

Benoît de Cornulier, Laboratoire de Linguistique de Nantes,  
mise au point décembre 2010

## Notions pour l'analyse métrique

Glossaire adapté<sup>1</sup> d'après celui de l'ouvrage *De la Métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud* (Classiques Garnier, 2009), auquel il renvoie. Sauf indication contraire, les vers cités sont de Rimbaud.

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

---

<sup>1</sup> Merci à Romain Benini, Alain Chevrier, Karine Devauchelle, François Dell, Florence de Lussy, Yves-Charles Morin et Isabelle Robin pour leurs remarques sur des versions anciennes ou récentes de ce travail.

## Abréviations ou notations

**Coins < >** : marquent le début d'un contre-rejet ou la fin d'un rejet\* comme dans « Quelque chose comme <un + oiseau> remue un peu ».

« §3 : 2 » ou « 3 : 2 » : vers 2 de la strophe 3.

« 12v » : 12-voyelles, vers à 12 voyelles métriques.

« 13s » : 13-syllabes, vers de 13 syllabes au total.

« rythme 8-4 » : les italiques signalent que « 8 » peut n'être que la somme de deux longueurs rythmiques plus petites.

« 6-6 » ou « 66 » : rythme composé de deux rythmes de longueur 6.

« h1 » : hémistiche 1.

« h2<sup>66</sup> » : hémistiche 2 dans l'hypothèse d'un rythme 6-6.

« 6+6 » signale par « + » l'autonomie rythmique du second hémistiche (comme dans l'alexandrin classique).

« 6c2 » note un rythme 6 associé à une cadence 2 (féminine) comme dans l'hémistiche final d'un alexandrin féminin.

---

**alexandrin.** L'alexandrin est un vers de mètre 6-6 ; son \*traitement rythmique est discontinu en poésie classique (6+6) : pas de féminine 7<sup>e</sup> avec récupération rythmique à la césure avant les années 1870. Sur son évolution par substitution en 4-4-4 ou 8-4 après le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, voir chap. 8.

**alinéa métrique.** Voir *formatage*.

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

**alternance.** En poésie française littéraire \*« classique », si un vers ne rime pas avec le précédent, il n'est pas de même \*cadence ; donc si l'un est masculin, l'autre est féminin. Ceci n'exclut pas des suites de vers de même cadence, pourvu qu'ils soient de même rime. Au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'intérieur d'un même poème, l'alternance est généralement systématique ; elle est donc

trans-strophique. L'uniformité de cadence, qui est une autre régularité, n'est pas rare en style métrique de chant.

**analytique.** Voir *traitement rythmique continu*.

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

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

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

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

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

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

**auto-similarité.** Équivalence entre une ou plusieurs parties et le tout. Cette équivalence peut être purement « théorique » et sans valeur rythmique même dans des cas où elle est voulue par l'auteur ou remarquée par des analystes, comme dans des stances monométriques dites « carrées » dont le nombre total (horizontal) de voyelles anatoniques par vers est égal au nombre total (vertical) de vers par stance (par exemple, dans la ballade des pendus de Villon, chaque couplet est rimé en (abab bc cdcd) et chaque vers rythmé 4-6) ; ou encore dans un poème de 5 stances dont chacune a 5 vers (exemple « Va ton chemin sans plus t'inquiéter... », Verlaine). L'équivalence de « dix vers à dix voyelles métriques, ou de « cinq stances de cinq vers », ne peut être sensible (mais elle occupe des métriciens...). Comme cas où l'équivalence de la partie au tout était probablement pertinente avant l'époque classique, et cela en rapport avec la musique, on peut citer, au Moyen Âge, les rondeaux, dits *triolet*s, dont la première moitié, puis la totalité, avaient la même forme (Ab aA)<sup>1</sup>. Plus simplement, dans cette vieille formule de tradition orale, « Le gard' champêt', qui pu', qui pèt', / Qui prend son cul pour un' trompèt' », il est plausiblement pertinent que la première moitié est un groupe rimique (aa) par l'équivalence « champêt' = pèt' », puis que le tout est un groupe rimique (aa) par l'équivalence « pèt' trompèt' ». L'auto-similarité (réelle) est sans doute commune en tradition orale (musique, chant, formules scandées...), mais non en métrique purement littéraire (uni-linéaire).

---

<sup>1</sup> Selon un mode de notation traditionnel, les trois « A » ou « a » ont la même forme catatonique (riment) et les deux « A » sont même constitués des mêmes mots.

**bouclage.** Équivalence renvoyant de la fin d'une suite à son début, comme dans une strophe dont le dernier vers répète le premier (*bouclage strophique par répétition*). Exemple de tradition orale : « Amstramgram / Pic et pic et colégram / Bourre et bourre et ratatam / Amstramgram ».

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

**cadence.** Rythme catatonique, souvent correspondant en poésie au nombre de voyelles catatoniques (à partir de la dernière voyelle masculine de l'expression). La cadence de longueur 2 est dite *féminine* ; exemple : il y a deux voyelles à partir de la dernière masculine de « Cueillez, cueillez votre jeunesse » ; la cadence de longueur 1, *masculine*, exemple : « Fera ternir votre beauté ».

En poésie française littéraire, la distinction de deux cadences seulement (longueurs 1 et 2) et leur correspondance partielle avec le contraste parfois présenté entre des mots lexicalement masculins et féminins<sup>1</sup> a entraîné l'usage des adjectifs *masculin* et *féminin* pour caractériser des cadences de longueur 1 ou 2, et, surtout plus récemment, du terme *genre* pour désigner la cadence même. Cette terminologie n'est pas généralisable à un grand nombre de langues : en anglais, italien, espagnol, etc., existent des cadences supérieures à 2, exemple « B'uckingham » en anglais ; en anglais, la cadence 2 n'a aucun rapport avec une catégorie lexicale ou sémantique de féminin ; etc.

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

---

<sup>1</sup> Ce contraste existait déjà chez les troubadours, à l'époque desquels remonte la terminologie prosodique *féminin/masculin*.

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

**césure.** Frontière de deux sous-vers métriques successifs à l'intérieur d'un vers (donc entre des expressions, normalement suites de mots), à ne pas confondre avec la frontière des rythmes métriques (sous-mesures) associés à ces expressions. Deux exemples : Dans l'alexandrin classique { {Oui, je viens dans son temple} {adorer l'Éternel} }, la césure, frontière entre les deux expressions encadrées par des { }, coïncide avec le passage du mot qui s'écrit « temple » au mot qui s'écrit « adorer ». Elle ne coïncide donc pas avec une frontière de syllabe dans « .tem.pl'a. » (la syllabe « .pl'a. » étant mitoyenne), et ne se confond pas avec la frontière rythmique entre les rythmes de 6 associés aux hémistiches (passage de la valeur rythmique de v6 à celle de v7)<sup>1</sup>. Dans l'alexandrin non classique { {font les saules, d'où sautent} {les oiseaux sans brides} }, supposé rythmé en 6-6, la césure passe entre les mots qui s'écrivent « sautent » et « les oiseaux » ; mais la frontière rythmique 6-6 associée, passe entre les deux valeurs rythmiques des deux voyelles du mot « sautent » (v. \**Récupération rythmique*).

