

Cahiers
du



Centre d'Études Métriques

Sur Verhaeren et Van Arenbergh (Marc Dominicy),
un poème d'Aragon (Benoît de Cornulier),
la césure italienne chez Péguy (Clotilde Barthélemy),
les tankas de Judith Gautier (Alain Chevrier),
le *Bateau ivre* (David Ducoffre),
rythme et rime chez Corneille et Racine (Jean-Louis Aroui),
Les Juifves de Garnier (Emmanuel Buron),
la répétition dans les proverbes (Giulia D'Andrea),
Rutebeuf (Benoît de Cornulier),
et la métrique au concours d'agrégation (L. van Licorne)

Table des matières

Sommaires des numéros précédents	3-4
Autour de Verhaeren : la métrique d'Emile Van Arenbergh par Marc Dominicy	5-19
Contre-rime et contre-répétition chez Aragon : <i>L'Illusion de la désillusion</i> par Benoît de Cornulier	21-26
La césure italienne et sa fonction stylistique chez Péguy par Clotilde Barthélemy	27-32
Notule sur la libellule: les tankas de Judith Gautier par Alain Chevrier	33-38
Ecart métrique d'un bateau ivre par David Ducoffre	39-82
Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine. Gros plan sur une thèse récente par Jean-Louis Aroui	83-105
La composition modulaire dans <i>Les Juifves</i> par Emmanuel Buron	107-118
Sur le rôle de la répétition dans les proverbes par Giulia D'Andrea	119-129
Sur la versification de Rutebeuf par Benoît de Cornulier	131-146
Quand le cancre est dans le jury par L. van Licorne	147-148
Résumés (Abstracts)	149-150

Cahiers du C.E.M.

ISSN 1167-508X

Comité de rédaction : Benoît de Cornulier,
Marc Dominicy, Julien Gœury.

Directeur : Benoît de Cornulier

adresse : Lettres Modernes et Sciences du langage

Bâtiment de la Censive

Chemin de la Censive, BP 81227, 44312 Nantes cedex 3

<benoit.de-cornulier@wanadoo.fr>

Ce numéro des Cahiers du C.E.M.
est publié avec le soutien de l'Université de Nantes,
du Conseil Régional de la Loire (programme A.T.T.P.)
et du Laboratoire de Linguistique de Nantes (LLING)

Sommaires des numéros précédents

Cahier 1, mai 1992

Billy : « Pour une théorie panchronique des vers césurés dans la métrique française ». Cornulier : « La Fontaine n'est pas un poète classique : Pour l'étude des vers mêlés ». Bobillot : « Référence à la chanson et *innovation prosodique* dans certains vers de Jules Laforgue ». Gouvard : « Les mètres de Jules Laforgue : Pour une analyse distributionnelle du vers de 12 syllabes ». Cornulier : « Le rond double du rondeau ». Billy : « Corrigenda et addenda à l'Architecture lyrique médiévale... de D. Billy ». Van Licorne : « Un inédit de Tristan Tzara ». Reboudin : « Obituaire : Philippe Martinon ».

Cahier 2, mai 1994

Billy : « Méditations sur quelques nombres ». Chauveau & Cornulier : « Sur la métrique de Tristan : Strophes et mètres classiques vers 1640 ». Gouvard : « L'alexandrin accentuel : Une analyse métrique de *Campos de Castilla* d'Antonio Machado ». Billy : « Notule relative à "L'alexandrin classique était bel et bien un tétramètre..." » de H. Morier ». Cornulier : « La *césure* comme frontière sémantique associée, A propos d'une définition de M. Dominicy et M. Nasta ». Chataigné : « A propos d'une "règle" de la chanson française ». Billy : « Observations sur "L'analyse distributionnelle des vers césurés dans la poésie lyrique médiévale et occitane" de D. Billy ». Anonyme : « Mesure ta force en métrique ». H.C. « En deux mouvements ». Chataigné & Cornulier : « Recette du triolet ». Gouvard : c.r. d'Olimpia Berca, *Dictionar istoric de rime (Dosoftei-Arghezi)*, Bucarest, 1984.

