

Maison des Sciences de l'Homme
ANGE GUÉPIN
Groupement d'intérêt public

Cahiers

du

Centre d'Etudes
Métriques



SOMMAIRE

Dominique BILLY, Méditations sur quelques nombres

Jean-Pierre CHAUVEAU & Benoît de CORNULIER, Sur la métrique de Tristan:
Strophes et mètres classiques vers 1640

Jean-Michel GOUVARD, L'alexandrin accentuel:
Une analyse métrique de *Campos de Castilla* d'Antonio Machado

Nouvelles du C.E.M. – Articles – Articlets

Nouvelles du CEM

*

Le C.E.M. monte en grade

Le Centre d'Études Métriques vient de bénéficier du statut d'Unité de Recherche Associée au CNRS (URA 1720) dans le cadre du *Centre de Syntaxe Formelle et de Poétique Comparée* dont le responsable est Alain Rouveret à l'Université de Paris-8.

*

Le C.E.M. reçoit...

Dans le cadre d'un programme *Tempus* coorganisé par l'Université Libre de Bruxelles, l'Université de Nantes (C.E.M.) et l'Université de Cluj en Roumanie, plusieurs enseignants-chercheurs et étudiants roumains ont passé deux à trois mois de stage à la Faculté des Lettres de Nantes pendant le second semestre 1993.

J.-L. Aroui, chargé de cours et doctorant à l'Université de Paris-8, est venu présenter des analyses stylistico-métriques sur quelques poèmes Verlaine, lors du séminaire du C.E.M., début 93.

Au printemps 1993, Mihai Dinu, professeur à l'Université de Bucarest, auteur d'une métrique roumaine et de nombreux travaux en théorie du théâtre et métrique, a été invité comme professeur à l'Université de Nantes, dans le cadre du C.E.M.

Le décès de M. Grimaud, professeur à Wellesley College, Massachusetts, nous a empêchés de profiter du séjour qu'il comptait faire au C.E.M. au titre de sa sabbatique au printemps 1993.

Larry Baldwin, professeur de psychologie cognitive à Wellesley College, Mass., a passé quelques jours au C.E.M., dans le cadre de la *M.S.H. Ange Guépin* (mai 1993), pour nous initier aux méthodes de documentation et analyse assistée par ordinateur qu'il avait mises au point en collaboration avec Michel Grimaud, et dont on a un aperçu en lisant leur article commun sur *métrique et cognition* dans la revue *Poétique* (Seuil, sept. 1993). Il nous a remis des bases de données informatiques constituées par M. Grimaud afin qu'elles puissent être exploitées.

Y.-Ch. Morin, professeur de linguistique générale à l'Université de Montréal, spécialiste d'histoire de la phonologie et morphologie du français, a fait un séjour au C.E.M. en mai-juin 94.

*

Séminaire et Table ronde du C.E.M.

Les *mardis du Centre d'Études Métriques*, séminaire informel du C.E.M. se tenant publiquement, à peu près mensuellement, le mardi à 14 heures dans la M.S.H. Ange Guépin¹, ont donné lieu en janvier 94 à un exposé de J.-M. Gouvard sur les coupes 6e et 8e dans l'alexandrin à la fin du XIXe, et le 15 mars à une présentation par Th. Glon (qui vient de soutenir à Rennes sa thèse sur la littérature bretonne de langue française... La prose ne le dégoûte pas, celui-là!) de la base de données métriques qu'il prépare en collaboration avec Dominique Billy.

Le *mardi* du mardi 25 janvier a dégénéré, comme soigneusement prévu, en *Table ronde sur la notion de césure*, à l'occasion de la visite au C.E.M. d'A. Rouveret, directeur du tout nouveau Centre de Syntaxe Formelle et de Poétique Comparée (URA 1720), de M. Dominicy, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, et de M. Nasta, professeur à l'Université de Bucarest. Ces derniers, ainsi que J.-M. Gouvard, et B. de Cornulier, après avoir fendu les flots d'auditeurs pour monter à la chaire², ont présenté leurs points de vue sur la césure dans l'hexamètre dactylique et l'alexandrin ou le décasyllabe européen. La présentation de ces points de vue, censée selon les plus jeunes ou les plus ambitieux conduire à la mise au point d'une terminologie consensuelle et définitive sur la notion de césure, de coupe enjambante, etc., a donné lieu ensuite à une bagarre générale au cours de laquelle la notion de Dominicy a été criblée d'œufs par Cornulier et celle de Cornulier piétinée frénétiquement par Billy.

A l'occasion d'un Colloque intitulé «Mallarmé a-t-il eu des disciples?», organisé en fév. 1994 par J.-L. Bacquès, J.-M. Gouvard a donné une communication sur la métrique de l'alexandrin chez Mallarmé et Rubén Darío que ce rapprochement a beaucoup touchés.

L'an prochain (1994-95), les *mardis* du C.E.M. seront des *lundis*.

*

Prestations pédagogiques du C.E.M.

Le Centre d'Études Métriques a proposé en décembre 1993 au Département de Lettres Modernes la création d'un certificat de *Métrique Française et Comparée* dans le cadre de la maîtrise de Lettres Modernes. Ce certificat pourra, le cas échéant, servir de demi-module à des étudiants du Département d'Allemand. S'il est ouvert, il prolongera le cours de métrique de licence (actuellement professé par deux membres du C.E.M.), et donnera peut-être à quelques étudiants le goût de la recherche dans ce domaine.

Il est souhaitable que ce certificat ne restera pas confiné dans un seul département, et que des départements de langues étrangères envisagent que des étudiants "de chez eux" puissent s'y inscrire; ainsi déjà le département d'Allemand prévoit une maîtrise de type "rénové" dont un module de cent

¹ Faculté des Lettres de Nantes, Bâtiment de la Censive, bureau 4042 du C.E.M. ou salle 4033.

² Pour être plus précis, disons que les affiches disposées dans la faculté et annonçant cette table ronde ont attiré un nombre d'enseignants de la faculté — non membres du C.E.M. — presque égal à un.

heures pourrait être, pour moitié, constitué par notre certificat (il pourrait intéresser des étudiants formés en translologie). Dans le sens de tels échanges, trop peu nombreux à Nantes, on peut mentionner que l'un des membres de notre équipe a été invité à participer, en janvier 94, au certificat de maîtrise de translologie du département d'Allemand à l'occasion d'un problème de transposition métrique (traduction en sonnet français d'un sonnet de Rilke par des professionnels ou des étudiant(e)s germanistes).

Le C.E.M. a également proposé au département de Lettres Modernes la création d'une mini-initiation à des rudiments de métrique pour les étudiants de première année.

*

Publications et exposés

Comité de lecture des *Cahiers*

Le C.E.M., invité par les éditions Larousse, a préparé le numéro 99 de la revue *Langue française* qui vient de paraître sous le titre de *Métrique française et métrique accentuelle*. D. Billy y analyse l'art des troubadours; B. de Cornulier, le système classique des strophes; Jean-Michel Gouvard, le 12-syllabe de Verlaine; Mihai Dinu, l'accentuation de l'alexandrin chez Racine; M. Dominicy et M. Nasta, la métrique accentuelle et quantitative; G. Bohas et B. Paoli, la métrique arabe classique.

Invité à l'Université la Sapienza de Rome, D. Billy a présenté dans la seconde semaine de mars, au séminaire de notre associé R. Antonelli, son, pardon, notre point de vue sur la structure de la sextine, les réseaux inter-strophiques, et les bases de données métriques. Une collaboration fructueuse entre notre équipe et les métriciens romains s'annonce.

Enfin, last but not least, le Centre d'Études Métriques est heureux de vous présenter au titre de ses activités ... le présent *Cahier*. Les contributions proposées sont désormais filtrées par un comité de rédaction composé des membres responsables de la revue et de membres correspondants consultés pour l'occasion. Le présent numéro n'en est pas moins un numéro maison rendant compte des méditations des membres du C.E.M., et on rappellera à ce sujet que les *CCEM* se veulent un organe de réflexion à diffusion restreinte, ne publiant pas des articles nécessairement définitifs, mais des états intermédiaires, prépublications où certains problèmes restent en suspens, dans l'attente des réactions des lecteurs. Seuls les articulets échappent au comité de rédaction qui ne les tolère que par une coupable indulgence.

L. R.



Michel Grimaud

Notre ami et collaborateur aux États-Unis Michel Grimaud est mort en août 1993 au terme d'un cancer du colon dont il tenait informés ses correspondants avec la plus franche et tranquille simplicité. Dans le délai que lui laissait la maladie, il a poursuivi et amplifié un impressionnant effort de recherche, en collaboration avec son collègue Lawrence M. Baldwin pour l'aspect informatique de la recherche. Quelques semaines avant sa mort paraissait au *Seuil*, dans *Poétique*, un article signé de ces deux chercheurs concernant la structure des strophes, remarquable par l'ampleur de la documentation maîtrisée et des données quantifiées, et la largeur de vue due à une constante préoccupation de la perspective cognitive, ancienne chez lui.

Ses vastes lectures et préoccupations en psychologie cognitive, analyse du discours, linguistique, poétique et métrique l'ont souvent amené à conseiller avec enthousiasme divers chercheurs cultivant, le nez baissé, chacun son lopin du domaine linguistique et littéraire.

Il m'avait envoyé il y a une bonne douzaine d'années un article, que j'ai perdu, présentant des vues originales sur l'enjambement de césure chez Hugo et depuis nous n'avons cessé de discuter. Quand avec Joëlle Gardes-Tamine on a organisé à Aix-en-Provence en 1985 un colloque sur la métrique de Hugo, Michel nous a proposé d'en publier les actes, encore très modestes, dans le cadre de la série *Victor Hugo* qu'il dirigeait chez Minard, et en a beaucoup amplifié l'intérêt par son apport personnel à cette publication (*Revue des Lettres Modernes*, 1988). Pendant toutes ces années nous avons beaucoup échangé, lui par exemple demandant des relevés métriques (Hugo) et renvoyant des estimations portant sur un corpus plus vaste, ou discutant, plus d'une année durant, sur la structure des quatrains embrassés, où j'essayais de le convaincre à coup de statistiques de ponctuation de la pertinence d'une coupe ab ba... L'évolution de sa maladie lui avait interdit de venir passer comme prévu une partie de sabbatique au printemps 1993 à Nantes, au Centre d'Etudes Métriques, où on pouvait espérer qu'ils nous initierait à ses méthodes de documentation et de traitement des données. — Il aurait pu beaucoup apporter, par son sens de l'organisation, à l'aspect encore modestement artisanal de certaines de nos recherches. Ce travail pourra, nous l'espérons, être poursuivi au C.E.M. grâce aux documents que nous a confiés Larry Baldwin avec l'accord de Lisa Ayman-Grimaud.

B. de C.

Méditations sur quelques nombres

Dominique BILLY

The discovery of *vertical* statistics was of similar importance to prosody as the invention of the microscope was for optics (...).
J. Levy*

Abstract

Is it not a strange undertaking to build theories about accentual and rhythmical structure of alexandrine line without knowing anything about a random distribution of the accents in a frame of six syllables, the last of which is tonic? It is nevertheless the french traditional way to do, the tendency of our traditional «metricians» being to ignore that is made elsewhere. Instead of examining thoroughly this special problem, we intend to examine the contribution of M. Dinu in the last issue of Langue Française, and meditate more or less freely about different aspects it calls to mind.

L'article de M. Dinu donné dans la dernier numéro de *Langue française*¹ nous a paru stimulant en ce qu'il soulevait un certain nombre de difficultés relatives à l'interprétation de la structure métrique de l'alexandrin. Son approche statistique nous semblait pouvoir fournir des éléments utiles pour alimenter la réflexion. Nous avons décidé de lui consacrer quelques pages afin d'en examiner les fondements. La parenté de sa démarche avec celle d'un Volkoff, dont il ne suit au demeurant pas la voie spéculative propre, nous amènera à évoquer les résultats de l'auteur de *Vers une métrique française*. Les travaux de Volkoff portent en effet sur un corpus plus vaste et varié, et envisage quelques aspects complémentaires.**

* J. Levý, Mathematical aspects of the theory of verse, *Statistics and Style*, ed. L. Doležel & R. Bailey, New York, 1969, [pp. 95-112], p. 107.

¹N° 99 (1993): «Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine», pp. 63-74.

** Nos remerciements à B. de Cornulier et à M. Dinu pour leurs remarques sur un premier état de ce papier.

1. Analyse accentuelle et métricométrie

Dinu prend pour base les 28 premiers vers d'*Andromaque* dont il présente les schèmes accentuels. Il nous semble intéressant de confronter ses résultats avec ceux que donnerait l'analyse métricométrique. Dans le réexamen que nous proposons, chaque vers fera donc l'objet de deux analyses: 1°) l'analyse accentuelle selon les normes de Dinu (désormais DIN), où, par commodité, nous utilisons des symboles numériques pour représenter:

3 = syllabe proéminente d'un mot "plein" polysyllabique

2 = un mot «plein» monosyllabique

1 = syllabe proéminente d'un instrument grammatical polysyllabique

0 = toute autre syllabe qui n'appartient pas aux classes précédentes

N. Un dissyllabe paroxyton (en langue) est considéré comme monosyllabique lorsque la syllabe faible n'est pas numéraire du point de vue métrique: ex. *prendre* au v. 2, *cesse* au v. 9.

Selon Dinu, cette analyse doit être complétée par des réajustements tendant à réduire la contiguïté de deux accents (ou plus) par la désaccentuation de certaines positions, parce que de telles séquences sont difficilement prononçables. Nous ferons figurer les accents ainsi réduits par des chiffres barrés. Cette réduction procède selon deux principes: d'une part, les accents de rang inférieurs s'effacent devant (v. 7, 9) ou derrière (v. 1) les accents d'ordre supérieur; d'autre part, à rang égal, la tendance va à l'effacement du premier (cf. v. 4, 7, 25, 27).

2°) l'analyse métricométrique standard (AMS) telle que la définit *Théorie du Vers*, les positions non marquées étant ordinairement signalées ici par un tiret. Les positions marquées d'un tilde signalent des positions non marquées ni par AMS ni par DIN (dont la notation «0» correspond à un marquage négatif):

| | | |
|----|--|---------------------------|
| 1 | Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle, | 2 1 0 0 0 3 0 0 3 0 0 3 |
| | | - - F C M - C M - ~ M - |
| 2 | Ma fortune va prendre une face nouvelle; | 0 0 3 0 0 2 1 0 3 0 0 3 * |
| | | C M - F ~ - C F - F M - |
| 3 | Et déjà son courroux semble s'être adouci, | 0 0 3 0 0 3 3 0 0 0 0 3 |
| | | ~ M - C M - - F ~ M M - |
| 4 | Depuis qu'elle a pris soin de nous rejoindre ici. | 0 1 0 0 2 2 0 0 0 3 0 3 |
| | | M - C ~ - - P C M - M - |
| 5 | Qui l'eût dit? qu'un rivage à mes vœux si funeste, | 2 0 2 0 0 3 0 0 2 0 0 3 |
| | | - ~ - C M - P C - ~ M - |
| 6 | Présenterait d'abord Pylade aux yeux d'Oreste; | 0 0 0 3 0 3 0 3 0 2 0 3 |
| | | M M M - M - M - C - M - |
| 7 | Qu'après plus de six mois que je t'avais perdu, | 0 1 2 0 2 2 0 0 0 1 0 3 |
| | | M - - P - - ~ C M - M - |
| 8 | A la cour de Pyrrhus tu me serais rendu? | 0 0 2 0 0 3 0 0 0 1 0 3 |
| | | P C - P M - C C M - M - |
| 9 | J'en rends grâce au ciel, qui m'arrêtant sans cesse, | 0 2 3 0 0 2 0 0 0 3 0 3 * |
| | | C - - C M - ~ M M - P - |
| 10 | Semblait m'avoir fermé le chemin de la Grèce, | 0 3 0 1 0 3 0 0 3 0 0 3 |
| | | M - M - M - C M - P C - |
| 11 | Depuis le jour fatal que la fureur des eaux | 0 1 0 2 0 3 0 0 0 3 0 2 |

| | |
|---|---------------------------|
| | M - C - M - ~ C M - C - |
| 12 Presque aux yeux de l'Epire, écarta nos vaisseaux. | 0 0 2 0 0 3 0 0 3 0 0 3 |
| | ~ C - P M - M M - C M - |
| 13 Combien dans cet exil ai-je souffert d'alarmes, | 0 3 0 0 0 2 1 0 0 3 0 3 * |
| | M - P C M - - F M - M - |
| 14 Combien à vos malheurs ai-je donné de larmes? | 0 3 0 0 0 3 1 0 0 3 0 3 * |
| | M - P C M - - F M - P - |
| 15 Craignant toujours pour vous quelque nouveau danger, | 0 3 0 3 0 2 1 0 0 2 0 3 |
| | M - M - P - - F M - M - |
| 16 Que ma triste amitié ne pouvait partager. | 0 0 2 0 0 3 0 0 3 0 0 3 |
| | ~ C - M M - C M - M M - |
| 17 Surtout je redoutais cette mélancolie | 0 3 0 0 0 3 1 0 0 0 0 3 |
| | M - C M M - C F M M M - |
| 18 Où j'ai vu si longtemps votre âme ensevelie. | 0 0 2 0 0 3 0 2 0 0 0 3 |
| | ~ ~ - ~ M - C - M M M - |
| 19 Je craignais que le Ciel, par un cruel secours, | 0 0 3 0 0 2 0 0 0 3 0 3 |
| | C M - ~ C - P C M - M - |
| 20 Ne vous offrit la mort, que vous cherchiez toujours. | 0 0 0 3 0 2 0 0 0 3 0 3 |
| | C C M - C - ~ C M - M - |
| 21 Mais je vous vois, Seigneur, et si j'ose le dire, | 0 0 0 2 0 3 0 0 3 0 0 2 |
| | - C C - M - - - - F C - |
| 22 Un destin plus heureux vous conduit en Epire. | 0 0 3 0 0 3 0 0 3 0 0 3 |
| | C M - ~ M - C M - P M - |
| 23 Le pompeux appareil qui suit ici vos pas, | 0 0 3 0 0 3 0 2 0 3 0 2 |
| | C M - M M - ~ - M - C - |
| 24 N'est point d'un malheureux qui cherche le trépas. | 0 2 0 0 0 3 0 3 0 0 0 3 |
| | ~ - C M M - ~ - F C M - |
| 25 Hélas! qui peut savoir le destin qui m'amène? | 0 3 2 2 0 3 0 0 3 0 0 3 * |
| | M - - - M - C M - ~ M - |
| 26 L'amour me fait ici chercher une inhumaine. | 0 3 0 2 0 3 0 3 0 0 0 3 |
| | M - C - M - M - C M M - |
| 27 Mais qui sait ce qu'il doit ordonner de mon sort, | 0 2 2 0 0 2 0 0 3 0 0 2 |
| | ~ - - ~ C - M M - P C - |
| 28 Et si je viens chercher, ou la vie, ou la mort? | 0 0 0 2 0 3 0 0 2 0 0 2 |
| | ~ ~ C - M - ~ C - ~ C - |

* L'analyse de Dinu a dû être corrigée en une position, signalée par l'emploi d'italiques; cf. commentaire infra, point 4.

Remarques: 1. La détermination des accents est, d'une manière générale, problématique. On sait que Verluyten s'y est heurté, et nous avons pu évoquer ailleurs quelques tentatives en ce sens, et faire quelques propositions susceptibles d'aider à cette détermination². La notion même de «mot plein» n'est pas définie, et l'on sait qu'il s'agit d'un concept tesniérien assez flou. Le semi-aux. *aller* est, semble-t-il, considéré comme «mot vide» (2) au contraire de *devoir, faire, pouvoir, venir* (25-28). Le cas de la semi-négation *point* (v. 24) traité comme «mot plein» montre que la frontière entre la notion classique de mot et celle de mot phonologique n'est pas imperméable pour l'auteur.

2. Les réajustements prônés par Dinu ne sont pas toujours envisageables. Il suffit pour cela d'imaginer une situation dans laquelle deux unités lexicales juxtaposant leurs accents (le second étant alors nécessairement monosyllabique ou dissyllabique paroxyton) ont une même fonction

²«Quelques apports récents à la métrique française», *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 84:1 (1989), [pp. 283-319], pp. 297-99. Nous distinguons également plusieurs degrés de proéminence, avec des règles de réajustement. Nous avons, dans cet article, trahi la pensée de Cornulier, p. 290: les 4 systèmes distingués par l'auteur sont ceux marqués d'un astérisque, les autres étant entièrement de notre cru; Dominicy nous a signalé que le 4e est décrit à la p. 227.

syntaxique: *Pieds, mains, et tête et tout, en or?* (Corbière); une situation où une pause s'interpose: — *Tiens bon, val la coque a deux bords...* (id.). Les solutions adoptées sont parfois discutables (*qui peut* 26, *qui sait* 27: pourquoi *qui* ne serait-il pas plus proéminent que le verbe?).

3. Dinu ne précise pas si la contiguïté d'accents d'un hémistiche à l'autre est concernée ou non par ces règles; nous présumons que non (cf. v. 3, 15, 17³).

4. Nous rectifions Dinu en cinq points, signalés par des italiques: *grâce* au v. 9 est monosyllabique; le premier *qui* du v. 25 est un pronom interrogatif, et par conséquent considéré comme mot «plein» (cf. vv. 5 et 27); enfin, il ne nous semble pas qu'il y ait une différence prosodique quelconque entre *une* (v. 2), *ai-je* (v. 13, 14) que Dinu code «0 0» et *puisque* (1), *cette* (17) ou *quelque* (15), codés «1 0».

D'une manière générale, les positions marquées AMS correspondent à des positions non marquées dans DIN. La seule exception concerne des «instruments grammaticaux» paroxytoniques de deux syllabes: *une* (2), *cette* (17).

On peut constater la présence de 29 signes «~» dans AMS, soit des positions non marquées à la fois dans DIN et AMS, soit 8,63 % des 336 positions métriques de ce passage. La répartition de ces signes est loin d'être indifférente:

8 3 0 5 1 0 7 0 1 4 0 0

On constate en effet que les plus fortes concentrations affectent les positions initiales, dans les deux hémistiches. Examinons maintenant dans le détail ces positions résiduelles (les positions sont indiquées à l'aide de deux chiffres séparés de deux points, le premier référant au vers, le second à la syllabe); il s'agit uniquement de monosyllabes ou de la syllabe initiale d'un dissyllabe paroxyton⁴:

aux. devant part. pas.: *être* (3:9); *avoir* (4:4, 5:2, 18:2)
 verbe-copule *être* devant semi-négation (24:1)⁵
 semi-aux. *aller* devant inf. (2:5)
 adv. d'intensité: *si* modalisant un adj. (1:10, 5:10); un adv. (18:4); *plus* devant adj. (22:4)
 autres adv.: *presque* (12:1)
 pron. neutre: *ce* devant rel. (27:4)
 pron. rel.: *qui* devant le verbe (23:7, 24:7, 25:10), séparé du verbe par un gérondif (9:7), *que* (11:7, 16:1, 20:7); *où* (18:1)
 conj. de sub.: *que* (7:7, 19:4); *si* (28:2)
 conj. de coord.: *et* (3:1, 21:1, 28:1); *ou* (28:7, 28:10); *mais* (21:1, 27:1)

³Ainsi que v. 2, 13, 14; cf. infra.

⁴Nous ne prenons pas en compte les morphèmes agglutinés comme le réfléchi dans *s'être adouci*.

⁵Cornulier (1982:139) ne retient pas parmi les «mots clitiques» – mots qui «n'apparaissent qu'au voisinage d'autres mots auxquels ils semblent s'appuyer» – les semi-négations *pas* et *point* (et affines). La notion de «clitique» suscite au demeurant quelques remous au sein du C.E.M. A suivre...

Hormis deux cas, sont en position 1 ou 7 la conj. de sub. *que*, les conj. de coord. *et, ou, mais* (6 cas en tout), des rel. (7 cas). Les positions initiales marquées «~» de segment métrique sont donc essentiellement occupées par des conj. ou des rel., éléments que la métricométrie ne prend pas en considération. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler l'importance de ces éléments sur le plan métrique (1992). Précisons que c'est surtout en tant qu'indicateurs à la fois syntaxiques et prosodiques que ces éléments sont importants, puisqu'ils introduisent toujours (sub.) ou peuvent introduire (coord.) des propositions. Il nous semble donc se définir ici une orientation de recherche visant notamment à préciser la spécificité éventuelle des deux hémistiches: si les débuts de proposition tendent à coïncider avec les débuts de vers, on doit nécessairement avoir une structure asymétrique du point de vue syntaxique, sans préjuger des incidences prosodiques.

Il est également intéressant de confronter DIN avec l'analyse que Volkoff⁶ donne des mêmes vers, à la suite du théoricien des *Vers centaures*, Porohovchikov (dorénavant VOL). Ces auteurs ne distinguent qu'un degré d'accentuation, et procèdent directement aux réajustements de DIN (v. 4, 7, 9), sauf au v. 1 (à cause de la pause, sans doute). Si le nombre global d'accents par position métrique est exactement le même, le détail diffère:

1°) en ce qui concerne les «instruments grammaticaux» rendus monosyllabiques par élision, VOL maintient l'accent *s'être adouci* (3), *presque aux yeux* (12)

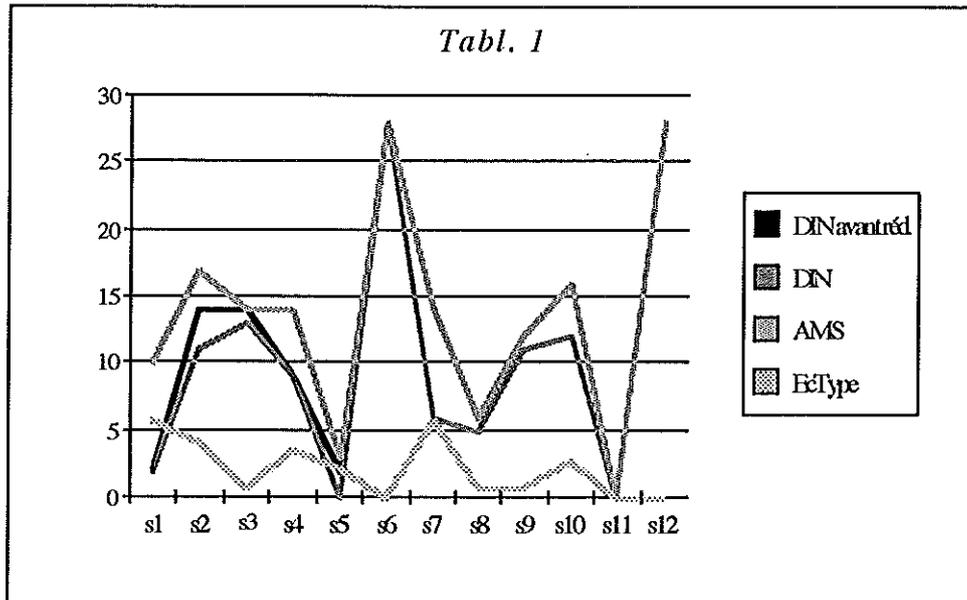
2°) ils considèrent comme atones les pronoms interrogatifs;

3°) le relatif *qui* est accentué, VOL insérant une pause.

Volkoff (111-2) reconnaît au demeurant la faculté d'une accentuation variée de certains éléments: le rythme dépend «de la tonicité, de la ponctuation, et surtout du choix de l'interprète»; il parle dans de tels cas de variabilité d'«effets facultatifs». Le problème est au demeurant moins problématique qu'il n'y paraît: il conviendrait de distinguer radicalement, en termes jakobsoniens entre modèle et instance d'exécution.

On peut comparer les profils accentuels obtenus par DIN avant et après réduction des contiguïtés d'accents, et confronter ces profils avec AMS que nous ferons figurer en négatif, en comptabilisant les positions non marquées qui correspondent, en général, à des accents dans DIN:

⁶*Vers une métrique française*, Columbia (Sth Car.), 1978, p. 108-11. Son analyse porte en fait sur les 50 premiers vers.



L'écart type est calculé entre AMS et DIN. Les valeurs sont les suivantes:

| | | | | | | | | | | | | |
|--------------|-----|-----|-----|-----|-----|----|-----|-----|-----|-----|----|----|
| DINavantréel | 02 | 14 | 14 | 09 | 02 | 28 | 06 | 05 | 11 | 12 | 00 | 28 |
| DIN | 02 | 11 | 13 | 09 | 00 | 28 | 06 | 05 | 11 | 12 | 00 | 28 |
| AMS | 10 | 17 | 14 | 14 | 03 | 28 | 14 | 06 | 12 | 16 | 00 | 28 |
| Ecartype | 5,7 | 4,2 | 0,7 | 3,5 | 2,1 | 0 | 5,7 | 0,7 | 0,7 | 2,8 | 0 | 0 |

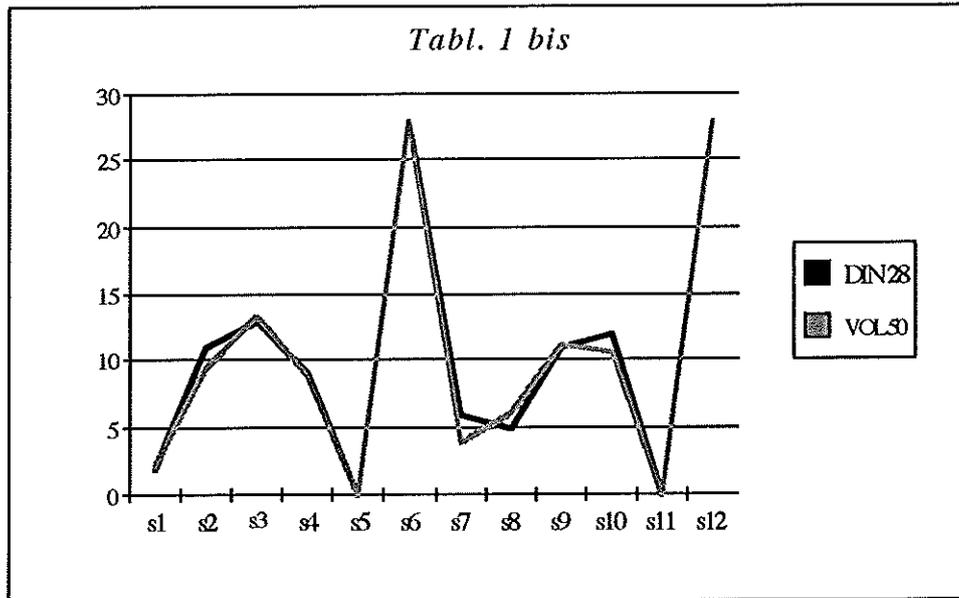
On peut mettre ainsi en évidence différents phénomènes que nous avons ou non évoqués:

1°) les contiguïtés d'accents n'affectent que le premier hémistiche;

2°) outre les portions importantes de «silence» qu'AMS laisse apparaître aux niveaux des positions initiales, on relève deux pics au niveau de s2, s4 et s10 qui occupent les mêmes places relatives au sein des hémistiches.

Des études portant sur des échantillons suffisamment importants permettraient de savoir si ces différents écarts sont ou non significatifs, ce qui est sans doute le cas pour le second point (cf. infra).

On peut comparer les résultats obtenus pour les 28 premiers vers avec ceux que VOL donne pour les 50 premiers vers, en mettant les valeurs en rapport:



On peut ainsi constater que la variation est faible:

Eétype 0,2 1 0,3 0 0 0 1,5 0,8 0,1 1 0 0

2. Idéalisations de l'alexandrin

Il nous paraît étonnant que l'on ait toujours réfléchi sur la «structure» accentuelle du vers sans se demander s'il y avait quelque pertinence à cette question. Les traditions «accentuelles» de la métrique ont la vie dure, et il ne nous semble pas généralement admise l'idée selon laquelle une «distribution inégale des accents le long du vers» ressortirait des «particularités prosodiques du français» plutôt que de «règles hypothétiques qui présideraient à la construction de l'alexandrin» (66). C'est même là précisément l'intérêt et l'apport de la contribution de Dinu, bien que la démonstration ne nous semble pas de nature à asseoir fermement cette idée pour des raisons que nous allons examiner.

Il est un fait que la pertinence éventuelle de la notion de «structure accentuelle» de l'alexandrin, par exemple, ne peut être appréciée qu'en regard d'une réflexion sur ce que donnerait une répartition aléatoire des accents. Si nous admettons, avec Dinu, que la coïncidence de deux accents est difficile en français, et qu'une telle situation est le plus souvent réductible par une sorte de calcul de proéminence liée au rang de l'accent et à sa place dans la chaîne parlée, force est de reconnaître un nombre limité de schèmes accentuels pour un segment de six syllabes:

1 accent: (a) = [000001]

2 accents: (b) = [000101], (c) = [001001], (d) = [010001], (e) = [100001]

3 accents: (f) = [010101], (g) = [100101], (h) = [101001]

De ces 8 schèmes, Dinu n'en retient pourtant que 6, considérant comme rares les segments à accent initial liant le phénomène au «caractère généralement oxyton du français»: les schèmes (e), (g) et (h) sont ainsi respectivement ramenés aux schèmes (a), (b) et (c). Ces segments sont pourtant au nombre de 8 (5 selon Dinu) sur 56, soit plus de 14 %. Dinu regroupe ces 6 schèmes en un type «anapestique» (A) qui ne comprend que (c) – et (h) – et un type «iambique» (I) qui comprend tous les autres, sauf (a), ce schème, exceptionnel, étant réduit à l'un ou l'autre type selon des modalités que Dinu n'entend pas devoir justifier. C'est dans cette réduction théorique que nous voyons le danger de la démonstration de Dinu qui rejoint d'une certaine manière, par cette idéalisation, l'attitude d'un Grammont pour qui l'«étalon auquel on peut comparer et ramener théoriquement tous les vers classiques» se ramenait à une suite de 4 mesures de 3 syllabes. Naturellement, les positions de Dinu ne sont pas, dans le détail, celles de Grammont: ce sont bien plutôt celles de Volkoff qui reconnaissait déjà ce qu'il appelait la «quadruple articulation du vers français», résultant de la libre combinaison de segments iambiques et anapestiques, tout en notant clairement, comme Dinu par conséquent, que ces possibilités répondent à des lois combinatoires liées à de simples probabilités d'avoir des «cellules rythmiques» ou des «pieds» de 2 ou 3 syllabes⁷.

Ce qu'il y a en effet de commun entre la démarche de Grammont et celle de Dinu et de Volkoff est l'extrême idéalisation de l'alexandrin⁸, idéalisation fondée sur des tendances statistiques, à des degrés d'abstraction différent. La seconde démarche est au demeurant favorisée dans une mesure sans doute importante par le fait que 6 est le plus petit commun multiple de 2 et 3, qui sont à la base des concepts de iambe et d'anapeste. Dès lors, la structure accentuelle de l'alexandrin cesse d'être conçue comme une structure libre résultant des contraintes du mètre – nombre de syllabes limité et accent terminal – et des propriétés prosodiques de la langue, pour devenir une composante même de la structure métrique, l'une de ses caractéristiques les plus significatives. Il semble ainsi que nous rejoignons la définition du mètre (*meter*) donnée par Zirmunskij: «the ideal law governing the alternation of the strong and weak sounds, resulting from the interaction between the natural characteristics of the linguistic material and the metrical law»⁹, avec toutes

⁷Dinu ne tombe cependant pas dans le travers de Volkoff qui va jusqu'à formaliser une grille d'analyse fondée sur la notion de *pied*.

⁸On peut voir par les citations données supra que Volkoff et Grammont n'hésitent pas à donner l'alexandrin comme le *vers* par excellence, sinon comme le seul *vers* français.

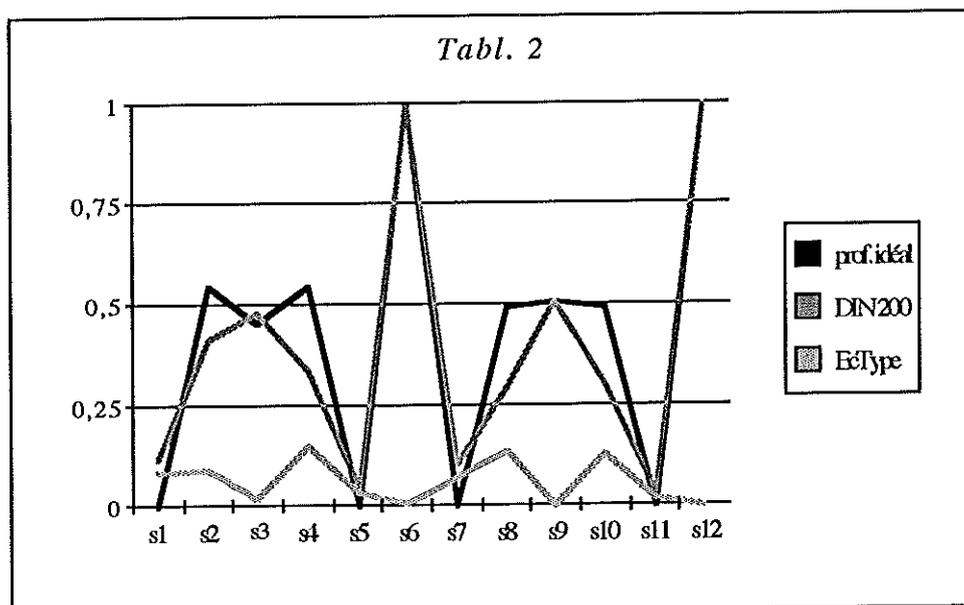
⁹*Introduction to metrics: the theory of verse*, Londres/La Haye/Paris, 1966, p. 23.

les ambiguïtés d'une définition fondée sur des métriques accentuelles pour lesquelles on s'attendrait à ce que la loi idéale du mètre ne soit autre que la «metrical law» donnée comme l'une de ses composantes... La raison de cette démarche, Dinu nous la donne spontanément en introduisant son étude: «son statut de lecteur étranger», qui est également celui de Volkoff, soit deux auteurs dont les mètres classiques de leur langue maternelle (ou ancestrale) sont précisément fondés sur l'accent, en plus du syllabisme¹⁰. Et Dinu lui-même affiche clairement les conséquences positives et négatives d'une telle situation: absence «des préjugés inoculés par la formation scolaire», mais aussi «influence perturbatrice d'une grille de lecture imposée par la pression subconsciente de la prosodie et de la métrique de sa propre langue», reconnaissant ne pas être en mesure d'apprécier les effets de ces «tendances contraires».