**chaîne.** Suite de sous-suites à l'intérieur de laquelle, dans chaque paire de sous-suites successives (...u<sub>1</sub>) (u<sub>1</sub>...), la première unité (u<sub>1</sub>) de la seconde est équivalente à la dernière (u<sub>1</sub>) de la précédente à l'égard d'une propriété déterminée. Exemples : Dans la suite enfantine traditionnelle « Chapeau de pail' – paillason – somnambule – bulletin – tintamarre... », chaque sous-suite 3-syllabique commence par la syllabe terminale de la précédente ; soit une *chaîne (syllabique)* (en fait la description en termes de syllabes est ici approximative). Dans les « vers » de chanson traditionnelle, « En passant par la Lorraine – Rencontrai trois capitaines / Rencontrai trois capitaines – Ils

---

<sup>1</sup> Sur ce point, v. Cornulier (2009a).

m'ont appelé' vilaine / ... », chaque « distique » a pour vers initial le terminal du précédent ; soit une *chaîne par répétition*. Dans une suite de tercets rimés (aab bbc ccd dde...) comme parfois chez Rutebeuf, chaque tercet rime par son vers initial avec le dernier vers du tercet précédent ; soit une *chaîne rimique*.

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

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

**clitique, proclitique, postclitique ou enclitique.**

On nomme souvent *clitique* (= “qui s'appuie [sur un autre]”) dans une langue à accent lexical un mot dont on considère qu'il ne forme pas à lui seul une unité accentuable, mais plutôt qu'il « s'appuie » (grec « klinein ») sur d'autres mots pour former avec eux une telle unité.

En grammaire du français, ce terme est parfois appliqué, en concurrence avec celui de *conjoint*, à des mots qui ne peuvent pas s'employer seuls et doivent toujours faire partie d'un syntagme à l'intérieur duquel ils peuvent dépendre d'un mot plus autonome, leur base, comme « des » qui se combine au substantif dans « des jours » ou « tu » qui se combine à une forme verbale dans « tu sais ». Les clitiques sont *proclitiques* ou *enclitiques*<sup>1</sup> selon qu'ils sont antéposés ou postposés à leur base

---

<sup>1</sup> « Postclitique » serait plus clair que « enclitique » (qui a du reste parfois désigné tous les clitiques), mais est redouté des puristes à cause de l'inconvénient supposé de mélanger

comme « le » ou « tu » dans « le sais-tu ». Ils peuvent s'agglutiner en chaîne comme dans « Ne t'en souviens-tu jamais » où, autour de la base « souviens », gravitent les trois clitiques de « ne t'en » en proclise et « tu » en enclise.

Il n'est pas facile de délimiter nettement une classe de formes conjointes qui seraient les « clitiques », et les seuls clitiques (permanents) en français, notamment peut-être parce qu'il n'existe pas dans cette langue un système d'accentuation lexicale. Ainsi on peut hésiter à classer comme clitique ou non-clitique « que » ou « qui » dans « Que la phrase commence ! » ou « la femme qui rit ». C'est donc d'une manière passablement arbitraire que, pour les besoins de la méthode distributionnelle (pour étude rythmique), laquelle requiert des critères simples et reproductibles, les clitiques (permanents) sont ici définis par une liste que voici :

- articles définis « le », « la », « les » ; articles indéfinis ou contractés « un », « une », « des », « du », « au », « aux » ;
- possessifs « mon », « ma », « mes », « ton », « ta », « tes », « son », « sa », « ses », « notre », « nos », « votre », « vos », « leur(s) » ;
- démonstratifs « ce » (déterminant prénominal<sup>1</sup>), « cet », « cette », « ces » ;
- « ci » et « là » (conjointes par traits d'union) ;
- formes para-verbales : « je », « tu », « il(s) », « elle(s) », « (l')on », « ce », « ça », « nous », « vous », « me », « te », « le », « la », « les », « se », « lui », « leur », « en », « y », « ne », et en apparition postverbale « moi », « toi » (conjointes par trait d'union au verbe impératif en graphie traditionnelle).

Cette liste ne doit pas s'utiliser sans prudence, notamment parce qu'un mot clitique et un mot non-clitique peuvent avoir la même forme (homonymie) ; ainsi, dans « Lui<sub>1</sub>, se plaint-il ? et elle<sub>1</sub>, lui<sub>2</sub> répond-elle<sub>2</sub> ? », les mots « lui<sub>1</sub> » et « elle<sub>1</sub> », séparés du verbe par une virgule et de forme neutre quant au cas, sont autonomes alors que les mots « lui<sub>2</sub> » et « elle<sub>2</sub> », marqués par leur forme comme complément indirect ou sujet, sont

---

des étymons latin (« post ») et grec (« clit »), comme si la langue française ne pouvait les assimiler.

<sup>1</sup> « Ce », pronom antécédent comme dans « ce qui me plaît », n'est pas pris en compte.



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

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

**consistance.**

Peut se dire d'une expression qui est une unité grammaticale ou discursive. Ainsi ce vers de Racine, « Plût aux Dieux que ce fût le dernier de ses crimes ! » est une phrase, donc est consistant ; de même son hémistiche 2, « le dernier de ses crimes », est consistant comme groupe nominal ; mais non son hémistiche 1, « Plût aux Dieux que ce fût », ne correspondant à aucun syntagme.

La non-consistance n'est pas toujours un cas d'*inconsistance* caractérisée ; ainsi « Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! », peut donner une impression de parfaite

---

<sup>1</sup> Formulation empruntée à Karine Devauchelle (2003).

concordance en 6-6, quoique son h2, suite de deux occurrences de « Waterloo » faisant partie d'un ensemble de quatre, ne corresponde apparemment pas à un syntagme particulier. – Un cas typique d'inconsistance caractérisée est celui du rejet (voir *divergence*).

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

**consistance provisoire.** Au terme du premier vers de sonnet (Baudelaire) « J'ai longtemps habité + sous de vastes portiques », est normalement reconnu (comme h2) un groupe prépositionnel incluant un groupe nominal « de vastes portiques » ; pourtant, au terme du distique, puis du quatrain, ce *syntagme provisoire* est augmenté de relatives, de sorte qu'à la fin du quatrain, dans une analyse rétrospective en forme de bilan, « sous de vastes portiques » n'est plus que le début d'un syntagme. Le rythme se traitant en temps réel, on peut tout de même reconnaître qu'à la fin du premier vers, « sous de vastes portiques » formait réellement un GN et que h2 était un hémistiche consistant, et parler à son sujet de *consistance provisoire*.

