à-dire celui de son dernier vers ("{M}" pour masculin, "{F}" pour féminin).

RemG
Toute iirégularité ou particularité de forme qui n'a pu être codée concernant le genre est explicitée dans ce champ. Il s'agit fréquemment d'un principe de non-alternance entre la fin d'un couplet et le début d'un refrain, quand ceux-ci sont accolés dans une même strophe typographique. Le plus souvent, les deux vers concernés sont tous deux masculins ; la formule est alors : "Pas d'alternance en genre entre la fin du couplet (M) et le début du refrain (M)".

4.4.0.6. Champs des répétitions et refrains

Répex§
Ne sont notés ici que les phénomènes de répétition du type refrain, mot-rime, etc., quand ces structures se répètent régulièrement dans chaque strophe. Une lettre majuscule signale la répétition d'un vers entier ; une lettre minuscule celle, au moins, du dernier mot du vers. Les vers qui ne comportent aucun phénomène de refrain sont notés par ø. Les strophes alternées sont signalées par une barre oblique.

Répex§bis
Même principe que pour les autres champs portant la mention "bis".

Répin§
Ce champ est utilisé quand les strophes, prises isolément, présentent de manière interne un phénomène de répétition. La répétition est alors notée selon le même codage que dans le champ "Répex§", mais ne concerne plus l'interstrophie, seulement "l'intrastrophie". Quand les mots répétés de façon interne sont les mêmes d'une strophe à l'autre, j'utilise les crochets { } ; quand ces mots changent au fil des strophes, j'utilise des parenthèses.

Répin§bis
Même principe que pour les autres champs portant la mention "bis".

RépMI
Ce champ note les répétitions à l'initiale des vers. Lorsque j'y emploie simultanément des minuscules et des majuscules, c'est pour signaler qu' l'initiale d'un vers (notée en minuscule) est l'équivalente d'un vers entier (noté en majuscule). L'inter et l'intrastrophie sont encore distinguées au moyen des parenthèses { } et ( ) respectivement.

RépMIbis
Même principe que pour les autres champs portant la mention "bis".

RemRép
Les remarques sur les refrains et phénomènes de répétition qui n'ont pu être codifiées apparaissent ici. Pour repérer tous les textes comprenant, sous une forme ou une autre, un refrain "rabé-raa" (voir Cornulier 1993 : "Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française", Nantes, M.S.H. Ange Guépin, Centre d'Études Métriques, pour les *Papers from the 18th Annual Colloquium in 19th French Studies* (Colloque de Binghamton, SUNY, 1992), éd. par C. Coates, 22 pp.), faire "RemRép" contient "Rabé-raa" dans Créer un nouveau filtre.

Rem
Tout ce qui n'a pu être codifié ailleurs est noté dans ce champ.

vo	page	titre	FGlob	nv§	nv§t	MetB	Met	Metbis	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis
Œ1	284	Le carnav	7/6	2/6	3/8	{8}	{--/-----5}	{---/----3355}	(aa,)/(aabbcc,)	{aa,}/(aabb{bb,})	{AB}/{øøøøAB}	{ABB}/{øøøøAABC}
DC	367	Le premie	6/5	2/8		{7/8}	{--/--A-----}		(aa,)/(aabbcddc,)	{aa,}/({bb}aabccb,)	{AB}/{Aøøøøøøøø}	
Œ1	96	Requête p	9/8	2/4	4/4	{8}	{--/----}	{----/----}	(aa,)/(abab,)	{aa,}/(abab,)	{AB}/{øøøø}	{ABAB}/{øøøø}
Œ1	194	Complaint	7/6	2/4	4/4	{8}	{--/----}	{----/----}	(aa,)/(abab,)	{aa,}/(abab,)	{AB}/{øøøø}	{ABAB}/{øøøø}
Œ1	235	Les capuc	8/7	2/4	4/4	{8}	{--/----}	{----/----}	(aa,)/(abab,)	{aa,}/(abab,)	{AB}/{øøøø}	{ABAB}/{øøøø}
Œ1	306	Le ventru	9/8	2/4	4/4	{8}	{--/----}	{----/----}	(aa,)/(abab,)	{aa,}/(abab,)	{AB}/{øøøø}	{ABAB}/{øøøø}
Œ2	42	L'eau bén	6/5	2/4	4/4	{8}	{--/----}	{----/----}	(aa,)/(abab,)	{aa,}/(abab,)	{AB}/{øøøø}	{ABAB}/{øøøø}
Œ2	295	Jacques.	10/10	4/2		{8}	{----/--}		(abba,)/(aa,)	(abba,)/{aa,}	{øøøø}/{AB}	

4.4.1. Béranger : Distiques 1/1

n°	vo	page	titre	FGlob	nv§	nv§t	MetB	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis
39	Œ1	96	Requête	9/8	2/4	4/4	{8}	{--/----}	(aa,)/(abab,)	{aa,}/(abab,)	{AB}/{øøøø}	{ABAB}/{øøøø}
86	Œ1	194	Complai	7/6	2/4	4/4	{8}	{--/----}	(aa,)/(abab,)	{aa,}/(abab,)	{AB}/{øøøø}	{ABAB}/{øøøø}
104	Œ1	235	Les capı	8/7	2/4	4/4	{8}	{--/----}	(aa,)/(abab,)	{aa,}/(abab,)	{AB}/{øøøø}	{ABAB}/{øøøø}
134	Œ1	306	Le ventı	9/8	2/4	4/4	{8}	{--/----}	(aa,)/(abab,)	{aa,}/(abab,)	{AB}/{øøøø}	{ABAB}/{øøøø}
193	Œ2	42	L'eau bé	6/5	2/4	4/4	{8}	{--/----}	(aa,)/(abab,)	{aa,}/(abab,)	{AB}/{øøøø}	{ABAB}/{øøøø}
20	Œ1	42	Les gue	9/8	4		{4/7}	{-55-/----}	(aaaa,)/(abab,)	{aaaa,}/(abab,)	{ABCD}/{øøøø}	
260	Œ2	179	Le maria	9/8	6/4		{4/A}	{--A--A/----}	(aabaab,)/(abab,)	{aabaab,}/(abab,)	{ABCABD}/{øøøø}	
14	Œ1	31	Ainsi s	11	4		{8}	{---4}	(aabb,)	(aa{aa,})	{øøøA}	
296	Œ2	257	Gotton.	10/10	4		{7/6}	{----/-7-7}	(aabb,)/(aaaa,)	(aabb,)/{aaaa,}	{øøøø}/{ABAC}	
91	Œ1	206	L'ivrogn	7/6	4/6	6/6	{8/7}	{--77/------}	(aabb,)/(aabccb,)	{aabb,}/(aabccb,)	{ABCD}/{øøøøøø}	{ABCDCD}/{øøøøøø}
144	Œ1	329	L'Enfant	8/7	4/8	5/9	{8}	{34--/--------}	(aabb,)/(ababcdcd,)	{aabb,}/(ababc{c}c{c,})	{ABCD}/{øøøøøøøA}	{ABCDD}/{øøøøøøøøA}
185	Œ2	24	Ma guér	6/5	4/8	5/9	{8}	{25--/--------}	(aabb,)/(ababcdcd,)	{aabb,}/(ababc{c}c{c,})	{ABCD}/{øøøøøøøa}	{ABCDD}/{øøøøøøøøa}
225	Œ2	107	Le poët	6/5	4/8	5/9	{8}	{34--/--------}	(aabb,)/(ababcdcd,)	{aabb,}/(ababc{a}c{a,})	{ABCD}/{øøøøøøøA}	{ABCDD}/{øøøøøøøøA}
85	Œ1	191	Les deu	7/6	4/8	5/9	{8}	{35--/--------}	(aabb,)/(ababcdcd,)	{aabb,}/(ababcdcd,)	{ABCD}/{øøøøøøøø}	{ABCDD}/{øøøøøøøøø}
191	Œ2	37	Les con	6/5	4/8	5/9	{8}	{43--/--------}	(aabb,)/(ababcdcd,)	{aabb,}/(ababcdcd,)	{ABCD}/{øøøøøøøø}	{ABCDD}/{øøøøøøøøø}
157	Œ1	359	Louis XI	8/7	6/4		{ø/A}	{743723/-8-8}	(abaaba,)/(abab,)	{abaaba,}/(abab,)	{ABCDEF}/{øøøø}	
25	Œ1	59	L'ami R	7/6	6/4		{4/8}	{--8--8/----}	(abaabb,)/(abab,)	{abaabb,}/(abab,)	{ABCABD}/{øøøø}	
45	Œ1	110	Le nouv	9/8	6/4		{ø/A}	{34A34A/----}	(abaabb,)/(abab,)	{abaabb,}/(abab,)	{ABCABD}/{øøøø}	
370	DC	180	Les ven	10	4		{7}	{----}	(abab,)	(abab,)		
374	DC	194	La pluie	10	4		{7}	{----}	(abab,)	(abab,)		
339	DC	54	Mon jar	11	4		{8}	{----}	(abab,)	(abab,)		
361	DC	143	La rivi	8	4		{8}	{----}	(abab,)	(abab,)		
381	DC	220	La pâqu	7	4		{8}	{----}	(abab,)	(abab,)		
397	DC	279	L'olymp	23	4		{8}	{----}	(abab,)	(abab,)		

n°	vo	page	titre	FGlob.	nv§	nv§t	MetB	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis
376	DC	200	Les gra	5	4		{A}	{----}	(abab,)	(abab,)		
413	DC	345	Mes fle	9	4	6	{A}	{----}	(abab,)	(abab,)		
423	C	640	Vermine	9	4		{A}	{----}	(abab,)	(abab,)		
365	DC	160	La jeune	8	4		{C}	{----}	(abab,)	(abab,)		
73	Œ1	165	Jeannet	6/5	4/7		{8/7}	{----/-------}	(abab,)/(aabcbcb,)	{abab,}/(aabcbcb,)	{ABCD}/{øøøøøøø}	
96	Œ1	219	La coca	7/6	4		{8}	{----/----}	(abab,)/(abab,)	{abab,}/(abab,)	{ABCD}/{øøøø}	
194	Œ2	44	L'amitié.	6/5	4		{8}	{----/----}	(abab,)/(abab,)	{abab,}/(abab,)	{ABCD}/{øøøø}	
218	Œ2	90	Le prisc	7/6	4		{A/8}	{----/----}	(abab,)/(abab,)	{abab,}/(abab,)	{ABCD}/{øøøø}	
318	Œ2	305	Le méne	7/6	4/8		{8/6}	{----/--------}	(abab,)/(ababcdcd,)	{abab,}/(ababcdcd,)	{ABAC}/{øøøøøøøø}	
52	Œ1	125	Adieux	5/4	4/8		{8}	{-6--/--------}	(abab,)/(ababcdcd,)	{abab,}/(ababcdcd,)	{ABCD}/{øøøøøøøø}	
156	Œ1	357	La fortu	7/6	4		{6/8}	{----/----}	(abab,)/(abba,)	{abab,}/(abba,)	{ABCD}/{øøøø}	
21	Œ1	45	La desc	14/14	4/9		{7/ø}	{----/885433388}	(abab,)/(abbbbbaab,)	(abab,)/{abbbbbaab,}	{øøøø}/{ABCDEFGAB}	
310	Œ2	287	Souveni	11	4		{A}	{----}	(abab,)/4(abab,)	{abab,}/4(abab,)	{ABCD}/4{øøøø}	
207	Œ2	70	Le violo	13	4	5	{8}	{----}	(abab,)/5(abab,)	{abab,}/5(abab,)	{ABCD}/5{øøøø}	{ABCDD}/5{øøøø}
197	Œ2	50	La cantl	3/12	4		{A}	{----/----}	(abab,)/6(abab,)	{abab,}/6(abab,)	{ABCD}/6{øøøø}	
222	Œ2	99	Octavie	15	4		{A}	{----}	(abab,)/6(abab,)	{abab,}/6(abab,)	{ABCD}/6{øøøø}	
306	Œ2	277	A M. de	15	4		{A}	{----}	(abab,)/6(abab,)	{abab,}/6(abab,)	{ABCD}/6{øøøø}	
325	Œ2	321	Les tom	22	4		{A}	{----}	(abab,)/6(abab,)	{abab,}/6(abab,)	{ABCD}/6{øøøø}	
243	Œ2	144	Le conv	6/6	8/4	8/7	{8}	{--------/----}	(ababcdcd,)/(abab,)	(ababcdcd,)/{abab,}	{Aøøøøøøøø}/{ABCD}	{Aøøøøøøøø}/{ABCDDEE}
256	Œ2	170	Le prisc	5/5	6/4		{8}	{------/----}	(ababøø,)/(abab,)	(abab{ab,})/{abab,}	{øøøøøø}/{ABAC}	
314	Œ2	295	Jacques	10/10	4/2		{8}	{----/--}	(abba,)/(aa,)	(abba,)/{aa,}	{øøøø}/{AB}	
121	Œ1	270	Les cha	12/11	5/4		{8}	{-34--/----}	(abbaa,)/(aabb,)	{abbaa,}/(aabb,)	{ABCAD}/{øøøø}	
35	Œ1	83	Éloge de	9/8	5/4		{7}	-33--/----	(abbaa,)/(abab,)	{abbaa,}/(abab,)	{ABCAD}/{øøøø}	
168	Œ1	389	De profu	6/5	5/4		{ø/6}	{82486/----}	(abbaa,)/(abab,)	{abbaa,}/(abab,)	{ABCAD}/{øøøø}	

4.4.2. Béranger : Quatrains 2/3

n°	vo	page	titre	FGlob	nv§	nv§t	MetB	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis
60	Œ1	141	Le caril	8/7	5/4		{9}	{-36--/----}	(abbaa,)/(abab,)	{abbaa,}/(abab,)	{ABCDE}/{øøøø}	
141	Œ1	321	Les mir	11/10	5/4	6/4	{ø/7}	{73678/----}	(abbab,)/(abab,)	{abbab,}/(abab,)	{ABCDE}/{øøøø}	{ABCDEE}/{øøøø}

n°	vo	page	titre	FGlob	nv§	nv§	MetB	Met	Rimex§	Répex§	Répin§	Répin§bis
9	Œ1	20	Le mort	8	5		{A}	{-----}	{aabbb,}	{øAøøB)		
66	Œ1	153	La priso	7	5		{8}	{-----}	{ababa,}	{abcda}	(aøøøa)	
411	DC	337	La nour	12	5		{6}	{-8---}	(a{a}a{aa,})	{øAøøø}		
344	DC	76	L'aigle	13	5		{A}	{-----}	(ababb,)		(øaøøa)	
50	Œ1	119	Les infi	6/6	8/5		{6}	{--------/---45}	(ababcdcd,)/{abaab,}	{øøøøøøøø}/{ABCDE}	(øøøøøøøø)/(aøøaø)	
261	Œ2	182	Les boh	16	5		{8}	{-23--}	(abbaa,)		(AøøAø)	
121	Œ1	270	Les cha	12/11	5/4		{8}	{-34--/----}	{abbaa,}/(aabb,)	{ABCAD}/{øøøø}	(AøøAø)/(øøøø)	
35	Œ1	83	Éloge de	9/8	5/4		{7}	-33--/----	{abbaa,}/(abab,)	{ABCAD}/{øøøø}	(AøøAø)/(øøøø)	
168	Œ1	389	De profu	6/5	5/4		{ø/6}	{82486/----}	{abbaa,}/(abab,)	{ABCAD}/{øøøø}	(AøøAø)/(øøøø)	
60	Œ1	141	Le caril	8/7	5/4		{9}	{-36--/----}	{abbaa,}/(abab,)	{ABCDE}/{øøøø}	(aøøøa)/(øøøø)	
167	Œ1	386	Nouvel	7/6	5/8		{ø/8}	{73576/----6666}	{abbaa,}/(ababcdcd,)	{ABCAD}/{øøøøøøøø}	(AøøAø)/(øøøøøøøø)	
319	Œ2	308	Jean de	7/6	5/8	6/8	{7/8}	{---6A/----6666}	{abbaa,}/(ababcdcd,)	{ABCDE}/{øøøøøøøø}		(øøøøAA)/(øøøøøøøø)
161	Œ1	369	L'orage.	7/6	5/8		{ø/8}	{72576/----6666}	{abbaa,}/(ababcdcd,)	{ABCDE}/{øøøøøøøø}	(aøøøa)/(øøøøøøøø)	
26	Œ1	62	Les gau	8/7	5		{ø/ø}	{63367/73377}	{abbaa,}/(abbaa,)	{ABCAD}/{øøøøø}	(AøøAø)/(øøøøø)	
141	Œ1	321	Les mir	11/10	5/4	6/4	{ø/7}	{73678/----}	{abbab,}/(abab,)	{ABCDE}/{øøøø}	(øaøøa)/(øøøø)	(øaøøAA)/(øøøø)

4.4.3. Béranger : Quintils 1/1

n°	vo	page	titre	FGI	nv§	nv§t	MetB	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis	Répin§
126	Œ1	284	Le carnav	7/6	2/6	3/8	{8}	{--/-----5}	(aa,)/(aabbcc,)	{aa,}/(aabb{bb,})	{AB}/{øøøøAB}	{ABB}/{øøøøAABC}	
260	Œ2	179	Le mariag	9/8	6/4		{4/A}	{--A--A/----}	(aabaab,)/(abab,)	{aabaab,}/(abab,)	{ABCABD}/{øøøø}		(ABøABø)/(øøøø)
91	Œ1	206	L'ivrogne	7/6	4/6	6/6	{8/7}	{--77/------}	(aabb,)/(aabccb,)	{aabb,}/(aabccb,)	{ABCD}/{øøøøøø}	{ABCDCD}/{øøøøøø}	
58	Œ1	136	Bon vin (	6	6		{7}	{---335}	(aabbbb,)	(aa{aaaa,})	{øøøAAB}		(øøøAAø)
308	Œ2	282	Le refus. (	7	6		{8}	{------}	(aabccb,)	(aabccb,)			
157	Œ1	359	Louis XI.	8/7	6/4		{ø/A}	{743723/-8-8}	(abaaba,)/(abab,)	{abaaba,}/(abab,)	{ABCDEF}/{øøøø}		
25	Œ1	59	L'ami Rob	7/6	6/4		{4/8}	{--8--8/----}	(abaabb,)/(abab,)	{abaabb,}/(abab,)	{ABCABD}/{øøøø}		(ABøABø)/(øøøø)
45	Œ1	110	Le nouvea	9/8	6/4		{ø/A}	{34A34A/----}	(abaabb,)/(abab,)	{abaabb,}/(abab,)	{ABCABD}/{øøøø}		(ABøABø)
380	DC	218	Les viole	4	6		{8}	{------}	(ababab,)	(ababab,)			
382	DC	222	L'apotre. /	11	6		{8}	{A-----}	(ababab,)	(ababab,)			(aBøøaB)
409	DC	328	Rêve de r	12	6		{8}	{------}	(ababab,)	(ababab,)			(ABøøAB)
183	Œ2	20	La liberté.	7	6		{6}	{------}	(ababbb,)	(a{a}a{aaa,})	{øøøøAB}		(øøøøaa)
116	Œ1	260	Brennus, (	8	6	8	{8}	{--A-AA}	(ababcc,)	(abab{aa,})	{øøøøAB}	{øøøøABAB}	
178	Œ2	9	Les escar	9	6	8	{8}	{------}	(ababcc,)	(abab{aa,})	{øøøøAB}	{øøøøABAB}	
264	Œ2	191	L'ange ga	10	6		{8}	{------}	(ababcc,)	(abab{aa,})	{øøøøAB}		
406	DC	319	Histoire d	11	6	8	{8}	{------}	(ababcc,)	(abab{aa,})	{øøøøAB}		
289	Œ2	237	Chant fun	9	6	8	{A}	{------}	(ababcc,)	(abab{aa,})	{øøøøAB}	{øøøøABAB}	
312	Œ2	291	Couplets .	5	6		{A}	{------}	(ababcc,)	(abab{aa,})	{øøøøAB}		
393	DC	267	Saint Nap	9	6		{A}	{------}	(ababcc,)	(ababcc,)			
256	Œ2	170	Le prisonı	5/5	6/4		{8}	{------/----}	(ababøø,)/(abab,)	(abab{ab,})/{abab,}	{øøøøøø}/{ABAC}		(øøøøøø)/(AbAb)
37	Œ1	89	La grande	9/8	6/8		{8/6}	{-32--1/43--43--}	(abbaaa,)/(aaabcccb,)	{abbaaa,}/(aaabcccb,)	{ABCDEF}/{øøøøøøøø}		
294	Œ2	250	Les contre	9/8	6/8		{7/8}	{---6AC/----6666}	(abbaaa,)/(ababcdcd,)	{abbaaa,}/(ababcdcd,)	{ABCDEF}/{øøøøøøøø}		(øøøaaa)/(øøøøøøøø)
364	DC	154	Le merle	8/8	6		{8/3}	{------/----22}	(abbaba,)/(aaaaaa,)	(abbaba,)/{aaaaaa,}	{øøøøøø}/{ABCDEE}		(øøøøøø)/(øøøaAA)
63	Œ1	147	La double	6	6		{8}	{--9--7}	(abbabb,)	(a{aa}a{aa,})	{øøAøøB}		(øøaøøa)

4.4.4. Béranger : Sizains 1/2

n°	vo	page	titre	FGl	nv§	nv§t	MetB	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis	Répin§
184	Œ2	22	La chasse	5	6		{8}	{--9--7}	(abbabb,)	(a{aa}a{aa,})	{øøAøøB}		(øøaøøa)
171	Œ1	399	Le grillon	10	6		{8}	{------}	(abbacc,)	(abba{aa,})	{øøøøAB}		
386	DC	239	Les défau	8	6	8	{8}	{------}	(abbacc,)	(abba{aa,})	{øøøøAB}	{øøøøABAB}	
407	DC	323	Les bénéd	8	6	8	{A}	{------}	(abbacc,)	(abba{aa,})	{øøøøAB}	{øøøøABAB}	
163	Œ1	375	Complaint	11	6		{7}	{------}	(abbacc,)	(abbacc,)			

4.4.4. Béranger : Sizains 2/2

n°	vo	pag	titre	FGI	nv§	nv§t	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis	Répin§	Répin§bis
131	Œ1	298	Le bon n	6 / 5	7 / 8		{3/7}	{--7---4/--------}	(aaaaabb,)/(abbacdcd,)	{aaaaabb,}/(abbacdcd,)	{AABACDE}/{øøøøøøøø}		(AAøAøøø)/(øøøøøøøø)	
73	Œ1	165	Jeannet	6 / 5	4 / 7		{8/7}	{----/-------}	(abab,)/(aabcbcb,)	{abab,}/(aabcbcb,)	{ABCD}/{øøøøøøø}			
387	DC	242	Le rosie	5	7		{8}	{A------}	(abababb,)	(abababb,)			(øAøøøøA)	
133	Œ1	303	La mort	7	7	8	{8}	{------A}	(ababacc,)	(ababa{aa,})	{øøøøøøa}	{øøøøøøaa}		(øøøøøøAA)
360	DC	140	Le chas	6	7		{8}	{-------}	(ababacc,)	(ababa{aa,})	{øøøøøøA}			
362	DC	147	La sirèn	6	7	8	{8}	{-----A4}	(ababacc,)	(ababacc,)				(øøøøøøAA)
57	Œ1	135	L'homm	5	7		{7}	{----448}	(ababcac,)	({a}a{a}a{bab,})	{øøøøABC}			
422	C	636	La rime	7	7	A	{ø}	{7575515}	(ababcøc,)	(abab{aba,})	{øøøøABA}	{øøøøABAABA}	(øøøøAøA)	(øøøøABAABA)
367	DC	170	La tourt	5	7		{8}	{--------}	(abbacca,)	(abbacca,)			(Aøøøøø A)	
379	DC	215	Le saint	7	7		{ø}	{6446626}	(abbaccc,)	(abba{aaa,})	{øøøøABC}		(øøøøøAa)	

4.4.5. Béranger : Septains 1 / 1

n°	vol	pag	titre	FGI	nv§	nv§	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis
419	DC	367	Le prer	6/5	2/8		{7/8}	{--/--A-----}	(aa,)/(aabbcddc,)	{aa,}/({bb}aabccb,)	{AB}/{Aøøøøøøø}	
342	DC	65	Au galc	8/7	8		{3/7}	{---4---4/--------}	(aaaaaabb,)/(abbacdcd,)	{aaaaaabb,}/(abbacdcd,)	{ABCDABEF}/{øøøøøøøø}	
131	Œ1	298	Le bon	6/5	7/8		{3/7}	{--7---4/--------}	(aaaaabb,)/(abbacdcd,)	{aaaaabb,}/(abbacdcd,)	{AABACDE}/{øøøøøøøø}	
421	C	519	Bondy	8/7	9/8		{ø/8}	{322433226/----6666}	(aaabbaaaa,)/(ababcdcd,)	{aaabbaaaa,}/(ababcdcd,)	{ABCDEABCF}/{øøøøøøøø}	
125	Œ1	282	Les cin	7	8		{ø}	{83358557}	(aaabcccb,)	(aaa{abbba,})	{øøøøøAAB}	
30	Œ1	71	Voyage	7/6	8		{5/4}	{--------/---5---5}	(aaabcccb,)/(aaabcccb,)	(aaabcccb,)/(aaabcccb,)		
144	Œ1	329	L'Enfar	8/7	4/8	5/9	{8}	{34--/--------}	(aabb,)/(ababcdcd,)	{aabb,}/(ababc{c}c{c,})	{ABCD}/{øøøøøøøA}	{ABCDD}/{øøøøøøøøA}
185	Œ2	24	Ma gue	6/5	4/8	5/9	{8}	{25--/--------}	(aabb,)/(ababcdcd,)	{aabb,}/(ababc{c}c{c,})	{ABCD}/{øøøøøøøa}	{ABCDD}/{øøøøøøøøa}
225	Œ2	107	Le poë	6/5	4/8	5/9	{8}	{34--/--------}	(aabb,)/(ababcdcd,)	{aabb,}/(ababc{a}c{a,})	{ABCD}/{øøøøøøøA}	{ABCDD}/{øøøøøøøøA}
85	Œ1	191	Les de	7/6	4/8	5/9	{8}	{35--/--------}	(aabb,)/(ababcdcd,)	{aabb,}/(ababcdcd,)	{ABCD}/{øøøøøøøø}	{ABCDD}/{øøøøøøøøø}
191	Œ2	37	Les coi	6/5	4/8	5/9	{8}	{43--/--------}	(aabb,)/(ababcdcd,)	{aabb,}/(ababcdcd,)	{ABCD}/{øøøøøøøø}	{ABCDD}/{øøøøøøøøø}
315	Œ2	298	Les ora	6	8		{8}	{--------}	(aabbccdd,)	(aabbcc{aa,})	{øøøøøøAA}	
99	Œ1	224	La sair	6	8	A	{8}	{--------}	(aabbccdd,)	(aabbcc{aa,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøABB}
164	Œ1	378	Nabuch	7	8	9	{8}	{--------}	(aabbccdd,)	(aabbcc{aa,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøAB}
196	Œ2	48	Le mau	5	8		{8}	{--------}	(aabbccdd,)	(aabbcc{aa,})	{øøøøøøAb}	
418	DC	364	Le chaj	6	8	A	{8}	{--------}	(aabbccdd,)	(aabbcc{aa,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøABAB}
44	Œ1	107	Vieux h	9	8		{8}	{---4---6}	(aabbccdd,)	(aabbcc{aa,})	{øøøøøøøA}	
117	Œ1	262	Les cle	7	8		{8}	{-----469}	(aabccddb,)	(aa{a}bb{bba,})	{øøAøøBCD}	
42	Œ1	102	Les bo	5	8		{8}	{-----469}	(aabccddb,)	(aa{a}bbcc{a,})	{øøøøøABC}	
146	Œ1	335	L'enrhu	7	8		{8}	{--6--446}	(aabccddb,)	(aa{a}bb{bba,})	{øøøøøABC}	
152	Œ1	348	La mar	9	8		{8}	{-----469}	(aabccddb,)	(aa{a}bb{bba,})	{øøøøøABC}	
270	Œ2	203	Mes jo	3/2	8		{8}	{--------/--------}	(abaabcdcd,)/(ababcdcd,)	(abaabc{a}c{a,})/(ababc{b}c{b,})	{øøøøøøøA}/{øøøøøøøA}	
46	Œ1	113	Le maî	5	8		{7}	{--------}	(abaacbcc,)	(abaa{a}b{aa,})	{øøøøAøøAB}	
318	Œ2	305	Le mér	7/6	4/8		{8/6}	{----/--------}	(abab,)/(ababcdcd,)	{abab,}/(ababcdcd,)	{ABAC}/{øøøøøøøøø}	
52	Œ1	125	Adieux	5/4	4/8		{8}	{-6--/--------}	(abab,)/(ababcdcd,)	{abab,}/(ababcdcd,)	{ABCD}/{øøøøøøøøø}	
353	DC	118	Petit bo	4	8		{8}	{--------}	(abababab,)	(a{a}a{a}a{a}a{a}a{a,})	{ABøøøøAB}	
198	Œ2	53	Le tour	5	8		{8}	{------AA}	(abababcc,)	(ababab{aa,})	{øøøøøøAB}	
120	Œ1	269	Qu'elle	4	8		{8}	{--------}	(ababacac,)	({a}a{a}a{abab,})	{Aøøøøøøøø}	
170	Œ1	395	Notre d	14	8		{7}	{-----6-8}	(ababaccc,)	(ababa{aaa,})	{øøøøøABC}	
285	Œ2	230	Le bonl	9	8	9	{8}	{-------4}	(ababbaaa,)	({a}a{a}aa{aaa,})	{Aøøøøøøøø}	{aøøøøøøøø}
102	Œ1	230	Le soir	7	8		{6}	{----444-}	(ababbcbc,)	(a{a}a{aabab,})	{øøøøABAC}	

n°	vol	pag	titre	FGI	nv§	nv§	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis
87	Œ1	196	Ce n'e	8	8		{6}	{----6-6-}	(ababcbcc,)	(a{a}a{ababb,})	{øøøøABAC}	
405	DC	315	Les tar	9	8	C	{8}	{-------}	(ababcccc,)	(abab{aaaa,})	{øøøøABCD}	{øøøøABCDABCD}
106	Œ1	239	La viva	9	8		{8}	{-6-6-9-6}	(ababcccc,)	(abab{aaaa,})	{øøøøAøB}	
79	Œ1	178	Margot	7	8		{7}	{------6-}	(ababccdd,)	(abab{aabb,})	{øøøøaBøC}	
95	Œ1	216	Les chi	7	8		{8}	{-------}	(ababccdd,)	(ababcc{aa,})	{øøøøøøAB}	
293	Œ2	247	Ma nou	7	8		{8}	{-----57}	(ababccdd,)	(ababcc{aa,})	{øøøøøøAB}	
416	DC	356	L'or. A	7	8	A	{8}	{------5-}	(ababccdd,)	(ababcc{aa,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøABAB}
115	Œ1	258	La rêve	5	8	9	{6}	{-----7-9}	(ababccdd,)	(ababcc{aa,})	{øøøøøøøA}	
49	Œ1	119	Prière	1	8		{8}	{-------}	(ababcdcd)	(ababcdcd)		
154	Œ1	353	Ma cor	1	8		{8}	{-------}	(ababcdcd)	(ababcdcd)		
274	Œ2	211	Couple	1	8		{8}	{-------}	(ababcdcd)	(ababcdcd)		
278	Œ2	218	Couple	1	8		{8}	{-------}	(ababcdcd)	(ababcdcd)		
284	Œ2	229	Couple	1	8		{8}	{-------}	(ababcdcd)	(ababcdcd)		
286	Œ2	233	Couple	1	8		{8}	{-------}	(ababcdcd)	(ababcdcd)		
226	Œ2	110	Couple	1	8	9	{A}	{------4}	(ababcdcd)	(ababcdcd)		{øøøøøøøøAA}
249	Œ2	157	Couple	1	8		{A}	{------88}	(ababcdcd)	(ababcdcd)		
251	Œ2	161	A Madi	1	8		{A}	{-------}	(ababcdcd)	(ababcdcd)		
303	Œ2	367		1	8		{A}	{-------}	(ababcdcd)	(ababcdcd)		
304	Œ2	368		1	8		{A}	{------6}	(ababcdcd)	(ababcdcd)		
321	Œ2	314	Passy.	1	8		{A}	{-------}	(ababcdcd)	(ababcdcd)		
396	DC	275	Chacur	1	8		{A}	{-------}	(ababcdcd)	(ababcdcd)		
8	Œ1	17	Ma gra	9	8	C	{8}	{----5555}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøABCD}	{øøøøABCDABCD}
18	Œ1	39	Charle	4	8		{8}	{-------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøaøBC}	
81	Œ1	183	Ma voc	5	8	9	{6}	{-------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøABB}
38	Œ1	94	Le jour	5	8	A	{7}	{------B-}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøøøAB}
51	Œ1	123	La cha	5	8		{7}	{-------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
62	Œ1	145	Les bil	5	8		{7}	{-----88}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
78	Œ1	176	Plus de	6	8		{7}	{------66}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
83	Œ1	187	Le vieu	7	8		{7}	{-----88}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
100	Œ1	226	L'ermit	6	8		{7}	{------66}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
309	Œ2	284	La rest	10	8		{7}	{-5-5-5-5}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	

n°	vol	pag	titre	FGI	nv§	nv§	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis
358	DC	133	Je suis	5	8	A	{7}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøABAB}
10	Œ1	22	Le prin	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
15	Œ1	33	L'éduca	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
34	Œ1	81	Ma der	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøaB}	
84	Œ1	189	Les ois	4	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
98	Œ1	223	Le vin	4	8		{8}	{------A-}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
101	Œ1	228	Mon pe	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
107	Œ1	242	Couple	4	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
110	Œ1	248	La peti	6	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
123	Œ1	278	Le prin	8	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
132	Œ1	301	Le cha	7	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
135	Œ1	308	La natu	6	8	B	{8}	{----AAA-}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøøABAB}
138	Œ1	314	Rosette	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
145	Œ1	333	Les été	7	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
147	Œ1	338	Le tem	6	8	9	{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøøAB}
149	Œ1	342	Ma larr	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
181	Œ2	17	Dénonc	3	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
186	Œ2	27	L'agent	5	8	C	{8}	{------A-}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøøøABBB}
208	Œ2	72	Le con	6	8		{8}	{-------7}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøaB}	
265	Œ2	193	La mou	5	8	B	{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøøABAB}
290	Œ2	240	Jeanne	6	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
332	DC	25	Les cha	6	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøaB}	
385	DC	234	Le pos	6	8	B	{8}	{----AAAA}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøøABAB}
408	DC	326	Enfer e	2	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøab}	
24	Œ1	57	Le vieu	5	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
31	Œ1	75	Le com	4	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
105	Œ1	237	La bon	5	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
113	Œ1	255	Le Dieu	6	8		{A}	{-------6}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
119	Œ1	267	Le bon	6	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
137	Œ1	312	La sair	7	8		{A}	{-------6}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
162	Œ1	373	Le cinq	7	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	

n°	vol	pag	titre	FGI	nv§	nv§	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis
169	Œ1	391	Préfac	5	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
182	Œ2	18	Adieux	6	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
187	Œ2	29	Mon ca	5	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
192	Œ2	40	Le pige	6	8	C	{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøøøABAB}
195	Œ2	46	Le cen	6	8		{A}	{-------8}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøab}	
204	Œ2	65	L'épée	5	8	B	{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøøøABB}
209	Œ2	74	Le cha	5	8	A	{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøABAB}
215	Œ2	86	La fuite	4	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
246	Œ2	151	Bonsoi	4	8		{A}	{-------8}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
55	Œ1	131	La bou	5	8		{ø}	{67677777}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
214	Œ2	84	La jeur	4	8		{ø}	{76767696}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøAB}	
206	Œ2	68	La bon	4	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(abab{a}c{a}c,)	{øøøøøøAø}	
292	Œ2	245	La nos	6	8		{A}	{-------8}	(ababcdcd,)	(abab{a}c{a}c,)	{øøøøøøAø}	
19	Œ1	41	Mes ch	4	8		{ø}	{A8A888A8}	(ababcdcd,)	(abab{abab,})	{øøøøøøBC}	
6	Œ1	12	Roger I	7	8		{6}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
64	Œ1	148	Les pe	5	8	B	{7}	{---888--}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøAAAB}
266	Œ2	195	Les lut	6	8		{7}	{------66}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
333	DC	29	Les fo	7	8		{7}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
41	Œ1	101	Beaucc	4	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
61	Œ1	144	La vieil	4	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
67	Œ1	154	Les ma	5	8		{8}	{-6-6-6-6}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
69	Œ1	158	Le doc	4	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
70	Œ1	159	A Anto	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
75	Œ1	169	Traité	6	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
90	Œ1	204	Ma rép	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
124	Œ1	281	La mor	3	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
129	Œ1	293	La cou	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
142	Œ1	325	Les ro	5	8	9	{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøAA}
159	Œ1	365	Les de	6	8	9	{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøAA}
176	Œ2	5	Claire.	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
190	Œ2	35	La sylp	6	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	

n°	vol	pag	titre	FGI	nv§	nv§	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis
199	Œ2	55	Les sci	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
205	Œ2	67	La mai	4	8	A	{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	{øøøøøøøøaa}
211	Œ2	78	Les hir	5	8		{8}	{-------A}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
216	Œ2	87	L'anniv	3	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
220	Œ2	95	La vert	5	8	B	{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøøAøA}
221	Œ2	97	Le voy	6	8	A	{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøAAB}
228	Œ2	114	Les es	8	8	9	{8}	{----5AA4}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøAAAA}
231	Œ2	121	Maudit	4	8		{8}	{-------A}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
235	Œ2	128	Couple	5	8	B	{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøøAøA}
238	Œ2	134	Le cha	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
244	Œ2	147	Les inf	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
245	Œ2	149	La cha	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
252	Œ2	161	Les de	6	8		{8}	{-------A}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
255	Œ2	168	La mor	6	8	B	{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøøAAA}
263	Œ2	189	Les nè	5	8	A	{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøAøA}
272	Œ2	207	Passez	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
273	Œ2	209	Le carc	6	8	9	{8}	{------AA}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøøA}
281	Œ2	222	Denys,	6	8	B	{8}	{---A-A-A}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøøøAA}
282	Œ2	224	Laideu	5	8		{8}	{-------A}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
287	Œ2	233	Les cin	6	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
299	Œ2	266	Le pro	3	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
313	Œ2	293	Cinqua	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
316	Œ2	300	Les fou	6	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
336	DC	44	De pro	6	8	B	{8}	{----AAAA}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøøAøA}
349	DC	97	Dix-neu	5	8	9	{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)	{øøøøøøøA}	
375	DC	197	Retour	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
401	DC	299	Plus d'	4	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
22	Œ1	53	Le coin	4	8		{A}	{---8---6}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
97	Œ1	221	Mon ha	5	8		{A}	{-8-888--}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
172	Œ1	402	Les écl	7	8		{A}	{-------8}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
177	Œ2	7	Le délu	6	8	A	{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøAAB}

n°	vol	pag	titre	FGl	nv§	nv§	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis
201	Œ2	59	La dée	5	8		{A}	{-------8}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
202	Œ2	61	Le mal	5	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
213	Œ2	82	Le cacl	5	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
217	Œ2	88	Le vieu	6	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
219	Œ2	93	L'ange	5	8	C	{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøøøAøA}
229	Œ2	117	Treize	5	8	B	{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøøøøA}
230	Œ2	119	Lafaye	6	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
232	Œ2	122	Psara,	6	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
233	Œ2	124	Le voy	5	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
236	Œ2	130	Le gre	5	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
241	Œ2	140	A M. G	4	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
248	Œ2	155	Couple	4	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
254	Œ2	167	Encore	3	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
268	Œ2	199	Le tom	7	8	A	{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøAøA}
269	Œ2	201	Le feu	5	8	C	{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøøøAøA}
275	Œ2	211	Mon to	5	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
276	Œ2	213	Les di	6	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
279	Œ2	219	La fille	4	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
288	Œ2	235	L'alchi	6	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
295	Œ2	255	A mes	6	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
302	Œ2	272	Poniat	6	8	A	{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøAAB}
305	Œ2	274	L'écriva	5	8		{A}	{-------8}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
320	Œ2	312	Prédict	6	8	A	{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøAAB}
322	Œ2	315	Le vin	6	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
324	Œ2	319	La pau	6	8		{A}	{-8-8-8-8}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
329	DC	17	Plus de	3	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
345	DC	80	Sainte-	8	8		{A}	{-------8}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
347	DC	89	Il n'est	7	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
420	DC	371	Adieu	3	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøa}	
114	Œ1	257	Adieux	4	8		{7}	{------88}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøB}	
257	Œ2	172	Le pap	6	8		{7}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababc{a}c{a,})	{øøøøøøøB}	

n°	vol	pag	titre	FGl	nv§	nv§	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis
371	DC	183	L'arger	6	8		{6}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
29	Œ1	70	La dou	4	8		{7}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
378	DC	213	Les vo	4	8		{7}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
74	Œ1	168	Les ror	3	8	A	{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
173	Œ1	404	L'orphé	7	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
174	Œ1	407	Les pig	2	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
203	Œ2	63	La cou	5	8	A	{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
311	Œ2	289	Le vieu	6	8		{8}	{-------A}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
330	DC	19	Un ang	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
337	DC	47	La pris	6	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
343	DC	72	Ascens	8	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
346	DC	84	La leçc	10	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
351	DC	107	Le mat	16	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
352	DC	114	Dame i	7	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
354	DC	121	Le tam	8	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
355	DC	125	L'offici	4	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
356	DC	127	Une idé	6	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
359	DC	136	Les aile	8	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
363	DC	150	Les bo	7	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
366	DC	163	Les ga	16	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
368	DC	173	La gue	7	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
369	DC	176	Gutten	6	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
372	DC	186	Panthé	10	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
373	DC	191	Avis	6	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
377	DC	205	La fille	18	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
383	DC	226	Mes cr	9	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
389	DC	249	Mon ca	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
394	DC	271	Le jonç	7	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
402	DC	301	Mon or	6	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
414	DC	348	L'aveni	5	8		{8}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
298	Œ2	264	Émile I	6	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		

n°	vol	pag	titre	FGI	nv§	nv§	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis
323	Œ2	317	Les qu	7	8		{A}	{--------}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
400	DC	296	Le sav	5	8		{A}	{-8-8-8-8}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
357	DC	130	La cou	6	8		{ø}	{8A8AAA86}	(ababcdcd,)	(ababcdcd,)		
50	Œ1	119	Les inf	6/6	8/5		{6}	{--------/---45}	(ababcdcd,)/(abaab,)	(ababcdcd,)/{abaab,}	{øøøøøøøø}/{ABCDE}	
243	Œ2	144	Le con	6/6	8/4	8/7	{8}	{--------/----}	(ababcdcd,)/(abab,)	(ababcdcd,)/{abab,}	{Aøøøøøøøø}/{ABCD}	{Aøøøøøøøø}/{ABCDDEE}
27	Œ1	65	Frétillo	6	8	9	{7}	{----433-}	(ababcddc,)	(abab{abba,})	{øøøøABCD}	{øøøøAABCD}
403	DC	307	La colo	6	8		{8}	{--------}	(ababcddc,)	(abab{a}cc{a,})	{øøøøøøøA}	
140	Œ1	319	Les en	6	8	A	{A}	{------88}	(ababcddc,)	(abab{a}cc{a,})	{øøøøøøøA}	{øøøøøøøAA}
348	DC	93	Madam	9	8		{A}	{---C--C8}	(ababcddc,)	(ababcddc,)		
391	DC	256	Notre g	6	8		{A}	{-------6}	(ababcddc,)	(ababcddc,)		
2	Œ1	3	La bac	4	8		{ø}	{98998888}	(ababcddc,)	(ababcddc,)		
68	Œ1	156	Le scai	6	8		{5}	{----1616}	(ababøøcc,)	(abab{abcc,})	{øøøøABCD}	
32	Œ1	77	La mus	7	8		{5}	{----1616}	(ababøøøø,)	(abab{abcd,})		
167	Œ1	386	Nouvel	7/6	5/8		{ø/8}	{73576/----6666}	(abbaa,)/(ababcdcd,)	{abbaa,}/(ababcdcd,)	{ABCAD}/{øøøøøøøø}	
319	Œ2	308	Jean de	7/6	5/8	6/8	{7/8}	{---6A/----6666}	(abbaa,)/(ababcdcd,)	{abbaa,}/(ababcdcd,)	{ABCDE}/{øøøøøøøø}	{ABCDEE}/{øøøøøøøø}
161	Œ1	369	L'orage	7/6	5/8		{ø/8}	{72576/----6666}	(abbaa,)/(ababcdcd,)	{abbaa,}/(ababcdcd,)	{ABCDE}/{øøøøøøøø}	
37	Œ1	89	La gran	9/8	6/8		{8/6}	{-32--1/43--43--}	(abbaaa,)/(aaabcccb,)	{abbaaa,}/(aaabcccb,)	{ABCDEF}/{øøøøøøøø}	
294	Œ2	250	Les cor	9/8	6/8		{7/8}	{---6AC/----6666}	(abbaaa,)/(ababcdcd,)	{abbaaa,}/(ababcdcd,)	{ABCDEF}/{øøøøøøøø}	
59	Œ1	138	Le vois	8	8		{7}	{----6-6-}	(abbacacc,)	({a}aa{ababb,})	{øøøøøAøA}	
331	DC	22	Le phé	5	8		{8}	{-----A-A}	(abbacdcd,)	(abbac{a}c{a,})	{øøøøøøøA}	
53	Œ1	127	Les Pa	5	8		{8}	{--------}	(abbacddc,)	(abba{abba,})	{øøøøøøAB}	
151	Œ1	346	Le vieu	6	8		{8}	{--------}	(abbacddc,)	(abba{abba,})	{øøøøøøAB}	
13	Œ1	28	La bon	8	8		{6}	{A4-----A}	(abbbacca,)	({a}aaa{a}bb{a,})	{øøøøøøøa}	