D'après son tableau 2, il apparaît que la fréquence du type A est de 0,48, celle du type I, de 0,52, d'après l'analyse des 200 premiers vers d'*Andromaque*. L'examen des 28 premiers vers donne 0,43 et 0,54 respectivement. Dinu distingue cependant les deux hémistiches où ces chiffres montrent quelques variations dont nous allons tenir compte dans l'établissement du profil accentuel idéalisé de l'alexandrin dans ce passage, élaboré sur ces bases, afin de pouvoir lui comparer le profil réel de l'échantillon en utilisant les données réunies par Dinu dans son tabl. [1], pour les 200 premiers vers d'*Andromaque*¹¹:

¹⁰Est-ce un simple hasard si Dinu, qui ignorait le travail de Volkoff, commence son analyse avec le début d'*Andromaque* comme le faisait le petit neveu de P. S. Prouhovchikov lui-même (p. 113 sq.)? N'y a-t-il pas là quelque culture partagée, quelque pantéon scolaire commun à la base de cette convergence? 6/

¹¹P. 65; ce tableau contient quelques erreurs décelables: le total des accents en 6^e position doit être de 200, non de 199, qui est dû à l'utilisation d'une éd. fautive selon Gouvard; le total pour le premier hémistiche est de 476. Pour le calcul de l'écart type, nous avons attribué une valeur fictive de 1-15 pour éviter les conséquences arithmétiques d'un zéro.



| | s1 | s2 | s3 | s4 | s5 | s6 | s7 | s8 | s9 | s10 | s11 | s12 |
|-------------|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|------|-----|
| prof. idéal | 0 | 0,545 | 0,455 | 0,545 | 0 | 1 | 0 | 0,495 | 0,505 | 0,495 | 0 | 1 |
| Andomaque | 0,12 | 0,415 | 0,48 | 0,335 | 0,045 | 0,995 | 0,105 | 0,295 | 0,505 | 0,305 | 0,03 | 1 |
| EcType | 0,1 | 0,1 | 0 | 0,1 | 0 | 0 | 0 | 0,1 | 0 | 0,1 | 0 | 0 |

Le profil idéalisé est, rappelons-le, fondé sur les schèmes typiques (c) et (f) (respectivement type anapestique et type iambique) auxquels on réduit arbitrairement les schèmes réels qui en seraient des variantes. On constate tout de suite en quoi le profil réel s'écarte du profil idéalisé dont les positions binaires sont loin d'appeler les accents attendus. Le fait que les profils coïncident au niveau des positions 3 et 9 n'a rien d'étonnant, compte-tenu du fait que le schème anapestique n'a qu'une «hypostase» théorique (h), contre 3 pour le type iambique; du moins l'écart au niveau de s3 est-il pour le moins suspect, mais Dinu ne donne pas d'indications susceptibles de nous éclairer sur sa cause¹².

Le profil réel présente donc deux sommets mineurs sur les syllabes correspondantes 3 et 9, qui occupent les positions centrales des hémistiches: on reconnaît ici la tendance statistique qui est à la base de l'idéalisation à laquelle procédait Grammont, idéalisation qui paraît par conséquent plus correcte que celle de Dinu-Volkoff. Gouvard montre du reste dans sa thèse (en préparation au C.E.M.) que c'est bien là la spécificité formelle de l'alexandrin classique par opposition à son héritier romantique.

On fera observer que les concentrations secondaires du «résidu» constitué par les positions non marquées dans DIN et AMS se situent précisément juste après ces

¹²Il donne 96 vers accentués sur s3 dans son premier tabl., mais 91 hémistiches anapestiques dans son tabl. 2.

positions. On sait que ce résidu contient surtout des indications de début de syntagme.

Il semble donc que la notion de profil idéal ne soit pas une bonne formule, et sa conception reflète davantage des préoccupations que nous dirions volontiers «idéologiques» commune à des auteurs dont la langue se prête à une métrique à la fois syllabique et accentuelle étrangère à notre système. Dès lors, la question que se pose Dinu (p. 67) sur la possible préférence de l'auteur pour l'un des deux types perd beaucoup de sa pertinence, d'autant plus que leur fréquence n'est pas à mettre en relation avec une répartition équiprobable, comme le fait Dinu¹³, une répartition aléatoire n'allant pas dans ce sens (cf. § 3, fin).

Il paraît ainsi légitime de s'interroger sur ce que pourrait donner une distribution aléatoire des accents, compte-tenu des seules contraintes métriques (accent final)¹⁴ et prosodiques générales que nous connaissons, ou voulons reconnaître (réduction des séquences *11). Comment calculer une telle distribution? Nous proposons ici un modèle interdisant les séquences *11. Nous tiendrons compte ailleurs de leur possibilité réduite.

3. Un modèle probabiliste du mètre

3.1. Il nous importe de voir ce que vaut ce profil au regard du profil théorique que l'on obtiendrait à partir d'une répartition aléatoire des accents. Nous pouvons établir, sur la base de l'analyse que Dinu (et VOL) donne des 28 premiers vers d'*Andromaque*, la fréquence absolue des différents groupes accentuels (GA) selon leur longueur syllabique, et la comparer aux données fournies par Volkoff pour les 50 premiers vers (les fréquences relatives figurent entre parenthèses):

| | DIN 28 | | VOL 50 | |
|------------------------|--------|----------|--------|----------|
| GA de 1 syll.: | 8 | (0,0645) | 12 | (0,0548) |
| GA de 2 syll.: | 45 | (0,3629) | 76 | (0,3470) |
| GA de 3 syll.: | 49 | (0,3952) | 93 | (0,4247) |
| GA de 4 syll.: | 19 | (0,1532) | 35 | (0,1598) |
| GA de 5 syll.: | 3 | (0,0241) | 1 | (0,0046) |
| GA de 6 syll.: | 0 | | 2 | (0,0091) |
| Totaux | 124 | (1) | 219 | (1) |
| GA moyen ¹⁵ | 2,71 | | 2,74 | |

¹³Cf. p. 68, début, et § B: «bien que la fréquence globale de chaque type rythmique reste de 50 % etc.».

¹⁴Que l'on peut du reste ramener, comme le fait volontiers Cornulier et ses supporters, à une contrainte prosodique plus générale.

¹⁵Obtenu en divisant le nombre total de syllabes métriques (12 multiplié par le nombre de vers) par le nombre de GA.

On peut constater ici les conséquences de l'empirisme attaché à l'analyse accentuelle: le nombre de GA de 5 syllabes diminuerait avec l'élargissement de l'échantillon... Les incidences statistiques de ce flou méthodologique semblent par contre minimes. On peut évidemment se demander avec Cornulier si ces observations ne valent que pour l'alexandrin. On sait du moins deux choses: 1°) la longueur moyenne des GA est plus courte dans le vers que dans la prose¹⁶, en vertu d'un phénomène de densification du matériau linguistique lié aux contraintes métriques; 2°) la longueur moyenne des GA semble à peu près constante d'un mètre à l'autre, si nos observations pour le vers médiéval¹⁷ peuvent être transposées pour le vers français classique (voire, être généralisées). Nous avons néanmoins enquêté sur un corpus restreint tiré des œuvres complètes de Voiture¹⁸, avec les cent premiers vers d'une épître en rimes plates (n° LXXXV: «Lettre à Mme la Princesse») et d'une pièce strophique (n° VII: Stances sur sa maîtresse rencontrée en habit de garçon, un soir de Carnaval)¹⁹:

| | <i>Lettre</i> | | <i>Stances</i> | |
|-----------------|---------------|----------|----------------|----------|
| GA de 1 syll.: | 18 | (0,0629) | 13 | (0,0459) |
| GA de 2 syll.: | 109 | (0,3811) | 103 | (0,364) |
| GA de 3 syll.: | 96 | (0,3357) | 104 | (0,3675) |
| GA de 4 syll.: | 44 | (0,1538) | 48 | (0,1696) |
| GA de 5 syll.: | 14 | (0,049) | 14 | (0,0495) |
| GA de 6 syll.: | 5 | (0,0175) | 0 | (0) |
| GA de 7 syll.: | 0 | (0) | 1 | 0,0035 |
| <i>Totaux</i> | 286 | 1 | 283 | 1 |
| <i>GA moyen</i> | 2,80 | | 2,83 | |

La longueur moyenne augmente sensiblement. La distribution est également modifiée de la manière suivante, en comparant les valeurs absolues avec celles que fournit VOL 50²⁰:

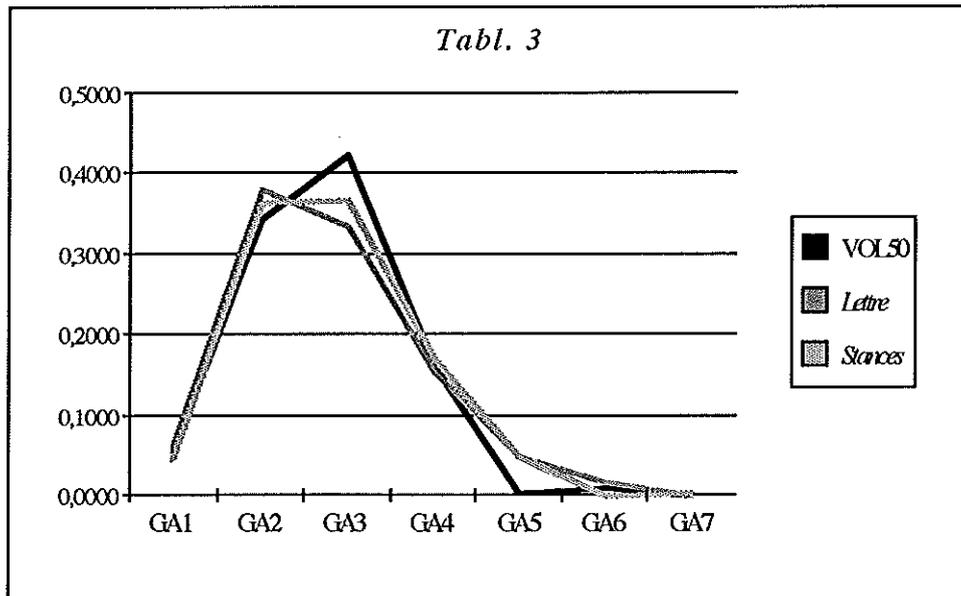
¹⁶Cf. P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, 1953.

¹⁷L'analyse distributionnelle des vers césurés dans la poésie lyrique médiévale occitane et française, *Actes du troisième Congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes...*, 1990, pp. 805-28.

¹⁸Ed. H. Lafay, *Vincent Voiture: Poésies*, Paris, 1971, 2 vol.

¹⁹Nous avons suivi les mêmes principes que Dinu, mais nous avons évidemment dû adopter des solutions quelconques pour divers problèmes que les données réduites utilisées par Dinu ne présentaient pas, solutions qu'on nous nous pardonnera de ne pas justifier ici.

²⁰Ces 50 vers fournissent, bien entendu, 100 segments hexasyllabiques, d'où notre choix de tester des ensembles de 100 octosyllabes.



La proportion des GA de 3 syllabes est en nette diminution (elle tombe, grosso modo, de 40 % à une moyenne de 30 %) à l'avantage des GA de 2 et 5 syllabes. Comment ne pas lier cette situation au cadre métrique employé, ici un cadre de 2 fois 6, là un cadre de 8 syllabes? L'élargissement du cadre employé semblerait allonger la longueur moyenne des GA, mais ceci reste encore à prouver. Plus exactement, on aimerait savoir si la tendance est significative et générale, ou si elle ne concerne que certains corpus, ou même, n'est qu'accidentelle. Cette enquête laisse en tout cas pointer l'idée que la distribution des GA dans un cadre métrique ne ressortit pas de lois générales qui transcenderaient la configuration particulière de ces cadres; conséquemment, leur prédictibilité pourrait être restreinte. Des recherches plus approfondies devraient permettre de préciser ces points, mais on peut d'ores et déjà se demander également dans quelle mesure il est légitime de procéder, comme nous l'avons fait, à partir du dénombrements des GA, et si de tels dénombrements doivent s'appuyer sur «la prose», comme le fait Gasparov, selon des critères au demeurant mystérieux, ou sur le vers. Nous ne pouvons prétendre répondre ici à de telles questions. Du moins pourrions-nous confronter plus loin les résultats obtenus sur la base des données de VOL 50, et sur celles de Voiture.

3.2. A supposer que les données réunies pour l'alexandrin soient représentatives, nous pouvons établir un modèle théorique qui ne diffère de celui de M. L. Gasparov²¹ que par la nature des constituants de base (des «mots phonologiques»

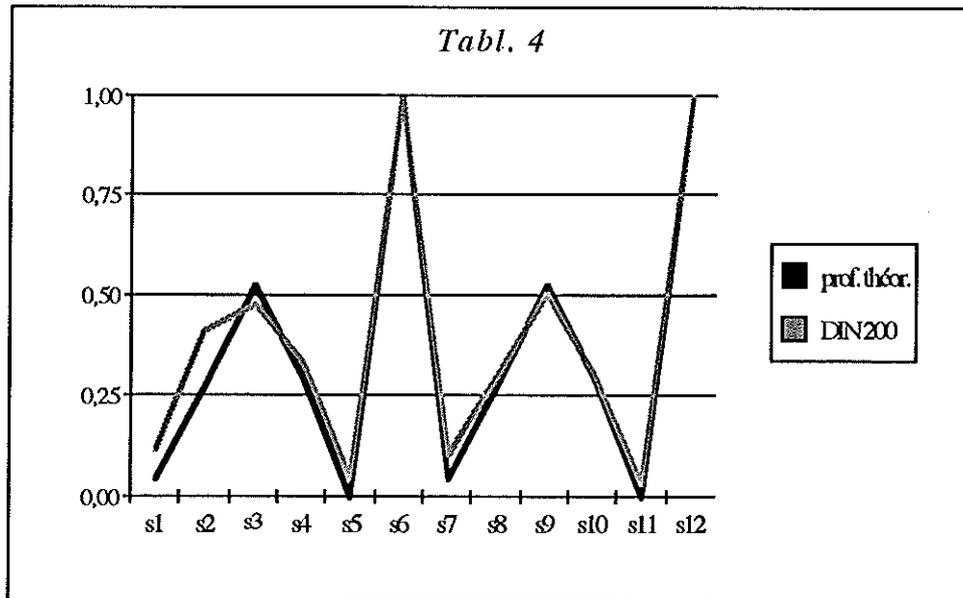
²¹«A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese)», *Style*, 21:3 (1987), pp. 322-58. Merci à J.-M. Gouvard d'avoir attiré notre attention sur ce modèle sur lequel nous reviendrons dans un prochain numéro des *CCEM*. Nous avons renoncé à un autre modèle qui présentait l'inconvénient de créer une dépendance à gauche, chaque choix d'une syllabe

chez G.) et le corpus de référence utilisé (textes en prose). Nous supposons au départ qu'il n'y a aucune différence entre les deux hémistiches du point de vue de l'accent, autrement dit que, au sein du cadre métrique de l'hémistiche, aucune contrainte secondaire n'intervient: si une telle contrainte existe, elle devra nécessairement apparaître à travers une divergence plus ou moins régulière dans les profils réels, à condition bien entendu de disposer d'un corpus suffisamment large, ce qui n'est pas le cas ici. Pour construire notre modèle, nous multiplions entre elles les probabilités de chaque GA composant un schème donné. Ainsi, la probabilité du schème (b) = [000101] (comme celle du schème (d)) est le produit de la probabilité d'un GA de 4 syllabes par celle d'un GA de 2 syllabes. Excluant toute combinaison inférieure ou supérieure à 6 syllabes, nous totalisons ensuite les probabilités absolues des schèmes concurrents. On peut dès lors calculer la probabilité relative de chaque schème en divisant sa probabilité relative par le total obtenu. En prenant pour base les données de VOL 50 comme tout à l'heure, on obtient:

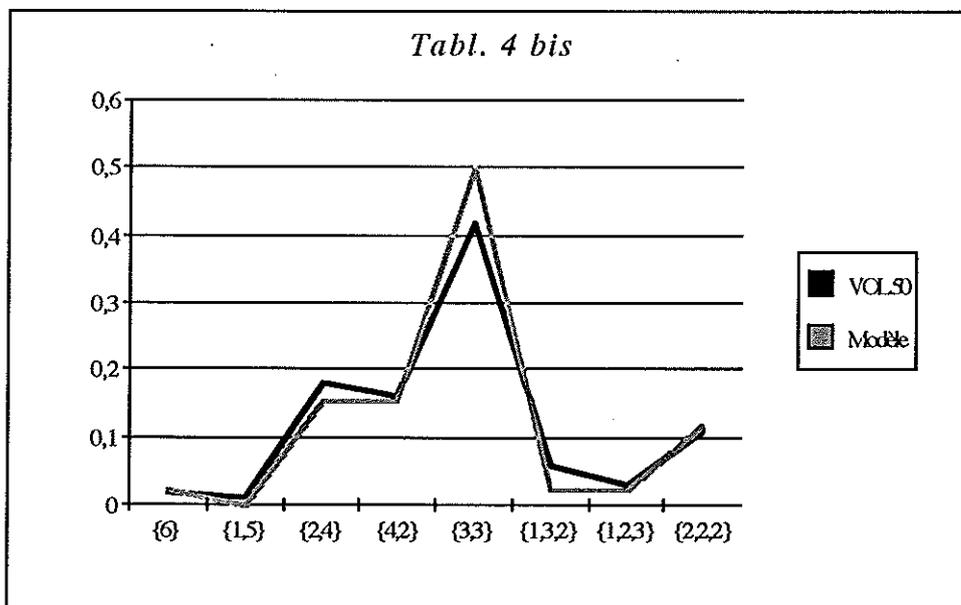
| | <i>fréq abs</i> | <i>fréq rel</i> |
|----------------|-----------------|-----------------|
| (a) = [000001] | 0,0091 | 0,0255 |
| (b) = [000101] | 0,0555 | 0,1547 |
| (c) = [001001] | 0,1803 | 0,5029 |
| (d) = [010001] | 0,0555 | 0,1547 |
| (e) = [100001] | 0,0002 | 0,0007 |
| (f) = [010101] | 0,0418 | 0,1166 |
| (g) = [100101] | 0,0081 | 0,0225 |
| (h) = [101001] | 0,0081 | 0,0225 |
| <i>Total</i> | <i>0,3586</i> | <i>1</i> |

Voici le profil obtenu, confronté aux données de DIN200:

accentuée ou non étant supposé conditionné par les choix précédents. Nous espérons ainsi répondre aux critiques que Dinu lui adressait dans une correspondance personnelle.



On constate en effet que, au niveau de l'hémistiché, le profil se centre complètement sur les positions s3 (et s9). Le profil de DIN 200 est plus proche de notre modèle pour le second hémistiché. Nous n'avons pas l'intention d'approfondir ici le problème de cette dissymétrie qui nécessite des investigations plus poussées. On peut également comparer la fréquence réelle dans l'échantillon de base (VOL50) pour lequel nous disposons des données pertinentes, avec les fréquences théoriques:



| | | | | | | | | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|------|
| VOL 50 | 0,02 | 0,01 | 0,18 | 0,16 | 0,42 | 0,06 | 0,03 | 0,11 | 0,99 |
| Modèle | 0,0255 | 0,0007 | 0,1547 | 0,1547 | 0,5029 | 0,0225 | 0,0225 | 0,1166 | 1 |

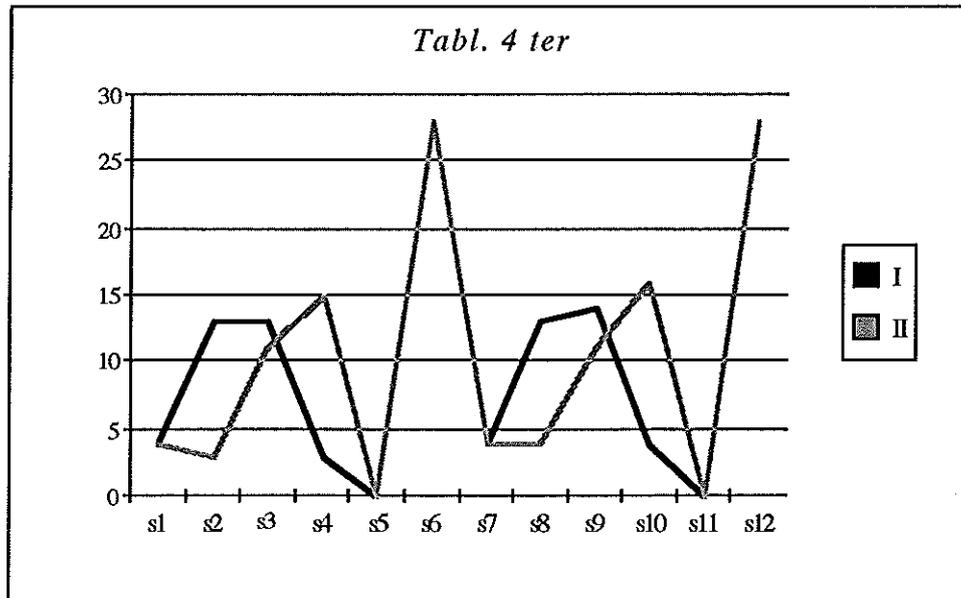
Les accolades enserrent la formule accentuelle; ainsi, {1,3,2} représente le schème [100101] dont la formule trop longue ne pouvait figurer sur notre graphique. Il serait évidemment nécessaire d'étendre l'examen à un corpus suffisamment large pour savoir quels écarts sont significatifs, et de quoi.

3.3. Pour autant que notre modèle soit fondé, les écarts entre les profils réels et le profil théorique sont singulièrement réduits avec l'accroissement du corpus, et l'hypothèse d'une répartition aléatoire²² des accents semble mieux étayée. B. de Cornulier nous fait observer que cette convergence pourrait résulter d'une certaine circularité, nos calculs étant basés sur les fréquences observées dans la distribution des différents GA au sein de l'échantillon même. Une lettre de M. Dinu nous fournira les éléments susceptibles de répondre à sa remarque. Les différents GA que nous avons dénombrés (DIN 28) peuvent en effet s'organiser de manières très différentes, dont les deux suivantes (I et II; a et b réfèrent aux premiers et seconds hémistiches respectivement):

| | Ia | Ib | IIa | IIb |
|----------------|----|----|-----|-----|
| (a) = [000001] | 0 | 0 | 0 | 0 |
| (b) = [000101] | 0 | 0 | 10 | 9 |
| (c) = [001001] | 11 | 11 | 11 | 11 |
| (d) = [010001] | 10 | 9 | 0 | 0 |
| (e) = [100001] | 2 | 1 | 2 | 1 |
| (f) = [010101] | 3 | 4 | 3 | 4 |
| (g) = [100101] | 0 | 0 | 2 | 3 |
| (h) = [101001] | 2 | 3 | 0 | 0 |
| <i>Total</i> | 28 | 28 | 28 | 28 |

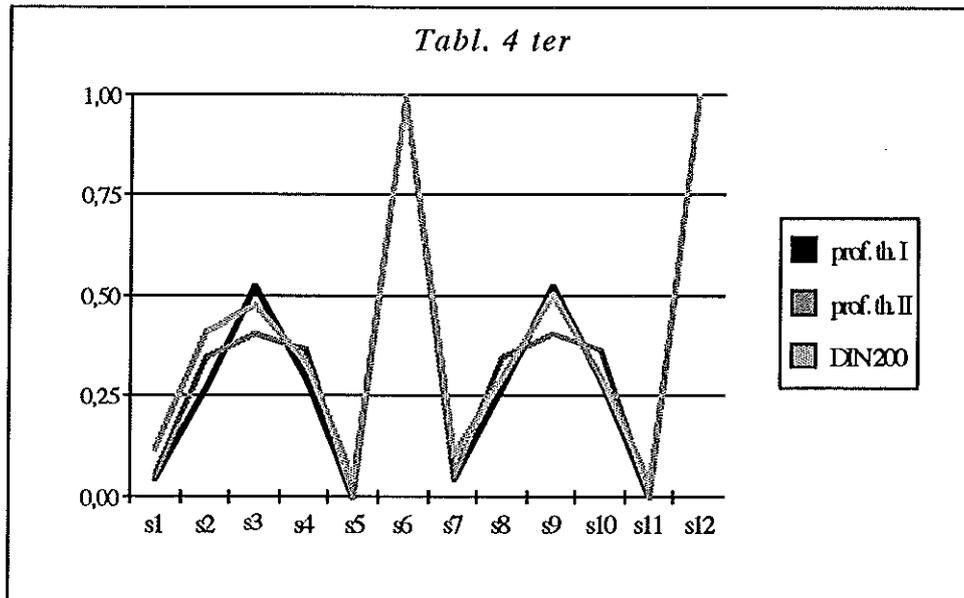
On peut établir les profils des deux distributions qui donnent des résultats discordants:

²²Au regard de contraintes métriques propres, non au regard de celles de la langue.



Or, il apparaît, comme le prévoit un modèle théorique, que la probabilité des types I et II est à peu près équivalente: il eût pu se faire, en pratique, que ce soit un de ces types qui eût été privilégié, auquel cas on se serait nettement écarté d'une distribution aléatoire, et une contrainte spécifique, extérieure au seul cadre /6 + 6/, aurait été mise à jour.

3.4. Ce qui peut en fait mettre en évidence la circularité de notre modèle est la confrontation des résultats que l'on peut obtenir sur la base des données fournies par l'alexandrin même (ajoutons: celles des premiers vers d'*Andromaque*, et plus précisément de VOL 50; soit «prof. th. I») avec ceux que l'on obtiendrait sur la base de données collectées sur un corpus étranger, en l'occurrence les 200 octosyllabes de *Voiture* («prof. th. II»):



| | s1 | s2 | s3 | s4 | s5 | s6 |
|---------------------|--------|--------|--------|--------|----|----|
| <i>Base VOL50</i> | 0,0457 | 0,2712 | 0,5254 | 0,2937 | 0 | 1 |
| <i>Base Voiture</i> | 0,0527 | 0,3482 | 0,4067 | 0,3704 | 0 | 1 |

La circularité réside dans le fait de se baser sur la distribution des différents types de GA dans un cadre métrique déterminé (à supposer que la variation, dans le cadre de l'alexandrin, soit peu significative). En pratique, cela veut dire que le cadre métrique a une incidence réelle sur la proportion des différents GA (cf. supra, Tabl. 3), et indirectement sur la distribution des accents. Le problème est de savoir comment approcher globalement ce phénomène par la voie des probabilités. Ceci étant dit, notre analyse montre bien que la distribution des GA est aléatoire dans le cadre de l'alexandrin, ce qui était également la conclusion de Gasparov.

3.5. Il n'en reste pas moins que, comme nous l'avons fait observer, les profils accentuels de l'alexandrin varient de l'époque classique à l'époque romantique. Les données réunies par Gouvard dans une thèse en préparation au C.E.M. montrent que les changements vont à réduire l'importance des syllabes centrales 3 et 9 au profit des positions 2 et 4, 8 et 10: le profil réel s'éloigne ainsi davantage du profil théorique. D'ici à voir que l'évolution se fait d'un modèle anapestique vers un modèle iambique, il n'y a qu'un pas que nous franchirions volontiers si la terminologie adoptée ne traînait avec elle toute l'aura des métriques accentuelles (voire quantitatives). Il s'agit vraisemblablement d'une évolution esthétique fondée sur la composante rythmique du vers, mais nous ne croyons pas que le fait qu'il s'agisse d'une variation diachronique, et non d'une variation synchronique – où l'on ferait plutôt volontiers référence à l'idée d'une variation stylistique –, doive nous amener à y voir un changement de structure touchant au mètre lui-même.

Il est possible, à partir de notre modèle, de calculer la probabilité des types iam-bique et anapestique: on obtient respectivement les résultats suivants: 0,45 et 0,53²³, valeurs dont les résultats effectifs (0,48 et 0,52 respectivement) s'écartent d'une manière peu sensible. Y a-t-il dès lors de quoi ériger en quelque observation remarquable où l'on convierait iam-bes et anapestes ce qui apparaît somme toute bien trivial? Indépendamment du problème terminologique, il nous semble que l'observation intéressante est celle que fit au début du siècle, et sans doute ne fut-il pas le premier, Pius Servien, à savoir la propriété mathématique de 6, plus petit commun multiple de 2 et de 3, qui confère au 6 + 6 son «rythme» caractéristique, sa «forme» spécifique, que l'on peut exprimer plus justement en termes de **potentiel rythmique** qui se développe essentiellement au travers des six schèmes que nous avons examinés. Les mètres ne se différencient ainsi pas tant par leur longueur que par le potentiel rythmique que celle-ci permet.

4. *Autres aspects distributionnels dégagés par Dinu*

Dinu aborde d'autres aspects touchant à la distribution des types I et A. Il se pose ainsi la question de savoir 1°) si chaque type ne tend pas à se spécialiser en première ou en seconde position dans le vers (p. 68-9, § B); 2°) si l'appariement des hémistiches dans le vers ne favorise pas certaines associations (p. 69-70, § C); 3°) si, enfin, les distiques obéissent ou non à une distribution aléatoire (p. 70-2, § D et E). Dinu conclut à une distribution aléatoire pour le second point, à des variations locales au sein du passage considéré pour le premier point. En ce qui concerne le troisième point, Dinu conclut à des variations significatives: 65 % des distiques commenceraient avec un schème accentuel de type iam-bique. Le problème est traité sous deux angles; dans le premier cas, il s'agit de savoir à quel type se rattachent les premiers ou les seconds vers de distiques: comme le corpus ne réunit que 100 distiques et que 4 combinaisons sont possibles pour un vers quelconque (types A+A, A+I, I+A, I+I), on peut se montrer plus réservé, et le cas évoqué du *Voyage* de Baudelaire dont les quatrains commencent le plus souvent avec un schème accentuel de type iam-bique montre que ces variations, pour autant qu'elles soient significatives, ressortissent de la poétique ou de la stylistique plutôt que de la métrique²⁴. Dans le second cas, il s'agit d'examiner la typologie des distiques définis par une même rime et des distiques mitoyens (constitués du second vers d'un distique et du premier vers du distique suivant), dont les combinaisons sont fortement accrues, puisque 16 combinaisons (4 pour le premier vers, 4 pour le second)

²³Reste 0,03 pour les schèmes non réductibles (a) et (e).

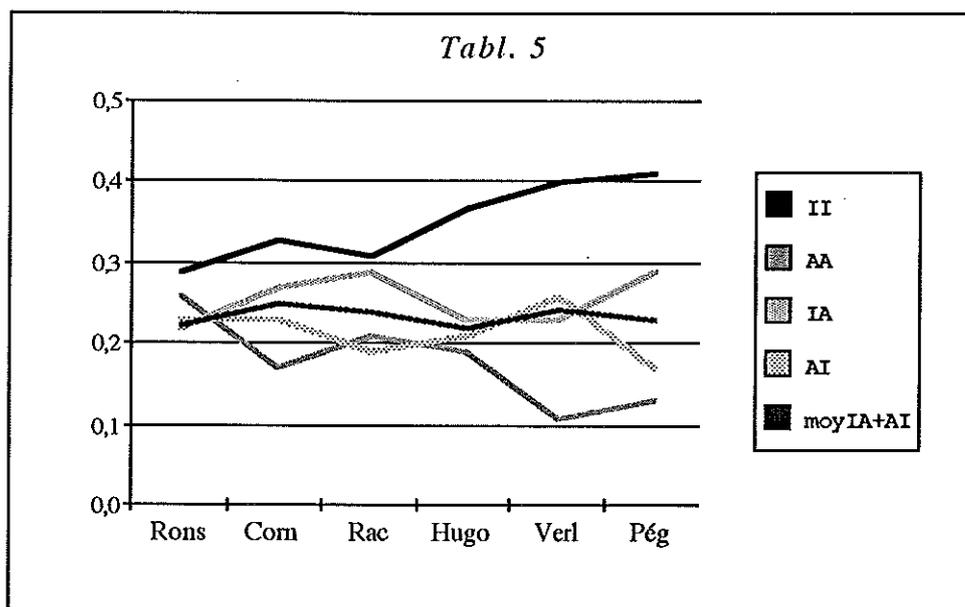
²⁴Volkoff (125) relève de son côté «des différences considérables lorsqu'on étudie d'une part un poème continu, d'autre part des poèmes à forme fixe», en se basant sur 550 vers des *Elégies* de Ronsard et 40 de ses *Sonnets à Hélène*.

sont possibles, ce qui rend les résultats encore moins significatifs, avec un contingent moyen de 6,25 distiques. Dinu est le premier à reconnaître les limites de son travail, mais nous avouons nourrir quelques doutes sur ce que pourrait apporter l'élargissement du «champ d'investigation» en ce qui concerne ces aspects distributionnels.

5. Autres aspects dégagés par Volkoff

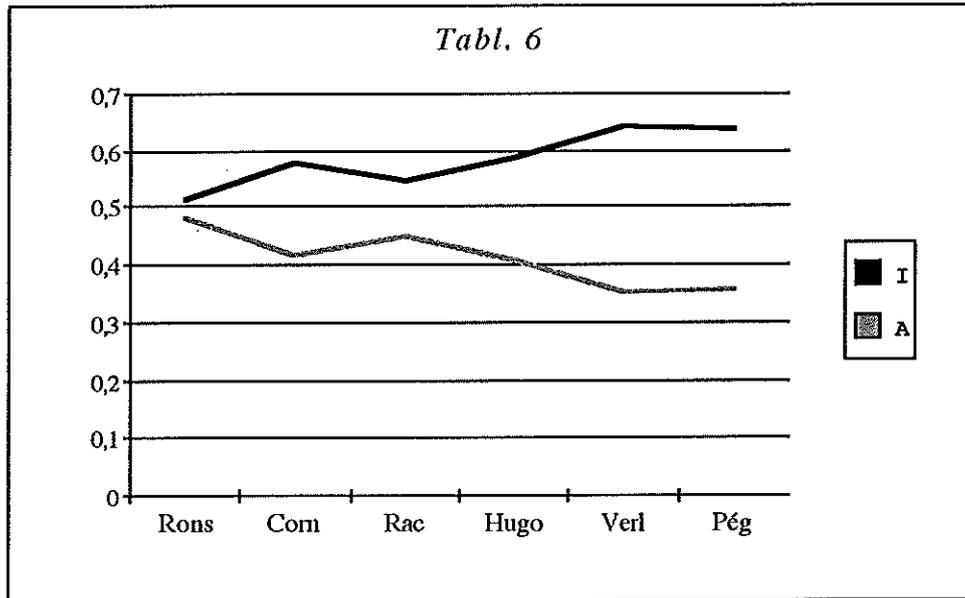
Procédant à un examen plus vaste, Volkoff a été amené à donner, dans son chap. V, quelques éléments d'ordre statistique intéressants, sur l'interprétation desquels nous avons cru bon de nous pencher. Son examen porte sur 500 vers des *Elégies* de Ronsard, 1000 vers du *Cid* de Corneille, 1000 de l'*Andromaque* de Racine, 1000 de la *Fin de Satan* de Victor Hugo, 500 des *Elégies* de Verlaine et 500 de l'*Eve* de Péguy. Comme Dinu, Volkoff procède à la réduction initiale des hémistiches aux types anapestique et iambique, et distingue quatre types de vers selon la combinaison des types d'hémistiches.

L'étude des fréquences relatives est instructive (Graph. 3 de Volkoff, p. 128):



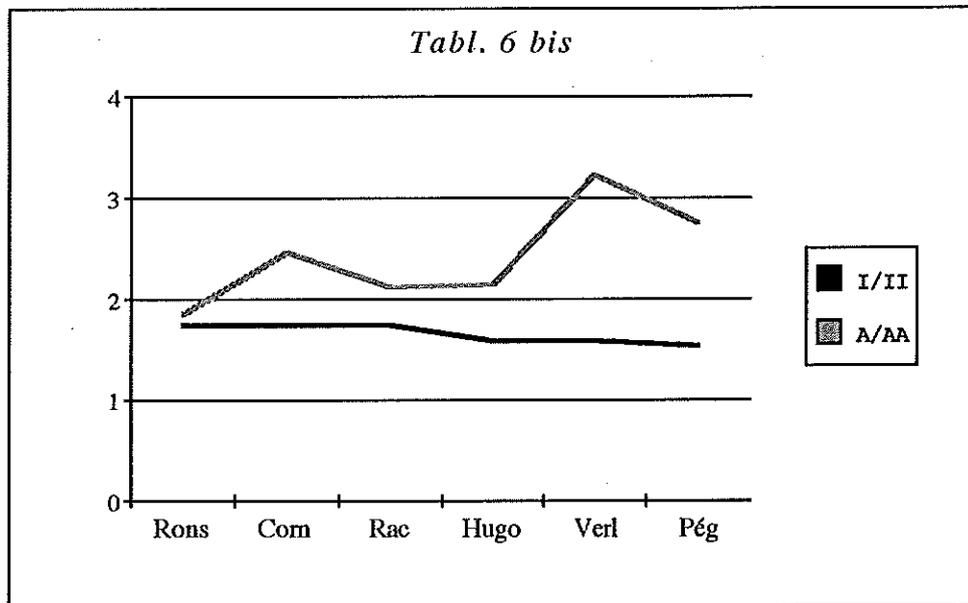
Nous faisons figurer ici en outre la moyenne entre les types IA et AI, qui nous servira par comparaison avec le Tabl. 7.