**consistance des \*expressions métriques terminales** (Tendance). La tendance à la concordance, nette dans la poésie classique, se traduit notamment par la *tendance à la consistance des emt*. Exemple : Dans le distique initial de l'*Art poétique* de Boileau (1674) : « C'est en vain qu'au Parnasse {un téméraire Auteur} / {Pense de l'art des vers {atteindre la hauteur} } », les trois emt, hémistiches conclusifs de vers ou

vers conclusif de \*groupe rimique, sont consistantes : « un téméraire Auteur » comme GN ; « atteindre de la hauteur » comme groupe infinitif (où le GN « la hauteur » est prédéterminé par « de l'art des vers » qui en est détaché) ; le dernier vers comme GV. Il se trouve qu'aucune des em non-terminales n'est consistante : ni « C'est en vain qu'au Parnasse », ni « Pense de l'art des vers », ni « C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire Auteur » n'est un syntagme. Cette situation est banale et anodine, la tendance à la consistance ne portant pas sur les expressions métriques en général.

**consonne.** Les « semi-consonnes » ou « semi-voyelles » sont nommées ici *consonnes* ; voir *glissante* et *voyelle*.

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

**continuité syllabique.** Une suite de phonèmes est syllabée en continuité si, sauf contrainte morphologique, notamment, elle est ininterrompue et toute consonne suivie d'une voyelle se syllabe plutôt en attaque de cette voyelle qu'en modulation terminale d'une voyelle antérieure. Le vers français classique est, au moins fictivement, une continuité syllabique (même en cas de frontière de phrase, voire de réplique en dialogue) ; cette continuité implique omission d'*e* instable, et surtout féminin, devant mot jonctif (« La tempêt' a béni » et non « La tempête a béni » ; comparer les hiatus de « À la modē à la mode », « On y danṣe on y danse » en chansonnette). Toute

frontière de vers est, au moins fictivement, une discontinuité syllabique, manifestable par une pause ; ainsi, dans « Oisive jeunesse / À tout asservie », l'*e* instable (féminin) n'est pas omettable devant « À », mot jonctif, et ces deux vers sont conventionnellement féminins.

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

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

**contre-rejet.** Voir *divergence*.

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

**cosyllabation.** Voir *continuité syllabique*.

**couleur rimique, Règle des deux couleurs.** Dans ces mots-rimes successifs du sonnet *Voyelles*, « virides – rides – studieux – étranges – Anges – Yeux », on peut dire qu'il y a trois *couleurs* rimiques en « ides », « anges » et « eux », et par exemple qu'entre les deux rimes en « eux », il y a une et une seule couleur rimique, « anges ».

Dans ce sixain de Rabelais<sup>1</sup>, « Ô bouteille / Pleine toute / De mystères, / D'une oreille / Je t'écoute : / Ne diffères », les deux rimes en « ères » (notamment) sont séparées par deux couleurs, du « eille » et du « oute » ; la succession « mystères – oreille – écoute – diffères » est tricolore ; cette situation est

---

<sup>1</sup> Exemple présenté par Quicherat (1850 : 83).

exclue en poésie littéraire française classique<sup>1</sup> ; on peut parler à ce sujet de *Règle des deux couleurs*.

**critère métricométrique**, voir *métricométrie*.

**dernière voyelle masculine (DVM)**, ou *tonique (grammaticale)* d'une expression. La dernière voyelle masculine d'une unité prosodique possède généralement un certain nombre de propriétés : 1) c'est ordinairement sur elle que se cale en amont d'elle un rythme éventuellement métrique (par exemple, dans « Votre porte », 4-syllabes de mètre 3 chez Marot, c'est sur le [« o »] de « porte » que le rythme 3 ; ; 2) elle est aussi l'appui de la rime (intégrale ou vocalique) qui peut s'étendre en aval d'elle ; ainsi, dans le même vers, la rime en « -orte » (avec « sorte ») s'appuie sur le même [« o »] ; 3) c'est le point de départ de la cadence (le même [« o »] est la base de la cadence 2 dite féminine) ; par ces trois propriétés, c'est comme le centre ou l'*appui* des formes métriquement pertinentes, ou leur *tête* en terminologie générativiste ; 4) c'est communément le siège de certains motifs intonatifs, par exemple c'est souvent sur elle que peut se caler l'élévation ou l'abaissement tonal marqueur d'inachèvement ou d'achèvement ou de modalité ; 5) c'est elle qui porte l'éventuel accent souvent dit « tonique », et aussi celle à partir de laquelle se cale, en amont, un éventuel accent alternatif d'insistance marquant une voyelle sur deux (comme dans « Il **ne** faut **plus** qu'il parle ! ») ; 6) dans le chant traditionnel, elle coïncide avec un temps fort du motif. On peut donc la désigner comme fondamentale ou *tonique* de cette expression, terme pouvant désigner en musique un centre de gravité ou point de repère des intervalles caractéristiques d'un système mélodique. Voir *tonique*.

---

<sup>1</sup> Même dans des vers de cadence uniforme (l'Alternance de cadences est incompatible avec les suites tricolores, mais non quadricolores).

<sup>2</sup> Cf. F. Dell (1989: 127). Sur cette notion de *tonique (grammaticale)*, voir *MR*.

**discordance.** Voir *concordance*.

**discours direct libre.** Le discours direct libre correspond aux cas où, en émettant un énoncé de forme « X », on signifie par exemple, par imitation, qu'un énoncé de forme « X » a été émis ou perçu. Exemple plausible sinon certain : dans « J'entrais à Charleroi. – *Au Cabaret-Vert* : je demandai des tartines », l'apparition des mots *Au Cabaret-vert* peut signifier par elle-même qu'une telle inscription vient d'apparaître au marcheur. Dans « Que faisiez-vous au temps chaud ? dit-elle à cette emprunteuse. – Nuit et jour, à tout venant, je chantais, ne vous déplaît », dans la fable de la Cigale et la Fourmi (La Fontaine), la production dans le récit de chacun des deux énoncés imprimés ici en italiques signifie qu'il a été produit par un personnage de la fable, ce qu'une « incise » ne confirme que dans le premier cas<sup>1</sup>.

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

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

**disjonctif.** Voir *jonctif*.

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

---

<sup>1</sup> V. Cornulier (2006).

**divergence.** On peut appeler *divergente* une expression (par exemple un vers ou un hémistiche) qui subit un empiètement grammatical, selon qu'une unité grammaticale Ug (par exemple un syntagme) commencée avant elle, empiète dans son début (*divergence initiale*) ou dans sa fin (*divergence terminale*). Si on note { } les bornes de l'expression et < > les bornes de l'unité grammaticale, la formule « ... { ... > ... } » peut évoquer une expression qui inclut, avant sa fin, la fin d'une Ug commencée avant elle, et « { ... [ ... ] » peut évoquer une expression qui inclut, après son commencement, le début d'une Ug terminée après elle<sup>1</sup>.