4.4.6. Béranger : Huitains 8/8

vol	pag	titre	FGlob	nv§	nv§b	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis	Répin§	Répin§bis
C	519	Bondy	8/7	9/8		{ø/8}	{322433226/----6666}	(aaabbaaaa,)/(ababc	{aaabbaaaa,}/(ababcdcd,)	{ABCDEABCF}/{øøøø		(ABCøøABCø)	
Œ1	35	Deo g	6	9		{8}	{------AB9}	(aabbccddd,)	(aabbcc{aaa,})	{øøøøøøaBC}			
Œ1	8	L'acac	6	9		{8}	{------AB9}	(aabbccddd,)	(aabbcc{aaa,})	{øøøøøøøAB}			
Œ1	79	Les g	5	9		{8}	{------AB9}	(aabbccddd,)	(aabbcc{aaa,})	{øøøøøøøAB}		(øøøøøøøaa)	
Œ1	344	Le bo	6	9		{8}	{------AB9}	(aabbccddd,)	(aabbcc{aaa,})	{øøøøøøøAB}		(øøøøøøøaa)	
Œ2	105	Mon e	5	9	C	{8}	{---------}	(abaabcdcd,)	(abaabcdcd,)		{øøøøøøøøAAøø}		(øøøøøøøøAABB)
Œ1	45	La de	14/14	4/9		{7/ø}	{----/885433388}	(abab,)/(abbbbbaab,)	(abab,)/{abbbbbaab,}	{øøøø}/{ABCDEFGAB		(ABøøøøøAB)	
Œ1	10	La ga	6	9		{ø}	{757577525}	(ababccbøb,)	(a{a}a{a}bb{aba,})	{øøøøøøaBa}		(øøøøøAøA)	
Œ1	264	Si j'ét	6	9		{7}	{-------9-}	(ababccdcd,)	(abab{aabab,})	{øøøøøøøAB}			
Œ1	86	Le bo	7	9		{7}	{------6-8}	(ababccddd,)	(ababcc{aaa,})	{øøøøøøABC}		(øøøøøøøaa)	
Œ2	80	Les fil	5	9		{ø}	{878789844}	(ababcdcdc,)	(abab{ababa,})	{øøøøaBCDE}			
Œ1	232	L'indé	6	9	B	{8}	{------AA-}	(ababcdcdd,)	(abab{ababb,})	{øøøøøøABC}	{øøøøøøøøABC}	(øøøøøøøaa)	(øøøAAøBBøcc)
Œ1	211	Mon â	6	9	D	{ø}	{8888AAAA9}	(ababcdcdd,)	(abab{ababb,})	{øøøøøøABC}	{øøøøøøøABABCC}	(øøøøøøøaa)	(øøøAAøøBCBCDD)
Œ2	31	L'omb	7	9	A	{ø}	{AAAA88884}	(ababcdcdd,)	(abab{ababb,})	{øøøøøøABC}	{øøøøøøAABC}	(øøøøøøøaa)	(øøøøøøAAbb)
Œ1	310	Les c	5	9	C	{8}	{----A-A--}	(ababcdcdd,)	(ababc{a}c{aa,})	{øøøøøøøAB}	{øøøøøøøABøAB}	(øøøøøøøaa)	(øøøøøøABCABC)
Œ1	351	Le tre	5	9	B	{8}	{------AAA}	(ababcdcdd,)	(ababc{a}c{aa,})	{øøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøAB}	(øøøøøøøaa)	(øøøAAøBBøcc)
Œ2	33	L'épita	5	9	B	{8}	{---------}	(ababcdcdd,)	(ababc{a}c{aa,})	{øøøøøøøAB}	{øøøøøøøøAAB}	(øøøøøøøaa)	(øøøøøøAABBb)
Œ2	126	L'in-o	5	9		{A}	{---------}	(ababcdcdd,)	(ababc{a}c{aa,})	{øøøøøøøAB}		(øøøøøøøaa)	
Œ2	136	La me	5	9	B	{A}	{-------88}	(ababcdcdd,)	(ababc{a}c{aa,})	{øøøøøøøAB}	{øøøøøøøAøAB}	(øøøøøøøaa)	(øøøøøøABABb)
Œ2	174	Le da	5	9		{A}	{---------}	(ababcdcdd,)	(ababc{a}c{aa,})	{øøøøøøøAB}		(øøøøøøøaa)	
Œ2	197	La co	5	9	E	{A}	{--------6}	(ababcdcdd,)	(ababc{a}c{aa,})	{øøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøAøABB}	(øøøøøøøaA)	(øøøAAøBBCDCDE)
Œ2	205	Le 14	6	9	E	{A}	{--------6}	(ababcdcdd,)	(ababc{a}c{aa,})	{øøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøAøABB}	(øøøøøøøaA)	(øøøAAøBBCDCDE)
Œ2	280	Conse	5	9		{A}	{--------8}	(ababcdcdd,)	(ababc{a}c{aa,})	{øøøøøøøAB}		(øøøøøøøaa)	
Œ2	220	Le co	5	9	D	{ø}	{8888AAAA9}	(ababcdcdd,)	(ababc{a}c{aa,})	{øøøøøøøAB}	{øøøøøøøøAøABB}	(øøøøøøøaa)	(øøøAAøøBCBCDD)
Œ1	173	L'habi	7	9	A	{8}	{------4--}	(ababcddcd,)	(abab{abbab,})	{Abc}	{øøøøøøAAbc}		(øøøøøøAAøø)
Œ1	15	Parny	5	9		{8}	{------4-4}	(ababcddcd,)	(abab{abbab,})	{øøøøøøABA}		(øøøøøøAøA)	
Œ2	152	Le mi	7	9	A	{8}	{------4--}	(ababcddcd,)	(abab{abbab,})	{øøøøøøABC}	{øøøøøøAABC}		(øøøøøøAAøø)
DC	61	La ro	7	9		{8}	{-------A-}	(ababcddcd,)	(ababcddcd,)			(øøøøøøAøA)	
Œ2	157	Oraisc	9	9		{7}	{-----18--}	(ababcødcd,)	(ababc{ab}c{b,})	{øøøøøAøøb}			
Œ1	367	Les v	6	9	B	{8}	{-46---AA-}	(abbaabccc,)	(abbaab{aaa,})	{øøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøABAB}	(øøøøøøøaa)	(øøøøøøøABAB)
Œ2	132	L'éche	6	9		{8}	{---------}	(abbaacdcd,)	(abbaac{a}c{a,})	{øøøøøøøøøA}			

4.4.7. Béranger : Neuvains 1/2

vol	pag	titre	FGlob	nv§	nv§t	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis	Répin§	Répin§bis
Œ2	270	Haton	6	9	A	{8}	{--------}	(abbaacdcd,)	(abbaac{a}c{a,})	{øøøøøøøøA}	{øøøøøøøøAA}		(øøøøøøøøAA)
Œ1	171	L'opin	6	9		{ø}	{883846846}	(abbaccadd,)	(abbacca{aa,})	{øøøøøøøAB}			
DC	274	Le pa	1	9		{ø}	{AA88A8A88}	(abbacdccd)	(abbacdccd)				
Œ1	98	La ce	6	9		{7}	{----6346-}	(abbacddcc,)	(abba{abbaa,})	{øøøøABCDE}			
Œ2	138	Les p	5	9	A	{8}	{-----776}	(abbacdddc,)	(abba{abbba,})	{øøøøøøaBC}	{øøøøøøaBCC}		(øøøøøøøøAA)

4.4.7. Béranger : Neuvains 2/2

vo	page	titre	FC	nv§t	Metl	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis	Répin§	Répin§bis
Œ1	201	Le mar	7		{ø}	{6868555568}	(aabbccddee,)	(aabbccdd{aa,})	{øøøøøøAB}			
Œ2	141	Le sac	6	B	{8}	{--------DB}	(aabcbcdede,)	(aabcbcd{a}d{a,})	{øøøøøøøøøB}	{øøøøøøøøøBB}		(øøøøøøøøøAA)
Œ1	1	Le roi	6		{8}	{-6-6--2--2}	(ababccbddd,)	(ababccb{aaa,})	{øøøøøøøABC}			
Œ1	214	Le juge	6		{ø}	{77778A8A8A}	(ababccbddd,)	(ababccb{aaa,})	{øøøøøøøøAb}			
Œ1	381	La mes	6		{ø}	{77778A8AAA}	(ababccbddd,)	(ababccb{aaa,})	{øøøøøøøøAB}			
Œ1	104	Le trois	6		{8}	{------5-5-}	(ababccdbdd,)	(ababcc{a}b{aa,})	{øøøøøøAøAB}		(øøøøøøAøAø)	
Œ1	275	L'aveu	7	B	{8}	{----------}	(ababccdcdd,)	(ababcc{a}c{aa,})	{øøøøøøAøAB}	{øøøøøøAøAB}	(øøøøøøAøAø)	(øøøAAøøBøBø)
Œ1	290	Le ven	8	E	{7}	{------33-8}	(ababccdddd,)	(ababcc{aaaa,})	{øøøøøøAABC}	{øøøøøøAABCAABC}	(øøøøøøAAøa)	(øøøøøøAAøBAAøB)
Œ2	1	Baptêm	10	D	{7}	{------4-42}	(ababccdddd,)	(ababcc{aaaa,})	{øøøøøøABAC}	{øøøøøøABACBAC}	(øøøøøøAøAa)	(øøøøøøABACBAC)
Œ1	5	Le sén	7		{7}	{------33-8}	(ababccdddd,)	(ababcc{aaaa,})	{øøøøøøABCD}			
Œ1	253	Monsie	5		{7}	{------33-8}	(ababccddee,)	(ababcc{aabb,})	{øøøøøøAABC}		(øøøøøøAAbb)	
Œ1	37	Madam	6		{ø}	{5858668856}	(ababccddee,)	(ababccdd{aa,})	{øøøøøøøøAB}			
Œ2	176	Le peti	6		{ø}	{5858668856}	(ababccddee,)	(ababccdd{aa,})	{øøøøøøøøAB}			
Œ1	115	Le célit	4		{ø}	{8686776866}	(ababccdede,)	(ababcc{abab,})	{øøøøøøABCD}			
Œ1	246	La bou	5		{ø}	{8686776866}	(ababccdede,)	(ababcc{abab,})	{øøøøøøABCD}			
Œ1	295	Les mi	7	E	{ø}	{8686776866}	(ababccdede,)	(ababcc{abab,})	{øøøøøøABCD}	{øøøøøøABCDABCD}		(øøøøøøABCDABCD)
Œ1	67	Un tou	7		{ø}	{8686446446}	(ababccdeed,)	(ababcc{abba,})	{øøøøøøøABC}			
Œ1	209	Paillas	6		{ø}	{8686556556}	(ababccdeed,)	(ababcc{abba,})	{øøøøøøøABC}			
Œ1	250	Ma nac	6		{6}	{-------8--}	(ababcdcccd,)	(abab{abaaab,})	{øøøøøaBCBD}		(øøøøøøAøAø)	
Œ2	242	Les rel	6		{8}	{----------}	(ababcdccdd,)	(ababc{a}cc{aa,})	{øøøøøøøøøAB}		(øøøøøøøøøaa)	
Œ1	185	Le vilai	5	C	{8}	{--------44}	(ababcdcddd,)	(ababc{a}c{aaa,})	{øøøøøøøABC}	{øøøøøøøøøAABC}	(øøøøøøøøaaa)	(øøøøøøAABBbb)
Œ1	383	La garc	6	B	{7}	{--------3-}	(ababcdcdee,)	(ababcdcd{aa,})	{øøøøøøAB}	{øøøøøøøAB}		
Œ1	327	Halte l	6	B	{7}	{--------3-}	(ababcdcdee,)	(ababcdcd{aa,})	{øøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøAAB}		(øøøøøøøøAAø)
DC	285	Les pa	10	C	{7}	{----------}	(ababcdcdee,)	(ababcdcd{aa,})	{øøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøABAB}		(øøøøøøøøABAB)

vo	page	titre	FC	nv§t	Metl	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis	Répin§	Répin§bis
Œ2	11	Ma gaî	7	C	{7}	{----------}	(ababcddcee,)	(ababcddc{aa,})	{øøøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøABAB}		(øøøøøøøøøABAB)
DC	252	Leçon	7	C	{7}	{---8---8AA}	(ababcddcee,)	(ababcddc{aa,})	{øøøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøABAB}		(øøøøøøøøøABAB)
DC	50	Adieu l	6	B	{8}	{---------4}	(ababcddcee,)	(ababcddc{aa,})	{øøøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøABB}		(øøøøøøøøøøAA)
DC	103	Les ois	6	C	{8}	{--------AA}	(ababcddcee,)	(ababcddc{aa,})	{øøøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøABAB}		(øøøøøøøøøABAB)
DC	360	La mai	6	C	{8}	{--------A-}	(ababcddcee,)	(ababcddc{aa,})	{øøøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøABAB}		(øøøøøøøøøABAB)
Œ2	57	Le taill	5	B	{A}	{----------}	(ababcddcee,)	(ababcddc{aa,})	{øøøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøABAB}		(øøøøøøøøøABAB)
Œ2	302	Le suic	7		{A}	{----------}	(ababcddcee,)	(ababcddc{aa,})	{øøøøøøøøøAB}			
Œ2	325	Adieu,	6		{A}	{----------}	(ababcddcee,)	(ababcddc{aa,})	{øøøøøøøøøAB}			
DC	57	Le che	7	C	{A}	{----------}	(ababcddcee,)	(ababcddc{aa,})	{øøøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøABAB}		(øøøøøøøøøABAB)
DC	291	La dern	9	C	{A}	{----------}	(ababcddcee,)	(ababcddc{aa,})	{øøøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøABAB}		(øøøøøøøøøABAB)
DC	311	Ma can	6	C	{A}	{--------88}	(ababcddcee,)	(ababcddc{aa,})	{øøøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøABAB}		(øøøøøøøøøABAB)
DC	32	Le bap	7		{8}	{--------AA}	(ababcddcee,)	(ababcddcee,)				
Œ1	54	L'âge f	7		{8}	{------44--}	(ababcdddcd,)	(abab{abbbab,})	{øøøøøøABCD}		(øøøøøøaaøø)	
Œ1	26	Le peti	5	C	{6}	{--3--355-A}	(abbaccddee,)	(abbacc{aabb,})	{øøøøøøAABC}	{øøøøøøAABCCD}	(øøøøøøAAøø)	(øøøøøøAAøBBø)
Œ1	163	On s'er	6	C	{6}	{--3--37-33}	(abbaccdeed,)	(abbacc{abba,})	{øøøøøøABCD}	{øøøøøøABCDDD}		(øøøøøøøøøøAAA)
DC	244	L'oisea	8	C	{8}	{--------AA}	(abbacdcdee,)	(abbacdcd{aa,})	{øøøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøABAB}		(øøøøøøøøøABAB)

4.4.8. Béranger : Dizains 2/2

vo	pag	titre	incip	FC	nv§t	Metl	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis	Répin§	Répin§bis
Œ2	261	Colibri.	Mes ar	6	E	{ø}	{33666366663}	(aabbccddeee,)	(aabbccdd{aaa,})	{øøøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøøABBB}	(øøøøøøøøøaA)	(øøøøøAAøøøbBBB)
Œ1	129	Mon cu	Le cure	6		{8}	{-----6--456}	(aabccbddeeb,)	(aa{a}bb{a}cc{bba,})	{øøøøøøøøøABC}			
Œ2	164	Le pèle	A Notre	6		{8}	{----------}	(ababbccdcdd,)	(ababbcc{a}c{aa,})	{øøøøøøøøaøaB}		(øøøøøøøAøAø)	
Œ1	340	La farid	Écoute	5		{ø}	{86868558383}	(ababcbcdddd,)	(a{a}a{a}b{a}b{bbbb,})	{øøøøøAøøBcD}			
Œ1	316	Les rév	Homme	6		{ø}	{77778A8A55A}	(ababccbdddd,)	(ababccb{aaaa,})	{øøøøøøøøøABC}			
Œ1	161	Le bed	Pauvre	4		{8}	{-------55-A}	(ababccdeedd,)	(ababcc{abbaa,})	{øøøøøøABCDE}		(øøøøøøaøøøa)	
Œ2	395		Vous q	1		{A}	{----------}	(ababcdcddcd)	(ababcdcddcd)				
Œ2	14	La mus	Quittez	6		{7}	{--------33-}	(ababcdcdeee,)	(ababcdcd{aaa,})	{øøøøøøøøøABC}			
Œ2	215	Le juif	Chrétie	7	G	{8}	{--------4--}	(ababcdcdeee,)	(ababcdcd{aaa,})	{øøøøøøøøøABC}	{øøøøøøøøøAABAABC}	(øøøøøøøøAøa)	(øøøAAøøøøBBCBBCb)
DC	230	La fée	Voici la	5	E	{A}	{-------8-84}	(ababcddceee,)	(ababcddc{aaa,})	{øøøøøøøøøABC}	{øøøøøøøøABCABC}	(øøøøøøøøøaA)	(øøøøøøøøABCABC)
Œ1	117	Trinqu	Trinque	4		{8}	{------44A--}	(ababcddddcd,)	(abab{abbbbab,})	{øøøøøøabcde}			
Œ1	180	A mon	Bon Dé	6		{8}	{------44A--}	(ababcddddcd,)	(abab{abbbbab,})	{øøøøøøABCDE}		(øøøøøøaøaøø)	
Œ1	133	Bouque	Laisson	4		{8}	{------44A--}	(ababcddddcd,)	(abab{abbbbab,})	{øøøøøøøøøab}			
Œ1	24	La mèr	Tout en	5	C	{7}	{----------}	(abbacccdeed,)	({a}aa{a}bbb{b}cc{b,})	{aøøøøøøøøøB}	{aøøøøøøøøøBB}		(øøøøøøøøøøAA)
Œ1	198	L'hiver	Les ois	5	C	{7}	{----------}	(abbacccdeed,)	(abbaccc{a}dd{a,})	{øøøøøøøøøøA}	{øøøøøøøøøøAA}		(øøøøøøøøøøAA)
Œ2	267	Les fe	O nuit	6		{8}	{----------}	(abbacdcdede,)	(abbacdcd{a}d{a,})	{øøøøøøøøøøA}			

vo	pag	titre	FC	nv§t	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis	Répin§
Œ1	150	Éloge de	5		{8}	{-6-6--6--226}	(ababccdeeeed,)	(ababcc{abbbba,})	{øøøøøøøøABBC}		(øøøøøøøøaAAø)
Œ2	226	Le vieux	6	D	{8}	{-------4444-}	(ababcdcddddd,)	(ababc{a}c{aaaaa,})	{øøøøøøøABBAC}	{øøøøøøøøABBAC}	(øøøøøøøaBBaa)
DC	332	Le corps	8	G	{8}	{----------63}	(ababcdcdeeff,)	(ababcdcd{aabb,})	{øøøøøøøøABCD}	{øøøøøøøøABCDABCD}	
DC	351	La prédi	7	E	{7}	{--------5555}	(ababcdcdefef,)	(ababcdcd{abab,})	{øøøøøøøøABCD}	{øøøøøøøøABCDCD}	
DC	341	Le septu	6		{8}	{------44-44-}	(ababcdddcddd,)	(ababc{aaa}c{aaa,})	{øøøøøaBCøBCD}		(øøøøøaABøABø)
Œ2	102	Le fils du	7		{8}	{------44-44-}	(ababcdddcddd,)	(abab{abbbabbb,})	{øøøøøøABCABD}		(øøøøøøABøABø)
Œ2	76	Le bon pa	5	F	{8}	{------333--4}	(ababcddddcdd,)	(ababc{aaaa}c{aa,})	{øøøøøøABCøøD}	{øøøøøøABCøøDDDD}	(øøøøøøøaaøøø)
Œ1	354	La mort	5		{8}	{------4446--}	(ababcdddddcd,)	(abab{abbbbbab,})	{øøøøøøABCDEF}		(øøøøøøaaaaøø)
DC	259	Le dieu J	13		{6}	{--3--355-44-}	(abbaccddddd,)	(abbacc{aaaaaa,})	{øøøøøøAABCCD}		(øøøøøøAAøBBø)

vo	pag	titre	FC	nv§t	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répin§	Répin§bis
Œ1	243	L'exilé.	6		{6}	{----------45}	(ababcdcdefeef,)	(ababcdcd{abaab,})	{øøøøøøøøABCDE}	(øøøøøøøøøøaaø)	
Œ1	362	Les adieu	5		{ø}	{866844A88A66A}	(abbacccdddeee,)	(abbacccddd{aaa,})	{øøøøøøøøøøABC}		
Œ2	110	Les troub	6		{ø}	{866844A88A66A}	(abbacccdddeee,)	(abbacccddd{aaa,})	{øøøøøøøøøøABC}		
Œ2	186	Les souve	6	E	{7}	{---8------4-5}	(abbacdcdefffe,)	(abbacdcde{aaa}e,)	{øøøøøøøøøøøaø}	(øøøøøøøøøaaøø)	(øøøøøøøøøaaBB)

n°	vo	pag	titre	FC	nv§t	MetE	Met	Rimin§	Rimex§	Répex§	Répex§bis
127	Œ1	286	Le retour	6	G	{8}	{----44A44A---5}	(ababccdeedfggf,)	(abab{aa}cddc{b}ee{b,})	{øøøøABøøøøøøøC)	{øøøøABøøøøøøøCCC}
335	DC	38	L'égyptie	6	F	{8}	{----------AA}	(ababcdcdeffegg,)	(ababcdcdeffe{aa,})	{øøøøøøøøøøøøAB}	{øøøøøøøøøøøøAAB}

4.5. BASE DE DONNÉES INFORMATISÉE DU *RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DE LA STROPHE FRANÇAISE* DE PHILIPPE MARTINON

4.5.0. A propos de la base de données

Ce relevé métrique reprend, sous la forme d'une base de données informatisée, le texte entier du Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance de Philippe Martinon (Paris, Champion, 1911).

page
Ce champ signale la page à laquelle se trouve la forme strophique codifiée dans la version imprimée du répertoire de Martinon.

Quantains
Le quantain est la strophe considérée sous le fait de son nombre de vers. Figurent donc ici, selon les cas, les appellations tercet, quatrain, quintil, sixain (orthographié à la manière de Martinon), septain, huitain, neuvain, dizain, onzain, douzain, treizain, quatorzain, quinzain, seizain, dix-septain, dix-huitain, dix-neuvain, vingtain, et odes pindariques.

Rimes
Sont données dans ce champ les formules de rimes, conformément à la notation de Martinon : schéma rimique représenté par des lettres, et suivi d'une virgule. Les formes concaténées (ou, d'une manière plus générale, sujettes à un mode d'enchaînement de timbre d'une strophe à l'autre) font l'objet d'une notation un peu spéciale, puisque la formule rimique des deux premières strophes est représentée, et non celle de la première seulement. Cette formule est en outre suivie de la notation "etc.". Exemple : "`aab, bbc, etc.`"

Type rimes
Sont indiquées ici des informations du type :

monorimes
rimes concaténées
rimes tiercées
rimes croisées
rimes suivies
rimes embrassées
sur deux rimes [pour le sizain]
sur trois rimes [pour le sizain et le neuvain]
sur quatre rimes [pour le dizain]
sixains mêlés à rimes triples
rime quadruple [pour le sizain et le neuvain]
quatrain initial [pour le sizain, le septain et le dizain]
à quatrain initial et à rimes triples [pour le huitain]
quintil initial [pour le septain le huitain le neuvain et le dizain]
tercet ou sixain initial [pour le huitain]
tercet ou sixain initial, sixain isométrique [pour le huitain]
tercet ou sixain initial, sixain symétrique [pour le huitain]
tercet ou sixain initial, sixain dissymétrique [pour le huitain]
sixain initial [pour le neuvain et le dizain]
huitain initial [pour le dizain]
à distique final [pour le sizain]
quintil final [pour le neuvain]

huitains en deux quatrains entiers [pour le huitain]
huitains en deux quatrains enchaînés [pour le huitain]

Ce paradigme terminologique laisse de nombreuses formes sans nom, le champ restant alors complètement vide. Il permet cependant de rapprocher des formes apparentées, comme `abab`, et `ababa`, (formes croisées), `aabb`, et `aabbcc`, (formes plates), `aab`, `ccb`, et `abbc`, `cdde`, (formes concaténées), etc.

Mètres
Pour les formes isométriques, figure ici le seul nombre syllabique des vers constitutifs de la strophe. Les nombres *10*, *11*, *12*, etc. utilisés par Martinon ont été remplacés par les lettres `A.`, `B.`, `C.`,... conformément à la notation proposée par Benoît de Cornulier (et afin de faciliter le traitement des données par l'ordinateur). Les strophes polymétriques sont sujettes à une notation vers par vers : `C.C.C.8` pour un quatrain d'alexandrins à clausule octosyllabique, `8.8.4.8.8.4` pour un sizain "symétrique" à base d'octosyllabes et à mètre complémentaire de nombre 4, etc.

Métrie
Concerne le nombre de mètres différents présents dans une même strophe. La notation est isométrie, hétérométrie, trimétrie...

Type mètres
Divers renseignements sur la structure des strrophes polymétriques sont donnés ici. J'ai systématisé la notation proposée par Martinon, la corrigeant lorsque j'ai pu relever une erreur, et la complétant lorsqu'il ne l'applique pas (strophes peu fréquentes, présentées dans le répertoire en bloc, sans aucune glose distinctive). Les mentions apparaissant sont :

Formes hétérométriques :
à clausule
(expl. : `C.C.C.8`)
à clausule double
(expl. : `C.C.C.8.8`)
à symétrie
(expl. : `C.4.C.4` ou `C.C.8.C.C.8` ou `C.6.C.6.C.6`)
à symétrie renversée
(expl. : `4.C.4.C` ou `8.8.C.8.8.C` ou `8.C.8.C.8.C`)
à symétrie, deux vers plus courts premier et quatrième
(expl. : `8.C.C.8.C.C`)
à symétrie, deux vers plus courts intercalés
(expl. : `7.3.7.7.3.7`)
à symétrie, deux vers plus longs premier et quatrième
(expl. : `C.8.8.C.8.8`)
à symétrie, deux vers plus longs intercalés
(expl. : `8.C.8.8.C.8`)
à dissymétrie régulière
(expl. : `C.8.C.C.8` pour `abaab`, ou `8.C.C.C.8` pour `abbba`,)
à dissymétrie régulière renversée
(expl. : `8.C.C.8.C` pour `abbab`, ou `C.8.8.8.C` pour `abbba`,)
à dissymétrie demi-régulière
(expl. : `C.8.C.8.C.C.8` pour `ababccb`, ou `8.6.8.6.8.8.8.6` pour `ababcccb`,)
à dissymétrie demi-régulière renversée

(expl. : `C.C.8.C.8.C` pour `aabcbc`, ou `5.8.5.8.5.5.8.8` pour `ababccdd`,)
à dissymétrie, un vers plus long premier
(expl. : `C.8.8.8`)
à dissymétrie, un vers plus long second
(expl. : `8.C.8.8`)
à dissymétrie, un vers plus long troisième
(expl. : `8.8.C.8`)
à dissymétrie, un vers plus long dernier
(expl. : `8.8.8.C`)
à dissymétrie, un vers plus court premier
(expl. : `8.C.C.C` ou `8.C.C.C.C`)
à dissymétrie, un vers plus court second
(expl. : `C.8.C.C`)
à dissymétrie, un vers plus court troisième
(expl. : `C.C.8.C`)
à dissymétrie, un vers plus court central
(expl. : `7.3.7`)
à dissymétrie, deux vers plus courts premiers
(expl. : `8.8.C.C`)
à dissymétrie, deux vers plus courts derniers
(expl. : `C.C.8.8`)
à dissymétrie, deux vers plus courts intérieurs
(expl. : `C.8.8.C`)
à dissymétrie, deux vers plus courts extérieurs
(expl. : `8.C.C.8` ou `8.C.C.C.8` pour quintils autres que `abbba`,)
à dissymétrie, deux vers plus courts premier et quatrième
(expl. : `8.C.C.8.C` pour `abaab`,)
à dissymétrie, deux vers plus courts second et troisième
(expl. : `C.8.8.C.C` pour `abaab`,)
à dissymétrie, deux vers plus courts second et quatrième
(expl. : `C.8.C.8.C` pour `abaab`,)
à dissymétrie, deux vers plus courts troisième et quatrième
(expl. : `C.C.8.8.C` pour `abaab`,)
à dissymétrie, deux vers plus courts troisième et dernier
(expl. : `C.C.8.C.8` pour `abaab`,)
...

Et ainsi de suite pour les autres formes à deux vers plus courts et à trois vers plus courts et plus...

Informations supplémentaires, pour les sizains, les septains, les huitains et les dizains :
vers de douze et de six
vers de huit et de trois
etc.
à dissymétrie, [...], à quatrain isométrique
(pour le sizain ; expl. : `C.C.C.C.8.C`)
à dissymétrie, [...], à quatrain symétrique
(pour le sixain ; expl. : `C.8.C.8.C.C` ou `8.C.8.C.8.8`)

Formes trimétriques et au-delà :
à symétrie
(expl. : `8.4.C.8.4.C`)

à demi-symétrie
(expl. : C.A.C.8)
à demi-symétrie renversée
(expl. : A.C.8.C)
à croissance
(expl. : 8.8.A.C)
à décroissance
(expl. : C.C.8.6)
à dissymétrie
(expl. : 2.4.8.2)
à dissymétrie régulière
(expl. : C.4.C.4.8.8 pour ababcc,)
à dissymétrie demi-régulière
(expl. : 7.6.7.7.2 pour abaab,)
à dissymétrie demi-régulière renversée
(expl. : 3.4.4.3.5 pour abbab,)

Informations supplémentaires, pour les sizains et les septains :
à dissymétrie, en vers de douze, huit et six, quatre alexandrins
à dissymétrie, en vers de douze, huit et six, trois alexandrins
à dissymétrie, en vers de douze, huit et six, deux alexandrins
à dissymétrie, en vers de douze, huit et six, un alexandrins
à dissymétrie, en vers de douze, dix et huit, ou douze, dix et six
...

Mcomp
Ce champ donne la composition des vers constitutifs de strophes, quand ceux-ci sont formés de vers composés autres que les classiques {4¬6} et {6¬6}. Y sont donc signalés tous les 5-5, les 6-4, des 5-7, etc. La mention "sans césure fixe" signale des vers longs non-césurés.

Auteurs, Auteurs 2
Tous les noms d'auteurs ayant pratiqué une forme donnée apparaissent dans ces champs, une recherche par auteur est donc possible. Martinon ne donne pas la liste exhaustive des auteurs ayant pratiqué les formes très courantes (il termine ses lites par des "etc."). J'ai retranscris ces "etc." à la fin des listes d'auteurs, lorsqu'ils apparaissent dans l'original, afin de souligner le fait qu'il ne s'agit pas de listes exhaustives.

Classique, Classique 2, Classique 3, Classique 4, Classique 5, Classique 6, Classique 7
Ces champs donnent toutes les informations apparaissant dans Martinon concernant l'usage d'une forme aux siècles "classiques" (XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles) : Noms d'auteurs, titres d'ouvrages, pagination, etc. Ces champs restent vide quand la forme fichée n'a pas été utilisée à cette époque. Par ailleurs, "Classique 2" ne se remplit que lorsque "Classique" est plein, "Classique 3" lorsque "Classique 2" est complet, et ainsi de suite. Dans certaines fiches très remplies, j'ai enlevé de ces champs les informations concernant le genre des rimes ou les phénomènes de répétition, qui de toute façon apparaissent dans des champs spécifiques (voir plus bas).

XIXe, XIXe 2, XIXe 3
Même principe que pour les champs précédents, mais concernant les auteurs du XIXe siècle ou du début du XXe.

Gdv, Gdv 2
Ces champs rassemblent les informations données par Martinon concernant le genre des rimes : `fém.` (`f.` chez Martinon) signale une strophe se terminant sur un vers féminin, `masc.` (`m.` dans le répertoire imprimé) une strophe s'achevant sur un vers masculin. `alt.` concerne les strophes alternes. `rimes masc.` signale que toutes les rimes sont masculines, et `rimes fém.` qu'elles sont toutes féminines.

Martinon
J'ai noté ici, quand j'ai pu les retrouver, les pages où Martinon cite éventuellement, dans sa thèse, la forme codifiée, ce qu'il signale dans le répertoire par un astérisque. Quand je n'ai pas retrouvé les pages en question, j'ai noté là un point d'interrogation.

Typo
Sont rassemblées ici les éventuelles informations concernant la présentation typographique des textes (quatrains présentés en huitains, absence de blancs, etc.)

Refrain
Ce champ porte les diverses notations de Martinon dans son répertoire sur les phénomènes de répétition et de refrain.

Notes, Notes 2, Notes 3, Notes 4
J'ai retranscris dans ces champs, textuellement, les éventuelles notes qui apparaissent en bas des pages du répertoire imprimé.

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martino
5	tercet	aaa,	7.9.B		Verlaine.	p.87
5	tercet	aaa,	8.1.2		Gab. Martin.	
5	tercet	aaa,	4.		V. Marguerite.	
5	tercet	aaa,	5.		V. Marguerite.	
5	tercet	aaa,	6.			
5	tercet	aaa,	7.		Richepin, Am. Rouquès.	
5	tercet	aaa,	8.		J. Rosier, Desmarets, Raunié, Desbordes-Valmore, Brizeux, Banville, J. Travers, Amiel,	pp.87-88
5	tercet	aaa,	9.		Verlaine, Louys.	
5	tercet	aaa,	A.		Le Flaguais, Riotor.	
5	tercet	aaa,	A.	5-5	Beauclair.	
5	tercet	aaa,	C.		Bensérade, Brizeux, Mendès, Grandmougin, H. de Régnier, Samain, Gilkin, Renée Vivien,	p.86
5	tercet	aaa,	D.		Richepin.	
5	tercet	aaa,	F.		P. Sonniès.	
5	tercet	aaa,	3.3.7		Eug. Pottier.	
5	tercet	aaa,	4.8.8		Madeleine.	
5	tercet	aaa,	7.7.3		Sutter-Laumann.	
5	tercet	aaa,	8.3.8		Richepin.	p.87
5	tercet	aaa,	C.8.C, ou 8.C		Brizeux, Banville.	p.87
5	tercet	aaa,	C.C.6		Renée Vivien.	
5	tercet	aab, bbc, etc.	8.		Accasse d'Albiac.	
6	tercet	aab, bbc, etc.	A.A.4		Marg. de Navarre.	
5	tercet	aab, bbc, etc.	A.A.6		Mellin de Saint-Gelais, Poictevin.	
6	tercet	aab, bbc, etc.	C.3.7		Aubanel.	
5	tercet	aab, bbc, etc.	C.C.8		Zidler.	

4.5.1. Martinon : Tercets 1/2

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martino
7	tercet	aba, bcb, etc.	C.8.4		Paysant.	
7	tercet	aba, bcb, etc.	5.		Villemein, Mendès, Rouquès.	
7	tercet	aba, bcb, etc.	6.		Gineste.	
7	tercet	aba, bcb, etc.	7.			
7	tercet	aba, bcb, etc.	8.		Des Masures, J. Olivier, Verlaine, Theuriet, Dierx, Moréas, Madeleine, Rostand, etc.	
7	tercet	aba, bcb, etc.	9.		Stuart Merrill.	p.85
6	tercet	aba, bcb, etc.	A.		Lemaire des Belges, Alione, Mellin de Saint-Gelais, Marot, Corrozet, Salel, Bouchet, Pern	pp.80-86
6	tercet	aba, bcb, etc.	A.	5-5	La Villehervé.	
6	tercet	aba, bcb, etc.	C.		Jodelle, Baïf, Tyard, Em. Deschamps, R. de Beauvoir, Th. Gautier, Saint-René Taillandier,	pp.80-86
7	tercet	aba, bcb, etc.	8.4.8		Bouchaud.	
7	tercet	aba, bcb, etc.	A.4.A		Corrozet.	
7	tercet	aba, bcb, etc.	A.6.A		Accasse d'Albiac.	
7	tercet	aba, bcb, etc.	C et 8 mêlés		Le Cardonnel.	
7	tercet	aba, bcb, etc.	C.6.C		Arnoux.	
7	tercet	aba, bcb, etc.	C.8.C		Roinard.	

4.5.1. Martinon : Tercets 2/2

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
8	quatrain	a, abbc, cdde, etc.	C.		Zidler.	
10	quatrain	aaaa,	8.		H.-C. Read.	p.89
26	quatrain	aaaa,	4.A.A.A		O. de Saint-Gelais, Blaise d'Auriol.	
18	quatrain	aaaa,	6.6.6.3		Rollinat.	
16	quatrain	aaaa,	8.8.8.4		Gouffé.	
11	quatrain	aaab,	6.		Saint-Gelais.	
16	quatrain	aaab, bbbc, etc.	8.8.8.4		Verlaine, Pimodan.	p.130
15	quatrain	aaab, bbbc, etc.	A.A.A.4		G. Cretin, O. de Saint-Gelais, Blaise d'Auriol, Marot, M. de Saint-	pp.128-129
15	quatrain	aaab, bbbc, etc.	A.A.A.5		Baïf, Banville, R. de la Villehervé.	
14	quatrain	aaab, bbbc, etc.	A.A.A.6		Bèze.	
14	quatrain	aaab, bbbc, etc.	B.B.B.5		Ronsard, Bernier de la Brousse.	
10	quatrain	aaab, cccb, dddb, etc. (Madele	8.		Madeleine.	
10	quatrain	aaba, bbcb, etc.	8.		La Villehervé.	
8	quatrain	aaba, bbcb, etc.	C.		Verlaine.	
25	quatrain	aaba, bbcb, etc.	C.C.8.C		Le Cardonnel.	
32	quatrain	aabb,	6.1.3.1		Montesquiou, etc.	
32	quatrain	aabb,	7.2.5.2		Hugo.	p.176
32	quatrain	aabb,	7.7.6.4		Tyard, etc.	
32	quatrain	aabb,	8.8.C.6		Motin.	p.178
32	quatrain	aabb,	8.C.C.6			
32	quatrain	aabb,	A.8.A.6		Malherbe.	
33	quatrain	aabb,	B.B.7.A		Rapin.	
32	quatrain	aabb,	C.8.C.6		Tristan, Benserade.	
33	quatrain	aabb,	C.7.A.6		Baïf.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 1/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
12	quatrain	aabb,	3.		Desbordes-Valmore, E. de Lonlay.	
12	quatrain	aabb,	4.		Desbordes-Valmore, Résséguier, Em. Blémont.	
11	quatrain	aabb,	5.		Bèze, C. Geuffrin, Herm. Sandrin, Em. Blémont.	
11	quatrain	aabb,	6.		Saint-Gelais, Rob. Garnier, J. Prévost.	
11	quatrain	aabb,	7.		Marot, Ronsard, Bèze, Du Bellay, J. Peletier, Benserade, Desbor	p.92
10	quatrain	aabb,	8.		Marot, Corrozet, Des Périers, P. du Guillet, Peletier, Saint-Gelais	
9	quatrain	aabb,	A.		Marot, Corrozet, Ronsard, Bèze, Baïf, Desportes, J. de la Taille,	
8	quatrain	aabb,	C.		Marot, Peletier, Du Bellay, Magny, Desportes, Aubigné, Chassign	p.92
7	quatrain	aabb,	D.		Banville.	
30	quatrain	aabb,	3.3.4.4		E. de Lonlay.	
31	quatrain	aabb,	3.3.7.3		Gineste.	
30	quatrain	aabb,	4.4.A.A		H. Lucas.	
23	quatrain	aabb,	5.2.5.2		Mme Mollard.	
26	quatrain	aabb,	5.3.5.5		Blémont.	
18	quatrain	aabb,	5.5.5.2		Mme Mesureur, Gineste.	p.137
18	quatrain	aabb,	5.5.5.3		Cosnard.	
30	quatrain	aabb,	5.5.7.7		Desbordes-Valmore.	
23	quatrain	aabb,	6.2.6.2		Charles IX.	p.158
23	quatrain	aabb,	6.4.6.4		F. Jammes.	
23	quatrain	aabb,	6.6.3.3		A. des Essarts.	
25	quatrain	aabb,	6.6.4.6		Desbordes-Valmore.	
18	quatrain	aabb,	6.6.6.4		Ronsard, Magny, Belleau, Denistot, Jodelle, R. Garnier, Em. Desc	pp.133-135
31	quatrain	aabb,	6.6.6.A		Urfé, Nadaud.	
30	quatrain	aabb,	6.6.A.A		G. Colin Bucher.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 2/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
30	quatrain	aabb,	6.6.C.C		Blémont.	
24	quatrain	aabb,	6.A.6.A		J. Martin.	
23	quatrain	aabb,	7.3.7.3		Corrozet, Em. Deschamps, Nodier, Musset, L. Colet, Grenier, Le	p.135, p.156
28	quatrain	aabb,	7.7.5.5		Max Buchon.	
17	quatrain	aabb,	7.7.7.3		Urfé.	p.132
17	quatrain	aabb,	7.7.7.4		Banville, Baudelaire, P. Ristelhuber.	p135
30	quatrain	aabb,	7.7.7.C		Tyard.	
24	quatrain	aabb,	7.C.7.C		Métezeau.	
22	quatrain	aabb,	8.1.8.1		Hugo, Monselet, etc.	pp.154-155
22	quatrain	aabb,	8.2.8.2		Musset, Monselet, M. Legay.	p.154
22	quatrain	aabb,	8.3.8.3		Belleau, Em. Deschamps, Musset, Lafagette, Ch. Frémine, Billaud.	pp.153-154
29	quatrain	aabb,	8.4.4.8		Richepin.	
22	quatrain	aabb,	8.4.8.4		A. Ségalas, Mme Penquer, Chantavoine, Mme Delarue-Mardrus,	?
26	quatrain	aabb,	8.4.8.8		Grandmougin, Paysant.	
21	quatrain	aabb,	8.5.8.5		G. d'Aurigny.	
28	quatrain	aabb,	8.8.4.4		Brizeux, Belmontet, Lachambeaudie.	
25	quatrain	aabb,	8.8.4.8		Brizeux.	
28	quatrain	aabb,	8.8.6.6		J. Peletier, R. Garnier, Raunié.	
25	quatrain	aabb,	8.8.6.8		Montfuron.	
17	quatrain	aabb,	8.8.8.2		Mme Penquer, J. Normand, Montoya, Privas.	
16	quatrain	aabb,	8.8.8.3		Scribe, Villemin, Poncy, Soulary, Déroulède, Bruant, Xanrof, etc	p.130
16	quatrain	aabb,	8.8.8.4		Pey de Garros, Cl. Garnier, Voiture, Tristan, Maucroix, Bérange	p.120, pp.135-136
16	quatrain	aabb,	8.8.8.5		Lafagette, Boukay.	
16	quatrain	aabb,	8.8.8.6		Bèze, Desmarets.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 3/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
15	quatrain	aabb,	8.8.8.7		Lonlay.	
30	quatrain	aabb,	8.8.8.C		Montfuron, Philotée, Poirier.	
30	quatrain	aabb,	8.8.A.A		Ronsard, La Boderie.	
31	quatrain	aabb,	8.8.C.8		Boisrobert, Dalibray.	
30	quatrain	aabb,	8.8.C.C		Boisrobert.	
24	quatrain	aabb,	8.A.8.A		Agneaux.	
24	quatrain	aabb,	8.C.8.C		Fontaney, Banville.	
28	quatrain	aabb,	8.C.C.8		Boisrobert.	
21	quatrain	aabb,	9.3.9.3	6-3	Bargedé.	
30	quatrain	aabb,	9.9.A.A		Malherbe.	pp.167-168
21	quatrain	aabb,	A.1.A.1		Monnier.	
21	quatrain	aabb,	A.4.A.4		Le Flaguais, N. Martin, Jeantet.	
29	quatrain	aabb,	A.5.5.A	5-5	Billaud.	
21	quatrain	aabb,	A.5.A.5		Gineste.	
20	quatrain	aabb,	A.6.A.6		Bèze, B. de Montméia, La Boderie, Desportes, Du Nesme, Chassig	
26	quatrain	aabb,	A.6.A.A		Tyard.	
20	quatrain	aabb,	A.7.A.7		La Villehervé.	
20	quatrain	aabb,	A.8.A.8		Navyère.	
27	quatrain	aabb,	A.A.5.5	5-5	Vicaire.	
27	quatrain	aabb,	A.A.6.6		Montchrestien, Colletet.	
25	quatrain	aabb,	A.A.6.A		Scév. de Ste Marthe.	
27	quatrain	aabb,	A.A.7.7		Ronsard.	
27	quatrain	aabb,	A.A.8.8		Ronsard, Agneaux.	
15	quatrain	aabb,	A.A.A.1		Tarbé.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
15	quatrain	aabb,	A.A.A.2		Tarbé.	
15	quatrain	aabb,	A.A.A.4		Marot, Guéroult, Poictevin, Bér. de la Tour, Ennetières, P. d'Ax,	pp.128-129
15	quatrain	aabb,	A.A.A.4	4-6 ou	Cl. de Buttet.	
15	quatrain	aabb,	A.A.A.5	5-5	Blémont, Boukay, Gineste.	
15	quatrain	aabb,	A.A.A.5	6-4	La Boderie.	
14	quatrain	aabb,	A.A.A.6		Ronsard, Bargedé, Vauquelin, La Boderie, Fiefmelin, Du Nesme.	
14	quatrain	aabb,	A.A.A.8		Agneaux, etc.	
31	quatrain	aabb,	A.A.C.A	5-5	Aubanel.	
29	quatrain	aabb,	A.A.C.C		Jodelle.	
23	quatrain	aabb,	A.C.A.C	5-5	L. Ménard.	
14	quatrain	aabb,	B.B.B.5		Jodelle, Ronsard, La Boderie, Passerat, Godard, Desportes, Bern	pp.125-128
20	quatrain	aabb,	C.1.C.1		Pommier.	
20	quatrain	aabb,	C.4.C.4		A. van Hasselt, A. Ségalas.	
29	quatrain	aabb,	C.6.6.C		Geuffrin, Boisrobert.	
19	quatrain	aabb,	C.6.C.6		Scèv. de Sainte-Marthe, La Boderie, Coyssard, Scarron, Loret, E	
26	quatrain	aabb,	C.6.C.C		Geuffrin.	
31	quatrain	aabb,	C.7.7.7		Gilles Durant.	
19	quatrain	aabb,	C.8.C.8		Benserade.	
25	quatrain	aabb,	C.8.C.C		Frénicle, J.-J. Ampère.	
31	quatrain	aabb,	C.A.A.A		Rotrou.	
18	quatrain	aabb,	C.A.C.A	5-5	Ronsard.	
27	quatrain	aabb,	C.C.6.6		J. de Boyssières, Aubigné, Coyssard, Angot l'Eperonnière.	
25	quatrain	aabb,	C.C.6.C		Tyard, Du Ronchot, Patrix.	?
27	quatrain	aabb,	C.C.8.8		Rapin, Fréd. Bataille.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 5/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
25	quatrain	aabb,	C.C.8.C		Brébeuf, abbé d'Heauville, Brizeux, Baudelaire.	p.163
27	quatrain	aabb,	C.C.A.A		Jodelle, Fiefmelin.	
13	quatrain	aabb,	C.C.C.3		Botrel.	
13	quatrain	aabb,	C.C.C.4		Aubigné, Benserade, Le Vavasseur, A. des Essarts.	
13	quatrain	aabb,	C.C.C.6		Vauquelin, Desportes, Jamyn, Le Houx, Cl. de Buttet, La Boderi	pp.118-123
12	quatrain	aabb,	C.C.C.7		Métezeau.	
12	quatrain	aabb,	C.C.C.8		La Boderie, N. Rapin, Aubigné, Benserade, Corneille.	
30	quatrain	aabb,	C.C.C.E		Verlaine.	
8	quatrain	abaa, bcbb, etc.	C.		G. Trarieux.	
17	quatrain	abaa, bcbb, etc.	7.7.7.2		Warnery.	
47	quatrain	abaa, cbcc, etc.	6. ou 5.		Desbordes-Valmore, G. Vicaire.	
33	quatrain	abab,	2.4.8.2		Désaugiers.	
32	quatrain	abab,	6.5.6.4		Montesquiou.	
32	quatrain	abab,	6.6.3.C		Urfé.	p.178
32	quatrain	abab,	6.C.8.C		Corneille.	
32	quatrain	abab,	7.4.7.6		Scudéry.	
32	quatrain	abab,	7.6.C.C		Rotrou.	
33	quatrain	abab,	8.3.7.7		Mme de Noailles.	
32	quatrain	abab,	8.6.8.3		Bellessort.	
32	quatrain	abab,	8.6.8.4		Cros.	
32	quatrain	abab,	8.6.8.C		du Perron, Chillac.	
32	quatrain	abab,	8.7.8.5		Merrill.	p.175
32	quatrain	abab,	8.8.6.2		Cl. Hugues.	p.176
32	quatrain	abab,	8.8.A.C		Voiture.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 6/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
33	quatrain	abab,	8.C.8.3		Grandmougin.	
32	quatrain	abab,	8.C.C.2		Sully Prudhomme.	
32	quatrain	abab,	8.C.C.6		Boisrobert.	
32	quatrain	abab,	9.7.9.8		Merrill.	
32	quatrain	abab,	A.8.8.4		Grécourt.	
32	quatrain	abab,	A.C.C.4		Sully Prudhomme.	p.177
32	quatrain	abab,	C.3.C.6		Mme J. Bertheroy.	
32	quatrain	abab,	C.4.C.6		Souchon.	
32	quatrain	abab,	C.6.6.4		Anne Picardet.	
32	quatrain	abab,	C.6.8.8		Rotrou.	
32	quatrain	abab,	C.6.8.C		Corneille, ps. 111.	p.178
32	quatrain	abab,	C.6.A.6		Théophile.	
32	quatrain	abab,	C.6.C.3		Mme J. Bertheroy.	
32	quatrain	abab,	C.6.C.4		Souchon.	
32	quatrain	abab,	C.6.C.8		Rotrou.	
32	quatrain	abab,	C.8.8.4		Despax.	
32	quatrain	abab,	C.8.C.3		Fuster.	
32	quatrain	abab,	C.8.C.4		Fuster.	
32	quatrain	abab,	C.8.C.6		Lemaistre de Sacy, Corneille, Boulay-Paty, Sully-Prudhomme.	p.174
32	quatrain	abab,	C.8.C.A		Corneille.	
32	quatrain	abab,	C.A.A.6		Bachet de Méziriac.	
32	quatrain	abab,	C.A.C.6		Sainte-Beuve.	
32	quatrain	abab,	C.A.C.8		Corneille.	
32	quatrain	abab,	C.C.8.4		Verhaeren.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 7/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
32	quatrain	abab,	C.C.8.6		H. Lucas, Sully Prudhomme.	
32	quatrain	abab,	C.C.A.8		Bellessort.	
33	quatrain	abab,	6.4.8.2		J. Olivier.	
33	quatrain	abab,	8.A.6.C		Racan.	p.179
33	quatrain	abab,	9.6.7.4		Merrill.	
33	quatrain	abab,	A.8.C.3		Grandmougin.	
33	quatrain	abab,	C.A.8.3		Grandmougin.	
12	quatrain	abab,	3.		Lafagette, Gineste.	
12	quatrain	abab,	4.		Campra, Desbordes-Valmore, Ed. d'Anglement, Cas. Delavigne, H	p.113
11	quatrain	abab,	5.		Saint-Gelais, Corrozet, Pernette du Guillet, Jodelle, Magny, Malh	
11	quatrain	abab,	6.		Alione, Marot, Corrozet, Forcadel, Sibilet, Ronsard, Du Bellay, B	
10	quatrain	abab,	7.		Marot, Saint-Gelais, P. du Guillet, Marg. de Navarre, Forcadel, G	pp.110-111
9	quatrain	abab,	A.	5-5	Gautier, H. de Lacretelle, Hugo, L. Bouilhet, Laprade, Leconte de	
9	quatrain	abab,	A.	4-6 et	A. Renaud, Warnery.	
9	quatrain	abab,	A.	6-4	Eph. Mikhaël.	
7	quatrain	abab,	C.		Ronsard, Desportes, Du Perron, Bertaut, Rosset, Tourniol, de Ge	pp.92-94 et pp.96-99.
7	quatrain	abab,	C.	5-7	Gineste.	
7	quatrain	abab,	D.		Verlaine.	
27	quatrain	abab,	2.7.7.7		Hugo, Montesquiou.	p.172
26	quatrain	abab,	2.C.C.C		Le Mouël.	
24	quatrain	abab,	3.5.3.5		Pontoux, Madeleine.	
27	quatrain	abab,	3.8.8.8		Hérold.	
24	quatrain	abab,	3.C.3.C		Alletz.	
23	quatrain	abab,	4.2.4.2		Richepin.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
23	quatrain	abab,	4.3.4.3		Cros, Marsolleau, Blémont.	
18	quatrain	abab,	4.4.4.2		Cosnard, Aubanel.	
18	quatrain	abab,	4.4.4.3		Privas.	
31	quatrain	abab,	4.4.4.8		F. Frank.	
24	quatrain	abab,	4.5.4.5		Scudéry, Boileau.	
24	quatrain	abab,	4.6.4.6		J. Grévin, La Motte, Desbordes-Valmore, Debraux, Cosnard, Vica	
24	quatrain	abab,	4.8.4.8		Alletz, Louise Bertin, Mme Daudet.	
28	quatrain	abab,	4.C.C.4		Marsolleau.	
26	quatrain	abab,	4.C.C.C		Benserade.	
23	quatrain	abab,	5.2.5.2		Blaze, Rolland, Eug. Bazin, Richepin, Guerne.	p.158.
23	quatrain	abab,	5.3.5.3		Cosnard.	
23	quatrain	abab,	5.4.5.4		Montesquiou, Gérardy.	
18	quatrain	abab,	5.5.5.1		Paysant.	p.137
18	quatrain	abab,	5.5.5.2		Richepin, Boissière, Coppée, Rostand, Paysant.	p.137
18	quatrain	abab,	5.5.5.3		A. des Essarts.	
18	quatrain	abab,	5.5.5.4		M. de Guérin, Lacretelle.	
30	quatrain	abab,	5.5.7.7		F. Colletet.	
30	quatrain	abab,	5.5.8.8		Leconte de Lisle, Blémont.	
31	quatrain	abab,	5.6.5.5		Porchat.	
31	quatrain	abab,	5.7.5.5		Verlaine.	
24	quatrain	abab,	5.7.5.7		A. Désiré, A. Gouffé, etc.	
29	quatrain	abab,	5.A.A.5		Larguier.	
28	quatrain	abab,	5.C.C.5		Hugo.	
23	quatrain	abab,	6.2.6.2		J. Godard, Gouffé, Désaugiers, Valamont, J. Porchat, Eug. Chave	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
23	quatrain	abab,	6.3.6.3		Gody, Marillac, Mme Lesquillon, Lonlay, Nadaud.	
23	quatrain	abab,	6.4.6.4		Guéroult, Ronsard, Bér. de la Tour, Baïf, Jodelle, Le Houx, Mlle	pp.157-158
26	quatrain	abab,	6.4.6.6		Porchat, Silvestre.	
23	quatrain	abab,	6.5.6.5		A. Désiré, J. Déplanches, A. Houssaye, Cosnard.	
25	quatrain	abab,	6.6.2.6		Musset, Burat-Gury, Gautier, Banville, Houssaye, Du Plessys, et	p.170
28	quatrain	abab,	6.6.4.4		Hugo, J. Barbier.	
25	quatrain	abab,	6.6.4.6		Ennetières.	
18	quatrain	abab,	6.6.6.2		Gouffé, H. Lucas, Lachambeaudie, Fuster.	
18	quatrain	abab,	6.6.6.3		Julvécourt, P. Dupont, Theuriet, Richepin, Lafenestre, Privas.	
17	quatrain	abab,	6.6.6.4		Desbordes-Valmore, M. de Guérin, J. Olivier, Lacretelle, A. des E	
17	quatrain	abab,	6.6.6.5		Dionys Ordinaire, Banville.	
31	quatrain	abab,	6.6.6.8		E. de Lonlay, Verlaine.	
31	quatrain	abab,	6.6.6.A		Deimier.	
30	quatrain	abab,	6.6.6.C		Bertaut, Nervèze, Chassignet, Anne Picardet, Gombauld, Colletet,	
30	quatrain	abab,	6.6.8.8		Fréd. Bataille, Gab. Martin.	
30	quatrain	abab,	6.6.C.C		Lingendes, Desbordes-Valmore, Hermant.	
31	quatrain	abab,	6.8.6.6		Chassignet, Et. Durand.	
24	quatrain	abab,	6.8.6.8		Agneaux, Lapaire, Boschot.	
24	quatrain	abab,	6.C.6.C		Baïf, Sav. Lapointe.	
28	quatrain	abab,	6.C.C.6			
26	quatrain	abab,	6.C.C.C		Poirier.	
23	quatrain	abab,	7.1.7.1		Dodillon.	
23	quatrain	abab,	7.2.7.2		Manuel, Verlaine.	p.157
22	quatrain	abab,	7.3.7.3		Ennetières, Hugo, L. Paté, Banville, Blémont, Normand, etc.	pp.156-157