Comme l'explique Volkoff, il y a une complémentarité entre les structures homogènes (II et AA) comme entre les hétérogènes (AI et IA), qui sont en fonction inverse. Il paraît plus logique de poser ce rapport directement entre les deux types d'hémistiches, en calculant séparément les probabilités $p(I)$ et $p(A)$:



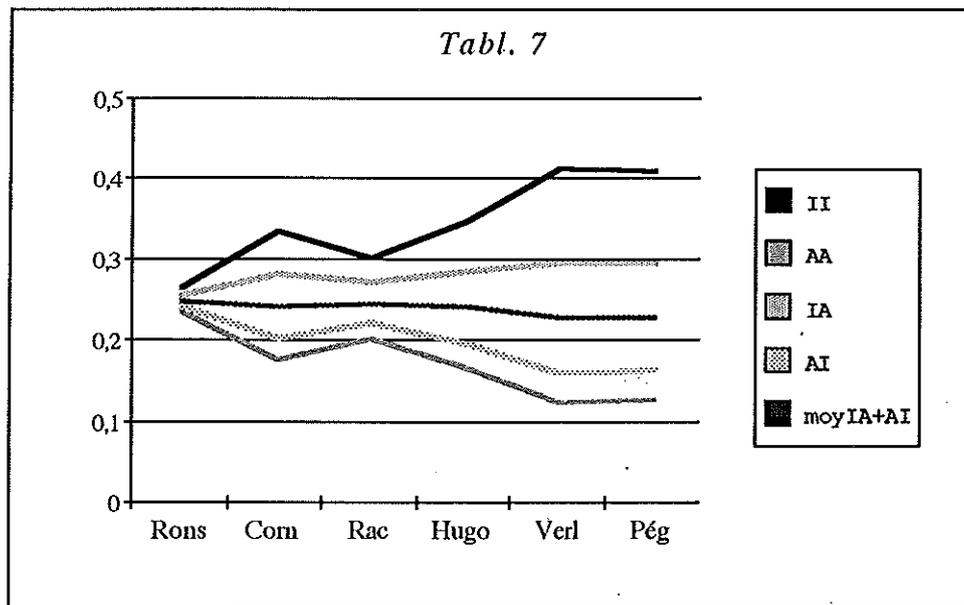
| | <i>Rons</i> | <i>Corn</i> | <i>Rac</i> | <i>Hugo</i> | <i>Verl</i> | <i>Pég</i> |
|-------|-------------|-------------|------------|-------------|-------------|------------|
| I. | 0,515 | 0,58 | 0,55 | 0,59 | 0,645 | 0,64 |
| A | 0,485 | 0,42 | 0,45 | 0,41 | 0,355 | 0,36 |
| diff. | +0,03 | +0,16 | +0,10 | +0,18 | +0,29 | +0,28 |

La relation peut être mieux appréciée en calculant le rapport entre les fréq. rel. de I et II d'un côté, et celles de A et AA de l'autre:



La décroissance de la courbe I/II est liée à un accroissement exponentiel de II par rapport à la fréquence de I. Sa progression est par contre régulière, contrairement à celle de A/AA, irrégularité qui signifie que le sort de cette formation (AA) est davantage lié à celui des types mixtes que II.

Il n'y a par conséquent rien que de normal dans cette complémentarité, tout hémistiche étant ramené soit au type I, soit au type A, y compris les hémistiches de schème (a) ou (e) ou autres structures déviantes... On peut, à partir de la fréquence des types fondamentaux, calculer la probabilité des 4 types d'alexandrins: la probabilité $p(II)$ est ainsi égale à $p(I)^2$. Le calcul classique confond les types AI et IA (produit de la probabilité des deux composants I et A), que nous figurons ci-dessous en tant que «moyIA+AI». Nous calculons néanmoins, à titre d'expérience, la probabilité de IA et de AI en multipliant le double de *moyIA+AI* par la probabilité du premier élément, soit $p(I)$ pour IA et $p(A)$ pour AI²⁵:



La courbe moyenne de IA et AI est comparable avec la moyenne théorique du tabl. 5. On peut néanmoins observer des différences notables, principalement chez Ronsard et Hugo:

| | Ronsard | Corneille | Racine | Hugo | Voltaire | Péguy |
|------------|---------|-----------|--------|--------|----------|-----------------------|
| Fq. obs. | 0,225 | 0,25 | 0,24 | 0,22 | 0,245 | 0,23 |
| Fq. théor. | 0,25 | 0,244 | 0,248 | 0,242 | 0,229 | 0,23 |
| diff. | -0,025 | +0,006 | -0,008 | -0,022 | +0,016 | -0,0004 ²⁶ |

Ce qui est plus surprenant, c'est évidemment la variation que connaissent les types mixtes. On observe les écarts suivants (diff.) sur les fréquences relatives:

²⁵Dinu (69-70) procède d'une toute autre manière, en établissant une distinction quant à la probabilité de I et de A selon sa position au sein du vers (premier ou second hémistiche), en fonction de la distribution observée dans son échantillon de base. Il nous semble préférable de faire abstraction de cette distribution dans la mesure où ce que nous recherchons est précisément ce que donnerait une distribution aléatoire.

²⁶Les valeurs sont arrondies, sauf la dernière.

| | <i>Rons</i> | <i>Corn</i> | <i>Rac</i> | <i>Hugo</i> | <i>Verl</i> | <i>Pég</i> |
|-------|-------------|-------------|------------|-------------|-------------|------------|
| IA | 0,22 | 0,27 | 0,29 | 0,23 | 0,23 | 0,29 |
| AI | 0,23 | 0,23 | 0,19 | 0,21 | 0,26 | 0,17 |
| diff. | -0,01 | +0,04 | +0,10 | +0,02 | -0,03 | +0,12 |

Le calcul pondéré auquel nous nous sommes livré pour tenter de trouver une solution nous paraît peu satisfaisant, comme le montre les profils des Tabl. 5 et 7. Il semble, qu'il y ait la tendance suivante: la fréquence des types II et IA d'une part, AA et AI d'autre part semble grosso modo inversement proportionnelle. La différence d'effectifs entre les deux types mixtes est surtout marquée chez Racine et Péguy où elle atteint ou dépasse 10 %, dans les deux cas au bénéfice du type IA, contre 4 % et moins chez les autres. Sans doute interviennent ici des facteurs esthétiques que nous ne pouvons ici prétendre cerner.

Particulièrement intéressante est l'évolution de l'alexandrin, l'inflexion présentée entre Corneille et Racine ne devant pas faire illusion, s'agissant d'une même période de l'histoire poétique (la moyenne ramènerait l'évolution à une pente régulière), celle de Péguy non plus, si l'on pense que les auteurs du XIXe se réfèrent tantôt à une esthétique romantique, tantôt à une esthétique post-romantique, ce qui suppose l'hypothèse notre que l'évolution de l'alexandrin suit une progression régulière avant de décliner en faveur d'une esthétique fondée sur l'imitation des grands modèles historiques.

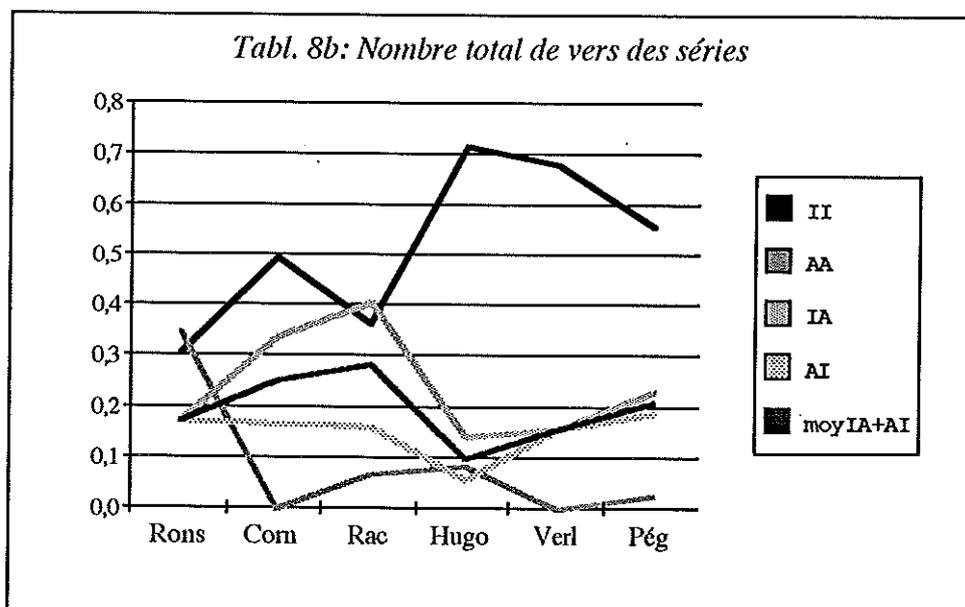
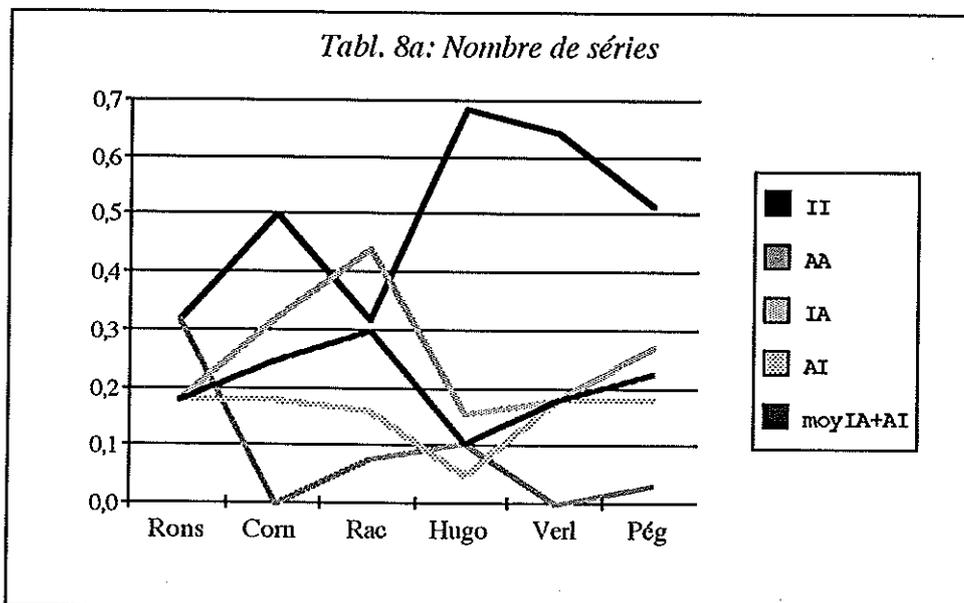
On peut constater que le point de départ de cette évolution voit l'équilibre exact des deux types, ce que Volkoff exprime ainsi: «c'est (...) la métrique de Ronsard qui paraît se rapprocher le plus de ce que l'on pourrait considérer comme la distribution idéale: 4 fois 25 %»; il s'agit plus précisément pour nous d'un équilibre 50/50 entre les deux grands types I et A. Il serait par conséquent particulièrement intéressant d'examiner la situation avant Ronsard (autant du reste que d'enquêter sur les contemporains de Ronsard, Hugo, et Verlaine en particulier).

Volkoff est amené ensuite à mettre en évidence certains aspects touchant à la périodicité des structures. Or, celle-ci se révèle être en relation directe avec cette évolution. Il étudie tout d'abord les «cycles», c'est-à-dire «le nombre de vers nécessaire à tel poète pour faire apparaître les quatre types d'alexandrins au moins une fois. Des résultats, il ressort que plus la proportion I/A augmente, et plus long est le cycle, autrement dit, plus les deux types s'écartent d'une situation équiprobable, et plus il faut de vers pour que les 4 combinaisons puissent apparaître, ce qui est normal. Voici la longueur moyenne des cycles, par auteur, que donne Volkoff:

| Ronsard | Corneille | Racine | Hugo | Verlaine | Péguy |
|---------|-----------|--------|------|----------|-------|
| 7,9 | 8,6 | 8,4 | 9,2 | 9,8 | 11,9 |

La progression augmente cependant d'une manière inattendue chez Péguy.

Le second aspect concerne la notion de «série» qui désigne «tout groupe de 3 vers consécutifs ou plus appartenant à un même type». Les données fournies par Volkoff (132-7) permettent de calculer les fréquences relatives à partir desquelles nous édifions les graphiques suivants:



On voit immédiatement que les séries concernent un nombre de vers dont la proportion est à peu près constante. Nous ne voyons malheureusement pas comment calculer pour chaque poète la probabilité d'avoir des séries d'au moins 3 éléments. On peut néanmoins observer une certaine corrélation avec la fréquence relative des différentes combinaisons dans le vers (cf. Tabl. 5): le nombre de séries est en rapport direct avec la fréquence de ses constituants A et I. La variation est

toutefois assez importante. En effet, si les courbes suivent, avec un certain coefficient d'amplification, celles du Tabl. 5, on peut relever quelques divergences radicales après Hugo: ainsi, le nombre de séries II décline en inversant les rapports, au bénéfice très net de AI chez Péguy.

L'examen du rapport entre les valeurs du Tabl. 5 et celles du Tabl. 8a est intéressant: grosso modo, le coefficient est en rapport direct avec le nombre de séries. A partir de Racine apparaît une complémentarité entre II et le groupe AI + IA.

6. *Conclusions provisoires*

L'ensemble de ces données statistiques a l'avantage de fournir des arguments précis pour mettre en évidence le fait que le mètre français n'est pas soumis à d'autres lois que celles de la langue en dehors du cadre numérique et de l'astreinte accentuelle à la finale des segments métriques, dont Cornulier et d'autres veulent du reste qu'elle soit directement déterminée par la structure accentuelle du français. Nous pensons que cette voie de recherche est loin de nous avoir fourni tous les éléments de réflexion qu'elle est susceptible de donner, aussi reviendrons-nous sans doute sur le sujet. Non seulement les problèmes théoriques ne nous semblent pas tous avoir été résolus: Dans quelle mesure est-on fondé à se baser sur les données prosodiques fournies par des textes en prose, comme le fait Gasparov, pour l'étude de la poésie? Comment appréhender le problème que pose la contrainte métrique dans les proportions imparties aux différents types de GA? Il serait par ailleurs nécessaire de réunir un vaste ensemble d'analyses pour pouvoir donner des bases plus solides à la réflexion tenir compte d'auteurs différents pour une même période, et de genres différents pour un même auteur. On pourrait suivre ainsi précisément l'évolution de l'alexandrin jusqu'au stade symboliste qui nous est désormais mieux connu grâce à l'approche métricométrique de Cornulier et aux développements qu'en donne actuellement son disciple Gouvard.

Nous ferons observer par ailleurs que les examens actuels n'ont pratiquement porté que sur l'alexandrin. Il nous paraît important d'étendre la recherche aux autres mètres. Il nous semble que nous pourrions tirer d'un tel examen des renseignements précieux et bâtir des hypothèses valables sur le répertoire des mètres français et le problème de la césure dont l'apparition ne nous paraît pas devoir être nécessairement liée au seul problème de perceptibilité de la forme métrique. L'ampleur du travail préliminaire est quelque peu décourageante, mais nous espérons que l'assortiment de critères supplémentaires à la métricométrie joint à l'automatisation en cours de cette méthode par les soins de Thierry Glon dans le cadre du programme de recherche du C.E.M. offrira quelque jour des conditions de travail acceptables pour des investigations plus poussées.

Sur la métrique de Tristan

Strophes et mètres classiques vers 1640

Jean-Pierre CHAUVEAU
Benoît de CORNULIER

Abstract

Nearly 80 % of the twelve thousand periodically rhymed lines of Tristan L'Hermitte, published between 1630-1650, are rhymed in a "classical" way, that is in (aa), (ab ab) or (ab ba), or (aab ccb) or (aab cbc) strophic constituents. Among the stanzas which differ from this type, a significant proportion are "centaur" strophic forms, such as (aab cb-cb) or (aab ccb-cb) according to our analysis (differing from Richelet's and Martinon's one). Tristan's celebrated 12-line stanza includes such a constituent.

Not taking into account song and more-than-bimetric forms, every stanza, or otherwise each stanza constituent, has what we call a basic meter, reflecting the fact that the poem is fundamentally a periodic sequence of verse lines (generally simple periodicity). But strophic periods, or some of their constituents, may be punctuated so to say by contrastive meters, generally terminal, or penultimate of the punctuated group.

By its very mass and homogeneity, Tristan's work allows us to sharpen our understanding of classical metrics.

1. Définition du corpus

Notre propos est de donner une idée générale de certains aspects de la métrique de Tristan, dont l'œuvre parut vers 1630-1650, à partir d'un relevé métrique¹ d'un corpus non exhaustif, mais regroupant l'essentiel de son œuvre lyrique². Ce cor-

¹ Sur la méthode d'analyse de corpus par relevé métrique, cf. B. de Cornulier, *Art Poétique* (C.E.M., 1993, chapitre sur la métrique de Malherbe). Une version remaniée du présent travail doit paraître dans les *Cahiers Tristan L'Hermitte*, n° 16, 1994, Rougerie (Mortemart). — Merci à D. Billy pour ses remarques sur une version antérieure (mars 93).

² Le corpus analysé comprend les œuvres suivantes, analysées exhaustivement sauf indication contraire: 1) *Plaintes d'Acante et Amours*, d'après l'édition de J. Madeleine, 1909, tirage Nizet 1984 (abréviation: P.A.); 2) *La Lyre*, 1641, d'après l'édition de J.-P. Chauveau, Droz, 1977 (abréviation: L.); 3) *Les Vers héroïques*, d'après l'édition de C. Grisé, Droz, 1967 (abréviation:

pus, comprenant 14 972 vers répartis en 434 pièces³, est assez massif et homogène pour que son analyse fournisse un sondage significatif sur un état de la métrique à cette époque; notre propos ne sera donc pas seulement d'étudier un certain poète, mais aussi d'approfondir à cette occasion notre compréhension de la métrique française classique sur certains points fondamentaux. On peut distinguer dans cette masse globale:

— 12 324 vers (82,3 % des vers, en 183 pièces) en séquences périodiques quant à la rime et au mètre.

— 1582 vers (10,6 %) appartenant à 113 sonnets.

— 1 066 vers (7,1 %) appartenant à 138 pièces non périodiques qui ne sont pas des sonnets.

Dans la présente étude, nous étudierons essentiellement les pièces périodiques. A l'exception d'une poésie marginale que nous ne prenons pas en compte⁴, les

V.H.); 4) *L'Office de la Sainte Vierge*, 1646, d'après les pièces choisies qu'en a éditées F. Lachèvre dans *Tristan L'Hermite, poète chrétien et catholique*, Margraff, Paris, 1941; encore n'avons-nous analysé de cette édition que les pièces à stances polymétriques ou non "classiques" au sens défini ci-dessous (abréviation: O.V.); 5) Pièces diverses, recueillies, pour l'essentiel, par N.-M. Bernardin dans sa thèse *Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite* (Paris, Picard, 1895; Slatkine Reprints, 1967; abréviation: Ber.), ou appartenant au théâtre de Tristan. Le relevé métrique sur lequel nous nous appuyons consiste en un fichier informatique Works, sur Macintosh, consultable au Centre d'Etudes Métriques.

³ Les poèmes publiés dans plusieurs recueils ne sont comptés qu'une fois. Des erreurs sont toujours possibles tant dans nos dénombrements que dans nos analyses. Nous donnerons tout de même des chiffres précis, ne serait-ce que pour faciliter des comparaisons et vérifications.

⁴ Les "Vers de Monsieur Tristan au sujet du portrait de l'auteur" en quatre quatrains unissonants, servant de pièce liminaire aux *Poésies et Rencontres du sieur de Neufgermain, poète hétéroclite de Monseigneur* (Paris, Jacquin, 1630, Ber. p. 587) dont voici le premier quatrain:

Vous voyez le portrait tout neuf
D'un qui passe pour étranger,
Et n'est Ecossais, ni Germain:
C'est l'admirable *Neufgermain*.

Chacun de ces quatrains, considéré isolément, présente le schéma non saturé de rimes (**aa), les deux premiers vers ne rimant que de quatrain en quatrain, en *neuf* et en *ger* respectivement. Qu'un quatrain commence par un distique de vers ne rimant pas entre eux, et se termine par un distique conclusif du type (aa), cela n'est pas rare dans les chansons (quatrain initial de triolet ou de rabé-raa [il faut comprendre la formule AbAa de *J'ai du bon tabac...* (N.D.L.R.)] par exemple); que des vers riment de strophe en strophe peut aussi évoquer le style des textes de chanson, que peut aussi évoquer le fait que tous les vers soient masculins sans alternance, et que tous les quatrains se terminent par le nom de *Neufgermain*. Mais l'essentiel est ceci: chaque quatrain, terminant ses trois premiers vers par les trois syllabes du nom de *Neufgermain* qui le conclut, (le *r* du mot *étranger* n'est pas muet à la rime), au lieu de posséder un schéma rimique complet interne, est conforme par ses terminaisons à un modèle arbitraire, ce jeu tenant lieu de métrique; un

pièces périodiques quant à la rime et au mètre sont plus précisément périodiques en mètre et en schéma de rimes – en abrégé *MSR-périodiques*, c'est-à-dire que les terminaisons rimiques se renouvellent de strophe en strophe, sauf dans les rares cas où un fait de répétition du type refrain implique le retour d'une même terminaison. Il s'agit de 12 318 vers, soit 82,2 % du corpus.

2. Analyse strophique des pièces périodiques en mètre et schéma de rime

2.1. Strophes "classiques"

Il apparaît d'abord avec évidence qu'une large majorité des vers MSR-périodiques, précisément 76,8 % de cet ensemble (9 437 vers), sont strophés en *strophes classiques*, si on désigne par ce terme⁵ des *strophes* de structure rimique (aa); ou (ab ab) ou sa variante "invertie" (ab ba); ou (aab ccb) ou sa variante "invertie" (aab cbc); ou des strophes composées de tels éléments.

Appelons strophes classiques *pures* les strophes ne comprenant pas d'élément inversé, donc constituées uniquement à base de (aa), (ab ab) ou (aab ccb). A peu près la moitié des vers MSR-périodiques (4 730) appartiennent à des pièces rimées en strophes classiques pures: il s'agit:

1) de vers rimés en (aa), suites de paires de rimes "plates" (non graphiquement démarquées et non nommées "strophes" dans les études traditionnelles), en (ab ab), ou en (aab ccb). Nous avons compté dans ces strophes classiques les trois sizains (aab aab) de "Sur l'Assomption de la Vierge" (*O.V.*, p. 51), malgré le fait que les terminaisons initiales de tercet n'y soient pas renouvelées d'un tercet à l'autre comme dans la versification classique (2e tercet aab au lieu de ccb). Est-ce un archaïsme métrique évoquant des prières du Moyen Age?

2) de vers rimés en *strophes composées* de tels éléments *simples*, à savoir d'un (ab ab) et d'un (aab ccb) réunis en (abab ccd eed); ou, moins fréquemment et dans un style plus proche de la chanson, d'un (ab ab) et d'un (aa) réunis en (abab cc) comme dans la "chanson" *Les vents qui se sont dechaisnez* (*P.A.* LXXVII) ou de deux (aa) géminés en (aa bb) comme dans "Resolution d'aimer" (*P.A.* XVI);

3) de strophes *surcomposées*, dont un élément composant a lui-même la forme d'une strophe composée, cas uniquement des trois stances de la "Requête civile des dépriés" (*Ber.* p. 606), rimées en (abab bcba dd), c'est-à-dire composées d'un

quatrain seul y suffirait, mais la pluralité des strophes donne une apparence de régularité par l'équivalence rimique inter-strophique des deux premiers vers.

⁵ Ce terme est quelque peu arbitraire mais choisi, tout de même, parce qu'il correspond à une large majorité de strophes chez la plupart des poètes de la Pléiade à Hugo.

huitain et d'un (aa) conclusif; le huitain est lui-même composé de deux quatrains *rétro-enchaînés* comme au Moyen Age (le second a pour rime de départ la rime conclusive du premier)⁶.

Les strophes classiques non-pures comprennent d'abord les formes *simples* inversées (ab ba) et (aab abc) communes chez Tristan comme elles l'étaient à cette époque même hors des sonnets. Les formes composées sont surtout des dizains composés d'un quatrain pur, ou parfois inversé, et d'un sizain inversé, réunis en (abab ccd ede), ou (abba ccd ede), plus nettement coupés en 4-3-3v, selon le sens, que chez Malherbe (donc plus "classiques" de notre point de vue), et quelques quatrains géminés (abab cddc) dont le second est également inversé, comme dans la "Chanson" *Vous demandez à tous* (L. XII; rappelons que les strophes géminées sont caractéristiques du style de chanson). Les strophes classiques composées sont donc généralement des paires de strophes simples, et quand inversion il y a, elle se situe au moins dans le second composant, donc en conclusion du composé.

Cependant les quatorze dizains des "Forges d'Antoigné"⁷, rimés (abba cc dede), se distinguent des dizains analysés ci-dessus par leur coupe sémantique moyenne, favorisant, dans le sizain final (en supposant un regroupement 4-6v), une division 2-4v plutôt que 3-3v; en témoigne la ponctuation moyenne, évaluée à 2335 25 3329 (formule dans laquelle chaque chiffre indique la valeur moyenne de ponctuation⁸ du vers correspondant) alors que la moyenne est de 14-17 224 229, dans "Le manifeste de la belle ingrante" (V.H. CXXV), "Enfin guéri de la folie" (*Recueil des plus beaux vers*, 1626-1627; Ber. p. 594) et la "Courante de M. de la Barre" (*Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, 1661; Ber. p. 598), pièces analysables en (abba ccd-ed) "classiques". On remarque aussi que le quatrain initial des "Forges d'Antoigné", à en juger par la ponctuation moyenne, ne tend pas nettement vers une division 2-2 comme dans les autres dizains à quatrain initial inversé. Ces observations peuvent tendre à fournir

⁶ Le dernier huitain de cette pièce est même rimé en (abab baba), d'une manière encore plus caractéristiquement médiévale.

⁷ On trouvera commodément cette pièce dans les *Cahiers Tristan L'Hermite* n° VIII (1986), où A. Carriat fournit les éléments de discussion sur l'attribution du poème à Tristan.

⁸ Nous attribuons 3 points à un vers suivi d'une virgule; 6 points à un vers suivi de deux points ou d'un point virgule; 9 points à un vers suivi d'un point, d'un point d'exclamation ou d'un point d'interrogation. La formule de ponctuation 2335 25 3329 pour les dizains des "Forges d'Antoigné" signifie donc que la valeur moyenne de ponctuation du vers initial de dizain est 2; que la valeur moyenne est de 3 pour le second vers ainsi que pour le troisième vers; de 5 pour le quatrième vers, etc., enfin de 9 pour le dernier vers, ceci signifiant qu'il se termine toujours ou presque par une ponctuation forte. Cf. B. de Cornulier, "Le système classique des strophes", *Langue française* 99, Larousse, 1993, p. 26-44.

un argument contre l'attribution des "Forges d'Antoigné" à Tristan; alors que notre poète témoigne généralement d'un instinct sûr de la strophe classique dans sa structure symétrique, le versificateur des "Forges d'Antoigné" se laisse éloigner – comme d'autres parfois l'ont fait – de cette structure fondamentale et attirer vers une structure conforme à la division apparente des rimes selon leurs "dispositions" en rimes plates, embrassées ou croisées; et ainsi, au lieu de structurer le sizain final (aabc**bc**) en paire de tercets (aab **cbc**), il le coupe en une paire de rimes plates et un quatrain de rimes croisées: (aa **bc**bc****), erreur à laquelle Malherbe lui-même, on le sait, s'était longtemps laissé entraîner avant de revenir à la coupe classique⁹.

Nous avons considéré comme MSR-périodique le "Sujet de la comédie des fleurs" (V.H. CVII) dont les premiers sizains sont rimés en (aab **cbc**) et le dernier en (aab **ccb**). Comme on le voit, la stance légèrement différente (approximativement équivalente, tout de même) se situe comme en ponctuation finale du poème (variation finale)¹⁰. Mais le mélange comme équivalentes des strophes classiques pures et inverties peut aussi évoquer la forme du sonnet dans laquelle les quatrains pur et inversi sont parfois mélangés (plus d'une fois sur dix dans notre corpus).

La proportion d'un peu moins de 80 % de vers rimés en strophes classiques parmi les vers MSR-périodiques, quoique largement majoritaire, paraît tout de même relativement faible si on la compare à celle des poésies non-posthumes de Malherbe (100 %, si on analyse comme classiques ses sizains aabc**cb** et aabc**bc**, isolés ou en finale de dizain), ou à celle des pièces périodiques de Théophile de Viau (97 %, d'après un relevé métrique¹¹ effectué en 1990, compte tenu des strophes classiques contenues dans des strophes composées non entièrement classiques). Il importe d'autant plus d'essayer d'analyser les strophes de Tristan qui n'appartiennent pas au type classique dominant.

⁹ Cf. R. Fromilhague, *Malherbe: Technique et création poétique*, Colin, 1954, et, dans *l'Art Poétique* 1994, la discussion de l'analyse dispositionnelle au chapitre 3.

¹⁰ De même, dans la fable "Le Rat de ville, et le Rat des champs" de La Fontaine (fable 1:9), l'une des rares qui soient de forme périodique, la dernière stance se démarque comme inversi après une série de quatrains purs; on observe quelques curieuses ressemblances sémantiques entre ces deux textes, dont le premier évoque la visite en province d'un Prince dont le départ après le "festin" est annoncé par le vers *Le pavot vient, on se retire*, tandis que le Rat des Champs invité en ville quitte le "festin" peu après le vers *Le bruit cesse, on se retire*; coïncidences?

¹¹ Daniel Fred Long, *Relevé métrique des œuvres poétiques de Théophile de Viau*, fichier Works sur Macintosh, Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes, 1990.

2.2. Strophes non "classiques"

Les 2 872 vers MSR-périodiques (en 27 pièces) non strophés classiquement présentent-ils des sous-groupes homogènes et comparables au type "classique" comme modèle?

2.2.1. *Second module de type aⁿb allongé ou diminué*

Trois pièces, l'"Hymne pour les Saints Innocents" et la "Méditation sur le *Memento homo*" (O.V. pp. 63 et 69), et "Le départ" (L. XX), présentent des stances rimées en (aab ab), ou en (ab aab). Ces formes sont clairement apparentées aux formes "classiques", étant constituées comme elles de deux *modules* de type aⁿb liés par leurs rimes semblables en a et b; elles s'en écartent uniquement par la dissymétrie des modules en nombre de vers (n variant d'un module à l'autre). Si on tient compte de la perspective temporelle, on peut dire que (ab aab), 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, (aab ab), s'annonçant par son module initial comme un sizain, est un *quintil par diminution*.

Ce type de dissymétrie étant reconnu, nous pouvons rendre compte de trois autres pièces: l'"Imitation d'une Ode d'Horace" (manuscrit Conrart; Ber. p.611), la "Consolation à l'un de ses grands amis" (V.H. CXVII), et "Sur le trespas de la Serenissime Princesse Isabelle" (L. LXXXVII), rimés en (aab ba) ou en (ab aba). Chacune de ces deux formes peut apparaître comme le répondant inversé des formes qu'on vient d'analyser, étant dérivable, selon le cas, de (aab ab) ou de (ab aab) par permutation des deux dernières terminaisons. On peut donc parler de *quintils (par augmentation ou diminution) inversés*. La forme (aab ba) était du reste connue dans le rondeau marotique où elle alternait, selon les rondeaux, avec (ab ba), forme de quatrain inversé. La forme (ab aba) est moins commune, peut-être parce qu'elle risquait de donner par ses quatre premiers vers l'impression d'un quatrain (abab).

Ainsi six des vingt-sept pièces (325 vers) qui selon nous s'écartent du type "classique" dominant peuvent, par référence à lui, être considérées comme présentant des *quintils par augmentation ou diminution, inversés ou non*.

2.2.2. *Strophes "centaures"*

Les "Paroles pour chanter" (V.H. LXXVIII) sont faites de stances rimées en (aab cbcb). Comparons cette forme¹² au type classique, en tenant compte de son orientation temporelle. Elle commence en aab, donc comme un sizain classique, et semble ainsi annoncer un second module semblable ou ccb; ou sa variante inversée cbc; ou du moins, en restant dans le type de module aⁿb, un module diminué ab

¹² Les premiers (aab cbcb) sont peut-être de Ronsard; cf. Martinon (1912:46, 320).

(formant aab ab). Au lieu de cela, le second module est rimé en cbcb; il rime donc globalement, par sa terminaison (globale) en b, avec le tercet initial; mais là s'arrête l'équivalence modulaire, car sa structure interne est radicalement différente de celle du module de statut simple auquel il répond¹³: au lieu de ce type aⁿb, il se double intérieurement en deux *sous-modules*, conformément au type strophique classique (abab); la troisième terminaison en b joue donc un double rôle: c'est la rime du second module ab au premier, et c'est la rime du quatrain terminal au tercet initial.

De cette dissymétrie résulte une sorte d'ambiguïté de statut de chacun des deux "modules" de la strophe complète. Son premier module aab, de statut modulaire classique, peut apparaître après coup comme fonctionnant un peu comme une strophe (composante), puisque ne lui répond pas un second module de statut semblable, et que ce tercet ne trouve de forte équivalence que structurale au niveau inter-strophique, en tant que tous les tercets initiaux de tels septains sont équivalents en (aab) au niveau de la suite de strophes. Corollairement, comme on l'a vu, le second "module" du septain, n'est pas seulement un module, rimant globalement au premier en b: il possède une structure interne de strophe, par quoi il entre en équivalence structurale avec les quatrains terminaux de toutes les strophes de la suite.

Un terme étant ici nécessaire pour désigner les strophes analogues à ces (aab cb-cb), nous utiliserons désormais celui de *strophes centaures*, comme pouvant évoquer cette mixité et dissymétrie de statut.

Dans le cas présent, cette dissymétrie substitue le complexe au simple et aboutit à un effet d'amplification de la strophe au niveau de son second "module".

2.2.3. *Strophes centaures à composant dissymétrique*

Les deux notions que nous venons de dégager sur des cas simples – variation de longueur ou variation de statut au second module – permettent, si on les combine, de rendre compte des deux tiers des vers périodiques non strophés classiquement par référence au type "classique" (vingt des vingt-sept pièces).

Considérons d'abord les stances de Sénèque dans *La Mort de Sénèque* (acte V, scène 1) et celles de l'ode "Pour Monseigneur le duc de Guyse" (V.H. LIV), dont la disposition rimique (aab ccb cb) pose un problème d'analyse.

Martinon (1912:340), dans une perspective historique, mais peut-être aussi enfermé par sa problématique dans le cadre de la notion de huitain – "Comment disposer les rimes dans ce cadre numérique?" –, semble les analyser en un sizain augmenté d'un distique. On pourrait aussi imaginer une structure chevauchante

¹³ Les formes apparentées au chant ou chantées présentent souvent des dissymétries ou dénivellements analogues. Voir par ex. l'analyse du limerick dans *l'Art Poétique*, Annexe au chapitre sur le mètre.

formée par un sizain et un quintil, le module terminal de l'un étant initial de l'autre; mais outre qu'une telle structure ne serait pas de type arborescent, la ponctuation (216 023-09) suggère plutôt une coupe principale après le troisième vers et une analyse en (aab ccb-cb), où nous notons par un tiret le regroupement des deux derniers modules¹⁴. Or ces deux modules ainsi regroupés ne sont autre chose que le type (aab ab) que nous avons reconnu sous le nom de quintil par diminution. La strophe (aab ccb-cb) commence donc comme un sizain classique, mais au lieu que son second module soit tout à fait semblable au premier, dans cette perspective temporelle, on peut considérer qu'il se dédouble en une strophe présentant elle-même une dissymétrie interne, puisque son second module en cb est une variante diminuée de son premier en ccb. Cependant, par ses cinq vers et sa complexité interne, ce second module constitue une nette amplification par rapport au tercet auquel il répond.

Il paraît légitime d'analyser d'une manière analogue, mais avec quintil par augmentation, la "Prière à la Vierge pour se mettre sous sa sainte protection" (O.V. p. 48) dont les stances présentent la séquence rimique (aab cb-ccb), même si la coupe 4-(2-3) y est moins nette.

Examinons maintenant les odes "A Monseigneur le Grand" et "A Roxane" (L. CIV et XV), et les stances "Contre l'absence" (P.A. V), toutes rimées en (abab ccbbc). En moyenne, la ponctuation y est la plus forte après le troisième vers, puis après le sixième; ceci favorise une analyse en (aab ccb-bc), où nous reconnaissons une variante du type précédent: un quintil par diminution, inversé, et préfixé d'un module (aab) de manière à constituer une strophe centaure.