Exemple de divergence initiale : Dans « Tranquille. Il a <deux trous { rouges> au côté droit} », dans l'expression métrique {rouges au côté droit}, hémistiche 2 terminal de sonnet, « rouges » est la fin (notamment) d'une Ug, « <deux trous rouges> », qui était commencée avant h2 et qui *se prolonge dans h2 sans aller jusqu'au bout* de h2 ; h2 est donc *divergent initialement* par « rouges ». Traditionnellement, c'est cet empiètement (initial) même qu'on signale en le nommant *\*rejet*, et que certains commentateurs de l'époque classique critiquaient comme un enjambement *vicieux*.

Exemple de divergence terminale anodine : dans « {Oui, <puisque <je retrouve} un ami si fidèle>>, » (Racine, 1667), il y a deux syntagmes (« puisque... fidèle » et « je retrouve... fidèle »), inclus l'un dans l'autre, qui commencent à l'intérieur de h1 et qui se prolongent après sa fin. Les anticipations ou empiètement terminaux, cas de *divergence terminale*, comme ici « <puisque je retrouve} » ou « <je retrouve} », sont souvent anodins, nullement remarquables, et pullulent dans les vers classiques sans qu'on les remarque et signale ; d'une part, dans le cas présent, parce que les hémistiches initiaux ne sont pas affectés par la tendance à la *\*consistance* des expressions

---

<sup>1</sup> La notion restreinte ici à des unités « grammaticales » est extensible à des unités linguistique de dimension supérieure, extension utile quand on analyse la concordance dans des unités de dimension supérieure à celle du vers.

métriques terminales ; d'autre part aussi, peut-être, parce que la symétrie entre les divergences initiale et terminale est trompeuse, compte tenu de l'orientation du temps.

Exemple de divergence terminale remarquable ou moins anodine : On épingle souvent sous le nom de *contre-rejets* les empiètements terminaux (cas de divergence terminale) qui produisent un effet sensible de discordance. Dans ce vers de Racine (*Bajazet* 2 :5, 1672), « {Je meurs plus tard : <voilà} tout le fruit de ma feinte>. », exemple de contre-rejet discuté dans le *Dictionnaire de poésie et de rhétorique* d'Henri Morier (2<sup>e</sup> éd. 1975 : 308), la relative brièveté de l'anticipation, jointe au fait que sa borne initiale est la seule frontière de phrase dans le vers, pouvait sans doute contribuer à un effet sensible. Un effet de cet ordre peut être favorisé par un certain suspens à la fin de l'anticipation ; ainsi, dans le premier vers des *Poètes de sept ans*, « {Et la Mère, <fermant} le livre du devoir>. », l'anticipation « fermant » peut paraître anodine dans une diction étale et continue du vers, et significative dans un traitement prosodique plus discontinu à la césure, valorisant le rôle « fermant » de la Mère dès l'hémistiche initial du poème.

Remarque : Les deux types de divergence sont indépendants ; ainsi, dans le dernier vers cité, le syntagme « <fermant le livre du devoir> » rend h1 divergent (terminalement), mais h2 reste \*consistant (= GN « le livre du devoir »).

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



*morphologique* ; celle-ci correspond généralement à une « élision » graphique (« l'ami », « l'amie »).

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

Toutes les voyelles autres que l'*e* instable sont phonologiquement *stables*. Ainsi l'absence d' /a/ dans l'article de « l'amie » est un choix morphologique propre à ce mot et ne relève pas d'une option phonologique<sup>1</sup>.

Dans « Tous se sauvent », le fait que la voyelle est *indispensable* syllabiquement parce que /tussov/ est insyllabable<sup>2</sup> ne change rien à son statut *phonologiquement* optionnel.

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

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

**élision métrique.** Voir *Fiction Graphique*.

**élision morphologique.** V. *e* instable.

---

<sup>1</sup> On peut du reste envisager que, dans « l'amie », l'article /l/ soit le même que dans « l'ami », donc neutre plutôt que féminin, et privé d'option d'*e* plutôt que de /a/ (une telle vue a été suggérée quelque part par Philippe Martinon).

<sup>2</sup> En français standard au moins, deux consonnes identiques successives se distinguent comme finale et initiale de syllabe, ce qui exclut le triplement.

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

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

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

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

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

La pression métrique concerne principalement le mètre (tendance à refuser à la lecture un vers qui paraît d'abord « faux », donc d'abord à le relire). C'est la pression métrique qui, en contexte de mètre 5, favorise l'interprétation consonantique de « i » (synérèse) dans « Science avec patience » pourtant contraire aux habitudes de la Langue des

vers. Elle est également pertinente pour le traitement rythmique des vers composés, par exemple en rythme 6-6, cette composition n'étant pas graphiquement formatée (« invisibilité » de la « césure »). La pression métrique encore forte du temps de Rimbaud permet à certains de ses contemporains et à lui-même d'écrire des vers fortement \*discordants où le mètre favorise une division non conforme à une lecture « naturelle » du vers. Pour des arguments et exemples, voir le chapitre sur l'alexandrin.

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

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

Une *expression métrique terminale (emt)* est la dernière d'une suite métrique de dimension supérieure : par exemple le dernier hémistiche d'un vers, le dernier vers d'un module, le dernier module d'un groupe rimique, le dernier groupe rimique d'une strophe composée... V. (*Tendance à la*)  
\*consistance métrique des emt.

**féminin** ou **masculin**<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour des définitions plus explicites, v. Cornulier (2009a).

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

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

Il est souvent délicat de reconnaître un *e* féminin à l'intérieur du mot, notamment quand sa décomposition en morphèmes est problématique (*TbV*:137 n.2). Seuls les *e* féminins non-internes sont donc systématiquement identifiés dans le présent ouvrage (sauf remarques occasionnelles) ; les éventuels *e* féminins internes ne sont donc pas pris en considération dans les listes métricométriques<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En faveur du rattachement de l'*e* optionnel de « travaillerons » (7<sup>e</sup> dans un 12v de « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... ») à un radical « travaille- » plutôt qu'à une désinence « -érons », voir Cornulier, 2002, « La liberté de l'organisation temporelle d'après le système verbal français », dans *Le Temps*, actes du séminaire « Le Lien social » (novembre

Le statut féminin ou masculin étant dépendant de l'analyse en constituants, il est prévisible que, lorsque celle-ci est complexe ou incertaine, la reconnaissance du statut féminin ou masculin d'un *e* instable risque d'être complexe ou incertaine. Un autre cas problématique est fourni par des mots du type « Quoique » dans « Quoique Paul ait dîné, il ne dort pas » ; d'une part, la graphie « quoique » suggère bien que c'est un constituant ; d'autre part, l'élision graphique dans « Quoiqu'il ait dîné » et le fait que « Quoique... » devant pause ne se prononce pas /kwak/ suggèrent la pertinence d'un constituant « qu(e) il ait dîné » ; selon la définition ci-dessus, l'*e* de « quoique » serait féminin relativement au seul mot « quoique », mais masculin relativement au seul constituant «-qu'il ait dîné ». On peut donc sans doute ici parler d'*e mixte* à l'égard de l'opposition féminin/masculin. Ainsi l'*e* 6<sup>e</sup> de « Sous les murs dont quelque pucelle eut la défense » dans *Mémoire* est peut-être mixte<sup>1</sup>.