4.5.2. Martinon : Quatrains 10/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
26	quatrain	abab,	7.3.7.7		Mariéton.	
22	quatrain	abab,	7.4.7.4		Marg. de Navarre, Baïf, Le Flaguais, Mme Lesguillon, Lonlay, Hug	p.157
22	quatrain	abab,	7.5.7.5		La Péruse, Des Masures, Gamon, Is. du Ryer, La Motte, Musset,	pp.155-156
26	quatrain	abab,	7.5.7.7		Bourget.	
22	quatrain	abab,	7.6.7.6		Mérault, Merrill, Le Braz.	
26	quatrain	abab,	7.6.7.7		Barbey d'Aurevilly.	
25	quatrain	abab,	7.7.2.7		Poncy.	
28	quatrain	abab,	7.7.3.3		Le Flaguais.	
25	quatrain	abab,	7.7.3.7		Banville, Verlaine, Le Goffic.	
28	quatrain	abab,	7.7.4.4		P. Delair.	
28	quatrain	abab,	7.7.6.6		Baïf.	
17	quatrain	abab,	7.7.7.1		Banville.	p.133
17	quatrain	abab,	7.7.7.2		Boulay-Paty, Lacretelle, Vicaire, Richepin.	
17	quatrain	abab,	7.7.7.3		Manuel, Richepin, La Villehervé, Fréd. Bataille, Barbusse, etc.	
17	quatrain	abab,	7.7.7.4		Hugo, Lachambeaudie, Richepin, J. Barbier, Botrel, Rostand, etc.	pp.132-133
17	quatrain	abab,	7.7.7.5		Mauduit, Popelin, Vicaire, Richepin, Truffier, Valabrègue, Magre,	
17	quatrain	abab,	7.7.7.6		Musset.	
31	quatrain	abab,	7.7.7.9		Merrill.	
30	quatrain	abab,	7.7.7.C		Urfé, Rob. Caze.	p.169
24	quatrain	abab,	7.8.7.8		A. Renaud, Banville, F. de Croisset, Rouquès, Merrill.	
29	quatrain	abab,	7.8.8.7		Rouquès.	
27	quatrain	abab,	7.9.9.9		Merrill.	
24	quatrain	abab,	7.A.7.A		Durand, Bernier de la Brousse, Métezeau.	
28	quatrain	abab,	7.A.A.7		Fiefmelin.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 11/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
24	quatrain	abab,	7.C.7.C		Métezeau, Lafagette.	
22	quatrain	abab,	8.1.8.1		Montesquiou.	
22	quatrain	abab,	8.2.8.2		Desbordes-Valmore, Lonlay, Amiel, Richepin, Moréas, etc.	
22	quatrain	abab,	8.3.8.3		Filber Bretin, N. Martin, Ariel, Laprade, Lapaire, Verlaine, Mme c	
26	quatrain	abab,	8.3.8.8		Beaujeu, Daix, Boschot, Durocher.	
29	quatrain	abab,	8.4.4.8		J. Olivier.	
21	quatrain	abab,	8.4.8.4		Rob. Garnier, Coyssard, La Roque, Chassignet, P. Olivier, Panard	pp.151-152
26	quatrain	abab,	8.4.8.8		Hopil, J. Olivier, Le Braz.	p.172
21	quatrain	abab,	8.5.8.5		Malherbe, Louise Bertin, J. Olivier, Baudelaire, A. Renaud, Riche	pp.152-153
26	quatrain	abab,	8.5.8.8		Warnery, Privas.	
32	quatrain	abab,	8.6.6.6		Gayda.	
21	quatrain	abab,	8.6.8.6		Marot, Peletier, Ronsard, Bèze, Baïf, Desportes, La Fontaine, Ha	p.11 et pp.150-151
26	quatrain	abab,	8.6.8.8		Merrill.	
21	quatrain	abab,	8.7.8.7		Des Masures, La Boderie, A. Renaud, Theuriet, Frank, Merrill, R	p.152
26	quatrain	abab,	8.7.8.8		Merrill.	
25	quatrain	abab,	8.8.2.8		Veuillot, Bouchor, Gilkin.	
28	quatrain	abab,	8.8.3.3		Alice de Chambrier.	
25	quatrain	abab,	8.8.3.8		Nadaud.	
28	quatrain	abab,	8.8.4.4		Turquety, Hugo, J. Barbier.	p.173
25	quatrain	abab,	8.8.4.8		Mürger, Blémont, Aicard, Delair, Caillé.	
28	quatrain	abab,	8.8.5.5		Blémont, Richepin, Privas.	
28	quatrain	abab,	8.8.6.6		Desmarets, M. Montégut.	
25	quatrain	abab,	8.8.6.8		Desmarets.	
28	quatrain	abab,	8.8.7.7		Rotrou, Gilkin.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
25	quatrain	abab,	8.8.7.8		Desbordes-Valmore, Merrill.	
17	quatrain	abab,	8.8.8.1		Silvestre, Billaud.	
16	quatrain	abab,	8.8.8.2		Mme de Girardin, H. Lucas, Rolland, Sully Prudhomme, Monselet,	pp.130-132
16	quatrain	abab,	8.8.8.3		Vauzelles, Sully Prudhomme, Coppée, Silvestre, Lafenestre, Don	pp.130-132
16	quatrain	abab,	8.8.8.4		Guttinguer, Demesmay, H. de Lacretelle, Hugo, Sully Prudhomme,	pp.130-132
16	quatrain	abab,	8.8.8.5		Ondine Valmore, Bouchor, Lafagette, J. Barbier, Bellessort.	p.130
15	quatrain	abab,	8.8.8.6		Hopil, Boisrobert, Frénicle, Desmarets, Cassagnes, Lefranc de Po	p.130
15	quatrain	abab,	8.8.8.7		Du Clésieux, Theuriet, Gayda.	
31	quatrain	abab,	8.8.8.9		Merrill.	
31	quatrain	abab,	8.8.8.A		Frénicle, Mme Lesguillon.	
30	quatrain	abab,	8.8.8.C		Chillac, Lestoille, Du Ryer, Mairet, Scudéry, Corneille, Tristan, F	
31	quatrain	abab,	8.8.A.8		Lonlay.	
30	quatrain	abab,	8.8.A.A		La Boderie, Desmarets.	
31	quatrain	abab,	8.8.C.8		Frénicle, Corneille, Scudéry, Ed. d'Anglement, Blanchemain, Sully	pp.169-170
29	quatrain	abab,	8.8.C.C		Frénicle, Desmarets, Maynard, Benserade, Corneille, Lebreton, S	p.167
24	quatrain	abab,	8.9.8.9		P. Louys.	
31	quatrain	abab,	8.A.8.8			
24	quatrain	abab,	8.A.8.A		Agneaux, Angot l'Eperonnière, Valamont, J. Porchat, V. Marguer	
28	quatrain	abab,	8.A.A.8	5-5	Privas.	
26	quatrain	abab,	8.A.A.A	5-5	Gayda.	
31	quatrain	abab,	8.C.8.8		Lestoille, Frénicle, Godeau, Scarron, Corneille, Lebrun, Hugo, Ba	p.169
23	quatrain	abab,	8.C.8.C		N. Rapin, Tristan, Frénicle, Desmarets, Godeau, Scarron, Corneill	p.159
28	quatrain	abab,	8.C.C.8		Aubigné, Frénicle, Godeau, Scudéry, Benserade, Corneille, Cottin,	pp.164-165
26	quatrain	abab,	8.C.C.C		Godeau, Frénicle, Corneille, Benserade, Racine, Lemaistre de Sac	pp.163-164

4.5.2. Martinon : Quatrains 13/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
21	quatrain	abab,	9.2.9.2		Prarond.	
21	quatrain	abab,	9.5.9.5		P. de Bouchaud.	
21	quatrain	abab,	9.6.9.6		Lonlay, P. Louys, Warnery.	
21	quatrain	abab,	9.7.9.7		Tiercelin.	
29	quatrain	abab,	9.8.8.9		P. Louys.	
21	quatrain	abab,	9.8.9.8		P. Louys, Merrill.	
15	quatrain	abab,	9.9.9.5		Richepin, Warnery.	p.130
15	quatrain	abab,	9.9.9.8		Bouchor, Tola Dorian.	
29	quatrain	abab,	9.9.C.C		Ropartz, Magre.	
24	quatrain	abab,	9.A.9.A		Mme Daudet.	
28	quatrain	abab,	9.B.B.9		V. Margueritte, Ed. Tavan.	
31	quatrain	abab,	9.D.9.9		Ed. Tavan.	
23	quatrain	abab,	9.D.9.D		Ed. Tavan.	
21	quatrain	abab,	A.2.A.2		Lapaire.	
21	quatrain	abab,	A.2.A.2	5-5	Montoya.	
21	quatrain	abab,	A.4.A.4		Du Clésieux, Hugo, Méry, Desbordes-Valmore, Gautier, Beauvoir,	pp.148-149
20	quatrain	abab,	A.5.A.5		G. Durand, Verlaine.	
20	quatrain	abab,	A.5.A.5	5-5	Hugo, Laurent Pichat, Ed. Grenier, Amiel, Sully Prudhomme, Bour	pp.149-150
21	quatrain	abab,	A.5.A.5	6-4	Guerne.	
26	quatrain	abab,	A.5.A.A		Guyau, Tailhade, Montesquiou.	
20	quatrain	abab,	A.6.A.6		Ronsard, Desportes, Baïf, La Boderie, Du Clésieux, Banville, etc.	
20	quatrain	abab,	A.6.A.6	6-4	Guerne.	
26	quatrain	abab,	A.6.A.A		Desportes, Fiefmelin, Hopil, Chassignet.	
20	quatrain	abab,	A.7.A.7		Gilles Durand.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 14/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
31	quatrain	abab,	A.8.8.8	5-5	Privas.	
20	quatrain	abab,	A.8.A.8		La Boderie, Chassignet, Laz. Carnot, Béranger, E. Fouinet, Gauti	
25	quatrain	abab,	A.A.3.A	5-5	A. Daudet.	p.163
27	quatrain	abab,	A.A.4.4	5-5	Despax.	
27	quatrain	abab,	A.A.5.5		P. Juillerat.	
27	quatrain	abab,	A.A.5.5	5-5	Sutter-Laumann, Paysant, X. Privas.	
25	quatrain	abab,	A.A.5.A	5-5	Le Mouël.	
27	quatrain	abab,	A.A.7.7	5-5	Mariéton.	
27	quatrain	abab,	A.A.8.8		Baïf, Le Houx, Augier, Fiefmelin, Chassignet, Motin, P. Gody, Des	
15	quatrain	abab,	A.A.A.2		Chantavoine.	
15	quatrain	abab,	A.A.A.2	5-5	Millien, Frank, Privas.	
15	quatrain	abab,	A.A.A.3		Hugo, Bourget.	
15	quatrain	abab,	A.A.A.4		Desbordes-Valmore, Fouinet, Sainte-Beuve, Amiel, J. Lesueur.	pp.128-129
14	quatrain	abab,	A.A.A.5		La Boderie, Banville, Phil. Boyer.	
14	quatrain	abab,	A.A.A.5	5-5	La Boderie, Leconte de Lisle, Banville, Laurent Pichat, Tailhade,	p.129
14	quatrain	abab,	A.A.A.6		N. Rapin, Hopil, Daudiguier, Delille, Dovale, Mme Penquer, Lonlay	pp.128-129
14	quatrain	abab,	A.A.A.7		Haraucourt.	
14	quatrain	abab,	A.A.A.8		Pauthier, Séb. Rhéal, Lonlay, Laprade, Sully Prudhomme, J. Bois	p.129
14	quatrain	abab,	A.A.A.8	5-5	Coppée, Bouchor, Gayda.	pp.129-130
31	quatrain	abab,	A.A.A.B		V. Margueritte.	
30	quatrain	abab,	A.A.A.C		Hopil, Perrin, Renée Vivien, Magre.	
30	quatrain	abab,	A.A.A.C	5-5	Renée Vivien.	
29	quatrain	abab,	A.A.C.C		Corneille, Racan, Desbordes-Valmore, Louise Bertin, Guerrier de	
29	quatrain	abab,	A.A.C.C	5-5	S.-C. Leconte.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 15/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
31	quatrain	abab,	A.C.A.A		Benserade.	
23	quatrain	abab,	A.C.A.C	5-5	L. Ménard.	
28	quatrain	abab,	A.C.C.A		Guerrier de Dumast.	
28	quatrain	abab,	A.C.C.A	5-5	L. Ménard.	
26	quatrain	abab,	A.C.C.C		Guerrier de Dumast.	
20	quatrain	abab,	B.5.B.5		Mercier.	
20	quatrain	abab,	B.7.B.7		Haraucourt.	
20	quatrain	abab,	B.8.B.8		A. Renaud, Bouchor, Gilkin.	
29	quatrain	abab,	B.9.9.B		Haraucourt.	
18	quatrain	abab,	B.9.B.9		Ed. Tavan.	
27	quatrain	abab,	B.B.9.9		Ed. Tavan.	
14	quatrain	abab,	B.B.B.5		Gilkin, Warnery, Renée Vivien.	
20	quatrain	abab,	C.1.C.1		Juillerat, Montesquiou.	
20	quatrain	abab,	C.2.C.2		Alletz, Desbordes-Valmore, Monrtesquiou, Montoya, S.-C. Leconi	
26	quatrain	abab,	C.2.C.C		Montesquiou.	
20	quatrain	abab,	C.3.C.3		Alletz, Hugo, L. Magnier, Lacretelle, Laprade, Banville, Zidler.	
26	quatrain	abab,	C.3.C.C		Desbordes-Valmore.	p.162
20	quatrain	abab,	C.4.C.4		Métezeau, Anne Picardet, Benserade, Beauchesne, Du Clésieux,S.	pp.146-148
26	quatrain	abab,	C.4.C.C		P. de Bouchaud.	
19	quatrain	abab,	C.5.C.5		Aicard, Fréchette, Sutter-Laumann, Mariéton.	
31	quatrain	abab,	C.6.6.6		Urfé, Boulay-Paty.	
29	quatrain	abab,	C.6.6.C		Hopil, Frénicle, Boisrobert, P. Le Moyne; Hermant.	
19	quatrain	abab,	C.6.C.6		Ronsard, Baïf, Tahureau, R. Garnier, Gilles Durand, J. le Houx, D	pp.138-141
26	quatrain	abab,	C.6.C.C		Desportes, Bertaut, Montchrestien, Hopil, Chassignet, Malherbe,	p.162

4.5.2. Martinon : Quatrains 16/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
31	quatrain	abab,	C.7.7.7		Godeau, Benserade.	
19	quatrain	abab,	C.7.C.7		Richepin, Haraucourt.	
31	quatrain	abab,	C.8.8.8		Rotrou, Godeau, Corneille, Lefranc de Pomp., Boulay-Paty, J.-J.	p.170
29	quatrain	abab,	C.8.8.C		Godeau, Lem. de Sacy, Corneille, Legendre.	
19	quatrain	abab,	C.8.C.8		Desportes, Fiefmelin, Hopil, Chassignet, Théophile, Du Ryer, Sca	pp.141-145
25	quatrain	abab,	C.8.C.C		Malherbe, Rotrou, Frénicle, Godeau, Sarasin, Corneille, Hugo, Rc	pp.161-162
29	quatrain	abab,	C.9.9.C		S.-C. Leconte.	
19	quatrain	abab,	C.9.C.9		F. Perché.	
31	quatrain	abab,	C.A.A.A		Renée Vivien.	
29	quatrain	abab,	C.A.A.C		Toutain.	
29	quatrain	abab,	C.A.A.C	5-5	Grandmougin, Renée Vivien.	
18	quatrain	abab,	C.A.C.A		Le Caron, Agneaux, Fiefmelin, Hopil, Racine, La Fare, Mis de Su	p.145
18	quatrain	abab,	C.A.C.A	5-5	L. Ménard, Mme de Wisme.	p.146
25	quatrain	abab,	C.A.C.C		Lafagette.	
27	quatrain	abab,	C.C.4.4		Benserade.	p.167
27	quatrain	abab,	C.C.6.6		J. Doublet, Eug. Bazin, Cl. Hugues, Rivoire.	
25	quatrain	abab,	C.C.6.C		F. Ménard, Benserade.	?
27	quatrain	abab,	C.C.7.7		Benserade.	
27	quatrain	abab,	C.C.8.8		Frénicle, Berthelot, Benserade, Corneille, Pavillon, Piron, Hugo, A	pp.166-167
24	quatrain	abab,	C.C.8.C		Théophile, Godeau, Corneille, Hugo, Pauthier, Anglemont, H. Luca:	p.163
27	quatrain	abab,	C.C.A.A		Fiefmelin.	
27	quatrain	abab,	C.C.A.A	5-5	L. Ménard.	
24	quatrain	abab,	C.C.A.C		Racan.	
14	quatrain	abab,	C.C.C.2		J. Olivier, Hugo.	p.125

4.5.2. Martinon : Quatrains 17/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
13	quatrain	abab,	C.C.C.3		Desbordes-Valmore, Blanchemain, J. Olivier, Frank, Trolliet, Mor	pp.124-125
13	quatrain	abab,	C.C.C.4		Benserade, Châteaubriand, Hipp. Lucas, Laprade, Fréd. Bataille, L	pp.124-125
12	quatrain	abab,	C.C.C.8		N. Rapin, Fiefmelin, Tristan, Scarron, Malleville, Benserade, Corn	pp.123-124
12	quatrain	abab,	C.C.C.A		Guerrier de Dumast.	
18	quatrain	abab,	D.C.D.C		Merrill.	
18	quatrain	abab,	E.6.E.6		Ed. Tavan.	
18	quatrain	abab,	E.9.E.9		Ed. Tavan.	
18	quatrain	abab,	E.C.E.C		Em. Henriot.	
12	quatrain	abab, (Mailly : abab, abab, ab	C.C.C.6		Mailly, Du Perron, Desportes, Lingendes, Malherbe, Théophile, Ma	pp.116-123
8	quatrain	abab, (Marot pss. 2, 12, 51 :	A.		Gringore, Bouchet, Marot, Ronsard, Bèze, Nostradamus, A. de Cé	pp.101-102
10	quatrain	abab, (Saint-Gelais II 281 : ab	8.		R. de Collerye, Marot, Saint-Gelais, Corrozet, Ronsard, Messire F	pp.107-109
32	quatrain	abab, ou abba,	C.6.C.8		Madeleine.	
9	quatrain	abab, ou abba,	9.		La Fontaine, Coulanges, J.-J. Ampère, Verlaine, G. Vicaire, Clair	p.106
8	quatrain	abab, ou abba,	B.		Mme Colet, Banville, Verlaine, A. Renaud, Richepin, Vicaire, Rol	pp.104-105
29	quatrain	abab, ou abba,	5.4.4.5		Madeleine.	
24	quatrain	abab, ou abba,	5.6.5.6		Rob. Garnier.	
17	quatrain	abab, ou abba,	7.7.7.2		Warnery.	
20	quatrain	abab, ou abba,	A.8.A.8	5-5	Porché.	
12	quatrain	abab, ou abba,/abab, ou abba	C./8.		Leconte de Lisle.	
10	quatrain	abab,/cddc,	8.		Sully Prudhomme.	
8	quatrain	abab,/cddc,	C.		Sully Prudhomme.	
10	quatrain	abab,/cddc,effe,	8.		Desportes.	
8	quatrain	abab,/cddc,effe,	C.		Desportes.	
32	quatrain	abba,	8.4.8.2		Sully Prudhomme, Cl. Hugues, Germain-Lacour, Zidler, etc.	p.175

4.5.2. Martinon : Quatrains 18/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
32	quatrain	abba,	8.5.8.2		Rouquès.	
32	quatrain	abba,	8.8.A.C		Tristan.	
32	quatrain	abba,	8.C.C.6		Aubigné, Corneille.	
32	quatrain	abba,	B.7.7.2		Hamilton.	
32	quatrain	abba,	C.4.C.2		Zidler.	
32	quatrain	abba,	C.6.C.8		Godeau.	
32	quatrain	abba,	C.8.8.6		A. Lefèvre.	
32	quatrain	abba,	C.8.C.6		Madeleine.	
32	quatrain	abba,	C.8.C.A		Racan.	
32	quatrain	abba,	C.A.8.8		Toutain.	
32	quatrain	abba,	C.A.8.A		Voiture.	p.177
32	quatrain	abba,	C.C.8.A		Corneille.	
12	quatrain	abba,	3.		Rollinat.	
12	quatrain	abba,	4.		Lonlay, Verlaine, Richepin, Vicaire, Bergerat.	
11	quatrain	abba,	5.		Herm. Sandrin, Vacquerie, Verlaine, G. Vicaire, V. Margueritte, e	p.113
11	quatrain	abba,	7.		Ronsard, Baïf, Jodelle, Desportes, Racine, Hugo, Baudelaire, G.	p.111
10	quatrain	abba,	8.		R. de Collerye, Marot, Corrozet, Peletier, Ronsard, Du Bellay, Be	pp.109-110
9	quatrain	abba,	A.	5-5	Musset, Hugo, A. Glatigny, Dierx, Rivoire, Gregh, etc.	p.104
9	quatrain	abba,	A.	sans c	Gregh.	
8	quatrain	abba,	C.		Baïf, Ronsard, Tyard, Belleau, Du Bartas, Desportes, J. de Billy,	pp.92-94 et pp.99-101
29	quatrain	abba,	2.5.5.2		Le Vavasseur.	
24	quatrain	abba,	3.4.3.4		Vicaire.	
29	quatrain	abba,	3.5.5.3		Le Vavasseur.	
25	quatrain	abba,	4.4.2.4		Mendès.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 19/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
18	quatrain	abba,	4.4.4.2		Dodillon.	
31	quatrain	abba,	4.4.4.6		Vicaire.	?
24	quatrain	abba,	4.6.4.6		Rouquès.	
27	quatrain	abba,	4.6.6.6			p.172
29	quatrain	abba,	4.8.8.4		Alletz, Boulevet.	
32	quatrain	abba,	5.4.4.4		Châteaubriand.	
25	quatrain	abba,	5.5.2.5		Monselet, Truffier.	
30	quatrain	abba,	5.5.8.8		Mariéton.	
25	quatrain	abba,	6.6.2.6		Mendès.	
23	quatrain	abba,	6.6.3.3		Rollinat.	
28	quatrain	abba,	6.6.3.3		Rollinat.	
25	quatrain	abba,	6.6.4.6		Vicaire.	
18	quatrain	abba,	6.6.6.3		Truffier.	
18	quatrain	abba,	6.6.6.4		J. Barbier.	
30	quatrain	abba,	6.6.8.8		Roinard.	
30	quatrain	abba,	6.6.C.C		Mme Lesguillon.	
29	quatrain	abba,	6.7.7.6		J. de Vitel.	
29	quatrain	abba,	6.8.8.6		Bèze.	
28	quatrain	abba,	6.A.A.6		Ronsard, Denisot, Aubigné, B. de Verville, Mathieu, Cl. de Basse	pp.165-166
26	quatrain	abba,	6.A.A.A		Métezeau.	
28	quatrain	abba,	6.C.C.6		Desportes, Mathieu, Fiefmelin, Métezeau.	?
26	quatrain	abba,	6.C.C.C		Marot.	
22	quatrain	abba,	7.3.7.3		Monnier, Gregh.	
26	quatrain	abba,	7.3.7.7		Richepin.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 20/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
29	quatrain	abba,	7.4.4.7		Montesquiou.	
29	quatrain	abba,	7.5.5.7		Merrill.	
22	quatrain	abba,	7.5.7.5		A. France, Vicaire.	
25	quatrain	abba,	7.7.3.7		Delthil.	
28	quatrain	abba,	7.7.5.5		G. Vicaire.	?
17	quatrain	abba,	7.7.7.2		Truffier.	
17	quatrain	abba,	7.7.7.3		Toutain, Vicaire.	p.132
17	quatrain	abba,	7.7.7.5		Vicaire, Marsolleau.	p.132
31	quatrain	abba,	7.7.7.A		V. Margueritte.	
30	quatrain	abba,	7.7.7.C		Métezeau, Berthelot, Aicard.	
31	quatrain	abba,	7.A.7.7		V. Margueritte.	
28	quatrain	abba,	7.A.A.7		Ronsard.	
28	quatrain	abba,	7.C.C.7		Chassignet.	
29	quatrain	abba,	8.4.4.8		Frank, Mme Dauguet.	?
22	quatrain	abba,	8.4.8.4		Jamyn, P. Reboux.	
26	quatrain	abba,	8.4.8.8		St. de Guaita, Mendès, Tiercelin.	
21	quatrain	abba,	8.6.8.6		Chillac, J. Aicard, Toulet.	
32	quatrain	abba,	8.7.7.7		Madeleine.	
29	quatrain	abba,	8.7.7.8		Ronsard.	
25	quatrain	abba,	8.8.3.8		Banville.	?
28	quatrain	abba,	8.8.4.4		Richepin.	
25	quatrain	abba,	8.8.4.8		V.-Em. Michelet.	
28	quatrain	abba,	8.8.6.6		Tristan.	
28	quatrain	abba,	8.8.7.7		Poncy, Csse de Noailles.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 21/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
17	quatrain	abba,	8.8.8.2		Levavasseur, H. de Saint-Maur, Godet, La Villehervé, Piedagnel, (	
16	quatrain	abba,	8.8.8.3		Beaujeu, Sully Prudhomme, Privas.	
16	quatrain	abba,	8.8.8.4		Du Peyrat, Fiefmelin, Desbordes-Valmore, Mme Lesguillon, Boula	p.130
16	quatrain	abba,	8.8.8.5		Bouchor, Rouquès.	
16	quatrain	abba,	8.8.8.6		Desmarets, Schuré.	
15	quatrain	abba,	8.8.8.7		Merrill.	
31	quatrain	abba,	8.8.8.A		Frénicle.	
30	quatrain	abba,	8.8.8.C		Auffray, Rotrou, Frénicle, Berthelot, Godeau, Scudéry, Th. Gauti	p.168
31	quatrain	abba,	8.8.C.8		Beaulieu, Boisrobert, Rotrou, Godeau, Benserade, Corneille, Verla	
29	quatrain	abba,	8.8.C.C		Bertaut, Racan, Boisrobert, Rotrou, Godeau.	p.167
31	quatrain	abba,	8.A.8.8		Châteaubriand.	
24	quatrain	abba,	8.A.8.A		Rouquès.	
28	quatrain	abba,	8.A.A.8		Max. du Camp.	
31	quatrain	abba,	8.C.8.8		Rotrou, Corneille, Benserade, Poncy, Desplaces, Bourget, Ropart	
24	quatrain	abba,	8.C.8.C		Jacqueline Pascal, Godeau, Scarron, Corneille, Leconte de Lisle, S	
28	quatrain	abba,	8.C.C.8		Cl. Bachet, Théophile, Frénicle, Corneille, Lebrun, L. Ménard, Bol	p.165
26	quatrain	abba,	8.C.C.C		Godeau, Frénicle, Corneille, Desbordes-Valmore, Nodier, Dierx.	p.164
29	quatrain	abba,	9.7.7.9		Courtin de Cissé.	
28	quatrain	abba,	9.9.8.8		Merrill.	
15	quatrain	abba,	9.9.9.6		M. Monnier.	
31	quatrain	abba,	9.9.9.A		Merrill.	
30	quatrain	abba,	9.9.9.C		Magre.	
24	quatrain	abba,	9.A.9.A		Rouquès.	
26	quatrain	abba,	A.4.A.A		Métezeau.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
31	quatrain	abba,	A.5.5.5		Canora.	
31	quatrain	abba,	A.5.5.5	5-5	H. de Saint-Maur.	
21	quatrain	abba,	A.5.A.5		Vacquerie, P. de Bouchaud.	
29	quatrain	abba,	A.6.6.A		Bachet de Méziriac.	
26	quatrain	abba,	A.6.A.A		Desportes, du Peyrat, Hopil.	p.162
29	quatrain	abba,	A.8.8.A		Sully Prudhomme.	
20	quatrain	abba,	A.8.A.8		Leconte de Lisle, Delarue-Mardrus.	
25	quatrain	abba,	A.A.4.A		Métezeau.	
27	quatrain	abba,	A.A.8.8		J. de la Jessée.	
27	quatrain	abba,	A.A.8.8	5-5	Mariéton.	
15	quatrain	abba,	A.A.A.4		Desbordes-Valmore, Bourget.	
15	quatrain	abba,	A.A.A.5	5-5	La Vavasseur, Popelin, Truffier, Blémont, Gineste.	
14	quatrain	abba,	A.A.A.6		Fiefmelin, Alletz.	
14	quatrain	abba,	A.A.A.8	5-5	Delair.	
14	quatrain	abba,	A.A.A.8	6-4	Bourget.	
30	quatrain	abba,	A.A.A.C		Bellesort.	
23	quatrain	abba,	A.C.A.C		Métezeau.	
14	quatrain	abba,	B.B.B.5		Pasquier, R. Vivien.	
26	quatrain	abba,	C.4.C.C		Métezeau.	
29	quatrain	abba,	C.6.6.C		Accasse d'Albiac, Urfé, Corneille.	
19	quatrain	abba,	C.6.C.6		Hopil, Benserade.	
26	quatrain	abba,	C.6.C.C		Desportes, Chassignet.	
29	quatrain	abba,	C.7.7.C		F. Jammes.	
19	quatrain	abba,	C.7.C.7		Verlaine.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 23/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
31	quatrain	abba,	C.8.8.8		Rotrou, Benserade, Blémont, Verhaeren, Ropartz.	
29	quatrain	abba,	C.8.8.C		Rotrou, Frénicle, Godeau, d'Acy, Max. du Camp, Rességuier, L. M	p.166
19	quatrain	abba,	C.8.C.8		Corneille, Leconte de Lisle, E. d'Hervilly, Warnery, etc.	pp.144-145
25	quatrain	abba,	C.8.C.C		Desportes, Fiefmelin, Scudéry, Corneille, Le Mouël, G. Ropartz.	
29	quatrain	abba,	C.A.A.C		Sully Prudhomme.	
18	quatrain	abba,	C.A.C.A	5-5	Métezeau, Abadie, Merrill.	
27	quatrain	abba,	C.C.6.6		Frénicle, Le Mouël.	
25	quatrain	abba,	C.C.6.C		Desportes, Fiefmelin, Chassignet, Boisrobert, Tristan, Racan, Mo	p.162
27	quatrain	abba,	C.C.7.7		Benserade, X. Privas.	
27	quatrain	abba,	C.C.8.8		Rotrou, Godeau, Benserade, Em. Deschamps, Beauchesne, Clémen	p.167
25	quatrain	abba,	C.C.8.C		Rotrou, Godeau, Lemaistre de Sacy, Lebrun, Lamartine, G. Ropart	
27	quatrain	abba,	C.C.A.A		Toutain, Fiefmelin.	
14	quatrain	abba,	C.C.C.2		Gindre de Mancy, Montesquiou, Privas.	
13	quatrain	abba,	C.C.C.6		Scèv. de Sainte-Marthe, R. du Petit val, Vermeil, Urfé, Boisrobe	
12	quatrain	abba,	C.C.C.8		Aubigné, B. de Verville, Godeau, Lalane, Benserade, Corneille, Sa	p.124
12	quatrain	abba,	C.C.C.A		Vauquelin, Cam. Delthil.	
9	quatrain	abba, (Alione : abba, acca, ad	A.		G. Cretin, Alione, Gringore, Marot, Corrozet, des Périers, Guérou	pp.102-104
13	quatrain	abba, (Goudeau : abba,/aabb,)	C.C.C.4		Boulay-Paty, Ajalbert, Goudeau, Trolliet.	
11	quatrain	abba, (Saint-Gelais : abba, abl	6.		Saint-Gelais, Bèze, Belleau, Fiefmelin, Lafagette, Vicaire, Merrill	
13	quatrain	abba, abba, etc.	C.C.C.3		Richepin.	p.125
7	quatrain	abbc, cdde, etc.	D.		Evrard.	
17	quatrain	abbc, cdde, etc.	7.7.7.3		Accasse d'Albiac.	
33	quatrain	quatrains libres			Malleville, Brébeuf, Benserade, Grandmougin, etc.	
33	quatrain				Etc.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
33	quatrain				Etc.	

4.5.2. Martinon : Quatrains 25/25

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
44	quintil	aaaaa,	8.		P. Marrot.	
44	quintil	aaaaa,	A.	5-5	Haraucourt.	
44	quintil	aaaab, bbbbc, etc.	A.A.A.A.6		Sibillet.	
44	quintil	aaaab, ccccb, ddddb, etc.			La Grasserie.	
43	quintil	aaabb,	5.		Tampucci.	
43	quintil	aaabb,	7.		Baïf.	
43	quintil	aaabb,	8.		N. Rapin, Lestoille.	
43	quintil	aaabb,	C.		J. Lahor.	
44	quintil	aaabb,	4.4.A.A.A		Rotrou, Scudéry.	
44	quintil	aaabb,	6.6.6.6.1		Blanvalet.	
44	quintil	aaabb,	7.7.7.7.4		Saint-Gelais, Verlaine.	
44	quintil	aaabb,	8.8.8.4.8		J. Olivier.	
44	quintil	aaabb,	8.8.8.5.5		J. Godard.	
44	quintil	aaabb,	8.8.8.6.6		Tyard, Fréd. Bataille.	
43	quintil	aaabb,	8.C.C.C.C		H. de Latouche.	
44	quintil	aaabb,	A.A.A.A.7		J. Canora.	
44	quintil	aaabb,	C.C.6.C.C		A. Barbier.	
43	quintil	aaabb,	C.C.8.8.C		Boulay-Paty.	
44	quintil	aaabb,	C.C.C.6.C		Pern. du Guillet, 34 (sans alt.).	
38	quintil	aabab,	C.C.6.8.C		Corneille.	
38	quintil	aabab,	C.C.8.C.6		La Fare.	p.196
38	quintil	aabab,	C.C.C.6.2		Hugo, G. Deschamps.	p.196
37	quintil	aabab,	5.		Hopil.	
37	quintil	aabab,	6.		Vauquelin, La Roque, Eggis.	p.194

4.5.3. Martinon : Quintils 1/15

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
37	quintil	aabab,	7.		Tyard, Ronsard, Baïf, Desportes, Saint-Amant, Juillerat, etc.	pp.36-37
37	quintil	aabab,	8.		Marot, Sibilet, Ronsard, Desportes, Motin, Saint-Amant, Pellisson, H	p.194
37	quintil	aabab,	A.		Marot, Bèze, Desportes, Métezeau.	
37	quintil	aabab,	A.	5-5	Lacretelle, Godet, Haraucourt.	
37	quintil	aabab,	C.		Gauchet, Coysard, Desportes, Le Digne, Chassignet, Marillac, A. Billa	p.193
38	quintil	aabab,	6.2.6.6.6		Voiture, Martial de Brive.	
38	quintil	aabab,	6.3.6.6.6		Voiture.	
37	quintil	aabab,	6.6.6.6.4		G. Bachet.	
38	quintil	aabab,	6.6.6.6.C		Rosset.	
38	quintil	aabab,	7.3.7.3.7		Satyre Ménippée.	
38	quintil	aabab,	7.7.5.7.5		J. Godard, I, 318 (f.).	
38	quintil	aabab,	8.4.4.8.4		Schuré.	
38	quintil	aabab,	8.8.4.8.4		Saint-Gelais, Taillemont, Hugo, Sully Prudhomme, Angellier, Zidler.	
38	quintil	aabab,	8.8.6.8.6		Mellin de Saint-Gelais, G. d'Aurigny, Baïf, Tahureau, Rob. Garnier,	pp.26-27
37	quintil	aabab,	8.8.8.8.3		Blémont.	
37	quintil	aabab,	8.8.8.8.4		J. Olivier, G. Marc.	
38	quintil	aabab,	8.8.8.8.C		Tristan.	
38	quintil	aabab,	8.8.8.C.C		Marguerite de Valois, Martial de Brive.	
38	quintil	aabab,	8.8.C.8.8		Godeau, Corneille, Boulay-Paty.	
38	quintil	aabab,	8.8.C.C.8		Rollinat.	
38	quintil	aabab,	8.C.C.8.8		Corneille.	
38	quintil	aabab,	8.C.C.C.8		Chevreau, Le Brun.	
38	quintil	aabab,	A.5.A.A.A		Millien.	
38	quintil	aabab,	A.A.4.A.4		Vernes fils.	

4.5.3. Martinon : Quintils 2/15

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
38	quintil	aabab,	A.A.5.A.5	5-5	Baïf.	
38	quintil	aabab,	A.A.6.A.6		J. de Schelandre.	
37	quintil	aabab,	A.A.A.A.4		Sainte-Beuve, Boulay-Paty.	
37	quintil	aabab,	A.A.A.A.5	6-4	La Boderie.	
38	quintil	aabab,	C.6.6.C.6		Mme de Visme de Wegmann.	
38	quintil	aabab,	C.6.C.6.C		Métezeau.	
38	quintil	aabab,	C.8.8.8.8		Th. Corneille.	
38	quintil	aabab,	C.8.8.8.C		Sarasin.	
38	quintil	aabab,	C.8.C.8.8		Piron.	
38	quintil	aabab,	C.C.6.C.6		Hopil.	
38	quintil	aabab,	C.C.6.C.C		Desportes, Chassignet.	
37	quintil	aabab,	C.C.8.C.8		Racan, Boulay-Paty, Juillerat, Sully Prudhomme.	p.194
38	quintil	aabab,	C.C.8.C.C		H. de la Morvonnais.	
38	quintil	aabab,	C.C.C.8.8		G. Deschamps.	
38	quintil	aabab,	C.C.C.8.C		Benserade.	
37	quintil	aabab,	C.C.C.C.4		Sully Prudhomme.	
37	quintil	aabab,	C.C.C.C.6		Lefranc de Pompignan, Eug. Villemin.	
37	quintil	aabab,	C.C.C.C.8		Hugo, Boulay-Paty, Clémence Robert.	p.194
42	quintil	aabba,	5.		F. de Croisset.	
42	quintil	aabba,	6.		Verlaine.	
42	quintil	aabba,	7.		Peletier du Mans, Ronsard, G. Guéroult, Magny, Le Digne.	pp.205-206
41	quintil	aabba,	8.		Marot, Bèze, Du Bellay, Vauquelin, Magny, R. Garnier, Desportes, Cl	pp.205-206
41	quintil	aabba,	A.		Marot, Corrozet, Guéroult, Métezeau.	
41	quintil	aabba,	C.		Ronsard, G. Guéroult, J. de Sponde, Benserade, Lacretelle, Vaucaire	

4.5.3. Martinon : Quintils 3/15

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
42	quintil	aabba,	7.3.7.3.7		Popelin.	
42	quintil	aabba,	7.3.7.7.3		Marot, Chaulieu, Brizeux.	
42	quintil	aabba,	7.3.7.7.7		Belleau.	
42	quintil	aabba,	8.8.8.3.8		Delthil.	
42	quintil	aabba,	8.8.8.C.8		Bouillon.	
42	quintil	aabba,	8.C.C.8.C		G. Ropartz, P.-R. Hirsch.	
42	quintil	aabba,	8.C.C.C.8		Beauchesne, H. de Latouche.	
42	quintil	aabba,	A.5.A.A.5		Angellier.	
42	quintil	aabba,	A.8.8.8.A		Ronsard, Peletier.	
42	quintil	aabba,	A.A.A.A.4		Cas. Delavigne, Hugo.	p.207
42	quintil	aabba,	A.A.A.A.5		G. Martin.	
42	quintil	aabba,	C.6.C.6.C		Desportes, Chassignet.	
42	quintil	aabba,	C.C.6.C.C		Canora.	
42	quintil	aabba,	C.C.8.8.8		J.-J. Ampère.	
42	quintil	aabba,	C.C.8.C.8		Tristan.	
42	quintil	aabba,	C.C.C.6.C		Desportes, Chassignet.	
42	quintil	aabba,	C.C.C.C.6		Baïf, Mme Valdor, Canora, .	
44	quintil	aabbb,	8.		Montesquiou.	
44	quintil	aabbb,	7.7.3.3.7		J. Olivier.	
44	quintil	aabbb,	8.8.6.6.6		Alione.	
44	quintil	aabbb,	8.8.8.8.3		M. Monnier.	
44	quintil	aabbb,	C.C.6.6.C		Belleau.	
44	quintil	aabbc, ddeec, ffggc, etc.	A.		Verlaine.	
44	quintil	aabcb, ccded, etc.			Verlaine, Zidler.	

4.5.3. Martinon : Quintils 4/15

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
37	quintil	aabcb, ccded, etc.	C.		Zidler.	
44	quintil	aabcc, bbdee, etc.	8.		Ronsard.	
37	quintil	abaab,	6.6.C.C.8		Dalibray.	
37	quintil	abaab,	7.6.7.7.2		A. Gouffé.	
37	quintil	abaab,	8.C.8.8.4		Scudéry.	
37	quintil	abaab,	A.A.A.C.6		Sully Prudhomme.	
37	quintil	abaab,	C.8.6.6.8		Tristan.	
37	quintil	abaab,	C.8.C.4.4		Mme de Visme de Wegmann.	p.193
37	quintil	abaab,	C.8.C.8.6		La Motte.	
37	quintil	abaab,	C.A.8.8.A		Toutain.	
37	quintil	abaab,			Etc.	
34	quintil	abaab,	4.		Hugo.	p.187
34	quintil	abaab,	5.		Hugo, J. Lesguillon, Zidler.	p.187
34	quintil	abaab,	6.		Baïf, G. de Poetou, Lasphrise, J. de Schelandre, Hugo, Lamartine, M	
34	quintil	abaab,	7.		Ronsard, Toutain, Simon Goulart, Montchrestien, Chassignet, Fontan	pp.186-187
34	quintil	abaab,	8.		Gringore, Roger de Collerye, Marot, Du Bellay, Ronsard, Buttet, La T	pp.185-186
34	quintil	abaab,	9.		Verlaine.	
33	quintil	abaab,	A.	Le Car	Gringore, Marot, Du Bellay, La Morvonnais, Labenski, Sainte-Beuve,	p.185
33	quintil	abaab,	A.	4-6 ou	Le Cardonnel.	
33	quintil	abaab,	A.	5-5	V. Hugo, Laprade, Laurent Pichat, Valabrègue, Déroulède, Grandmou	
33	quintil	abaab,	B.		Desbordes-Valmore.	
35	quintil	abaab,	5.5.5.5.3		Poncy.	
35	quintil	abaab,	6.3.6.6.3		Banville.	
35	quintil	abaab,	6.4.6.6.4		Blaze.	