Cahier 3, février 1997

(étiqueté 1996 par erreur en couverture)

dossier agrégation :

Aquien sur la *voix d'Apollinaire*. — Guilbaud sur la métrique de *l'alexandrin d'Apollinaire*. — Cornulier sur le *Pont Mirabeau* et sur l'inconstance métrique de *La Fontaine dans Psyché*. — Van Licorne sur le *Corbeau et le Renart*.

plus

Bertho sur *l'alexandrin de Verhaeren*. — Holowacz sur le *décasyllabe de Verlaine*.

Cahier 4, 1999

Peureux : « *Sommaire Discours de poesie* (1600-1610 ?), édition critique ». —
Devauchelle : « Emergence des vers CPM6 dans la poésie de Théodore de Banville ». —
Cornulier : « Remarques sur la métrique de Mallarmé ». — Gouvard : « L'alexandrin de
Mallarmé et la poésie française (1850-1865) ». — Chetoui : « Pour une syntaxe intégrée à la
poétique : la syntacticométrie ». — Cornulier : « Rimbaud rimeur étourdi des *Premières
Communions* ».

AUTOUR DE VERHAEREN: LA METRIQUE D'EMILE VAN ARENBERGH

Le «bon poète» Emile Van Arenbergh (1854-1934) passe aujourd'hui pour un épigone tardif, et guère talentueux, du Parnasse le moins novateur. Pourtant, il aurait exercé, vers la fin des années 1870 et au début de la décennie qui suivit, une influence non négligeable sur des écrivains d'une autre taille, tels Iwan Gilkin (1858-1924), Albert Giraud (1860-1929) et – fait plus inattendu – Emile Verhaeren (1855-1916). A tous trois, étudiants comme lui à l'Université de Louvain, il aurait appris, dit-on, à ciseler les vers.

Cette légende littéraire recouvre-t-elle quelque réalité? Pour répondre, nous ne saurions nous contenter de témoignages indirects – fussent-ils fournis par la correspondance de l'auteur lui-même. On se réjouira, dès lors, de ce que David Gullentops ait confié à une étudiante de la Vrije Universiteit Brussel, Katrien Stevens, le soin de préparer une édition critique qui reprenne non seulement l'unique recueil de Van Arenbergh, *Les Médailles* (1921), mais aussi tous les vers manuscrits ou publiés que l'on connaisse de lui (Stevens 1998).

Grâce au corpus ainsi constitué, nous pouvons comparer la versification de Van Arenbergh avec ce que les recherches menées à ce jour nous permettent d'affirmer concernant la métrique, apparemment plus audacieuse, d'Emile Verhaeren (Bertho 1996 et 1997; Dominicy 1994 et 2000; Leveque 1998; Morier 1943; Thomas 1943). Il s'agira, en l'occurrence, d'appliquer aux 84 sonnets 12-syllabiques des *Médailles* – soit un total de 1176 12-syllabes – une étude métrico-métrique complète, et de confronter les résultats obtenus aux tendances et régularités observées chez Verhaeren. En outre, afin de cerner de plus près les singularités de nos deux poètes, on testera chaque particularité pertinente dans les deux bases de données élaborées par Gouvard (1994a): le Corpus Général et l'œuvre de Verlaine. L'exploration des variantes et des textes non repris à l'intérieur des *Médailles* nous aidera à fixer la date approximative de certains usages, de même qu'elle nous livrera quelques indices précieux sur la prosodie spontanée de Van Arenbergh.

1. Les vers CPMF6 ou F7

Commençons donc par relever les 12-syllabes des *Médailles* qui exhibent l'une des propriétés métricométriques C6, P6, M6, F6, F7¹. Il apparaît alors que ce corpus ne renferme aucun vers F6, mais bien 13 vers CP6, 13 vers M6 et 5 vers F7. En voici le détail.

¹ Pour la définition de ces propriétés, voir Cornulier (1995, 1999). Je noterai A4, A6 et A8 les vers qui ne sont pas (respectivement) CPMF4, CPMF6 ou CPMF8; un vers An pouvant recevoir, ou non, le marquage Fn+1.