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

**Fiction Graphique (FG).** Dans la poésie littéraire classique, au prix d'une simplification rétrospective écrasant l'évolution historique<sup>2</sup>, à l'égard de la régularité, ou pour paraître réguliers au moins sur le papier, les poètes font *au moins comme si* leurs vers écrits étaient sujets à ces trois conventions d'interprétation, applicables dans l'ordre indiqué :

---

2000) de la M.S.H. Ange Guépin (Nantes) édités par Charles Suaud, p. 175-188. – Mais, même dans cette hypothèse, comme les composants morphémiques de « travaillerons » ont une très faible chance d'être prosodiquement autonomes, la tonicité virtuelle de la DVS de « travaille- » et par suite le caractère posttonique de son *e* auraient peu de chance de s'actualiser.

<sup>1</sup> Le statut mixte de l'*e* final de « quelque » explique la précocité de son apparition en 6<sup>e</sup> position de 12v dans de la poésie publiée (dès 1863 environ dans le poème *L'Asile* de Mendès, dans *Philoméla*). Il explique peut-être aussi son maintien dans *Mémoire*, alors que Rimbaud y a évité les F6 par contraste avec « Qu'est-ce... ».

<sup>2</sup> Pour une présentation moins caricaturale, voir par ex. *AP*, chap. 4 : 4.

Convention 1 (**FG1**) : L'*e* instable, indiqué par la graphie, ne peut (et ne doit) être omis que devant mot jonctif à l'intérieur du vers (cosyllabé au moins fictivement en \*continuité syllabique). Donc les « jeunes filles » n'ont pas 2, mais bien 4 syllabes. La rime « bancs publics = sympathiques » chez le chanteur Brassens (vers 1952) n'est pas une rime de poésie littéraire classique sur le papier : si on écrit « sympathiques », elle n'est pas conforme à FG1 ; si on écrit « sympathiq's », elle n'est pas conforme à l'écriture académique. (Cette convention est parfois nuancée ou relâchée à l'intérieur des mots graphiques).

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

Convention 3 (**FG3**) ou *Élision métrique* : A l'intérieur d'un vers, toute voyelle terminale de mot est élidable devant mot \*jonctif (convention qu'il suffit d'appliquer une seule fois à un entre-mot donné et tenant compte de la Convention précédente). Cette convention s'applique sans problème à la « fille aux tétons énormes » du Cabaret-Vert (/fijo/), puisque c'est la prononciation naturelle en prose en cas de continuité syllabique. Elle n'est *pas* observée dans « Le marié, a le vent qui le floue », car le /e/ de « marié » est élidable métriquement devant « a » (jonctif), mais ne l'est pas pas grammaticalement, et est supposé dans la longueur régulière 10 du vers : il s'agit donc là d'un *hiatus métrique* (défaut d'Élision métrique). Mais FG3 est observée malgré l'hiatus /ye/ dans « Écrue, et

presentant » (1871) parce que, dans l'esprit de la *Fiction graphique*, on suppose (par FG1) la pertinence d'un *e* instable («*écru-ē*»)... et par FG3 son élision métrique ; et comme celle-ci ne doit opérer qu'une fois, il n'y a pas défaut d'Élision métrique, donc pas d'hiatus métrique , quoiqu'il y ait hiatus : Boileau dans son *Art poétique* pouvait écrire « Dans son génie étroit » sans se gêner.

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

**formatage métrique**<sup>1</sup>. En versification littéraire classique, le texte est considéré comme une suite d'expressions appelées *vers*, dont chacun a un rythme anatonique régulier (*mètre*) et est porteur de *rime* (\*Saturation rimique, au niveau des vers exclusivement en principe). Ces vers sont formellement identifiés par un formatage métrique en *alinéas métriques*, car on passe à la ligne (d'une manière normale) et, au moins quand on imprime les vers pour publication, chaque alinéa métrique (vers) commence par une majuscule qui peut être purement métrique. – On<sup>2</sup> descend parfois d'une ligne à l'autre en plein vers pour des raisons linguistiques, par exemple en cas de changement de voix dans un dialogue, mais ce simple *décrochage vertical*, en l'absence d'un retour en début de ligne, préserve l'unité fictive de l'alinéa métrique.

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

---

<sup>1</sup> *Formatage* : on parle aussi de *disposition*, mais ce terme s'étend plus mal à une réalisation phonique.

<sup>2</sup> Ce « on » est suspect (le formatage poétique a notamment évolué historiquement).

des unités, graphiquement déterminées, plutôt, par la proximité relative de leurs vers (en dimension verticale).

**gémîné.** On peut qualifier de *gémînées* d'abord les paires de \*groupes rimiques dont les deux GR présentent la même structure rimique. Exemples : un groupe de groupes rimiques (aa bb), ou (abab cdcd), ou (aab-ccb dde-ffe), est gémîné en tant que composé de deux (aa), ou deux (abab), ou deux (aabccb). Puis même chose à des niveaux d'organisation supérieure ; par exemple une strophe (aabb ccdd) est gémînée (est un groupe de groupes gémîné) en tant que composée de deux groupes (de groupes) (aabb) ; elle est donc gémînée à deux niveaux de composition. La gémînation est commune en tradition orale ; exemple : la comptine enfantine traditionnelle « Une poule sur un mur – qui picore du pain dur – picoti picota – lèv' la queu' et pis s'en va » est un groupe gémîné de deux (aa). Quand la métrique littéraire a divergé de celle de tradition orale et chantée, la gémînation est devenue un trait caractéristique de style métrique de chant.

Remarque : la symétrie entre modules (et non plus entre GR), comme dans (ab ab) où « ab » = « ab », n'est pas un cas de gémînation, et est restée commune en tradition métrique littéraire (ce n'est pas un trait de style métrique de chant).

**glissante.** Sont appelées ici *glissantes* ou *consonnes glissantes* (voire anglais *glide*<sup>1</sup>) les \*consonnes initiales de « yeux », « oui », « huit », groupe pertinent (solidairement avec celui des voyelles) relativement aux faits de jonction, donc d'Élision Métrique (v. *Fiction graphique*), puisque les mots commençant par une voyelle ou une glissante fixe peuvent seuls être jonctifs ou disjonctifs (« ami », et « yeux » sont jonctifs, mais « hasard » et « yaourt » sont disjonctifs). Voir *voyelles*.

**glossométrique** (et *métrique grammaticale*) : par opposition aux métriques liées à la tradition orale, les métriques littéraires

---

<sup>1</sup> Jules Marouzeau, qui n'avait pas appris le français, parlait de *glissantes* (*Lexique de la terminologie linguistique*, 1933).



tendent naturellement à être *grammaticales*, ou *glossométriques*, en ce sens qu'elles dépendent principalement de propriétés grammaticales du texte (v. début du chapitre 13 sur le style métrique de chant).