4.5.3. Martinon : Quintils 5/15

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
36	quintil	abaab,	6.6.4.4.6		P. Dupont.	
35	quintil	abaab,	6.6.6.6.3		E. de Lonlay.	
36	quintil	abaab,	6.6.6.6.C		Hopil.	
36	quintil	abaab,	6.6.6.C.C		Poncy.	
36	quintil	abaab,	7.2.7.7.7		Marrot.	
35	quintil	abaab,	7.3.7.7.3		Hugo, Bouchor.	pp.189-190
35	quintil	abaab,	7.5.7.7.5		Amiel, J. Barbier.	
36	quintil	abaab,	7.5.7.7.7		Marrot.	
36	quintil	abaab,	7.7.5.7.5		A. Barbier, Valabrègue.	
35	quintil	abaab,	8.4.8.8.4		Blaze, Silvestre, Pailleron.	p.189
35	quintil	abaab,	8.6.8.8.6		Buttet, Métezeau, Eggis, Parodi.	
36	quintil	abaab,	8.8.4.8.4		Auffray, Valabrègue.	
36	quintil	abaab,	8.8.6.6.8		Tristan.	
35	quintil	abaab,	8.8.8.4.4		L. Paté, Jeanne Loiseau.	
35	quintil	abaab,	8.8.8.8.2		H. de Saint-Maur, Amiel, Berrelli, J. Barbier, Silvestre, Rostand, et	
35	quintil	abaab,	8.8.8.8.4		Scudéry, Reboul, Rességuier, Soulary, Sully Prudhomme, R. Gineste.	p.188, p.190
35	quintil	abaab,	8.8.8.8.6		Scarron, F. Fertiault..	
36	quintil	abaab,	8.8.8.8.C		A. Chénier, A. Demesmay, Bouchor.	p.192
37	quintil	abaab,	8.8.8.C.8		Chênedollé.	
37	quintil	abaab,	8.8.C.8.8		Corneille, Scudéry, Le Flaguais..	
36	quintil	abaab,	8.8.C.C.8		Chevreau.	
37	quintil	abaab,	8.C.8.8.8		Cassagnes, Brizeux.	
35	quintil	abaab,	8.C.8.8.C		Lebrun, Rolland.	p.192
36	quintil	abaab,	8.C.C.8.8		Corneille, Boitel, Turquety.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
36	quintil	abaab,	8.C.C.8.C		Frénicle, Peyrat, Paysant.	
36	quintil	abaab,	8.C.C.C.8		Chevreau, La Motte, Lebrun, Hugo, Th. Lebreton, Peyrat, Belmontet,	p.191
36	quintil	abaab,	8.C.C.C.C		J. Travers.	
35	quintil	abaab,	A.5.A.A.5	5-5	J. Loiseau.	
35	quintil	abaab,	A.6.A.A.6		Warnery.	
35	quintil	abaab,	A.8.A.A.8	5-5	Privas.	
36	quintil	abaab,	A.A.5.A.A	5-5	Cl. Hugues.	
35	quintil	abaab,	A.A.A.4.4		Hugo.	p.191
35	quintil	abaab,	A.A.A.5.5	5-5	Privas.	
35	quintil	abaab,	A.A.A.8.8		E. de Lonlay.	
34	quintil	abaab,	A.A.A.A.4		Bouilly et Moreau, Desbordes-Valmore, A. de Loy, Poncy, Mme de Sé	
34	quintil	abaab,	A.A.A.A.5		La Boderie.	
34	quintil	abaab,	A.A.A.A.5	5-5	Leconte de Lisle, L. Ménard, J. Tellier, Blémont, etc.	p.188
34	quintil	abaab,	A.A.A.A.6		Dovalle.	p.188
36	quintil	abaab,	A.A.A.C.A		Le Mouël.	
36	quintil	abaab,	A.C.C.A.C		Roy.	
36	quintil	abaab,	C.5.C.C.C		Signoret.	
36	quintil	abaab,	C.6.C.6.C		Auffray, La Garenne.	
35	quintil	abaab,	C.6.C.C.6		Toutain, La Jessée, Le Digne, Auffray, Turquety, A. de Latour, Van	
36	quintil	abaab,	C.6.C.C.C		Gauchet, Auffray, J. Boissière.	
36	quintil	abaab,	C.8.C.8.8		M.-J. Chénier, Le Flaguais, Lebreton, Lamartine, Sully Prudhomme.	pp.191-192
36	quintil	abaab,	C.8.C.8.C		A. Chénier, Th. Lebreton.	
35	quintil	abaab,	C.8.C.C.8		Hugo, Lamartine, Saintine, Eug. Devéria, Gautier, Sully Prudhomme,	p.189
36	quintil	abaab,	C.8.C.C.C		Schuré, X. privas.	

4.5.3. Martinon : Quintils 7/15

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
36	quintil	abaab,	C.A.A.C.C		L. Ménard.	
36	quintil	abaab,	C.C.6.C.C		Renée Vivien.	
36	quintil	abaab,	C.C.8.8.8		Chevreau, Benserade, Lebreton, Cl. Hugues.	
36	quintil	abaab,	C.C.8.8.C		Nolhac.	
36	quintil	abaab,	C.C.8.C.C		Le Flaguais, Séb. Rhéal.	
35	quintil	abaab,	C.C.C.5.5		L. Ménard, G. Martin.	
35	quintil	abaab,	C.C.C.6.6		Corneille, Lebrun, Sainte-Beuve, Mme Tastu, L. Ménard.	p.190
36	quintil	abaab,	C.C.C.6.C		Mme Tastu, Mis de Valori, Musset, Montégut.	
35	quintil	abaab,	C.C.C.8.8		Mme Deshoulières, Mme Tastu, Fontaney, Turquety, Lebreton, Millier	
35	quintil	abaab,	C.C.C.8.C		Scudéry, Belmontet, S.-C. Leconte.	p.191
35	quintil	abaab,	C.C.C.A.A	5-5	L. Ménard.	
34	quintil	abaab,	C.C.C.C.4		H. Lucas, Lafenestre.	
34	quintil	abaab,	C.C.C.C.5		H. de la Morvonnais.	
34	quintil	abaab,	C.C.C.C.6		Saintine, Hugo, Mme Tastu, Esquiros, L. Ménard, Leconte de Lisle, et	p.188
34	quintil	abaab,	C.C.C.C.8		Hugo, P. Lebrun, Lamartine, Esquiros, Th. Lebreton, Sully Prudhomme	p.187
34	quintil	abaab,	D.D.D.D.C		Merrill.	
33	quintil	abaab, (Colony : abaab, b	C.		La Jessée, Gauchet, Vermeil, Colony, Et. Durand, Ad. Billaud, Hugo,	pp.184-185
36	quintil	abaab,/abbab	8.8.C.8.C/8.8.C.8.8		Aubanel.	
44	quintil	abab, bcdcd, defef, etc.	5.A.A.A.5		Sutter-Laumann.	
41	quintil	ababa,	6.A.6.A.7		Cl. Bachet, Chans. spirit., 60.	
40	quintil	ababa,	6.C.A.C.6		Aubigné, III 89 ou IV 393.	
41	quintil	ababa,	A.8.8.8.C		Musset.	p.203
41	quintil	ababa,	C.6.C.8.8		Corneille.	
40	quintil	ababa,	5.		N. Martin, Frank, Verlaine.	

4.5.3. Martinon : Quintils 8/15

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
40	quintil	ababa,	6.		?	
40	quintil	ababa,	7.		Beaujeu, Corneille, Richepin, Privas, Hugo.	
40	quintil	ababa,	8.		J. Poictevin, Ronsard, La Jessée, Cl. Garnier, Métezeau, Boisrobert	pp.200-201
40	quintil	ababa,	A.		Métezeau, Racan, Mis de Surville, A. des Essarts, Laprade.	p.202
40	quintil	ababa,	A.	5-5	Grandmougin, Guyau, J. Boissière.	
40	quintil	ababa,	C.		Desportes, Gauchet, B. de Verville, Aubigné, Chassignet, Métezeau,	pp.201-202
41	quintil	ababa,	2.C.C.C.2		Le Mouël.	
41	quintil	ababa,	4.8.8.8.4		A. Gouffé.	
40	quintil	ababa,	6.6.6.6.C		Frénicle.	
40	quintil	ababa,	6.C.C.C.6		Aubigné.	
41	quintil	ababa,	7.7.7.1.7		J. Normand.	
41	quintil	ababa,	8.8.8.8.3		Richepin.	
41	quintil	ababa,	8.8.8.8.4		Frank, Lapaire, Privas.	
40	quintil	ababa,	8.8.8.8.C		Lebrun, Silvestre.	
40	quintil	ababa,	8.8.C.8.C		Benserade.	
40	quintil	ababa,	8.8.C.C.8		Frénicle, Benserade.	
40	quintil	ababa,	8.C.8.C.8		Cassagnes, Grandmougin.	
40	quintil	ababa,	8.C.C.8.C		Frénicle.	
40	quintil	ababa,	8.C.C.C.8		Métezeau, Grandmougin.	
40	quintil	ababa,	8.C.C.C.C		Hugo.	
41	quintil	ababa,	A.5.A.5.A	5-5	Privas.	
41	quintil	ababa,	A.A.A.A.4		Cas. Delavigne.	
41	quintil	ababa,	A.A.A.A.5		La Boderie.	
40	quintil	ababa,	C.4.C.C.4		D. Lesueur (Jeanne Loiseau), dans A. Séché, Muses, II 189.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
40	quintil	ababa,	C.6.6.C.C		Frénicle.	
40	quintil	ababa,	C.6.C.6.C		Métezeau, Theuriet.	pp.202-203
40	quintil	ababa,	C.6.C.C.C		Desportes, Chassignet.	
40	quintil	ababa,	C.8.C.8.8		Paysant.	
40	quintil	ababa,	C.8.C.8.C		G. Chevalier, Ajalbert, Baudelaire.	
40	quintil	ababa,	C.C.6.C.C		Montchrestien.	
40	quintil	ababa,	C.C.8.8.C		Charleval.	
40	quintil	ababa,	C.C.C.8.8		Canora.	
40	quintil	ababa,	C.C.C.8.C		Corneille, Le Flaguais.	
40	quintil	ababa,	C.C.C.C.6		Aubigné.	p.203
40	quintil	ababa,	C.C.C.C.8		Métezeau, Piron, Cas. Delavigne, Dierx, Paysant.	
40	quintil	ababa,			Grandmougin.	
42	quintil	ababb,	8.6.8.6.4		Mme de Visme.	
42	quintil	ababb,	4.		J. Olivier.	
42	quintil	ababb,	6.		Vauquelin, Desbordes-Valmore.	p.200
42	quintil	ababb,	7.		?	
42	quintil	ababb,	8.		G. d'Aurigny, Ronsard, Ch. Fontaine, Baïf, Guy de Tours, Blaze, La	
42	quintil	ababb,	A.		Métezeau, Bellessort.	
42	quintil	ababb,	C.		Gauchet, Métezeau, Benserade, Lacretelle, E. Augier, J. Loiseau, Gra	pp.199-200
42	quintil	ababb,	5.5.5.5.A		L. Durocher.	
43	quintil	ababb,	6.4.6.4.4		Juillerat.	
43	quintil	ababb,	6.6.6.6.4		J. Olivier.	
42	quintil	ababb,	6.6.6.6.C		Lefranc de Pomp.	
42	quintil	ababb,	7.C.7.C.C		Métezeau.	

4.5.3. Martinon : Quintils 10/15

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
43	quintil	ababb,	8.4.8.8.8		Guyau.	
43	quintil	ababb,	8.8.8.8.2		Haraucourt.	
43	quintil	ababb,	8.8.8.8.4		J. Olivier, Sully Prudhomme.	p.200
42	quintil	ababb,	8.C.8.8.C		Mis de Custine.	
42	quintil	ababb,	A.A.A.A.8		Le Houx.	
42	quintil	ababb,	C.6.C.C.6		Rameau.	
42	quintil	ababb,	C.8.C.C.8		Lamartine.	
42	quintil	ababb,	C.C.8.C.8		Mme de Visme.	
42	quintil	ababb,	C.C.A.C.A		Guerrier de Dumast.	
42	quintil	ababb,	C.C.C.8.8		Mme de Visme.	
42	quintil	ababb,	C.C.C.C.3		Desbordes-Valmore.	
42	quintil	ababb,	C.C.C.C.6		Gauchet, Benserade, Desbordes-Valmore.	
42	quintil	ababb,	C.C.C.C.8		Nép. Lemercier, Le Mouël, Roger Milès.	
44	quintil	ababc, cdcde, etc.	A.		Hégémon.	
43	quintil	abbaa,	A.8.8.8.C		Sainte-Beuve.	
43	quintil	abbaa,	8.3.4.8.6			p.208
43	quintil	abbaa,	6.		Blaze.	
43	quintil	abbaa,	7.		Blémont.	
43	quintil	abbaa,	8.		Le Houx, Desbordes-Valmore, Lafagette, Laprade, Silvestre, Aubanel	
43	quintil	abbaa,	A.		Guéroult, Le Houx, Gauchet, Métezeau, Desbordes-Valmore.	
43	quintil	abbaa,	A.	5-5	Laprade, Dierx.	
43	quintil	abbaa,	C.		Silvestre, Clair Tisseur, Goudeau, Quillard, P. Souchon.	pp.207-208
43	quintil	abbaa,	6.6.6.C.6		Desbordes-Valmore.	
43	quintil	abbaa,	7.4.4.7.7		Guerrier de Dumast.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
43	quintil	abbaa,	8.4.4.8.4		Dsse de Rohan.	
43	quintil	abbaa,	8.8.8.2.8		Blémont.	
43	quintil	abbaa,	8.8.8.4.8		Frank.	
43	quintil	abbaa,	8.8.8.8.2		J. Normand.	
43	quintil	abbaa,	8.8.8.8.4		Marot, G. d'Aurigny, Bèze, Coran, H. de Saint-Maur.	
43	quintil	abbaa,	8.8.C.8.8		H. de Saint-Maur.	
43	quintil	abbaa,	8.C.C.C.8		Dierx.	
43	quintil	abbaa,	A.A.A.A.4		Marot, Guéroult, Bargedé.	?
43	quintil	abbaa,	A.A.A.A.6		Des Masures.	
43	quintil	abbaa,	C.C.8.8.C		Le Cardonnel.	
43	quintil	abbaa,	C.C.C.C.6		Dierx.	
39	quintil	abbab,	3.4.4.3.5		Angellier.	
39	quintil	abbab,	6.6.2.C.C		Verlaine.	
39	quintil	abbab,	A.8.C.8.A		Boulay-Paty.	
39	quintil	abbab,	C.8.C.4.4		Mme de Visme de Wegmann.	
39	quintil	abbab,	4.		Jeantet.	
39	quintil	abbab,	5.		J. Olivier, Privas.	
39	quintil	abbab,	6.		Blaze.	
39	quintil	abbab,	7.		Baïf, Beaujeu, Chaulieu, Verlaine.	p.198
39	quintil	abbab,	8.		Bèze, Beaujeu, Sponde, J. Godard, Scarron, Lalane, Mis de Belloy,	pp.197-198
38	quintil	abbab,	A.		Bèze, Le Caron, Gauchet, Métezeau, Ducis, Desbordes-Valmore, Lam	
39	quintil	abbab,	A.	5-5	Privas.	
38	quintil	abbab,	C.		Gauchet, Métezeau, Ménard, Ad. Billaud, Lebreton, Leconte de Lisle,	p.197
39	quintil	abbab,	6.6.6.4.4		J. Olivier.	

4.5.3. Martinon : Quintils 12/15

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
39	quintil	abbab,	6.6.6.6.2		J. Olivier.	
39	quintil	abbab,	7.7.3.7.3		P. Borel.	
39	quintil	abbab,	8.4.8.8.8		J. Olivier.	
39	quintil	abbab,	8.6.8.8.8		Fréd. Bataille.	
39	quintil	abbab,	8.8.3.8.8		P. Borel.	
39	quintil	abbab,	8.8.4.8.8		Richepin.	
39	quintil	abbab,	8.8.8.8.2		Cl. Hugues, Zidler.	
39	quintil	abbab,	8.8.8.8.4		J. Olivier, Eug. Rambert, Rob. Caze, Theuriet, Duvauchel, etc.	
39	quintil	abbab,	8.8.8.8.C		Rec. Pellisson-La Suze, Turquety, Delthil.	
39	quintil	abbab,	8.8.C.C.8		Corneille, Rollinat.	
39	quintil	abbab,	8.8.C.C.C		Frénicle.	
39	quintil	abbab,	8.C.8.8.8		F. Frank.	
39	quintil	abbab,	8.C.8.8.C		Frénicle.	
39	quintil	abbab,	8.C.C.8.8		Juillerat.	
39	quintil	abbab,	8.C.C.8.C		Lebrun, Boulay-Paty.	p.199
39	quintil	abbab,	8.C.C.C.8		Latour.	
39	quintil	abbab,	8.C.C.C.C		Frénicle.	
39	quintil	abbab,	A.6.A.6.A		Cl. Binet.	
39	quintil	abbab,	A.A.6.6.6		Cl. Garnier.	
39	quintil	abbab,	A.A.A.8.8		Martial de Brive.	
39	quintil	abbab,	A.C.A.C.C		Guerrier de Dumast.	
39	quintil	abbab,	A.C.C.A.C		Guerrier de Dumast.	
39	quintil	abbab,	A.C.C.C.C		Guerrier de Dumast.	
39	quintil	abbab,	C.7.C.7.C		Baudelaire.	p.199

4.5.3. Martinon : Quintils 13/15

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
39	quintil	abbab,	C.8.8.8.8		H. de Saint-Maur.	
39	quintil	abbab,	C.8.8.C.8		Chanut, Rohault, Sully Prudhomme.	p.199
39	quintil	abbab,	C.8.C.8.8		Godeau, Rohault, M.-J. Chénier, Turquety.	
39	quintil	abbab,	C.8.C.8.C		Le Mouël.	
39	quintil	abbab,	C.8.C.C.8		Aubigné, Lebreton.	
39	quintil	abbab,	C.C.8.8.C		Aicard.	
39	quintil	abbab,	C.C.8.C.C		Bouillon, Roy.	
39	quintil	abbab,	C.C.C.4.4		Rostand.	p.199
39	quintil	abbab,	C.C.C.6.C		H. de la Morvonnais.	
39	quintil	abbab,	C.C.C.8.C		Prades, Benserade.	
39	quintil	abbab,	C.C.C.A.C		Guerrier de Dumast.	
39	quintil	abbab,	C.C.C.C.8		Frénicle, Rousseau, P. Borel, Lebreton, Dierx, Val. Gille.	p.198
41	quintil	abbba,	4.		J. Vuy.	
41	quintil	abbba,	5.		Privas.	
41	quintil	abbba,	7.		Bouchor, Magre.	
41	quintil	abbba,	8.		Malleville, J. de Rességuier, Frank, Boutelleau, Samain.	pp.203-204
41	quintil	abbba,	A.		Belleau, Dubois-Guchan.	
41	quintil	abbba,	A.	5-5	Privas.	
41	quintil	abbba,	7.7.7.7.5		Magre.	
41	quintil	abbba,	8.4.4.4.4		Mme Lesguillon.	
41	quintil	abbba,	8.8.8.4.4		Canora.	
41	quintil	abbba,	8.8.8.8.2		Privas.	
41	quintil	abbba,	8.8.8.8.4		Frank.	
41	quintil	abbba,	8.8.8.8.5		A. Silvestre.	

4.5.3. Martinon : Quintils 14/15

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
41	quintil	abbba,	8.C.C.C.8		Latour.	
41	quintil	abbba,	9.9.9.9.5		Warnery.	
41	quintil	abbba,	C.6.C.C.6		Saint-Georges de Bouhélier	
41	quintil	abbba,	C.6.C.C.C		G. Deschamps.	
41	quintil	abbba,	C.C.8.C.8		Gilkin.	
41	quintil	abbba,	C.C.C.8.C		Mme Delarue-Mardrus.	
41	quintil	abbba,	C.C.C.C.8		A. Ségalas.	
41	quintil	abbba, (Ropartz : abbba,/	C.		Leconte de Lisle, Guy Ropartz, Viélé-Griffin, Samain.	p.204
43	quintil	quintils variés	8.		Chapelle, Mis de Surville.	
43	quintil	quintils variés	A.		Mis de Surville.	
43	quintil	quintils variés	C.		Mis de Surville, Musset.	
43	quintil	quintils variés	C. et 8.		Brébeuf, Blémont.	

4.5.3. Martinon : Quintils 15/15

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
68	sixain	aaabab,	8.		Lattaignant, 155.	
68	sixain	aaabab,	8.8.8.4.8.4		Marguerite de Navarre.	
68	sixain	aaabab,	8.8.8.4.8.8		Cl. Bachet, Laz. de Selve.	
68	sixain	aaabab,	8.8.8.6.8.6		Hamilton, III 321 (8.8.8.6.8.6, f.).	
68	sixain	aaabab,	A.A.A.A.A.5		Angellier.	
68	sixain	aaabbb,	6.		Saint-Gelais.	
68	sixain	aaabbb,	A.			
68	sixain	aaabbb,	5.3.5.5.5.3		Blémont.	
68	sixain	aaabbb,	A.A.A.2.2.A		Boyssières.	
46	sixain	aabaab,	5.		J. Marot.	
68	sixain	aabaab,	5.		Marot, Marguerite de Navarre.	
47	sixain	aabaab,	6.		Marot.	
68	sixain	aabaab,	6.		Marot, Marguerite de Navarre.	
46	sixain	aabaab,	7.		J. Marot.	
47	sixain	aabaab,	7.		Marot.	
68	sixain	aabaab,	7.		Marot.	
46	sixain	aabaab,	8.		J. Marot.	
45	sixain	aabaab,	A.		J. Marot.	
52	sixain	aabaab,	4.4.A.4.4.A		Blaise d'Auriol.	
54	sixain	aabaab,	6.2.6.6.2.6		Sibilet.	
54	sixain	aabaab,	7.3.7.7.3.7		Des Périers.	
50	sixain	aabaab,	8.8.4.8.8.4		Marg. de Navarre.	
50	sixain	aabaab,	A.A.4.A.A.4		Marot.	
68	sixain	aabaab,	A.A.4.A.A.4		Marot.	

4.5.4. Martinon : Sixains 1/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
94	sixain	aabaab, bbcbbc,	7.3.7.7.3.7		Corrozet.	
48	sixain	aabaab, bbcbbc, etc.	5.		Marot.	
50	sixain	aabaab, bbcbbc, etc.	8.8.3.8.8.3		Pontalais.	
50	sixain	aabaab, bbcbbc, etc.	A.A.3.A.A.3		Pontalais.	
46	sixain	aabaab,/bbabba,	8.		Bouchet.	
45	sixain	aabaab,/bbabba,	A.		J. Lemaire, Cretin, Bouchet.	
47	sixain	aababa,	7.		Richepin.	
68	sixain	aababa,	7.		Richepin.	
68	sixain	aababa,	4.4.8.4.4.8		J. Lahor.	
68	sixain	aababb,	8.		Les Ruisseaux de Fontaine, Métezeau.	
68	sixain	aababb,	A.		Peletier.	
68	sixain	aababb,	A.	5-5	L. Ménard.	
68	sixain	aababb,	C.		Benserade, Dierx.	
68	sixain	aababb,	8.8.8.2.8.2		Vauquelin, Chateaubriand, J.-B. A. Soulié, Em. Deschamps,	
68	sixain	aababb,	8.8.8.8.8.2		H. de Lacretelle.	
68	sixain	aabbaa, bbccbb, etc.	A.A.A.6.6.A		J. Lemaire.	
68	sixain	aabbab,	6.		Porto-Riche.	
68	sixain	aabbab,	7.		Beaujeu, Pellisson, Hugo, Blaze.	p.304
68	sixain	aabbab,	8.		Coyssard, Pellisson, Coran.	
68	sixain	aabbab,	6.6.6.6.6.C		Desmarets.	
68	sixain	aabbab,	7.3.7.3.7.7		Beaujeu.	
68	sixain	aabbab,	8.C.8.C.8.8		Poncy.	
68	sixain	aabbab,	C.2.C.C.C.C		Juillerat.	
68	sixain	aabbba,	C.		Musset.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
68	sixain	aabbba,	7.3.3.7.3.3		Reboux.	
68	sixain	aabbba,	8.4.8.4.4.8		Marot.	
68	sixain	aabbba,	A.A.5.A.A.5		Reboux.	
66	sixain	aabbcc,	6.8.5.5.6.8		Racan, etc.	
66	sixain	aabbcc,	6.5.6.5.8.A		Dalibray.	
64	sixain	aabbcc,	5.		Bèze, N. Renaud.	
64	sixain	aabbcc,	7.		Ronsard, Baïf, Cl. Billard, Hugo.	
64	sixain	aabbcc,	8.		Bèze, Ronsard, Magny, Billard, Desbordes-Valmore, Leconte	
63	sixain	aabbcc,	A.		Marot, Bèze, Des Masures, Passerat.	
63	sixain	aabbcc,	C.		J. Martin, Saint-Gelais, Bèze, Magny, Desportes, Perrin, C	
65	sixain	aabbcc,	7.3.7.3.7.7		J. de la Taille, Le Vavasseur, etc., etc.	
65	sixain	aabbcc,	8.3.8.3.8.8		Saint-Gelais.	p.299
50	sixain	aabbcc,	8.8.3.8.8.3		Reboux.	
65	sixain	aabbcc,	8.8.8.8.C.C		Cl. Billard.	
65	sixain	aabbcc,	A.8.A.8.A.8		Bèze.	
66	sixain	aabbcc,	A.A.4.4.A.A		Desbordes-Valmore.	
65	sixain	aabbcc,	C.6.C.6.C.6		Aubigné.	
49	sixain	aabbcc,	C.C.6.C.C.6		Renée Vivien.	
66	sixain	aabbcc,	C.C.7.7.7.7		Benserade.	
66	sixain	aabbcc,	C.C.8.8.C.C		Mme Dauguet.	
64	sixain	aabbcc,	C.C.C.C.C.6		Desportes.	
64	sixain	aabbcc,	C.C.C.C.C.8		Priézac, Quinet.	
56	sixain	aabcbc	C.C.6.C.C.C		Hopil, Saint-Amant.	
62	sixain	aabcbc,	8.3.8.8.8.C		Baro, Astrée, V 12 (c, 2 str.), imité, semble-t-il, par Corr	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
61	sixain	aabcbc,	8.8.6.C.C.6		Racan.	
62	sixain	aabcbc,	8.8.6.C.C.6		Racan.	p.283
62	sixain	aabcbc,	8.8.6.C.C.C		Racan.	p.284
62	sixain	aabcbc,	8.8.A.C.6.C		Racan.	p.287
62	sixain	aabcbc,	8.8.C.A.C.C		Maynard, Ode à Alcippe (c).	
62	sixain	aabcbc,	8.C.8.8.C.6		Malleville.	
62	sixain	aabcbc,	C., A. et 8. ou C., A. et 6.		Racan, Sarasin, etc.	
62	sixain	aabcbc,	C.8.8.C.6.C		Desmarets.	
62	sixain	aabcbc,	C.8.8.C.8.6		Tristan.	
62	sixain	aabcbc,	C.8.8.C.C.6		Desmarets.	
62	sixain	aabcbc,	C.8.C.C.6.C		Desmarets.	
62	sixain	aabcbc,	C.C.6.8.C.6		Maucroix.	
62	sixain	aabcbc,	8.8.6.A.A.C		Scarron.	
47	sixain	aabcbc,	6.		Baïf, Jodelle, F. Ménard, Colletet, H. Mounier, La Fontaine.	p.230
47	sixain	aabcbc,	7.		Ronsard, Baïf, Boyssières, Pyard de la Mirande, Urfé, Sair	?
46	sixain	aabcbc,	8.		Ronsard, Bèze, Boyssières, Beaujeu, Desportes, Aubigné,	pp.229-230
46	sixain	aabcbc,	A.		La Boderie, Scév. de Ste-Marthe, Urfé, Marillac, Théophile,	
45	sixain	aabcbc,	C.		Boyssières, Scév. de Ste-Marthe, Beaujeu, du Perron, Gauc	pp.223-224
54	sixain	aabcbc,	4.3.4.4.3.4		V.-Em. Michelet.	
58	sixain	aabcbc,	5.5.2.5.2.5		Madeleine.	
56	sixain	aabcbc,	6.3.6.6.6.6		Fr. Colletet.	
54	sixain	aabcbc,	6.4.6.6.4.6		Du Peyrat.	
61	sixain	aabcbc,	6.6.6.6.6.C		Auvray.	
61	sixain	aabcbc,	6.6.6.C.6.6		Et. Durand.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
60	sixain	aabcbc,	6.6.C.6.C.6		Revol.	
53	sixain	aabcbc,	6.8.8.6.8.8		Mauduit.	
57	sixain	aabcbc,	6.8.8.8.8.8		Frénicle.	
57	sixain	aabcbc,	7.7.7.5.7.5		Jodelle, C. de Taillemont, Filber Bretin, Cap. Lasphrise (Ma	p.273
56	sixain	aabcbc,	8.3.8.8.8.8		Hopil.	
54	sixain	aabcbc,	8.4.8.8.4.8		Dierx.	
58	sixain	aabcbc,	8.8.3.8.3.8		Beaulieu.	
57	sixain	aabcbc,	8.8.8.4.8.4		R. Garnier; P. Le Loyer, etc.	
59	sixain	aabcbc,	8.8.8.6.6.6		Lingendes.	pp.274-275
57	sixain	aabcbc,	8.8.8.6.8.6		Nervèze.	
55	sixain	aabcbc,	8.8.8.8.8.3		A. Bruant.	
55	sixain	aabcbc,	8.8.8.8.8.3		Privas.	
55	sixain	aabcbc,	8.8.8.8.8.4		Mauduit, A. Gill.	
61	sixain	aabcbc,	8.8.8.8.8.A		Voiture.	
61	sixain	aabcbc,	8.8.8.8.8.C		Auffray, Rotrou, Tristan, Malleville, etc.	p.278
61	sixain	aabcbc,	8.8.8.8.C.8		Rotrou, Frénicle, Marmet de Valcroissant.	
60	sixain	aabcbc,	8.8.8.8.C.C		Aubigné, Baro.	
61	sixain	aabcbc,	8.8.8.C.8.8		Scudéry, Rotrou, Benserade, Maynard, Malleville, etc.	
60	sixain	aabcbc,	8.8.8.C.8.C		Malherbe, Scudéry, Saint-Amant, Frénicle, etc.	p.277
60	sixain	aabcbc,	8.8.8.C.C.8		Desmarets, Corneille.	
60	sixain	aabcbc,	8.8.8.C.C.C		Maynard, Boisrobert, Tristan, Godeau, Racan, Corneille, el	p.274
61	sixain	aabcbc,	8.8.C.8.8.8		Poirier, Gombauld, etc.	
52	sixain	aabcbc,	8.8.C.8.8.C		Hopil, Maynard, Tristan, Rousseau, L. Racine, P. Arène.	p.250
60	sixain	aabcbc,	8.8.C.8.C.8		Ad. Billaud, Lebrun.	

4.5.4. Martinon : Sixains 5/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
60	sixain	aabcbc,	8.8.C.8.C.C		Révol, Desmarets, Prés. Nicole.	
60	sixain	aabcbc,	8.8.C.C.8.8		Frénicle, Benserade.	
60	sixain	aabcbc,	8.8.C.C.8.C		Colletet, etc.	p.276
59	sixain	aabcbc,	8.8.C.C.C.8		Tristan, Frénicle, Benserade.	
58	sixain	aabcbc,	8.8.C.C.C.C		Du Ronchot, H. Poirier, Tristan.	
60	sixain	aabcbc,	8.C.8.8.8.C		Frénicle.	
60	sixain	aabcbc,	8.C.8.8.C.C		Frénicle.	
60	sixain	aabcbc,	8.C.8.C.8.C		Chevreau.	
60	sixain	aabcbc,	8.C.C.8.8.8		Bourlier.	
53	sixain	aabcbc,	8.C.C.8.C.C		Frénicle.	
59	sixain	aabcbc,	8.C.C.C.8.8		Frénicle, Martial de Brive, Chevreau, Hugo.	pp.275-276
58	sixain	aabcbc,	8.C.C.C.8.C		Mareschal.	
58	sixain	aabcbc,	8.C.C.C.C.8		Boitel.	
57	sixain	aabcbc,	8.C.C.C.C.C		Frénicle.	
57	sixain	aabcbc,	A.8.A.A.A.8		Hopil.	
50	sixain	aabcbc,	A.A.4.A.A.4		Sainte-Beuve.	
60	sixain	aabcbc,	A.A.5.5.5.5		Saint-Gelais.	
55	sixain	aabcbc,	A.A.A.A.A.6		Desportes.	
52	sixain	aabcbc,	A.A.C.A.A.C		Racan.	
59	sixain	aabcbc,	C.6.6.C.C.6		Hopil.	
58	sixain	aabcbc,	C.6.C.6.C.C		Hopil.	
53	sixain	aabcbc,	C.6.C.C.6.C		Racan.	p.252
57	sixain	aabcbc,	C.6.C.C.C.6		Hopil, Maynard, Racan.	
56	sixain	aabcbc,	C.6.C.C.C.C		Chan. Auffray, Racan.	

4.5.4. Martinon : Sixains 6/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
61	sixain	aabcbc,	C.8.8.8.8.8		Frénicle, J. de Lorme.	
60	sixain	aabcbc,	C.8.8.C.8.C		Griguette, Frénicle, Scudéry.	
59	sixain	aabcbc,	C.8.8.C.C.8		Hopil, Desmarets, Racan.	
59	sixain	aabcbc,	C.8.C.8.C.8		Chevreau.	
59	sixain	aabcbc,	C.8.C.C.8.8		Tristan.	
53	sixain	aabcbc,	C.8.C.C.8.C		Frénicle.	
57	sixain	aabcbc,	C.8.C.C.C.8		Chevreau.	
56	sixain	aabcbc,	C.8.C.C.C.C		Frénicle, Tristan.	
60	sixain	aabcbc,	C.C.6.6.6.6		Marilac.	
59	sixain	aabcbc,	C.C.6.6.C.6		Malherbe, Chandeville.	
58	sixain	aabcbc,	C.C.6.C.6.C		Boyssières, La Roque, Hopil, Tiercelin.	
49	sixain	aabcbc,	C.C.6.C.C.6		Desportes, Chassignet, Urfé, Maynard, Racan, Hopil.	pp.234-235
59	sixain	aabcbc,	C.C.8.8.8.C		Frénicle.	
58	sixain	aabcbc,	C.C.8.C.8.C		Malherbe, Chandeville, Corneille, Racan.	
48	sixain	aabcbc,	C.C.8.C.C.8		Godeau, Racan, Maucroix.	p.236
56	sixain	aabcbc,	C.C.8.C.C.C		Théophile, La Mesnardière, Chevreau, P. Marrot.	
59	sixain	aabcbc,	C.C.A.A.A.C		Racan.	
59	sixain	aabcbc,	C.C.A.C.A.A		Racan.	
57	sixain	aabcbc,	C.C.C.6.C.6		Malherbe, Hopil, Marillac.	p.272
56	sixain	aabcbc,	C.C.C.6.C.C		Malherbe, Valdavid, Alletz.	
57	sixain	aabcbc,	C.C.C.8.C.8		Priézac.	
57	sixain	aabcbc,	C.C.C.C.6.6		L'Estoille.	
56	sixain	aabcbc,	C.C.C.C.6.C		Hopil, Racan, Desmarets.	
57	sixain	aabcbc,	C.C.C.C.8.8		Gombauld, Martial de Brive, Benserade.	

4.5.4. Martinon : Sixains 7/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
55	sixain	aabcbc,	C.C.C.C.8.C		Corneille, Brébeuf.	
55	sixain	aabcbc,	C.C.C.C.C.6		Hopil, Racan, Brébeuf, Buffenoir, etc.	
54	sixain	aabcbc,	C.C.C.C.C.8		Tristan, Cotin, Benserade, Brébeuf, Buffenoir, Marrot, etc	
62	sixain	aabcca,	8.C.8.6.6.6		Sarasin.	
61	sixain	aabccb,	3.4.7.3.4.7		Mellin de Saint-Gelais, Baïf, Bér. de La Tour, Buttet.	
62	sixain	aabccb,	3.4.7.4.3.7 (Des Périers		Des Périers, Des Autels, Clair Tisseur.	?
62	sixain	aabccb,	4.2.7.2.4.7 (Des Périers		Des Périers, Prarond.	?
61	sixain	aabccb,	4.3.8.4.3.8		F. de Croisset.	
61	sixain	aabccb,	4.3.C.4.3.C		Samain.	
61	sixain	aabccb,	5.2.3.5.2.3		Monnier, La Villehervé.	
61	sixain	aabccb,	6.1.4.6.1.4		Panard.	p.280
61	sixain	aabccb,	6.2.7.6.2.7		Goudeau.	
61	sixain	aabccb,	6.3.8.6.3.8		Marg. de Navarre.	
61	sixain	aabccb,	6.4.2.6.4.2		F. de Croisset.	
62	sixain	aabccb,	7.1.2.7.7.2		Ch. Cros, Collier de griffes, 99 (rimes masc.).	
61	sixain	aabccb,	7.3.4.7.3.4		Monnier.	
61	sixain	aabccb,	8.2.3.8.2.2		N. Martin.	
61	sixain	aabccb,	8.2.6.6.2.8		Piédagnel.	
62	sixain	aabccb,	8.4.6.6.8.6		Mairet.	
62	sixain	aabccb,	8.4.8.8.8.A		Corneille.	
61	sixain	aabccb,	8.4.C.8.4.C		Madeleine.	
61	sixain	aabccb,	8.6.4.8.6.4		Xanrof.	
62	sixain	aabccb,	8.6.C.C.6.C		Tristan.	
62	sixain	aabccb,	8.6.C.C.8.C		Tristan.	p.284

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
61	sixain	aabccb,	8.8.4.8.8.2		Nadaud, Gauthiez.	p.282
62	sixain	aabccb,	8.8.6.6.C.C		Godeau.	
61	sixain	aabccb,	8.8.6.8.8.2		Le Vavasseur, P. Harel.	
62	sixain	aabccb,	8.8.6.C.8.8		Racan.	p.286
62	sixain	aabccb,	8.8.8.4.4.2		Daudet, Mistral.	p.282
62	sixain	aabccb,	8.8.8.8.4.2		Cl. Hugues.	
62	sixain	aabccb,	8.8.8.C.6.6		Malleville; etc.	
62	sixain	aabccb,	8.8.8.C.6.C		Maynard, Colletet.	p.286
62	sixain	aabccb,	8.8.8.C.C.6		Tristan.	
61	sixain	aabccb,	8.8.C.6.6.C		Racan, Motin, Gombauld.	pp.282-283
62	sixain	aabccb,	8.8.C.C.6.C		Mairet, Rotrou, Frénicle, Corneille.	
61	sixain	aabccb,	A.7.7.A.5.5		Mme de Visme de Wegmann.	
61	sixain	aabccb,	A.A.6.A.A.4		Richepin.	p.281
62	sixain	aabccb,	C., A. et 8. ou C., A. et 6.		Racan, Rotrou, Benserade, etc.	
61	sixain	aabccb,	C.1.C.C.2.C		Am. Rolland.	
61	sixain	aabccb,	C.6.2.C.6.2		Paysant.	p.280
62	sixain	aabccb,	C.6.8.C.C.6		Tristan.	
61	sixain	aabccb,	C.8.8.C.4.4		Mme de Visme de Wegmann.	
62	sixain	aabccb,	C.8.8.C.6.C		Maucroix.	p.284
62	sixain	aabccb,	C.8.C.C.C.6		Rotrou, Scudéry.	
62	sixain	aabccb,	C.C.6.8.8.C		Aubigné.	p.287
61	sixain	aabccb,	C.C.6.C.C.8		Tiercelin.	
62	sixain	aabccb,	C.C.8.C.6.C		La Luzerne, Segrais.	p.284
62	sixain	aabccb,	C.C.C.6.6.4		Boulay-Paty.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
62	sixain	aabccb,	8.8.A.C.6.C		Racan.	p.287
62	sixain	aabccb,	A.A.4.C.A.2		Sainte-Beuve.	p.281
61	sixain	aabccb,	C.8.4.C.4.2		Mme de Visme de Wegmann.	
62	sixain	aabccb,			Tristan.	
48	sixain	aabccb,	2.		Amiel, Lonlay.	
48	sixain	aabccb,	3.		Jodelle, Anglemont, Hugo, Mme Lesguillon, Juillerat, Marn	p.229
48	sixain	aabccb,	4.		Sibilet, Poetou, Daix, Montgaillard, Ennetières, Anglemont,	p.228
48	sixain	aabccb,	5.		Marg. de Navarre, Corrozet, Sibilet, Du Bellay, Jodelle, Be	p.228
47	sixain	aabccb,	6.		Marot, Marg. de Navarre, des Périers, Sibilet, Ronsard, du	pp.227-228
47	sixain	aabccb,	7.		H. Salel, Ronsard, du Bellay, Belleau, Tahureau, Isaac Habe	pp.226-227
46	sixain	aabccb,	9.		Richepin, J. Moréas.	p.224
45	sixain	aabccb,	A.		J. Lemaire, Marot, Ronsard, Magny, Jodelle, Desportes, B	pp.223-224
46	sixain	aabccb,	A.	5-5	Laurent Pichat, G. Sabatier, Fréd. Bataille, Xanrof.	
44	sixain	aabccb,	C.		Martin, Ronsard, Magny, Jodelle, Aubigné, Desportes, Che	pp.221-223
53	sixain	aabccb,	2.2.4.2.2.4		Jacques Estange, à la suite des Elégies de Ferry Julyot (rin	
52	sixain	aabccb,	2.2.6.2.2.6		Debraux.	
52	sixain	aabccb,	3.3.5.3.3.5		Taillemont, F. de Biragues, P. Mathieu, Du Peyrat, Amiel.	
52	sixain	aabccb,	3.3.7.3.3.7		Corrozet, Michel Marot, Bonav. des Périers, Ronsard, Magı	pp.250-251
58	sixain	aabccb,	3.3.7.7.7.7		P. Surin.	
52	sixain	aabccb,	3.3.8.3.3.8		Lonlay.	
58	sixain	aabccb,	3.3.C.C.C.C		V. Hugo.	
53	sixain	aabccb,	4.2.2.4.2.2		Mme Mollard.	p.260
52	sixain	aabccb,	4.4.3.4.4.3		Verlaine.	pp.75-76, p.249
52	sixain	aabccb,	4.4.6.4.4.6		Gody.	

4.5.4. Martinon : Sixains 10/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
52	sixain	aabccb,	4.4.7.4.4.7		(Laugier de Porchères et Anne Picardet), J. Barbier.	p.251
52	sixain	aabccb,	4.4.8.4.4.8		Marg. de Navarre, Baïf, Accasse d'Albiac, A. des Essarts,	
58	sixain	aabccb,	4.4.8.8.8.8		La Fontaine.	
52	sixain	aabccb,	4.4.9.4.4.9		Rouquès.	
52	sixain	aabccb,	4.4.A.4.4.A		Nadaud.	
53	sixain	aabccb,	5.2.2.5.2.2		Mme Mollard.	
54	sixain	aabccb,	5.3.5.5.3.5		Vacquerie, P. Reboux.	
52	sixain	aabccb,	5.5.1.5.5.1		G. Montoya.	
56	sixain	aabccb,	5.5.2.5.5.5		Privas.	
51	sixain	aabccb,	5.5.3.5.5.3		Lafagette.	
51	sixain	aabccb,	5.5.4.5.5.4		Banville, L. Paté, Zidler.	p.249
52	sixain	aabccb,	5.5.6.5.5.6			
52	sixain	aabccb,	5.5.7.5.5.7		Cl. Bachet, Baudelaire, Ch. Cros.	
52	sixain	aabccb,	5.5.8.5.5.8		Aicard.	
52	sixain	aabccb,	5.5.A.5.5.A (Mistral: 5.	5-5	Theuriet, Durocher, Mistral.	
54	sixain	aabccb,	6.1.6.6.1.6		Ch. Frémine.	
53	sixain	aabccb,	6.2.2.6.2.2		Mme Mollard.	p.260
54	sixain	aabccb,	6.2.6.6.2.6		Richepin, Montesquiou, Privas.	p.258
54	sixain	aabccb,	6.3.6.6.3.6		Panard, Debraux, Vacquerie, Dumas fils.	
54	sixain	aabccb,	6.5.6.6.5.6		Malherbe, Et. Durand.	
51	sixain	aabccb,	6.6.2.6.6.2		Corbière.	
51	sixain	aabccb,	6.6.3.6.6.3		Theuriet, Montesquiou, Mme Mesureur.	p.249
51	sixain	aabccb,	6.6.4.6.6.4		Denisot, Gouffé, Rességuier, Poncy, Cosnard, Ronchaud, De	
51	sixain	aabccb,	6.6.5.6.6.5		Prarond, Merrill.	

4.5.4. Martinon : Sixains 11/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
55	sixain	aabccb,	6.6.6.6.6.3		A. Renaud.	
55	sixain	aabccb,	6.6.6.6.6.4		Du Mas.	
60	sixain	aabccb,	6.6.6.8.8.8		Métezeau.	
60	sixain	aabccb,	6.6.6.C.C.6		Cl. Bachet, Turquety.	
52	sixain	aabccb,	6.6.8.6.6.8		Bèze, P. Dupont.	
52	sixain	aabccb,	6.6.A.6.6.A		Des Masures.	
52	sixain	aabccb,	6.6.C.6.6.C		Beaulieu, Mailliet, Verlaine.	
58	sixain	aabccb,	6.6.C.C.C.C		Godeau.	
58	sixain	aabccb,	6.C.C.C.6.C		Colletet.	?
54	sixain	aabccb,	7.1.7.7.1.7		Ronchaud.	
54	sixain	aabccb,	7.2.7.7.2.7		M. de Guérin.	
57	sixain	aabccb,	7.2.7.7.7.2		Sophie Hue.	
53	sixain	aabccb,	7.3.3.7.3.3		Escodesca de Boisse.	
58	sixain	aabccb,	7.3.3.7.7.7		Escodesca de Boisse.	
59	sixain	aabccb,	7.3.7.3.3.7		Boulay-Paty.	
54	sixain	aabccb,	7.3.7.7.3.7		Marot, Forcadel, Guéroult, Tyard, Bèze, Du Bellay, Ronsar	p.14, pp.253-258
57	sixain	aabccb,	7.3.7.7.7.3		Cl. Popelin.	
56	sixain	aabccb,	7.3.7.7.7.7		Hopil, Phil. Boyer.	
56	sixain	aabccb,	7.5.7.7.7.7		Hopil.	
59	sixain	aabccb,	7.6.7.6.7.6		Merrill.	
51	sixain	aabccb,	7.7.2.7.7.2		Poncy, Bouilhet, Richepin, Warnery, M. Legay.	p.246
51	sixain	aabccb,	7.7.3.7.7.3		Vacquerie, Laprade, Le Vavasseur, Richepin, Samain, Mars	p.246
51	sixain	aabccb,	7.7.4.7.7.4		Hugo, A. Renaud, Banville, P. Marrot, Richepin, etc.	pp.245-246
51	sixain	aabccb,	7.7.5.7.7.5		La Péruse, Godard, Ch. Reynaud, Bouilhet, Vicaire, Theurie	p.246

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
51	sixain	aabccb,	7.7.6.7.7.6		R. Garnier, Godard, Cl. Bachet, Panard.	
56	sixain	aabccb,	7.7.7.7.3.7		Frénicle, Fulg. Girard, Laprade.	
55	sixain	aabccb,	7.7.7.7.7.2		R. de Beauvoir, P. Batail.	
55	sixain	aabccb,	7.7.7.7.7.3		Escodesca de Boisse, Theuriet, Harel, Botrel.	
55	sixain	aabccb,	7.7.7.7.7.4		Ch. Reynaud, Richepin.	
55	sixain	aabccb,	7.7.7.7.7.5		Richepin.	
61	sixain	aabccb,	7.7.7.7.7.C		Canora.	
61	sixain	aabccb,	7.7.7.7.8.8		Botrel.	
52	sixain	aabccb,	7.7.8.7.7.8		A. Renaud.	
52	sixain	aabccb,	7.7.A.7.7.A		Godard.	
61	sixain	aabccb,	7.7.C.7.7.7		Prés. Nicole.	
52	sixain	aabccb,	7.7.C.7.7.C		Bassecourt.	
60	sixain	aabccb,	7.7.C.C.7.7		Chevreau.	
53	sixain	aabccb,	8.2.2.8.2.2		Mme Mollard.	
54	sixain	aabccb,	8.2.8.8.2.8		Grandmougin.	
54	sixain	aabccb,	8.3.8.8.3.8		Marg. de Navarre, G. d'Aurigny, Ronsard, Tahureau, Buttet	
56	sixain	aabccb,	8.3.8.8.8.8		A. Frémine.	
53	sixain	aabccb,	8.4.4.8.4.4		Marot, Du Piotay, Brifaut, Musset, Vinet, Ronchaud, Rouqu	
59	sixain	aabccb,	8.4.4.8.8.4		Pailleron.	
58	sixain	aabccb,	8.4.4.8.8.8		G. d'Aurigny.	
60	sixain	aabccb,	8.4.8.4.4.4		Le Houx, Mérault, Anne Picardet, G. Robert.	
53	sixain	aabccb,	8.4.8.8.4.8		Corrozet, Accasse d'Albiac, G. de Poetou, Guerrier de Dum	
56	sixain	aabccb,	8.4.8.8.8.8		Séb. Rhéal.	
53	sixain	aabccb,	8.5.5.8.5.5 (Bellessort:		Haraucourt, Bellessort.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
53	sixain	aabccb,	8.6.6.8.6.6		Du Mas, Lalane, Xanrof.	
53	sixain	aabccb,	8.6.8.8.6.8		J. Olivier.	
50	sixain	aabccb,	8.8.2.8.8.2		Le Vavasseur, Amiel, Mendès, Chantavoine, J. Loiseau, Jo	p.245
50	sixain	aabccb,	8.8.3.8.8.3		Mme Menessier-Nodier, Lafenestre, Haraucourt, J. Norman	pp.244-245
56	sixain	aabccb,	8.8.3.8.8.8		Privas.	
58	sixain	aabccb,	8.8.4.8.4.8		Elis, Murat, J. Rameau.	p.270
50	sixain	aabccb,	8.8.4.8.8.4		Ph. Bugnyon, Garnier, R. Angot, Urfé, Et. Durand, Montaus	p.28, pp.242-244
56	sixain	aabccb,	8.8.4.8.8.8		M. du Camp, Delthil, Le Braz, Montesquiou.	
50	sixain	aabccb,	8.8.5.8.8.5		Panard, L. Magnier, P. Dupont, Villers de l'Isle-Adam, Ang	p.242
56	sixain	aabccb,	8.8.5.8.8.8		Privas.	
50	sixain	aabccb,	8.8.6.8.8.6 (Bellessort :		Marot, Peletier, Ronsard, Du Bellay, Jodelle, Desportes, E	p.242
56	sixain	aabccb,	8.8.6.8.8.8		Edm. Pilon.	
50	sixain	aabccb,	8.8.7.8.8.7		Ronsard, Baïf, La Boderie, Desmarets, La Fare, Panard, A.	
58	sixain	aabccb,	8.8.8.4.4.8		Anne Picardet.	
59	sixain	aabccb,	8.8.8.6.6.6		Desmarets.	
60	sixain	aabccb,	8.8.8.6.6.6		P. Bourg.	
57	sixain	aabccb,	8.8.8.8.4.4		Louise Bertin, Vicaire.	
55	sixain	aabccb,	8.8.8.8.8.2		Manuel, Pailleron, Silvestre, Cl. Hugues, P. Harel, etc.	pp.204-205
55	sixain	aabccb,	8.8.8.8.8.4		Mme Lesguilon, Manuel, Silvestre, Theuriet, Richepin, etc.	
55	sixain	aabccb,	8.8.8.8.8.5		Richepin.	
55	sixain	aabccb,	8.8.8.8.8.6		Métezeau, Desmarets, Tampucci, Richepin.	
61	sixain	aabccb,	8.8.8.8.8.C		Hopil, Voiture, Godeau, L. Legendre, Nolhac, Grandmougin,	
61	sixain	aabccb,	8.8.8.8.C.8		Godeau, J. de Lorme.	
61	sixain	aabccb,	8.8.8.8.C.C		Godeau, Bussières.	