1.1. Vers CP6²

- | | |
|---|--------------------------------|
| (1) Sur les deux poings, vers la fenêtre, il se soulève: | («Le Laboureur», 3) |
| (2) La mer monte et le ressac sur les galets | («Femme de pêcheur», 3) |
| (3) Et le pêcheur lance une amarre sur la grève. | («Femme de pêcheur», 11) |
| (4) En se jouant sous la caresse du Soleil, | («La Nymphe», 2) |
| (5) Sous l'eau d'argent, dans leurs robes de clair de lune. | («Printemps», 8) |
| (6) A l'horizon, comme un nuage, le Rebelle | («La Lumière», 1) |
| (7) Une gondole, en un sillage de musiques, | («Soirée vénitienne», 6) |
| (8) Et soupirant, comme en un rêve, un refrain vague, | («Ophélie», 10) |
| (9) Et, dans sa paix, viens te guérir du mal de vivre! | («Ophélie», 14) |
| (10) Dans un arbre, dont un rayon perce l'ombrage, | («La Châtelaine», 13) |
| (11) Le miracle de la pierre philosophale, | («La Pierre philosophale», 7) |
| (12) «Cette pierre que vous cherchez, – je l'ai trouvée!» | («La Pierre philosophale», 14) |
| (13) Est-ce folie? Est-ce un démon qui l'ensorcelle? | («Baiser de reine», 12) |

L'appartenance du vers (12) à la classe CP6 prête à discussion, dans la mesure où le pronom *vous* pourrait être une forme non clitique; mais le parallélisme entre *vous* et *je*, de même que l'absence de toute indication typographique, plaident contre cette interprétation hautement marquée.

Par ailleurs, je n'ai pas retenu ici l'exemple (14):

- (14) Elle remmaille, près d'un berceau, des filets. («Femme de pêcheur», 2)

En effet, Cornulier (1995: 275 note 50, 1999: 24 note 39) exclut de la catégorie P6 les vers exhibant une préposition *près* ou *hors* sixième qui précède la préposition *de*. Pour une argumentation suggérant que de tels vers admettent bel et bien une analyse 6+6, on lira Dominicy (1992: 166-167) et surtout Gouvard (1994a: 117-122).

Il ne subsiste donc qu'un P6, le vers (8), où la préposition *en* se trouve intercalée entre un *comme* cinquième et un déterminant clitique. Ce genre de configuration est banale depuis Baudelaire; cependant, il faut attendre le Verlaine tardif pour trouver des attestations rigoureusement parallèles (Gouvard 1994a: 191-193; Dominicy 1996: 36-37, 2000: 290 et note 40):

- | | |
|--|--|
| (15) Hélas! et j'avais, comme en un suaire épais, | (Baudelaire, «Un Voyage à Cythère») |
| (16)(i) J'immolerai comme en un calme sacrifice | (Verlaine, <i>Amour</i> , «Angélus de midi», 1887) |
| (ii) A peine. On est comme en un bain où se pavane | (Verlaine, «Londres», 1893) |

Je reviendrai plus loin sur l'étonnante rareté des P6 chez Van Arenbergh comme chez Verhaeren (cf. 2.3), et sur une datation possible des vers (6) et (8) (cf. 4.2).

Conformément aux observations de Gouvard (1994a: 278-281), le vers (17) pourrait être rattaché au sous-corpus des CP6; il admettrait alors une analyse ternaire 4+4+4 (cf. 3.1):

- (17) Un jour enfin, las et brisé, mais satisfait, («Pro patria», 9)

Cependant, dans ce cas d'espèce, la scansion 6+6 demeure nettement plus plausible (voir aussi Dominicy 2000: 288-289 note 39). En effet, l'exemple appartient à la dernière section des *Médailles*, où l'on ne relève aucun autre CPM6 ou F7 (cf. section 4; voir aussi 3.1 note 6).

1.2. Vers M6

² Sur l'absence d'élision dans le vers (2), voir la section 4.1.