A noter que si de telles strophes ne se rencontrent jamais chez Malherbe, en revanche on en trouve quelques exemples dans des pièces célèbres de Théophile¹⁵: stances rimées (aab cbc) dans l'"Ode au Prince d'Orange", (aab ccb cb) dans l'ode "Contre l'Hyver", et (aab ccb bc) dans l'"Ode à Monsieur de L. sur la mort de son père"¹⁶; cependant ce rapprochement ne doit pas conduire à minimiser l'apport de Tristan: la coupe des huitains de Théophile n'est pas si claire que celle de Tristan, et Martinon (1914:340-341), enfermé dans sa classification numé-

¹⁴ Ceci n'est pas une note. La notion de «centaurité» a été introduite dans la terminologie par Porohovchikov dans une plaquette intitulée *les Vers centaures* co-signée par V. Volkoff et parue en 1952, désignant par là des alexandrins dont un hémistiche serait iambique et l'autre anapestique. Volkoff qui nous en conte l'histoire (*Vers une métrique française*, Columbia, S. C., 1978, p. 96) nous apprend qu'il en fut vendu un unique exemplaire à un lecteur vendéen. Il n'était que justice qu'un Nantais exhumât la notion en l'appliquant cette fois-ci à la strophe (N.D.R.).

¹⁵ Cf. relevé métrique de F. Long (1990).

¹⁶ Dans les *Œuvres poétiques* de Théophile de Viau éditées par Guido Saba, Bordas, "Classiques Garnier", 1990, respectivement p. 22, p. 45 et p. 376.

rique¹⁷ des strophes, et plus attentif peut-être à ceux de Théophile, les analyse plutôt comme des sizains augmentés d'un distique, en confondant les deux poètes dans la même analyse. Il ne nous paraît pas évident que la structure en strophe centaure que nous croyons pouvoir déceler chez Tristan ait déjà nettement émergé, sous la même disposition rimique, chez son prédécesseur. En tout cas, l'ensemble de ces formes à cette époque mériterait une étude plus approfondie que celle esquissée ici.

2.2.4. *Strophes surcomposées à composant centaure*

Venons-en à la stance que Richelet¹⁸ (1671) présente comme «la plus grande et la plus difficile, mais aussi la plus belle de toutes», c'est-à-dire au type de douzain représenté chez Tristan par plusieurs variantes.

L'exemple le plus fameux est sans doute celui des odes «A Monseigneur le Mareschal de Schomberg» et «A son Altesse Royale sur ses autres progrès en Flandre» (V.H. XV et V), dont les stances sont des douzains rimés en (ababccdedeed). Ce ne sont, selon Richelet (ibid.), «proprement que des Stances de dix, à la fin de chacune desquelles on ajoute deux vers, qui sont quelquefois de même rime que ceux qui les précèdent, ce qui rend ces stances beaucoup plus belles»; ce seraient donc des (abab-ccdede ed). Martinon (1912:417-418) autorise à peu près la même analyse, puisqu'il présente ces douzains comme composés d'un quatrain et d'un «huitain à distique final» (sizain augmenté d'un distique, cf. paragraphe précédent). Il vaut la peine de citer¹⁹ ici l'une de ces strophes, célèbre en son temps et citée par Richelet comme «modèle», ainsi que par Martinon, pour voir à quel point cette notion d'addition d'un distique final, inspirée par une perspective dispositionnelle, tombe à contresens. Rappelons l'admiration dont elles ont longtemps été l'objet; ainsi Bernardin (p. 546), citant un prédécesseur (Serret), écrit: «ces grandes strophes, lourdes et malaisées à manier, Tristan, sans effort apparent, *les enlève de terre et les fait voler* (Serret); il règle et dirige leur vol élégant et rapide, et, fidèle en cela aux leçons de Malherbe, leur apprend à retomber avec grâce» :

¹⁷ Martinon en cela ne fait pas autrement que Quicherat, lequel, après avoir cité plusieurs «modèles» de *stance de douze vers*, dont la strophe que nous citons au paragraphe suivant (qu'il estropie), annonce ainsi (p. 265) un cinquième «modèle»: «Mais une distribution plus harmonieuse de cette stance consiste à la couper en un quatrain et un huitain». L'expression *cette stance* ne désigne ici rien de bien sérieux et autorise une comparaison saugrenue.

¹⁸ D'après Napoléon-Maurice Bernardin, Scholæ Normalis olim alumnus, *Un précurseur de Racine, Tristan L'Hermite, Sieur du Solier (1601-1655)*, Picard 1895, p. 545-547. Cet auteur commet une erreur d'analyse plus grave que celle de Martinon puisque, conformément à la doctrine dispositionnelle, au lieu de considérer les sizains classiques comme des paires de tercets, il les présente comme formés de la succession d'un distique de rimes plates et d'un quatrain.

¹⁹ Cité dans le texte original d'après l'édition de 1662, conforme à celle de 1648.

| | |
|------------------------------------|------|
| Mais, ô vive Image d'Achile, | |
| Devant qui tout lasche le pié; | |
| Qui ne te comptoit que pour mille, | |
| Comptoit trop peu de la moitié. | abab |
| Il ignoroit que ton Espée | |
| Dans une eau fatale trempée: | |
| Porte l'horreur & le trespas: | ccd |
| Que c'est elle qui sçait resoudre | |
| Les difficultez des Combas, | ed |
| Et qui dans le sang & la poudre, | |
| Fait voler des éclats de foudre | |
| Par tout où s'avancent tes pas. | eed |

Nous ne voyons pas du tout là un dizain augmenté d'un distique. Certes, cela commence comme un quatrain, que prolonge un tercet aab, module s'annonçant comme initial d'un sizain classique, et il s'agit donc bien ici, comme l'ont vu Richelet et Martinon, d'une variante du 4-6v classique. Mais au tercet initial, et fortement ponctué, succède, au lieu d'un simple module eed (ou ede), un module amplifié par dédoublement interne en une paire de modules du type aⁿb ; et cette strophe-module est elle-même dissymétrique, dans le même sens de l'amplification, puisqu'à son premier module ed succède un second module eed. (Suivant cette analyse, le module ccd et le module/strophe ed-eed riment entre eux par leurs derniers mots *trespas* et *tes pas*, cependant qu'à l'intérieur de ce dernier, les modules ed et eed riment entre eux globalement par leurs derniers mots *Combas* et *tes pas*, outre qu'ils présentent la rime composée ed = eed). Cette analyse est confirmée par la ponctuométrie moyenne des dix-huit stances de ce poème: 24-19 [217 14-329], d'après notre édition de travail. Il s'agit donc bien, comme l'ont vu Richelet et Martinon, d'une variante du 4-6v classique, dont la seconde strophe composante, de structure centaure, est amplifiée, par dédoublement interne, dans son module conclusif, pour aboutir à la structure: [abab [ccd ed-eed]] ; soit, au total, une strophe surcomposée fort complexe et déviant à plusieurs égards de la simplicité générale de la métrique classique, mais dont la structure se prêtait peut-être particulièrement bien à un lyrisme de ton oratoire.

L'ode "Sur un portrait" (V.H. XXXVII), assez semblable aux précédentes, s'en distingue seulement par le fait que son quintil conclusif est un quintil par diminution: (abab ccd eed-ed).

L'ode "A la Sérénissime Princesse Isabelle" (V.H XI), l'"Adoration et prière pour le matin" et la "Prière pour le soir après l'examen" (O.V. p. 24 et p. 29), et l'ode sur "La Renommée" (Ber. p. 616) sont rimées en (abab ccd eed de) et

peuvent s'analyser suivant la même structure, étant précisé qu'elles se terminent par un quintil par diminution inversi.

Nous avons ainsi rendu compte de 1 930 des 2 872 vers MSR-périodiques non-“classiques” du corpus, soit un peu plus des deux tiers.

2.2.5. *Autres strophes non classiques*

Il nous reste à passer en revue, sinon à analyser, un résidu de 942 vers (sept pièces) représentant 7,7 % des 12 308 vers en séquences MSR-périodiques.

Quatre de ces pièces (216 vers, 7,5 % des strophes non-classiques), la “Prosopopée de la Fontaine de *” (V.H. XXVI), la “Promesse à Philis”, “Les justes reproches” et “Le mespris” (P.A. LXXV, LXXXII et XVIII) sont composées de stances rimées en (aab ccbbc) ou en (aab cbccb); la ponctuation moyenne confirme la coupe 3-5v qui est celle des huitains centaures, mais non la division des quintils en ccb-bc ou en cb-ccb; à supposer que ce fût leur structure fondamentale, il y aurait peu de raison de la supposer si on ignorait l'ensemble de la métrique de Tristan d'après ses autres pièces. Il est cependant possible que ces quatrains soient nés comme variantes dispositionnelles des quintils centaures, c'est-à-dire reproduisant leur disposition rimique superficielle, mais peut-être pas leur structure fondamentale.

Les trois quintils de “A Sainte Barbe” (O.V. p. 78) sont rimés en (ab bab); en supposant que leur tercet terminal soit de type inversi, 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 aba), quintil par augmentation inversi, 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 (cf. aussi ci-dessous note 22). Nous faisons ce rapprochement à titre purement hypothétique, et reconnaissons que cette forme est tout à fait problématique et marginale relativement à notre analyse.

“Les terreurs nocturnes” (V.H. LXXVII) sont rimées en (abab cd-cd-dc); chez un auteur plus moderne, on serait tenté de considérer que ce type de stance est composé d'un quatrain classique et d'un sizain de type ternaire (style de chanson), constitué de trois modules au lieu de deux (le dernier inversi). La ponctuation, 4419 25-14-19 pour vingt stances, paraît plutôt favorable à cette hypothèse. En l'absence d'autres exemples comparables chez Tristan, une autre analyse est au moins envisageable, encore que fort hypothétique: celle selon laquelle le sizain initial serait une variante du type centaure, composée d'un quatrain préfixé (ou suffixé?) d'un module de deux vers.

Faisons le point. Nous avons relevé le fait que la proportion des strophes périodiques non-classiques chez Tristan était notable (plus d'un cinquième des vers).

Les dissymétries entre modules, assez communes à diverses périodes de la tradition classique, n'en rendaient compte qu'en faible partie. Nous constatons maintenant que la majorité des stances non classiques 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.

Restent, pour finir, les cinq cent onze vers en soixante-treize stances (abab bcc) des "Plaintes d'Acante". Car les strophes de cette pièce célèbre et monumentale sont décidément difficiles à analyser dans la perspective classique.

Leur forme (abab bcc)²⁰ avait constitué un couplet de ballade commun au Moyen Age, et se trouve jusque chez Marot. Martinon (312-5), trouvant vraiment singulière l'idée qu'a eue Tristan de l'employer soixante-treize fois de suite alors qu'elle était de son temps "complètement abandonnée" imagine que ce "choix bizarre" peut venir de l'exemple anglais: Tristan, réfugié en Angleterre, a pu y connaître la vogue qu'y connaissait cette forme sous le nom de *rime royale de Chaucer*. Il a pu en effet l'admirer par exemple chez Spenser.

Cela dit, des formes apparentées ne manquent pas au 16^e siècle français, notamment chez les Grands Rhétoriciens; ainsi les huitains de l'"Inscription mise sur la grande porte de Theleme" dans *La vie très horrificque du grand Gargantua* sont rimés en (ab-aab bcc) et on rencontre des (aab-aab bcc) dans le *cri* de Roger de Collerye²¹ "Pour l'abbé de l'église d'Auxerre et ses suppostz". Dans toutes ces strophes, à un (abab), (ab aab), ou (aab aab), paire de modules du type aⁿb, est combiné un tercet terminal de forme (abb), rétro-enchaîné à la sous-strophe initiale: il démarre par sa rime conclusive, suivant une technique banale au Moyen Age, totalement abandonnée des poètes classiques. Ce rétro-enchaînement est une première singularité anachronique de la strophe des "Plaintes d'Acante". Une autre singularité est, non seulement de conclure une stance par des rimes suivies, mais d'employer un tercet de forme (abb), presque inexistant dans la poésie classique²². Cependant plusieurs de ces particularités sont séparément attestées ailleurs dans l'œuvre de Tristan.

²⁰ Les métriciens modernes, peu familiarisés avec le rétro-enchaînement, risquent d'analyser une telle strophe en (ababb cc); cependant la ponctuation moyenne du quatrième vers est nettement plus forte que celle du cinquième.

²¹ *Œuvres* de Collerye, Jannet, Paris, 1855.

²² Dans cette étrange strophe de Verlaine dans *Sagesse*:

Je ne sais pourquoi
Mon esprit amer

En effet, remarquons tout d'abord que la stance (abab bcc) peut paraître apparentée aux strophes centaures si on considère que son tercet conclusif bcc est du type module, et qu'à défaut de rimer globalement avec le quatrain initial, il le rappelle par sa rime de vers initiale; mais en ce cas la strophe précéderait le module. On peut ainsi la comparer, peut-être, à la stance en (aab cbcb) des "Paroles pour chanter" (L.H. LXXVIII) dont nous avons vu qu'elle combinait, comme elle, un quatrain classique avec un tercet; mais le tercet y était antéposé, de type classique (aab), et sans rétro-enchaînement.

Hors des pièces périodiques, Tristan a utilisé au moins deux fois le rétro-enchaînement rimique de module à strophe: le madrigal "Pour des fleurs de miniature" (V.H. CXXIII) et la stance "Sur les clous qui percèrent les mains et les pieds de nostre Seigneur" (O.V. p. 56) sont en (aab bcba): le tercet ne rime globalement ni avec le quatrain, ni avec son premier module; ceux-ci, plutôt, prennent pour rime de départ la rime conclusive du tercet. Les "Plaintes d'Acante" présentent la même relation, pour des composants en ordre inverse. Remarquons que si Tristan avait voulu que la stance de son poème commence par un quatrain (abab), et se termine par un tercet de type classique (aab), le rétro-enchaînement aurait abouti à (abab bba) qui aurait présenté une succession de trois b qu'il n'est pas impossible qu'il ait voulu éviter.

Signalons enfin que dans *Les Amours de Psyché* que La Fontaine fait raconter par Poliphile devant trois de ses amis dont l'un s'appelle justement "Acante", les premières stances employées par Poliphile, exprimant les "plaintes" que Vénus fit à son fils quand elle vit son culte délaissé pour celui de Psyché, sont rimées et coupées comme les "plaintes" de l'"Acante" de Tristan en (abab cbb) masculins, seulement mesurés, comme on le verra plus loin, d'une manière plus complexe. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, quand on sait combien La Fontaine, poète de l'époque dite classique et connaisseur de l'œuvre de Tristan, était en même temps amateur de formes médiévales²³.

D'une aile inquiète et folle vole sur la mer.
 Tout ce qui m'est cher,
 D'une aile d'effroi
 Mon amour le couve au ras des flots. Pourquoi, pourquoi?

on peut voir deux tercets dont chacun est rimé en (abb), avec, de plus, permutation de timbres l'un à l'autre.

²³ Dans *Amour* de Verlaine (1888), le poème "Il parle encore" est fait de six (ababbcc) de 9-syllabes, dont les trois derniers sont sémantiquement coupés en (abab bcc); dans les trois premiers, le premier des trois derniers vers peut se rattacher sémantiquement plutôt au quatrain initial.

2.3. Brèves remarques sur les pièces non-périodiques

2.3.1. Sonnets

Près de la moitié des pièces non MSR-périodiques de notre corpus sont des sonnets, au nombre de 112. Tous ces sonnets sont, suivant l'usage, composés de deux quatrains classiques, purs (abab) ou invertis (abba), suivis d'un sizain également classique de coupe 3-3v à rimes indépendantes. Ils sont également tous monométriques.

Il s'agit généralement de sonnets d'alexandrins, à l'exception de cinq sonnets de 8-syllabes (à huitain rimé en abab cdcd). Un peu plus de deux sur trois (76) sont masculins.

Les deux quatrains sont du même type dans 86 % des cas, seuls 16 sonnets sont mixtes ("libertins", combinant un quatrain pur et un inverti), dont 6 se terminent par le quatrain inverti.

Sur les 86 sonnets à type de quatrains homogène, 52, soit un peu plus de la moitié, ont des quatrains purs (abab abab), et 44 des quatrains invertis (abba abba).

Le sizain, inverti dans 109 cas (97 %), n'est pur que dans cinq sonnets, qui ont en commun de commencer par un quatrain inverti. La tendance à l'inversion est donc caractéristique du sizain, non des quatrains.

2.3.2. Autres pièces non-périodiques

Restent 1 066 vers appartenant à des pièces ne formant pas des séquences MSR-périodiques. On constate d'abord qu'au moins 81,6 % de ces vers appartiennent à un groupe de vers formant une "strophe" classique, à cette différence près que manque la périodicité qui fonde contextuellement les strophes comme telles dans les suites périodiques. Pourtant on peut imaginer que ces non-strophes étaient bien reconnaissables comme strophes à des lecteurs familiers de poésie de l'époque de Tristan; en effet, à défaut d'être reconnaissable comme équivalent en contexte dans le cadre d'une séquence périodique, un groupe de vers conforme à un type commun dans de telles séquences, et ainsi mémorisé par certains lecteurs, peut être perçu comme *quasi-métrique* par conformité à l'un de ces modèles familiers. A cet égard ces *quasi-strophes* sont donc analogues à un sonnet, qui est reconnaissable comme tel à l'état isolé.

Parmi les 18,4 % de vers appartenant à une pièce non entièrement de type strophique classique, les strophes centaures, ou de ce genre, semblent occuper une place prépondérante; on remarque notamment un groupe de 10 pièces (sur 25) qui sont des 3-4v ou des 4-3v, dont:

- un (aab abba), "Effect de la bonne Conscience" (O.V. p. 73);
- un (aabb ccb), "Sur le tressaillement de Saint Jean Baptiste" (O.V. p. 49);
- un (aabb cbc), madrigal "Un petit oiseau parle" (V.H. XLIV).

Les deux derniers ne peuvent pas s'analyser comme strophes à trois modules, du fait que leur quatrain initial est formé de deux sous-strophes, et non de deux modules.

3. Le mètre: séquence et variations

3.1. Le mètre de base

Les strophes polymétriques ne doivent pas être interprétées isolément, mais resituées dans un cadre général à la lumière de cette première observation globale: près des deux tiers des vers MSR-périodiques sont en séquence monométrique, donc a fortiori en strophes monométriques. Autrement dit, le plus souvent, il n'y a pas de variation de mètre du tout, et, à part la présentation graphique et les articulations du sens, seules les séquences rimiques dessinent les contours des superstructures métriques. Il y a au niveau même des vers une *périodicité simple* du mètre, c'est-à-dire des formes de vers toutes équivalentes entre elles, d'un bout à l'autre de la suite des modules et strophes qui forment des séquences périodiques convergentes dont les éléments ont une période plus longue que le vers même. L'équivalence mutuelle des vers en forme globale (mètre) peut donc apparaître comme un cas particulier, même s'il est fondamental, de la périodicité convergente à plusieurs niveaux des formes métriques en général. De plus, le fait que les strophes sont équivalentes en mètres, et non seulement en schéma de mètres (alors que les rimes se renouvellent de strophe en strophe, seul le schéma rimique étant constant), témoigne peut-être de ce que dans la hiérarchie métrique le vers – caractérisé par son mètre – occupe la place centrale ou, pour employer une image architecturale, est sans doute comme le rez-de-chaussée de la perception métrique²⁴.

Les strophes polymétriques ne font pas vraiment exception à cette généralité. On remarque en effet d'abord que, par leurs variations métriques, elles convergent au moins avec la périodicité strophique: dans le lot que nous examinons en ce mo-

²⁴Le fait que les 4-6 syllabes, encore communs à l'époque de Tristan, ne présentent pas une périodicité simple au niveau des mesures, puisque les 4s y alternent avec les 6s, tend à confirmer la pertinence centrale du niveau des vers dans la structure métrique.

Si on resitue le 6-6 dans une perspective générale, il apparaît que l'équivalence de ses deux hémistiches représente le cas d'équivalence des hémistiches 1 et 2 comme un cas particulier (non exclu) que comme un cas général; dans cette perspective, ce qui fait que l'hémistiche initial (ou: terminal) d'un alexandrin est métrique, ce n'est pas, ou pas essentiellement, le fait qu'il soit équivalent à son voisin dans le vers (endométrie), c'est le fait qu'il soit équivalent à d'autres hémistiches initiaux (ou: terminaux) d'autres vers.

Le mythe du vers pair comme notion fondée sur une symétrie endométrique (mesure n-n, voire virtualité d'une telle mesure) repose entre autres choses, en français, sur cette symétrie interne accidentelle (dans cette perspective générale) de l'alexandrin.

ment, les strophes qui appartiennent à une suite périodique quant au schéma rimique sont en même temps équivalentes en séquence de mètres; cette convergence ne résulte pas simplement du fait que nous avons choisi d'étudier ici les séquences MSR-périodiques de vers (ce serait un artefact de l'analyse). En fait, dans notre corpus entier, toutes les suites strophiques périodiques en schéma rimique sont, de manière convergente, périodiques en séquence de mètres; autrement dit, il n'y a pas de séries de strophes qui varient en séquence de mètre sans varier en schéma métrique.

Cette remarque peut être renforcée par la suivante: 95 % des vers en suite MSR-périodique polymétrique appartiennent à une strophe ayant un *mètre de base*. C'est-à-dire que dans chacune de ces strophes, il y a une forme de vers qui apparaît au moins deux fois, qui est la première à apparaître au moins deux fois, et qui ne s'y trouve pas en minorité (quant au nombre d'occurrences de vers). Par exemple, dans les stances (abab) "A Monseigneur le Comte de Saint-Aignan" (V.H. LVI) mesurées en C8C8 (nous notons par "C" le nombre 12), il y a un mètre de base, et c'est le 12-syllabe, plus précisément, le 6+6, puisqu'il est le premier récurrent (dès le troisième vers, on a deux alexandrins), et qu'il n'est pas minoritaire (deux vers sur quatre sont alexandrins).

Dans trois pièces seulement la strophe n'a pas de mètre de base; il s'agit des "Paroles pour chanter" (V.H. LXXVIII) rimées (aab cbcb) et mesurées CCC 8888, des stances d'Araspe dans *Panthée* (acte II, scène 1) rimées (aab ccb) et mesurées 88C CCC, et des stances de la "Prière à la Sainte Vierge pour obtenir de son Fils, notre Sauveur, la rémission de nos Péchez" (O.V. p. 40), de même forme que les précédentes. Notons que deux de ces pièces peut-être, et la première certainement, peuvent être destinées à être chantées, ce qui confirme le caractère marginal des strophes sans mètre de base. Mais il apparaît évident que dans ces trois pièces, à défaut des stances, ce sont leurs constituants immédiats qui ont un mètre de base; dans la première, le tercet initial en alexandrins et le quatrain final en 8s sont même monométriques; dans les deux autres, le module terminal est monométrique, et le module initial, mesuré 88C, a le 8s pour mètre de base.

Ainsi la totalité des stances périodiques bimétriques ont un mètre de base, à l'exception de trois pièces dans lesquelles, à défaut des stances, les constituants immédiats des stances en ont un. Si on relativise cette observation par rapport à l'ensemble des pièces périodiques mono-métriques et bi-métriques, on peut énoncer cette généralité: dans ces pièces MSR-périodiques, la totalité des strophes ont un mètre de base, qui règne seul dans les deux tiers des vers (strophes monométriques), et dans trois pièces seulement, représentant 1,2 % des vers, à défaut des strophes, ce sont leurs constituants immédiats qui ont un mètre de base. Ce résultat tend à confirmer la pertinence de la notion de mètre de base et la nécessité d'analyser les variations métriques en tenant compte de l'articulation des structures strophiques.

Il convient cependant de relativiser ces résultats en tenant compte des stances périodiques à plus de deux mètres que nous avons jusqu'ici négligées. Il s'agit de 9,9 % (1 215) des vers en suite MSR-périodique; on ne peut pas ne pas remarquer en considérant cet ensemble qu'y domine, par son volume, l'énorme ode de quatre-cent-dix vers "La Maison d'Astrée" (V.H. XXXIII) dont le post-striptom, dans les *Vers héroïques*, nous avertit que c'est "un des premiers Ouvrages de l'Autheur" (composé, de fait, vers 1625, et peut-être sous l'influence de la célèbre *Maison de Sylvie* de Théophile); ces dizains de schéma rimique classique (abab ccd ede), remarquables par leur séquence de mètres 8CAC 888 C8C (où "C" signifie 12, et "A" 10), donc sans mètre de base, trahissent peut-être un désir juvénile d'originalité auquel on peut comparer les dizains à mètre variable du Hugo encore vert des *Odes et Ballades*).

Parmi ces vers de strophes au moins trimétriques, 93,3 % appartiennent à une strophe ayant un mètre de base, ou, sinon, décomposable en constituants dont chacun a un mètre de base²⁵. Seuls 6,7 % de ces vers (81 vers) ne sont pas conformes à cette généralité. Or voici les six pièces dont il s'agit: la "Chanson" "Doux Printemps ne revenez pas" (P.A. XCV), le récit "Minerve au Roy" dans le Ballet des Quatre Monarchies chrétiennes (L. LX), le "Recit pour des Espagnols, qui dansent le Grand Balet" dans le Balet de Monsieur²⁶, la "Chanson" "Permettez moy de mourir" (L. XLI), les stances de Tyrene dans *Amarillis* (acte I, scène 2), et la "Chanson" "Le départ" (L. XX) On le voit, il s'agit à chaque fois de textes explicitement destinés à être chantés ou dits d'une manière musicale. Ainsi, en dehors des textes à destination musicale ou intitulés "chansons", nous pouvons confirmer que toutes les strophes MSR-périodiques de Tristan ont un mètre de base, ou sinon, dans quelques rares cas, sont analysables en constituants métriques possédant un mètre de base. Ce résultat confirme, une fois de plus, la nécessité de considérer à part les textes à destination musicale ou se présentant comme tels, si on veut dégager les généralités de la métrique classique.

Un mètre de base, ou deux? Dès lors qu'il est pertinent de considérer qu'une strophe rimée (aab cbcb) et mesurée CCC 8888 comme dans les "Paroles pour chanter" avait un mètre de base pour sa première partie et un autre pour sa seconde, d'autres strophes qui ont un mètre de base (de strophe) selon le critère commode et grossier admis ici peuvent paraître aussi analysables en deux parties, chacune ayant

²⁵ Cependant il paraîtrait singulier que, dans le quatrain initial des 4-6v de la *Maison de Sylvie*, le mètre de base n'apparaisse qu'en finale de chaque module. Faut-il alors tenir compte de ce que le 10s et le 12s sont des vers composés en 4+6 ou 6+6 syllabes, qui ont en commun de se terminer par un 6s, et présentent ainsi une certaine continuité?

²⁶ Vers de ballet publiés en 1626; on trouvera le texte mentionné ici dans les *Cahiers Tristan L'Hermite* n° III (1981).

son mètre de base; par exemple, les (aab ccb) de la "Plainte de l'illustre pasteur" (L. VII) mesurés 888 CCC, ont-ils un mètre de base de strophe, à savoir 8, conformément à notre critère commode mais assurément grossier (premier mètre récurrent non minoritaire), ou un mètre de base dans leur tercet initial (8s), et un autre dans le second (6+6)? Les (abba ccd eed) des "Baisers de Dorinde" (L. XVIII) mesurés en 8888 888 C8C ont-ils un seul mètre de base, le 8s, ou plutôt, jusqu'au tercet terminal, le 8s puis, dans ce tercet, l'alexandrin? Lorsqu'on cherche à faire apparaître une certaine généralité dans la description des variations de mètre, la seconde hypothèse peut apparaître intéressante.

3.2. Les mètres contrastifs

3.2.1. Ponctuation métrique par contraste terminal

Si, dans un schéma de mètres, on peut représenter chaque occurrence du mètre de base par un tiret (comme nous faisons dans les relevés métriques, pour éclaircir la présentation), on peut remarquer d'abord quinze pièces sur cinquante-sept bimétriques (un quart de ces vers), dont les stances ont pour séquence de mètres:

| | | |
|----------|----------|-------|
| -----C, | ---- -6, | ---8, |
| --- --8, | --- -C, | ---6, |
| ---- -C, | --- -6, | ---4; |
| ---- -A, | ---C, | |

la fin de chacune de ces strophes est comme *ponctuée* par un changement de mètre, qu'on peut, en fonction de ce rôle apparent, nommer *clausule* (Martinon). Par cette notion de *ponctuation*, nous tenons à souligner le caractère secondaire du "deuxième mètre", par rapport au caractère fondamental, et essentiel à la périodicité des vers, de ce que nous nommons *mètre de base*.

Cette classe étant reconnue, il est aisé d'analyser cinq pièces supplémentaires présentant les mesures suivantes:

| | | | |
|-----------|-----------|----------|---------|
| (aab ccb) | (aab cbc) | (aab ba) | (ab ab) |
| --8 --8 | --C --C | --8 -8 | -C -C |

Cette fois ce n'est pas la fin de chacune des stances, mais la fin de chacun de leurs deux modules, qui est ponctuée d'un mètre contrastif.

L'ensemble complet des pièces dont les stances, ou les deux modules de stances binaires, sont ponctués d'un mètre contrastif représente le tiers des vers en strophes périodiques bimétriques.

Pour interpréter ce résultat, il faut noter que parmi les pièces périodiques à plus de deux mètres, on ne trouve jamais d'alternance entre des stances mesurées de deux façons, par exemple, une suite de quatrains à base d'alexandrins dont les uns (impairs) seraient mesurés en ---8 et donc les autres (pairs) seraient mesurés en

---4 ou seraient monométriques: la périodicité des clausules est de type simple; or, si on met à part l' "Air de M. de Mollier" paru dans le *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant* (1661), donc à destination explicitement musicale (Ber. p. 600), avec ses stances (aa bb) mesurées -6 -A, seules les stances de la "Resolution d'aimer" (P.A. XVI) également rimées en (aa bb) - schéma géminé caractéristique du style musical -, à base d'alexandrins et mesurées en -8 -6, présentent une succession de clausules terminales en mètre alternant²⁷, tantôt 8 et tantôt 6.

C'est donc une caractéristique assez générale des clausules terminales de strophes ou de modules de strophes à deux modules que de former une suite périodique simple, c'est-à-dire d'affecter identiquement toutes les unités en série, hors du style de chant. Cela étant, on comprend en partie la rareté, hors de ce style, des stances à plus de deux mètres: l'unicité de mètre contrastif peut être un aspect de la périodicité simple des séquences de mètres. D'une manière générale, le fait que la plupart des strophes de la poésie classique sont mono ou bimétriques, donc n'ont pas plus de deux mètres, peut être une conséquence du fait qu'elles ont un mètre de base, et présentent des contrastes (impliquant le plus souvent un seul vers) en suite périodique simple de strophes ou de constituants de strophes.

3.2.2. *Contraste pénultième*

Dans cinq pièces présentant les schémas rimiques:

| | | |
|-----------|-----------|--------|
| (aab cbc) | (aab ccb) | (abba) |
| --- -C- | --- -6- | --6- |

on peut voir des cas de clausule par contraste métrique à l'avant-dernier vers de la strophe. Suivant cette analyse, trois pièces rimées en (aab ccb) et mesurées en -6- -6- peuvent être considérées comme présentant le même type de clausule par contraste pénultième au niveau de leurs modules.

Les pièces ainsi analysées comme présentant des clausules par contraste terminal ou pénultième en série périodique simple soit au niveau de la strophe, soit au niveau de ses deux modules, représentent un effectif de 40,7 % des vers bimétriques MSR-périodiques.

²⁷ On peut imaginer que, dans un quatrain C8 C6, le 8s et le 6s se distinguent l'un de l'autre en tant que le premier ponctue un module, et le second la strophe complète, un peu comme dans "L'Atlas en cadran" du *Dernier recueil* de Saint-Amant (*Œuvres*, vol. 4, Didier, 1971, p. 164), mesuré CC8CC888C6, par opposition avec les 8s précédents, le 6s peut faire figure de clausule de la pièce entière. Mais une telle hypothèse reste à étayer par des observations plus nombreuses; et en la supposant pertinente, il reste que de tels cas sont rares, et que d'une manière générale les clausules se présentent en série uniforme, à un niveau unique.

3.2.3. *Changement de mètre de base à l'intérieur de la strophe*

Nous n'avons pas encore tenu compte de l'hypothèse suivant laquelle certaines pièces pourraient présenter plusieurs mètres de base, au niveau de leurs constituants. Nous ferons d'abord cette hypothèse pour des (aab cbcb) mesurés CCC 8888; des (aab ccb) et des (aab cbc) mesurés 888 CCC; des (abba) mesurés 8866; et des (abba cc) mesurés 7777 CC; le tout représentant 283 vers.

Il paraît naturel d'envisager que des mètres contrastifs puissent apparaître dans de tels constituants à mètre de base propre. Cette analyse est applicable aux (abba ccd eed) et (abba ccd ede) mesurés en ---- --- C-C, dont on peut considérer que le mètre de base, initialement 8s, change en alexandrin dans le module terminal avec une clause par 8s pénultième; et aux (aab cbc) mesurés --- 6-6 ou --- C-C justiciables de la même analyse.

Faisons le point: près des deux tiers des vers de nos stances bimétriques (65,6 %) appartiennent à des stances ou à des constituants de stance ayant un mètre de base et présentant des clauses par contraste pénultième ou antépénultième, suivant une disposition périodique simple.

3.2.4. *Clausules en séquence périodique complexe*

Enfin, dans sept pièces totalisant 747 vers, on rencontre des (abab cc) mesurés ---6 --, où on peut voir la réunion d'un quatrain à clause par contraste terminal et un (aa) sans clause; des (abab) mesurés -C--, où on peut voir un module initial à clause par contraste terminal et un module sans clause; des (aab cbc) mesurées -8- ---, où on peut voir un premier module à contraste pénultième et un second module sans clause; des (aab ccb) mesurés --6 -6-, où on peut voir un premier module à contraste terminal et un second à contraste pénultième; des (aab ccb-cb) mesurés -8- --8 -8, où on peut voir un premier module à contraste pénultième, suivis de deux modules à contraste terminal; en reconnaissant ainsi l'existence en quantité minoritaire, mais non exceptionnelle, de clauses en séquence périodique complexe, on rend compte des stances des "Plaintes d'Acante", rimées (abab bcc) et mesurées ---8 -8-, que nous analysons donc comme présentant une clause par contraste terminal dans leur quatrain initial, et une clause par contraste pénultième dans leur tercet final²⁸.

Tout compte fait, nous avons pu proposer une analyse de 90,2 % des vers de pièces MSR-périodiques à stances bimétriques en y reconnaissant partout un mètre de base de stance, ou parfois de constituant strophique, et en supposant uniquement des clauses de stance ou de constituant par contraste terminal ou pénultième.

²⁸ Les plaintes de Vénus à son fils, dans les *Amours de Psyché* de La Fontaine, rimées comme celles d'Acante (cf. ci-dessus), sont mesurées en AC AB 8CC, où on peut considérer que le mètre de base est 4+6 dans le quatrain, et 6+6 dans le tercet.

Cette proportion devrait être légèrement augmentée du fait que nous avons jusqu'ici compté dans les stances bimétriques les 48 vers en (aa) monométriques de *La nuit en la saison qu'elle est la plus aimable* dans les "Stances à la reine Christine"²⁹, parce qu'ils alternent en formation régulière avec des sizains bimétriques; en les décomptant, on obtient un total de 2 985 vers en stances bimétriques dont 92,6 % sont analysables comme nous venons de le proposer.

3.2.5. Autres variations

Restent enfin sept pièces correspondant à 8,4 % des vers en stances périodiques bimétriques et présentant les formes suivantes:

| | | | |
|--------------|------------|--------------------|----------------|
| (aab cbc) | -8- -88 | Mètre de base 6+6s | 102 vers |
| (aab cbc-cb) | -8- -88 8- | Mètre de base 6+6s | 56 vers |
| (aab ccb) | 8-- -88 | Mètre de base 6+6s | 36 vers |
| " | -8- 8-- | Mètre de base 6+6s | 30 vers |
| " | --C C-- | Mètre de base 8s | 18 vers |
| (abab) | C--C | Mètre de base 8s | 8 vers |
| | | | Total 250 vers |

Cette masse faible ne permet pas de justifier une analyse quelconque, et on peut être tenté, dans certains cas, de reconsidérer l'identification du mètre de base.

Cela dit, l'une des manières de rendre compte de certaines de ces formes serait de faire appel à deux possibilités que nous n'avons pas encore envisagées: 1) la possibilité d'une *clausule double*, c'est-à-dire par abrégement simultané des deux derniers vers d'une forme, comme peut-être dans la paraphrase du psaume 145 de Malherbe; ainsi les sizains mesurés -8- -88 présenteraient une clausule de module initial par contraste pénultième, et une clausule (de stance?) par double abrégement; 2) la possibilité d'une *modulation métrique initiale* (d'attaque), et non plus terminale (clausule), en admettant par exemple que les sizains mesurés -8- -88, et les quatrains mesurés C--C, ont bien le mètre de base ici supposé, mais que leur vers initial ne livre pas directement ce mètre de base. L'analyse d'un corpus de l'époque beaucoup plus vaste permettrait peut-être de confirmer, nuancer, ou infirmer ces dernières suggestions.

3.2.6. Strophes à plus de deux mètres

Dans l'ensemble des pièces périodiques à stances au moins tri-métriques, l'ensemble des pièces dont les strophes présentent au moins quatre mètres ou n'ont pas de mètre de base même au niveau de leurs modules correspond précisément à l'en-

²⁹ Composées en 1653. On les trouvera présentées dans un numéro à paraître des *Cahiers Tristan L'Hermite*.

semble des pièces intitulées "chanson", ou dont on sait qu'elles avaient une destination musicale. Ces pièces étant laissées de côté, reste un ensemble de 1 064 vers en douze pièces, que nous passerons en revue sans prétendre oser ne serait-ce qu'en suggérer une analyse.

1) Les (aab ccb) mesurés AAA 88C des "Stances à Monsieur le Maistre" (*Cahiers T.L.H.* VII, 1985) ont un premier module monométrique à base de 4+6s, et un second module à base de 8 syllabes, avec une clausule par allongement terminal en alexandrin.