4.5.4. Martinon : Sixains 14/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
61	sixain	aabccb,	8.8.8.C.8.8		Scudéry, Hugo.	p.279
60	sixain	aabccb,	8.8.8.C.C.8		Malherbe, Scudéry, Tristan, Belmontet.	p.277
60	sixain	aabccb,	8.8.8.C.C.C		Malherbe, Boisrobert, Tristan, Godeau, Racan, Raunié.	p.274
52	sixain	aabccb,	8.8.A.8.8.A		Racan, L. Durocher.	p.250
61	sixain	aabccb,	8.8.C.8.8.8		Godeau, Chapelain, etc.	
52	sixain	aabccb,	8.8.C.8.8.C		Racan, Godeau, Gresset, Ch. Loyson, Th. Lebreton, Boulay	p.250
60	sixain	aabccb,	8.8.C.8.C.8		Chapelain, Chénier, Sainte-Beuve.	p.278
60	sixain	aabccb,	8.8.C.8.C.C		Godeau, Racan.	
60	sixain	aabccb,	8.8.C.C.8.8		Mairet, Rotrou, Sarasin, Benserade, Bignan, Turquety.	p.278
60	sixain	aabccb,	8.8.C.C.8.C		Scudéry, Frénicle.	
59	sixain	aabccb,	8.8.C.C.C.8		Théophile, Godeau, Beauchesne.	p.276
58	sixain	aabccb,	8.8.C.C.C.C		Mairet, Desmarets, Godeau, Racan, etc.	
58	sixain	aabccb,	8.9.9.9.8.9		Richepin.	
60	sixain	aabccb,	8.C.8.8.8.C		Resneville, Frénicle, Lebrun.	p.278
53	sixain	aabccb,	8.C.8.8.C.8		Boulay-Paty, Sully Prudhomme.	
60	sixain	aabccb,	8.C.8.C.8.C		Mairet, Lebreton.	
59	sixain	aabccb,	8.C.8.C.C.8		Lamartine, Fontaney.	
59	sixain	aabccb,	8.C.C.8.8.C		Jacq. Pascal.	
59	sixain	aabccb,	8.C.C.8.C.8		Marcassus, Lebreton.	
53	sixain	aabccb,	8.C.C.8.C.C		Godeau.	p.258
59	sixain	aabccb,	8.C.C.C.8.8		Godeau.	
58	sixain	aabccb,	8.C.C.C.8.C		Marcassus, Chénier, Peyrat.	
57	sixain	aabccb,	8.C.C.C.C.8		[Brébeuf], Lamartine.	
57	sixain	aabccb,	8.C.C.C.C.C		Frénicle, Marcassus.	

4.5.4. Martinon : Sixains 15/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
53	sixain	aabccb,	9.3.9.9.3.9		Richepin.	
55	sixain	aabccb,	9.9.9.9.9.3		Mme Tastu.	
55	sixain	aabccb,	9.9.9.9.9.4		Richepin.	p.264
55	sixain	aabccb,	9.9.9.9.9.5		P. Delair.	
53	sixain	aabccb,	A.4.4.A.4.4		Musset.	p.260
53	sixain	aabccb,	A.5.5.A.5.5		Jacqueline Pascal.	
53	sixain	aabccb,	A.5.5.A.5.5	5-5	Musset, Phil. Boyer, Monselet, A. Renaud, Valabrèque, J. N	p.259
58	sixain	aabccb,	A.5.5.A.A.A	5-5	Montesquiou.	
53	sixain	aabccb,	A.5.A.A.5.A	5-5	Blémont.	
57	sixain	aabccb,	A.5.A.A.A.5	5-5	Theuriet.	p.271
53	sixain	aabccb,	A.6.6.A.6.6		Accasse d'Albiac.	
53	sixain	aabccb,	A.6.A.A.6.A		La Boderie, J. Loys.	
53	sixain	aabccb,	A.8.8.A.8.8	5-5	Privas.	
50	sixain	aabccb,	A.A.2.A.A.2	5-5	Privas.	
58	sixain	aabccb,	A.A.4.A.4.A		Mme Tastu, Eug. Bazin.	
50	sixain	aabccb,	A.A.4.A.A.4		Corrozet, Régnier-Desmarais, Phil. Boyer, Mme Tastu, Luc	pp.240-241
60	sixain	aabccb,	A.A.5.5.5.5		Pernette du Guillet.	
49	sixain	aabccb,	A.A.5.A.A.5	5-5	Banville, A. Renaud, Bourget, S.-C. Leconte, Angellier, etc	p.241
56	sixain	aabccb,	A.A.5.A.A.A	5-5	Dodillon.	
49	sixain	aabccb,	A.A.6.A.A.6		Marot, Corrozet, Peletier, G. des Autels, Ronsard, Jodelle,	p.240
56	sixain	aabccb,	A.A.6.A.A.A		Desportes, Chassignet.	
49	sixain	aabccb,	A.A.7.A.A.7		Abadie.	
49	sixain	aabccb,	A.A.7.A.A.7	5-5	Privas.	
49	sixain	aabccb,	A.A.8.A.A.8		Baïf, Tahureau, N. Chrétien, Séb. Rhéal, Ch. Reynaud, etc.	?

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
49	sixain	aabccb,	A.A.8.A.A.8	5-5	Eggis, Privas.	
59	sixain	aabccb,	A.A.A.4.4.4		Louise Bertin.	
59	sixain	aabccb,	A.A.A.5.5.5		Frédéric II.	
57	sixain	aabccb,	A.A.A.A.6.6		Fiefmelin.	
55	sixain	aabccb,	A.A.A.A.A.4		Turquety, Boulay-Paty, Mme Penquer.	
55	sixain	aabccb,	A.A.A.A.A.5	5-5	Leconte de Lisle, Lafagette, Le Braz.	p.264
60	sixain	aabccb,	A.A.A.C.C.C		Racan.	
52	sixain	aabccb,	A.A.C.A.A.C		Racan.	
58	sixain	aabccb,	A.A.C.C.C.C		Racan.	
59	sixain	aabccb,	A.C.A.C.C.A		Mauduit.	
57	sixain	aabccb,	A.C.C.C.C.C		Cotin.	
49	sixain	aabccb,	B.B.5.B.B.5		Aug. Barbier.	
60	sixain	aabccb,	C.6.6.6.6.C		Métezeau.	
53	sixain	aabccb,	C.6.6.C.6.6		Séb. Roulliard, Chassignet, Anne Bignan, P. Guerrier de Du	
59	sixain	aabccb,	C.6.6.C.C.6		J. Rousse, Mme Penquer.	
59	sixain	aabccb,	C.6.C.6.6.C		Colletet, Golmbauld.	
59	sixain	aabccb,	C.6.C.6.C.6		Hopil.	
53	sixain	aabccb,	C.6.C.C.6.C		Desportes, Malherbe, Métezeau, Chassignet, Racan, Trista	
57	sixain	aabccb,	C.6.C.C.C.6		Desportes, Chassignet, Frénicle, Racan.	
56	sixain	aabccb,	C.6.C.C.C.C		Colletet, Racan.	
61	sixain	aabccb,	C.8.8.8.8.8		Godeau, Scudéry, Racine, Juillerat.	
60	sixain	aabccb,	C.8.8.8.8.C		Frénicle, Godeau, Marcassus, L. Petit.	
60	sixain	aabccb,	C.8.8.8.C.8		Hugo.	
60	sixain	aabccb,	C.8.8.8.C.C		J. de Lorme.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
53	sixain	aabccb,	C.8.8.C.8.8		Montplaisir, Piron, Lebreton, Pichat et Chevreau, Juillerat,	p.259
60	sixain	aabccb,	C.8.8.C.8.C		Corneille, P. Juillerat.	
59	sixain	aabccb,	C.8.8.C.C.8		Lebreton.	
58	sixain	aabccb,	C.8.8.C.C.C		Poncy.	
59	sixain	aabccb,	C.8.C.8.8.C		Godeau, Scudéry.	
59	sixain	aabccb,	C.8.C.8.C.8		Benserade, Fuster.	
59	sixain	aabccb,	C.8.C.C.8.8		Corneille, du Teil, Racan, Lebreton.	
53	sixain	aabccb,	C.8.C.C.8.C		La Boderie, Racan, Benserade, Turquety, Blanchemain.	pp.252-253
57	sixain	aabccb,	C.8.C.C.C.8		Benserade, Corneille, Pavillon, Lebrun, Th. Lebreton, Turq	p.271
56	sixain	aabccb,	C.8.C.C.C.C		Frénicle.	p.267
60	sixain	aabccb,	C.A.A.A.A.C		Renée Vivien.	
53	sixain	aabccb,	C.A.C.C.A.C		Guerrier de Dumast.	
57	sixain	aabccb,	C.A.C.C.C.A	5-5	L. Ménard.	
56	sixain	aabccb,	C.A.C.C.C.C		Racan.	
49	sixain	aabccb,	C.C.4.C.C.4		Charleval, Soulary, Du Clésieux, Lydie de Ricard, S.-C. Le	p.239
60	sixain	aabccb,	C.C.6.6.6.6		Boyssières, Martial de Brive, Lefranc de Pomp.	
59	sixain	aabccb,	C.C.6.6.6.C		Théophile.	
59	sixain	aabccb,	C.C.6.C.6.6		Du Breuil, La Luzerne, Dalibray, Turquety, Mme Penquer.	
58	sixain	aabccb,	C.C.6.C.6.C		Malherbe, Tristan, Berthelot, Pellisson, Madeleine,	p.270
49	sixain	aabccb,	C.C.6.C.C.6		Ronsard, Toutain, Jodelle, Baïf, Desportes, du Perron, Malh	pp.232-234
56	sixain	aabccb,	C.C.6.C.C.C (Desportes, p		Desportes, Hopil, Malherbe, Chassignet, Godeau, Saint-Am	pp.266-267
60	sixain	aabccb,	C.C.7.7.7.7		Cl. Bachet.	
49	sixain	aabccb,	C.C.7.C.C.7		Privas.	
60	sixain	aabccb,	C.C.8.8.8.8		La Luzerne, Hugo, Le Flaguais.	

4.5.4. Martinon : Sixains 18/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
59	sixain	aabccb,	C.C.8.8.8.C		Marcassus.	
59	sixain	aabccb,	C.C.8.8.C.8		Sully Prudhomme.	
58	sixain	aabccb,	C.C.8.8.C.C		Gombauld.	
59	sixain	aabccb,	C.C.8.C.8.8		Tristan, Martial de Brive, Fouinet, Turquety.	
58	sixain	aabccb,	C.C.8.C.8.C		Fl. Bon. (P. Le Moyne), Berthelot.	
48	sixain	aabccb,	C.C.8.C.C.8		Godeau, Racan, Benserade, L. Racine, Gilbert, Chénier, Hu	pp.235-239
56	sixain	aabccb,	C.C.8.C.C.C		Godeau, Elise Moreau (Mme Gagne), Max. du Camp, Mme Pe	
58	sixain	aabccb,	C.C.A.C.A.C		Racan.	
58	sixain	aabccb,	C.C.A.C.A.C	5-5	L. Ménard.	
48	sixain	aabccb,	C.C.A.C.C.A		Godard, Malherbe, Racan, Boulay-Paty, Bergerat, Rivoire.	p.239
59	sixain	aabccb,	C.C.C.6.6.6		Benserade, J. Bardou, Aldimary, Voltaire, Frédéric II, Eug.	
58	sixain	aabccb,	C.C.C.6.6.C		Fiefmelin, Bachet de Méziriac, Chifflet, Aubigné fils, Maire	
57	sixain	aabccb,	C.C.C.6.C.6		Fl. Bon (P. Le Moyne).	p.272
58	sixain	aabccb,	C.C.C.7.7.C		Mairet.	
59	sixain	aabccb,	C.C.C.8.8.8		Bourlier, Le Flaguais.	
58	sixain	aabccb,	C.C.C.8.8.C		Aubigné fils, Godeau, Corneille, J. de Rességuier, Dierx.	
57	sixain	aabccb,	C.C.C.8.C.8		Mistral.	
56	sixain	aabccb,	C.C.C.8.C.C		Godeau, S.-C. Leconte.	
57	sixain	aabccb,	C.C.C.C.4.4		Hugo.	
56	sixain	aabccb,	C.C.C.C.4.C		G. Gourdon.	
57	sixain	aabccb,	C.C.C.C.6.6		Malherbe, Benserade, Malleville, Brébeuf, Rousseau, Voltai	p.268
56	sixain	aabccb,	C.C.C.C.6.C		Desportes, Malherbe, Racan, Desmarets, Tristan, Brébeuf, I	pp.265-266
57	sixain	aabccb,	C.C.C.C.7.7		Hugo.	p.269
57	sixain	aabccb,	C.C.C.C.8.8		Scudéry, Maucroix, Gilbert, Hugo, Crétineau-Joly, Turquet	pp.268-269

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
55	sixain	aabccb,	C.C.C.C.8.C		Godeau, Brébeuf, Gilbert, Hugo, Chênedollé, Anglemont.	p.266
55	sixain	aabccb,	C.C.C.C.C.2		Pailleron.	
55	sixain	aabccb,	C.C.C.C.C.4		Souvestre, Grandmougin.	
55	sixain	aabccb,	C.C.C.C.C.6 (Desportes, p		Desportes, Arbaud de Porchères, Hopil, Racan, Corneille, R	pp.262-263
55	sixain	aabccb,	C.C.C.C.C.7		Benserade.	
54	sixain	aabccb,	C.C.C.C.C.8		Malherbe, Sarasin, Rousseau, Chénier, Hugo, Lamartine, M	p.263
51	sixain	aabccb, (Grandmoug	5.5.2.5.5.2 (Grandmougi		Hugo, Musset, Banville, Glatigny, Soulary, Verlaine, Caze,	pp.71-72, pp.248-249
46	sixain	aabccb, (Marot : aat	8.		Marot, Corrozet, des Périers, Peletier, Ronsard, Bèze, du	pp.224-226.
69	sixain	abaaab,	5.		Lafagette, etc.	
69	sixain	abaaab,	7.		Desbordes-Valmore.	
69	sixain	abaaab,	8.		J. Olivier.	
68	sixain	abaaab,	A.		Gringore.	
69	sixain	abaaab,	6.4.6.4.6.4		Th. Guiard.	
68	sixain	abaaab,	6.6.6.4.6.4		Fénelon.	
69	sixain	abaaab,	C.6.C.C.6.6		Boulay-Paty.	
69	sixain	abaaba,	8.		Ad. Billaut.	p.301
69	sixain	abaaba,	A.	5-5	Privas.	
69	sixain	abaaba,	C.		La Jessée, Nic. Hennique.	
69	sixain	abaaba,	C.C.C.C.6.6		Benserade.	
69	sixain	abaaba,	C.C.C.C.7.7		Benserade, II 137.	
68	sixain	abaabb,	8.		Du Perron, Hugo, M. du Camp, Banville.	p.306
68	sixain	abaabb,	C.		Verlaine, R. de la Grasserie.	
68	sixain	abaabb,	8.8.4.4.4.4		Benserade.	
68	sixain	abaabb,	8.8.8.8.8.6		Marot, Poictevin.	

4.5.4. Martinon : Sixains 20/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
69	sixain	ababaa,			Tiercelin.	
69	sixain	ababaa,	8.		Richepin.	
69	sixain	ababaa,	C.C.C.C.3.3		H. Lapaire.	
61	sixain	ababab,	C.8.C.C.8.4		Mme de Visme de Wegmann.	
66	sixain	ababab,	5.		C. de Nostredame, Mauduit, Privas.	
66	sixain	ababab,	6.		Théophile, Tola Dorian, M. Boukay, A. Bonnard.	
66	sixain	ababab,	7.		A. Désiré, Voltaire, Desbordes-Valmore, J. Madeleine.	p.302
66	sixain	ababab,	8.		Saint-Gelais, Passerat, A. Billaut, Sarasin (Montreuil), Hug	pp.301-302
66	sixain	ababab,	9.		Richepin, Verlaine.	p.302
66	sixain	ababab,	A.		G. Gilbert, Raunié, Desbordes-Valmore, Hugo, L. Veuillot, E	
66	sixain	ababab,	C.		Desportes, H. Lucas, Ars. Houssaye, R. de Beauvoir, Cl. Hu	
67	sixain	ababab,	6.6.6.6.4.6		A. Désiré.	
67	sixain	ababab,	6.6.6.6.8.8		Desbordes-Valmore.	
67	sixain	ababab,	6.C.C.C.C.C		Dalibray, Musette, éd. 1906, p.116 (f.).	
67	sixain	ababab,	7.4.7.4.7.4		Richepin, Gueux des champs, 6.	
67	sixain	ababab,	7.5.7.5.7.5		Mauduit.	
67	sixain	ababab,	8.4.8.4.8.4		Vernes fils, Angellier.	
67	sixain	ababab,	8.4.8.8.8.4		Mme Waldor.	
67	sixain	ababab,	8.6.8.6.8.6		Anne Picardet, La Motte.	
67	sixain	ababab,	8.7.8.7.8.7		A. Désiré.	
67	sixain	ababab,	8.8.8.8.8.C		La Motte.	
67	sixain	ababab,	8.8.8.C.8.C		Théophile.	
67	sixain	ababab,	8.C.C.C.8.C		Nép. Lemercier.	
67	sixain	ababab,	A.4.A.4.A.4		Vernes fils.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
67	sixain	ababab,	A.6.A.6.A.6		Verlaine.	
67	sixain	ababab,	A.A.A.A.3.A	5-5	Pailleron.	?
67	sixain	ababab,	A.A.A.A.5.5		Hugo.	p.303
67	sixain	ababab,	C.6.C.6.C.6		Th. Guiard.	
67	sixain	ababab,	C.6.C.C.C.6		Desportes.	
67	sixain	ababab,	C.6.C.C.C.C		Desportes.	
67	sixain	ababab,	C.8.C.8.C.8		G. Chevalier, Amiel.	
67	sixain	ababab,	C.8.C.8.C.C		Turquety.	
49	sixain	ababab,	C.C.6.C.C.6		Vauquelin.	
67	sixain	ababab,	C.C.8.8.C.C		Sarasin.	
67	sixain	ababab,	C.C.8.C.8.C		Mme Deshoulières.	
67	sixain	ababab,	C.C.C.6.C.C		Musset.	
67	sixain	ababab,	C.C.C.C.4.4		Rameau.	
67	sixain	ababab,	C.C.C.C.7.7		Richepin.	
67	sixain	ababab,	C.C.C.C.8.8		Corneille, Chevreau, Turquety.	
67	sixain	ababab,				
67	sixain	ababba,	6.		Des Masures.	
67	sixain	ababba,	7.		Angellier.	
67	sixain	ababba,	8.		Théophile, Le Vavasseur, Silvestre, Grand mougin, Hugo.	p.305
67	sixain	ababba,	A.		Forcadel.	
67	sixain	ababba,	C.		Zidler.	
67	sixain	ababba,	8.8.8.8.6.6		Desmarets, etc.	
67	sixain	ababba,	C.C.C.C.6.6		Benserade.	
67	sixain	ababba,	C.C.C.C.7.7		Benserade.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
69	sixain	ababbb,	8.		Desbordes-Valmore, Poés., 1830, II 477 (octos.).	
46	sixain	ababcb, cdcded, etc.	A.		Marot, Marg. de Navarre.	
66	sixain	ababcc,	6.6.6.6.B.3		Motin, Maynard.	
66	sixain	ababcc,	6.6.6.6.C.8		Racan, Rotrou.	p.298
66	sixain	ababcc,	7.7.7.7.C.6		Aubigné.	p.298
65	sixain	ababcc,	8.4.8.4.C.C		Expilly, Poèmes, 446 (f.).	
66	sixain	ababcc,	8.6.8.6.A.8		Saint-Amant.	p.298
66	sixain	ababcc,	8.8.8.8.C.6		Baro.	
65	sixain	ababcc,	C.4.C.4.7.7		Métezeau.	
65	sixain	ababcc,	C.4.C.4.8.8		Anne Picardet.	
65	sixain	ababcc,	C.6.C.6.7.7		Métezeau.	
66	sixain	ababcc,	C.6.C.6.8.8		Baro.	
66	sixain	ababcc,	8.A.8.A.C.6		Corneille, etc.	
64	sixain	ababcc,	4.		Verlaine.	p.294
64	sixain	ababcc,	5.		Verlaine, Blémont, Signoret.	p.294
64	sixain	ababcc,	6.		Saint-Gelais, Des Périers, Pernette du Guillet, Guéroult, R	p.293
64	sixain	ababcc,	7.		Pernette du Guillet, Bèze, Baïf, Vauquelin, Magny, N. Rapi	p.293
63	sixain	ababcc,	8.		Saint-Gelais, Ronsard, Du Bellay, Baïf, Magny, Desportes,	p.292
63	sixain	ababcc,	A.		J. Martin, Du Bellay, Ronsard, Magny, Jodelle, Desportes,	p.291
63	sixain	ababcc,	C.		Peletier, Desportes, Aubigné, Bertaut, Marillac, Ch. Didier,	p.290
65	sixain	ababcc,	4.4.4.4.8.8		Ruisseaux de Fontaine, etc., etc.	
65	sixain	ababcc,	5.5.5.5.7.7		La Fontaine.	
65	sixain	ababcc,	6.6.6.6.C.C		du Perron.	
66	sixain	ababcc,	6.6.8.6.8.8		Dalibray, etc., etc.	

4.5.4. Martinon : Sixains 23/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
65	sixain	ababcc,	6.8.6.8.6.6		Montchrestien.	
65	sixain	ababcc,	7.4.7.4.7.4		Raunié.	
65	sixain	ababcc,	7.4.7.4.7.7		Verlaine.	
65	sixain	ababcc,	7.5.7.5.7.7		Daix, J. Olivier.	
65	sixain	ababcc,	7.7.7.7.3.3		La Jessée.	
65	sixain	ababcc,	7.7.7.7.8.8		Jodelle, II 334.	
65	sixain	ababcc,	7.7.7.7.A.A		Tyard.	
65	sixain	ababcc,	8.3.8.3.8.8		Ch. Guérin.	
65	sixain	ababcc,	8.4.8.4.8.8		Du Maine.	
65	sixain	ababcc,	8.6.8.6.6.6		La Boderie.	
65	sixain	ababcc,	8.6.8.6.8.6		Bèze.	
65	sixain	ababcc,	8.6.8.6.8.8		Baïf, Métezeau, Saint-Amant.	p.297
65	sixain	ababcc,	8.7.8.7.8.7		Desmarets.	
50	sixain	ababcc,	8.8.4.8.8.4		H. Lapaire.	
65	sixain	ababcc,	8.8.8.8.6.6		Verlaine.	
65	sixain	ababcc,	8.8.8.8.6.8		Marillac.	
65	sixain	ababcc,	8.8.8.8.8.4		P. Bourg, Theuriet.	
65	sixain	ababcc,	8.8.8.8.8.6		Tristan, Desmarets.	
65	sixain	ababcc,	8.8.8.8.8.C		Racan, Frénicle, Tristan.	
65	sixain	ababcc,	8.8.8.8.A.A		Du Bellay, Ronsard, Magny, Racan, Corneille, Scarron, etc.	p.295
65	sixain	ababcc,	8.8.8.8.C.8		Benserade, Corneille.	
65	sixain	ababcc,	8.8.8.8.C.C		Racan, Corneille.	pp.295-296
66	sixain	ababcc,	8.8.8.C.C.C		Frénicle, Colletet.	
66	sixain	ababcc,	8.C.8.8.8.8		Godeau, ps.109.	

4.5.4. Martinon : Sixains 24/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
65	sixain	ababcc,	8.C.8.C.8.8		Godeau.	
65	sixain	ababcc,	8.C.8.C.C.8		Godeau, Chapelain.	
66	sixain	ababcc,	8.C.C.8.8.C		Godeau.	
66	sixain	ababcc,	8.C.C.C.C.8		Godeau, Benserade.	
65	sixain	ababcc,	A.6.A.6.6.6		Urfé.	
65	sixain	ababcc,	A.6.A.6.A.A		Vauquelin, La Boderie, Desportes.	
66	sixain	ababcc,	A.A.6.6.A.A		La Boderie.	
65	sixain	ababcc,	A.A.A.A.5.5		L. Ménard.	
65	sixain	ababcc,	A.A.A.A.A.5		Dierx.	
65	sixain	ababcc,	C.6.C.6.C.6		Toutain.	
65	sixain	ababcc,	C.6.C.6.C.C		Vauquelin, Alletz.	
66	sixain	ababcc,	C.8.8.8.8.8		Godeau.	
66	sixain	ababcc,	C.8.C.C.8.8		Saint-Amant.	
66	sixain	ababcc,	C.8.C.C.C.C		Pellisson.	
66	sixain	ababcc,	C.C.8.8.8.8		Scudéry.	
66	sixain	ababcc,	C.C.8.8.C.C		La Boderie.	
66	sixain	ababcc,	C.C.8.C.8.C		Corneille.	
65	sixain	ababcc,	C.C.8.C.C.C		Godeau.	
65	sixain	ababcc,	C.C.C.8.C.8		Benserade.	
64	sixain	ababcc,	C.C.C.C.7.7		Desbordes-Valmore.	
64	sixain	ababcc,	C.C.C.C.8.C		Godeau.	
64	sixain	ababcc,	C.C.C.C.C.6 (Mme Waldor		Desmarets, Mme Waldor.	
47	sixain	abacbc,	7.		J. de la Taille.	
47	sixain	abacbc,	8.		Baïf.	

4.5.4. Martinon : Sixains 25/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
46	sixain	abacbc,	A.		Rivaudeau, Et. de la Boétie, Desportes, Fiefmelin, Le Houx.	
45	sixain	abacbc,	C.		Baïf, Simon Goulart.	
52	sixain	abacbc,	3.3.7.3.3.7		Rouquès.	
53	sixain	abacbc,	6.C.6.6.C.6		Aubigné.	
58	sixain	abacbc,	8.C.C.C.8.C		Benserade.	
59	sixain	abacbc,	C.C.C.6.6.6		Aubigné.	
57	sixain	abaccb,	A.5.A.A.A.5		P. Reboux.	
67	sixain	abbaab,	5.		Lebreton.	
67	sixain	abbaab,	7.		Vicaire.	
67	sixain	abbaab,	8.		Gougenot, Racine, A. de Montesquiou, Sully Prudhomme, Cl	?
67	sixain	abbaab,	C.		G. de Poetou, Fiefmelin, Desbordes-Valmore, Clair Tisseur,	
67	sixain	abbaab,	8.C.8.C.8.C		M.-J. Chénier, etc.	
67	sixain	abbaab,	C.8.C.8.C.C		Benserade.	
67	sixain	abbaab,	C.8.C.C.8.8		Lebrun.	
67	sixain	abbaba,	5.		Privas.	
67	sixain	abbaba,	6.		Du Mas, Lydie, 179 (f.).	
67	sixain	abbaba,	8.		Vauquelin, Scarron, L. Dierx, Silvestre, etc.	p.305
67	sixain	abbaba,	A.	5-5	Privas.	
67	sixain	abbaba,	C.		Gauchet, Magre.	
67	sixain	abbaba,	8.4.4.8.8.8		Privas.	
51	sixain	abbaba,	8.8.2.8.8.2		Th. Guiard.	
67	sixain	abbaba,	8.8.4.4.8.4		Coran.	
67	sixain	abbaba,	8.C.8.8.C.8		Veuillot, Œuv. poét., éd. 1878, pp.172 et 179.	
67	sixain	abbaba,	C.8.8.8.C.C		Veuillot.	

4.5.4. Martinon : Sixains 26/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
51	sixain	abbabb,	6.6.5.6.6.5		Hugo.	
61	sixain	abbacc,	8.6.3.8.6.3		Villemin.	
61	sixain	abbacc,	8.6.6.8.8.4		Bèze.	
66	sixain	abbacc,	A.C.8.C.8.A		Scarron.	
61	sixain	abbacc,	C.6.2.C.6.2		Demesmay.	
66	sixain	abbacc,	8.C.8.6.A.6		Saint-Amant.	
64	sixain	abbacc,	4.		Turquety.	
64	sixain	abbacc,	5.		Turquety, Vicaire.	
64	sixain	abbacc,	6.		Marsolleau.	
64	sixain	abbacc,	7.		Bèze, Du Bellay, R. Garnier, J. Blanchon, Voiture, Gautier,	
64	sixain	abbacc,	8.		Bèze, J. Peletier, Aubigné, Desportes, Malherbe, P. Josep	
63	sixain	abbacc,	A.		Bèze, Forcadel, Vauquelin, Belleau, J. de la Taille, Marillac,	p.291
63	sixain	abbacc,	C.		Bèze, Jamyn, Morenne, Le Digne, Marillac, Sarasin, Desbo	
52	sixain	abbacc,	5.5.2.5.5.2		M. de Guérin.	
53	sixain	abbacc,	6.4.4.6.4.4		Lapaire.	
51	sixain	abbacc,	6.6.2.6.6.2		Musset.	p.247
51	sixain	abbacc,	6.6.3.6.6.3		P. Olivier, J. Olivier, Navarrot, Jouy.	
51	sixain	abbacc,	6.6.4.6.6.4		Ronchaud.	
61	sixain	abbacc,	6.6.6.C.6.6		Hugo.	
60	sixain	abbacc,	6.6.8.6.8.8		Rotrou.	
51	sixain	abbacc,	7.7.3.7.7.3		Brizeux.	p.247
53	sixain	abbacc,	8.4.4.8.4.4		Mistral.	
65	sixain	abbacc,	8.4.8.4.8.4		Métezeau.	
53	sixain	abbacc,	8.6.6.8.6.6		Bèze, Ch. de Navyère, Du Peyrat, etc.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
51	sixain	abbacc,	8.8.2.8.8.2		Mme Mollard, Blémont.	p.247
50	sixain	abbacc,	8.8.4.8.8.4		Gautier, du Clésieux, Lafagette, St. de Guaita.	
50	sixain	abbacc,	8.8.6.8.8.6		Montchrestien.	
65	sixain	abbacc,	8.8.8.8.8.C		Patrix.	
65	sixain	abbacc,	8.8.8.8.A.A		Du Bellay.	
65	sixain	abbacc,	8.8.8.8.C.8		Saint-Amant, Godeau, Scarron.	p.296
65	sixain	abbacc,	8.8.8.8.C.C		Baro, Rousseau, L. Racine, Lefranc de Pomp.	
66	sixain	abbacc,	8.8.8.C.C.C		Colletet.	
66	sixain	abbacc,	8.C.8.8.C.C		Corneille.	
65	sixain	abbacc,	8.C.8.C.C.C		Corneille, Saint-Amant.	
53	sixain	abbacc,	A.6.6.A.6.6		Agneaux.	
65	sixain	abbacc,	A.6.A.6.6.6		Vauquelin.	
49	sixain	abbacc,	A.A.5.A.A.5	5-5	Félix Frank.	
66	sixain	abbacc,	A.A.6.A.A.A		Desportes.	
65	sixain	abbacc,	A.A.A.A.C.C		Labenski.	
53	sixain	abbacc,	C.6.6.C.6.6		Ed. Plouvier (Ch. Vincent et).	
65	sixain	abbacc,	C.6.C.6.C.6		Hopil, Marillac.	
65	sixain	abbacc,	C.6.C.6.C.C		Urfé, etc.	
53	sixain	abbacc,	C.6.C.C.6.C		Bouchaud.	
66	sixain	abbacc,	C.8.8.C.C.C		Godeau.	
65	sixain	abbacc,	C.8.C.8.C.C		Corneille.	
66	sixain	abbacc,	C.8.C.C.8.C		Godeau.	
49	sixain	abbacc,	C.C.2.C.C.2		Am. Rolland.	
66	sixain	abbacc,	C.C.6.6.C.C		Godeau.	

4.5.4. Martinon : Sixains 28/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
49	sixain	abbacc,	C.C.6.C.C.6		Marillac.	
66	sixain	abbacc,	C.C.8.C.C.C		Em. Deschamps.	
65	sixain	abbacc,	C.C.C.8.C.8		Scarron.	
64	sixain	abbacc,	C.C.C.C.C.6		Hopil.	
64	sixain	abbacc,	C.C.C.C.C.8		Corneille.	
68	sixain	abbbaa,	C.		Samain, Musset.	
68	sixain	abbbaa,	8.C.C.C.8.8		Schuré.	
69	sixain	abbbab,	7.		Hugo.	
69	sixain	abbbab,	C.8.8.C.8.8		Séb. Rhéal.	
69	sixain	abbbba,			Boukay.	
47	sixain	abbcac,	7.		N. Chrétien.	
45	sixain	abbcac,	C.		J. Bonnerot.	
57	sixain	abbcac,	A.A.A.6.A.6		Tyard, J. de la Taille.	
61	sixain	abbcbc,	A.A.A.A.C.A		Benserade.	
45	sixain	abcabc,	C.		Aubigné.	
49	sixain	abcabc,	A.A.6.A.A.6		Marillac.	
54	sixain	abcabc, cdecde, etc.	8.4.8.8.4.8		J. Boissière.	
61	sixain	abcbca,	C.6.6.6.6.6		Bernier de la Brousse.	
48	sixain	abccba,	4.		Gregh.	
48	sixain	abccba,	5.		Verlaine.	
47	sixain	abccba,	8.		Quillard.	
45	sixain	abccba,	C.		Bérenger.	
58	sixain				?	
68	sixain		7.		Voltaire.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
68	sixain		C.		Musset, L. Bouilhet, Blaze, Banville, Sully Prudhomme, Pa	
53	sixain		8.4.8.8.4.8		Pontalais.	
60	sixain		C.8.C.8.8.8		?	

4.5.4. Martinon : Sixains 30/30

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
73	septain	aaabcbc,	7.		Turquety.	
73	septain	aaabcbc,	8. et 3.		J. Normand.	
73	septain	aaabccb,	A.A.A.5.A.A.8		Angellier.	
73	septain	aaabccb,	4.		Montesquiou.	
73	septain	aaabccb,	7.		Turquety, Millien, Mme Mesureur.	
73	septain	aaabccb,	8.		E. Fouinet, Villiers de l'Isle-Adam, Canora.	
73	septain	aaabccb,	5.5.5.4.5.5.4		Montoya, Mistral.	
73	septain	aaabccb,	8.4.4.8.4.4.4		Hamilton.	
73	septain	aaabccb,	A.A.A.5.A.A.5		Fabié.	
73	septain	aabaaab,	A.		J. Lemaire, Marguerite de Navarre, F. Habert, etc.	
72	septain	aabaabb,	4.4.A.4.4.A.A		(O. de Saint-Gelais et) Bl. d'Auriol.	
72	septain	aabaabb,	8.8.8.8.8.8.4		des Masures.	
72	septain	aabaabb,	A.A.A.A.A.A.6		Peletier.	
72	septain	aababab,	8.8.4.8.8.8.4		Em. Blémont.	
71	septain	aabbaab,	6.		A. des Essarts.	
74	septain	aabbacc,	A.6.A.A.6.A.A		La Péruse.	
74	septain	aabbacc,	C. et 4.		Mme d'Arbouville.	
71	septain	aabbbcc,			?	
71	septain	aabbcbc,	5.		Rouquès.	
71	septain	aabbcbc,	8.		Cl. Billard, Benserade.	
71	septain	aabbcbc,	A.		Marot.	
71	septain	aabbccb,	5.		Privas.	
71	septain	aabbccb,	7.		Cl. Billard, Turquety.	
71	septain	aabbccb,	8.		Magny, Cl. Billard, Turquety.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
71	septain	aabbccb,	A.		Baïf.	
71	septain	aabbccb,	C.		Fabié, Fréd. Bataille.	
71	septain	aabbccb,	7.3.7.7.7.3.7		Métezeau.	
71	septain	aabbccb,	8.8.8.8.8.8.6		Bachet de Meziriac.	
71	septain	aabbccb,	C.C.6.6.C.C.6		Alletz.	
71	septain	aabbccb,	C.C.8.C.C.8.8		Boulay-Paty.	
71	septain	aabbccb,	C.C.C.C.C.C.8		Turquety.	
71	septain	aabbccc,	8.4.8.4.8.4.C		Verlaine.	
71	septain	aabbccc,	8.8.4.8.4.8.8		R. de la Ville hervé.	
74	septain	aabcbba,	8.		Baïf.	
72	septain	aabcbbc,	8.C.6.8.8.C.6		Scarron.	
72	septain	aabcbbc,	C.6.8.C.C.8.C		Corneille.	
72	septain	aabcbbc,	8.		Aubigné, Voiture, Chevreau, Martial de Brive.	
72	septain	aabcbbc,	8.8.8.8.8.8.C		Resneville.	
72	septain	aabcbbc,	C.6.C.C.C.C.C		Boisrobert.	
72	septain	aabcbbc,	C.C.8.C.C.8.8		Corneille.	p.321
72	septain	aabcbbc,	C.C.C.C.A.A.A		Racan.	
72	septain	aabcbbc,	C.C.C.C.C.8.8		Corneille.	pp.321-322
72	septain	aabcbcb,	C.6.C.C.8.6.C		Chevreau.	
72	septain	aabcbcb,	7.		Ronsard, C. Paris, La Fare, Hugo, Banville, .	p.46, pp.320-321
72	septain	aabcbcb,	C.		Deimier, Hugo.	p.321
72	septain	aabcbcb,	6.6.6.6.6.6.3		J. de Rességuier.	
72	septain	aabcbcb,	8.8.4.8.8.4.8		Laurent Pichat.	
72	septain	aabcbcb,	8.8.8.8.8.8.3		Haraucourt.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
72	septain	aabcbcb,	8.8.8.8.8.8.C		Frénicle, Bussières..	
72	septain	aabcbcb,	8.8.8.8.C.8.C		Frénicle.	
72	septain	aabcbcb,	8.8.C.C.C.8.C		Frénicle.	
72	septain	aabcbcb,	C.C.8.C.8.8.C		Chevreau.	
72	septain	aabcbcb,	C.C.C.C.C.C.8		C.C.C. C.C.C.8 : Mme Waldor, Sully Prudhomme.	
72	septain	aabcbcb,	8.		Ronsard, Magny, Théophile, Scudéry, Saint-Pavin, Em. Deschamps, Theuriet.	?
72	septain	aabccbb,	8.8.C.6.C.C.C		Scudéry.	?
72	septain	aabccbb,	6.		Verlaine.	
72	septain	aabccbb,	7.		P. Dupont, J. Lorrain.	
72	septain	aabccbb,	8.		Sibilet, M. de Guérin.	
72	septain	aabccbb,	A.		H. de Latouche.	
72	septain	aabccbb,	2.A.A.2.A.A.2		Desbordes-Valmore.	
72	septain	aabccbb,	3.3.7.3.3.7.7		Hugo.	p.322
72	septain	aabccbb,	4.4.8.4.4.8.4		Carré et Cormon.	p.322
72	septain	aabccbb,	7.7.7.7.7.7.C		Desportes.	
72	septain	aabccbb,	8.8.8.8.8.8.3		G. d'Aurigny.	
72	septain	aabccbb,	8.8.8.8.8.8.4		des Masures.	
72	septain	aabccbb,	8.8.8.8.8.8.6		Buttet.	
72	septain	aabccbb,	8.8.8.C.8.8.8		Frénicle.	
72	septain	aabccbb,	C.C.C.C.4.C.4		Mme Ségalas.	
73	septain	aabccbc,	8., 7. et 6.		Métezeau.	
73	septain	aabccbc,	5.4.4.5.4.4.4		Hugo.	
73	septain	aabccbc,	8.8.8.C.C.C.C		Racan.	
73	septain	aabccbc,	C.C.3.3.C.C.C		Desbordes-Valmore.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
73	septain	aabcccb,	5.		Banville.	p.324
73	septain	aabcccb,	7.		Lamartine, Banville.	p.324
73	septain	aabcccb,	8.		Mélinte (Mauduit), Mauduit, Hugo, A. de Latour, Dumas fils, Verlaine, Le Goffic.	p.324
73	septain	aabcccb,	C.		Lamartine, Reboul, L. Ménard, S.-C. Leconte.	pp.324-325
73	septain	aabcccb,	7.5.7.7.7.7.7		Privas.	
73	septain	aabcccb,	7.7.3.7.7.7.3		Privas, etc.	
73	septain	aabcccb,	8.8.2.8.8.8.2		P. Reboux.	
73	septain	aabcccb,	8.8.4.8.8.8.4		H. de Saint-Maur, Chantavoine.	p.325
73	septain	aabcccb,	8.8.8.8.8.8.3		G. Marc.	
73	septain	aabcccb,	8.8.8.8.8.8.4		Rameau, Canora.	
73	septain	aabcccb,	8.8.C.8.8.8.C		Lionel des Rieux, Mistral, Aubanel, Reboux.	
73	septain	aabcccb,	8.8.C.C.8.8.C		Scudéry.	
73	septain	aabcccb,	A.A.C.A.A.C.C		P. Viala.	
73	septain	aabcccb,	C.8.8.C.8.8.8		Hugo.	
73	septain	aabcccb,	C.C.8.C.C.8.8		Mme Penquer, Bergerat.	
73	septain	aabcccb,	C.C.8.C.C.C.8		Rameau.	
73	septain	aabcccb,	C.C.C.6.6.6.6		A. Ségalas.	p.328
73	septain	aabcccb,	C.C.C.C.8.C.8		Benserade.	
73	septain	aabcccb,	C.C.C.C.C.6.6		Lamartine, Hugo.	p.326
73	septain	aabcccb,	C.C.C.C.C.C.8		Lamartine, Poncy, Samain.	
69	septain	abaabab,			Laprade.	
73	septain	abaabab,	5.		Banville.	
73	septain	abaabab,	7.		Des Autels.	
73	septain	abaabab,	8.		Cyrano, Rességuier.	p.327

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
73	septain	abaabab,	A.2.A.A.2.A.2		Marsolleau.	
73	septain	abaabab,	5.4.3.2.1.6.7		Rollinat.	
74	septain	abaabba,	C.		Lafagette, Laprade, Leconte de Lisle.	p.327
73	septain	abaabcc,	6.8.C.6.8.6.6		Banville.	pp.326-327
73	septain	abaabcc,	8.		C. de Taillemont.	
73	septain	abaabcc,	A.		J. Marot.	
69	septain	ababaab,			Laprade, Richepin.	
69	septain	ababaab,	8.C.8.C.8.8.C		Laprade.	
72	septain	abababa,	8.		Boutelleau, Mme de Noailles.	
72	septain	abababa,	C.		Roinard.	
72	septain	abababa,	5.6.5.6.5.6.5		A. Désiré.	
72	septain	abababa,	7. et 3.		Blémont.	
72	septain	abababa,	7. et 4.		Raunié.	
70	septain	ababacc,	6.		Gautier.	
70	septain	ababacc,	7.		Courtin de Cissé, Beaumarchais, Raunié.	
70	septain	ababacc,	C.		E. Deschamps, H. Grenier.	p.316
71	septain	ababbab,	8.		Marot.	
71	septain	ababbab,	8.6.8.6.8.8.8		Désaugiers.	
71	septain	ababbab,	8.8.8.8.4.4.4		Mistral.	
71	septain	ababbab,	8.8.8.8.4.8.8		Racine.	
70	septain	ababbcc,	A.C.A.8.8.C.C		La Fontaine.	
70	septain	ababbcc,	6.		des Masures, Le Houx.	
70	septain	ababbcc,	7.		Saint-Gelais, Baïf, J. Moréas.	
70	septain	ababbcc,	8.		Gringore, Marot, Corrozet, Marguerite de Navarre, Peletier, Du Bellay, La Roque.	p.314

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
70	septain	ababbcc,	A.		Gringore, R. de Collerye, G. Cretin, J. Lemaire, J. Bouchet, Marot, Corrozet, Le Houx	
70	septain	ababbcc,	C.8.C.8.8.C.C		Scudéry.	
70	septain	ababbcc,	C.C.C.8.C.8.C		Tristan, Chevreau.	
70	septain	ababcbc,	6.		Beaujeu.	
70	septain	ababcbc,	7.		Garnier, Beaujeu.	
70	septain	ababcbc,	8.		Haudent, Garnier, Rotrou, La Fare, G. Marc.	
70	septain	ababcbc,	A.		Marot.	
70	septain	ababcbc,	8.8.8.8.4.8.4		Bér. de la Tour.	
70	septain	ababcbc,	8.8.C.C.C.C.8		Corneille.	
70	septain	ababcbc,	8.8.C.C.C.C.C		Frénicle.	
70	septain	ababcbc,	8.C.8.C.C.C.8		Chapelain, etc.	
74	septain	ababcca,	8.8.6.6.6.6.8		J. Grévin.	
70	septain	ababccb,	8.8.8.8.6.6.2		J. Boissière.	
70	septain	ababccb,	7.5.7.7.7.8.6		Voiture.	
70	septain	ababccb,	8.6.8.6.5.5.7		Theuriet.	p.313
69	septain	ababccb,	5.		Chr. de Gamon, Amiel, F. Naquet.	
69	septain	ababccb,	6.		J. Grévin, J. Ruyr, J. Olivier, Grenier, Theuriet.	p.311
69	septain	ababccb,	7.		Belleau, L. Saunier, Cl. Billard, La Motte.	
69	septain	ababccb,	8.		Forcadel, Tyard, Ronsard, Magny, Baïf, Gresset, Denne-Baron, Theuriet, Lionel des Ri	?
69	septain	ababccb,	A.		La Morvonnais.	
69	septain	ababccb,	A.	5-5	Rivoire.	
69	septain	ababccb,	C.		Gauchet, Musset, P. Borel, J. Olivier, Hugo, Vigny, M. Montégut, Sully Prudhomme, M	p.311
70	septain	ababccb,	6.6.6.6.6.6.3		Theuriet, etc.	
70	septain	ababccb,	7.5.7.5.7.7.5		P. Olivier, Raunié, Désaugiers, Laprade.	p.312