- | | |
|--|---------------------------------|
| (18) Les nids jaseurs la saluaient de leur babil, | («Jeune fille», 3) |
| (19) Il boit le vin de l'étrier et de la mort, | («Le Coup de l'étrier», II, 13) |
| (20) Ce bel Eden, que tristement l'automne dore, | («Le Parc abandonné», 5) |
| (21) D'un éclat blanc métallise le paysage. | («En cheminant la nuit», 4) |
| (22) Sur ta couche voluptueuse bat de l'aile. | («Eros», 2) |
| (23) Rayonnante sous l'ombrage qui la protège, | («Antiope», 7) |
| (24) Avec sa proie il disparaît dans la lumière. | («L'Aigle et la vipère», 11) |
| (25) Et, pensive, sur l'horizon monte la lune. | («Soirée vénitienne», 4) |
| (26) Berçant un groupe somptueux de Magnifiques, | («Soirée vénitienne», 7) |
| (27) De leur fanfare accompagnent des chants joyeux, | («Vieille Flandre», 11) |
| (28) L'une d'elles nonchalamment s'attarde encor; | («La Mauresque», 6) |
| (29) Suivant des yeux les martinets au libre azur, | («La Mauresque», 10) |
| (30) En galops fous, les cavaliers, lâchant les rênes, | («Fantasia», 2) |

1.3. Vers F7

- | | |
|--|--|
| (31) Elle tisse les roses blanches des malines. | («La Dentellière villageoise», 11) |
| (32) De mimosas, dont chaque grain est un soleil. | («En cheminant la nuit», 8) |
| (33) A l'horizon, la barre rouge du couchant | («Dans l'infini», 1) |
| (34) Là, sur un banc, le pauvre clerc Alain Chartier | («Baiser de reine», 5) |
| (35) La foule brune, en robe pourpre ou violette, | («Le Temple de la dent de Bouddha», 6) |

2. Van Arenbergh et Verhaeren entre le Parnasse et Mallarmé

Les listes que je viens de reproduire prennent tout leur sens si nous les comparons systématiquement à ce que l'on rencontre chez Verhaeren et dans nos deux corpus de référence. En effet, elles nous permettent de montrer que la métrique de Van Arenbergh trouve ses sources, comme celle de Verhaeren, dans une pratique d'écriture dérivant à la fois du Parnasse et de Mallarmé.

2.1. Chiffres généraux

Si l'on confronte les chiffres obtenus pour Van Arenbergh et pour Verhaeren (d'après Bertho 1996 et 1997; Dominicy 2000 : 265; Leveque 1998), deux tendances se dégagent.

• Van Arenbergh: 1176 12-syllabes

CP6	M6	F6	F7
13	13	0	5

• Verhaeren: 4762 12-syllabes

CP6	M6	F6	F7
347	197	106	23

Tout d'abord, il y a, de part et d'autre, une forte proportion relative de M6, selon une propension commune des années 1880. Cette particularité est nettement plus marquée chez Van Arenbergh que chez Verhaeren, ce qui pourrait s'expliquer par la date de publication fort tardive des *Médailles*.

Par ailleurs, nous l'avons déjà dit, Van Arenbergh n'offre aucun vers F6. Cependant, cette différence majeure tend à s'estomper quand on prend en considération le sous-corpus verhaerenien que constituent *Les Flamandes* et *Les Moines* (2000: 288-289 note 39):

• Verhaeren, *Flamandes* et *Moines*: 1891 12-syllabes

CP6	M6	F6	F7
-----	----	----	----

Ceci me paraît confirmer l'hypothèse selon laquelle la pression normative qui s'exerçait sur Van Arenbergh et sur le Verhaeren des années 1880-1886 aboutissait, pour l'essentiel, à une prohibition ou à une marginalisation extrême des F6 (Dominicy 2000: 285-287, 291).

D'un point de vue plus large, les proportions relatives de F6 observées chez Van Arenbergh et dans les deux premiers recueils de Verhaeren ressemblent à celles qu'on trouve pour des poètes comme Banville, Leconte de Lisle, Heredia ou Mallarmé³:

• Banville: 9731 12-syllabes

CP6	M6	F6	F7
63	3	0	0

• Leconte de Lisle: 16274 12-syllabes

CP6	M6	F6	F7
89	1	1	0

• Heredia: 4292 12 syllabes

CP6	M6	F6	F7
17	1	1	0

• Mallarmé: 2787 12-syllabes

CP6	M6	F6	F7
59	12	1	0

2.2. Le statut des vers M6

L'affinité avec le corpus mallarméen ressort de manière plus notable encore si l'on examine attentivement les vers M6. On distinguera, en s'inspirant de Gouvard (1994a: 122-129, 336-351), les vers ML6 (appelés M'6 chez Cornulier 1995, 1999), où le mot auquel appartient le noyau de la syllabe sixième est composé, et les vers Mnon-L6 où cette condition n'est pas satisfaite. Un vers ML6 contient, sous sa forme graphique, une apostrophe ou un trait d'union qui, dans tous les cas, suit le noyau de la syllabe sixième tout en précédant celui de la syllabe huitième; par ailleurs, ce trait d'union ou cette apostrophe doit précéder le noyau de la syllabe septième si celui-ci est une voyelle autre que «e muet»⁴. On voit alors que, dans le Corpus Général, Mallarmé est l'un des poètes produisant le plus de M6, et que tous ses M6 sont non-L6; des proportions comparables ne

³ Le vers F6 comptabilisé pour Leconte de Lisle devrait sans doute être éliminé (voir Dominicy 1984; Gouvard 1994a: 364-365, 1994b).

⁴ A la différence de Gouvard, je comptabilise donc parmi les L6 les vers qui contiennent, en position 7, un «e muet» placé devant le trait d'union ou l'apostrophe, de sorte que l'analyse 6-6 avec césure analytique reste plausible (Gouvard 1994a: 359-360). En voici deux exemples:

(i) – Des Yankees longs, et roide-soûls par habitude, (Corbière)
(ii) Parler ainsi, consiste-t-il en cette chose (Verlaine)

On ne trouve aucun vers du type (i) chez Van Arenbergh ou chez Verhaeren. La configuration (ii) reste absente du Corpus Général, alors qu'on y rencontre des enclitiques septièmes après une forme verbale terminée par une voyelle autre que «e muet»:

(iii) Brillez, éblouissez-moi ces Américains (Glatigny)

Van Arenbergh a produit un vers de ce genre dans un poème publié en 1882 (cf. section 4):

(iv) Vous la cache; approchez-vous d'elle sur nos cîmes,

Enfin, on relève trois attestations du type (ii) chez Verhaeren (cf. note 5).

se trouvent, par ordre décroissant, que chez Aicard (3 M6), chez Rimbaud (11 M6), et chez Nouveau (9M6):

• Poètes totalisant plus d'un vers M6 dans le Corpus Général

Corbière	M6: 18	ML6: 12	Mnon-L6: 6
Mallarmé	M6: 12	ML6: 0	Mnon-L6: 12
Rimbaud	M6: 11	ML6: 1	Mnon-L6: 10
Hugo	M6: 9	ML6: 9	Mnon-L6: 0
Nouveau	M6: 9	ML6: 3	Mnon-L6: 6
Coppée	M6: 8	ML6: 8	Mnon-L6: 0
Aicard	M6: 3	ML6: 0	Mnon-L6: 3
Banville	M6: 3	ML6: 2	Mnon-L6: 1
Vacquerie	M6: 3	ML6: 3	Mnon-L6: 0
Glatigny	M6: 2	ML6: 2	Mnon-L6: 0

Or, le même phénomène se fait jour chez Van Arenbergh, comme dans *Les Flamandes* et *Les Moines*⁵:

• Les M6 de Van Arenbergh

M6: 13	ML6: 0	Mnon-L6: 13
--------	--------	-------------

• Les M6 de Verhaeren, *Flamandes* et *Moines*

M6: 15	ML6: 0	Mnon-L6: 15
--------	--------	-------------

Par ailleurs, Mallarmé, Verhaeren et Van Arenbergh utilisent les adverbes en *-ment* d'une manière très comparable (voir Gouvard 1993, 1994a: 352-354, 1998a, 1998b: 179-180):

(36) Mallarmé

- | | | |
|-------|--|--------------------------------------|
| (i) | Accable, belle indolemment comme les fleurs, | («L'Azur») |
| (ii) | A me peigner nonchalamment dans un miroir. | («Hérodiade: II. Scène») |
| (iii) | Contre le marbre vainement de Baudelaire | («Le Tombeau de Charles Baudelaire») |