**groupe.** Cette notion sert ici à désigner des suites de longueur métriquement pertinente. Ainsi, dans une suite périodique de 9 paires de quatrains, le nombre 9 des paires ou 18 des quatrains a peu de chances d'être sensible et métriquement pertinent, mais les paires de quatrains, plausiblement sensibles, et régulières, sont métriquement des *groupes*. De même un quatrain (ab ab) est un groupe (de 2 modules) qui sont eux-mêmes des groupes (de 2 vers).

**groupe (d'équivalence) rimique (GR).** Groupe résultant de (généralement) deux modules (groupes élémentaires de vers) rimant entre eux, comme (a a), (ba ba), (bba ba), (bba cca), voire (ba bba), etc., paires de modules de un, deux ou trois vers chacun. Contrairement à la notion de strophe, cette notion ne concerne que la structure interne du groupe. Voir Cornulier (2008a).

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

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

**inverti.** V. *module inverti*.

**jonctif, jonction, disjonctif.** Définition par des exemples : dans /le.a.zar/, /le.za.bi/ (où le point note les frontières syllabiques normales pour « les habits, les hasards ») où les deux

substantifs commencent par la même voyelle /a/, l'un, « habits », sélectionne l'article /lez/ qui s'enchaîne à lui syllabiquement, l'autre, « hasards », sélectionne l'article /le/ malgré l'\*hiatus : /abi/ est dit *jonctif* (forme de *jonction*) et /azar/ *disjonctif*. Les mots commençant par une voyelle sont donc tantôt jonctifs, tantôt (plus rarement) disjonctifs ; les mots commençant par une consonne glissante, tantôt jonctifs (« les oies, les huîtres, les yeux »), tantôt disjonctifs (« les watts, les huitièmes, les yaourts ») ; seule « règle » absolue, les mots commençant par une consonne non-glissante sont toujours disjonctifs (« les corbeaux »). L'usage peut varier ou flotter pour certains mots ; « haricot » est traité comme jonctif ou disjonctif selon qu'on dit /lezariko/ ou /leariko/.

Les cas de *jonction* sont traditionnellement dits de *liaison* lorsque, comme dans les exemples précédents, la forme de jonction se termine par une consonne absente dans la forme normale correspondante ; ainsi du pronom [lez ] (*les*), dont la forme ordinaire est [le ].

Les conditions syntaxiques, et surtout morphologiques, de la liaison et de l'élision morphologique (notion définie sous *e instable*) étant assez semblables<sup>1</sup>, on peut regrouper ces deux phénomènes sous le nom de *jonction*. Il est essentiel, surtout, d'en distinguer nettement la simple omission d'*e instable*<sup>2</sup>.

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

---

<sup>1</sup> Cependant les contextes syntaxiques d'élision morphologique sont plus rigoureusement contraints que ceux de liaison.

<sup>2</sup> Le fait qu'on puisse dire [selbazar] pour « *C'est le bazar* », mais non [selazar] pour « *C'est le basard* », montre que /azar/ « hasard » ne se comporte pas simplement comme un mot qui commencerait par une consonne et que la disjonctivité est une conséquence d'une propriété plus profonde (séparabilité syllabique) ; v. Cornulier (1981). La notion de *disjonction* introduite depuis dans une édition récente du *Bon usage* de Grevisse (1988, § 47) est la même, à ceci près que cet ouvrage conserve la caractérisation traditionnelle par référence aux « mots qui commencent par une consonne », incorrecte ou circulaire via la notion d'« *h aspiré* » (§ 48).

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

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

**loi des huit syllabes** (ou voyelles). En français, les longueurs en nombre de voyelles anatoniques supérieur à 8 ne sont pas « sensibles ». Cette limite est un maximum, non un minimum : certains lecteurs ne sont pas sensibles à l'exacte équivalence des 8-voyelles, voire 7-voyelles. La longueur sommée dans les dénominations du type *décasyllabe* est donc purement théorique. Même si une certaine familiarisation ou acculturation peut être nécessaire pour reconnaître l'équivalence de longueur pour des longueurs maximales (8 ou 7), la loi des 8 syllabes semble relever au moins en partie de la psychologie élémentaire. Voir *ThV* et *AP* 47-48.

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

**masculin.** Voir *féminin*.

**mètre.** Notion corrélée à celle littéraire de vers : Un mètre est un *rythme anatonique régulier de vers*.

**mètre de base (périodique)** par opp. à *contrastif* (généralement *clausule*). Une pièce métrique littéraire possède généralement

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

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

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

il y a un mètre de base, et il s'établit au niveau de chaque groupe rimique (quatrain), puisqu'il y est premier récurrent (dès le troisième vers) et n'y est pas en minorité (deux vers sur quatre). A fortiori, le 5v est mètre de base de *L'Éternité* et de chacun de ses quatrains rythmés en 5555, puisqu'il s'y trouve répété sans concurrence. Par contre, selon le critère ainsi formulé, une strophe mesurée en 88444 n'a pas de mètre de base (le premier mètre récurrent, 8, y étant minoritaire).

Les mètres différents du \*mètre normal peuvent être considérés comme *contrastifs*, spécialement s'ils apparaissent après lui ; on peut les nommer *clausules* si on considère qu'ils ponctuent la fin de groupes métriques, généralement \*modules ou strophes. Ainsi dans les trois strophes de la *Chanson d'automne* de Verlaine dans les *Poèmes saturniens* (1866), qui sont sur ce rythme,

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

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

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

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

Ainsi, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>, dans des suites périodiques d'alexandrins, *au lieu* du rythme 6-6, semble parfois, sporadiquement, se substituer un rythme tel que 4-4-4, voire 3-5-4 (voir AP § 2.7.3.2.3) comme si ce n'était pas une rupture de périodicité, chez des poètes qui cependant n'emploieraient jamais ce rythme hors d'un contexte 6-6. C'est apparemment le cas, par exemple, dans *Le Bateau ivre* (1871) où tout à coup, dans une suite de 6-6 groupés en quatrains, après la mise en rejet de « furieux » à la césure et de « Je courus » à la frontière de modules, dans deux vers successifs, « Je courus ! Et les Péninsules démarrées / N'ont pas subi

tohu-bohus plus triomphants ! », deux mots chevauchant une hypothétique césure 6-6 semblent, sinon empêcher absolument, du moins sérieusement entraver le 6-6 au profit d'un rythme 4-4-4 ou 3-5-4 (voir chapitre 8)<sup>1</sup>.

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

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

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

**métrique.** *Mètre* désigne un rythme anatonique régulier de vers. De là, *métrique* qualifie ce qui concerne le rythme régulier des vers, puis plus généralement les régularités systématiques de la poésie traditionnelle, concernant non seulement le rythme du

---

<sup>1</sup> Il y a une véritable indépendance formelle entre les rythmes 6-6 et 4-4-4 puisque leur longueur totale exacte 12 ne fait pas rythme (n'est pas « sensible »).

vers, mais des formes de strophes et même de niveau supérieur comme le sonnet.