Les (aab ccb) mesurés 888 CC6 des stances "A Monsieur le Comte de Saint-Aignan" (*V.H.* LXII) ont un premier module monométrique à base de 8-syllabes, et un second module à base d'alexandrins, avec une clausule par abrégement en 6-syllabe.

Les (aab ccb) mesurés 868 C6C de *Je ne sçaurois cacher ma joye* (*V.H.* XXXVI) peuvent être analysés comme ayant le 8-syllabe pour mètre de base dans le premier module et l'alexandrin dans le second, tous deux ayant une clausule par contraste pénultième.

Les (aa bb) mesurés C8 C6 de "Resolution d'aimer" (*P.A.* XVI) ont pour mètre de base l'alexandrin, avec des clausules alternativement de 8 et 6 syllabes selon le module (cf. ci-dessus § "Ponctuation métrique par contraste terminal", note 26).

2) On peut noter que les (abba) mesurés 88 AC de "Pour une excellente beauté qui se miroit" (*P.A.* XXXII) ressemblent par leur second module aux quatrains initiaux des (abab ccd ede) mesurés 8CAC 888 C8C de "La Maison d'Astrée"; le sizain conclusif de ces dernières stances peut s'analyser comme présentant un premier module à base de 8-syllabes sans clausule et un second module à base d'alexandrins à mètre contrastif pénultième.

3) Restent cinq pièces en (aab ccb) plus ou moins semblables, à mètre de base alexandrin selon notre critère; dans trois pièces à stances rimées en (aab ccb) et mesurées 86- -6- ou 86- -8-, les modules initiaux, sans mètre de base propre, sont semblables et les modules terminaux présentent un contraste pénultième ("A l'honneur de Sylvie" dans les *Plaintes d'Acante*, II, "La Servitude" et "Doux remede à mes sens malades" dans les *Vers héroïques*, XXIV et XXV); les stances des deux autres pièces sont mesurées en -68 --6 et en --8 -86 ("Le triomphe d'Iris" dans les *Plaintes d'Acante*, XCI, et "La Pénitence" dans *L'Office*, p. 32). Enfin, dans le même recueil, les (aab cbc) de "Pour le premier jour de l'An" (p. 64) sont mesurés en C88 C86; cette dernière pièce s'apparente au style du chant au moins par le fait qu'elle est bouclée par répétition, sa dernière strophe répétant la première.

Faute de pouvoir les analyser, on peut naturellement être tenté de parler de "diversité" à propos de ces dernières formes métriques. Cela dit, si Tristan avait cherché la diversité pour elle-même, on pourrait soutenir en sens inverse qu'il n'a pas mené sa recherche bien loin; que la grande majorité de ses stances présentent des constantes que nous avons essayées de dégager; et que la minorité que nous n'osons pas analyser représente une infime proportion des formes imaginables *a priori*, si les mètres pouvaient se mélanger n'importe comment, et indépendamment de la structure strophique elle-même.

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, et Quicherat³⁰ est peut-être fondé à écrire: "Nos plus célèbres lyriques, Malherbe et Rousseau, n'ont pas employé plus de deux mètres dans une stance³¹, et leur exemple a consacré cette méthode, qui d'ailleurs est ratifiée par le jugement de l'oreille. Mais, du temps d'Henri IV et de Louis XIII, les poètes alliaient assez souvent trois mètres dans une stance. Les essais de ce genre ont généralement été peu heureux."

3.2.7. Annexe à l'étude des mètres

3.2.7.1. Répertoire des mètres

Le bilan, que nous esquisserons ici, des formes de vers observées dans l'œuvre de Tristan n'a rien que de très classique, le *répertoire* des mètres étant l'un des aspects les plus stables de la tradition littéraire française, notamment de la fin du XVIe au milieu du XIXe. Pour avoir des résultats significatifs, nous nous en tiendrons aux pièces apparemment non destinées à une mise en musique, MSR-périodiques, et ne présentant pas plus de deux mètres par strophe.

3.2.7.2. Remarques générales

Toutes les formes de vers sont du type simple (m syllabes, ou composé binaire $m+n$ -syllabes), où m et n représentent le nombre syllabique d'un vers ou d'un sous-vers (de longueur maximale 8), arrêté à sa dernière voyelle masculine, avec surnuméraire possible à la fin du vers entier seulement (mode de composition dense). Ni la m -ième, ni la $m+n$ -ième syllabe n'est donc jamais féminine; ni la $m+1$ -ième (coupe synthétique). Quant à la concordance sens/mètre, disons seulement qu'aucun vers ne présente jamais la propriété MPC m ou MPC $m+n$ (dislocation de clitique, préposition, ou début de mot par frontière de vers ou de sous-vers)³², mais la concordance est beaucoup plus forte encore que ces critères

³⁰ L. Quicherat, *Traité de versification française*, Hachette, 1850, p. 266.

³¹ Contrairement à ce qu'affirme Quicherat, Malherbe a publié trois pièces en stances à plus de deux mètres; mais il s'agissait à chaque fois d'un texte de chanson (cf. *Art Poétique*, chap. 5).

³² Cf. *Art Poétique*, chapitre sur l'analyse métricométrique.

extrêmement lâches pour l'époque ne l'impliquent. Disons, d'un mot, que le mètre chez Saint-Amant est parfaitement classique, et cela tant par sa forme qu'à l'égard de la concordance.

3.2.7.3. Répertoire des mètres de base

Le mètre de base est généralement le 8s (plus grand vers simple) ou le 6+6s. Sinon, rarement, le 7s ou le 4+6s. A cet égard encore la métrique de Tristan est tout à fait conforme à la tradition littéraire de son temps, et ne cherche pas à briller par la variété.

3.2.7.4. Répertoire des combinaisons de mètres

Le 6+6s et le 8s apparaissent combinés avec le 6s, ou surtout entre eux, que le mètre de base soit l'alexandrin (combinaison 6+6 / 8) ou le 8s (combinaison 8 / 6+6). Dans toutes ces combinaisons, des mesures de 6 sont combinées avec des mesures de 8 (6+6, ou 6, avec 8). Ainsi les mesures voisines différentes présentent une différence de plus d'une syllabe conformément à la Contrainte de Discrimination, mais pas plus.

4. Tristan après Malherbe et Théophile

Malgré le caractère incomplet de cette étude, tentons un bilan provisoire. L'analyse des structures rimiques dans le massif poétique important que constitue notre corpus permet peut-être de suggérer les conclusions suivantes.

1) L'œuvre lyrique de Tristan, né en 1601, composée pour l'essentiel entre 1625 et 1650, est exemplaire à deux titres pour son époque:

a) elle marque pour la plus grande part une continuité par rapport à la métrique de Malherbe, notamment en ce qui concerne la nette prédominance des strophes de type "classique" à bases de groupes symétriques (aa), de (ab ab) ou de (ab ba), et de (aab ccb) ou de (aab cbc) éventuellement combinés entre eux; on serait même tenté d'affirmer que le "classicisme" de Tristan est plus spontané et "naturel" que celui de Malherbe, né, il est vrai, près d'un demi-siècle plus tôt;

b) mises à part toutes les anomalies qui relèvent des compositions destinées à être chantées, Tristan reste étranger à l'entreprise, chère aux mondains, et incarnée notamment par son contemporain Voiture (né en 1597), de composer des pièces en vers libres;

2) alors que la totalité des pièces périodiques publiées par Malherbe sont exhaustivement analysables en composants strophiques du type "classique", on trouve, comme il a été remarqué ci-dessus, quelques exemples de strophes cent-aures chez Théophile de Viau. Tristan a-t-il été influencé par son aîné sur ce point? Toujours est-il qu'il fait un usage plus abondant de ces formes, les intègre dans des

stances surcomposées, plus complexes que les dizains classiques auxquels elles sont cependant comparables, et emploie aussi à l'état isolé le quintil par augmentation ou diminution qui y figure en position conclusive (et qui est assez largement employé par Saint-Amant); il est peut-être significatif qu'une telle forme, admirée et citée à l'époque, et si propre par sa structure complexe au lyrisme oratoire, n'ait pas eu un plus grand destin dans la poésie des XVIIe et XVIIIe siècles³³; à l'intérieur même de la classe des strophes centaures, la stance des "Plaintes d'Acante" représente un cas singulier, par la forme de son tercet conclusif de type (abb), rétro-enchaîné au quatrain initial. Le répertoire strophique de Tristan est donc un peu plus élargi que celui de Théophile au-delà du noyau des strophes "classiques" dont se contentait Malherbe, et on y rencontre plus de résurgences de la métrique médiévale³⁴. S'agit-il de fidélité à un passé lointain, compte tenu de la rupture importante apportée par la Pléiade et assumée par ses successeurs? ou de curiosité, au moins aux débuts d'une carrière poétique, pour des recherches formelles un peu aberrantes (*La Maison d'Astrée*³⁵, 1625, marginale par ses mètres) ou pour des formes étrangères (*Les Plaintes d'Acante*, 1633, et leur curieuse strophe peut-être inspirée par l'Angleterre)? Dans cette perspective, et dans ces limites, l'œuvre de Tristan peut paraître d'une certaine manière comme relativement atypique.

³³ Martinon (1912) ne cite, après Tristan, que Scarron et Chapelain comme ayant écrit dans ce rythme: ce n'est pas ce qu'on appelle une grande postérité pour une stance lyrique. La stance que, deux siècles plus tard, Hugo a préféré comme variante amplifiée du 4-6v est d'une structure beaucoup plus simple et moins déviante de ce que nous appelons les strophes "classiques", à savoir, abab cccd eeed.

³⁴ La pièce "Qu'il ne faut point d'inscription" de Malherbe, rimé en (abba acac), à quatrains graphiquement démarqués suivant l'édition par Fromilhague des *Œuvres poétiques* de Malherbe (Belles Lettres, 1968), semble réaliser un huitain de type médiéval, à quatrains rétro-enchaînés à l'ancienne, et employé notamment par Marot; archaïsme non moins judicieux qu'exceptionnel de la part de Malherbe, s'agissant d'une inscription à graver sous une statue de Jeanne d'Arc de 1458: le poète classique semble ici adapter sa métrique même à son environnement monumental.

³⁵ Poème recueilli dans les *Vers héroïques*, XXXIII.

L'alexandrin accentuel:

Une analyse métrique de *Campos de Castilla* d'Antonio Machado

Jean-Michel GOUVARD

In the first part of this paper, I describe how rhythm deals with iambic meter in Spanish. In the second part, I study most particularly the inverted feet. My purpose is to show that the accentual alexandrine is very near the european decasyllable, from a functional point of view, but it also has its own specificities because of his synthetic caesura and the internal subdivision into autonomous hemistiches.

0. Dans¹ un article récent, afin de poser les bases d'une métrique générale qui dégagerait les constantes et les particularités propres aux divers systèmes de versification, Dominicy et Nasta 1993 ont proposé une synthèse des travaux entrepris depuis maintenant un quart de siècle dans le domaine de la métrique dite générative, suite aux prolégomènes posés par Halle et Keyser (voir Halle 1966, 1968, Halle et Keyser 1966, 1971, 1972 et 1975; pour les épigones, voir dans le cours de cet article et les bibliographies de Kiparsky et Youmans 1989 ainsi que Brogan et Preminger 1993). Je souhaiterais reprendre dans les pages qui suivent certaines de leurs propositions afin de les éprouver sur un corpus d'alexandrins à métrique accentuelle et non pas syllabique, ayant déjà consacré plusieurs publications à cette dernière (voir Gouvard 1992, 1993a, 1993b, à paraître). En effet, qu'ils aient cherché à illustrer le bien fondé du Stress Maximum Principle (Halle et Keyser 1971), du Monosyllabic Word Principle (Kiparsky 1977), de la Bounding Rule (Hayes 1989) ou encore du Compensation Principle (Youmans 1989b); qu'ils aient figuré leur analyse accentuelle sous la forme d'un arbre métrique (Kiparsky 1977, suite aux travaux de Liberman et Prince 1977), d'une représentation par "grille" (Hayes 1983) ou "arborescente" (théorisée dans Hammond 1989 et appliqué à la métrique dans Hammond 1991), les chercheurs travaillant dans la mouvance de la métrique générative se sont consacrés

¹ Je remercie tout particulièrement Marc Dominicy et Mihai Nasta pour leurs remarques sur un premier état de ce travail. Merci également à Jean-Louis Aroui, Dominique Billy, Benoît de Cornulier et Elisabeth Surace.

majoritairement au décasyllabe iambique de Shakespeare, Pope, Milton, Chaucer, Thomson ou d'autres, et il m'est apparu intéressant de consacrer une étude à un mètre qui a été relativement négligé, l'alexandrin iambique (voir cependant, Piera 1980 pour la théorie ainsi que Gasparov 1987, Tarlinskaja 1987 et Van Braekel 1991 pour des applications tant dans le domaine anglais qu'espagnol).

J'ai opté pour un corpus relativement régulier, les 12-syllabes du recueil *Campos de Castilla* (1907-1917) d'Antonio Machado, auteur qui, selon Navarro Tomás, "con pocas excepciones, (...) se mantuvo fiel a la forma trocaica durante toda su obra" (1956:409)². Cette description signifie en fait que l'alexandrin de Machado répond à une scansion iambique puisque Navarro Tomás considérait, *a priori*, que la première syllabe non-accentuée d'un vers était en anacrusse et ne devait pas être prise en compte dans la typologie des mètres, postulat dont Piera (1980:15-17) a montré tant l'insuffisance que les implications contradictoires. Considérant, suite à Hayes, que "the task of metrical theorists is to establish a metrical prototype and determine degrees of deviation from this prototype rather than to define a precise boundary between metrical and unmetrical lines" (1989a:6)³, je me propose donc de déterminer un modèle de vers au vu des régularités métriques propres à l'ensemble des alexandrins de Machado et d'examiner les particularités des "excepciones" en fonction de ce prototype.

J'ai retenu la totalité des poèmes monométriques de *Campos de Castilla*, ainsi que le recueil complémentaire *Elogios*, traditionnellement édité avec le précédent, puisque rédigé à la même période, soit, dans l'édition de José Luis Cano, les poèmes *Retrato* (1981:41), *A orillas del Duero* (43), *Por tierras de España* (46), *El hospicio* (48), *Recuerdos* (103), *Al maestro Azorín por su libro "Castilla"* (105), le poème 23 (109), *La mujer manchega* (135), les *Proverbios y cantares III, VII, IX, XI, XIV, XV, XVI, XVII et XL* (139-149), *Una España joven* (169), *España, en paz* (171), le poème 50 (174), *Al maestro Rubén Darío* (175), *A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla* (177), *Mis poetas* (179). L'ensemble totalise 486 alexandrins. J'ai volontairement exclu *A la muerte de Rubén Darío* (176) qui, ainsi que je le montre en 2.3, n'est pas monométrique même si chacun de ses vers compte douze syllabes numéraires.

1.1. Modèle de vers de l'alexandrin: L'alexandrin de *Campos de Castilla* est un vers complexe puisqu'il est constitué de deux hémistiches. Ceux-ci sont autonomes l'un par rapport à l'autre, la fin de chaque sous-vers admettant une ou deux syllabes surnuméraires (ou extra-métriques), comme illustré en (1):

² Traduction miennne: auteur qui "à quelques exceptions près, est resté fidèle à la forme trochaïque dans toute son œuvre".

³ Traduction miennne: "la tâche des métriciens est d'établir un prototype métrique et de déterminer des degrés de déviation par rapport à ce prototype plutôt que de définir une frontière précise entre les vers métriques et a-métriques".

- (1) ¿ Soy clásico o romántico ? No sé. dejar quisiera⁴
S(WW)

Ce vers complexe est donc également un vers composé, contrairement à l'alexandrin français qui est complexe mais non-composé puisqu'il interdit au contraire l'extra-métricité interne, du moins pour la période "classique" au sens large du terme (1600-1850). Le caractère composé du vers implique nécessairement une césure médiane de nature synthétique suivant la typologie de Dominicy et Nasta 1993 qui distinguent ce type de césure, où le noyau de syllabe précédant la coupe métrique n'est séparée de la prochaine frontière syntaxique par aucune voyelle numéraire, d'une césure dite par opposition analytique où le noyau de syllabe correspondant dans le modèle à la position anté-césurale est suivie d'au moins une autre voyelle numéraire, comme illustré par les décasyllabes iambiques reproduits en (2) où les caractères gras marquent la syllabe de coupe et "/" la césure:

- (2) a. Césure synthétique:

That comes to all; // but torture without end⁵
W S WS + W S W S W S

- b. Césure analytique:

Rivers or mountains // in her spotty Globe⁶
S W W S W - S W S W S

L'alexandrin de Machado qui, comme le notait Navarro Tomàs dans la terminologie qui lui est propre, répond par ailleurs à une scansion iambique dans les limites que je définirai ci-dessous, se situe donc dans la droite ligne d'une tradition littéraire qui, depuis les années 1830-40, avait ré-introduit dans la poésie espagnol un mètre qui était resté peu utilisé comparativement à l'octosyllabe et au décasyllabe, par exemple. Le modèle de vers reproduit sous (3a) et illustré sous (3b) consigne ces différentes caractéristiques que les exemples sont supposés instancier:

- (3) a. Modèle de l'alexandrin espagnol:

WSWSWS(WW) + WSWSWS(WW)

- b. *mi soliloquio es plática con este buen amigo⁷*

⁴ Machado, *Retrato*, 1981:42, v.21.

⁵ Milton, *Paradise Lost*, I, v.67; cité par Van Braeckel 1990:80.

⁶ Milton, *Paradise Lost*, I, v.291; cité par Van Braeckel 1990:80.

⁷ Machado, *Retrato*, 1981:42, v.27.

W SWS W S(WW)WSW S WS(W)
*Adoro la hermosura, y en la moderna estética*⁸
 WSW S W S(W) W S W S W S(WW)

“S” marque en théorie une syllabe avec une prééminence accentuelle de rang quelconque, “W” une syllabe atone ou moins prééminente que “S”; les parenthèses isolent les syllabes surnuméraires et “+” indique la place et la nature synthétique de la césure. Ce modèle est directement inspiré de l'alexandrin français ce qui explique la bipartition en deux hémistiches et la nature systématiquement synthétique de la césure. Ce trait caractéristique de l'influence française se retrouve à d'autres périodes, chez Berceo, par exemple, avec des combinaisons d'accents plus variés (voir Navarro Tomàs 1956:61-62 et ci-dessous, en 2.3), mais aussi dans d'autres pays à métrique accentuelle comme en anglais chez Drayton et Shelley, si bien que des vers comme ceux cités sous (4), qui relèvent d'une esthétique toute différente, ont une césure de nature identique:

(4) *The Muse her former course doth seriously pursue*⁹
 W S W S W S + W S W S W S
*With thy beloved name, thou Child of love and light*¹⁰
 W S W S W S + W S W S W S

La comparaison s'arrête là, toutefois, car l'alexandrin chez ces poètes anglais, ne s'accommode pas de l'extra-métricité interne, contrairement au modèle espagnol¹¹.

1.2. Mètre et rythme en espagnol: Examinons maintenant dans quelle mesure les vers de Machado instancient le modèle (3a), quels sont les écarts sensibles et si ces écarts obéissent eux-mêmes à quelque régularité. Sur les 486 alexandrins du corpus, quelques uns seulement actualisent prosodiquement l'étalon métrique, à l'instar de ceux cités sous (5):

⁸ Machado, *Retrato*, 1981:41, v.13.

⁹ Drayton, *Poly-Olbion*, 10.2; cité par Tarlinskaja 1987:409.

¹⁰ Schelley, *The Revolt of Islam*, 9; cité par Tarlinskaja 1987:409.

¹¹ D'un point de vue terminologique, les étiquettes proposées par Dominicy et Nasta ne vont pas sans soulever quelques réticences. L'emploi du terme “césure” pour désigner une frontière de mot n'est pas dans les habitudes modernes, même s'il remplit ce rôle en métrique antique; la notion de “syllabe de coupe” n'est pas plus habituelle. Dans les développements ultérieurs d'une métrique générale qui est encore à constituer, il me semble qu'on gagnerait à désigner du terme “césure” ce qui est appelé en (2) “syllabe de coupe”, par seul souci d'alignement avec la terminologie contemporaine; mais il faudrait alors introduire une appellation pour ce qui est appelé ici “césure”, à la dénotation à la fois moins marquée et plus spécifique; l'étiquette “coupe”, serait peut-être recevable (voir, par exemple, la terminologie proposée par Cornulier 1982 pour désigner d'un côté la “césure” médiane du 6-6 et, de l'autre, la double “coupe” du mètre de substitution 4-4-4).

- (5) - *quien habla solo espera hablar a Dios un día* -;¹²
 W S W S W S(W) W S W S W S(W)
de fuerte olor - romero, tomillo, salvia, espliego -.¹³
 W S W S W S(W) W S W S W S(W)
que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,¹⁴
 W S W S W S(W) W S W S W S(W)
la fragua ablande el hierro, la lima pula y gaste,¹⁵
 W S W S W S(W) W S W S W S(W)

Comme on l'a souligné depuis longtemps (voir Jespersen 1933[1900], Beardsley et Wimsatt 1959, Jakobson 1960), le mètre serait très rarement actualisé si nous le considérons comme le reflet fidèle et non la stylisation du rythme prosodique. Ainsi, dans les occurrences citées sous (5), peu importe qu'il existe entre les prééminences des degrés divers et que, par exemple, l'accent de "bajo" au troisième vers soit moins élevé dans la hiérarchie de sa catégorie que celui de "pardo". Seule compte, dans le champ de la métrique, l'opposition binaire stylisée d'une catégorie dimensionnelle¹⁶ de la langue, selon un principe très répandue quoiqu'insuffisant pour décrire tous les phénomènes relevant de la métrique (voir Cornulier 1982, Dominicy 1992 et Gouvard en préparation). Les réalisations identiques à celles de (5) restant rares puisqu'elles supposent une stricte concordance entre les morphèmes atones et les positions W ainsi que le choix exclusif de lexèmes de deux ou trois syllabes, il convient de se fixer un certain nombre de règles complémentaires pour "styliser" la phrase qui est dans chaque vers ou, plus exactement, de constater un certain nombre de régularités distributionnelles qui, par leur fréquence et leur régularités, traduisent au niveau phrastique le dialogue qui s'instaure entre la prosodie et le mètre.

1.2.1. Distribution des monosyllabes: Je commencerai par reprendre les principes posés par Dominicy et Nasta s'agissant des monosyllabes atones (1993:83). Ceux-ci apparaissent indifféremment sur des positions étiquetées W ou S dans le modèle comme l'illustre les occurrences sous (6) où, au sein d'un même vers, la même forme est successivement placée sur une position W ou S, qu'il s'agisse d'un proclitique (6a), d'une préposition monosyllabique (6b), d'un relatif (6c) ou encore d'une conjonction de coordination (6d):

¹² Machado, *Retrato*, 1981:42, v.26.

¹³ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:43, v.11.

¹⁴ Machado, *Por tierras de España*, 1981:46, v.19.

¹⁵ Machado, *Proverbias et cantares XI*, 1981:141, v.8.

¹⁶ "Dimensionnelle" est un heureux néologisme de Dominicy qui désigne ainsi toute catégorie comportant au moins "deux valeurs sur l'échelle associée à sa catégorie" (1992:32).

- (6) a. *la rueca y la costura, la cuna y la cocina*,¹⁷
 W S W S W S(W) W S WS(W)
- b. *de Dulcinea os salve la gloria de Quijote*.¹⁸
 W S W S W S(W) W S W S WS(W)
- c. *bajo la tierra, y tantas que son y que serán*¹⁹
 S W W S W S(W) W S W S W S
- d. *la de los altos llanos y yermos y roquedas*,²⁰
 W S W S W S(W) W S W S W S(W)

Cette caractéristique distributionnelle n'est pas le fait des seuls morphèmes grammaticaux mais concerne aussi les lexèmes monosyllabiques, comme illustré en (6e):

- (6) e. *Virtud es fortaleza, ser bueno es ser valiente*,²¹
 W S W S WS(W) W S W S WS(W)

On posera dès lors que la scansion métrique d'un vers peut aller à rebours de la prosodie, comme le montre (7) où l'accentuation virtuelle (marquée par des caractères gras en 7a) reçoit une stylisation métrique figurée en (7b) qui ne tient pas compte de l'accent initial sur "soy" devant incise:

- (7) a. Prosodie: *soy, en el buen sentido de la palabra, bueno*.²²
- b. Mètre: *soy, en el buen sentido de la palabra, bueno*.
 W S W S W S(W) W S WS W S(W)

Enfin, on admettra que tout bisyllabe réduit par synalèphe métrique à un monosyllabe est traité métriquement comme un monosyllabe, si bien qu'un mot comme "era" dont l'accentuation induirait une inversion de pied, ainsi qu'on le voit en (8a), est relu comme un monosyllabe pouvant apparaître sur une position W dans le vers réellement composé par Machado, ce qui supprime l'inversion potentielle (8b):

- (8) a. **Mediaba el mes de julio. Era la hermosa tierra*.

¹⁷ Machado, *La mujer manchega*, 1981:135, v.5.

¹⁸ Machado, *La mujer manchega*, 1981:136, v.52.

¹⁹ Machado, *La mujer manchega*, 1981:135, v.8.

²⁰ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.35.

²¹ Machado, *Proverbios et cantares XI*, 1981:141, v.3.

²² Machado, *Retrato*, 1981:41, v.12.

SWW

b. *Mediaba el mes de julio. Er<a> un hermoso día.*²³

W S

Précisons cependant que, s'il semble raisonnable de postuler que les monosyllabes n'affectent pas l'instanciation du modèle et ne constituent pas des écarts exceptionnels dans les exemples présentant ces distributions, la perception du vers ne passe pas uniquement à travers la grille de lecture métrique des monosyllabes que, suite à Dominicy et Nasta, je viens de proposer; de telle sorte qu'un vers comme celui cité en (7) présente une tension plus grande entre les constituants prosodiques et le modèle métrique que ceux cités sous (6), eux-mêmes étant plus "tendus" que les occurrences données en (5).

Toujours au sujet du traitement des monosyllabes, en espagnol se pose le problème spécifique de l'accentuation des formes portant un accent écrit. De nombreux monosyllabes ont un accent "écrit" à valeur sémantique permettant de différencier des homonymes comme, par exemple, "él/el" (pronom/article), "sí/si" (adverbe et réfléchi/conjonction) ou encore "más/mas" (adverbe/conjonction); cet accent écrit n'est pas traduit sur le plan phonétique malgré sa valeur distinctive (voir Caro 1988) et, par conséquent, il ne contraint pas la distribution des formes accentuées. Par exemple, l'adverbe "más" apparaît indifféremment sur une position S (9a) ou W du modèle (9b), comme les formes citées en (6a-c):

(9) a. *no sólo para hiere, y, más que aguarda, embiste.*²⁴

W S W S W S(W)

b. *Tú, juventud más joven, si de más alta cumbre*²⁵

W S W S W S(W) W S W S W S (W)

Par contre, l'accent phonétique écrit des polysyllabes, qui souligne la voyelle accentuée lorsque le mot ne répond pas à la règle de placement oxytonique ou paroxytonique habituelle, coïncide toujours avec une syllabe impaire donc forte de (3a), comme l'illustre les exemples en (9c):

(9) c. *Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta*²⁶

W S W S W S(W)W S W S W S(W)

*ya verdearán de chopos las márgenes del río.*²⁷

W S W S W S(W) W S W S W S(W)

²³ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:43, v.1.

²⁴ Machado, *Proverbios y cantares XI*, 1981:141, v.6.

²⁵ Machado, *Una España joven*, 1981:170, v.25.

²⁶ Machado, *Por tierras de España*, 1981:46, v.29.

²⁷ Machado, *Recuerdos*, 1981:103, v.15.

*al ímpetu del río sus pétreos tajamares,*²⁸
 WS WS W S(W)W S W SW S(W)

En théorie, l'adverbe temporel "aún" pourrait poser problème: l'accent écrit l'oppose sémantiquement à "aun" (employé dans les tournures négatives avec "ni"), comme dans la paire "más/mas", mais on admet généralement qu'il traduit aussi une proéminence accentuelle comme dans "métrica" ou "gramática" et joue donc un rôle de marqueur phonétique (voir Navarro Tomás 1967:161-163 et Caro 1988:46). D'un point de vue pragmatique, et dans le corpus de référence, c'est toutefois le principe de la liberté de placement des monosyllabes qui l'emporte, à l'instar des vers cités sous (9a-c), puisque sur les quatre emplois de "aún", tous placent l'adverbe sur une position W:

- (9) d. *que aún van, abandonando el mortecino hogar,*²⁹
 W S
 *¿ Pasó ? Sobre sus campos aún el fantasma y erra*³⁰
 W S
 *¡ Y aún la verdad proclama ! Supremo ardid de guerra !*³¹
 W S
 *aún la tenemos: pobre y escuálida y beoda,*³²
 W S

Certes, ces quatre occurrences ont en commun un placement de "aún" en tête d'hémistiche et il est possible que soit instanciée une inversion de pied initiale. Cependant, suite à la pression métrique du schéma iambique dominant, présent dans plus de 80% des exemples de vers (voir deuxième partie), et à la particularité distributionnelle des monosyllabes, telle qu'elle fut soulignée par Kiparsky dès 1975, la suppression de la proéminence accentuelle demeure probable, la confusion entre "aún" et "aun" étant ici impossible vu le contexte. Ces quatre réalisations n'en sont pas moins plus tendues que celles cités sous (9a-c), compte-tenu de leur possible ambivalence.

Un phénomène proche vient soutenir l'analyse métrique proposée ci-dessus. Récemment, Panayi-Tulliez, qui travaille sur la poésie orale chantée chypriote, a dégagé ce qu'elle appelle un procédé de "glissement d'accent" qui permet de réduire des écarts entre le mètre et la prosodie en négligeant l'accent phonétique sous le poids de la pression métrique. En chypriote, comme en espagnol, l'accent joue un

²⁸ Machado, *A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla*, 1981:178, v.34.

²⁹ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.39.

³⁰ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.47.

³¹ Machado, *Proverbios y cantares IX*, 1981:141, v.4.

³² Machado, *Una España joven*, 1981:169, v.23.

rôle distinctif; par exemple, la forme "alla" signifie "autres" si elle est accentuée sur la première voyelle et "mais" sur la seconde; or, Panayi-Tulliez a observé que cet accent pouvait être déplacé par le chanteur afin de privilégier la scansion métrique au détriment du sens. Dans la *Chanson d'Emine et de Christophès*, composée en vers complexes non-composés de rythme iambique suivant le modèle exposé en (10a), l'interprète, Panayi Th. Sissos, n'a pas hésité à transformer le pronom "àlla" en la conjonction "allà" (10b):

(10) a. Modèle de vers: WSWSWSWS + WSWSWS(W)

b. *allà stravà allà zavà + t je àlla me ta karù ja*

WS WS WS WS S WWS WS(W)

d'autres courbés, d'autres tordus et d'autres fourchus

Après avoir posé que, pour des raisons contextuelles, "il ne peut s'agir que du mot signifiant "autres" (1991:102), Panayi-Tulliez explique ainsi ce déplacement d'accent: "L'accent ne pouvant pas être déplacé au troisième pied (car les inversions, dans la poésie chantée chypriote, n'ont lieu qu'en début d'hémistiche), il y aurait eu un déséquilibre (àlla/allà) si, au premier pied, on avait une anaclose pour maintenir le sens désiré. Le contexte ne laissant pas de place à la méprise, les deux accents ont été déplacés au profit de l'harmonie rythmique de la première partie du vers" (id.). Le procédé est intéressant: il semble bien qu'à travers les métriques pour le moins européennes, suivant divers procédés, on puisse admettre sous certaines conditions une perte d'information sémantique au profit d'un alignement sur la scansion métrique.

Pour terminer, je souhaiterais m'intéresser aux bisyllabes portant un accent écrit qui sont réduits par synalèphe à des monosyllabes. Dans notre corpus, malgré la liberté de placement des monosyllabes, les bisyllabes réduits par synalèphe coïncident à trois exceptions près avec une position forte, comme l'illustre par exemple (11a) où la synalèphe joue sur la seconde voyelle de la diérèse, qui ne porte pas l'accent, (11b) où le bisyllabe ne présente pas de diérèse mais perd sa syllabe atone initiale et enfin (11c) où cette fois-ci la syllabe accentuée fait partie de la synalèphe métrique:

(11) a. *El viento frí<o a>zota los chopos del camino.*³³

W S W

*un dí<a a>nte el divino altar de la pobreza,*³⁴

W S W

³³ Machado, *Al maestro Azorín por su libro "Castilla"*, 1981:105, v.13.

³⁴ Machado, *España, en paz*, 1981:173, v.63.

*el tiempo, como niebla de rí<o u>na arboleda.*³⁵

W S W

b. - *harapos esparados de un viej<o a>rnés de guerra -.*³⁶

W S W S

- *<ya i>rán a su rosario las enlutadas viejas-.*³⁷

W S

c. *ir<á a> cruzar el alto solar del romancero,*³⁸

W S

*En t<u á>rboI viejo anida uno canto adolescente,*³⁹

W S W

Au vu de ces régularités, (11d) et (11e) sont relativement inattendus:

(11) d. *Pequeñ<o, á>gil, sufrido, los ojos de hombre astuto,*⁴⁰

W S

e. *hem<e a>quí, pues, vestida para la propia hazaña*⁴¹

W S W

*vestir de luz y erguida: hem<e a>quí, pues, España,*⁴²

W S W

En effet, ces trois exemples sont les seuls à présenter sur une position W la voyelle portant l'accent écrit du bisyllabe réduit par synalèphe et, corrélativement, la voyelle atone sur une position S. Ce placement est contraire à ce qui s'observe pour les formes non-élidées (voir 9c); par exemple, l'adjectif "ágil", employé sans synalèphe, retrouve un placement attendu et conforme à sa prosodie dans:

(11) f. *hayedos y pinares que cruza el ágil ciervo,*⁴³

W S W SW S (W)

³⁵ Machado, *A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla*, 1981:177, v.10.

³⁶ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:43, v.18.

³⁷ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:45, v.71.

³⁸ Machado, *Recuerdos*, 1981:103, v.14.

³⁹ Machado, *A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla*, 1981:177, v.5.

⁴⁰ Machado, *Por tierras de España*, 1981:46, v.13.

⁴¹ Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.48.

⁴² Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.46.

⁴³ Machado, *Recuerdos*, 1981:103, v.24.

Si les régularités concernant les monosyllabes peuvent autoriser ponctuellement à négliger l'accent écrit phonétique, ces vers présentent cependant un écart manifeste par rapport au modèle et accusent une tension métrique importante, non seulement par rapport à (11a-c) qui sont très proches du modèle (3a), mais aussi par rapport à des occurrences comme (9d): la composition bisyllabique des formes élidées en (11d-e) ajoute à la complexité de telles réalisations.

Notons que les deux alexandrins de (11e) font partie du même poème, *España, en paz*, texte dont je citerai plusieurs occurrences dans la suite de cet exposé, et dont la versification est particulièrement mouvementée puisqu'un vers sur quatre est remarquable, soit pour une inversion de pied, soit pour une césure marginale avec proclitique, contre 16 à 17% pour l'ensemble du corpus: la tension métrique y est en fait mimétique du sujet qui, au rebours de ce que laisse entendre le titre, évoque la guerre et ses violences.

1.2.2. Distribution des polysyllabes: S'agissant des polysyllabes en général, plusieurs travaux, comme ceux de Halle et Keyser 1971, Kiparsky 1975 et 1977, Hayes 1989, Youmans 1989b, Dominicy et Nasta 1993 ont suggéré qu'un principe d'alternance accentuelle, à l'œuvre dans de nombreuses langues, recevait une exploitation optimale de telle sorte que toute syllabe portant un accent proéminent occupe dans une très large proportion les positions S du modèle de vers; par conséquent, l'on posera comme conventions d'encodage métrique des polysyllabes:

- (i) que toute position W porte une syllabe non-proéminente;
- (ii) que toute position S porte la syllabe accentuée du mot ou une syllabe de ce mot séparée de la syllabe proéminente par un nombre impair de syllabes.

Si ces conditions ne sont pas remplies, il y a écart par rapport au modèle⁴⁴.

En ce qui concerne le domaine espagnol, Dominicy 1980 a montré comment les verbes avec enclitique(s) étaient effectivement exploités suivant un rythme alternant, qu'il s'agisse d'un accent secondaire ou subsidiaire. De même, il est généralement admis que les adverbes en "-mente" répondent à une double accentuation. Dyer 1972 et Lathrop 1989, suivant une approche philologique, ainsi que Suñer 1975, d'un point de vue phonologique génératif, ont clairement dégagé la nature secondaire de l'accent qui apparaît sur la base adjectival de ces adverbes (voir aussi Piera 1980:214). Récemment, Zagona 1990 a même avancé plusieurs arguments

⁴⁴ La condition (ii) ne vaut que dans le cadre d'une métrique où prédomine le modèle iambique et elle n'est pas une analyse phonologique. Il est patent qu'en espagnol une alternance prosodique entre syllabes fortes et faibles n'est pas une constante et que le rythme de la langue n'y est aucunement réductible. (ii) n'exploite qu'une possibilité, et devrait être reformulée pour l'analyse de corpus anapestiques ou iambiques-anapestiques, comme chez Darfo par exemple.

pour décrire les formes en “-mente” non pas comme une racine adjectivale suivie d'un affixe, mais comme un mot composé de deux morphèmes lexicaux, soit en structure profonde (12a) et non (12b) comme on le considère en général:

- (12) a. [A° Adj] + [N° mente] → Adv
 b. [A stem] + [X-af mente] → Adv

Zagona apporte pour ce faire trois arguments:

(i) Il souligne des caractéristiques phono-syntactiques qui plaident en faveur d'une analyse au niveau du mot, à commencer par la propriété bien connue, et unique dans le système espagnol, qu'ont les adverbes en “-mente” d'effacer leur supposé affixe lorsqu'ils figurent comme premier terme d'une suite coordonnée, comme dans “directa o indirectamente” (*directe- ou indirectement): chaque terme serait donc un mot à part entière, l'ellipse n'étant pas différente pour ces formes de celle de l'adjectif dans “una madre y esposa modelo”:

- (13) a. directamente o indirectamente → directa o indirectamente
 [Adj+ N] [Adj + N] [[Adj + Ø] [Adj + N]]

- b. una madre modelo y esposa modelo → una madre y esposa modelo
 [Dét + N + Adj] [ø + N + Adj] [[Dét+N+Ø] [Ø+ N + Adj]]

(ii) Ensuite, il reprend les travaux de Harris 1985, lequel avait noté que les marqueurs de genre n'étaient pas maintenus lorsqu'il y avait suffixation. Par exemple, le “-a” du lexème “rama” disparaît dans le verbe “ramificar”, de même que le “-o” de “claro” dans “clarificar”. Or, les seules exceptions systématiques, hormis la suffixation d'un marqueur de nombre (rama, ramas), s'observent dans les adverbes en “-mente” et les noms composés comme “camposanto” (< campo + santo): cette particularité des adverbes de toujours maintenir le marqueur adjectival affixé les rapproche des purs composés et incite également à préférer la description (12a).