4.5.5. Martinon : Septains 6/9

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
70	septain	ababccb,	8.4.8.4.8.8.4		Guerrier de Dumast.	
70	septain	ababccb,	8.6.8.6.8.8.6		Laz. Carnot, Amiel, Gourdon, Theuriet, etc.	
70	septain	ababccb,	8.6.8.6.8.8.8		Toutain.	
70	septain	ababccb,	8.8.8.8.8.8.C		La Motte, Anbanel.	
70	septain	ababccb,	8.8.8.C.8.8.C		La Motte, Anbanel.	
69	septain	ababccb,	8.8.C.C.C.8.C		Gomberville.	
69	septain	ababccb,	8.C.8.C.C.8.C		Laprade.	
69	septain	ababccb,	8.C.C.C.C.8.8		Dalibray.	
70	septain	ababccb,	A.5.A.5.A.A.A		Verlaine.	
70	septain	ababccb,	A.A.A.A.4.4.A		Colin Bucher.	
70	septain	ababccb,	A.A.A.A.6.6.A		J. Martin.	
70	septain	ababccb,	A.A.A.A.8.A.A		J.-J. Ampère.	
70	septain	ababccb,	C.8.8.8.C.C.8		Rousseau.	p.312
69	septain	ababccb,	C.8.C.8.C.8.8		Turquety.	
70	septain	ababccb,	C.8.C.8.C.C.8		Theuriet.	
69	septain	ababccb,	C.C.C.C.C.C.8		Mme Waldor, Turquety.	
70	septain	ababccc,	8.6.8.6.8.8.2		Béranger, Jouy.	
70	septain	ababccc,	8.6.8.6.8.6.6		Colletet	
70	septain	ababccc,	8.8.8.8.8.8.3		Privas.	
70	septain	ababccc,	A.6.A.6.A.A.6		Ronsard.	
74	septain	abacbcc,	7.3.3.7.3.3.7		Montesquiou.	
73	septain	abbaaab,	C.C.C.6.6.6.6		Lamartine.	p.328
71	septain	abbaabb,	5.		Lebreton.	
71	septain	abbaacc,	8.		Des Masures.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
71	septain	abbaacc,	A.		Peletier.	
71	septain	abbaacc,	7.5.5.7.7.7.5		Baïf.	
71	septain	abbaacc,	C.C.8.C.C.C.C		Paysant.	
71	septain	abbabab,	8.		Richepin.	
71	septain	abbabcc,	7.		Fiefmelin.	
71	septain	abbabcc,	9.		Verlaine.	
71	septain	abbacac,	7.		Benserade, La Fare, Morellet.	
71	septain	abbacac,	8.		La Jessée, abbé d'Heauville, Rousseau, La Motte, Lefranc de Pompignan, Fontanes, M.	
71	septain	abbacac,	A.		Mme Tastu.	
71	septain	abbacac,	C.		J. Olivier, Cl. Hugues, Sully Prudhomme, V.-E. Michelet.	
71	septain	abbacac,	8.8.8.4.4.4.4		Vicaire, etc.	
71	septain	abbacac,	8.8.8.8.8.8.C		Rousseau.	
71	septain	abbacac,	8.C.C.C.C.C.C		Nép. Lemercier.	
71	septain	abbacac,	C.8.C.8.8.C.8		Chénier.	p.319
71	septain	abbacac,	C.C.C.C.C.C.8		Sully Prudhomme.	p.319
74	septain	abbacbc,	7.		Fiefmelin.	
71	septain	abbacca,	C.C.C.6.C.C.8		Dalibray.	
71	septain	abbacca,	7.		Silvestre.	
71	septain	abbacca,	8.		Silvestre, Ropartz, Rouquès.	
70	septain	abbacca,	C.		Laudun d'Aigaliers, J. Loys, Benserade, Guerne, H. Béranger.	
71	septain	abbacca,	6.6.6.3.6.6.3		Theuriet.	
71	septain	abbacca,	6.C.C.6.C.C.6		A. Ségalas.	
71	septain	abbacca,	7.7.7.7.4.4.7		Du Peyrat.	
71	septain	abbacca,	8.8.8.8.3.3.8		Du Peyrat.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
71	septain	abbacca,	8.8.8.C.8.C.8		Scarron.	
71	septain	abbacca,	8.8.C.8.C.8.8		Cas. Delavigne.	p.318
71	septain	abbacca,	A.A.5.5.A.5.5	5-5	Privas.	
71	septain	abbacca,	C.8.8.C.8.8.C		Coyssard, G. Chevalier, Mis de Valori.	
71	septain	abbacca,	C.C.C.C.C.C.8		Hugo, Gozlan.	p.317
74	septain	abbaccb,	C.		Reboux.	
71	septain	abbaccc,	8.4.8.4.8.4.8		Verlaine.	p.319
74	septain	abbbaba,	C. et 8.		Rostand.	
74	septain	abcacba,	C.		Bannerot.	
74	septain	abcacbc,	4.		Viélé-Griffin.	
74	septain	abcbcba,	8.		Viélé-Griffin.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
78	huitain	aaaabbcc,	6.6.6.4.6.6.6.4		Hugo.	
77	huitain	aaabaaab,	6.		G. Crétin.	
77	huitain	aaabaaab,	A.		J. Lemaire.	
78	huitain	aaabaaab,	8.8.8.2.8.8.8.2		Blémont.	
78	huitain	aaabaaab,	8.8.8.6.8.8.8.6		Angot l'Esperonnière.	
78	huitain	aaabaaab,/bbbabbba,	5.		Sibilet.	
78	huitain	aaabccbc,	4.4.4.6.4.4.4.6		Désaugiers.	
78	huitain	aaabcccb,	8.8.8.4.8.8.8.2		Xanrof.	
78	huitain	aaabcccb,	3.		Hugo, Blanchemain.	
78	huitain	aaabcccb,	4.		Mme Lesguillon, L. Magnier, Belmontet, Pommier, G. Marc, Lafagette, Richel	
78	huitain	aaabcccb,	5.		G. de Poetou, Désaugiers, Am. Rolland, Musset, F. Naquet, J. Jouy, Meusy,)	p.346
77	huitain	aaabcccb,	6.		Hugo, A. Brot, Th. Guiard, Lonlay, L. Magnier, Prarond, Mme Mesureur.	p.346
77	huitain	aaabcccb,	7.		Piron, Quinet, A. Pommier, Lafagette, G. Montoya, Zamacoïs.	p.345
77	huitain	aaabcccb,	8.		Hugo, Lamartine, Musset, Mme Lesguillon, Dumas fils, etc., etc.	p.346
77	huitain	aaabcccb,	A.	5-5	Boukay.	
77	huitain	aaabcccb,	C.		L. Ménard, Grandmougin.	
78	huitain	aaabcccb,	4.4.4.2.4.4.4.2		Privas.	
78	huitain	aaabcccb,	4.4.4.5.4.4.4.5 (		A. Gouffé, Désaugiers, Montoya.	
78	huitain	aaabcccb,	5.5.5.2.5.5.5.2		Reboux.	
78	huitain	aaabcccb,	6.6.6.2.6.6.6.2		Rostand.	p.349
78	huitain	aaabcccb,	6.6.6.3.6.6.6.3		J. Barbier.	
78	huitain	aaabcccb,	6.6.6.5.6.6.6.5		Gouffé.	
79	huitain	aaabcccb,	7.7.3.7.7.3.7.3		P. Reboux.	
78	huitain	aaabcccb,	7.7.7.2.7.7.7.2		Samain.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
78	huitain	aaabcccb,	7.7.7.3.7.7.7.3		J. Lemaître, La Villehervé, Harel, Fuster.	
78	huitain	aaabcccb,	7.7.7.4.7.7.7.4		Privas.	
78	huitain	aaabcccb,	7.7.7.5.7.7.7.5		Montoya.	
79	huitain	aaabcccb,	7.7.7.7.7.7.7.3		Hugo.	
78	huitain	aaabcccb,	8.3.8.8.8.3.8.8		Musset.	
78	huitain	aaabcccb,	8.8.8.2.8.8.8.2		Cl. Hugues, Privas.	
78	huitain	aaabcccb,	8.8.8.3.8.8.8.3		Privas.	
78	huitain	aaabcccb,	8.8.8.4.8.8.8.4		Panard, Cas. Delavigne, Rollinat, Eph. Mikhaël, Bruant, etc., etc.	pp.348-349
78	huitain	aaabcccb,	8.8.8.6.8.8.8.6		Angot l'Esperonnière, Richepin.	
78	huitain	aaabcccb,	8.8.8.8.8.8.8.4		Roger Milès, J. Olivier, Xanrof.	
78	huitain	aaabcccb,	8.8.8.C.8.8.8.C		Grandmougin, A. Gaud.	
78	huitain	aaabcccb,	9.9.9.9.9.9.9.8		Richepin.	
78	huitain	aaabcccb,	A.A.A.2.A.A.A.2		L. Pichat.	p.350
78	huitain	aaabcccb,	A.A.A.4.A.A.A.4		Garnier.	?
78	huitain	aaabcccb,	A.A.A.5.A.A.A.5		Rostand.	pp.349-350
78	huitain	aaabcccb,	A.A.A.6.A.A.A.6		Peletier, du Bellay, Fiefmelin.	pp.347-348
78	huitain	aaabcccb,	C.C.C.6.C.C.C.6		Peletier, Ronsard, P. Le Loyer, Turrin, Lacaussade.	
78	huitain	aaabcccb,	C.C.C.8.C.C.C.8		Agneaux, Fuster.	
78	huitain	aaabcccb,	C.C.C.C.C.C.C.8		Trolliet.	
79	huitain	aabaabcc,	4.4.7.4.4.7.A.A		Laugier de Porchères.	
80	huitain	aababcbc,			Benserade.	
80	huitain	aababccb,	C.		Sully Prudhomme.	
80	huitain	aabaccbc,	C.		J. Bonnerot.	
80	huitain	aabacccb,	7.7.7.7.7.5.7.5		Le Houx.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
76	huitain	aabbabab,	6.		Beaujeu.	
76	huitain	aabbabab,	7.		Hugo.	
76	huitain	aabbabab,	8.		Desbordes-Valmore.	
80	huitain	aabbabab,	A.A.6.A.A.6.A.6		J. Lemaire.	
76	huitain	aabbabab,	C.C.C.6.C.6.C.6		Desportes.	
79	huitain	aabbccbb,	6.6.6.6.6.6.8.8		Desbordes-Valmore.	
76	huitain	aabbccdd,	3.		Desbordes-Valmore.	
76	huitain	aabbccdd,	4.		Desbordes-Valmore.	
76	huitain	aabbccdd,	5.		Bèze.	
76	huitain	aabbccdd,	7.		Baïf, Jodelle, Desbordes-Valmore, P. Dupont, Blémont.	
76	huitain	aabbccdd,	8.		Ronsard, Magny, Desbordes-Valmore.	
76	huitain	aabbccdd,	A.		Ronsard, Peletier, Baïf.	
76	huitain	aabbccdd,	C.		Magny, Desportes, Boyssières, Tiercelin.	
76	huitain	aabbccdd,	8.8.8.8.4.4.8.8		J. Grévin, etc.	
76	huitain	aabbccdd,	A.A.A.6.A.A.A.6		Ronsard.	
76	huitain	aabbcdcd,	8.		Bèze, Magny, R. Garnier, Ad. Billaut, Desbordes-Valmore, R. de Beauvoir.	
76	huitain	aabbcdcd,	A.		Vigny.	
76	huitain	aabbcddc,	7.		Ronsard, Bèze, Magny.	
76	huitain	aabbcddc,	8.		Denisot, Cl. Billard, Déroulède, Richepin.	
76	huitain	aabbcddc,	C.		P. Mathieu, Benserade.	
80	huitain	aabcaaba,			Nolhac.	
80	huitain	aabcbcbc,	8.		Benserade.	
80	huitain	aabcbcbc,	8.8.6.8.8.8.8.8		Rotrou.	
80	huitain	aabcbccb,	8.		Desmarets, Schuré.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
80	huitain	aabcbccb,	C. et 8.		Tristan.	
79	huitain	aabcbcdd,	6.		Métezeau, Demesmay.	
79	huitain	aabcbcdd,	8.		Baïf, Jean de la Taille, Courtin de Cissé, Du Perron, Colomby, Tristan.	p.339
79	huitain	aabcbcdd,	C.		Corneille, Marcassus.	
79	huitain	aabcbcdd,	6.6.6.6.6.6.6.8		Frénicle.	
79	huitain	aabcbcdd,	7.7.7.7.7.7.A.A		La Péruse.	
79	huitain	aabcbcdd,	C. et 6.		Scarron.	
79	huitain	aabcbcdd,	C. et 8.		Benserade, Montreuil, Marcassus, Marrot.	
79	huitain	aabccbbc,	8.		Théophile, Tristan, Scudéry, Du Pelletier, etc.	p.340
80	huitain	aabccbbc,	8.8.8.8.8.8.8.C		Rotrou.	
80	huitain	aabccbbc,	C.8.8.8.8.8.8.8		Scaron, etc.	
80	huitain	aabccbbc,	C.C.C.C.C.8.8.8		Corneille.	
79	huitain	aabccbcb,	4.4.8.4.4.8.A.8		Vinet.	
79	huitain	aabccbcb,	8.		Jodelle, Théophile, Des Barreaux, P. d'Ax, Tristan, Corneille.	p.340
79	huitain	aabccbcb,	C.8.C.8.8.8.8.8		Chevreau.	
79	huitain	aabccbcb,	C.C.C.C.8.8.C.8		Poncy.	
79	huitain	aabccbdd,	4.4.7.4.4.7.A.A		Anne Picardet.	
79	huitain	aabccbdd,	7.		Hopil, Métezeau, Tiercelin.	
79	huitain	aabccbdd,	8.		Bèze, La Péruse, Jodelle, Baïf, Desportes, Cl. Billard, P. Dupont, etc.	
79	huitain	aabccbdd,	A.		J. Martin, Taillemont.	
79	huitain	aabccbdd,	C.		Desportes, Métezeau, Marillac, Diers.	
79	huitain	aabccbdd,	3.3.7.3.3.7.7.7		J. Grévin.	
79	huitain	aabccbdd,	6.6.6.6.6.6.8.8		des Yveteaux.	
79	huitain	aabccbdd,	6.6.8.6.6.8.8.8		Et. Durand.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
79	huitain	aabccbdd,	7.3.7.7.3.7.7.7		P. Cornu.	
79	huitain	aabccbdd,	7.7.3.7.7.3.7.7		A. Bruant.	
79	huitain	aabccbdd,	8.3.8.8.3.8.8.8		La Boderie.	
79	huitain	aabccbdd,	8.8.4.8.8.4.8.8		Et. Durand.	
79	huitain	aabccbdd,	8.8.6.6.6.6.8.8		Ronsard.	
79	huitain	aabccbdd,	8.8.8.8.8.8.C.C		Rotrou.	
79	huitain	aabccbdd,	8.8.A.8.8.A.8.8		Et. Durand.	
79	huitain	aabccbdd,	8.8.C.8.8.C.8.8		Ad. Billaut.	
79	huitain	aabccbdd,	A.A.6.6.6.6.A.A		Peletier.	
79	huitain	aabccbdd,	A.A.6.A.A.6.A.6		Boyssières.	
79	huitain	aabccbdd,	C.C.6.C.C.6.C.6		Boyssières.	
80	huitain	aabcccbb,	C.C.C.8.8.8.C.C		E. Hollande.	
80	huitain	abaabbcc,	8.		Gringore, R. de Collerye, J. Lemaire, Corrozet.	
80	huitain	abaabbcc,	A.		Gringore, Collerye, Cretin, Bouchet, Lemaire, Marot, Rabelais, Corrozet, Hu(	p.333
80	huitain	abaabcbc,	6.		Sirven.	
80	huitain	abaabcbc,	6.6.6.6.6.6.6.2		A. Gouffé.	
80	huitain	abaabccb,	7.		Turquety.	
80	huitain	abaabccb,	8.		Cas. Delavigne, Nolhac.	
80	huitain	abaabccb,	A.		J. de la Taille.	
80	huitain	abaabccb,	8.8.8.8.8.C.C.C		Jodelle.	?
80	huitain	abaacbcc,	5.		Desbordes-Valmore.	
77	huitain	ababaaab,	6.5.6.5.6.6.6.5		Prarond.	
77	huitain	ababaaab,	8.6.8.6.8.8.8.6		Richepin.	
80	huitain	abababcc,	8.		Corrozet, Saint-Gelais, Peletier, Boisrobert.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
80	huitain	ababababcc,	A.		La Tayssonnière, La Boderie, La Boétie, Pontoux, Ampère.	
80	huitain	ababababcc,	C.		Baïf, Simon Goulart.	p.332
74	huitain	ababacac,	7.		La Fare.	
76	huitain	ababbaba,	5.		Bér. de la Tour, Des Masures.	
76	huitain	ababbaba,	6.		G. Cretin, Alione, Ronsard, Baïf.	
76	huitain	ababbaba,	7.		Sibilet, Saint-Gelais, Vinet.	
76	huitain	ababbaba,	8.		Haudent, H. Salel, Garnier.	
76	huitain	ababbaba,	A.		Haudent.	
76	huitain	ababbaba,	6.6.6.6.6.4.6.4		Saint-Gelais.	
76	huitain	ababbaba,	8.8.8.8.8.6.8.6		Marot.	
80	huitain	ababbacc,	8.		des Masures.	
80	huitain	ababbacc,	A.		Labenski.	
80	huitain	ababbacc,	C.		l'Espine.	
80	huitain	ababbacc,	C.8.C.8.8.8.C.C		G. Chevalier.	
80	huitain	ababbacc,	C.8.C.C.8.8.C.C		Corneille.	
76	huitain	ababbcbc,	8.		Marot, Corrozet,Forcadel, Ronsard, Belleforest, J. Gohorry, Saint-Amant, Ro	p.330
76	huitain	ababbcbc,	A. (Sarasin : A		Marot, Saint-Gelais, F. Habert, Maclou de la Haye, J. de la Taille, Sarasin, R	
76	huitain	ababbcbc,	C.		Montaiglon, Richepin.	
75	huitain	ababbccb,	8.		La Motte.	
75	huitain	ababbccb,	A.		Corrozet.	
75	huitain	ababbccb,	6.4.6.4.4.6.6.6		J. Godard.	
80	huitain	ababcacc,	6.6.6.6.8.4.8.4		Filber Bretin.	
80	huitain	ababcacc,	7.		Baïf.	
77	huitain	ababcbcc,	A.6.A.6.A.6.A.6		Pontoux.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
77	huitain	ababccbc,	C.		Valagre.	
77	huitain	ababccbc,	8.8.8.8.6.6.8.6		Accasse d'Albiac.	
77	huitain	ababccbc,	8.8.8.8.8.8.8.2		J. Jouy.	
77	huitain	ababcccb,	8.8.8.8.4.4.8.6		Mathieu.	
77	huitain	ababcccb,	3.		Hugo, Monselet, Le Vavasseur.	p.343
77	huitain	ababcccb,	4.		Julvecourt, Coppée.	
77	huitain	ababcccb,	5.		Hugo, Villemin, Julvecourt, Méry.	
77	huitain	ababcccb,	6.		Hugo, Em. Saladin, L. Magnier, Dumas fils, etc.	p.344
77	huitain	ababcccb,	7.		Hugo, Blémont, etc.	p.343
77	huitain	ababcccb,	8.		Hugo, Arvers, Sully Prudhomme, etc.	p.343
77	huitain	ababcccb,	A. à 2.		Hugo, Monselet.	
77	huitain	ababcccb,	C.		?	
77	huitain	ababcccb,	4.4.4.5.4.4.4.5		Sirven.	
77	huitain	ababcccb,	6.5.6.5.6.6.6.5		Blanchemain, Lonlay.	
77	huitain	ababcccb,	7.5.7.5.7.7.7.5		Molière, Hugo, Banville, Popelin, G. Trarieux.	p.344
77	huitain	ababcccb,	7.7.7.7.3.3.3.7		Nodier.	p.342
77	huitain	ababcccb,	8.6.8.6.8.8.8.6		Lonlay, Renée Vivien.	
77	huitain	ababcccb,	8.8.8.8.8.8.8.3		G. Marc.	
77	huitain	ababcccb,	C.8.8.8.8.8.8.8		Renée Vivien.	
77	huitain	ababcccb,	C.C.C.C.C.C.C.8		J. Olivier, S.-C. Leconte.	
75	huitain	ababccdd,	7.		Marot, Ronsard, Bèze, Baïf, etc.	
75	huitain	ababccdd,	8.		Bèze, Magny, Baïf, Desbordes-Valmore, etc.	
75	huitain	ababccdd,	A.		Bèze.	
75	huitain	ababccdd,	C.		Desportes, La Jessée, Desbordes-Valmore.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
75	huitain	ababccdd,	5.8.5.8.5.5.8.8		Em. Debraux.	
75	huitain	ababccdd,	8.4.8.4.4.4.4.4		J. de Romieu, etc.	
75	huitain	ababccdd,	8.6.8.6.8.8.6.6		Amiel.	
75	huitain	ababccdd,	8.8.8.8.4.4.8.8		Alione.	
75	huitain	ababccdd,	A.A.A.A.8.8.8.8		Marot, Peletier.	
74	huitain	ababcdcd,	A.A.8.8.7.7.6.6		Baïf.	
74	huitain	ababcdcd,	3.			
74	huitain	ababcdcd,	4.			
74	huitain	ababcdcd,	5.		Magny, Lamartine.	
74	huitain	ababcdcd,	6.		Marot, Ronsard, Baïf, P. Dupont, etc.	
74	huitain	ababcdcd,	7.		Ronsard, Tahureau, Ad. Billaut, P. Dupont, Hugo.	p.334
74	huitain	ababcdcd,	8.		Corrozet, Ronsard, Peletier du Mans, Magny, Desportes, Cotin, M.-J. Chénie	p.337
74	huitain	ababcdcd,	A.		Magny, Béranger, P. Dupont.	
74	huitain	ababcdcd,	A.	5-5	P. Dupont.	
74	huitain	ababcdcd,	C.		Desportes, Bertaut, Hugo.	
75	huitain	ababcdcd,	6.6.6.6.6.6.4.4		Hugo, etc., etc.	
22	huitain	ababcdcd,	7.5.7.5.7.5		Poupo, A. Gouffé, Fontaney, Coppée, Verlaine.	
32	huitain	ababcdcd,	8.4.4.4.8.4.4.4		Verlaine	p.457
21	huitain	ababcdcd,	8.4.8.4.8.4.8.4		Meynier, Nodier, Creuzé de Lessert, Hugo, Verlaine.	
75	huitain	ababcdcd,	8.6.8.6.8.6.8.6		Marot, Hég. Moreau.	
75	huitain	ababcdcd,	8.8.8.8.6.6.6.6		Peletier, du Bellay.	p.335
75	huitain	ababcdcd,	8.8.8.8.8.8.8.2		Hugo.	
75	huitain	ababcdcd,	8.8.8.8.8.8.8.4		Laprade.	
74	huitain	ababcdcd,	8.8.8.8.8.8.C.8		Godeau.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
74	huitain	ababcdcd,	8.8.8.8.8.C.8.C		Godeau.	p.336
74	huitain	ababcdcd,	8.8.8.8.C.C.C.C		Perrault.	
74	huitain	ababcdcd,	8.C.C.C.C.C.8.8		Brébeuf.	
74	huitain	ababcdcd,	8.C.C.C.C.C.C.8		Lamartine.	
74	huitain	ababcdcd,	A.4.A.4.A.4.A.4		Hugo.	
74	huitain	ababcdcd,	A.A.A.A.A.A.A.6		Béranger.	
74	huitain	ababcdcd,	C.6.C.6.C.6.C.6		Desportes.	
74	huitain	ababcdcd,	C.8.C.8.8.8.8.8		M.-J. Chénier.	
74	huitain	ababcdcd,	C.8.C.8.C.C.8.8		Hugo.	
74	huitain	ababcdcd,	C.C.C.8.C.C.C.8		Lamartine.	
74	huitain	ababcdcd,	C.C.C.C.C.6.C.6		Desportes.	
74	huitain	ababcdcd,	C.C.C.C.C.C.C.8		Hugo, Lamartine.	
75	huitain	ababcddc,	5.		Guy de Tours.	
75	huitain	ababcddc,	6.		Peletier, P. Dupont.	
75	huitain	ababcddc,	7.		Peletier, Ronsard, P. Dupont.	
75	huitain	ababcddc,	8.		Peletier, Ronsard, Baïf, Jodelle, R. Garnier, Desportes, Benserade, Rouget c	
75	huitain	ababcddc,	C.		P. Dupont.	
75	huitain	ababcddc,	6.4.6.4.4.6.6.6		G. Bachet.	
75	huitain	ababcddc,	6.6.6.2.6.6.6.6		Gouffé, H. Lucas.	
75	huitain	ababcddc,	6.6.6.6.4.6.6.6		Cl. de Trellon, G. Durant, Bertaut, Coyssard, etc.	p.172, p.335
75	huitain	ababcddc,	7.7.7.7.7.A.A.7		Ronsard.	
75	huitain	ababcddc,	C.C.C.8.C.C.C.8		Brébeuf.	
80	huitain	abacbacb,			Nolhac.	
80	huitain	abacbcba,			Nolhac.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
80	huitain	abacdddc,/ecefgggf,	C.C.8.C.C.C.C.C		Scarron.	
75	huitain	abbaabba,	7.		Sibilet.	
75	huitain	abbaabba,	6.2.6.2.6.6.2.2		Rollinat.	p.337
80	huitain	abbaabcc,	A.		Lancelot de Carle.	
80	huitain	abbaabcc,	8.8.8.8.8.8.C.8		Scarron.	
75	huitain	abbaacac,	8.		Marot.	
75	huitain	abbaacca,	7.		Ronsard.	
75	huitain	abbaacca,	A.		Ronsard.	
77	huitain	abbaccac,			Banville.	
77	huitain	abbaccca,			Richepin.	
77	huitain	abbaccca,	8.		Boukay.	
75	huitain	abbaccdd,	8.		Baïf, J. Grévin.	
75	huitain	abbaccdd,	C.		Le Loyer.	
75	huitain	abbaccdd,	4.2.4.2.4.4.4.2		Amiel.	
75	huitain	abbaccdd,	8.8.8.8.8.8.2.8		Desbordes-Valmore.	
75	huitain	abbacdcd,	6.		Benserade.	
75	huitain	abbacdcd,	7.		Vauquelin, J. Béreau.	
75	huitain	abbacdcd,	8.		Magny, Baïf, Chaulieu.	
75	huitain	abbacdcd,	A.		Bèze, Cas. Delavigne.	
75	huitain	abbacdcd,	C.		Zidler.	
75	huitain	abbacddc,	7.		Baïf.	
75	huitain	abbacddc,	8.		Tahureau, Baïf, Aubigné, Hugo, etc., etc.	
75	huitain	abbacddc,	C.		F. de Birague, Aubigné.	
75	huitain	abbacddc,	6.2.6.2.6.6.2.2		Rollinat, etc.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
75	huitain	abbacddc,	8.8.8.8.C.C.C.C		Corneille.	
75	huitain	abbacddc,	8.8.8.C.C.C.8.8		Ph. Habert.	
75	huitain	abbacddc,	C.C.C.C.C.C.C.8		Lamartine, Adolphe Dumas, etc.	
77	huitain	abbbaccc,	8.		Verlaine.	
80	huitain	abbcacdd,	A.		Baïf.	
80	huitain	abccbadd,	C.C.8.C.C.C.8.C		Degron.	
80	huitain	abcdabcd,	4.		Viellé-Griffin.	

4.5.6. Martinon : Huitains 11/11

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
84	neuvain	aaabbcddc,	5.		Em. Blémont.	
83	neuvain	aaabcbccb,	8.		S.-C. Leconte.	
83	neuvain	aabaabaab,	5.		Montesquiou.	
83	neuvain	aabaabaab, bbcbbcbbc,	5.5.2.5.5.2.5.5.2		La Grasserie.	
84	neuvain	aabaabbcc,	A.		Gringore, Roger de Collerye, Bourdigné, J. Bouchet, Ch	
83	neuvain	aababcccb,	8.		S.-C. Leconte.	
83	neuvain	aababcdcd,	C.C.8.8.C.C.8.C.C		Leconte de Lisle.	
82	neuvain	aabbacdcd,	8.		Scarron.	
82	neuvain	aabbccdcd,	7.7.7.7.5.5.7.5.7		Nadaud.	
82	neuvain	aabbccddc,	7.		Bèze.	
82	neuvain	aabbccddd,	8.4.8.4.8.4.8.4.8		Pasquier.	p.362
82	neuvain	aabbcdcdd,			Navyère.	
82	neuvain	aabbcdcdd,	8.C.C.C.C.C.C.C.8		Poncy.	
82	neuvain	aabbcddcd,	5.		Vigny.	
84	neuvain	aabcbcbbc,	C. et 8.		Ad. Billaut.	
84	neuvain	aabccbbbb,	A.A.7.7.7.A.A.A.7		Ronsard.	
84	neuvain	aabccbbdd,	8.		Desbordes-Valmore, Poés., 1830, II 503 (9e vers ref.)	p.365
84	neuvain	aabccbdbd,	7.		Banville.	
84	neuvain	aabccbdbd,	8.		Banville.	
84	neuvain	aabccbdbd,	8.8.8.8.8.8.8.8.C		Régnier-Desmarais.	
83	neuvain	aabccbddb,	5.5.7.5.5.7.5.6.6		Mlle des Roches.	
83	neuvain	aabccbddb,	8.4.C.8.4.C.8.4.C		Silvestre.	
84	neuvain	aabccbddb,	8.8.8.8.8.8.8.C.6		Beys.	
83	neuvain	aabccbddb,	C.8.6.C.8.6.C.8.6		A. Lefévre.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
83	neuvain	aabccbddb,	4.		L. Magnier.	
83	neuvain	aabccbddb,	5.		Hugo.	p.363.
83	neuvain	aabccbddb,	6.		Magnier, Aug. Barbier.	
83	neuvain	aabccbddb,	7.		Belleau, Hugo, Turquety, Gautier, Richepin.	p.363
83	neuvain	aabccbddb,	8.		Jodelle, Baïf, Journet, Theuriet, J. Lorrain.	
83	neuvain	aabccbddb,	A.		Aug. Desplaces.	
83	neuvain	aabccbddb,	C.		Th. Gautier, E. Dupuy, F. Séverin.	
83	neuvain	aabccbddb,	3.3.7.3.3.7.3.3.7		Vinet.	
83	neuvain	aabccbddb,	5.5.2.5.5.2.5.5.2		Delthil, La Villehervé.	
83	neuvain	aabccbddb,	6.6.2.6.6.2.6.6.2		Gab. Martin, Psaumes de la beauté, 23.	
83	neuvain	aabccbddb,	8.8.5.8.8.5.8.8.5		G. Mathieu, Jouy.	p.365
83	neuvain	aabccbddb,	8.8.8.8.8.8.A.A.A		Jodelle.	
83	neuvain	aabccbddb,	C.C.6.C.C.6.C.C.6		Hugo.	
83	neuvain	aabccbddb,	C.C.8.C.C.8.C.C.8		G. de Lavergne, Méry.	
84	neuvain	aabccbddb,	C.C.C.C.8.C.C.8.8		Hugo.	p.364
84	neuvain	aabcccbcb,	C.C.8.C.C.C.8.C.8		Fuster.	
84	neuvain	abaaabccb,	8.4.8.8.8.4.8.8.4		Amiel.	
82	neuvain	abaabbcbc,	A.		J. Lemaire, Gringore, R. de Collerye.	
83	neuvain	abaabccbc,	C.		Roinard.	
82	neuvain	abaabcdcd,			Marg. de Navarre.	
82	neuvain	abaabcdcd,	8.8.8.8.8.8.C.6		Hugo.	
82	neuvain	abaabcdcd,	7.		Colletet.	
82	neuvain	abaabcdcd,	8.		Boisrobert, J. Boissière.	
83	neuvain	abaabcdcd,	8.4.8.8.4.8.4.8.4		Ed. Schuré.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
83	neuvain	abaabcdcd,	8.8.8.8.8.8.8.2		Ad. Chevassus.	
82	neuvain	abaabcdcd,	C.C.C.C.8.8.8.8.C		Chevreau.	
82	neuvain	abaabcdcd,	C.C.C.C.C.C.5.5.5		Hugo.	
83	neuvain	abaabcddc,	8.		Ronsard, Boisrobert, Auvray.	
83	neuvain	abaabcddc,	C.C.C.C.8.8.8.8.C/C.C.C.C.8.8.8.C.8		Chevreau.	
83	neuvain	ababbccdd,	A.		J. d'Auton, Corrozet.	
83	neuvain	ababbcdcd,	7.		J. Olivier.	
83	neuvain	ababbcdcd,	A.		Corrozet.	
83	neuvain	ababbcdcd,	7.3.7.3.7.7.7.7.7		Corrozet, Ronsard.	
83	neuvain	ababbcdcd,	8.8.8.8.8.8.8.8.C		Hugo.	
83	neuvain	ababbcdcd,	8.8.8.8.8.C.C.C.C		Jasmin.	
84	neuvain	ababcbbcb, cdcdedded,			Le Caron.	
81	neuvain	ababccbcb,	8.		Leconte de Lisle.	
81	neuvain	ababccbcb,	A.		J. Lemaire	
84	neuvain	ababccbdd,			Cl. Billard.	
81	neuvain	ababccdad,	6.6.6.6.6.6.4.6.6		Tyard, P. de la Maschinière, Filber Bretin, etc.	
81	neuvain	ababccdcd,	7.		Gilles Durand, Rousseau, Gresset, Piron, Lefranc de Por	
81	neuvain	ababccdcd,	8.		Corrozet, Desportes, La Roque, Saint-Amant, Rousseau,	pp.357-358
81	neuvain	ababccdcd,	7.5.7.5.7.7.5.7.5		Saint-Amant, Peyrat.	p.359
81	neuvain	ababccdcd,	8.8.8.8.8.8.8.8.C		Rousseau.	?
81	neuvain	ababccdcd,	C.8.C.8.C.C.C.8.8		Hugo.	
81	neuvain	ababccdcd,	C.C.6.6.C.C.C.6.6		Turquety.	
82	neuvain	ababccddb,	A.6.A.6.4.4.4.4.A		Baïf, La Péruse, Turrin, Le Loyer, La Jessée, Pontoux,	p.362
82	neuvain	ababccddc,	7.7.7.7.3.3.7.7.7		Gouffé.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
82	neuvain	ababccddc,	A.6.A.6.A.A.6.6.A		Pontoux.	
81	neuvain	ababcdccd,	A.A.A.C.A.C.A.A.4		Desbordes-Valmore.	
81	neuvain	ababcdccd,	C.C.C.C.C.8.C.6.C		Corneille.	
81	neuvain	ababcdccd,	5.		Lonlay.	
81	neuvain	ababcdccd,	8.		Vermeil, Hodey, Le Digne, Auvray, Chaulieu, Millevoye,	
81	neuvain	ababcdccd,	A.		Desbordes-Valmore, J. Olivier.	
81	neuvain	ababcdccd,	C.		Lamartine.	
81	neuvain	ababcdccd,	3.4.3.4.3.4.3.4.3		Montesquiou.	
82	neuvain	ababcdccd,	7.3.7.3.7.3.7.3.3		P. Reboux, etc.	
81	neuvain	ababcdccd,	8.4.8.4.8.4.8.8.4		Montesquiou.	
81	neuvain	ababcdccd,	8.5.8.5.8.5.8.8.5		Poncy.	
81	neuvain	ababcdccd,	8.8.8.4.8.8.4.8.8		Musset.	
81	neuvain	ababcdccd,	8.8.8.8.8.8.8.4.4		Musset.	
81	neuvain	ababcdccd,	8.8.8.8.8.8.8.8.2		A. Silvestre.	
81	neuvain	ababcdccd,	8.8.8.8.8.8.8.8.4		A. Silvestre.	p.361
81	neuvain	ababcdccd,	A.8.A.8.A.8.A.A.8		Musset.	p.360
81	neuvain	ababcdccd,	A.A.A.A.A.A.A.A.4		Mme Tastu, Sainte-Beuve.	
81	neuvain	ababcdccd,	A.A.A.A.A.A.A.A.C		Lacaussade.	
81	neuvain	ababcdccd,	C.C.C.C.C.C.C.C.8		Th. Corneille, Lamartine, Barbey d'Aurevilly, Quinet, S.	
82	neuvain	ababcdcdc,	7.		P. Mathieu.	
82	neuvain	ababcdcdc,	7.7.7.7.7.7.7.7.2		Ad. Chevassus.	
82	neuvain	ababcdcdd,	8. et ?		Laprade.	
82	neuvain	ababcddcd,	6.		Lonlay.	
82	neuvain	ababcddcd,	8.8.8.8.C.8.C.C.C		Leconte de Lisle.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
83	neuvain	abbaacdcd,	7.		Tyard.	
83	neuvain	abbaacdcd,	8.		Béranger, Desbordes-Valmore.	
82	neuvain	abbabbcbc,			Haudent.	
83	neuvain	abbabcdcd,	5.		Hugo.	
83	neuvain	abbabcdcd,	6.		Mlle Deshoulières.	
83	neuvain	abbabcdcd,	7.		Marbeuf.	
83	neuvain	abbabcdcd,	A.		Chaulieu.	
83	neuvain	abbabcdcd,	C.C.C.C.8.C.C.C.8		Leconte de Lisle.	
84	neuvain	abbaccadd,	8.		Cl. Billard.	
82	neuvain	abbaccdcd,	7.		Sarasin.	p.359
82	neuvain	abbaccdcd,	8.		Saint-Amant, Cas. Delavigne.	p.359
82	neuvain	abbaccdcd,	8.C.C.8.C.8.C.8.8		Saint-Amant.	
82	neuvain	abbaccddc,	8.8.8.C.C.C.8.A.C		Saint-Amant.	
82	neuvain	abbaccddc,	7.		Boisrobert, Saint-Amant, Hugo.	p.361
82	neuvain	abbaccddc,	8.		Racan.	
82	neuvain	abbaccddc,	8.8.8.8.C.8.8.C.8		Saint-Amant.	
82	neuvain	abbaccddc,	8.8.8.C.8.8.8.8.8		Saint-Amant.	
82	neuvain	abbaccddc,	8.8.C.C.C.8.C.8.C		Corneille.	
82	neuvain	abbaccddc,	C.8.8.8.8.8.8.8.8		P. Lebrun.	
82	neuvain	abbacdccd,	C.		Muzains de Vermeil.	
82	neuvain	abbacdccd,	8.C.C.8.C.8.C.C.8		G. Chevalier.	
82	neuvain	abbacdccd,	C.C.C.C.C.C.C.8.8		Corneille.	
82	neuvain	abbacdcdc,	7.		Ant. Corneille, Scudéry.	
82	neuvain	abbacdcdc,	8.		Voltaire.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
82	neuvain	abbacdcdc,	C.8.C.8.C.C.C.8.8		Chevreau.	
82	neuvain	abbacddcc,	8.		Le Flaguais, P. Dupont.	
82	neuvain	abbacdddc,	8.8.8.8.6.6.6.6.3		Debraux.	
82	neuvain	abbacdddc,	C.C.C.C.6.6.6.6.6		Boulay-Paty.	
83	neuvain	abbbabbba,	7.		Privas.	
83	neuvain	abbbaccca,	5.		Hugo.	p.354
83	neuvain	abbbaccca,	8.		Anaïs Ségalas.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
92	dizain	aabaabbbcc,	A.		J. Bouchet.	
92	dizain	aabaabbbcc,	3.3.7.3.3.7.3.3.7.7		Des Périers.	
92	dizain	aabaabbcbc,	8.		Gringore.	
92	dizain	aabaabbcbc,	A.		Gringore, Pontalais, R. de Collerye.	
92	dizain	aabaabbccb,	A.		Gringore.	
91	dizain	aabbaccddc,	8.			
92	dizain	aabbccddee,	8.		Tahureau, Baïf.	
92	dizain	aabbccddee,	C.		Musset, Banville.	
92	dizain	aabbccddee,	8.8.8.8.7.7.7.7.7.7		Bèze.	
92	dizain	aabbccddee,	C.C.6.6.6.6.6.6.C.C		Benserade.	
90	dizain	aabbccdede,	7.3.7.3.7.7.3.7.3.7		Le Caron.	
87	dizain	aabbccdeed,	7.		Ronsard.	
86	dizain	aabbccdeed,	8.		Du Bellay, Magny, Desportes, Tarbé, Daudiguier.	
90	dizain	aabbccdeed,	6.6.6.4.6.6.6.6.6.6		Belleau.	
90	dizain	aabbccdeed,	7.7.7.3.7.7.7.7.7.7		Belleau, Guy de Tours, J. Loys.	p.404
90	dizain	aabbccdeed,	8.8.8.8.5.5.5.5.5.5		Des Masures.	
90	dizain	aabbccdeed,	8.8.8.8.8.8.8.8.8.3		Morenne.	
90	dizain	aabbccdeed,	A.A.A.A.6.6.6.6.6.6		Marot, Ronsard, Bèze, Bargedé.	
88	dizain	aabbccdeed,	C.C.C.C.4.4.C.4.4.C		Beaujeu. Etc.	
88	dizain	aabbccdeed,	C.C.C.C.8.8.8.8.8.8		Magny.	
91	dizain	aabbcddeec,	8.		Ronsard.	
92	dizain	aabcbcbcdd,	8.8.8.8.8.8.8.8.C.C		Théophile, Chevreau.	p.411
92	dizain	aabcbcddee,			La Boderie.	
92	dizain	aabcbcdede,	8.		Des Autels, Du Monstier, P. Dupont, Millien.	

4.5.8. Martinon : Dizains 1/12

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
92	dizain	aabcbcdeed,			Théophile.	
92	dizain	aabcbcdeed,	C.C.C.C.C.C.7.7.7.7		Frédéric II.	
92	dizain	aabccbcbdd,	8.8.8.8.8.8.8.C.C		Caillavet.	
92	dizain	aabccbddbd,	8.		Jodelle.	
92	dizain	aabccbdddb,			A. Renaud.	
92	dizain	aabccbddee,	7.		J. Grévin, N. Chrétien.	
92	dizain	aabccbdede,	5.		Séb. Rouillard.	
92	dizain	aabccbdede,	7.		B. de la Tour, G. Sabatier.	
92	dizain	aabccbdede,	8.		Peletier, Boisrobert, Caillavet, Blanvalet, Blémont, J. Normand.	p.410
92	dizain	aabccbdede,	8.8.8.8.8.8.C.C.C.C		Corneille.	
92	dizain	aabccbdeed,	8.		Le Caron, d'Ambillon.	
92	dizain	aabccbdeed,	C.C.8.C.8.C.C.8.C.C		Corneille.	p.410
91	dizain	aabccddbee,			Du Piotay.	
91	dizain	abaabbccdd,	8.		G. Cretin.	
91	dizain	abaabccdcd,	8.		Saint-Amant.	p.409
91	dizain	abaabcdccd,	8.			
87	dizain	ababaabaab,	5.		S.-C. Leconte.	
85	dizain	ababaabaab,	8.		S.-C. Leconte.	
91	dizain	ababbcbcdd,	8.		Tristan.	
91	dizain	ababbccdcd,	6.		Ronsard.	
91	dizain	ababbccdcd,	8.		Marot, Saint-Gelais, F. Habert, J.-B. Rousseau.	
91	dizain	ababbccdcd,	A.		Marot, Saint-Gelais, F. Habert, M. Scève, Peletier, H. Salel, Corrozet, Furetière,	p.408
91	dizain	ababbccdcd,	C.		Saint-Gelais.	
91	dizain	ababbccddc,	A.		Beaujeu.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
91	dizain	ababcbcdcd,	8.		Tahureau.	p.408
87	dizain	ababccdccd,	6.		Marg. de Navarre.	
85	dizain	ababccdccd,	A.		Corrozet.	
91	dizain	ababccddcd,	C.		R. Garnier.	
91	dizain	ababccddee,			P. Dupont.	
91	dizain	ababccddee,	6.A.6.A.4.4.4.4.A.A		Des Masures.	
91	dizain	ababccddee,	7.		Denisot, J. Grévin, P. Le Loyer.	
90	dizain	ababccdede,	8.C.8.C.6.6.6.C.C.6		Corneille.	
90	dizain	ababccdede,	8.C.A.C.8.8.8.C.8.C		Tristan.	
90	dizain	ababccdede,	C.8.C.6.8.8.8.C.C.C		Desmarets.	p.403
90	dizain	ababccdede,	C.8.C.C.C.6.C.C.C.C		Corneille.	
87	dizain	ababccdede,	7.		Le Loyer, Maynard, Tristan, Scudéry, Chevreau.	p.378
85	dizain	ababccdede,	8.		Tristan, Maynard, Racan, Théophile, Cl. Cayne, Pichou, Lachèvre, La Charnays, S	p.377
85	dizain	ababccdede,	A.		Corrozet.	p.382
84	dizain	ababccdede,	C.		Habert de Cerisy, Scudéry, Ant. Corneille, Assoucy, Racan, Ad. Billaut, F. Morel, (	p.388
90	dizain	ababccdede,	7.5.7.5.7.7.7.5.7.5		P. de Brach, Colletet.	
89	dizain	ababccdede,	8.8.8.8.8.8.8.8.C		du Ryer, Martial de Brive; Scarron.	
89	dizain	ababccdede,	8.8.8.8.8.8.8.C.C		Godeau.	p.396
89	dizain	ababccdede,	8.8.8.8.8.8.C.8.C		Mareschal.	
89	dizain	ababccdede,	8.8.8.8.8.C.8.8.C		Rotrou.	
89	dizain	ababccdede,	8.8.8.8.8.C.C.C.C		Beys.	
88	dizain	ababccdede,	8.8.8.8.C.C.C.C.C		Prés. Nicole.	
88	dizain	ababccdede,	8.8.8.C.C.C.8.C.8.C		Corneille.	
89	dizain	ababccdede,	8.8.C.8.8.8.8.8.8.8		Corneille.	