**métrique (voyelle).** On distingue souvent sous le nom de *métriques* les voyelles d'un vers qui contribuent à son *mètre*. En ce sens restreint, la 9<sup>e</sup> voyelle de « Mignonne, allons voir si la rose » (Ronsard, chez qui « ro-se » avait ici deux voyelles) n'était pas métrique, le rythme anatonique se calant en amont de la \*tonique 8<sup>e</sup>; cet « e » était pourtant métrique en un sens plus large (« ro-se »), puisqu'il contribuait à la rime et à la cadence (double). La notion parfois employée de voyelle « comptée » n'est pas meilleure pour désigner uniquement les voyelles contribuant au mètre, car on peut, en analyse métrique, « compter » intellectuellement les voyelles de la cadence comme on « compte » celles du mètre : les unes, même si elles sont posttoniques, ne sont pas alors moins « comptées » dans la cadence que les autres.

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

**module inversé** ou **non inversé.** Les deux modules tercets d'un groupe rimique ( aab ccb ) riment uniquement par leur rime principale, qui est la dernière du premier module (distinguée en gras) ; en poésie littéraire classique, la rime principale peut être anticipée d'un cran dans le second module comme dans ( aab cbc ), où la terminaison singulière terminale du premier tercet (en « c ») est avant-dernière dans le second. Martinon (1912) parlait en ce cas de *sixains inversés*.

**monométrique.** Une suite de vers périodique quant aux formes de vers est **mono-** ou **poly-**métrique selon qu'elle roule sur un ou plusieurs (au moins deux) mètres. Une suite de vers non-périodique quant au mètre est forcément polymétrique ; **bimétrique** peut qualifier plus précisément une suite roulant sur deux mètres.

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

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

**nouille.** Vers ou expression métrique qu'il faut aspirer jusqu'au bout pour en sentir le rythme (de manière concordante) parce que tous ses sous-groupes naturels se terminent pas une voyelle féminine dont la valeur rythmique est récupérable par le suivant. Exemple : « Les robes – vertes – et déteintes – des fillettes », « Platebandes – d'amaranthes – jusqu'à » (même : « plates – bandes »), « Cage – de la petite – veuve !..... \ Quelles ». L'effet de nouille est potentiellement sensible dans des vers de longueur supérieure à 8 chez un lecteur dont l'esprit est sujet à la pression métrique et recherche un mètre normal en traitement rythmique discontinu (comme on faisait sans doute avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle). Par contre, les nombreux lecteurs qui, de nos jours, traitent ordinairement les 6-6v (par exemple) en continuité rythmique, peuvent ne pas remarquer la particularité d'un vers comme « Je reviens dans son temple prier l'Éternel » mélangé à des alexandrins classiques, où l'*e* 7<sup>e</sup> aurait gêné un classique.

**omission d'*e*.** Notion définie sous *e instable*.

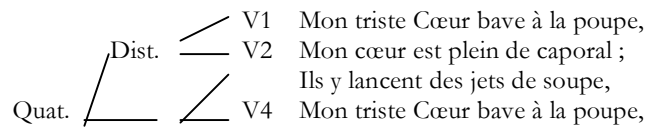
**périodique** (suite, **simple/binaire**). Une suite *périodique* est composée d'éléments équivalents (à quelque égard) réapparaissant, chacun au moins deux fois, toujours dans le même ordre. Elle est *simple* si elle n'est composée que d'un



type d'éléments, comme a a a a , *complexe* si elle est composée d'éléments d'au moins deux types, comme a b c a b c a (en particulier, *binnaire*, s'il y a exactement deux types comme dans a b a b a b ). Voir AP § 3 Annexe 1.

**Pertinence métrique (Principe de).** La simple répétition « Comment ça va ? Comment ça va ? » ne suffit pas à donner l'impression métrique de deux vers qui rimeraient, parce que les équivalences de rythme anatonique 4, de forme catatonique /a/, de cadence 1, ne sont ici qu'un aspect de l'identité des deux expressions ; l'équivalence rythmique entre elles est en quelque sorte tautologique. Les équivalences de mètre ou de rime qui constituent la métrique littéraire ne sont pas tautologiques, et en ce sens peuvent être dites *pertinentes* : par elles des expressions différentes sont placées en situation rythmique équivalente (cela n'implique pas que chacune de ces mises en équivalence ait un intérêt sémantique ou stylistique particulier).

Dans ce quatrain du *Cœur du pitre* :



la rime en « oupe » serait en quelque sorte tautologique si elle reposait sur l'identité du mot « poupe » à lui-même du premier au 4<sup>e</sup> vers ; mais elle repose d'abord sur l'équivalence de « soupe » à « poupe » dans le second distique, et la répétition, plutôt qu'elle ne complète la rime, boucle le quatrain. On peut à ce égard parler de *pertinence* des équivalences métriques. Cela n'implique pas qu'elles aient en chaque occurrence un intérêt sémantique ou stylistique particulier.

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

(strictement ininterrompue) commune à ces deux mots (PGCT) : « baladins » = Saladins ».

**posttonique.** Voir *tonique*.

**pression métrique.** Voir *Évidence métrique*.

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

**proclitique.** Voir *clitique*.

**quantain,** nombre métrique total de vers, servant à désigner un groupe métrique, comme « quatrain » ou « dizain ». Cette désignation est commode, mais superficielle et souvent ambiguë ; ainsi le « dizain » classique rimé (abab ccd-eed) n'a rien à voir avec le dizain médiéval rimé (abab bc cdcd) ; et de même qu'il est utile de ne pas confondre comme « décasyllabes » des 4-6-voyelles et des 5-5-voyelles, de même il est utile de ne pas confondre les « dizains » hétérogènes et de distinguer ici au moins le 4-6-vers classique et le 4-2-4-vers médiéval. La formule numérique peut être plus ou moins détaillée : le 4-6-vers classique est un 22-33-vers si on y exprime jusqu'au quantain des modules.

**quatrain.** Suivant un usage ancien, ce terme s'applique au XIX<sup>e</sup> siècle non seulement à une strophe de quatre vers, mais à un poème fait d'une et une seule telle strophe, conformément à un modèle traditionnel ; c'est donc une espèce de forme fixe (d'autres quantains strophiques, comme *distique*, *sixain* ou *dizain*, pouvaient également désigner des poèmes de tant de vers) . Exemples : le quatrain *Écrit au bas d'un crucifix* de Victor Hugo et le quatrain sur le corps de la femme « L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles » de Rimbaud, et le *Quatrain dans le goût de Pibrac* qui termine l'*Album zutique*. – Sur certains quatrains de tradition orale, v. *rabé-raa*.