(iii) Enfin, Zagona rappelle que l'accentuation des formes en “-mente” se démarque des autres dérivations en ceci que le premier élément conserve un accent secondaire sur la voyelle qui porterait un accent primaire si l'adjectif apparaissait isolément, ou sur la syllabe antécédente dans le cas de rétraction d'accent lorsque les deux syllabes accentuées des deux mots sont mitoyennes (igual + mente ⇒ igualmente). Par contre, “institucionalidad” présente un accent secondaire initial et non sur les syllabes “-nal-” ou “-cion-”, accentuées dans “institucional”, “institución”. (Je présente ici l'analyse de Zagona; il me semble que selon le

principe d'alternance accentuelle, on pourrait poser au moins que "-nal-" porte un accent peut-être moins proéminent que "in-" mais qui n'occupe pas non plus un rang égal à "-li-", par exemple, dans sa catégorie. Cette description n'est d'ailleurs pas exclue par Zagona qui n'en parle pas puisqu'elle n'entre pas dans son propos.)

Si nous acceptons cette analyse en terme de composition lexicale, nous retrouvons alors en espagnol un phénomène observé par Hammond 1991 pour les composés anglais: c'est aussi l'accent prosodiquement proéminent qui décide du placement des adverbes en "-mente". Toutefois, en espagnol, cette régularité distributionnelle induit un renforcement de la concordance mètre/rythme puisqu'une très grande majorité d'adverbes sont composés d'un adjectif paroxytonique et que, suivi d'un lexème également paroxytonique, la forme dérivée présente, par nature, un rythme alternant sur ses quatre dernière syllabes, comme avec "solamente", "lentamente" et "silenciosamente" qui dans les vers suivants coïncident effectivement avec des positions "S" du modèle:

- (14) *y escucho solamente, entre las voces, una.*⁴⁵
 S W S (W)
*buscando los recodos de sombra, lentamente.*⁴⁶
 S W S (W)
*Y, silenciosamente, lejanos pasajeros*⁴⁷
 S W S(W)

Il en va de même pour les dérivations avec rétractions d'accent.

2. Les observations formulées en 1 ne permettent pas de régulariser l'ensemble des exemples de notre corpus d'observation; il n'est donc pas possible d'admettre une instanciation du modèle (3a) selon une stylisation pure et simple de la prosodie, voire une relecture du rythme comme celle proposée pour les occurrences citées en (10). Sur 486 vers, 80, soit 16,4%, admettent au moins une discordance entre le schéma rythmique et le patron métrique, un pied WS ne coïncidant plus avec une suite prosodique WS. Suite à Billy 1992, j'appellerai ces vers "allomorphes", considérant qu'ils sont des variations formelles par rapport au modèle, sans pour cela impliquer la formulation d'un autre modèle. Ces discordances ne se font pas elles-mêmes sans contraintes et sont manifestement limitées par le modèle de référence puisque, pour prendre un exemple extrême, le poète n'a écrit aucun vers dont la scansion serait en discordance totale avec (3a), tel:

⁴⁵ Machado, *Retrato*, 1981:41, v.20.

⁴⁶ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:43, v.3.

⁴⁷ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.29.

(15) **rocas, fuegos, llanos; Soria, tierra mágica*
 S W S W S W S W S W S W
 modèle (3a): W S W S W S W S W S

2.1. Accent et fin de sous-vers: Tout d'abord, aucune discordance n'est observable sur les troisième et sixième suites WS, ce qui s'explique par la nécessité de marquer la fin de chaque hémistiche d'un accent proéminent. Là encore, je ne m'arrêterai pas sur la valeur de l'accent au sein de sa catégorie, puisqu'il peut s'agir d'un accent secondaire, comme (16a), voire d'un bisyllabe grammatical, comme en (16b) qui regroupe les quatre seules occurrences du corpus présentant un proclitique anté-césural, voire d'une construction "proclitique" à base lexicale, comme en (16c):

(16) a. *casi desnudo, como + los hijos de la mar.*⁴⁸

b. *tres arcas cierra una + desconocida llave.*⁴⁹
que siega el alma esta + locura acometiva ⁵⁰
*vergüenza humana de esos + rencores cabezudos*⁵¹
*que es hoy la fiebre de esta + pelea fratricida,*⁵²

c. *y a San Millán, y a San + Lorenzo y Santa Oria*⁵³

La rareté (0,8%) des alexandrins cités sous (16b) n'est pas anodine, puisque les mêmes morphèmes apparaissent fréquemment avec la même distribution sur les autres pieds du vers (premier, deuxième, quatrième et cinquième). Placer devant la césure un déterminant était donc une configuration extrêmement tendue aux yeux de Machado; on notera d'ailleurs que trois des occurrences sur quatre sont réunies dans un même texte, *España, en paz*, poème dont j'ai souligné en 1.2.1 la singularité et où l'auteur semble s'être autorisé des constructions qu'il n'emploie presque jamais dans les autres pièces (voir aussi paragraphe 2.3). Les vers de (16b) trouvent certainement leur source à la fois dans l'influence de la poésie française contemporaine (voir Cornulier 1982, Gouvard 1992, 1993a et b), mais aussi dans la poésie espagnole. En effet, plusieurs auteurs ont déjà signalé que Ruben Darío s'était risqué plus avant dans la discordance entre le mètre et le rythme (voir entre autres Navarro Tomás 1956:408-411 et Piera 1980:141). Non seulement ce poète

⁴⁸ Machado, *Retrato*, 1981:42, v.36.

⁴⁹ Machado, *Proverbios et cantares XV*, 1981:142, v.4.

⁵⁰ Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.27.

⁵¹ Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.54.

⁵² Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.60.

⁵³ Machado, *Mis poetas*, 1981:179, v.8.

écrit des vers comparables à (16b), tel (17a), mais il va jusqu'à placer sur la sixième position métrique un morphème monosyllabique, article ou préposition (voir 17b), alignant ainsi la fin du premier sous-vers sur les pieds internes: chez lui, la césure s'accommode aussi d'un monosyllabe malgré son étiquetage S au niveau du modèle, au même titre que les positions internes des exemples cités en (6a-d). Il compose même des alexandrins avec un mot enjambant la césure (voir 17c), lesquels ne répondent plus au modèle (3a) mais sont analysés traditionnellement sur un modèle ternaire comme celui figuré en (17d), avec deux coupes analytiques après les quatrième et huitième positions (voir par exemple Sanchez 1968):

(17) a. *Que era sublime, de una sublimidad sombría*⁵⁴

b. *Pasó ya el tiempo de + la juvenil sonrisa*⁵⁵

c. *Y su pruden-cia pareci-a una locura*
Y tu palo-ma arrullado-ra y montañera
*Cuando el clarín - del alba nue-va ha de sonar*⁵⁶

d. Modèle de substitution à (3a):
 WSW-SWS-SWS(WW)

D'un point de vue descriptif, (17d) n'est sans doute pas la seule solution possible, voire souhaitable, puisqu'un modèle binaire avec césure analytique conviendrait tout aussi bien à, par exemple, "Cuando el clarín del alba nueva ha de sonar". Mais je ne puis que signaler le problème dans le cadre de ce travail, sans prendre le temps de l'examiner plus à fond⁵⁷.

2.2. Inversion de pied en début de sous-vers: L'alexandrin de *Campos de Castilla* n'échappe pas au phénomène du pied inversé, c'est-à-dire à la réalisation dans l'exemple d'une suite SW là où le découpage iambique en pied au niveau du modèle prédit une suite WS, phénomène commun entre autres aux métriques espagnol, italienne, anglaise et allemande, que sa fréquence a établi comme une variation métrique régulière dans l'instanciation du modèle (voir Nespor et Vogel 1986, Heinis 1988, Bjorklund 1989, Tarlinskaja 1989, Kescidinis 1991). Sur les 80 allomorphes de notre corpus, 64 (80% des allomorphes)

⁵⁴ Darío, *Los cuatro días de Elciis*, cité par Navarro Tomás, 1956:408.

⁵⁵ Darío, *De otoño*, cité par Piera 1980:141.

⁵⁶ Respectivement, vers extraits de *Los cuatro días de Elciis*, de *Allà lejos* et *Los piratas*, cités par Navarro Tomás, 1956:408. Le dernier l'est aussi par Sánchez 1968:475.

⁵⁷ Pour plus de détails, on se reportera à Gouvard 1994, où j'analyse l'influence de la métrique française chez Darío.

présentent une inversion de pied en début du premier ou du second hémistiche, avec une préférence pour la première formule, comme dans le décasyllabe, puisque 39 alexandrins (60,9%) présentent une inversion au premier pied contre seulement 23 (35,9%) au quatrième:

- (18) a. *cambian la mar y el monte y le ojo que los mira.*⁵⁸
 S W
 b. *por los sagrados ríos hacia los anchos mares;*⁵⁹
 S W

2 alexandrins seulement (3,2%) présentent un pied inversé à la fois au début du premier et du second sous-vers:

- (19) *para la presa cuervos, para la lid leones.*⁶⁰
 SW SW
 *Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,*⁶¹
 S W SW

Vu la rareté de la double combinaison, la discordance plus forte qui résulte de la conjugaison des deux inversions initiales entre le modèle et l'exemple était assurément une configuration métrique que l'auteur hésitait à réaliser. De même, Daems et Dominicy (1989:201), en étudiant la métrique de l'octosyllabe dans le poème *Canción de otoño en primavera* de Rubén Darío, avaient déjà remarqué que sur 69 vers, 2 seulement présentaient une double inversion en regard du modèle dominant WSWWSWS(W), à savoir "para mi amor hecho de armiño" et "falta de luz, falta de fe". Notons que chez Machado les morphèmes utilisés, "para", "tierra" et "hacia", connaissent tous au moins un autre emploi en position de pied inversé initial, mais cette fois-ci isolément: ils sont donc des formes "employées" du pied inversé au sein du corpus.

2.3. Inversion de pied interne: Les discordances répertoriées au paragraphe 2.2 sont traditionnelles; par contre demeurent 16 vers (20% des allomorphes et 3,3% du corpus) qui présentent une discordance à l'intérieur des hémistiches, c'est-à-dire aux pieds 2 et/ou 5. Sur ces 16 allomorphes, 7 présentent un schéma SW au deuxième pied et 11 au cinquième, deux occurrences cumulant l'inversion en 2 et 5 (voir *infra*). L'inversion interne a lieu devant une coupe

⁵⁸ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.46.

⁵⁹ Machado, *Por tierras de España*, 1981:46, v.7.

⁶⁰ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.60.

⁶¹ Machado, *Recuerdos*, 1981:104, v.39.

(22) a. *de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra.*⁷¹

S W

b. *Guadalquivir corriendo al mar entre vergeles.*⁷²

S W

c. *escuso, espada y maza llevar bajo la frente.*⁷³

SW

(23) a. *la esposa de don Diego y la madre de Panza.*⁷⁴

S W

b. *Él nos cuenta el repaire del romero cansado.*⁷⁵

SW

(24) *el ómnibus completo de viajeros banales.*⁷⁶

SW

(25) a. *El primero es gonzalo de Berceo llamado.*⁷⁷

S W

S W

b. *Trovó a Santo Domingo, trovó a Santa María.*⁷⁸

S W

S W

Ces listes appellent plusieurs commentaires:

(i) (22a-c) sont assez proches de (20) et (21) car, si l'inversion ne suit pas une ponctuation quelconque, elle coïncide avec le début d'un syntagme prépositionnel complément d'un verbe, immédiatement antécédent (22c) ou avec un complément interposé (22a-b). Ces vers présentent donc une tension moindre que (23a), par exemple, où l'inversion ne reçoit plus l'alibi d'une coupe syntaxique antécédente puisque la conjonction "y" et l'article "la" n'en ménagent aucune, mais sont au contraire liés étroitement à la base "madre". Quoique cette hypothèse mériterait qu'on la vérifiât sur un corpus plus large, (20a-e), (21a-c) et (22a-c) suggèrent qu'il se produit ponctuellement chez Machado un glissement du phénomène de l'inversion du premier au deuxième pied ou du quatrième au cinquième si les conditions syntaxiques le permettent.

⁷¹ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.48.

⁷² Machado, *Recuerdos*, 1981:103, v.5.

⁷³ Machado, *Proverbios et cantares XI*, 1981:141, v.4.

⁷⁴ Machado, *La mujer manchega*, 1981:135, v.6.

⁷⁵ Machado, *Mis poetas*, 1981:179, v.13.

⁷⁶ Machado, *Proverbios et cantares XL*, 1981:149, v.4.

⁷⁷ Machado, *Mis poetas*, 1981:179, v.1.

⁷⁸ Machado, *Mis poetas*, 1981:179, v.5.

(ii) Ce n'est pas la seule syntaxe qui permet d'expliquer le procédé du pied inversé interne, au nom d'une identification sur laquelle il conviendrait d'ailleurs de s'interroger entre le début de sous-vers et la frontière gauche d'un syntagme. Ainsi, Bogojevic (1990:68-76) a remarqué que chez Yeats, la préposition "under" apparaissait fréquemment en position de pied inversé au début du premier (26a) ou du second hémistiche du décasyllabe (26b), sauf pour trois occurrences où l'inversion est interne (26c):

(26) a. *Under the passing stars, // foam of the sky*

b. *You have the heaviest arm // under the sky*

c. *I'll find under the boughs // of love and hate
Whether under its daylight // or its stars
He slept under the hill // of Lugnagall*

Fort de ce constat, l'auteur a proposé d'expliquer (26c) comme un déplacement du morphème induisant presque systématiquement une inversion, le terme "glissant" à l'intérieur du sous-vers et entraînant un glissement subséquent du pied inversé. Dans cette hypothèse, la discordance en (26c) ne serait pas plus marquée que (26a-b) puisque l'auteur s'était habitué à associer le morphème avec la figure de l'inversion. Cette proposition est consolidée par la récurrence, sous la plume de Machado, de la préposition "sobre" avec un profil distributionnel similaire puisque le morphème apparaît quinze fois⁷⁹, dont six en position de pied inversé initial de premier hémistiche (27a), six fois au début du deuxième sous-vers (27b) et il est légitime de supposer que c'est par glissement du premier au deuxième pied qu'a été réalisé (27c) et du quatrième au cinquième pour (27d):

(27) a. *Sobre los agrios campos caía un sol de fuego.⁸⁰
sobre la hierba, rumia; las márgenes del río⁸¹
¡ sobre la tierra fría la nieve silenciosa !...⁸²
sobre jinetes, carros, infantiles y cañones⁸³*

⁷⁹ La pièce II des *Parabolas*, écartée car polymétrique, a pour premier vers l'alexandrin "Sobre la limpia arena, en el tartesio llano" (1981:154), qui présente également une inversion de pied initiale.

⁸⁰ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:43, v.12.

⁸¹ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.27.

⁸² Machado, *El hospicio*, 1981:48, v.16.

⁸³ Machado, *España, en paz*, 1981:171, v.7.

*sobre la madre tierra que los parió desnudos;*⁸⁴
*sobre las frentes cava los surcos de la idea.*⁸⁵

b. *y cardenos alcores sobre la parda tierra*⁸⁶
*su triste luz velada sobre los campos yermos,*⁸⁷
*caer la blanca nieve sobre la fría tierra,*⁸⁸
*la tarde habrá caído sobre la tierra parda*⁸⁹
*el indigo del cielo sobre la blanca aldea,*⁹⁰
*Sí, cada uno y todos sobre la tierra iguales.*⁹¹

c. *¿ Pasó ? Sobre sus campos aún el fantasma yerra*⁹²

d. *de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra.*⁹³
*y en sierras agrias sueño - ¡ Urbión, sobre pinares !*⁹⁴

Les vers cités sous (27c-d) qui, sans cette mise en série, apparaîtraient extrêmement "tendus" par rapport au modèle, peuvent ainsi être réduits à un phénomène de pied inversé relativement commun. On notera que le vers cité sous (27c) et le premier de (27d) sont consécutifs, ce qui sur 506 occurrences a peu de chance d'être le fruit du hasard: sans doute s'agissait-il pour Machado de réunir deux vers présentant une configuration particulière afin de mieux en faire sentir et admettre la métrique, au même titre que les poètes français, comme Verlaine, qui avaient entrepris de modifier le mètre alexandrin 6-6, avaient tendance à réunir les vers scandés 4-4-4 ou 8-4 au sein du poème.

Bien que les occurrences soient moins nombreuses, (20b), (20c), (20e), (22b) et (22c) relèvent sans doute du même procédé de glissement puisque l'inversion interne y est dûe à un terme qui connaît par ailleurs au moins une inversion "régulière" en début de sous vers, comme l'illustre (28a) pour "tierra", (28b) pour "cuando", (28c) pour "para", (28d) pour "entre", (28e) pour "bajo":

⁸⁴ Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.56.

⁸⁵ Machado, *A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla*, 1981:177, v.20.

⁸⁶ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:43, v.17.

⁸⁷ Machado, *El hospicio*, 1981:48, v.10.

⁸⁸ Machado, *El hospicio*, 1981:48, v.15.

⁸⁹ Machado, *Al maestro "Azorín" por su libro "Castilla"*, 1981:105, v.18.

⁹⁰ Machado, *La mujer manchega*, 1981:136, v.36.

⁹¹ Machado, *Proverbios et cantares XL*, 1981:149, v.1.

⁹² Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.47.

⁹³ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.48.

⁹⁴ Machado, *Recuerdos*, 1981:103, v.11.

- (28) a. *Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,*⁹⁵
- b. *cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,*⁹⁶
*cuando tu amante erguía su lanza justiciera.*⁹⁷
*cuando montar quisimos en pelo una quimera,*⁹⁸
- c. *para que no acertara la mano con la herida.*⁹⁹
*para tenerla limpia, sin tacha, cuando empuñes*¹⁰⁰
*al mar y al fuego - todos - para sentirse hermanos*¹⁰¹
- d. *y escucho solamente, entre las voces, una.*¹⁰²
*Con su frontón al Norte, entre los dos torreones*¹⁰³
*entre desnuda roca, arroyos y hontanares*¹⁰⁴
*entre los agrios montes de la galaica sierra.*¹⁰⁵
- e. *- bajo las cejas grises, dos ojos de hombre astuto -,*¹⁰⁶
*bajo la tierra, y tantas que son y que serán*¹⁰⁷

Seule une enquête plus large, aussi bien dans l'œuvre de Machado que chez des contemporains, permettrait de décider si le procédé est assez fréquent pour imaginer une contagion par catégorie, par exemple par identification lexématique entre "tierra" et le "madre" du vers (23a) ou prépositionnelle entre "sobre" ou "bajo" et le "contra" du vers (21b). Le procédé est pour le moins avéré ponctuellement; par exemple, le poème *España, en paz*, dont la spécificité a déjà été soulignée, regroupe les deux derniers alexandrins de (28c) avec une inversion initiale de "para" et l'inversion interne du même morphème devant pause syntactique, cité sous (20e).

(iii) Demeurent les vers plus problématiques avec, tout d'abord (23b), (24) et (25a) où l'inversion est dûe au placement d'un trisyllabe paroxytonique sur une

⁹⁵ Machado, *Recuerdos*, 1981:104, v.39.

⁹⁶ Machado, *A orillas del Duero*, 1981:44, v.52.

⁹⁷ Machado, *La mujer manchega*, 1981:104, v.48.

⁹⁸ Machado, *Una España joven*, 1981:169, v.7.

⁹⁹ Machado, *Una España joven*, 1981:169, v.4.

¹⁰⁰ Machado, *España, en paz*, 1981:172, v.43.

¹⁰¹ Machado, *España, en paz*, 1981:173, v.62.

¹⁰² Machado, *Retrato*, 1981:41, v.20.

¹⁰³ Machado, *El hospicio*, 1981:48, v.5.

¹⁰⁴ Machado, *Recuerdos*, 1981:104, v.30.

¹⁰⁵ Machado, poème 50, 1981:174, v.8.

¹⁰⁶ Machado, *Al maestro "Azorín" pour su libro "Castilla"*, 1981:105, v.6.

¹⁰⁷ Machado, *La mujer manchega*, 1981:135, v.8.

suite SWS et non WSW, comme c'est par ailleurs toujours le cas, ce qui implique également une discordance sur le pied initial de l'hémistiche où la suite WS du modèle n'est pas instanciée non plus. Ensuite, on peut réunir le même (25a) avec (25b), les seuls vers à présenter quant à eux une inversion interne co-occurrence dans chacun des sous-vers de l'alexandrin. Il est possible de simplement désigner ces vers comme des instanciations particulièrement discordantes du modèle (3a), (25a) apparaissant comme le plus tendu puisqu'il porte à la fois des trisyllabes sur des suites codées SWS suivant (3a) et ce dans chaque hémistiche. Je pense toutefois qu'il est préférable de risquer une autre interprétation, complémentaire. Le vers (25a), "El primero es Gonzalo de Berceo llamado", est l'incipit d'un poème consacré à la louange de Berceo; or ce poète est parfois considéré comme l'auteur d'une vie d'Alexandre, où est repris le mètre popularisé en France par Lambert le Tors et Alexandre de Berney, mais avec des rythmes plus variés que chez Machado. Entre autres, nombre des quatrains du *Libro de Alixandra* n'instancient pas (3a), mais plutôt un modèle comme celui noté en (29a) et illustré en (29b) où les caractères gras marquent les syllabes accentuées:

(29) a. Modèle anapestique de l'alexandrin chez Berceo:

WWSWWS(WW) + WWSWWS(WW)

b. *El infant al maestro no-l osava catar;
dava-l grant reverencia, no-l queri[é] refertar;
demandó le licencia, que-l mandasse fablar;
otorgó la de grado, e mandó-l enpeçar.*¹⁰⁸

Il n'est donc pas impossible que, ponctuellement, pour mimer la métrique du poète dont il fait l'éloge, Machado ait adopté l'un des patrons métriques de Berceo, pour (23b) et (25a-b), trois vers particulièrement discordants en regard de (3a) et réunis dans ce même poème imprégné de l'art de la *quadernavía*. D'un point de vue métrique, nous ne sommes pas obligés de trancher. De même que chez Verlaine, un alexandrin comme "Et la tigresse épouvantable d'Hyrcanie"¹⁰⁹ peut instancier deux modèles, l'un classique, 6-6, et l'autre moderne, 4-4-4, ne serait-ce qu'à la vue du rythme 4-4 très marqué des octosyllabes qui encadrent l'occurrence, on posera que quelques vers de Machado sont métriquement analysables par rapport à deux modèles, l'un, (3a), représentant le patron caractéristique du corpus et induisant une forte tension entre celui-ci et l'exemple, l'autre, (29a), rendu probable contextuellement et annulant le tension métrique.

¹⁰⁸ Berceo, *El libro de Alixandre*, 1979:159, strophe 37.

¹⁰⁹ Verlaine, *Dans la grotte*, 1962:109, v.3.

L'hypothèse d'un emploi ponctuel de (29a) est renforcée si l'on tient compte du seul poème en 12 syllabes que j'ai écarté de mon corpus, *A la muerte de Rubén Darío* (1979:176): tous les premiers vers répondent au modèle (29a), puis (3a) et (29a) alternent, ou semblent présider chacun à la réalisation de l'un des deux sous-vers (noté 3a/29a ou 29a/3a en 30), pour enfin laisser la place à l'instanciation unique de (3a):

| | |
|--|----------|
| (30) <i>Si era toda en tu verso la armonía del mundo,</i> | (29a) |
| <i>¿ dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar ?</i> | (29a) |
| <i>Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares,</i> | (29a) |
| <i>corazón asombrado de la música astral,</i> | (29a) |
| <i>¿ te ha llevado Dionisos de su mano al infierno</i> | (29a) |
| <i>y con las nuevas rosas triunfante volverás ?</i> | (3a) |
| <i>¿ Te han herido buscando la soñada Florida,</i> | (29a) |
| <i>la fuente de la eterna juventud, capitán ?</i> | (3a/29a) |
| <i>Que en esta lengua madre la clara historia quede;</i> | (3a) |
| <i>corazones de todas las Españas, llorad.</i> | (29a) |
| <i>Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,</i> | (3a) |
| <i>esta nueva nos vino atravesando el mar.</i> | (29a/3a) |
| <i>Pongamos, españoles, en un severo mármol,</i> | (3a) |
| <i>su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:</i> | (3a) |
| <i>Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,</i> | (3a) |
| <i>nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan.</i> | (3a) |

Ce n'est assurément pas un hasard si ce texte dédié à Darío réunit les quatre configurations métriques de l'alexandrin chez ce poète, soit les modèles AA, BB, AB et BA pour A = WSWSWS et B = WWSWWS, illustrés ici à partir du recueil *Cantos de vida et esperanza*:

| | |
|-------------------|---|
| (31) AA (type 3a) | "Al gran gascon saluda y abraza el gran manchego" |
| BB (type 29a) | "que la Musa Armonía envolviera en su velo" |
| AB (type 3a/29a) | "que trae en vez de olivo una rosa de fuego" |
| BA (type 29a/3a) | "en un ritmo uniforme por una propia lira" |

Chez Darío, il semble même possible de postuler une métrique non plus au niveau du vers, mais de l'hémistiche, comme le fit Van Braekel 1991 pour Guillén: on gagnera à poser qu'il n'y a pas ici quatre mètres différents, mais deux structures accentuelles de l'hémistiche, WSWSWS et WWSWWS, qui s'unissent au niveau du vers selon l'une des quatre combinaisons possibles de composition des deux éléments WSWSWS et WWSWWS. Chez Machado, donc, pour *A la muerte de Rubén Darío* comme pour *Mis poetas*, le poème d'éloge amène l'auteur à diversifier

une métrique par ailleurs plutôt sage et régulière, voire pour (30) à travailler ponctuellement au niveau de l'hémistiche et non plus du vers. Sans présenter une métrique comparable à ce que j'ai appelé "l'alexandrin iambique", (30) n'en demeure donc pas moins parfaitement métrique puisque présentant des structures formelles réductibles à un petit nombre et équivalentes.

Le vers présentant une tension maximale entre le modèle et l'exemple est donc au final (24) et non (25a) puisque seul cet alexandrin reste en dehors des logiques dégagées non seulement en (iii) mais en (i) et (ii).

Références

- Baehr, R., 1962. *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*, Max Niemeyer, Tübingen.
- Beardsley, Monroe C., et W.K. Wimsatt, 1959: "The concept of meter: an exercise in abstraction", *PMLA*, volume LXXIV, n°5, december, 585-598.
- Berceo, G. de, 1979. *El libro de Alixandre*, reconstruction critique par Dana Arthur Nelson, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid.
- Billy, D., 1992. "L'analyse distributionnelle des vers césurés dans la poésie lyrique médiévale occitane et française", in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, IIIème Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes Internationales, Montpellier, 20-26 septembre 1990, Université de Montpellier, 805-828.
- Bjorklund, B., 1989. "Iambic and trochaic verse - Major and minors keys ?", in Kiparsky et Youmans 1989, 155-181
- Bogojevic, M., 1990. *A linguistic and poetic analysis of W.B. Yeats' The Rose*, mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles.
- Borges, J.-L., 1982. *L'Auteur / El Hacedor*, collection L'Imaginaire, Gallimard.
- Caro, O., 1988. *L'Accentuation*, collection Concepts de linguistique espagnole, Martorana, Aix-en-Provence.
- Cervantes, M., 1992. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tome I, édition de John Jay Allen, collection Letras Hispanicas, Cátedra.
- Cornulier, B. de, 1982. *Théorie du vers*, Seuil.
- Daems, C., et Dominicy, D., 1989. "La Canción de otoño en primavera de Rubén Darío", dans *Le Souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, édité par Marc Dominicy, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, p.197-210.
- Dominicy, M., 1980. "Accent et rythme en espagnol", in *Mélanges J. Pohl - Linguistique romane et linguistique française*, édité par M. Dominicy et M. Wilmet, PU de Bruxelles, 47-66.
- , 1992. "Phonétique, phonologie et art verbal", *Actes des dix-neuvièmes journées d'études sur la parole*, Université Libre de Bruxelles, 31-35.
- Dominicy, M., et Mihai Nasta, 1993. "Métrique accentuelle et métrique quantitative", *Langue Française*, septembre, 75-96.
- Dyer, M.J., 1972. "A study of the old Spanish adverb in *-mente*", *Hispanic Review*, n°40, 303-308.
- Gouvard, J.-M., 1992. "Les mètres de Jules Laforgue", *CCEM*, n°1, mai, .
- , 1993a. "De la sémantique à la métrique: les "césures" chez Verlaine", *Revue Verlaine*, n°1, .
- , 1993b. "Frontières de mot et frontières de morphème: de l'alexandrin classique au 12-syllabe de Verlaine", *Langue Française*, septembre, 45-62.

- , 1994: "La césure chez Mallarmé et Darío", à paraître dans *Littératures et Nations*, U. de Tours.
- , à paraître. "Sur le statut phonologique de "e": La notion de "e" féminin dans l'alexandrin de Verlaine", *Revue Verlaine*, n°2, janvier 1994.
- , en préparation. *Recherches sur la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle*, thèse de doctorat (nouveau régime), U. de Nantes.
- Halle, Morris, 1968: "Zirmunskij's Theory of Verse: A review article", *Slavic and East-European Journal*, vol. XII, n°2, 213-218.
- Halle, Morris, et Samuel J. Keyser, 1966: "Chaucer and the study of prosody", *College English*, n°28, 187-219.
- , 1971: *English stress: Its form, its growth, and its role in verse*, Harper & Row, New-York.
- , 1972: "The Iambic pentameter", dans Wimsatt 1972, 217-237.
- , 1975: "Sur les bases théoriques de la poésie métrique: Le shift sur l'arabe classique et autres exemples", dans Colloque de Cerisy 1975, 94-135.
- Hammond, M., 1989. "Cyclic secondary stresses and accent in English", *Proceedings of the West Coast Conference on Formal Linguistics*, n°8, 139-153.
- Hammond, M., 1991. "Poetic meter and the arboreal grid", *Language*, n°67, 240-259.
- Harris, J.W., 1985. "Spanish word markers", in *Current issues in Hispanic phonology and morphology* édité par F.H. Neussel Jr, Indiana University, 34-54.
- Hayes, B., 1983. "A grid-based theory of English meter", *Linguistic Inquiry*, n°14, 357-393.
- , 1989. "The prosodic hierarchy in meter", in Kiparsky et Youmans 1989, 201-260.
- Heinis, M., 1986. *Une étude métrique de "El rayo que no cesa" de Miguel Hernández*, mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles.
- Jakobson, R., 1960. "
- Jespersen, O., 1933[1900]. "Notes on the meter", suivies d'un "Postscript", *Linguistica. Selected papers*, Levin & Munksgaard, Londres-Copenhague, 249-274.
- Kescidinis, E., 1991. *Metrical and poetical analysis of some of Dylan Thomas's Poems*, mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles.
- Kiparsky, P., 1975. "Stress, syntax and meter", *Language*, n°51, 576-615.
- , 1977. "The rhythmic structure of English verse", *Linguistic Inquiry*, n°8, 189-247.
- Kiparsky, P., et Gilbert Youmans, 1989 (éditeurs). *Phonetics and Phonology - Volume 1: Rhythm and Meter*, Academic Press, San Diego.
- Lathrop, T.A., 1989. *Curso de gramática histórica española*, Ariel, Barcelona.
- Liberman, M. et Alan Prince, 1977. "On stress and linguistic rhythm", *Linguistic Inquiry*, n°8, 249-506.
- Machado, A. 1981. *Campos de Castilla*, édition de José Luis Cano, Cátedra, Madrid.
- Navarro Tomás, T., 1956. *Métrica española - Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University Press, New-York.
- , 1967. *Manual de pronunciación española*, Publicaciones de la Revista de Filología española, Madrid.
- Nespor, M., et I. Vogel, 1986. *Prosodic phonology*, Foris, Dordrecht-Riverton.
- Panayi-Tulliez, P., 1991. "Accent linguistique et accent poétique (d'après des exemples de poésie orale chantée chypriote)", *Revue d'Ethnolinguistique (Cahiers du LACITO)*, n°6, 93-113.
- Preminger, A., et T.V.F. Brogan, 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, New Jersey.

- Piera, C. J., 1980. *Spanish verse and the theory of meter*, University Microfilms International, Ann Arbor, London.
- Sánchez, J. F., 1968. "De la métrica en Rubén Darío", in *Estudios sobre Rubén Darío*, édité par Ernesto Mejía Sánchez, Fondo de Cultura Económica Comunidad Latinoamericana de Escritores, México, 458-482.
- Suñer, M., 1975. "Spanish adverbs: support for the phonological cycle ?", *Linguistic Inquiry*, n°6, 602-605.
- Tarlinskaja, M., 1987. "Meter and mode: English iambic pentameter, hexameter and septameter and their period variations", *Style*, vol. 21, n°3, Fall, 400-426.
- Tarlinskaja, M., 1989. "General and particular aspects of meter: literatures, epochs, poets", in Kiparsky et Youmans 1989, 121-154.
- Van Braeckel, E., 1990. *The inverted foot in Shakespeare and Milton: Its theoretical implications*, mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles.
- , 1991. *Los Alejandrinos de Jorge Guillén*, mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles.
- Verlaine, P., 1962, complété en 1989. *Œuvres Poétiques Complètes*, La Pléiade, Gallimard.
- Wimsatt, W.K., 1972 (éd.): *Versification Major Language Types*, Modern Language Association, New York University Press.
- Youmans, G., 1989a. "Introduction: Rythm and meter", in Kiparsky et Youmans 1989, 1-14.
- , 1989b. "Milton's meter", in Kiparsky et Youmans 1989, 341-379.
- Zagona, K., 1990. "Mente adverbs, compound interpretation and the projection principle", *Probus - International Journal of Latin and Romance Linguistics*, vol.2.1, 1-30.

ARTICLES

*

Notule relative à «L'alexandrin classique était bel et bien un tétramètre...» de H. Morier¹

D. B.

«Lorsque Morier, auteur d'un *dictionnaire de Rhétorique et de Poétique* — mais que sait-on de ses talents de poète? — définit l'alexandrin comme un *tétramètre*, il se trouve déjà dépassé par l'évolution littéraire.»²

L'essentiel de cet article semble tenir dans ce résumé de l'auteur: «chez Racine, le caractère quaternaire de l'alexandrin est confirmé, de manière éclatante, par les structures sémantiques, dont les tensions divergentes, nous y insistons, scindent l'hémistiche deux fois plus souvent que chez son rival [Corneille]» (757). Une hypothèse sous-jacente est que Racine serait «en progrès sur Corneille» (744), bien que l'auteur se laisse aller à penser, non sans une agréable nonchalance, que «Corneille balance aussi bien son alexandrin que Racine, sinon mieux» (744-746).

Dans cette élégante plaidoierie, le Maître de Genève modèle un sommet rhétorique dans la révélation d'un «fait remarquable», brillamment commenté: «chez Racine, nous trouvons un plus grand nombre d'hémistiches insécables ou qui proposent une seule coulée verbale (...) que chez Corneille! Et pourquoi? Parce que Racine est un artiste supérieur; il utilise l'écart rythmique en vue d'un effet» (753). Les proportions données sont respectivement de 432 (mais 452 dans son tableau) et 339 sur 3012 hémistiches chacun. Dans son tableau (p. 745), Morier élargit ces nombres avec les hémistiches «sécables à la rigueur», et obtient 902 et 949

¹Mél. F. Deloffre, Paris, 1991, 743-59.

²Morier, *op. cit.*, phrase initiale aménagée. L'auteur visé par l'auteur, si l'on peut dire, est Richelet.

«hémistiches monorèmes» respectivement «en faveur du dimètre». En s'en tenant aux données fournies par le tableau, on obtient donc les pourcentages suivants:

| | Version restreinte | Version élargie |
|---------|--------------------|-----------------|
| Racine | 15,01 % | 29,95 % |
| Molière | 11,25 % | 31,51 % |

Morier ne tient pas compte du renversement relatif des rapports.

Il est amusant de constater qu'après avoir affirmé haut et fort que l'alexandrin est un «tétramètre», l'auteur mette en évidence une si grande proportion d'hémistiches «monorèmes», après avoir invoqué l'autorité de Lote selon lequel «les monorèmes de 6 syllabes sont rarissimes³» (744)! Il est encore plus amusant de le voir estimer que l'accroissement de leur part constitue un progrès vers cet idéal du «tétramètre» plutôt que le contraire!