4.5.8. Martinon : Dizains 3/12

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
88	dizain	ababccdede,	8.C.C.C.8.8.8.C.C.C		Corneille.	
87	dizain	ababccdede,	8.C.C.C.C.C.C.C.C.C		Brébeuf.	
87	dizain	ababccdede,	C.8.C.8.C.C.C.C.C.C		Corneille.	
88	dizain	ababccdede,	C.C.8.8.C.C.C.C.8.8		Chevreau.	
88	dizain	ababccdede,	C.C.C.C.8.8.8.8.8.8		Malherbe, Baro.	
87	dizain	ababccdede,	C.C.C.C.C.6.C.C.C.C		Pellisson.	
87	dizain	ababccdede,	C.C.C.C.C.8.C.C.C.8		Corneille.	
87	dizain	ababccdede,	C.C.C.C.C.8.C.C.C.C		Corneille.	
88	dizain	ababccdede,	C.C.C.C.C.C.8.8.C.8		Corneille.	
90	dizain	ababccdeed,	6.6.6.6.8.8.A.8.8.A		Baïf.	
90	dizain	ababccdeed,	7.7.7.7.4.4.6.4.4.7		La Jessée.	
90	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.C.C.6.C.C.6		Quinet, J. lesguillon.	
90	dizain	ababccdeed,	A.A.A.A.4.4.7.4.4.7		Germ. Colin Bucher.	
90	dizain	ababccdeed,	C.C.C.8.C.C.C.C.C.6		Lebrun.	
87	dizain	ababccdeed,	2.		Pommier.	
87	dizain	ababccdeed,	3.		Lonlay, Pommier.	p.389
87	dizain	ababccdeed,	4.		Panard, Lonlay, Méry.	
87	dizain	ababccdeed,	5.		Denisot, Jamyn, Arvers, H. de Lacretelle, Brifaut, Blanchemain.	p.389
87	dizain	ababccdeed,	6.		Baïf, Pontoux, Alais de Beaulieu, Lachèvre, Théophile, P. Gody, A. Demesmay, A.	?
86	dizain	ababccdeed,	7.		Ronsard, Tyard, Jodelle, Peletier, Tahureau, Toutain, G. Guéroult, J. Grévin, Belle	pp.367-368
85	dizain	ababccdeed,	8.		Magny, Tahureau, Buttet, Mailly, Belleau, Desportes, Grisel, La Roque, Malherbe,	pp.371-372
85	dizain	ababccdeed,	A.		Boulay-Paty, Cas. Delavigne, Mme Tastu, Gindre de Mancy, Blémont.	
84	dizain	ababccdeed,	C.		Boyssières, Valagre, Habert de Cérisy, A. Billaut, Godeau, Jacq. Pascal, Martial d	pp.386-387
90	dizain	ababccdeed,	2.2.7.7.2.2.7.2.2.7		Mme Mollard.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
90	dizain	ababccdeed,	6.2.6.2.6.6.2.6.6.2		F. Fertiault.	
90	dizain	ababccdeed,	6.6.6.6.7.7.7.7.7.7		Hopil.	
90	dizain	ababccdeed,	7.3.7.3.7.7.7.7.7.7		Privas.	
90	dizain	ababccdeed,	7.5.7.5.7.7.7.7.7.5		Richepin.	
90	dizain	ababccdeed,	7.7.7.7.7.7.3.7.7.3		Mme Tastu.	
90	dizain	ababccdeed,	7.8.7.8.8.8.7.8.8.7		La Motte.	
90	dizain	ababccdeed,	8.4.8.4.8.8.4.8.8.4		Passerat, Mme Tastu.	
90	dizain	ababccdeed,	8.6.8.6.6.6.8.6.6.8		P. de Nancel.	
90	dizain	ababccdeed,	8.6.8.6.8.8.6.8.8.6		Ed. Schuré, Richepin.	
90	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.5.5.5.5.5.5		Marot, Guéroult, Des Masures, Fiefmelin.	?
90	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.6.6.6.6.6.6		Du Bellay, Bèze, Buttet, Pontoux, G. Durand.	p.391
90	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.8.4.4.8.8.4		Mistral.	
90	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.8.8.8.8.8.4		Laprade.	
89	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.8.8.8.8.C		Ant. Corneille, Ad. Billaut, Chev. de Lhermite.	
89	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.8.8.8.C.C		Corneille.	
89	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.8.8.C.8.C		Bourlier.	
89	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.8.8.C.C.C		Louise Bertin.	
89	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.8.C.8.8.C		Ad. Billaut.	
89	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.8.C.C.C.C		Colletet, La Fontaine.	
89	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.C.C.C.8.C		Desmarets.	
88	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.C.C.C.C.C.8		Lamartine, H. Violeau.	
88	dizain	ababccdeed,	8.8.8.8.C.C.C.C.C.C		H. de Lacretelle.	
89	dizain	ababccdeed,	8.8.8.C.8.8.8.8.8.8		Crétineau-Joly.	
89	dizain	ababccdeed,	8.8.C.8.8.8.8.8.8.8			

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
89	dizain	ababccdeed,	8.8.C.8.8.8.C.C.8.C		Corneille.	
89	dizain	ababccdeed,	8.8.C.C.8.8.C.C.8.8		Chênedollé.	
87	dizain	ababccdeed,	8.8.C.C.C.C.C.C.C.C		Frénicle, ps.44.	
88	dizain	ababccdeed,	8.C.8.8.C.C.8.C.C.8		Lamartine.	p.401
89	dizain	ababccdeed,	8.C.8.C.8.8.C.8.8.C		H. de Lacretelle.	
88	dizain	ababccdeed,	8.C.8.C.8.8.C.C.C.8		Belmontet.	
88	dizain	ababccdeed,	8.C.8.C.C.8.8.C.C.8		Nodier.	p.399
88	dizain	ababccdeed,	8.C.C.C.C.C.C.C.8.C		Peyrat.	
90	dizain	ababccdeed,	A.8.A.8.A.A.8.A.A.8		La Motte.	
90	dizain	ababccdeed,	A.A.A.A.4.4.A.4.4.A		G. Montoya.	
90	dizain	ababccdeed,	A.A.A.A.5.5.5.5.5.5		F. Habert, Ronsard, P. de la Rocque.	pp.390-391
90	dizain	ababccdeed,	A.A.A.A.6.6.6.6.6.6		Baïf, Mlle des Roches.	
90	dizain	ababccdeed,	A.A.A.A.6.6.A.6.6.A		La Jessée.	
90	dizain	ababccdeed,	A.A.A.A.8.8.8.8.8.8		Baïf, Magny.	
88	dizain	ababccdeed,	C.6.C.6.C.C.6.C.C.6		L. Ménard.	
88	dizain	ababccdeed,	C.6.C.6.C.C.6.C.C.C		Racan.	
89	dizain	ababccdeed,	C.8.8.8.8.8.8.8.8.8		Corneille, Lebreton.	
89	dizain	ababccdeed,	C.8.C.8.8.8.8.8.8.8		Boyssières.	
88	dizain	ababccdeed,	C.8.C.8.8.8.8.C.C.C		Desmarets.	
88	dizain	ababccdeed,	C.8.C.8.C.8.C.C.C.8		Corneille.	
89	dizain	ababccdeed,	C.8.C.8.C.C.8.8.8.8		Denne-Baron.	
88	dizain	ababccdeed,	C.8.C.8.C.C.8.C.8.8		Imbert.	
88	dizain	ababccdeed,	C.8.C.8.C.C.8.C.C.8		Belmontet.	
88	dizain	ababccdeed,	C.C.C.8.C.8.8.C.C.8		Hugo, Arvers, Anglemont.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
88	dizain	ababccdeed,	C.C.C.8.C.C.8.C.C.8		Mlle Deshoulières, Anglemont.	p.393
87	dizain	ababccdeed,	C.C.C.8.C.C.C.C.C.8		Belmontet.	
89	dizain	ababccdeed,	C.C.C.C.7.7.7.7.7.7		Racan, Voltaire.	
88	dizain	ababccdeed,	C.C.C.C.8.8.8.8.8.8		H. Raynal, Turquety, Hugo.	p.400
88	dizain	ababccdeed,	C.C.C.C.8.8.C.C.8.8		Chênedollé.	
87	dizain	ababccdeed,	C.C.C.C.8.C.C.C.C.8		Brébeuf.	
87	dizain	ababccdeed,	C.C.C.C.C.8.C.C.C.C		Godeau.	
88	dizain	ababccdeed,	C.C.C.C.C.C.8.C.8.8		Brébeuf.	p.392
87	dizain	ababccdeed,	C.C.C.C.C.C.8.C.C.8		Barthélémy et Méry, Belmontet.	
88	dizain	ababccdeed,	C.C.C.C.C.C.C.8.8.8		Fréd. II.	
87	dizain	ababccdeed,	C.C.C.C.C.C.C.C.8.8		Corneille.	
87	dizain	ababccdeed,	C.C.C.C.C.C.C.C.8.C		Corneille, Du Camp.	
87	dizain	ababccdeed,	C.C.C.C.C.C.C.C.C.6		A. Billaut, Mme Ackermann.	
87	dizain	ababccdeed,	C.C.C.C.C.C.C.C.C.8		Mme Deshoulières, Belmontet.	
91	dizain	ababcdcdcd,	8.		P. Dupont, Louise Bertin.	
91	dizain	ababcdcdcd,	8. et 4.		Blémont.	
91	dizain	ababcdcddc,	7.		Tristan.	
91	dizain	ababcdcddc,	8.		Perrin, La Fare.	
91	dizain	ababcdcdee,	5.		Verlaine.	
91	dizain	ababcdcdee,	6.		Hardy, Alais de Beaulieu.	
91	dizain	ababcdcdee,	8.		Baïf, Alais de Beaulieu.	
91	dizain	ababcdcdee,	8.8.8.8.8.8.8.C.C		Du Ryer, Rotrou.	
91	dizain	ababcddccd,	6.		Pontoux.	
91	dizain	ababcddccd,	8.		Desmarets, Rotrou.	p.407

4.5.8. Martinon : Dizains 7/12

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
91	dizain	ababcddccd,	C.C.C.C.C.8.8.8.8.8		Corneille.	p.406
91	dizain	ababcddcee,			Belleau.	
91	dizain	ababcddcee,	5.		Le Caron.	
91	dizain	ababcddcee,	6.		La Jessée.	
91	dizain	ababcddcee,	8.		Schelandre, Th. Gautier.	
91	dizain	ababcddcee,	A.	5-5	L. Ménard.	
91	dizain	ababcddcee,	8.8.8.8.8.8.8.C.C		Gilbert.	
91	dizain	ababcddcee,	A.A.A.A.A.A.A.A.6.6		Desbordes-Valmore.	
91	dizain	ababcddeec,	7.		P. Mathieu.	
92	dizain	abbaabcdcd,			Dierx.	
91	dizain	abbaaccdcd,	8.		Gringore.	
91	dizain	abbabcddcd,	5.		Privas.	
91	dizain	abbacacdcd,	8.		Bellessort.	
91	dizain	abbacacddc,	C.		Roinard.	
92	dizain	abbaccddee,	6.6.4.6.4.4.A.A.A.A		Boyssières.	
91	dizain	abbaccddee,	C.8.8.C.C.8.8.C.8.C		Scudéry.	
90	dizain	abbaccdede,	8.C.C.C.C.6.A.6.A.A		Corneille.	pp.401-402
90	dizain	abbaccdede,	C.8.8.C.C.6.C.8.C.C		Corneille.	
90	dizain	abbaccdede,	C.A.8.C.C.C.6.C.8.8		Racine.	
87	dizain	abbaccdede,	6.		Baïf, Maynard.	
87	dizain	abbaccdede,	7.		Cl. Garnier, Desmarets, Scudéry, Scarron, Benserade, Bussières, Brébeuf, Richep	
85	dizain	abbaccdede,	8.		Baïf, Garnier, J. Le Masle, Malherbe, Urfé, Baro, Maynard, Colletet, Racan, Lortig	pp.379-380
85	dizain	abbaccdede,	A.		Accasse d'Albiac.	
85	dizain	abbaccdede,	C.		Mauduit, Arn. d'Andilly, J. Esprit, A. Billaut, Corneille, Le Clerc, Cassagnes, Roha	p.388

4.5.8. Martinon : Dizains 8/12

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
90	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.5.5.5.5.5.5		Fiefmelin.	
90	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.8.8.6.8.6.8		Racine.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.8.8.8.8.C		Pichou, Godeau, Griguette, Frénicle, Ant. Corneille, F. Morel, Martial de Brive, P.	p.397
89	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.8.8.8.8.C.8		Frénicle.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.8.8.8.8.C.C		Corneille.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.8.8.8.C.8.8		Rotrou, Corneille.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.8.8.8.C.8.C		Touvant, Tristan, Saint-Amant, Mairet.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.8.8.8.C.C.C		Corneille, Le Moyne, Griguette.	p.395
89	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.8.8.C.8.8.8		Corneille.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.8.8.C.C.8.C		de Bouille, Csse de la Suze.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.8.8.C.C.C.C		Chapelain, Frénicle, Le Moyne.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.8.C.8.8.8.8		Corneille.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.8.C.C.8.C.C		Segrais.	
88	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.8.C.C.C.C.C		Chapelain, Bussières.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.C.8.C.C.8.C		Frénicle.	
88	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.C.C.C.C.8.C		Arnaud d'Andilly, Racine.	?
88	dizain	abbaccdede,	8.8.8.8.C.C.C.C.C.C		Gobillon.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.8.C.8.8.8.8.8.8		Corneille, N. de Rayssiguier.	
88	dizain	abbaccdede,	8.8.8.C.8.8.C.C.C.C		Cassagnes.	
88	dizain	abbaccdede,	8.8.8.C.C.C.8.C.8.C		Chapelain.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.C.8.8.8.8.8.8.8		Corneille.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.C.8.8.8.C.C.8.C		Frénicle.	
89	dizain	abbaccdede,	8.8.C.C.8.8.8.C.8.C		Frénicle.	
88	dizain	abbaccdede,	8.8.C.C.8.8.C.C.8.C		Boursault.	

4.5.8. Martinon : Dizains 9/12

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
88	dizain	abbaccdede,	8.8.C.C.8.8.C.C.C.C		Frénicle.	
88	dizain	abbaccdede,	8.8.C.C.C.8.8.C.8.C		Frénicle.	
89	dizain	abbaccdede,	8.C.8.8.8.8.8.8.8.8		Corneille.	
88	dizain	abbaccdede,	8.C.8.C.C.C.8.8.C.C		Frénicle.	
88	dizain	abbaccdede,	8.C.C.8.8.8.C.8.C.C		Brébeuf.	
88	dizain	abbaccdede,	8.C.C.8.8.8.C.C.C.8		Belmontet.	
88	dizain	abbaccdede,	8.C.C.8.8.C.C.C.8.8		Brébeuf.	
88	dizain	abbaccdede,	8.C.C.C.8.8.8.8.C.C		Frénicle.	
88	dizain	abbaccdede,	8.C.C.C.8.8.8.C.C.8		Frénicle.	
88	dizain	abbaccdede,	8.C.C.C.8.8.C.C.C.C		Frénicle.	
88	dizain	abbaccdede,	8.C.C.C.C.C.8.C.C.8		Corneille.	
89	dizain	abbaccdede,	C.8.8.8.8.8.C.8.C.C		Corneille.	
89	dizain	abbaccdede,	C.8.8.C.8.8.C.8.C.8		Corneille.	
87	dizain	abbaccdede,	C.8.C.C.C.C.C.C.C.C		Corneille.	
88	dizain	abbaccdede,	C.C.8.8.8.8.C.8.C.C		Moréri.	
88	dizain	abbaccdede,	C.C.8.8.8.C.C.8.C.C		Desmarets.	
88	dizain	abbaccdede,	C.C.8.C.8.8.C.C.C.C		Frénicle.	
87	dizain	abbaccdede,	C.C.8.C.C.C.C.C.C.8		Corneille.	
87	dizain	abbaccdede,	C.C.C.8.C.C.C.C.C.C		Corneille.	
88	dizain	abbaccdede,	C.C.C.C.8.8.8.8.8.8		Montplaisir.	
88	dizain	abbaccdede,	C.C.C.C.8.8.8.8.8.C		Frénicle.	
88	dizain	abbaccdede,	C.C.C.C.8.8.C.C.8.C		Godeau.	
87	dizain	abbaccdede,	C.C.C.C.C.8.C.C.8.C		Corneille.	
87	dizain	abbaccdede,	C.C.C.C.C.C.8.C.C.8		Corneille.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
87	dizain	abbaccdede,	C.C.C.C.C.C.8.C.C.C		Corneille.	
87	dizain	abbaccdede,	C.C.C.C.C.C.C.8.C.C		Corneille.	
87	dizain	abbaccdede,	C.C.C.C.C.C.C.C.C.6		Corneille.	
90	dizain	abbaccdeed,	A.8.8.A.6.6.6.6.6.6		Bèze.	
92	dizain	abbaccdeed,	A.A.8.A.A.6.A.A.A.6		Tyard.	
87	dizain	abbaccdeed,	7.		Ronsard, Du Bellay, Magny, Ad. Billaut, Lefranc de Pomp.	
86	dizain	abbaccdeed,	8.		Bèze, Du Bellay, Belleau, Jodelle, Buttet, Boyssières, Mailliet, Théophile, Le Roy,	pp.375-376
85	dizain	abbaccdeed,	C.		G. de Poetou.	
90	dizain	abbaccdeed,	7.7.7.7.5.5.5.5.5.5		Baïf, G. Guéroult, La Jessée.	
90	dizain	abbaccdeed,	8.8.8.8.6.6.6.6.6.6		Ronsard, Le Loyer, Et. Durand.	
89	dizain	abbaccdeed,	8.8.C.8.C.8.C.8.8.8		Corneille.	
88	dizain	abbaccdeed,	8.8.C.C.C.C.C.C.C.8		Corneille.	
90	dizain	abbaccdeed,	A.A.A.A.5.5.5.5.5.5		Magny.	
90	dizain	abbaccdeed,	A.A.A.A.6.6.6.6.6.6		Bargedé, Le Loyer.	
89	dizain	abbaccdeed,	C.C.C.C.7.7.7.7.7.7		Malherbe.	
88	dizain	abbaccdeed,	C.C.C.C.8.8.8.8.8.8		La Jessée.	
91	dizain	abbacdcdee,	6.		Alais de Beaulieu.	
91	dizain	abbacdcdee,	8.		Simon Goulart, Boisrobert, Scudéry, Frénicle, Saint-Amant, Vion Dalibray, Th. Ga	pp.405-406
91	dizain	abbacddccd,	8.8.C.8.C.8.C.8.8.8		Corneille.	
91	dizain	abbacddcee,	C.		Aubigné.	
91	dizain	abbacddcee,	8.8.C.8.8.8.8.8.C.C		Corneille.	
92	dizain	abbacdeedc,			J. Bonnerot.	
91	dizain	abbacdeedc,	8.		Verlaine.	
91	dizain	abbbacdddc,	5.		Privas.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
95	odes pind		8. et 7. (souvent)		Ronsard, Des Autels, Tahureau, Le Caron, La Péruse, Magny, Du Bellay, Baïf, J. C	
90	dizain		C. et 8.		Corneille, Testu, Hugo.	

4.5.8. Martinon : Dizains 12/12

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
93	onzain	aaabccbdddb,	6.6.6.3.6.6.3.6.6.6.3		Cosnard Tumulus.	
93	onzain	aabaabbccdd,	A.		G. Cretin.	
93	onzain	aabaabcdccd,	8.		A. de Vermeil.	
93	onzain	aabbabacdcd,	C. et 8.		Benserade.	
93	onzain	abaabccdede,	A.		J. Auvray.	
93	onzain	abaabccdede,	C.C.C.C.C.C.8.C.8.C.C		Corneille.	
92	onzain	ababbccdccd,	A.		Marot, Saint-Gelais, Marg. de Navarre.	
93	onzain	ababbccdcdd,	8.		Béranger.	
92	onzain	ababbccddee,			G. Crétin.	
93	onzain	ababccbdddb,	8.		Richepin.	pp.414-415
93	onzain	ababcccdeed,	8.		Laprade.	
92	onzain	ababccddede,	A.		Corrozet.	
92	onzain	ababccddeed,	6.6.6.4.8.4.8.4.6.6.4		Boyssières.	
92	onzain	ababccddeed,	5.		Jodelle.	
93	onzain	ababccddeed,	8.4.8.8.4.4.8.4.8.4.4		A. Lefèvre.	
93	onzain	ababccdeeed,	8.8.8.8.C.C.C.C.C.C.6		Lamartine, A. de Latour.	p.415
93	onzain	ababccdeeed,	7.		Nap. Peyrat.	
93	onzain	ababccdeeed,	8.4.8.4.8.8.4.8.8.8.4		Nap. Peyrat.	
93	onzain	ababccdeeed,	C.6.C.6.C.C.6.C.C.C.6		L. Ménard.	
93	onzain	ababccdeeed,	C.C.C.C.C.C.C.C.6.6.6		Nap. Peyrat.	
92	onzain	ababcdcdeed,			La Boderie.	
92	onzain	ababcddcece,	7.		R. Garnier.	
93	onzain	abbabbccdcd,	6.		P. Mathieu.	
93	onzain	abbacccdeed,	7.		J. Olivier.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
93	onzain	abbaccdedde,	8.		Racan, Boursault.	
93	onzain	abbaccdedde,	8.8.8.C.8.8.8.8.8.8.8		Pavillon, Sercy.	p.414
93	onzain	abbaccdeded,	8.		d'Assoucy.	
93	onzain	abbaccdeede,	8.8.C.8.8.8.8.8.C.8.8		Javerzac.	
93	onzain	abbacddeece,			Tyard.	
93	onzain				Etc.	

4.5.9. Martinon : Onzains 2/2

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
94	douzain	aaabcccbdddb,	4.		Tr. Corbière.	
94	douzain	aaabcccbdddb,	5.		Guerrier de Dumast.	
94	douzain	aaabcccbdddb,	7.		Sully Prudhomme.	p.420
48	douzain	aabaabbbabba,	4.4.4.4.4.4.4.4.8.8.8.8		G. Cretin, Gringoire, Marot, La Fontaine.	
94	douzain	aabaabbcbbcc,			Gringore.	
94	douzain	aabaabbccdcd,	A.		J. d'Auton, Gringore.	
93	douzain	aabbccddefef,	7.		Ronsard.	
93	douzain	aabbcdcdeeff,	6.		Louise Bertin.	
93	douzain	aabbcdcdeeff,	8.		Magny.	
94	douzain	aabccbbddbee,	A.		C. de Taillemont.	
94	douzain	aabccbbddbee,	C.		C. de Taillemont.	
94	douzain	aabccbddbeeb,			Boyssières.	
50	douzain	aabccbddeffe,	8.8.4.8.8.4.8.8.4.8.8.4		A. de Chatillon	
94	douzain	aabccbeedfdf,	7.		Ronsard, Didier Oriet.	
94	douzain	aabccbeedffd,	8.		Magny, etc.	
94	douzain	aabccbeedffd,	A.		Corrozet.	
94	douzain	aabccbeedffd,	7.3.7.7.3.7.7.3.7.7.3.7		Baïf.	
94	douzain	aabccbeedffd,	8.8.8.8.8.8.5.5.5.5.5.5		Magny.	
94	douzain	aabccbeedffd,	C.C.8.C.C.8.8.8.8.8.8.8		Boulay-Paty.	
94	douzain	aabccbeedffd,	C.C.C.C.C.C.C.C.C.C.C.8		Th. Gautier.	
94	douzain	abaabbccdccd,	A.		Corrozet.	
94	douzain	abaabbccdeed,			Ronsard.	
94	douzain	abaabbccdeed,	A.		Jean Marot.	
94	douzain	abaabcccdeed,	8.		Anglemont.	

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
94	douzain	abaabccdcdcd,	7.		Odet de la Noue.	
94	douzain	abaabccdcdcd,	8.		Odet de la Noue.	
94	douzain	abaabccdedde,	8.8.8.8.8.C.6.C.C.8.8.8		Chevreau.	
94	douzain	ababaccdedde,			Haraucourt.	
93	douzain	ababbcbccddc,	A.		Gringore.	
93	douzain	ababbccddede,	7.		Du Bellay.	
93	douzain	ababbccddede,	A.		Corrozet, Saint-Gelais, C. de Taillemont.	
93	douzain	ababbccddede,	C.		C. de Taillemont.	
93	douzain	ababbccddeed,	8.		Corrozet.	
94	douzain	ababcccdeeed,	5.		Pommier, Billaud.	
94	douzain	ababcccdeeed,	6.		Th. Gautier.	p.420
94	douzain	ababcccdeeed,	7.		?	
94	douzain	ababcccdeeed,	8.		Hugo, Vigny, Gautier, Quinet, Pommier, Pichat et Chevreau, Laprade, Lefèv	p.419
94	douzain	ababcccdeeed,	8. et C.		J. Rameau.	
94	douzain	ababcccdeeed,	C.C.C.C.5.5.5.5.5.5.5		Lamartine.	
94	douzain	ababcccdeeed,	C.C.C.C.5.5.5.5.5.5.C		Lamartine.	p.421
94	douzain	ababcccdeeed,	C.C.C.C.7.7.7.7.7.7.C		Lamartine.	
93	douzain	ababccddedde,	8.		Corrozet.	
93	douzain	ababccddefef,	A.6.A.6.5.5.5.5.5.5.A		La Boderie.	
93	douzain	ababccddefef,	7.		Ronsard, Tahureau.	
93	douzain	ababccddefef,	8.		Corrozet.	
93	douzain	ababccddefef,	A.		Corrozet.	
93	douzain	ababccddeffe,	7.		Ronsard.	pp.416-417
93	douzain	ababccddeffe,	8.		Magny, Pasquier.	

4.5.10. Martinon : Douzains 2/3

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
93	douzain	ababccddeffe,	A.		Corrozet.	
94	douzain	ababccdedeed,	8.		Tristan.	p.418
93	douzain	ababccdedeff,	C.		Bordier.	
93	douzain	ababccdedeff,	8.8.8.8.8.8.8.8.8.C.8		Scarron.	
93	douzain	ababccdeedde,			Tristan, Scarron.	
93	douzain	ababccdeedde,	8.		Tristan.	p.418
93	douzain	ababccdeedff,	7.7.7.7.3.3.7.3.3.7.7.7		Pontoux, Vauquelin.	p.417
93	douzain	ababcdcdeeff,	C.6.C.6.A.6.A.6.8.8.C.C		Baïf.	
93	douzain	ababcdcdeffe,	8.		Ronsard, Tahureau, Magny.	
94	douzain	abbaaccaadda,	C. ou A.		C. de Taillemont.	
94	douzain	abbaaccddeed,	A.		C. de Taillemont.	
94	douzain	abbaaccddeed,	C.		C. de Taillemont.	
93	douzain	abbaccddeffe,	7.		Ronsard.	
94	douzain	abbaccdeedde,	8.8.8.8.C.C.C.8.8.C.8.C		Chapelain.	
94	douzain	abbaccdeeded,	8.8.8.8.8.8.8.C.8.8.8.8		Scarron.	
93	douzain	abbacdcdefef,			Racan.	
93	douzain	abbacddceeff,			Ménard.	
93	douzain	abbacddceffe,	7.		Le Caron.	
93	douzain	abbacddceffe,	C.		Corneille.	
94	douzain	abbcacddefef,	7.		Pasquier.	
94	douzain	abcabccdecde,	C. ou A.		C. de Taillemont.	
93	douzain	acacccdeeded,			Tristan.	
94	douzain				Etc.	
52	douzain		3.3.8.3.3.8.3.3.8.3.3.8		Pontalais.	

4.5.10. Martinon : Douzains 3/3

pa	Quantair	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martino
94	treizain	aabaabbbabbba,	8.		G. Cretin.	
94	treizain	aabaabbbcbbbc,	6.		Corrozet.	
94	treizain	aabaabbccdccd,	A.		Bouchet.	
94	treizain	aabbaaabaabba,			G. Chevalier.	
95	treizain	aabcbcbddeffe,	C.		E. Dupuy.	
94	treizain	aabccbbddeffe,	7.		Ronsard.	
94	treizain	aabccbddefeef,	C.C.8.C.C.8.C.C.C.8.8.8.8			
94	treizain	aabccbdedeffe,	C.		E. Dupuy.	
94	treizain	ababbccddefef,	8.		Corrozet.	
94	treizain	ababbccddeffe,	A.		Corrozet.	
94	treizain	ababccddefeef,	A.		Corrozet.	
94	treizain	ababccddeffef,	8.C.8.8.C.C.C.8.C.8.C.C.8		Chénier.	
95	treizain	ababccddeffef,	8.C.8.8.C.C.C.8.C.8.C.C.8		Chénier.	
94	treizain	ababccdeedeff,	8.8.8.8.8.8.8.8.8.8.C.C		Scarron.	
94	treizain	ababccdeedffd,	8.		Laprade.	p.423
94	treizain	ababccdeedffd,	A.		Corrozet.	
94	treizain	ababcdcdeeffe,	7.4.7.4.7.4.7.4.7.7.7.7.7		Baïf.	
94	treizain	abbbacccaddda,			Richepin.	
95	treizain	abcabccdeedff,	7.7.C.7.7.C.7.7.7.7.7.7.7		Bassecourt.	

4.5.11. Martinon : Treizains 1/1

pa	Quantain	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martino
95	quatorzain	aabaabbccdccdd,			Gringore.	
95	quatorzain	aabbccddeefggf,	A.6.A.6.A.6.A.6.6.6.6.6.6		Ronsard, Beaujeu.	
95	quatorzain	aabccbddeefgfg,			P. Mathieu.	
95	quatorzain	aabccbddeefggf,	7.		Ronsard.	
95	quatorzain	ababbccddeefef,	5.		Corrozet.	
95	quatorzain	ababcdcdeefggf,				
95	quatorzain	ababcdcdeefggf,	5.		P. Mathieu.	
95	quatorzain	ababcdcdeefggf,	6.		Ronsard.	
95	quatorzain	ababcdcdeefggf,	7.		Ronsard.	
95	quatorzain	abbaaaccddeeed,	8. et 4.		Saint-Gelais.	
95	quatorzain	abbaaaccddeeed,	8. et 4.		Saint-Gelais.	
95	quatorzain				Baïf, Jodelle, Scarron.	

pa	Quantains	Rimes	Mètres	Mcom	Auteurs	Martinon
95	quinzain	aababccdeedfgfg,	8.8.8.8.8.C.8.8.8.C.8.8.3.8.3		Hugo.	
95	quinzain	ababbcdcdcceffe,	7.		Ronsard.	
95	quinzain	ababccdedeefggf,				
95	seizain	aaabaaabbbbabbba,	5.		Sibilet.	
95	seizain	aabbcddceeffghhg,	8.		Ronsard.	
95	seizain	aabbcddceffegghh,			Belleau.	
95	seizain	ababcccdefefgggd,	8.8.8.8.4.4.8.6.8.8.8.8.4.4.8.6		P. Mathieu.	
95	seizain	abbaccdedeffghgh,			L. Dierx.	
95	seizain				Jodelle, Boyssières.	
95	dix-septain				Ronsard.	
95	dix-huitain	aabccbdedeffgghihi,	8.		Ronsard.	
95	dix-huitain	ababcdcdeefggfhihi,	A.A.A.A.A.A.A.A.6.6.A.6.6.A.A.A.A.A		La Boderie.	
95	dix-huitain		7.		Belleau.	
95	dix-neuvain	abaabccdeddefgfghgh,	C.8.C.C.8.C.A.C.8.C.A.8.C.8.8.C.C.C.8.		Chénier.	pp.424-425
95	vingtain	aabccbddeeffgghhijji,			Belleau, Jodelle.	
95	vingtain	aabccbdedefgfghhijji,	7.		Ronsard.	

4.5.13. Martinon : Quinzains, seizains, dix-septains, dix-huitains, dix-neuvains, vingtains 1 / 1

pa	Quantains	Mètres	Auteurs
95	odes pindariques	8. et 7. (souvent)	Ronsard, Des Autels, Tahureau, Le Caron, La Péruse, Magny, Du Bellay, Baïf, J. Grévin, La Boderie, P. de Brac

4.5.14. Martinon : odes pindariques 1 / 1

4.6. DISQUETTE

Cette disquette contient, dans leur version informatisée (bases de données) mes répertoires métriques consacrés à Verlaine, Béranger et Martinon. Le logiciel employé est Microsoft Works 4.0. pour Macintosh.

4.7. BIBLIOGRAPHIE ET RÉFÉRENCES GÉNÉRALES

4.7.1. Sources premières

Album zutique (1981) : Fac-similé du manuscrit original, Présentation, transcription typographique et commentaires de Pascal Pia, Genève/Paris, Slatkine, 260 pp.

APOLLINAIRE, Guillaume (1986) [1913] : *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie', 192 pp.

— (1992) [1914] : *Apollinaire enregistré et filmé en 1914*, présenté par Michel Décaudin et André Rouveyre, Marseille, André Dimanche éditeur, 1 CD, 32 pp. et 50 images.

BAÎF, Jean-Antoine de (1888) [1569] : *Psautier*, Metrische Bearbeiting des Psalmen, mit Einleitung, Anmerkungen und Einem Wörterverzeichnis ; zum Ersten mal Herausgegeben von Dr. Ernst Joh. Groth, Heilbronn, Verlag von Gebr. Henninger, 116 pp.

BANVILLE, Théodore de (1842) : *Les Cariatides*, Paris, Pilout, 442 pp.

— (1877) : *Les Cariatides (1839-1842)*, Paris, Lemerre, II pp. + 298 pp.

— (1879) : *Comédies. Le feuilleton d'Aristophane — Le beau Léandre — Le cousin du roi — Diane au bois — Les fourberies de Nérine — La pomme — Florise — Déidamia — La perle*, Paris, Charpentier, 476 pp.

— (1884) : *Nous tous*, avec un dessin de Georges Rochegrosse, Paris, Charpentier, 288 pp.

— (1890) : *Sonnailles et clochettes*, Paris, Charpentier, 268 pp.

— (1972a) : *Odes funambulesques*, suivies d'un commentaire, Genève, Slatkine reprints, 394 pp.

— (1972b) : *Œuvres*, II, *Les Stalactites, Odelettes, Améthystes, Le Forgeron*, Genève, Slatkine reprints, 294 pp.

— (1972c) : *Œuvres*, III, *Occidentales, Rimes dorées, Rondels, La Perle*, Genève, Slatkine reprints, 304 pp.

— (1972d) : *Œuvres*, IV, *Idylles prussiennes, Riquet à la Houppe*, Genève, Slatkine reprints, 278 pp.

— (1972e) : *Œuvres*, V, *Les Cariatides, Roses de Noël*, Genève, Slatkine Reprints, 356 pp.

— (1972f) : *Œuvres*, VII, *Les Exilés, Les princesses*, Genève, Slaktine reprints, 340 pp.

BARBIER, Auguste (1973) : *Il Pianto suivi de Iambes*, Genève, Slatkine reprints, 128 pp. + XXX pp. + 148 pp.

BAUDELAIRE, Charles (1972) [1861] : *Les Fleurs du Mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie', 324 pp.

BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de (1971) [1784] : *Le mariage de Figaro*, T.1, notices, notes et documentation par Louis Forestier, Paris, Nouveaux classiques Larousse, 162 pp.

BÉRANGER, Pierre-Jean de (1847) : *Musique des chansons de P. J. de Béranger contenant les airs anciens et modernes les plus usités*, quatrième édition augmentée de la musique des nouvelles chansons et de trois airs avec acc. de piano par M. Halevy et Mme Mainvielle-Fodor, Paris, Perrotin, 292 pp.

— (1857) : *Dernières chansons de P. J. de Béranger de 1834 à 1851*, avec une lettre et une préface de l'auteur, Paris, Perrotin, 374 pp.

— (1867) : *Chansons de P.-J. de Béranger anciennes et posthumes*, Paris, Garnier, 648 pp.

— (1983a) : *Chansons de P.-J. de Béranger*, édition en offset de l'édition Perrotin de 1847, revue par l'auteur et illustrée de cinquante-deux gravures, préface de l'auteur, T.1, Plan de la Tour (Var), Editions d'Aujourd'hui, coll. 'Les introuvables', 416 pp.

— (1983b) : *Chansons de P.-J. de Béranger*, édition en offset de l'édition Perrotin de 1847, revue par l'auteur et illustrée de cinquante-deux gravures, préface de l'auteur, T.2, Plan de la Tour (Var), Editions d'Aujourd'hui, coll. 'Les introuvables', 410 pp.

CHÉNIER, André (1958) : *Œuvres complètes*, édition établie et commentée par Gérard Walter, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de La Pléiade', 1078 pp.

COPPÉE, François ([s.d.]a) : *Poésies complètes de François Coppée*, [T. 1], *Le Reliquaire — Intimités — Poèmes divers — Poèmes modernes — Contes en vers — Les Humbles — Écrit pendant le Siège*, illustrations de E. Boilvin et Rossi, Paris, Lemerre, 344 pp.

— ([s.d.]b) : *Poésies complètes de François Coppée*, [T. 2], *Le Cahier rouge — Les Paroles sincères — Récits épiques — Arrière-Saison — Dans la Prière et dans la Lutte — De Pièces et de Morceaux*, illustrations de E. Boilvin et Rossi, Paris, Lemerre, 356 pp.

— ([s.d.]c) : *Poésies complètes de François Coppée*, [T. 3], *Promenades et Intérieurs — La Grève des Forgerons — Des Vers français — Olivier — Élégies — Sonnets intimes et Poèmes inédits*, illustrations de E. Boilvin et Rossi, Paris, Lemerre, 328 pp.

CORNEILLE, Pierre (1959) : *Le Cid*, Notices, lexique, notes et documents par L. Lejealle et J. Dubois, Paris, Nouveaux classiques Larousse, 154 pp.

— (1968) : *Théâtre complet*, T.1, *Comédies*, chronologie et préface par Jacques Maurens, Paris, Garnier-Flammarion, 700 pp.

CROS, Charles (1972) [1873] : *Le Coffret de santal*, préface d'Hubert Juin, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie', 224 pp.

DECAUNES, Luc (1977) : *La Poésie Parnassienne de Gautier à Rimbaud*, Paris, Seghers, anthologie, coll. 'P.S.', 304 pp.

DESBORDES-VALMORE, Marceline (1973) : *Les Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore*, édition complète établie et commentée par M. Bertrand, 2 vol., Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 840 pp.

Dixains réalistes (1876) : par divers auteurs, Paris, Librairie de l'Eau-Forte, 56 pp.

ELUARD, Paul (1945) : *Au rendez-vous allemand*, nouvelle édition, corrigée et augmentée de *Poésie et vérité*, Paris, Minuit, 80 pp.

FABRE D'OLIVET (1813) : *Les vers dorés de Pythagore, expliqués, et traduits pour la première fois en vers eumolpiques français ; précédés d'un discours sur l'essence et la forme de la poésie, chez les principaux peuples de la Terre, Adressé à la classe de la Langue et de la Littérature françaises, et à celle d'Histoire et de Littérature ancienne de l'Institut impérial de France*, Paris/Strasbourg, Treuttel et Würtz, 410 pp.

GAUTIER, Théophile (1970a) : *Poésies complètes de Théophile Gautier*, publiées par René Jasinski, nouvelle édition revue et augmentée, T. 1, Paris, Nizet, CLXXVI pp. + 190 pp.

— (1970b) : *Poésies complètes de Théophile Gautier*, publiées par René Jasinski, nouvelle édition revue et augmentée, T. 2, Paris, Nizet, 324 pp.

GERMAIN-THOMAS, Olivier / ASTIER, Judith d' [s.d.] : *Voix de poètes*, disque compact, Paris, Radio France.

GORSSE, L. (1805a) : *Sapho, poëme en dix chants*, tome premier, Paris, Giguet et Michaud, XXX pp. + 258 pp.

— (1805b) : *Sapho, poëme en dix chants*, tome deuxième, Paris, Giguet et Michaud, 274 pp.

HUGO, Victor (1969) [1856] : *Les Contemplations*, texte établi avec introduction, chronologie des *Contemplations* et de Victor Hugo, bibliographie, notes et variantes par Léon Cellier, Paris, Garnier, 818 pp.

— (1985) : *Œuvres complètes, Poésie I*, présentation de Claude Gély, Paris, Robert Laffont, coll. 'Bouquins', 1130 pp.

LA FONTAINE, Jean de (1961) : *Contes et nouvelles en vers*, introduction, notes et relevé de variantes par Georges Couton, Paris, Garnier, 448 pp.

— (1962) : *Fables choisies mises en vers*, introduction, notes et relevé de variantes par Georges Couton, Paris, Garnier, 582 pp.

LAFORGUE, Jules (1979a) : *Poésies complètes*, I, *Les Complaintes*, suivies de *Premiers poèmes*, édition présentée, établie et annotée par Pascal Pia, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie', 446 pp.

— (1979b) : *Poésies complètes*, II, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune, Le Concile féérique, Des Fleurs de bonne volonté, Derniers vers*, édition présentée, établie et annotée par Pascal Pia, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie', 312 pp.

LAMARTINE, Alphonse de (1981) : *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques*, suivies de *Poésies diverses*, édition de Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie', 480 pp.

LECONTE DE LISLE, Charles-Marie-René (1985) [1862-78] : *Poèmes barbares*, édition présentée établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie', 368 pp.

MALHERBE, François de (1968a) : *Œuvres poétiques*, Texte établi et présenté par René Fromilhague et Raymond Lebègue, I, *Les Textes*, Paris, Belles Lettres, 284 pp.

— (1968b) : *Œuvres poétiques*, Texte établi et présenté par René Fromilhague et Raymond Lebègue, II, *Notices at notes. Apparat critique*, Paris, Belles Lettres, 264 pp.

MUSSET, Alfred de (1957) : *Poésies complètes*, édition établie et annotée par Maurice Allem, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 942 pp.

Parnasse contemporain. Recueil de vers nouveaux (1871), Paris, Lemerre, 402 pp.

PRÉVERT, Jacques (1963) [1945] : *Paroles*, Paris, Le livre de Poche, 256 pp.

REGNIER-DESMARAIS, François (1707) : *Poësies françoises de M. l'abbé Regnier Desmarais*, Paris, Claude Cellier, 542 pp.

RICHEPIN, Jean (1980) [1886] : *La mer*, Paris, Gallimard, coll. 'Les Maritimes/Voiles-Gallimard', 376 pp.

RIMBAUD, Arthur (1991) : *Œuvre-vie*, édition du centenaire, établie par Alain Borer avec la collaboration d'Andrée Montègre, Paris, Arléa, 1340 pp.

RIQUER, Martín de (1989) [1975] : *Los trovadores. Historia literaria y textos*, tomo 1, Barcelone, Ariel, 610 pp.

— (1992) [1975] : *Los trovadores. Historia literaria y textos*, tomo III, Barcelone, Ariel, pp. 1185-1754.

RONSARD, Pierre de (1993) : *Œuvres complètes*, tome 1, édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1714 pp.

SERCY, Charles de, éd. (1660) : *Poesies choisies de messieurs Corneille, Benserade, de Scudery, Boisrobert, La Mesnardiere, Sarrasin, Desmarets, Bertaut, De Montereuil, Cottin, Vignier, Chevreau, Maleville, Vauvert, Petit, Maucroy, et de plusieurs autres*, Première Partie, Paris, Charles de Sercy, 456 pp.

SHAKESPEARE, William (1826) : *Chefs-d'œuvre de Shakespeare*, T. 1, traduits, conformément au texte original, en vers blancs, en vers rimés en en prose, suivis de Poésies diverses, par feu A. Bruguière, Bon de Sorsum, revus par M. de Chênedollé, Paris, Dondey-Dupré Père et fils, 390 pp.

URFÉ, Honoré d' (1627) : *La Sylvanire, ou la morte-vive*, fable bocagère, Paris, Robert Fovet, 430 pp.

VALERY, Paul (1990) : *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. 'Poésie', 218 pp.

VERLAINE, Paul (1866) : *Poèmes Saturniens*, Paris, Lemerre, 164 pp.

— (1884) : *Jadis & Naguère*, Paris, Léon Vanier, 160 pp.

— (1888) : *Amour*, Paris, Léon Vanier, 174 pp.

— (1891a) : *Jadis et Naguère*, Paris, Léon Vanier 160 pp.

— (1891b) : *Chansons pour elle*, Paris, Léon Vanier, 52 pp.

— (1892) : *Amour*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Léon Vanier, 180 pp.

— (1894) : *Épigrammes*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 80 pp.

— (1896) : *Invectives*, Paris, Léon Vanier, 156 pp.

— (1925) : *Odes en son honneur*, édition fac-similaire du manuscrit original, Paris, Editions Exelsior.

— (1936) : « Lettre autographe, signée, à Charles de Sivry, datée d'Arras le 14 sept. (1878), 4 pages in-8 (petite réparation dans le haut de la lettre) », Catalogue de la *Vente Louis Barthou*, 4e partie, n°2131, Auguste Blaizot éd., 15-17/06/1936, pp. 146-148.

— (1959) : *Œuvres complètes de Paul Verlaine*, 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, T. 1, Le Club du meilleur livre, coll. "Le Nombre d'or", LXXXVII pp. + 1524 pp.

— (1972) : *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de La Pléiade', 1550 pp.

— (1983) : *Correspondance de Paul Verlaine*, publiée sur les manuscrits originaux avec une préface et des notes par Ad. Van Bever, T. 3, Genève/Paris, Slatkine Reprint, 420 pp.

— (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', 1554 pp.

— (1991) [1891] : *Choix de poésies*, préface de Jacques Borel, Paris, Grasset, 'Les Cahiers Rouges', 364 pp.

— (1992a) : *Œuvres poétiques complètes*, édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, 'Bouquins', 956 pp.

— (1992b) : *Cellulairement*, édition présentée par Jean-Luc Steinmetz, Le Castor Astral, 'Les Inattendus', 128 pp.

— (1995) : *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, XXXVIII pp. + 810 pp.

— ([s.d.]a) : *Femmes*, épreuves pour l'impression [apparemment sur la 1ère éd.] [B.N. : Enfer. 1733].

— ([s.d.]b) : *Femmes*, imprimé sous le manteau et ne se vend nulle part [2e éd.], 72 pp.

— ([s.d.]c) : *Jadis et Naguère*, 57 ff. ms autogr., dont 1 f. signé et les 2 ff. intitulés "Prologue", l'un pour *Jadis*, l'autre pour *Naguère*, datés : Janvier 1883. Et 25 ff. imprimés, extraits encollés de Revues diverses, avec corr. ms. autogr. — formats divers [Bibl. Litt. Jacques Doucet : 7.203-3 A.IV-10 (1)].

— ([s.d.]d) : *Amour*, manuscrit en partie autographe et corrections sur épreuves. 195 pages différents formats. Reliure exécutée par Kieffer [Bibl. Litt. Jacques Doucet : 1111 A-VI-47].

— ([s.d.]e) : *Bonheur*, feuillets manuscrits autogr., certains signés, certains datés ; copiés par Léon *Vanier* et d'écritures n. identifiées ; épreuves corrigées ; extraits de publications antérieures. — 28 avril 1877 - Noël 1889. — 80 ff., formats divers. Ensemble réuni en vue de l'édition Léon Vanier, Paris, 1891 [Bibl. Litt. Jacques Doucet : 1.136 B.V.13].

— ([s.d.]f) : *Vive le roi !* (Fragments), manuscrit autographe, signé, 6 feuillets différents formats [Bibl. Litt. Jacques Doucet : 7209.318 A-IV-10].

— ([s.d.]g) : *Bonheur*, manuscrit autographe, dit "manuscrit Cazals", 43 pp. sur papier de l'Assistance publique ; reliure de Pierre Legrain exécutée par René Kieffer [Bibl. Litt. Jacques Doucet : 1109. B-VI-41].

VIGNY, Alfred de (1969) : *Les destinées*, avec une Notice biographique, une Notice historique et littéraire, un Lexique, des Notes explicatives, des Jugements, un Questionnaire et des Sujets de devoirs, par Maurice Tournier, Paris, Nouveaux classiques Larousse, 162 pp.

VOLTAIRE (1964) : *La mort de César*, édition accompagnée de textes complémentaires, par André M. Rousseau, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 200 pp.

4.7.2. Sources secondes

ADAM, Jean-Michel (1992) : *Pour lire le poème*, 4e édition, Bruxelles, Paris, Louvain-la-Neuve, De Boeck, Duculot, 254 pp.

AMMIRATI, Charles (1993) : « Le distique chez le dernier Verlaine : permanence d'une forme », *Revue Verlaine*, 1, Charleville-Mézières, Musée-Biblithèque Rimbaud, pp. 156-166.

ANIS, Jacques (1983) : « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, 59, Paris, Larousse, pp. 88-102.

AQUIEN, Michèle (1990) : *La versification*, Paris, P.U.F., coll. "Que sais-je", 128 pp.

— (1993a) : *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le livre de poche, 352 pp.

— (1993b) : *La versification appliquée aux textes*, Paris, Nathan, coll. "128", 128 pp.

AROUI, Jean-Louis (1993a) : « Forme strophique et sens chez Verlaine », *Poétique*, 95, Paris, Seuil, pp. 277-299.

— (1993b) : « 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.

— (1994) : « La poésie scaldique : présentation », *Mezura*, 31, Paris, Publications Langues'O, 18 pp.

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

— (1996b) : « L'interface forme/sens en poétique (post-)jakobsonienne », *Langue française*, 110, 4-15.

BANVILLE, Théodore de (1972) [1871] : *Œuvres*, VIII, *Petit traité de poésie française*, Genève, Slatkine, 336 pp.

BARTHES, Roland (1970) [1957] : *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. "Points", 252 pp.

BAUER, Franck (1992a) : « Portrait de l'artiste en *lauzengier* ? Sur la nature et la fonction de l'*entrebescamen* dans la chanson de la "Fleur inverse" », *Revue des langues romanes*, tome XCVI, n°1, 'D'Aurenga me mou l'esglais', Montpellier, Université Paul Valery, pp. 89-104.

— (1992b) : « Larme », tapuscrit, inédit, 8 pp.

BAZANTAY, Pierre (1994) : « Note sur la correspondance Verlaine-Montesquiou », *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 149-160.

BEC, Pierre (1979) : *Anthologie des troubadours*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 446 pp.

BENVÉNISTE, Émile (1966) : *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 358 pp.

— (1974) : *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 294 pp.

BERNADET, Arnaud (1996) : « Paul Verlaine critique d'art ? Sur "Effet de nuit" (Poèmes saturniens) », *L'école des lettres II*, 87e année, 14, *Paul Verlaine*, pp. 41-57.

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, 24* pp. + 296 pp.

— (1992a) : « L'analyse distributionnelle des vers césurés dans la poésie lyrique médiévale occitane et française », *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité* (Actes du IIIème Congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes), T. 2, Montpellier, pp. 805-828.

— (1992b) : « Pour une théorie panchronique des vers césurés dans la métrique française », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 1, Université de Nantes, Centre d'Études Métriques, pp. 2-14.

— (1993) : « De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore ou de l'art des réseaux rimiques chez les troubadours », *Langue française* 99, Paris, Larousse, pp. 5-25.

— (1996) : « La rime androgyne chez Verlaine », conférence au colloque *Le vers français : histoire, théorie, esthétique*, Université de Paris-Sorbonne, 3-4 octobre.

BOBILLOT, Jean-Pierre (1991) : *Recherches sur la crise d'identité du vers dans la poésie française 1873-1913*, thèse de doctorat, Université Paris III, 994 pp. + α–τ pp., a-n pp., A-U pp.

— (1992) : « Le vers la lettre — des "rimes grammatiques" au "poème littéral" — », *Ritm*, 3, Nanterre, Université de Paris X, pp. 45-76.

— (1993) : « Entre mètre & non-mètre : le "décasyllabe" chez Verlaine », *Revue Verlaine*, 1, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 179-200.

— (1994) : « De l'anti-nombre au quasi-mètre et au non-mètre : le "hendécasyllabe" chez Verlaine », *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 66-86.

— (1996) : « Lecture stylistique de "l'échelonnement des haies... " », *L'école des lettres II*, 87e année, 14, *Paul Verlaine*, pp. 167-174.

BOHAS, Georges / PAOLI, Bruno (1994) : *Aspects formels de la poésie arabe*, T.1, *La métrique classique*, poly., Paris, Université Paris VIII, à paraître aux Presses Universitaires de Toulouse, 203 pp.

BOILEAU, Nicolas (1984) [1674] : *L'art poétique*, Paris, Bordas, 128 pp.

BOISSIÈRE, Claude de (1972) [1554] : *Art poëtique reduict et abregé (1554) — L'art d'arythmétique (1554)*, Genève, Slatkine reprints, 196 pp.

BOISTE [s. d.] : *Traité complet de versification française*, Paris, Eugène Figuière éditeur, 192 pp.

BONY, Jacques (1996) : « Musset et les formes poétiques », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 96:3, mai-juin, pp. 483-493.

BRIK, Osip (1965) : « Rythme et syntaxe », *in* T. TODOROV, éd., pp. 143-153.

BRUN, Marcel (1972) : *Les techniques de la poésie classique*, Réalmont, Éditions Gyroscope, 368 pp.

BUSCHINGER, Danielle / CRÉPIN, André, éds. (1980) : *Musique, littérature et société au Moyen Age*, actes du colloque, 24-29 mars 1980, Université de Picardie, Centre d'Études Médiévales, 486 pp.