**rabé-raa.** En tradition orale et chantée, de nombreux groupes se concluent par un (aa) (voire s'y réduisent) : ainsi de nombreux quatrains (-- aa), formule où chaque tiret représente un vers sans spécifier s'il rime ; parmi ceux-ci, des (aa bb), voire (aa aa), rimiquement saturés, et des (\*\* aa) dont seul le

« distique » final est rimé. Au nombre de ces derniers, dans la tradition de la chanson française, sont communs ceux qu'on peut noter, en notation (romaniste) télescopée, (Ax Aa) ou encore (Ab Aa), où le vers 1, sans rimer à proprement parler, est équivalent verbalement (répétition) au vers 3, ce que signale la capitale « A » ; exemple : « Savez-vous planter les choux – à la mode à la mode – savez-vous planter les choux – à la mode de chez nous » ; son second « distique » est un GR par « choux = nous », mais commence verbalement comme le premier et contraste avec lui par sa fin : « à la mode >> de chez nous ». Dans les quatrains de ce type, le premier distique est suspensif, normalement par sa mélodie et sa cadence (seule féminine), et parfois sémantiquement, comme ici par sa fin « la mode » (laquelle, de mode ? il faut attendre la fin du rabé-*raa* pour savoir laquelle : « de chez nous »).

La formule « rabé-*raa* » est oralement commode pour désigner cette sorte de quatrains, le « r » signalant, dans les deux vers notés « ra », qu'ils sont en relation de répétition.

**récupération rythmique.** Exemple : dans le vers de *Mémoire* ainsi décomposé sémiotiquement {font les saules, d'où sautent} {les enfants sans brides}, la première sous-expression a, calés sur sa \*tonique 6<sup>e</sup>, un rythme anatonique de 6 et une cadence double. La seconde a, calé sur la tonique 12<sup>e</sup> du vers, un rythme anatonique propre de 5, mais, en supposant un traitement rythmique continu du vers, un rythme de 6 par *récupération de la valeur rythmique* de la voyelle féminine de « sautent ».

**rejet**, voir *divergence*.

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

féminine de « lyres ». La brièveté extrême des rejets et contre-rejets de rythme 1 renforce l'effet de discordance.

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

**stable (voyelle)**, Voir *e instable*

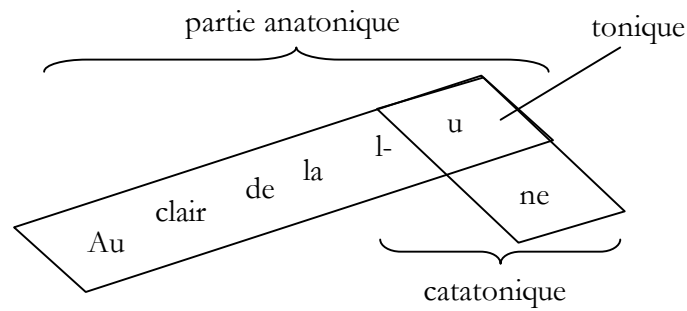
**stance**. On peut appeler *stances* des groupes métriques de vers qui sont graphiquement démarqués, et ont une certaine autonomie sémantique, marquée en particulier par le fait que généralement une fin de stance coïncide au moins avec une fin de phrase. *Strophe* est souvent pris en ce sens depuis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

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

**syllabe**. Voir *voyelle*.

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

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



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

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

**traitement rythmique continu/discontinu.** En traitement rythmique discontinu de deux \*expressions successives, le rythme de chacune est mentalement traité (formé) indépendamment de celui de l'autre. Ainsi {font les saules d'où sautent} peut être rythmé en 6c2 (rythme anatonique de 6, et catatonique de 2), puis indépendamment {les oiseaux sans brides} en 5c2. En traitement rythmique continu de la même suite, à la seconde expression peut être associé un rythme de 6 auquel contribue la voyelle posttonique du précédent (voir *récupération rythmique*). Il semble que, dans la poésie française littéraire classique, jusque dans les années 1870, les mètres normaux (6-6, 4-6, parfois 5-5) étaient traités

en discontinu, donc de telle sorte que le second hémistiche ne pouvait pas bénéficier de la valeur rythmique d'une posttonique antérieure ; ce que peut spécifier la notation 6+6, 4+6 ou 5+5 (où « + » n'indique aucune addition)<sup>1</sup>. Mais les mètres compensatoires ou de substitution sont assez souvent traités en continu, comme en témoigne la banalité de la récupération dans des vers du type « Je courus ! Et les Péninsules démarrées » relativement au rythme 8-4 (« démarrées » ne donnerait pas l'impression rythmique 4 sans le renfort de l'*e* posttonique de « Péninsules »).

**traitement syllabique continu**, voir *continuité syllabique*.

**vers**. Dans plusieurs traditions littéraires dont la tradition française classique, le vers est déterminé dans la graphie comme un alinéa métrique (donc par retour à la ligne d'un vers à l'autre), ce qui rend l'identification et le dénombrement des vers évidents à la lecture et consensuels. Dans la tradition française classique, littéraire, le vers est également caractérisé par un rythme régulier, le plus souvent périodique et conforme à un répertoire limité de rythmes anatoniques simples (donc à  $\leq 8$  voyelles) ou composés binaires (le plus souvent 6-6 ou 4-6) ; ces rythmes, dits *\*mètres*, sont simplement caractérisés en nombre de (valeurs rythmiques de) voyelles. Dans cette tradition, le vers, même composé, est censé (contrôlé « sur le papier ») être traité en continuité syllabique, et ses frontières en discontinuité syllabique et rythmique

En outre, généralement, en tradition littéraire classique, toutes les fins de vers et elles seules sont rimées, le schéma rimique contribuant – avec éventuellement le formatage et l'organisation sémantique – à déterminer des superstructures métriques (modules, groupes rimiques, strophes, etc.).

---

<sup>1</sup> Une analyse un peu plus complexe est suggérée dans *MR* pour rendre du fait que, pourtant, la surnuméraire est exclue à la césure en poésie classique ; comme si le vers composé était rythmé en continuité, et si, de plus, le second hémistiche devait tout de même être métrique par son rythme propre.

Dans des paroles de chant et tradition orale, il est souvent tentant, mais parfois périlleux, de prétendre identifier « les vers ». À l'analyse, cette identification se fait souvent au vu de leur formatage graphique dans des versions imprimées en vers (alinéas métriques) ; mais souvent ces mises en vers sont dues à des éditeurs, non aux auteurs ou propagateurs du chant, et reflètent une tendance inconsciente de l'éditeur à en littériser l'apparence.

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

Complémentairement, est nommée *consonne* toute réalisation de phonème ne fonctionnant pas comme signal autonome, mais comme modulation initiale (consonne d'attaque) ou terminale de signal (consonne de terminaison), même s'il s'agit de ce que certains grammairiens préfèrent nommer une *semi-voyelle* ou une *semi-consonne* comme dans le cas du phonème initial de « yeux », « oiseau » ou « huître ». Ces consonnes sont au besoin distinguées sous le nom de *\*glissantes* et forment un sous-groupe pertinent à l'égard de la jonction (puisque la liaison et l'élision morphologique [notion définie sous *e instable*] peuvent se produire devant certaines consonnes glissantes, mais non devant une consonne non-glissante).