Mais *tatatatatá*, ne boudons pas notre plaisir, et constatons avec curiosité qu'il n'y a rien d'inconcevable à ce qu'un quidam croie bon, en plein XXe siècle, de revenir au tétramètre sur la foi de Lote et qu'il soit tout faraud de découvrir qu'en français de poète, une séquence de 6 syllabes favorise l'émergence d'un accent intérieur.⁴

Les talents de Morier sont bien connus: qui n'a pas eu recours à son indispensable *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*? Mais pour en apprécier toutes les qualités, il convient d'utiliser l'ouvrage avec un esprit d'aventure. Qui irait en effet chercher le mot *sanglier* dans un tel ouvrage? Et pourtant, on y trouve un tel article. L'éminent stylisticien le définit ainsi: «Groupe de trois syllabes, isolé, qui, dans le vers libre ou la prose, n'appartient pas à un ordre numérique cadencé. Il correspond souvent, chez l'auteur sensible, au rythme pur, à un mot sec et hargneux comme une mise en garde, une menace, un coup de fouet ou de dague». Mais le nom, direz-vous, pourquoi un tel nom? L'auteur sensible nous en fournit la raison: «Nous l'avons ainsi nommé parce qu'il fait penser, parfois, au caractère farouche de la bête sauvage, et que, d'autre part, *sanglier* présente une contamination de l'idée d'*isolement* (...) et de *sang*.»⁵ Comme on le voit, tout est clair.

Morier a également jeté les bases d'un traité d'économie métrique. On trouve ainsi dans son précieux *Dictionnaire*... des recommandations pour le facteur amateur de sextines, en réduisant, par exemple, la longueur des vers: «Choisir ici l'oc-

³Souligné par nos soins.

⁴On nous pardonnera le ton et le vocabulaire, empruntés à Morier (*ibid.*, p. 758, n. 11).

⁵Cité d'après la 2e éd. (1975).

tosyllabe au lieu de l'alexandrin, c'est faire l'économie de *cent cinquante-six* syllabes, c'est-à-dire de treize alexandrins!». En ramenant les mots-refrains à des monosyllabes, on peut par contre laisser plus d'espace au poète pour s'exprimer: «Un gain de liberté de 16%, c'est appréciable!» Jugeant maladroit «que de reprendre au premier vers de chaque strophe la rime que l'on vient d'entendre», il propose de «faire partir la spirale de la rime numéro *um*». Le retour de l'ordre initial se faisant alors au sixième couplet, Morier pense tout de suite en profiter pour «se passer de la demi-strophe de clausule». A ce prix, il eût pu arrêter la forme à 5 couplets tout en gardant la clausule, l'économie eût été plus grande.

D. B.

La *césure* comme frontière sémantique associée
A propos d'une définition de M. Dominicy et M. Nasta

B. de CORNULIER

Dans *Langue française*, Marc Dominicy & Mihai Nasta¹ (1993:78) distinguent les deux notions de *coupe* et de *césure* comme suit:

«Lorsqu'un segment de discours peut être considéré comme un «exemple» [angl. *instance*] d'un certain modèle de vers complexe, on appelle *coupe* la coïncidence entre une syllabe déterminée de l'exemple et la dernière syllabe métrique d'un sous-vers non-final: on dira donc que la coupe «tombe» sur telle ou telle syllabe de l'exemple, qu'on appellera *syllabe de coupe*. Etant donné une syllabe de coupe X_i , la *césure* C_i associée à X_i sera la première frontière de mot qui suit X_i , et on dira que la *césure* définit des *hémistiches*. Une *césure* est *synthétique* si, et seulement si, elle n'est séparée de sa coupe par aucun noyau de syllabe appartenant à une syllabe métrique; sinon, elle est *analytique*».

La *syllabe de coupe* de Dominicy & Nasta correspond à ce que j'appelle *voyelle* ou *syllabe conclusive* d'une mesure, encore que je ne restreigne pas cette dernière notion à des mesures de dimension intérieure au vers et non terminales de vers. Leur *césure* correspond à un usage fréquent dans certains travaux de métrique latine ou anglaise (mais avec l'avantage de la distinction de la *césure* et de la *syllabe de coupe*), et correspond, de mon point de vue, à la notion de *frontière de l'unité linguistique* (généralement, *frontière sémantique*) associée à l'*unité rythmique*². Dans

¹ Dans "Métrique accentuelle et métrique quantitative" (*Langue française* n°99, 75-96). La présente critique a été exposée à la Table ronde séminaire du Centre d'Études Métriques sur la notion de *césure* le 25 janvier 1994; elle se fonde essentiellement sur la distinction de l'*unité rythmique* et de sa *projection sémantique* proposée dans l'*Art Poétique* (février 1993, § 2.6.3), mais comporte des éclaircissements consécutifs à la discussion de ces notions avec Marc Dominicy et Jean-Michel Gouvard. Pour une mise au point, voir l'*Art Poétique* de mars 94 (Glossaire et Livre du Mètre).

² Une différence (peut-être sans conséquence) entre les deux points de vue est que, là où Dominicy & Nasta distinguent d'un côté une syllabe de coupe et de l'autre une frontière de mot, je souligne qu'il s'agit de frontières dans un cas comme dans l'autre (mais l'une est rythmique, et l'autre sémantique, ou tend à l'être).

Dans "Le trimètre: ses limites, son histoire, ses lois" (*Mercur de France* 1909:628), Martinon définit la "césure" comme "purement formelle": "On peut définir la césure latine: une séparation de mots qui détermine le rythme, et dont la place est marquée par le temps fort du troisième pied (...). On sait qu'un vers, en quelque langue que ce soit, est une suite de mots soumise à un rythme déterminé. Déterminé par quoi? Par la césure." Mais alors la césure n'est pas formelle, mais

tout ce qui suit, pour faciliter la comparaison des points de vue, je désignerai donc par le terme de *césure* la frontière linguistique associée à la frontière rythmique. La généralisation de Dominicy-Nasta (§ 6) impliquant qu'une frontière de mot intervient entre la première ou seconde voyelle du pied 3 de l'hexamètre grec et la voyelle suivante me semble pouvoir transposer de mon point de vue de la manière suivante: la première mesure de l'hexamètre est conclue par sa 3e voyelle principale; elle n'est pas synthétique, mais sa portée sémantique ne la déborde généralement pas de plus d'une voyelle (Récupération d'une voyelle au plus, compte non tenu des consonnes).

Cependant la conception de la *césure* proposée par Dominicy et Nasta a des conséquences indésirables, et dans ce qui suit, j'essaierai de défendre un point de vue différent:

1. Appliquée à cet alexandrin de Van Licorne (*Œuvres complètes*, 7:5, p. 453):

Comme il avait fini l'lardon avec les œufs

[ni l] (*ni l'*) étant la «syllabe de coupe» selon Dominicy & Nasta, leur définition implique que la «césure» sépare l'article défini *l'* du mot *lardon*; pourtant, si tel était le cas, on devrait avoir un effet de discordance, l'article défini proclitique et sa base nominale appartenant suivant cette analyse à deux hémistiches différents. L'analyse me paraît donc incorrecte.

Appliquée à cette variante de l'alexandrin ci-dessus (*ibid.*, note 72),

Comme il avait fini r'buffade et rognons d'bœufs

les définitions de Dominicy-Nasta impliquent, [ni r] (*ni r'*) étant leur «syllabe de coupe», que la «césure» est à la fin du mot *rebuffade*³, alors que l'analyse systématique du corpus poétique de Van Licorne suggère plutôt une césure 6e, non problématique, devant ce mot (entre *fini* et *r'buffade*).

Le caractère problématique de cette notion de césure tient à deux particularités qui interdisent de la généraliser.

sémantique; elle n'est pas *exactement* déterminée "par le temps fort du troisième pied", précision trop imprécise. Et pourquoi Martinon ne dirait-il pas la même chose de l'entrevers? — Je cite cet auteur surtout à cause de la manière dont il illustre l'insuffisance d'une théorie qui confond, à la faveur de l'imprécision que j'ai signalée, la frontière rythmique et la frontière sémantique associée.

³ Nom d'une soupe périgourdine à base de lanières de buffle.

D'une part, comme le montrent les exemples ci-dessus, cette notion est articulée en termes de *syllabe* (et non de *voyelle*), alors que la délimitation des syllabes n'est pas toujours métriquement pertinente, et qu'il n'y a aucune raison d'exclure d'une manière générale qu'une "césure" ne puisse se situer avant la fin de la syllabe qui contient la voyelle conclusive de mesure en cas d'enchaînement régressif; tel est justement (ou risque d'être) le cas avec *l'lardon* et *r'buffade* après voyelle, la consonne initiale de ces formes risquant de s'enchaîner régressivement à la voyelle qui les précède, et qui se trouve être la voyelle conclusive du premier hémistiche. Alors la frontière terminale du mot *fini* perd toute chance d'être (dûment) reconnue comme césure par la définition de Dominicy & Nasta parce qu'elle est enterrée à l'intérieur de ce qu'ils appellent la syllabe de coupe⁴.

2) L'algorithme de Dominicy & Nasta ne permet pas de repérer la véritable césure de la variante *Comme il avait fini r'buffade et rognons d'bœufs*, mais son principal inconvénient est qu'après avoir dépassé la véritable césure sans l'identifier, il va ensuite chercher plus loin la première frontière de mot qu'il puisse trouver, si loin qu'elle se trouve. La césure se placerait donc selon eux à la fin du mot *r'buffade*, et serait ainsi séparée de la voyelle conclusive de l'hémistiche initial par les deux voyelles masculines de ce substantif. Cette conséquence est évidemment indésirable, et révèle la nécessité de borner la recherche de l'algorithme "vers la droite", comme dirait un générativiste; sinon, on risque de trouver la césure du vers... à la fin du vers, comme dans cet alexandrin de Rostand: *Appelle hippocampéléphantocamélos*.

3. Comparons ces deux vers de Van Licorne (ibid.):

- (A) Comme il avait fini l'lardon avec les œufs
- (B) Comme il avait, lui dis-je, avalé trop d'rognons

Il paraît clair que les hémistiches doivent se couper ainsi:

- (A) Comme il avait fini + l'lardon avec les œufs
- (B) Comme il avait, lui dis-je, + avalé trop d'rognons

Dans l'un et l'autre cas, leur frontière (césure) se situe *quelque part* entre la voyelle conclusive du premier et — disons provisoirement — la première voyelle de *l'lardon* ou de *avalé*; dans l'un et l'autre cas, cet intervalle contient *deux* frontières de

⁴ En réponse à cette objection présentée pour la Table Ronde du C.E.M. sur la notion de césure (janvier 94), Marc Dominicy a proposé de définir la césure comme la première frontière de mot à partir du noyau vocalique de la syllabe de coupe.

mot (*fini* — l' - *lardon*, et *dis - je - avalé*). Ce que montre cette comparaison est que l'algorithme de recherche de la césure ne doit pas — à l'intérieur de l'intervalle correctement défini — chercher la *première* frontière, mais la *principale* frontière, la *plus saillante sémantiquement, ou du moins linguistiquement* en général; dans *fini l'lardon*, c'est la première frontière qui est choisie (entre *fini* et *l'lardon*) parce qu'elle est beaucoup plus forte que la seconde, située entre un proclitique et sa base (l'article défini et le mot *lardon*): dans *dis-je, avalé*, c'est la dernière frontière qui est choisie (entre *avalé* et *dis-je*) parce qu'elle est beaucoup plus forte que la frontière entre le verbe et son enclitique⁵.

4. Remarquez que la notion de *frontière la plus saillante*, c'est-à-dire à peu près, de frontière intuitivement principale, n'est pas seulement plus adéquate que celle de frontière *première*. Elle dispense de la notion même de frontière *de mot* (ou, chez d'autres auteurs, de frontière de *syntagme majeur*), et plus généralement, de frontière *de rang X*, quel que soit le degré (absolu) X retenu. Quoique presque tous les métriciens (à ma connaissance) tendent, depuis l'époque classique, à définir la césure *en général*⁶ au moyen de tels critères absolus, une telle attitude théorique n'a à ma connaissance jamais été justifiée, et une notion relativiste du type de celle de *frontière linguistique la plus saillante* dans l'intervalle bien défini me paraît incontournable (si c'est un scoop, j'en serais très fier!). La relativité de cette notion tient compte notamment de ce que la concordance forme métrique/sens est une affaire de degrés, une affaire souple et potentiellement dépendante du "style" du vers et de l'œuvre (il s'agit de reconstituer des intentions de locuteur), suivant des paramètres divers et nombreux parmi lesquels on peut mentionner: le genre de l'œuvre, la longueur relative des mesures concernées, l'attitude de l'auteur relativement à la langue ("naïf", érudit, étymologiste...); or l'introduction de concept non-relativistes tels que *frontière de mot* ou *frontière de syntagme majeur* à l'intérieur même de la définition de la césure est une erreur conceptuelle, qui consiste, dans un désir de formalisation ou algorithmisation, à confondre le principe même de concordance en général avec un seuil particulier lui correspondant parfois à certaines frontières métriques dans certains corpus.

Prenons un exemple du Verlaine deuxième manière: *Solidaires dans l'indivisibilité*. Connaissant le bon homme, on peut soupçonner que la césure 6+6, si césure

⁵ Il n'y a aucune raison de recourir ici à l'idée, émise par des générativistes dans les années 70, que l'enclitique *je* se fonde en un seul mot avec sa base: tous les enclitiques post-toniques posent le même problème, comme le montre par exemple l'étude de la coupe enjambante dans le pentamètre anglais.

⁶ Il faut évidemment distinguer la notion générale d'observations particulières du genre suivant, parfois pertinentes: dans tel corpus, tel type de frontière métrique (césure, ou entrevers, etc.) correspond toujours *au moins* à une frontière syntaxique-sémantique de telle force; il ne s'agit alors que d'un degré-limite.

il y a, doit se situer quelque part entre les deux voyelles de *l'indi-*; et qu'alors sans doute ce n'est pas un hasard si elle peut coïncider avec la fin du morphème négatif *in-*, principale frontière sémantique située dans l'intervalle (*-divisibilité* forme alors le second hémistiche). Prenons un autre exemple du même: *Avec des particularités curieuses*; si césure 6+6 il y a, elle doit se situer quelque part entre les deux voyelles de *-cula-*; la principale frontière sémantique est alors celle qui sépare les morphèmes de *particul-arités*; mais le problème de savoir si elle est "saillante" (révérence parler) se confond littérairement avec celui de sa pertinence éventuelle; on peut imaginer que cette pertinence soit nulle, et que la distinction des morphèmes *particul-* et *-arités* soit oiseuse (dans le poème *Ces passions qu'eux seuls nomment encore amours* de *Parallèlement*); faisons cette hypothèse, que cette division morphémique n'est pas pertinente; alors nous n'avons plus affaire qu'à des syllabes et phonèmes, simples morceaux de forme de mot; les frontières linguistiques les plus saillantes sont alors celles des syllabes, soit en l'occurrence: *particu-larités*; retenons donc cette hypothèse: à défaut d'une frontière sémantique pertinente, la césure peut se situer à la frontière syllabique finale de la syllabe *cu*; ah! mais voilà! du cul! et c'est un poème de cul (allez-y voir)! et nous rebondissons — dans cette hypothèse⁷, c'est-à-dire dans cette interprétation —, de la forme dans le sens, d'une manière anormale, clandestine, bien dans le ton roublard de Verlaine et clandestin du sujet. Prenons enfin l'exemple de Rostand, *Appelle hippocampéléphantocamélos*, et supposons un lecteur familier de poésie classique qui y cherche inconsciemment la mesure 6+6; entre les voyelles de *-pélé-*, il ne trouve aucune frontière sémantiquement pertinente (même pas une frontière de morphème); la frontière linguistique la plus saillante risque alors d'être simplement la frontière de syllabe, dans *hippocampé-léphantocamélos*; eh bien, si le lecteur, fût-ce d'une manière tout à fait inconsciente, "cherche" une césure, il n'aura qu'à s'en contenter. Et libre à lui, s'il fait dans la critique littéraire, de dire qu'elle est "mauvaise" et taille "à contresens" dans le corps du mot; puis, si, tout compte fait, ça paraît judicieux, de rebondir en estimant qu'une césure aussi monstrueuse, dans un mot aussi monstrueusement long — et, en plus, grec —, convient au monstre impensable que le terme est imaginé désigner (il s'agit, après tout, du nez de Cyrano).

Ce type de situation correspond peut-être à ce que Jean Mazaleyrat désigne comme césure "mécanique", en donnant pour exemple les *particularités* du bon Verlaine (sans y pointer le *cu*). La césure n'est ni plus, ni moins "mécanique" dans ce cas-là que dans les autres: l'algorithme, si on présente les choses ainsi, est exactement le même: le "mécanique", c'est simplement la régularité, c'est-à-dire l'équi-

⁷ D'autres hypothèses sont envisageables, dont celle voisine qui reconnaîtrait (à la fois, ou en plus) le morphème /kyl/ tel qu'on le retrouve dans un verbe que ma mère m'a interdit d'écrire ici. Mais mon propos n'est pas de démontrer la justesse de telle interprétation, mais de montrer une manière dont la reconnaissance de la césure peut se construire.

valence systématique, extrapolée du contexte où elle se remarque par sa régularité même aux cas où elle est moins remarquable; mais l'aspect "mécanique" ressort d'autant plus que la *justification* locale de la division métrique est faible.

5. Définition de l'intervalle de césure. Unité synthétique/analytique.

Nous avons aperçu la nécessité de délimiter l'intervalle à l'intérieur duquel est choisie la frontière sémantique, ou du moins linguistique, associée à la frontière rythmique. Il est bordé, en amont ("à gauche" sur le papier), par la voyelle conclusive de la mesure initiale. Mais sa limite aval dépend, au moins, de la relation entre les unités mesurées, et il est nécessaire de distinguer, ici, le cas où ces unités présentent, non seulement accidentellement mais par principe, une certaine *autotomie* (frontière "synthétique" ou "de composition" dans la terminologie de *Théorie du Vers*), du cas où elles *peuvent* être intriquées au point d'être potentiellement *inséparables* (frontière "analytique" dans *T.V.*).

Prenons le cas des unités qui ne sont pas par principes séparables, autonomes. C'est le cas des mesures du 4-6s italien, espagnol, ou anglais⁸, au moins chez de nombreux auteurs; c'est aussi, souvent, le cas de certains vers composés chez de nombreux auteurs français récents. Ainsi, dans "La vie de famille" de Jacques Réda, en contexte 8-6, il semble que ce ne soit pas un hasard⁹ si la 6e voyelle vers *Poser contre la vitre la plus basse un nez tout rond* est conclusive de *la vitre* (la 8e voyelle appartenant à un proclitique dans *la plus...*, une coupe 8e est improbable); il y a donc lieu de soupçonner que l'expression linguistique associée à la mesure 6-syllabique initiale soit *Poser contre la vitre* (7 syllabes), relativement à laquelle ne "compte" pas, c'est-à-dire n'est pas pertinent, l'e final de *vitre*; mais l'unité sémantique complémentaire, à savoir *la plus basse un nez tout rond*, le second "hémistiche" si on veut, n'a que 7 syllabes, alors qu'elle est associée à la seconde mesure 8-syllabique: le e de *vitre*, laissé pour compte relativement à l'hémistiche précédent, fait donc nombre, rythmiquement, avec le suivant. Cette situation peut être traitée de la manière suivante dans une définition de la césure comme frontière sémantique associée à une frontière rythmique: la césure est alors *la frontière linguistique la plus saillante advenant entre la voyelle conclusive du premier hémistiche et la première voyelle subséquente qui ne soit pas post-conclusive de celle-là*, donc, pour le français: *la frontière linguistique la plus saillante advenant entre la voyelle conclusive du premier hémistiche et la première masculine subséquente*. Ces sortes d'"hémistiches" ne sont pas *séparables*, en ce sens que le second ne peut

⁸ Le soulignement de 4-6 évoque les cas où l'ordre des mesures est relativement libre (équivalence de 6-4 avec 4-6). L'analyse de ces vers de diverses langues comme 4-6 syllabes n'est pas donnée ici pour exhaustive et n'exclut pas, par exemple, un découpage plus fin en pieds.

⁹ Cette correspondance entre dans le cadre d'une régularité métricométrique générale; cf. *Art Poétique*, chap. sur la vie de famille.

pas se dispenser métriquement des voyelles post-conclusives du premier avec lesquelles il forme la seconde mesure: si on le *sépare*, c'est-à-dire, si on remet, pour ainsi dire le compteur à zéro, en n'appréciant sa forme en elle-même sans y intégrer d'éléments antécédents, il n'a plus la longueur métrique.

A cet égard, généralement, les vers sont *autonomes*: la forme rythmique d'un vers est généralement appréciée en elle-même, sans prise en compte d'éventuelles post-conclusives antécédentes¹⁰; si le vers précédent était féminin, ses post-conclusives ne sont donc pas récupérées et restent définitivement surnuméraires. Dans le vers composé français classique, généralement les hémistiches sont métriquement autonomes malgré le fait qu'ils sont généralement cosyllabés ou supposés tel; un alexandrin tel que *Oui, je viens dans son temple prier l'Éternel*, où l'e post-conclusif du premier hémistiche serait pris en considération dans l'appréciation rythmique du second (*e* adjoint à *prier l'Éternel*) est donc exclu en poésie classique, alors qu'on en trouve de semblables chez un poète comme Apollinaire ou Supervielle. Chez les poètes qui traitent chaque hémistiche comme métriquement autonome, comme chez les poètes français classiques, la recherche de la césure (frontière sémantique associée à la frontière métrique) peut donc, pratiquement, se limiter *entre la conclusive de l'hémistiche initial et la première voyelle subséquente*, laquelle ne peut généralement pas être féminine à cause de la discordance extrême qu'une telle situation infligerait dans l'interprétation classique (par ex., hémistiche *-ple prier l'Éternel* commençant par un lambeau de mot).

6. Récupération de plusieurs posttoniques.

Dans le contexte métrique 4-6s du *Paradiso* de Dante (VII:8)¹¹, dans ce vers,

e quasi velocissime faville

que la mesure soit 4-6 ou 6-4, la conclusive interne est séparée de la fin du mot *velocissime* par plus d'une voyelle. Posant en principe que la césure "ne peut normalement pas" être séparée de la syllabe conclusive (leur "syllabe de coupe") par plus d'une voyelle métrique, Dominicy & Nasta (1993:85) n'envisagent pas qu'elle se place à la fin du mot *velocissime*; ils sont donc "obligés", comme ils le disent eux-mêmes, de supposer une césure "morphémique, ou quasi-morphémique" à l'intérieur du mot *velocissime*; mais quelle frontière de morphème supposent-ils donc à

¹⁰ Que les vers soient généralement séparés par des pauses, ou plutôt du moins supposés ainsi séparables, c'est-à-dire syllabés indépendamment les uns des autres ou supposés tels, n'est que la contrepartie syllabique de cette propriété interprétative: *Le compteur syllabique mental* — pour emprunter une image d'Osmond — *est remis à zéro à l'initiale de chaque vers*. Quand je lis sans détacher les vers les uns des autres: *Ce bruit vague / Qui s'endort, / C'est la vague / Sur le bord*, j'ai peine à ne pas percevoir une suite rythmée 3/4/3/4, au lieu des 3/3/3/3 de Hugo.

¹¹ Cité d'après l'édition GF-Flammarion par Jacqueline Risset, Flammarion 1992.

l'intérieur même de *ssime* ? Ils s'abstiennent de le préciser; mais quelque conséquence qu'ils puissent tirer, elle me paraît indésirable.

Dans la perspective que je propose, ce problème ne se pose pas. Le 6s initial est conclu par la conclusive de *velocissime*, et le 4s terminal par la conclusive de *faville*; la frontière linguistique associée au 6s initial est la plus saillante se situant entre la conclusive de *velocissime* et la première voyelle qui ne lui soit pas posttonique, c'est-à-dire l'initiale de *faville*; c'est évidemment la frontière entre les mots *velocissime* et *faville*. Quoi de choquant dans cette analyse? Après tout, en italien, comme en anglais, on trouve parfois des séquences de plus d'une posttonique surnuméraire en fin de vers. Pourquoi leur refuserait-on la chance d'être, le cas échéant, récupérées dans le cadre d'une mesure complexe analytique, c'est-à-dire dans des sous-mesures non autonomes?

A propos d'une «règle» de la chanson française

H. CHATAIGNÉ

Contrainte de la Syllabe Finale (SF): «La dernière syllabe prononcée d'un vers ne peut pas être chantée sur plus d'une note.»

François Dell, *Le Souci des Apparences*, Université de Bruxelles, 1989, p. 129.

Voilà qui va faire plaisir aux «gars d'Ancenis»! Quand «Monsieur de Charette» leur «a dit: mes amis!», ils n'ont, voilà quelque deux cents ans, fait ni une ni deux,

«Et nous voilà partis-**is!**»¹

Et ce sont les Bretons du cortège de «Madame la Mariée» qui vont se demander comment lui chanter leurs félicitations, lorsque, à peu près à la même époque, ils murmuraient en chœur:

«Nous somm'venus vous voir-oir,
Du fond de not'village»

Comment lui donneront-ils, sur un air attendrissant, les bons conseils qui s'ensuivent?

«Quand on dit son époux-oux,
On dit souvent son maître,
Ils ne sont point si doux-oux
Comme ils ont promis d'être...»

Mais observons tout cela d'un peu plus près, une fois calmées les premières protestations de la mémoire chansonnière.

Il est bien vrai, du moins à ma connaissance, que la dernière syllabe féminine d'un vers n'est jamais chantée sur plus d'une note; pas de

«Il pleut, il pleut, bergère-**e**,

¹On adopte ici la représentation traditionnelle des syllabes chantées sur plusieurs notes en dépit de son manque de réalisme, plus flagrant dans l'exemple suivant, où l'on chante évidemment [vwa-əʒ].

ni de

«...dans ma tabatière-e».

De cela nous sommes d'accord, mais si la dernière syllabe d'un vers est masculine?

Par exemple – je l'entends en ce moment à la radio:

«Il neige sur le Lac Majeur-*eur*,
Les oiseaux-lyres sont en pleurs-*eurs*,
Et le pauvre vin italien-*en-en-en-en-en*
S'est enrobé de paill' pour rien?»

Si vous m'opposez qu'il s'agit de Mort Schuman, évoquant (vers 1980) un lamento transalpin, je vous l'abandonne (quoique...), et je vous laisse aussi le

«... Mexicain basané-*é*»

qui, vers 1965,

«Est allongé sur le sol-*ol-ol-ol*,
Son sombrero sur le nez-*ez*»,

ou même, bien qu'elle soit de Botrel (fin XIXe), la bri(-i-)se

«Qui vient du large avec les flots-*ots-ots*.»

Ces roulades peuvent se ressentir de trémolos hispanisants ou de roucoulements de gondolier, puisque la chanson du barde évoque «Venise et Bretagne».

Mais lorsque résonnent, dans la nuit de Quimper - Corentin-*??* (et du même Botrel), les accents d'un Noël bien de chez nous:

«You, you, you, sonnez les binious-*ous!*»,

invoquera-t-on la modulation celtique, reprise dans une autre de ses chansons, toujours sur le thème du biniou?

«De ma bourse un peu pauvrete
Où l'ennui m'a fait fouiller-*er*,
Je me suis permis l'emplette
D'un biniou de cornouiller.»

Mais lorsque encore

«Voici la Saint-Jean-*ean*
La belle journée»

sommes-nous en présence d'une vocalisation solsticielle du dix-septième? Ou quand, plus proche de nous (1960 si je ne me trompe):

«La petite biche est aux abois,
Dans le bois se cache le loup-oup-oup-oup!»

le phénomène est-il lycanthropique?

Il faudrait chercher de l'aide auprès de la petite biche qui

«...en femme se changea-a-a-a...»,

ou encore questionner – mais elle rentre ses blancs moutons – la bergère qui en 1785, et non sans raison, craint l'orage; mais le berger la presse:

«Bergère, vite, allons-ons»

car l'eau

«...tombe à grand bruit-it.»

Il est bien vrai qu'ici les mélismes de fin de vers ne sont point dus à Fabre d'Eglantine; mais tout un chacun – à commencer par mes grand-mères – les a chantés ainsi: signe certain que le musicien propose, ...et que l'usager dispose, n'en déplaise au règlement, de la langue et de la chanson. En cela, comme dans les exemples déjà cités, le français chanté ne semble pas répugner outre mesure à «plus d'une note sur la dernière syllabe» du vers.

Même si F. Dell exclut de son répertoire «les chants d'église et toutes formes de chant de concert» (*op. cit.*, p. 122), serait-il possible de passer ici sous silence le couplet de «Plaisir d'amour», chant «de concert» du XVIII^e devenu tellement populaire, où la belle est plus volage que

«ce ruisseau qui borde la prairie»,

car

«l'eau coule encor, Elle a changé-é pourtant-ant!»

Cet exemple permet de remarquer combien difficile à établir est la limite entre «mélodie de concert» et ce qu'on entendait chanter sans prétention dans les familles, jusque vers les années 1950; je pense à

«Quand les lilas reflleuriront,
Au vent les capuchons de laine!...!»

Sur les tapis verts de la plaine,
Nous reviendrons danser en rond-ond»,

qui fut un «tube» des années 20; et plus d'un vaillant ténor osait gémir, empruntant les accents de Glück, sur un livret traduit en français par Moline en 1774:

«J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'éga-ale mon malheur-eur!
Sort-ort cru-uel-el, quel-elle rigueur-eur...»

La moindre incursion – mais nous nous en garderons – dans les plates-bandes de Monteverdi, nous fournirait des guirlandes, que dis-je? des gerbes de dernières syllabes masculines fleuries de mélismes, tels ceux qui bercent le sommeil de Poppée (Le Couronnement de ladite, 1642, mais j'ignore le nom du traducteur du livret):

«... divin sommeil-eil,
... si doux-oux,
... tout innocent-ent...»

tandis que Monsieur Jourdain soi-même tendrait la jambe sur un air de Lulli, s'essayant galamment au menuet sur les encouragements de Monsieur son Maître de musique:

«La, la, la, la la, jambe droite, s'il vous...plaît-ait!»

Revenons cependant dans les limites tracées par F. Dell, même si l'exclusion «des chants d'église» frappe d'ostracisme des musiques – et des textes – qui furent, à l'origine, des chants d'auberge et de rue, fort populaires, pour ne point dire plus; tels ceux sur lesquels Grignion de Montfort, au XVIIe siècle écrivit des dizaines de cantiques, aussi pieux que – parfois – d'allure guillerette. Ils furent chantés jusqu'en 1970 dans tout l'Ouest et sont encore dans bien des mémoires, ainsi:

«Béni-sons à jamais-ais
Le Seigneur en ses bienfaits!»

ceci sur l'air de «Béni-sons à jamai-ais / Le p'tit vin de Sigournay!»; ou encore l'invocation:

«Bé-éni soit à tout instant-ant
Jé-ésus au Saint-Sacrement!»

ou les Noëls

«Que d'attraits à la fois-ois,
Tous les palais des rois-ois
N'ont rien de comparable...»

et

«Ah! qu'il est ra-avissant-ant-ant-ant!»

sans parler du célèbre

«O mon bon Jésus-us,
O mon cher amour-our,
Régnez dans mon coeur-oeur
La nuit et le jour!»

Lorsqu'on songe qu'un cantique de la Passion, fort triste et fort sérieux comme il se doit, et connu par coeur par des générations de paroissiens, jadis (naguère...)

«Au sang qu'un Dieu va répandre,
Ah! mêlez du moins vos pleurs...»

est écrit sur la mélodie, et naturellement le mètre, d'une complainte antérieure et non moins connue, bien touchante aussi d'ailleurs, tellement que je ne résiste point à vous en livrer le premier couplet:

«Un jeune homme venait de se pendre
Dans la forêt de Saint-Germain,
Pour une fillette au coeur tendre
Dont on lui refusait la main;
Un passant, le coeur plein d'alarmes,
Voyant qu'il respirait encor,
Dit: «Il faut chercher les gendarmes,
Peut-être bien qu'il n'est pas mort!»

...on se rend compte des bornes mises à l'examen des chansons françaises, si l'on en proscrit les cantiques!

Mais soit, consentons à ces restrictions, et allons voir, pour demeurer dans un pieux contexte, ce que propose le boucher au grand saint Nicolas, oui, celui des «Trois petits enfants qui s'en allaient glaner aux champs.» Comme chacun sait, les petits ont été

«...coupés en p'tits morceaux-eaux-eaux,
Mis au saloir comme pourceaux»,

et le grand saint Nicolas, passant par là «au bout d'sept ans» demande à manger au criminel fabricant de petit salé; l'autre, tout tremblant, lui suggère d'une voix défaillante:

«Grand Saint, préférez-vous du veau-eau-eau?»

De même – si l'on peut dire –, le bonhomme qui veut vendre sa femme

«A la foire de Saint-Cloud-oud-oud»,

vous la donnera-t-il, plus bénévolement tout de même, en un seul morceau et

«pour cinq sous-ous-ous-ous-ous!»

(...cinq sous du XVIIIe, quand même!)

Est-ce que le Bourguignon, à la même époque, se trouvait embarrassé pour moduler sur une finale masculine:

«Et je suis fier-er, (bis)
Et je suis fier d'être Bourguignon!»?

Quittant «le Languedô / avec le sac sur le dos», en «l'an mille-huit-cent-dix», qui donc traduisait sa nostalgie dans un touchant gémissement final, si ce n'est le pauvre gars qui se plaint en ces termes:

«Je suis-t-un (sic) pauvre conscrit-it-it...»

Enfin, pour terminer à la fois en pleine province, en plein drame, en plein bicentenaire, – et en pleine grandeur d'âme: nous voici

«Dans les bois, ma mie Annette,»

et Botrel conte l'histoire d'un Vendéen mourant, qui avait acheté pour sa mie

«Trois petits mouchoirs de Cholet,
Rouges comme la cerisette»,

mais il les a donnés à Monsieur de Charette, qui mit l'un d'eux sur son cœur,

«Et tout le jour les Bleus visaient-aient
Le petit mouchoir de Cholet.»

Las!

«Ont visé le coeur de Charette,
Ont troué celui qui t'aimait, /.../
Et tu ne recevras jamais-ais
Le petit mouchoir de Cholet...»

Et pourtant, si; en un dernier souffle, il envoie à la bien-aimée son «vieux mouchoir blanc si laid»:

«Il est si rouge qu'on dirait-ait
Un petit mouchoir de Cholet!»

Ainsi, des chansons les plus traditionnelles (La Saint Jean, Saint Nicolas) aux chansons contemporaines (la Petite Biche), en passant par des airs de cour du XVIIe, des cantiques populaires de la même époque et des chansons de Botrel, il est possible de croiser en chemin plusieurs notes perchées sans vergogne sur la dernière syllabe masculine d'un vers de chanson.

Ne soyons donc pas puristes, en tout cas pas plus que Monsieur Jourdain ou que Saint Nicolas, et laissons la mère bercer son enfant de ces tendres paroles (Berceuse «A côté de ta mère», Botrel)

«Fais ton petit dodo-oi!»

puisque, on l'espère du moins, un vent favorable ramènera le père vers son

«...p'tit gars-ars-ars»,

de même que l'opérette confie «le petit mousse »au bon vent:

«Le vent te pousse et te portent les flots-ots!»

Il y aurait certes à méditer sur des modulations finales comme celles des «marins de Groix (a-a-a-a-a!) embarqués sur le Saint François (a-a-a-a-a!)», ou sur les «sabots dondaine o-o-o» de la Duchesse Anne; mais, tout en accordant bien honnêtement à Dell que les dernières syllabes masculines «ornées» (chantées sur plus d'une note) ne sont pas majoritaires dans la chanson française, nous constatons qu'elles existent. Nous laisserons de plus amples et plus savantes recherches pour une autre fois, quand nous irons

«...voir Adèle, Adèle ma bien-aimée (pan-pan!)»

En attendant, comme «tous les garçons et les fill's de (notre) âge», entrons

«Sans peur du lendemain-ain-ain-ain»

dans la danse

«Des vigneron champenois-ois-ois-ois!»

où, tout comme le jeune seigneur qui invite la «gentille batelière»

«Blanche, viens avec moi-oi-oi-oi!»

nous serons, puisqu'il s'agit de chanson française, en excellente compagnie.

(1) Monsieur d'Charette a dit...
(Prends ton fusil Grégoire!)

(2) Nous somm'venus vous voir
(Chanson de la Mariée)

(3) La Belle de Cadix

(4) Le Mexicain

(5) Venise et Bretagne

(6) Sous le pont des soupirs

(7) Noël breton (si Jésus revenait au monde)

(8) Chanson du binlou (De ma bourse...)

(9) Voici la Saint-Jean

(10) La petite biche (cette chanson douce)

(11) Il pleut, bergère

(12) Plaisir d'amour (couplet)

(13) Quand les lilas reflleuriront

Et nous voi-là par-ti-is

Nous somm' ve-nus vous voi-ar
...quand on dit son é-pou-oux

La bel-le de Ca-dix a des yeux de ve-lou-ou-ours

Un me-xi-cain ba-sa-né-é Est al-lon-gé sur le so-ol
son som-bre-ro sur le nez

la bri-i-se qui vient du lar-gea-vec les flo-o-ots

Sous le pont des sou-pi-l-trs

You you you son-nez les bi-niou-ous

où l'en-nui m'a fait fou-iller-er

Voi-ci la saint jean-an, la

dans le bois se ca-che le lou-ou-oup
la bi-che en fem-me se chan-gea-a

Ber-gè-re vi-teal-lon-ons l'eau qui tom-be à grand brui-it

L'eau cou-ou-leen-core, el-lea chan-gé-é pour-tan-ant

Nous re-vien-drons dan-ser en ron-ond

(14) Menuet du Bourgeois Gentilhomme

la la la la la jam-be droi-te s'il vous plai-ait

(15) Bénissons à jamais

Bé-ni-ssons à ja-mai-ais

(16) Loué soit...