CADIOT, Pierre / NEMO, François (1996) : « Propriétés extrinsèques en sémantique lexicale », à paraître dans *Journal of French Language Studies*. 19 pp.

CASSAGNE, Albert (1906) : *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, Paris Hachette, 127 pp.

CAYROU, Gaston / LAURENT, Pierre / LODS, Jeanne (1953) : *Grammaire française suivie des éléments de versification à l'usage des Cours complémentaires*, Paris, Colin, 322 pp.

CHADWICK, Charles (1994) : « Trois poèmes de *Cellulairement* », *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 63-65.

CHAMBON, Jean-Pierre (1983) : « Quelques remarques sur la prononciation de Rimbaud, d'après les "coppées" IV à IX de Verlaine », *Circeto*, 1, Paris, octobre, pp. 6-12.

CHATELAIN, Henri (1908) : *Recherches sur le vers français au XVe siècle. Rimes, mètres et strophes*, Paris, Champion, 278 pp.

CHAUCHEYRAS, Thierry (1996) : « Logiques de l'aléatoire : "Kaléidoscope" », *L'école des lettres II*, 87e année, 14, *Paul Verlaine*, pp. 175-189.

CHAUVEAU, Jean-Pierre / CORNULIER, Benoît de (1994) : « Sur la métrique de Tristan. Strophes et mètres classiques vers 1640 », *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 2, Université de Nantes, M.S.H. Ange Guépin, C.E.M., pp. 30-54.

CHEVRIER, Alain (1996) : *Le sexe des rimes*, Paris, Les Belles Lettres, coll. 'Architecture du verbe', 464 pp.

CHOÏ, In-Ryeong (1994) : « "Impression, Soleils couchants" : Verlaine et Monet », *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 31-48.

CHOÏ-DIEL, In-Ryeong (1996) : « Parole et musique dans "L'ombre des arbres" : Verlaine et Debussy », *Langue française*, 110, Paris, Larousse, pp. 16-34.

CHOMSKY, Noam (1969) [1957] : *Structures syntaxiques*, traduit de l'anglais par Michel Braudeau, Paris, Seuil, coll. "Points", 150 pp.

CHUNG, Ji-Yung (1968) : *Les strophes dans l'œuvre de Victor Hugo*, Thèse pour le doctorat de l'Université, Université de Grenoble, 274 + 32 pp.

— (1988) : « Les strophes chez Victor Hugo », *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. 65-77.

COATES, Carrol F. (1988) : *Relevé métrique des poésies de Théophile Gautier*, tapuscrit, Nantes, Centre d'Etudes Métriques, 18 pp.

COHEN, Marcel (1949) : « Strophes de chansons françaises », *Europe*, 37, Paris, La Bibliothèque Française, janvier, pp. 21-38.

COMBET, Georges (1980) : « Un poème de l'attente frustrée. "Soleils couchants" de Paul Verlaine », *Poétique*, 42, Paris, Seuil, pp. 226-233.

CORNULIER, Benoît de (1979) : *Problèmes de métrique française*, thèse de doctorat d'Etat, Aix-en-Provence, Faculté des lettres, 395 pp.

— (1981) : « La rime n'est pas une marque de fin de vers », *Poétique*, 46, Paris, Seuil, pp. 247-256.

— (1982a) : *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 'Travaux linguistiques', 322 pp.

— (1982b) : La cause de la rime. Réponse à Jean Molino et Joëlle Tamine », *Poétique*, 52, Paris, Seuil, pp. 499-508.

— (1983) : « Sur les groupements de vers classiques et la rime », *Cahiers de grammaire*, 6, Université de Toulouse - Le Mirail, pp. 32-70.

— (1984) : « Des vers dans la prose. Une strophe de Bremond-Vaugelas », *Poétique*, 57, Paris, Seuil, pp. 76-80.

— (1987) : « Remarques pour l'analyse métrique du poème "Va ton chemin..." de *Sagesse* », *Cahiers de grammaire*, 12, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 79-88.

— (1988a) : « Conventions de codage des structures métriques : pour une grammaire des strophes », *Le Français moderne*, 56 : 3/4, octobre, pp. 223-242.

— (1988b) : « 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.

— (1989a) : « Sur la structure rimique d'un dizain », *L'information grammaticale*, 36, Paris, p. 29.

— (1989b) : « 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.

— (1989c) : « Mètre "impair", métrique "insaisissable" ? Sur les "derniers vers" de Rimbaud », *in* M. DOMINICY éd., pp. 75-91.

— (1989d) : « La Marseillaise et la Marseillaise. Le poème sous le chant », *Poétique*, 77, Paris, Seuil, pp. 113-127.

— (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, 10-12/09/1987), pp. 4-15.

— (1992a) : « La Fontaine n'est pas un poète classique : pour l'étude des vers mêlés », *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 1, Université de Nantes, Centre d'études Métriques, pp. 15-31.

— (1992b) : « Le rond double du rondeau », *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, 1, Université de Nantes, Centre d'études Métriques, pp. 51-63.

— (1992c) : « La laitière et le pot au lait », *L'information grammaticale*, avril, pp. 25-28.

— (1992d) : « Métrique », *Encyclipædia Universalis*, vol. 15, Paris, pp. 229-233.

— (1993a) : « Métrique littéraire et métrique de chant : sur une "Chanson pour elle" de Verlaine », *Revue Verlaine*, 1, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 167-178.

— (1993b) : *Art poétique. Introduction à l'analyse des formes poétiques*, polycopié, Université de Nantes, M.S.H. Ange Guépin, Centre d'Études Métriques, 223 pp.

— (1993c) : « Le système classique des strophes. Hugo 1829-1881 », *Langue Française*, 99, 'métrique française et métrique accentuelle', Paris, Larousse, pp. 26-44.

— (1993d) : « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », Nantes, M.S.H. Ange Guépin, Centre d'Études Métriques, pour les *Papers from the 18th Annual Colloquium in 19th French Studies* (Colloque de Binghamton, SUNY, 1992), éd. par C. Coates, 22 pp.

— (1995) : *Art poëtique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, 304 pp.

— (1996) : « Pour lire Verlaine : petit essai d'analyse du 4-6 », *L'école des lettres II*, 87e année, 14, pp. 95-109.

DANTZIG, Tobias (1974) : *Le nombre. Langage de la science*, Paris, Blanchard, 250 pp.

DELAGE, Roger (1994) : « Chabrier et Verlaine », *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 5-30.

DELAHAYE, Ernest ([s.d.]) : *Note sur les cinq dizains de Verlaine concernant Rimbaud*, ms autogr., 7 pp. [Bibl. Litt. Jacques Doucet, côte : 7203-147 A.IV.10 (II)].

DELAS, Daniel / FILLIOLET, Jacques (1973) : *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, coll. 'Langue et langage', 208 pp.

DELENTE, Eliane (1992) : *Le rythme : principe d'organisation du discours poétique*, doctorat de l'Université de Caen : Linguistique française, 516 pp.

DELOFFRE, Frédéric (1973) : *Le vers français*, Paris, SEDES, 188 pp.

DESCARTES, René (1973) : *Œuvres de Descartes*, VI, *Discours de la méthode & Essais*, Paris, Vrin, 742 pp.

DESFEUILLES, Pierre (1925) : *Dictionnaire des rimes précédé d'un petit traité de versification française*, Paris, Garnier, XXXII pp. + 368 pp.

DESSONS, Gérard (1991) : *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, 162 pp.

— (1995) : *Introduction à la Poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 272 pp.

DOMINICY, Marc (1990) : « Prolégomènes à une théorie générale de l'évocation », *in* M. VANHELLEPUTTE éd., pp. 9-37.

— (1994a) : « Du *style* en poésie », *in* G. MOLINIÉ & P. CAHNÉ, éds., pp. 115-137.

— (1994b) : « L'évidentialité en poésie », *Projet ARC « Typologie textuelle et théorie de la signification »*, rapport de recherches 2, Université Libre de Bruxelles. 17 pp.

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, Langage, 236 pp.

DORCHAIN, Auguste (1933) [1ère éd. : 1905, Bibliothèques des annales politiques et littéraires] : *L'art des vers* , Paris, Garnier, 416 pp.

DOUTRELEPONT, Charles (1990) : « De la rime à l'assonance », tapuscrit (communication présentée au colloque sur le Moyen Français, Université McGill, Montreal, octobre), 21 pp.

DRAGONETTI, Roger (1960) : *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, De Tempel, 702 pp.

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

DUCROT, Oswald (1984) : *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 240 pp.

DUPRIEZ, Bernard (1984) : *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, U.G.E., coll. '10/18', 544 pp.

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, pp. 175-184.

ELWERT, W. Theodor (1965) : *Traité de versification française. Des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck, 212 pp.

Encyclopédie de l'Islam (1977) : nouvelle édition établie avec le concours des principaux orientalistes par B. Lewis, Ch. Pellat et J. Schacht, assistés de J. Burton-Page, C. Dumont et V. L. Ménage, secrétaires de rédaction, sous le patronage de l'Union académique internationale, Tome II, Leyde/Paris, E.J. Brill/G.P. Maisonneuve & Larose S.A., XXII + 1174 pp.

ENDÔ-SATÔ, Fumiko (1993) : « Des sonnets publiés dans les années 1828-1853. Essai de bibliographie critique », *Mezura*, 28, Paris, publications Langues'O, 67 pp.

FAYE, Jean-Pierre / ROUBAUD, Jacques, éds. (1975) : *I. Change de forme. Biologies et prosodies*, Paris, U.G.E., coll. "10/18", 324 pp.

FORMONT, Maxime / LEMERRE, Alphonse (1937) : *Le vers français. Versification et poétique*, Paris, Lemerre, 216 pp.

FOUQUELIN, Antoine (1990) [1555] : *La Rhétorique française*, *in* F. GOYET éd., pp. 345-464.

FRANK, István (1966a) [1953] : *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, T. 1, *Introduction et répertoire*, Paris, Champion, 'Bibliothèque de l'École des Hautes Études', 196 pp.

— (1966b) [1957] : *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, T.2, *Répertoire* (suite) *et index bibliographique*, Paris, Champion, 'Bibliothèque de l'École des Hautes Études', 236 pp.

FROMILHAGUE, René (1954) : *Malherbe. Technique et création poétique*, Paris, Colin, 668 pp.

GAIFFE, Félix (1913) : « L''Art poétique abrégé' de Claude de Boissière (1554) », *Mélanges offerts à M. Emile Picot par ses amis et ses élèves*, T. 1, Paris, Damascène Morgand, pp. 487-493.

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.

GENETTE, Gérard (1972) : *Figures III*, Paris, Seuil, 'Poétique', 288 pp.

— (1979) : *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 'Poétique', 96 pp.

— (1987) : *Seuils*, Paris, Seuil, 'Poétique', 400 pp.

GOHIN, Ferdinand (1929) : *L'art de La Fontaine dans ses fables*, Paris, Garnier, 300 pp.

GOUVARD, Jean-Michel (1993a) : "De la sémantique à la métrique : les 'césures' de Verlaine", *Revue Verlaine*, 1, Musée Rimbaud, Charleville-Mézières, pp. 125-155.

— (1993b) : « Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin : Du vers classique au 12-syllabe de Verlaine », *Langue française*, 99, 'métrique française et métrique accentuelle', Paris, Larousse, pp. 45-62.

— (1994a) : « La *Chanson de la plus haute tour* est-elle une chanson ? Étude métrique et pragmatique », *Parade sauvage*, 10, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 45-63.

— (1994b) : *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, 402 pp + 1 disquette.

— (1996) : « Évocation poétique et poétique de l'évocation : "*Ame, te souvient-il...* " », *L'école des lettres II*, 87e année, 14, *Paul Verlaine*, pp. 191-203.

GOYET, Francis, éd. (1990) : *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le livre de Poche, 512 pp.

GRAMMONT, Maurice (1965) [1ère éd. : 1908] : *Petit traité de versification française*, Paris, Colin, 160 pp.

GRIMAUD, Michel / BALDWIN, Lawrence (1993) : « Versification cognitive : la strophe », *Poétique*, 95, 'Le vers, la strophe', Paris, Seuil, pp. 259-276.

GROSCLAUDE, Pierre (1970) : « Abrégé de versification française », *Revue Oltis*, 40, avril-juin, Cahors, pp. 1-15.

GUIRAUD, Pierre (1970) : *La versification*, Paris, P.U.F., coll. "Que sais-je ?", 128 pp.

HEINEMANN, Edward A. (1993) : *L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 360 pp.

HEMMING, Thimothy D. (1974) : « La forme de la laisse épique et le problème des origines », *in* SOCIÉTÉ RENCESVALS, *VIe Congrés International* (Aix-en-Provence, 29 Août - 4 septembre 1973), Actes, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 221-239.

HEUGEL, Jacques (1941) : *Dictionnaire des Rimes françaises classées uniquement d'après leur valeur phonétique accompagné d'un précis de Versification française*, Paris, Heugel, Éditions de "Psyché", 564 pp.

HOCH, Philippe (1996) : « Dédicaces », *Dédicaces à Paul Verlaine*, catalogue de l'exposition, Bibliothèque de la ville de Metz, Metz, éditions Serpenoise, pp. 9-13.

JAFFRÉ, Jean (1984) : *Le vers et le poème*, Paris, Nathan, coll. "Nathan Université", 160 pp.

JAKOBSON, Roman (1963) : *Essais de linguistique générale*, T.1, *Les fondations du langage*, Traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 260 pp.

— (1973) : *Questions de poétique*, publié sous la direction de Tzvetan Todorov, deuxième édition revue et corrigée par l'auteur, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 512 pp.

JASINSKI, Max (1903) : *Histoire du sonnet en France*, Douai, H. Brugère, A. Dalsheimer et Cie, 256 pp.

JASINSKI, René (1924) : « Une source de Verlaine », *Le Figaro*, supplément littéraire, 2 août, p. 2.

JEANROY, Alfred (1934) : *La poésie lyrique des Troubadours*, Tome II, *Histoire interne. — Les genres : leur évolution et leurs plus notables représentants*, Paris/Toulouse, Didier/Privat, 376 pp.

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.

KLEIBER, Georges (1990) : *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, P.U.F., coll. 'Linguistique nouvelle', 202 pp.

LACOMBE, Jean-Marie [s. d.] : *Le traité de Versification Française le plus complet suivi d'une Anthologie des Poètes français*, Paris, Librairie Montmartroise, 122 pp.

LAFFONT, Robert / BOMPIANI, Valentino éds. (1984a) [1954] : *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, T. 3, Paris, Robert Laffont, 'Bouquins', 872 pp.

— (1984b) [1954] : *Dictionnaire des Œuvres de tous les temps et de tous les pays, Index*, Paris, Robert Laffont, 'Bouquins', 314 pp.

LA GRASSERIE, Raoul de (1894) : *Des unités rythmiques supérieures au vers*, Paris, J. Maisonneuve, 158 pp.

— (1900) : *Études de grammaire comparée. Des principes scientifiques de la versification française*, Paris, J. Maisonneuve et L. Marceau, 444 pp.

LAUMONIER, Paul (1932) [1909] : *Ronsard poète lyrique. Etude historique et littéraire*, 3e éd. revue et corrigée, Paris, Hachette, 806 pp.

LE HIR, Yves (1956) : *Esthétique et structure du vers français*, Paris, PUF, 276 pp,

LEJEUNE, Michel (1949) : « "Dans ma tabatière...". Note sur les terminaisons féminines suspensives dans la strophe chantée », *Le Français Moderne*, 17:4, Paris, A. D'Artrey, pp. 241-250.

LEMAIRE, Rémi (1996) : « Les vers blancs sont-ils toujours blancs ? », *Langue française*, 110, Paris, Larousse, pp. 64-85.

LE VOT, Gérard / LUSSON, Pierre / ROUBAUD, Jacques (1979) : « La chanson de "L'amour de loin" de Jaufré Rudel. Essai de lecture rythmique », *Mezura*, 3, Paris, Langues'O, 92 pp.

— (1980) : « La sextine d'Arnaut Daniel. Essai de lecture rythmique », *in* D. BUSCHINGER & A. CRÉPIN, éds., pp. 123-157.

LOTE, Georges (1951) : *Histoire du vers français*, T. 2, *Le Moyen-Âge : la déclamation, art et versification, les formes lyriques*, Paris, Boivin et Cie, 318 pp.

— (1990) : *Histoire du vers français*, T. 5, *Le XVIe et le XVIIe 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, 308 pp.

— (1991) : *Histoire du vers français*, T. 6, *Le XVIe et le XVIIe siècles : les genres poétiques ; le vers et la langue ; la réforme de la déclamation dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, texte revu par Joëlle Gardes-Tamine et Lucien Victor, Aix-en-Provence, Université de Provence, 412 pp.

— (1992) : *Histoire du vers français*, T. 7, *Le XVIIIe siècle. I : Le vers et les idées littéraires ; la poétique classique du XVIIIe siècle*, texte revu par Joëlle Gardes-Tamine et Lucien Victor, Aix-en-Provence, Université de Provence, 272 pp.

— (1994) : *Histoire du vers français*, T. 8, *Le XVIIIe siècle. II : La déclamation*, texte revu par Joëlle Gardes-Tamine et Lucien Victor, Aix-en-Provence, Université de Provence, 336 pp.

— (1996) : *Histoire du vers français*, T. 9, *Le XVIIIe 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, 382 pp.

LUSSON, Pierre (1973) : « Notes préliminaires sur le rythme », *Cahiers de poétique comparée*, vol. I, fasc. 1, Paris, Publications Langues'O, pp. 30-54.

— (1975) : « Sur une théorie générale du rythme », *in* J.-P. FAYE & J. ROUBAUD, éds, pp. 225-246.

— (1986) : « Place d'une "théorie générale du rythme" parmi les théories analytiques contemporaines », *Analyse musicale*, 2, pp. 44-51.

LUSSON, Pierre / ROUBAUD, Jacques (1981) : « Sur la devise de "nœu et de feu", un sonnet d'Étienne Jodelle. Essai de lecture rythmique », *Langue française*, 49, Paris, Larousse, pp. 49-67.

MALENGREAU, Thérèse (1989) : « *Fêtes galantes* de Verlaine. Microscopie de *Clair de lune* », *in* M. DOMINICY éd., pp. 163-196.

MARTINO, P. (1925) : *Parnasse et symbolisme*, Paris, Colin, 222 pp.

MARTINON, Philippe (1911a) : *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Champion, 523 pp.

— (1911b) : *Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, Paris, Champion, 96 pp.

— (1911c) : « Bibliographie Chronologique des principaux recueils lyriques de l'époque romantique », *Les Annales romantiques. Revue d'histoire du Romantisme*, T. VIII, Paris, pp. 204-218.

— (1962) : *Dictionnaire des rimes françaises précédé d'un traité de versification*, [1ère éd. : *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises*, 1905] édition revue et complétée par R. Lacroix de Lisle, Paris, Larousse, 288 pp.

MARTIN-SAINT-RENÉ (1968) [1ère éd. : 1920] : *Précis de Poésie*, Paris, Bibliothèque des études poétiques, 160 pp.

MATARASSO, Henri / PETITFILS, Pierre (1961) : « Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau et l'Album Zutique », *Mercure de France*, 342, Paris, mai, pp. 7-30.

MAZALEYRAT, Jean (1974) : *Eléments de métrique française*, Paris, Colin, 'U2', 232 pp.

— (1977) : « La strophe », *Grand Larousse de la Langue Française*, tome 6, Paris, pp. 5727-5733.

MAZALEYRAT, Jean / MOLINIÉ, Georges (1989) : *Vocabulaire de la Stylistique*, Paris, P.U.F., 384 pp.

MESCHONNIC, Henri (1970) : *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 184 pp.

— (1982) : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 736 pp.

— (1992) : « Hugo, le manuscrit, la métrique sociale, dans *demain, dès l'aube* et *Booz endormi* », *Revue de la Bibliothèque Nationale*, 43, Paris, Colin, pp. 55-57.

— (1995) : *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 624 pp.

MILNER, Jean-Claude (1982) : *Ordres et raisons de langue*, Paris, Seuil, 384 pp.

MOLINIÉ, Georges / CAHNÉ, Pierre, éds. (1994) : *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, P.U.F., 354 pp.

MOLINO, Jean / GARDES-TAMINE, Joëlle (1987) : *Introduction à l'analyse de la poésie*, T.1, *Vers et figures*, Paris, P.U.F., 'linguistique nouvelle', 256 pp.

— (1988) : *Introduction à l'analyse de la poésie*, T. 2, *De la strophe à la construction du poème*, Paris, P.U.F., 'linguistique nouvelle', 232 pp.

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*, München, Wilhelm Fink Verlag, 682 pp. + 74 fiches perforées.

MONTEVERDI, Angelo (1959) : « La laisse épique », *La technique littéraire des chansons de Geste*, Actes du Colloque de Liège (septembre 1957), Paris, Belles Lettres, pp. 127-140.

MONVAL, Jean (1931) : « Paul Verlaine et François Coppée », *Le Correspondant*, tome 322, Paris, pp. 641-668 et pp. 849-875.

MOREAU, François (1987) : *Six études de métrique de l'alexandrin romantique au verset contemporain*, Paris, SEDES, 128 pp.

MORIER, Henri (1989) [1ère éd. : 1961] : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1320 pp.

MURPHY, Steve (1994) : « Rimbaud copiste de Verlaine : *L'impénitence finale* », *Parade sauvage*, 9, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 59-68.

— (1996) : « Verlaine républicain », *L'école des lettres II*, 87e année, 14, *Paul Verlaine*, pp. 5-31.

NICOLAS, Hun-Chil (1996) : « "Effet de nuit" : Fonctions poétiques d'un intertexte dans un "Poème saturnien" », *L'école des lettres II*, 87e année, 14, *Paul Verlaine*, pp. 59-64.

NOAILLY, Michèle (1992) : « En sourdine », *in* L. TASMOWSKI & A. ZRIBI-HERTZ éds., pp. 95-107.

Notions de versification française (1948) : Vincennes, éditions Formation et culture, coll. "Les guides du lecteur", 32 pp.

OCAGNE, Maurice d' (1955) : *Histoire abrégée des Sciences mathématiques*, ouvrage recueilli et achevé par René Dugas, Paris, Vuibert, 408 pp.

PAKENHAM, Michael (1967) : « Les débuts parisiens de Germain Nouveau », *Avant-siècle*, 2, *Germain Nouveau*, Paris, Minard, pp. 9-35.

— (1996) : « La Correspondance de Verlaine », *Dédicaces à Paul Verlaine*, catalogue de l'exposition, Bibliothèque de la ville de Metz, Metz, éditions Serpenoise, pp. 86-93.

PELETIER, Jacques (1990) [1555] : *Art poétique*, *in* F. GOYET éd., pp. 235-344.

PETITFILS, Pierre (1994) [1981] : *Verlaine*, Paris, Julliard, 510 pp.

Petit Robert. Dictionnaire de la langue française (1989) : nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour pour 1990, XXXI pp. + 2176 pp.

PIGNON-FELLER, Christiane (1996) : « Paul Verlaine jadis et naguère à Metz : images d'un sou », *Dédicaces à Paul Verlaine*, catalogue de l'exposition, Bibliothèque de la ville de Metz, Metz, éditions Serpenoise, pp. 28-37.

POMMIER, J. (1930) : « Les strophes dans "Les Rayons et les Ombres" », *Bulletin de la Faculté des lettres de Strasbourg*, 8e année, n°5, mars, pp. 175-178.

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*, 2e éd., revue et considérablement augmentée, Paris, Hachette, 584 pp.

REBOUDIN, Renato (1992) : « Obituaire Philippe Martinon », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 1, Université de Nantes, C.E.M., pp. 73-74.

RICHARD, Jean-Pierre (1976) [1955] : *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 'Points', 254 pp.

RICHER, Jean (1954) : « Repères et documents verlainiens — avec des lettres inédites », *Mercure de France*, 321 : 2, Paris, 1er juin, pp. 267-284.

ROBICHEZ, Jacques (1994) : « En relisant *Les Uns et les Autres* », *Revue Verlaine*, 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, pp. 49-55.

ROMAINS, Jules / CHENNEVIÈRE, Georges (1923) : *Petit traité de versification*, Paris, Gallimard, 154 pp.

RONAT, Mitsou (1978) : « Un coup de dés, mystère hurlé ? », *Cahiers Cistre*, 5, *Jakobson*, Lausanne, L'Age d'Homme, pp. 59-92.

ROUBAUD, Jacques (1973) : « Enquête sur les formules strophiques des trouvères I », *Cahiers de poétique comparée*, vol. I, fasc. 1, Paris, Publications Langues'O, pp. 62-96.

— (1986) : *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 360 pp.

— (1988) [1978] : *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, 2e éd., Paris, Ramsay, 222 pp.

— (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, pp. 3-386.

— (1991) : « T.R.A.(M,m) (question d'une poétique formelle, I) », *Mezura*, 24, Paris, Langues'O, 23 pp.

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.

RUWET, Nicolas (1972) : *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 'Poétique', 256 pp.

— (1975) : « Parallélismes et déviations en poésie », *in* J. KRISTEVA, J.-C. MILNER & N. RUWET éds., *Langue, discours, société. Pour Émile Benvéniste*, Paris, Seuil, pp. 307-351.

— (1979) : « Blancs, rimes et raisons. Typographie, rimes et structures linguistiques en poésie », *Revue d'Esthétique*, 179 : 1-2, 'Rhétoriques, sémiotiques', Paris U.G.E., coll. '10/18', pp. 397-425.

— (1980) : « Malherbe : Hermogène ou Cratyle ? », *Poétique*, 42, Paris, Seuil, pp. 195-224.

— (1981a) : « Typography, Rhymes, and Linguistic Structures in Poetry », *in* Wendy STEINER ed, pp. 103-130.

— (1981b) : « Linguistique et poétique. Une brève introduction », *Le Français Moderne*, 49:1, Paris, C.I.L.F., janvier, pp. 1-19.

— (1981c) : « Musique et vision chez Paul Verlaine », *Langue française*, 49, pp. 92-112.

— (1986) : *Linguistica e poetica*, Bologna, Il Mulino, 272 pp.

— (1989) : « Roman Jakobson *Linguistique et Poétique*, vingt-cinq ans après », *in* M. DOMINICY éd., pp. 11-30.

— (1996) : « Lamartine : la musique du *Lac* », *Langue française*, 110, Paris, Larousse, pp. 86-102.

RYCHNER, JEAN (1955) : *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Lille, Droz, Giard, 174 pp.

SALAÜN, Serge (1986) : « La poésie ou la loi des signifiants », *Langages*, 82, Paris, Larousse, pp. 111-128.

SANCHEZ, Joseph (1995) : « *Colloque sentimental* de Paul Verlaine. Stéréotypes et implicite dans le discours poétique », *Poétique et métrique*, 1, rapport de recherches de l'URA 1720 — axe Poétique, Paris, CNRS, pp. 37-53, à paraître dans *Revue Verlaine*, 3, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud.

— (1996) : « Référence et représentations dans les "Romances sans paroles" », *L'école des lettres II*, 14, *Paul Verlaine*, pp. 121-135.

SÉBILLET, Thomas (1990) [1548] : « Art poétique français Pour l'instruction des jeunes studieux, et encore peu avancés en la Poésie française », *in* F. GOYET éd., pp. 37-183.

SHAPIRO, Michael (1976) : « Deux paralogismes de la poétique », *Poétique*, 28, Paris, Seuil, pp. 423-439.

SORGEL, Gilles (1986) : *Traité de prosodie classique à l'usage des classiques — et des dissidents —*, Aujourd'hui la poésie, coll. "La nouvelle proue", 196 pp.

STEINER, Wendy, ed. (1981) : *The sign in Music and Literature*, University of Texas Press, Austin, 242 pp.

STEINMETZ, Jean-Luc (1996) : « Sur les "Romances sans paroles" », *L'école des lettres II*, 87e année, 14, pp. 111-119.

SUBERVILLE, Jean (1946) [1ère éd. 1940] : *Histoire et théorie de la versification française*, nouvelle édition revue et complétée, Paris, éditions de "l'école", 256 pp.

TAMINE, Joëlle (1981) : « Sur quelques contraintes qui limitent l'autonomie de la métrique », *Langue française*, 49, Paris, Larousse, pp. 68-76.

TAMINE-GARDES, 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'Ecole Normale Supérieure de Jeunes filles, n°26, pp. 475-484.

TASMOWSKI, Liliane / ZRIBI-HERTZ, Anne, éds. (1992) : *De la musique à la linguistique. Hommages à Nicolas Ruwet*, Gand, Communication & Cognition, XVIII pp. + 654 pp.

TODOROV, Tzvetan, éd. (1965) : *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, 'Tel Quel', 318 pp.

VAGANAY, Hugues (1934) : « Une strophe lyrique au XVIe siècle », *Mélanges de Philologie, d'Histoire et de Littérature offerts à Joseph Vianey*, Paris, Les Presses Françaises, pp. 174-186.

VANDERHOEFT, Claire (1989) : « Problèmes de métrique dans la poésie unanimiste. La théorie des accords », *in* M. DOMINICY éd., pp. 93-119.

VANHELLEPUTTE, Michel, éd. (1990) : *Sémantique textuelle et évocation*, Bruxelles, VUB, Louvain, Peeters (Brussels Publications in Artistic and Literary Studies, 1).

VERLUYTEN, S. Paul (1989) : « L'analyse de l'alexandrin. Mètre ou rythme ? », *in* M. DOMINICY éd., pp. 31-74.

VERRIER, Paul (1931) : *Le vers français. Formes primitives Développement — Diffusion*, T. 1, *La formation du poème*, Paris, Didier, 300 pp.

ZAYED, Georges (1970) : *La formation littéraire de Verlaine*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Nizet, 446 pp.

ZINK, Gaston (1991) [1ère éd. : 1986] : *Phonétique historique du français*, 3e édition mise à jour, Paris, P.U.F., coll. "Linguistique nouvelle", 254 pp.

4.7.3. Documents informatiques

CHATAIGNÉ, Henriette (1991) : *Poésies complètes de Marceline Desbordes-Valmore*, relevé métrique, base de données M.S. Works 4.0, Université de Nantes, M.S.H. Ange Guépin, Centre d'Etudes Métriques.

CHATAIGNÉ, Henriette / CHAUVEAU, Jean-Pierre / CORNULIER, Benoît de (1993) : *Poésies complètes de Saint-Amant*, relevé métrique, base de données M.S. Works 4.0, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, Centre d'Etudes Métriques.

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.

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.

— (1988) : *Poésies complètes d'Arthur Rimbaud*, relevé métrique, base de données M.S. Works 4.0, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, 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.

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.

LONG, fred (1992) : *Poésies complètes de Lamartine*, relevé métrique, base de données M.S. Works 4.0, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, Centre d'Etudes Métriques.

LONG, fred / CHAUVEAU, Jean-Pierre / CORNULIER, Benoît de (1990) : *Poésies complètes de Théophile de Viau*, relevé métrique, base de données M.S. Works 4.0, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, Centre d'Etudes Métriques.

4.8. TABLE DES MATIÈRES

0.1. Remerciements..... p. 3

0.2. Note sur les abréviations..... p. 6

0.3. Avant-propos..... p. 9

I. Théories et méthodes dans l'étude de la strophe française..... p. 14

1.1. Principes de formalisation..... p. 15

1.1.1. Origines et traditions de la notation métrique..... p. 15

1.1.2. Les principes d'encodage de Cornulier..... p. 20

1.1.2.1. Les champs paratextuels..... p. 20

1.1.2.2. Forme globale et quantains..... p. 22

1.1.2.3. Les formules de rimes..... p. 23

1.1.2.4. Notation des mètres..... p. 24

1.1.2.5. Le genre des rimes..... p. 25

1.1.2.6. Ponctuométrie..... p. 26

1.1.2.7. Refrains et répétitions..... p. 27

1.1.3. Pour l'encodage commun des strophes et des couplets..... p. 29

1.1.3.1. Principes de parenthésages..... p. 29

1.1.3.2. Notation des rimes..... p. 31

1.1.3.3. Notation des mètres..... p. 35

1.1.3.4. Le genre des rimes..... p. 36

1.1.3.5. La ponctuométrie..... p. 37

1.1.3.6. Refrains et répétitions..... p. 38

1.1.3.7. Autres champs..... p. 46

1.1.3.8. Récapitulation..... p. 55

1.1.3.9. Un exemple..... p. 60

1.1.4. Quelques remarques pour conclure..... p. 64

1.2. Quelques définitions et théories de la strophe..... p. 65

1.2.1. Les définitions traditionnelles de la strophe..... p. 65

1.2.2. Discussion des critères de définition..... p. 67

1.2.2.1. Le blanc typographique..... p. 68

1.2.2.2. Le rythme..... p. 72

1.2.2.3. La rime..... p. 90

1.2.2.4. Les mètres..... p. 108

1.2.2.5. Le nombre de vers..... p. 111

1.2.2.6. Les frontières syntactico-sémantiques..... p. 113

1.2.2.7. Le genre des vers..... p. 119

1.2.2.8. Isomorphisme et périodicité..... p. 122

1.2.2.9. Autres critères..... p. 123

1.2.3. Le modèle de Martinon..... p. 127

1.2.3.1. Encore le rythme..... p. 127

1.2.3.2. Endostrophie, exostrophie..... p. 128

1.2.3.3. Jugements de valeur..... p. 128

1.2.3.4. La strophe selon Martinon..... p. 131

1.2.4. La doctrine de Mazaleyrat..... p. 135

1.2.4.1. L'organisation sémantique de la strophe..... p. 135

1.2.4.2. Les blancs typographiques..... p. 137

1.2.4.3. Les rimes plates..... p. 139

1.2.4.4. Les strophes complexes et la notion de rythme..... p. 140

1.2.4.5. Le problème du sonnet..... p. 143

1.2.4.6. Strophes sans rimes..... p. 144

1.2.4.7. Les relations interstrophiques..... p. 145

1.2.4.8. Conclusions..... p. 148

1.2.5. La théorie de Cornulier..... p. 148

1.2.5.1. Strophes, modules et périodicité..... p. 149

1.2.5.2. Strophes classiques pures..... p. 151

1.2.5.3. Strophes classiques inverties..... p. 154

1.2.5.4. Strophes composées..... p. 155

1.2.5.5. Strophe/stance..... p. 156

1.2.5.6. Strophe et mètres..... p. 157

1.2.5.7. Strophe et genre des vers..... p. 158

1.2.5.8. Strophes non classiques..... p. 159

1.2.5.9. Les vers mêlés..... p. 162

1.2.6. Ceci n'est pas une conclusion..... p. 164

2. Quantains, typographie et macrostructures chez Verlaine... p. 165

2.1. Parastrophes..... p. 166

2.1.1. Statistique des types parastrophiques..... p. 169

2.1.2. Parastrophe et sens..... p. 169

2.1.2.1. Les para§ pures..... p. 170

2.1.2.2. Para§√b et para§√-b..... p. 176

2.1.2.3. Para§+ et para§+√b..... p. 186

2.1.3. Conclusion..... p. 190

2.2. Poèmes et sections de poèmes sans blancs..... p. 192

2.2.1. Suites périodiques..... p. 192

2.2.1.1. Rimes suivies..... p. 192

2.2.1.2. Autres formules de rimes..... p. 196

2.2.2. Sections rimiques non-périodiques..... p. 199

2.2.2.1. Rimes suivies..... p. 199

2.2.2.2. Autres formules de rimes..... p. 199

2.2.3. Équivalences paradigmatiques..... p. 209

2.2.3.1. Formes fixes..... p. 209

2.2.3.2. Les dizains façon Coppée..... p. 212

2.2.3.3. Poèmes non-périodiques..... p. 218

2.2.4. Bilan..... p. 223

2.3. Monostiches..... p. 225

2.3.1. Monostiches périodiques..... p. 226

2.3.2. Monostiches préludes ou clausules..... p. 229

2.3.2.1. Listes..... p. 229

2.3.2.2. Monostiches après tercets..... p. 231

2.3.2.3. Monostiches après quatrains..... p. 234

2.3.2.4. Monostiches après quintils..... p. 236

2.3.2.5. Monostiches après sizains..... p. 237

2.3.2.6. Monostiches après sonnets..... p. 237

2.3.2.7. Bilan sur les monostiches clausules..... p. 239

2.3.3. Monostiches parastrophiques..... p. 240

2.3.3.1. Liste..... p. 240

2.3.3.2. Monostiches parastrophiques et textes dramatiques..... p. 241

2.3.3.3. Monostiches parastrophiques et rimes suivies..... p. 241

2.3.3.4. Monostiches parastrophiques et textes strophiques..... p. 242

2.3.4. Synthèse..... p. 243

2.4. Distiques..... p. 245

2.4.1. Formes périodiques..... p. 246

2.4.1.1. Distiques de rimes suivies..... p. 246

2.4.1.2. Distiques de rimes suivies alternés..... p. 250

2.4.1.3. Distiques (ab)..... p. 252

2.4.2. Formes non-périodiques..... p. 252

2.4.2.1. Distiques de rimes suivies non-périodiques..... p. 252

2.4.2.2. La pièce *LI, VIII, 741*..... p. 253

2.4.2.3. Les distiques de *I, VI, 905*..... p. 255

2.4.2.4. Distiques préludes et clausules..... p. 255

2.4.3. Récapitulation..... p. 257

2.5. Tercets..... p. 259

2.5.1. Les tercets monorimiques..... p. 260

2.5.1.1. Monométriques, en octosyllabes..... p. 260

2.5.1.2. Monométriques, sur d'autres mesures..... p. 262

2.5.1.3. Polymétriques..... p. 264

2.5.2. Tercets sur deux rimes..... p. 264

2.5.2.1. Tercets (aab)..... p. 264

2.5.2.2. Tercets (aba)..... p. 267

2.5.2.3. Tercets (abb)..... p. 271

2.5.3. Tercets sur trois rimes..... p. 273

2.5.4. Tercets assonancés..... p. 273

2.5.5. Tercets clausules..... p. 274

2.5.6. Or donc..... p. 275

2.6. Quatrains..... p. 277

2.6.1. Le quatrain croisé (abab)..... p. 278

2.6.1.1. Monométrique..... p. 279

2.6.1.2. Bimétrique..... p. 297

2.6.2. Le quatrain embrassé (abba)..... p. 305

2.6.2.1. Monométrique..... p. 306

2.6.2.2. Bimétrique..... p. 318

2.6.3. Autres quatrains..... p. 319

2.6.3.1. Le quatrain suivi (aabb)..... p. 320

2.6.3.2. (aaab)..... p. 323

2.6.3.3. (aaba) ..... p. 324

2.6.3.4. (abaa) ..... p. 324

2.6.3.5. (abac) ..... p. 325

2.6.3.6. (abbb) ..... p. 325

2.6.3.7. (aaaa) ..... p. 326

2.6.4. Quatrains alternés ..... p. 326

2.6.4.1. Quatrains alternés avec des quatrains ..... p. 326

2.6.4.2. Quatrains alternés avec des monostiches ..... p. 327

2.6.4.3. Quatrains alternés avec des distiques ..... p. 329

2.6.4.4. Quatrain alterné avec des quintils ..... p. 329

2.6.4.5. Quatrain "alterné" avec un sizain ..... p. 330

2.6.5. Épilogue ..... p. 330

2.7. Quintils ..... p. 332

2.7.1. Quintils à deux rimes ..... p. 332

2.7.1.1. (aaabb) ..... p. 333

2.7.1.2. (abaab) ..... p. 334

2.7.1.3. (ababa) ..... p. 336

2.7.1.4. (ababb) ..... p. 341

2.7.1.5. (abbaa) ..... p. 341

2.7.1.6. (abbab) ..... p. 344

2.7.2. Quintils à trois rimes ..... p. 347

2.7.2.1. (aabbc) ..... p. 347

2.7.2.2. (aabcb) ..... p. 348

2.7.2.3. (ababc) ..... p. 349

2.7.2.4. (abbac) ..... p. 349

2.7.3. Quintils alternés ..... p. 349

2.7.3.1. Alternance entre quintils ..... p. 349

2.7.3.2. Alternance avec un monostiche..... p. 351

2.7.3.3. Alternance avec un quatrain..... p. 351

2.7.3.4. Alternance avec un sizain..... p. 351

2.7.4. Quintil prélude..... p. 352

2.7.5. Coda..... p. 353

2.8. Sizains..... p. 355

2.8.1. Sizains sur deux rimes..... p. 356

2.8.1.1. (abaabb)..... p. 357

2.8.1.2. (ababaa)..... p. 358

2.8.1.3. (ababab)..... p. 359

2.8.1.4. (ababba)..... p. 362

2.8.2. Sizains sur trois rimes..... p. 363

2.8.2.1. (aabcbc)..... p. 363

2.8.2.2. (aabccb)..... p. 364

2.8.2.3. (ababcc)..... p. 375

2.8.2.4. (abacbc)..... p. 381

2.8.2.5. (abbaca)..... p. 384

2.8.2.6. (abbacc)..... p. 384

2.8.2.7. (abccba)..... p. 387

2.8.3. Sizains alternés..... p. 388

2.8.3.1. Alternance avec un monostiche..... p. 388

2.8.3.2. Alternance avec un distique..... p. 389

2.8.3.3. Alternance avec un quatrain..... p. 390

2.8.3.4. Alternance avec un quintil..... p. 390

2.8.3.5. Alternance entre sizains..... p. 390

2.8.3.6. Alternance avec un huitain..... p. 391

2.8.4. Péroraison..... p. 392

2.9. Septains ..... p. 394

2.9.1. Formes périodiques simples ..... p. 395

2.9.1.1. (aabccbb) ..... p. 395

2.9.1.2. (aabcccb) ..... p. 396

2.9.1.3. (ababcac) ..... p. 398

2.9.1.4. (ababccb) ..... p. 399

2.9.1.5. (abbabcc) ..... p. 402

2.9.1.6. (abbaccc) ..... p. 403

2.9.2. Formes alternées ..... p. 404

2.9.3. Forme clausule ..... p. 404

2.9.5. En conséquence ? ..... p. 405

2.10. Huitains ..... p. 407

2.10.1. Huitain sur trois rimes : (aabccccb) ..... p. 408

2.10.2. Huitains sur quatre rimes ..... p. 409

2.10.2.1. (aabbccdd) ..... p. 409

2.10.2.2. (ababcdcd) ..... p. 410

2.10.2.3. (ababcddc) ..... p. 418

2.10.3. Huitain "alterné" : (ababccdd) ..... p. 418

2.10.4. Résultat ..... p. 421

2.11. Neuvains, dizains douzains et quatorzains ..... p. 422

2.11.1. Le neuvain ..... p. 422

2.11.2. Le dizain ..... p. 424

2.11.2.1. (aabbccddee) ..... p. 424

2.11.2.2. (aabbccdede) ..... p. 427

2.11.2.3. (ababccdeed) ..... p. 427

2.11.2.4. (abbacddcee) ..... p. 433

2.11.3. Le douzain ..... p. 433

2.11.4. Le quatorzain..... p. 435

2.11.5. Moralité..... p. 437

2.12. Poèmes à sections métriques..... p. 438

2.12.1. Poèmes dramatiques..... p. 438

2.12.1.1. Entièrement périodiques..... p. 438

2.12.1.2. Partiellement périodique..... p. 439

2.12.1.3. Aucunement périodique..... p. 440

2.12.2. Poèmes à sections majoritairement périodiques..... p. 440

2.12.2.1. Périodicité complète..... p. 440

2.12.2.2. Périodicité majoritaire..... p. 443

2.12.3. Poèmes à sections majoritairement non-périodiques..... p. 444

2.12.3.1. Vers mêlés..... p. 444

2.12.3.2. Quasi périodes..... p. 444

2.12.3.3. Autres pièces..... p. 446

2.12.4. Leçon..... p. 447

3. Conclusions et propositions..... p. 449

3.1. La strophe verlainienne..... p. 450

3.1.1. Les pratiques typographiques..... p. 450

3.1.1.1. Les strophes..... p. 450

3.1.1.2. Les parastrophes..... p. 450

3.1.2. Les quantains..... p. 452

3.1.2.1. Monostiches..... p. 452

3.1.2.2. Distiques..... p. 453

3.1.2.3. Tercets..... p. 453

3.1.2.4. Quatrains..... p. 454

3.1.2.5. Quintils..... p. 454

3.1.2.6. Sizains..... p. 455

3.1.2.7. Strophes de plus de six vers..... p. 456

3.1.3. Genre des rimes..... p. 457

3.1.3.1. Tendances générales..... p. 457

3.1.3.2. Rimes mixtes..... p. 459

3.2. La strophe française classique..... p. 465

3.2.1. Cadre théorique général..... p. 465

3.2.2. Les strophes : périodicité et perception..... p. 467

3.2.3. Le prototype de la strophe française classique..... p. 469

4. Annexes..... p. 474

4.1. Glossaire..... p. 475

4.2. Bibliographie critique et chronologique des études sur la strophe française publiées depuis 1900..... p. 479

4.2.1. Liste chronologique..... p. 479

4.2.2. Liste alphabétique..... p. 547

4.3. Répertoire métrique des *Œuvres poétiques complètes* de Paul Verlaine..... p. 554

4.3.0. À propos du répertoire..... p. 554

4.3.0.1. Champs d'identification des poèmes..... p. 554

4.3.0.2. Champs du profil général des poèmes..... p. 556

4.3.0.3. Champs des mètres..... p. 558

4.3.0.4. Champs des rimes..... p. 561

4.3.0.5. Champs des préludes et clausules..... p. 563

4.3.0.6. Champs du genre des rimes..... p. 563

4.3.0.7. Champs des répétitions et refrains..... p. 564

4.3.0.8. Champs des superstructures métriques et structures typographiques..... p. 565

4.3.1. Verlaine : Parastrophes..... p. 566

4.3.2. Verlaine : Poèmes et sections de poèmes sans blancs..... p. 571

4.3.3. Verlaine : Monostiches périodiques..... p. 577

4.3.4. Verlaine : Distiques typographiques..... p. 578

4.3.5. Verlaine : Tercets..... p. 580

4.3.6. Verlaine : Quatrains..... p. 583

4.3.7. Verlaine : Quintils..... p. 596

4.3.8. Verlaine : Sizains..... p. 598

4.3.9. Verlaine : Septains..... p. 601

4.3.10. Verlaine : Huitains..... p. 602

4.3.11. Verlaine : Neuvains, dizains, douzains, quatorzains..... p. 603

4.3.12. Verlaine : Poèmes à sections métriques..... p. 604

4.3.13. Verlaine : Ballades, pantoum, triolets..... p. 609

4.3.14. Verlaine : Sonnets..... p. 611

4.3.15. Verlaine : Poèmes à strophes alternées..... p. 622

4.4. Répertoire métrique des *Chansons complètes* de Pierre-Jean de Béranger..... p. 624

4.4.0. À propos du répertoire..... p. 624

4.4.0.1. Champs d'identification des chansons..... p. 624

4.4.0.2. Champs du profil général des chansons..... p. 625

4.4.0.3. Champs des mètres..... p. 626

4.4.0.4. Champs des rimes..... p. 627

4.4.0.5. Champs du genre des rimes..... p. 627

4.4.0.6. Champs des répétitions et refrains..... p. 628

4.4.1. Béranger : Distiques..... p. 630

4.4.2. Béranger : Quatrains..... p. 631

4.4.3. Béranger : Quintils..... p. 634

4.4.4. Béranger : Sizains..... p. 635

4.4.5. Béranger : Septains..... p. 637

4.4.6. Béranger : Huitains..... p. 638

4.4.7. Béranger : Neuvains..... p. 646

4.4.8. Béranger : Dizains..... p. 648

4.4.9. Béranger : Onzains..... p. 650

4.4.10. Béranger : Douzains..... p. 651

4.4.11. Béranger : Treizains..... p. 652

4.4.12. Béranger : Quatorzains..... p. 653

4.5. Base de données informatisée du *Répertoire général de la strophe française* de Philippe Martinon..... p. 654

4.5.0. À propos de la base de données..... p. 654

4.5.1. Martinon : Tercets..... p. 659

4.5.2. Martinon : Quatrains..... p. 661

4.5.3. Martinon : Quintils..... p. 686

4.5.4. Martinon : Sixains..... p. 701

4.5.5. Martinon : Septains..... p. 731

4.5.6. Martinon : Huitains..... p. 740

4.5.7. Martinon : Neuvains..... p. 751

4.5.8. Martinon : Dizains..... p. 757

4.5.9. Martinon : Onzains..... p. 769

4.5.10. Martinon : Douzains..... p. 771

4.5.11. Martinon : Treizains..... p. 774

4.5.12. Martinon : Quatorzains..... p. 775

4.5.13. Martinon : Quinzains, seizains, dix-septains, dix-huitains, dix-neuvains, vingtains..... p. 776

4.5.14. Martinon : Odes pindariques..... p. 777

4.6. Disquette..... p. 778

4.7. Bibliographie et références générales..... p. 779

4.7.1. Sources premières..... p. 779

4.7.2. Sources secondes..... p. 784

4.7.3. Documents informatiques..... p. 798

4.8. Table des matières..... p. 800