Lou-ou-é soit à tout in-stan-ant...

(17) Noël (En cette étable)

que d'a-ttraits à la fois-a

(18) Noël (Que j'aime ce divin enfant)

Ah! qu'il est ra-a-vi-ssan-ant!

(19) O mon Bon Jésus

O mon Bon Jé-su-us o mon cher a-mou-our

(20) La Complainte de Saint Nicolas

les a cou-pés en p'tits mor-ceau-au-aux

(21) En revenant de la foire

De la foi-re de Saint Clou-oud De la foi-re de Saint Clou-ou-ou-oud

(22) La Bourgeoise

Et je suis fie-er, et je suis fie-er

(23) Le Languedoc

Je suis-t-un pau-vre con-scri-i-ît

(24) Les Mouchoirs de Cholet

Ah! qu'ils é-tient donc jo-li-e-ets

(25) Berceuse (A côté de ta mère)

Fais ton pe-tit do-do-o [...] mon p'tit ga-a-ars

(26) Va, petit mousse

Le vent te pou-see et te por-tent les flo-ots

(27) Tous les garçons et les filles...

Sans peur du len-de-main-ain-ain

(28) Vive la Champagne!

des vi-gne-rons cham-pe noi-oi-oi-ois

The musical notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes in the first two measures, followed by a half note in the third measure, and a dotted half note in the fourth measure. The lyrics are written below the notes, with 'noi-oi-oi-ois' underlined.

(29) Gentille Batelière

Blan-che viens a-vec moi-oi-oi-oi

The musical notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. The melody consists of quarter notes in the first two measures, followed by a half note in the third measure, and a dotted half note in the fourth measure. The lyrics are written below the notes, with 'moi-oi-oi-oi' underlined.

ARTICULETS

*

Observations sur «L'analyse distributionnelle des vers césurés dans la poésie lyrique médiévale occitane et française» de D. Billy¹

Nous sommes revenus dans le premier numéro de ces *Cahiers* sur les problèmes posés par la nature des vers césurés, et nous ne pouvons pas dire à cette heure être pleinement satisfait de nos conclusions. Comme nous le fait remarquer Cornulier, les caractéristiques musicales du répertoire lyrique jouent un certain rôle, au demeurant, difficile à cerner, dans l'adoption d'un mètre quelconque. On peut penser que les facteurs rythmiques (du point de vue musical) jouent le rôle principal. Nous avons toutefois été amené à mettre en évidence un certain nombre de points communs entre les textes lyriques et les textes non lyriques dont le répertoire est certainement plus limité que celui des premiers.

Quoi qu'il en soit de ces aspects, nous aimerions revenir sur un certain nombre de problèmes et d'inadvertances que nous relevons en relisant le texte de notre communication.

1. Tel qu'il est défini pour le français moderne, Cn [p. 810], est un critère fallacieux dans le cadre de la langue médiévale, dans la mesure où les pronoms personnels sujets ne sont pas nécessairement proclitiques, mais peuvent très bien se situer hors de la zone verbale tout en la précédant immédiatement, ce qui implique que l'on peut avoir affaire à des éléments accentués. Les cas litigieux représentent au demeurant une incidence statistique tout à fait négligeable, et seul un travail «microscopique» se doit d'être attentif au problème.

2. Le critère En est mal défini: 1°) la (n + 1)-ième syllabe correspond à un enclitique *accentogène* (à voyelle pleine) ou à la tonique d'un enclitique dissyllabique paroxytonique (*ellè*); 2°) le problème de l'enclise se pose en des termes différents en ancien français comme en ancien occitan, sans rapport direct avec le français (et l'occitan) moderne. De très faible rendement au demeurant, le critère eût gagné à être écarté.

3. Pn: il s'agit de *préposition*, bien sûr.

4. Les pronoms neutres ont été pris en considération, mais leur statut mériterait d'être révisé à la lumière de la thèse de P. Skårup². On remarquera que, s'il peuvent laisser à désirer du point de vue linguistique, la convergence des résultats avec *Le Mée* [cf. p. 811] montre par contre leur efficacité: il s'agissait pour nous de disposer d'une méthode simple pour travailler sur du massif, tout en maintenant une certaine «compatibilité» avec les critères définis par Cornulier pour le français mo-

¹*Contacts de langues, de civilisations et intertextualité* (Actes du troisième Congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes), Montpellier, 1992, t. III, pp. 805-28. Ces remarques de l'auteur sur une sienne contribution paraissent contre l'avis de B. de Cornulier.

²*Les Premières zones de la proposition en ancien français: essai de syntaxe de position*, *Revue Romane*, n° spéc. 6, 1975.

derne. Cette compatibilité est évidemment franchement illusoire, et notre idée n'était qu'une bonne intention malheureuse. Il sera à l'avenir nécessaire de travailler avec des critères plus adaptés dans la mesure où cela n'entraînera pas un coût supplémentaire dans leur mise en œuvre.

5. L'adjonction des nouveaux critères &, S et Q que nous appellerons «I-critères» (il s'agit dans les trois cas de monosyllabes ou de dissyllabes paroxytoniques comme *quelle*) appelle une remarque, puisqu'ils ont été retenus en tant que **marqueurs d'initiale de groupe métrique** parce qu'on les trouve très souvent en cette position³, non en tant qu'éléments, disons, «non-toniques». L'insertion d'un constituant autonome entre ces éléments et ce qu'ils servent à introduire peut en effet leur conférer une certaine prééminence accentuelle sans rien changer à leur position initiale. A ce titre, ils devraient figurer à part, comme un indicateur indépendant aux côtés des critères de Cornulier (nous parlerons de «C-critères») dont l'objectif est de marquer les positions «accentofuges»: en marquant des éléments initiaux (immédiatement ou non: *ce qui...*), excluant par conséquent les positions finales de la tonique «métrique» (du vers), on peut ainsi disposer de renseignements quantitatifs sur les débuts de segments métriques, et en particulier établir des comparaisons entre les différents segments des mètres «composés»⁴. C'est pour cela qu'un double profil est utile, comme dans la fig. 1 [p. 811] où l'on représente la courbe pour les C-critères et, par cumulation avec ceux-ci, celle pour les I-critères.

Un article récent de Jany BERRETTI étudie partiellement la distribution du critère & dans un corpus français allant de Corneille à Rimbaud («De deux mots sans importance», *Cahiers de Poétique Comparée* 20, 1992, 41-87, spécialement 42-63 sur les conjonctions «et» et «and», les pages suivantes étant consacrées à la préposition «de».

6. L'incipit de PC205,1 n'a rien d'anomal [p. 808]; cf. CCEM 1, p. 65, n. à p. 41.

7. Sur le décasyllabe /4 - 6/ [p. 812], on consultera «Endecasillabo, decasyllabe, e altro» de P. Beltrami, *Rivista di Letteratura Italiana* VIII:3 (1990) [pp. 465-513], §§ 7-8 (pp. 495-512). Pour la cés. ép., v. aussi PBasc PC327,1 (rime irrégulière; cf. Marshall 1987: 46-7).

8. Le /7 - 5/ [p. 814] se rencontre également dans anon. PC244,8 (anisométrie; cf. Marshall 1987: 59-61).

9. Sur la pièce de Machaut, v. également CCEM 1 (1992), pp. 9-10.

10. Sur le /8M - 6F/ [p. 815], on consultera la liste dressée par S. Asperti, «Contrafacta provenzali di modelli francesi», *Messana*, n. s. 8 (1991) [pp. 5-49], pp. 32-3.

11. Le /6M - 6F/ [p. 815] se retrouve dans la *Contemplatio de la Crotz* du ms. Z des *Leys d'Amors*.

12. Le type A3 [p. 820] se trouve également dans le /6 - 4/. L'existence du type B3 ne semble pas attestée; nous avons dû le faire figurer par erreur. Sous le type C, on supprimera, ll. 4-5, les références aux types B3 et B2.

D. B.

³Lorsque nous disons «marqueurs d'initiale de groupe métrique», nous ne voulons par conséquent par dire que chaque occurrence marque un début de groupe *prosodique*, mais bien que, statistiquement, ils ont tendance à se concentrer sur les débuts de segments *métriques* dont ils constituent ainsi des indicateurs.

⁴Nous préférons ici ce terme (employé notamment par Cornulier et Dominicy au sens de «césuré»??) à «césurés» parce que nous pensons que tout vers «composé» n'est pas nécessairement «césuré». Nous pensons au mètre /4+4+4/ et à des formes composées de l'heptasyllabe chez Mistral.

Mesure ta force en métrique

La rédaction des *Cahiers* est heureuse de t'offrir son nouveau modèle de métricomètre: le questionnaire ci-dessous, grâce auquel tu pourras t'autosonder agréablement.

Question 1. Devine qui a écrit ces Vers de Cheval.

Vers de Cheval

LA FIN D'UN REVE

Défense

d'écrire

Ton Palais

là dessus

C'est de l'art c'est du rêve et c'est de l'énergie
L'extase d'un beau songe et le prix de l'effort.
Dans la réalité tu gravas la magie
Et tu montras comment seul on peut être fort.
Les siècles béniront ce Temple de ta vie
Et ton geste vainqueur saura braver la mort
Tu laisses bienheureux ta noble âme assouvie
Loin de la basse faim de la gloire et de l'or
Lorsque nous reviendrons dans ce palais étrange
Bercés par le passé nous lirons la louange
Sur chacun des cailloux que a eL ta main
Et devant ton labeur à l'idéal superbe
Tous en te bénissant t'offriront une gerbe
Ou vivra la beauté de ton riant chemin.

(Au v-4, peut-être fallait-il lire «qu'a élevés»?)

Question 2. Sais-tu ce que Victor Hugo avait écrit sur son exemplaire personnel de la *Légende des Siècles*?

Un point par bonne réponse. Deux points, tu es très fort. Un point: passable. Zéro points: Va te faire voir au Centre de Poétique et de Rhétorique.

Prix à gagner. La première bonne réponse qui nous sera parvenue gagnera un exemplaire des œuvres poétiques complètes de R. Reboudin. La deuxième gagnera un exemplaire numéroté de *Les Sous-vers et leurs Mystères, A la découverte des mille et une richesses d'une métrique secrète* de notre collaborateur Van Licorne. Nombreux autres prix à emporter (œuvres poétiques diverses, métricomètres de toutes dimensions, &c.). Prix de consolation: Chaque réponse à zéro point recevra une caisse de *Dictionnaires de Poétique et de Rhétorique* avec un Lathullière 1991.

En deux mouvements

«Envolez-vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues!»

I. Sur un mode mineur

Au ciel namnète offrant une hécatombe,
Sous ton courroux, déesse, je succombe,
Grammaire, antique ogresse des emplois!
Savante absinthe, amère fiancée,
Dont jamais n'a décrypté la pensée
Le doux rêveur que raidit ton empois.

Métalangagière consolatrice,
Consommatrice, ineffable artifice,
Dieux! Quels labeurs tu fais apercevoir!
Nul tintement de la cloche Argentine
Au midi dur de l'estudiantine
Perplexité ne te semble émouvoir.

Verbe, adjectif, l'article et toute espèce,
Ils ont fondu dans ton absence épaisse,
Mon CM2 blanchit sous tes pâleurs:
Ricanement du perspicace cuistre,
Inane plus que rime ici sinistre,
Au crâne vide il faut moins que tes fleurs.

La rhétorique, ô subtile immortelle,
De l'arythmique ou du battement d'aile,
Sur plus d'incompréhensible détruit,
Dit-elle, savamment son édifice :
Ah, Jean-Baptiste, à l'aide ! O l'artifice
Dans l'amphithéâtre éloquent du bruit!

Le Vadius, le Trissotin sonore,
A tous regards très palpitante encore,
Beauté secrète, infâme te produit;
Mille babils, mille jargons esclaves
De mode ou pire, ingénieux conclaves,
Cyniquement te mènent au déduit.

II. Adagio ma non troppo

Couchant moiré d'une antique détresse,
Vers toi pourtant, grammaire, haute déesse,
Le suppliant naïf baisse les bras :
Tu gis dans l'herbe, admirable blessée
De tant de coups si savamment percée,
Ton rouge sang cascade aux flots d'En-Bas.

De quels soupirs t'éventerait Eole!
Qui, ranimant de ta feinte créole
La couleur blême au risque des éthers,
Des cils battus languissant sur ta joue
Détacherait tant de perfide boue,
Dont te farda l'abus des mots amers?

Viens, doux Zéphyr! Que tente de revivre
Cette Psyché qu'ont étreinte les Livres!
Que la Grammaire, en un mot comme en cent,
Après tant d'avatars, après tant d'hydres,
Laisse à nouveau jaillir en ses clepsydres,
Le flux joyeux de son rire éclatant!

14 Avril 1993
Cinq heures au soleil

H. C.

Recette du triolet

Prenez une strophe classique du genre le plus simple et dont la chanson est friande: un aa simple; par exemple le professeur de métrique aimerait entendre:

Plus subtil que lui, nul ne l'est,
Décortiquant le triolet.

Placez cette strophe, comme conclusion, en finale d'une paire de distiques:

.....
.....
Plus subtil que lui, nul ne l'est,
Décortiquant le triolet.

Bouclez ce quatrain par répétition, son dernier vers reprenant le premier mot pour mot¹:

Décortiquant le triolet.
.....
Plus subtil que lui, nul ne l'est,
Décortiquant le triolet.

Faites le second vers en veillant à ce qu'il ne rime pas, en sorte que le dernier distique se détache; choisissez de préférence une rime féminine, pour que le premier distique ne paraisse pas aussi carré et achevé que le dernier:

Décortiquant le triolet,
Du maître suivez la méthode.
Plus subtil que lui, nul ne l'est,
Décortiquant le triolet.

Bravo, vous venez de terminer un petit *rabé-ara*² qui est déjà, à lui seul, une petite strophe de chanson.

Mais maintenant, vous allez faire un *grand rabé-ara* dont ce petit *rabé-ara* ne sera que la première moitié, les quatre petits vers du petit se réunissant deux à deux pour former les deux premiers vers du grand. En mettant ainsi les petits vers dans des grands, vous avez déjà un premier distique :

Décortiquant le triolet, - Du maître suivez la méthode.
Plus subtil que lui, nul ne l'est, - Décortiquant le triolet.

.....
.....

¹ Ainsi ses distiques seront répétitivement équivalents en (A*) (le soulignement neutralisant l'orientation).

² Un *a-bé-a-a* étant, naturellement, un quatrain rimé en *abaa*, chaque consonne *r* dans *ra-bé-a-ra* indique que le vers qui la suit est en relation de répétition avec un autre.

Bouclez en ramenant le premier vers à la fin:

*Décortiquant le triolet, - Du maître suivez la méthode.
Plus subtil que lui, nul ne l'est, - Décortiquant le triolet.
.....
Décortiquant le triolet, - Du maître suivez la méthode.*

Rimez en aa votre distique conclusif:

*Décortiquant le triolet, — Du maître suivez la méthode.
Plus subtil que lui, nul ne l'est, — Décortiquant le triolet.
Jamais ne s'enfle sa cheville, il fuit l'à-peu-près et la mode.
Décortiquant le triolet, — Du maître suivez la méthode.*

Ressortez les petits vers pour faire apparaître le rabé-ara initial et toutes les rimes³:

*Décortiquant le triolet,
Du maître suivez la méthode.
Plus subtil que lui, nul ne l'est,
Décortiquant le triolet.*

*Jamais ne s'enfle sa cheville,
Il fuit l'à-peu-près et la mode.
Décortiquant le triolet,
Du maître suivez la méthode.*

Double bravo: vous avez réalisé le double rond du rondeau en inscrivant le petit rabé-ara dans un grand; mais la *cheville* boite un peu. Voici pourquoi: les distiques riment bien en *-ode*; mais, dans ce grand rabé-ara, ce sont des modules composés; pour en faire des strophes classiques, il leur faut une rime composée; puisque le dernier se termine en *-let, ode*, le premier ne peut pas se terminer en *-ille, -ode*; il faut donc remplacer cette *cheville* par un *mollet* (ce sera donc une cheville) qui aura l'avantage supplémentaire - puisque vous êtes en train de simuler la métrique médiévale - de rétro-enchaîner le second quatrain de 8-syllabes au premier. Enfin voici:

*Décortiquant le triolet,
Du maître suivez la méthode.
Plus subtil que lui, nul ne l'est,
Décortiquant le triolet.
Jamais ne s'enfle son *mollet*,
Il fuit l'à-peu-près et la mode.
Décortiquant le triolet,
Du maître suivez la méthode.*

³On pourrait encore présenter ainsi le produit:

*Décortiquant le triolet,
Du maître suivez la méthode.
Plus subtil que lui, nul ne l'est,
Décortiquant le triolet.
Jamais ne s'enfle sa cheville, — Il fuit l'à-peu-près et la mode.
Décortiquant le triolet, — Du maître suivez la méthode.*

C'est ça, un triolet: une strophe "classique" (abab) précédée d'une forme d'égale mesure (4v), formant avec elle un 4-4v répétitivement bouclé, la première moitié de ce tout préfigurant déjà elle-même toutes ces propriétés (aa, précédé d'un 2v, formant avec lui un quatrain répétitivement bouclé)⁵.

Henriette Chataigné
&
Benoît de Cornulier

Annexe

On trouvera, sur le triolet, un point de vue très différent dans le *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* de Morier⁶, qui le présente ainsi:

"On dirait que le triolet est né d'une double paresse et d'une double rêverie (...) Admettons que le poète ait eu dessein d'écrire deux quatrains à rimes croisées: a b a b a b a b . Ne trouvant pas le vers final du premier quatrain, il l'a remplacé par la reprise du premier vers; "encouragé" par cette indolence, il a surenchéri au second quatrain en le terminant par la reprise des deux premiers vers du poème".

Cette analyse diffère de celle que nous proposons par son caractère linéaire, puisqu'elle place à la base du triolet une séquence périodique de quatrains classiques sans apercevoir l'équivalence de la première moitié au tout, et par son caractère littéraire, puisqu'elle conforme le tout à un modèle rimique *dispositionnel* de poésie classique, et ne rend compte de la forme de couplet de chanson que par des déformations sans règle.

Sur la généalogie du triolet qui n'est pas notre propos puisque nous n'analysons ici que la structure à laquelle il a abouti, on consultera plutôt l'ouvrage historique de Verrier.

⁵ Les notions de *module*, de *strophe classique, simple ou composée*, et de *rime composée* sont définies dans l'article de *Langue Française* 99 (Larousse, 1993) sur la strophe de Hugo. L'analyse en double rond résumée ici d'une manière purement pédagogique (il ne s'agit évidemment pas de suggérer une manière de composer un texte poétique) est développée dans les *Cahiers du Centre d'études métriques* n°1, mai 1992; elle n'est sans doute pour le pertinente pour ce type de triolet qu'à partir de l'époque où il a tendu à se couper en 4-4v (est-ce seulement vers le XVIe?). Merci à Dominique Billy pour ses observations. Sur une forme moderne apparentée au triolet, le rabé-raa, voir "Le folklore refoulé et travesti dans la poésie française classique", à par. dans *Papers from the 18th Annual Colloquium in 19th French Studies*, ed. par C. Coates, Etats-Unis (1994?).

⁶ P.U.F., 1975, p. 1112.

Réponses au métricomètre de la page 105.

1. de Cheval.
2. Mon exemplaire.

COMPTE-RENDU

BERCA, Olimpia, 1983: *Dicționar istoric de rime (Dosoftei-Arghezi)*, Editura științifică și Enciclopedică, București.

Bien qu'il semble quelque peu tardif de rendre compte d'un ouvrage publié en 1983¹, le dictionnaire historique des rimes d'Olimpia Berca repose sur un projet suffisamment original pour qu'on s'en fasse l'écho. Si l'on excepte les monographies sur les rimes ou, plus généralement, le lexique de tel ou tel poète ainsi que les tables de concordance, travaux qui n'ont rien à voir à proprement parler avec un dictionnaire de rimes, ces derniers ont tous en commun de donner des listes de mots qui présentent des homophonies finales au moins à partir de la dernière voyelle numéraire. Se référant à la dichotomie entre "compétence" et "performance", que l'auteur rapproche de la vieille distinction saussurienne entre "langue" et "parole", Berca avance à juste titre que ces dictionnaires, aussi utiles soient-ils, relèvent tous de la compétence, mais ne tiennent pas compte des paires rimiques effectivement réalisées par les poètes, au fil d'esthétiques et de périodes littéraires souvent très diverses. Son projet initial est donc de constituer une liste non pas des associations phonétiques potentielles du roumain, mais des mots placés effectivement en fin de vers, dans un corpus donné. L'auteur a ainsi choisi un ensemble de 32 auteurs, de Dosoftei à Tudor Arghezi, soit trois siècles de poésie, des *Psaltirea în versuri* (1673)² aux *Scrieri, Versuri* (1962-3)³, ce qui lui a permis de collecter environ 60.000 couples de rimes. Le choix d'un corpus est toujours discutable; sans doute celui-ci l'est-il pour tel ou tel spécialiste de littérature roumaine. Mais il est évident que Berca ne pouvait appréhender l'ensemble de la littérature roumaine et son travail représente déjà une sérieuse approche du problème puisqu'en moyenne 3.750 vers de chaque auteur ont été étudiés.

Le second paramètre qui donne au projet son originalité tient à la nature du classement, qui ne concerne pas à proprement parler la rime, au sens phonétique du terme, mais le mot-rime (*cuvinte-rimă*). Contrairement à un dictionnaire de rimes classique, le sien ne comporte pas un tri par les phonèmes de fin de vers, mais procède suivant un classement alphabétique des mots-rimes actualisés. Ce choix s'explique par la perspective foncièrement jakobsonienne dans laquelle s'inscrit le travail de Berca: consigner et classer les rimes en fonction du mot qui les porte, c'est valoriser d'emblée les rapports sémantiques et/ou syntaxiques qui se nouent entre les finales de vers et qui participeraient à la construction du poème. Cette déclaration d'un rapport de principe entre les rimes, lequel concourrait à l'élaboration du sens, semble aujourd'hui un peu désuet, après les intéressantes critiques formulées par Nicolas Ruwet et Marc Dominicy, entre autres, contre le systématisme de certaines propositions de Jakobson et les interprétations naïves auxquelles elles donnèrent lieu auprès d'esprits enclins à simplifier par trop sa pensée. Il n'en demeure pas moins que le choix d'un classement par les mots et non par les euphonies est important puisque, en refusant de réduire la rime à son phonétisme, Berca autorise des analyses lexicales plus poussées, comme celles qu'elle esquisse elle-même dans son introduction (voir *infra*), et qui peuvent être importantes pour l'interprétation métrique d'un corpus. Dans le domaine français, par exemple, il est patent qu'on ne saurait analyser Laforgue ou, plus encore, Rimbaud, sans prendre en compte

¹ Mais dont je n'ai eu connaissance qu'en 1992, suite aux échanges entre le Centre d'Etudes Métriques et l'Université de Cluj, dans le cadre d'un projet TEMPUS né à l'initiative de Marc Dominicy (Université Libre de Bruxelles). Je remercie plus particulièrement Coman Lupu, de l'Université de Bucarest, qui a attiré mon attention sur ce travail.

² Ediție critică de N.A. Ursu, Mîtropoia Molodoveiși Sucevei, Iași, 1974.

³ Editura pentru literatură, I, 1962; II-IV 1963.

des équivalences autres que phonétiques, telles que la graphie ou le sens du mot, ainsi que l'a illustré récemment Jean-Pierre Bobillot dans sa thèse sur *La crise d'identité du vers* (Université de Paris III, 1991).

Pour ce qui est de la présentation même des résultats, je prendrai comme exemple le mot-rime *lumin-* (lumière). Le terme de chaque paire rimique qui, dans un poème quelconque, apparaît en premier, sert de référence pour le classement. Ainsi, l'article *lumină* du dictionnaire consigne toutes les rimes *lumină/second terme en -ină* apparut chronologiquement les premières, mais le même mot apparaît dans le corps d'autres articles lorsqu'il est attesté pour le première fois en deuxième position (*premier terme en -ină/lumină*). On trouve ainsi *grădină/lumină* (jardin/lumière) sous l'entrée *grădină*, ce qui n'est pas sans inconvénient pour l'utilisateur. L'auteur a toutefois partiellement évité la dispersion des entrées en donnant la priorité à la chronologie, de telle sorte que tous les couples x/y ou y/x, dont la disposition x/y est attestée historiquement la première, sont consignées dans le même article. Ainsi, la paire *lumină/lină* (douce), repérée pour la première fois dans le corpus chez Costache Conachi, est entrée à l'article *lumină*, suivie de la mention de toutes les autres rimes effectives avec *lină*, quel que soit l'ordre d'apparition, *lumină/lină* ou *lină/lumină*. On regrettera cependant que dans l'article *lumină*, il n'existe pas de renvoi aux autres articles contenant ce mot (tel *grădină*), si bien qu'il devient difficile de faire l'étude exhaustive de la distribution d'un mot sur tout le corpus. Par exemple, pour étudier les occurrences de *lină* (l'adjectif déjà cité, non le nom propre *Lină*), l'utilisateur ne trouve rien sous l'entrée éponyme qui indique que le mot apparaît aussi, en deuxième position et pour la première fois dans l'ordre chronologique, en combinaison avec par exemple *lumină* et *grădină*, et qu'il est donc référencé pour le moins dans ces deux articles. Il serait souhaitable que ce travail puisse être saisi sur une base de données qui permettrait une beaucoup plus grande souplesse de maniement, et une exploitation optimale du relevé.

En ce qui concerne plus spécifiquement le roumain, Berca propose à partir de ses listes une intéressante analyse statistique des rimes répertoriées sur un échantillon composé des 17.145 premiers couples dans l'ordre alphabétique, mode de sélection arbitraire qui paraît satisfaisant. Sur le corpus ainsi défini, l'auteur a calculé pour chaque paire rimique un indice d'usage (U), suivant une formule mise au point par Juilland:

$$\frac{F \times D}{100} = U$$

où F indique le nombre d'occurrences totales du couple (quel que soit l'ordre x/y ou y/x des mots concernés) et D le nombre de poètes où la paire apparaît au moins une fois. Par exemple, *grădină/lumină* qui est attesté 37 fois chez 17 écrivains différents recevra l'indice d'usage suivant:

$$\frac{37 \times 17}{100} = 6,29 \%$$

A partir de ces données statistiques, Berca distingue un fonds représentatif (FR, *fond reprezentativ*), qui regroupe les rimes actualisées au moins trois fois chez trois auteurs différents (U = 0,09%), et ce qu'il appelle le niveau individuel (*nivelele individuală*), où les occurrences relèvent plus probablement de la création personnelle ou de modes ponctuelles. A l'intérieur du FR, se détache un noyau fondamental (NF, *nucleu fundamental*) qui regroupe 115 couples dont la fréquence d'usage dépasse les 2%, soit 0,67% des occurrences. A l'opposé, les paires rimiques répondant à un usage de 0,09% à 1% dessinent les contours d'un sous-ensemble disponible (SD, *subsistem disponibil*) qui regroupe 1.283 couples (7,8% du corpus). Entre les deux, avec un indice de 1 à 2%, 71 paires sont à l'intersection de ces divisions. Celles-ci ne sont

pas arbitraires, mais traduisent au contraire une opposition de nature linguistique entre un vieux fonds latin et un ensemble de termes fréquents mais plus diversifiés par leurs étymologies, puisque 92% des mots du NF sont d'origine latine contre seulement 75% pour le SD. Le niveau individuel rassemble la masse des autres occurrences (91,53%). Une étude statistique de ce type, à ma connaissance, n'existe pas pour le domaine français, du moins sur un corpus aussi diversifié que celui de Berca. Or, sur le principe, elle ne peut qu'enrichir notre approche des formes métriques, la connaissance de la fréquence d'une paire rimique pouvant nous conduire, par exemple, à moduler plus ou moins l'interprétation des déviations dans la récurrence d'un schéma strophique, entre autres pour la poésie française des années 1870-1890. Ainsi, bien que Berca ait manifestement disposé de moyens d'investigation réduits, son dictionnaire intéressera tout métricien, fût-il roumanophone ou non, au moins pour l'ambition toute stimulante de son projet.

Jean-Michel Gouvard

Bibliographie 1991-1994

Nous donnons ici une liste de titres parus depuis 1991 susceptibles d'intéresser le métricien. On nous excusera de ne pas donner d'analyses, ni de tenter le moindre classement méthodique, mais nous sommes loin d'avoir tout lu, et ne disposons pas toujours du temps nécessaire pour ce genre de travail. Il ne s'agit que d'une liste sélective sur les critères suivants: 1°) ce qui est parvenu à notre connaissance, 2°) ce que nous avons jugé pertinent... Communiquez-nous toutes références qui vous sembleraient mériter recensement.

- «Lo Spazio del sonetto». 1991. N° spécial de *Micromégas* [Roma: Bulzoni] 18:1-3.
- APFELBÖCK, H. 1991. *Tradition und Gattungsbewußtsein in deutscher Leich: ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterliche musikalischer «discordia»*. *Hermæa Germanist. Forsch.*, n. s. 62 [Tübingen: Niemeyer].
- ARLEO, Andy. 1994. Vers l'analyse métrique de la formule enfantine. *Poétique* 98:153-69.
- AROUI, Jean-Louis. 1993. Forme strophique et sens chez Verlaine. *Poétique* 95:277-99.
- ASPERTI, Stefano. 1991. Contrafacta provenzali di modelli francesi. *Messana: rassegna di studi filologici linguistici e storici*, 8:5-49.
- BEAUJEU, Claude-Marie. 1993. *L'Alexandrin dans le Crève-cœur d'Aragon: étude de rythme*. Paris: P.U. de Paris-Sorbonne.
- BELTRAMI, Pietro G. 1991. *La Metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.
- 1992. *Er auziretz* di Giraut de Borneil e *Abans qe' il blanc puoi* di autore incerto: note sulla rima dei trovatori. *Cultura Neolatina* 52:3-4:259-321.
- BILLY, D. 1992. Pour une théorie panchronique des vers césurés dans la métrique française. *Cahiers du CEM* 1:2-14.
- BILLY, D. 1993. L'art des troubadours conçu comme artisanat: de la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore. *Langue Française* 99:5-25.
- BOBILLOT, J.-P. 1991. Recherches sur la crise d'identité du vers dans la poésie française 1873-1913. Th. doct. Etat, Un. P. III [vers libre].
- BOBILLOT, J.-P. 1992. Référence à la chanson et innovation prosodique dans certains vers de Jules Laforgue. *Cahiers du CEM* 1:33-40.
- BOBILLOT, J.-P. 1992. Vers, prose, langue. *Poétique* 89.
- BOHAS, Georges; PAOLI, Bruno. 1992. Rythme et mètre en poésie arabe. *De la musique à la linguistique Hommages à Nicolas Ruwet*, éd. Tasmowski, Liliane; Zribi-Hertz, Anne. Ghent: Communication & Cognition, pp. 39-49.
- BOHAS, Georges; PAOLI, Bruno. 1993. Métrique arabe: une alternative au modèle xalilien. *Langue Française* 99:97-106.
- BROGAN, Terry V. F. 1993. The foundations of verse: a commentary. *Empirical Studies of the Arts*, 11:1:61-7.
- BRUNET, Etienne. 1992. Rhymes in Victor Hugo: Les Feuilles d'Automne et Les Chansons des rues et des bois. *Empirical Studies of the Arts* 10:2 (n° spécial: «Foundations of verse»), 183-92.
- CANETTIERI, Paolo. 1993. I generi trobadorici e la trattatistica: ariazioni sul tema e sul sistema. *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* [Un. de Zurich, 6-11.04.1992], éd. G. Hilty. Tübingen, Basel: Francke, t. 5, 75-8.
- CORNULIER, B. de. 1992. La Fontaine n'est pas un poète classique: pour l'étude des vers mêlés. *Cahiers du CEM* 1:15-31.

- CORNULIER, B. de. 1992. Le rond double du rondeau. *Cahiers du CEM* 1:1-63.
- CORNULIER, B. de. 1993. Le système classique des strophes: Hugo 1829-1881. *Langue Française* 99:26-44
- DINU, Mihai. 1993. Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine. *Langue Française* 99:63-74.
- DOMINICY, Marc. 1992. On the Meter & Prosody of French 12-syllable Verse. *Empirical Studies of the Arts* 10:2:157-81 [pp. 173-5: "Cornulier versus Verluyten"; typologie césurale des 1853 alexandrins de *Race des hommes d'Audiberti*].
- DOMINICY, Marc; NASTA, Mihai. 1993. Métrique accentuelle et métrique quantitative. *Langue Française* 99:75-96.
- DOUTRELEPONT, Charles. 1992. De l'assonance à la rime. *Le Moyen Français*, n° spécial [éd. G. di Stefano, "La rime et la raison"].
- DOUTRELEPONT, Charles. 1992. Rime et rhétorique au XIIe siècle: répétition, harmonie et antanaclase chez Chrétien de Troyes. *Actes de la Soc. canadienne pour l'étude de la rhétorique*.
- FRASCA, G. 1992. *La Furia della sintassi: la sestina lirica in Italia*. Napoli: Bibliopolis.
- GARDE, Paul. 1991. Isomorphisme linguistique et linguistico-métrique. *Le Langage poétique: métrique, rythmique, phonostylistique*. Publ. de l'Un. de Provence, pp. 57-77.
- GOUVARD, J.-M. 1991. Métrique et métrico-métrie des poèmes de Jules Laforgue. Mémoire de DEA, CEM (Univ. Nantes).
- GOUVARD, J.-M. 1992. Les mètres de Jules Laforgue: pour une analyse distributionnelle du vers de 12 syllabes. *Cahiers du CEM* 1:41-9.
- GOUVARD, J.-M. 1993. Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin: du vers classique au 12-syllabe de Verlaine. *Langue Française* 99:45-62.
- HAMMOND, Michael. 1991. Poetic Meter & the arboreal Grid. *Language* 67:2:240-59.
- HEINEMANN, Edward A. 1991. On the Metric Artistry of the Chanson de Geste. *Olifant* 16:6-60.
- HEINEMANN, Edward A. 1993. *L'Art métrique de la chanson de geste: essai sur la musicalité du récit*. Genève: Droz (Public. romanes & françaises, 205).
- JACQUIER, Henri. Quelques contributions intéressantes des métriciens ont été reprises dans le recueil *Babel, mit viu*, Cluj-Napoca: Ed. Dacia; elles ont été rédigées directement en français, sauf une dont nous donnerons une traduction dans le n° 3 des Cahiers.
- LARTIGUE, Pierre. 1994. *L'Hélice d'écrire: la sextine*. Les Belles Lettres («Architecture du verbe»).
- LATHUILLERE, Roger. 1991. Ronsard poète lyrique. *Mél. offerts à Mr le Prof. Frédéric Deloffre*. Paris: SEDES, pp. 749-59.
- LEHISTE, Ilse. 1992. The Phonetics of Metrics. *Empirical Studies of the Arts* 10:2:95-120 [tableaux; variations phonétiques d'un même mètre dans différentes langues nordiques (finnois, estonien, suédois, lithuanien, islandais)].
- MENICHETTI, Aldo. 1993. *Mettrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Antenore.
- MORIN, Y.-Ch. 1993. Dictionnaire des rimes de Lanoue (1596). *Langue Française* 99:107-23.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1992. Nicolas Ruwet musicologue. *De la musique à la linguistique* [cf. BOHAS], pp. 24-38.
- PARRAMON i Blasco, Jordi. 1992. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*. Barcelona: Curial, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i estudis de cultura catalana, 27) [poésie strophique catalane des 14^e-15^e siècles; c. r. D. Billy, *RLR* 58 (1994), 248-64].
- REBOUDIN, R. 1992. Philippe Martinon. *Cahiers du CEM* 1:73-4.
- SANDQVIST, Sven. 1991. Rime léonine & critique textuelle. *Revue de Linguistique Romane* 55:149-205.
- SCOTT, Clive. 1992. French and English Rhymes Compared. *Empirical Studies of the Arts* 10:2:121-56.

- SPAGGIARI, B. 1993. *Aujatz de chan* (BdT 293, 9): questioni metriche e testuali. *Zeitschrift für romanische Philologie* 109:3/4:274-314.
- SZŒEVERFFY, Joseph. 1992. *Secular Latin Lyrics and Minor Poetic Forms of the Middle Ages: a Historical Survey and Literary Repertory from the Tenth to the Late Fifteenth Century*, I. Concord: Classical Folia («Medieval Classics: Texts and Studies», 25).
- TARLINSKAJA, Marina. 1992. Metrical typology: English, German, and Russian Dolnik Verse. *Comparative Literature* 44:1:1-21.
- TAYLOR, Jane H. M. 1991. Que signifiait "danse" au quinzième siècle? Danser la Danse macabré. *Fifteenth Century Studies* 18:259-77.
- UNLANDT, Nicolaas G. W. 1992. *Techniques romanes dans le Minnesang allemand du treizième siècle: ... E si fetz mantas bonas chansos...* Amsterdam, Atlanta (GA): Rodopi.
- VAILLANT, Alain. 1992. *La Poésie: initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*. Paris: Nathan [118: "signifiose"=signifiance dégénérée...].
- VERLUYTEN, Paul. 1992. Clairières dans le ciel. *De la musique à la linguistique* [cf. BOHAS], pp. 120-38 [corpus: 1869 alexandrins de Jammes; apocope, hiatus, dié-, synérèse, «tolérances orthographiques»].

D. B.