(37) Verhaeren

- | | | |
|--------|---|-------------|
| (i) | Mais les flammes soudainement, s'ouvrant passage, | (Bertho17) |
| (ii) | Mon sang coulait, péniblement, jusqu'à mes nerfs | (Bertho147) |
| (iii) | Se dresse et mire énormément en leur cerveau, | (Bertho157) |
| (iv) | Froid d'étoiles, infiniment inaccessible | (Bertho176) |
| (v) | Becs de hérons, énormément ouverts pour rien, | (Bertho184) |
| (vi) | Et les brumes tout lentement s'appesantissent | (Bertho189) |
| (vii) | Qu'ils ululent sinistrement ta toute exsangue | (Bertho227) |
| (viii) | Exaspère sinistrement ta toute exsangue | (Bertho239) |
| (ix) | Obstinément et longuement fixé, le soir, | (Bertho248) |
| (x) | Il te parle, très doucement, de l'autrefois; | (Bertho249) |

⁵ Dans ses recueils postérieurs, Verhaeren offre quelques rares ML6 (Dominicy 2000: 263, 271; Leveque 1998: 23):

- | | | |
|-------|--|----------------------------|
| (i) | Que les bêtes des grand'routes hurlent de haine | (Dominicy 2000: 22vii) |
| (ii) | N'encombraient plus les grand'routes de ses remords! | (Leveque1474) |
| (iii) | Rythmé, suivant le va-et-vient, au vent, des branches. | (Leveque2152) |
| (iv) | Epuisez-les, faites-les pierre et que leur sort, | (Leveque103; F6) |
| (v) | Force ton âme, éreinte-la contre l'écueil: | (Bertho214; F7) |
| (vi) | Et quel naufrage espèrent-ils en mon orage | (Bertho360; F7) |
| (vii) | Arrache-toi, déchire-toi! Voici la cave | (Dominicy 2000: 36xvi; F7) |

(xi) Vers les autels immensément et vers les trônes,	(Bertho289)
(xii) Hagar, mon âme énormément désorbitée,	(Bertho380)
(xiii) Ils sont, pour éternellement rester: les mêmes.	(Bertho397)
(xiv) Et tant de poings futilement victorieux	(Leveque148)
(xv) Et d'un minuit soudainement illuminé,	(Leveque202)
(xvi) Je les flétris, féroce, sous mes haleines,	(Leveque356)
(xvii) De la bonté, suavement croît la douceur.	(Leveque472)
(xviii) Etant la force immensément hallucinée	(Leveque1893)
(xix) Tandis qu'au loin, obstinément silencieux,	(Leveque1971)
(xx) Sur l'autre bord, où brusquement les au-delà	(Leveque1980)
(xxi) Et novembre si humblement supplie et pleure	(Leveque2554)

(38) Van Arenbergh

(i) Ce bel Eden, que tristement l'automne dore,	(= (20))
(ii) L'une d'elles nonchalamment s'attarde encor;	(= (28))

2.3. La rareté des P6

Il existe, enfin, une particularité qui semble isoler Verhaeren et Van Arenbergh: la proportion très faible de P6 parmi l'ensemble des CP6 (Leveque 1998: 11). De ce point de vue, nos deux poètes rejoindraient plutôt Leconte de Lisle, où l'écart observé reste cependant moins abrupt:

	Total CP6	P6
• Van Arenbergh	13	1
• Verhaeren	347	31
• Corpus Général	899	264
Banville	63	26
Leconte de Lisle	89	17
Heredia	17	7
Mallarmé	59	33
• Verlaine	732	203

A priori, je ne vois pas d'autre explication à cette particularité troublante que le statut syntaxique distinct des prépositions, par rapport aux mots (essentiellement déterminants ou pronominaux) proclitiques. En effet, toute préposition, même *à* ou *de*, peut fonctionner comme un prédicat dans au moins une construction. Par conséquent, les prépositions acquerraient ainsi un relief prosodique potentiellement plus lourd, qui les rendrait comparativement peu aptes à forcer la perception de la mesure (semi-)ternaire toujours exigée, nous allons le voir, dans les vers CP6 de Verhaeren et de Van Arenbergh.

3. Les régularités métricométriques

Il s'agit maintenant de déterminer si les régularités métricométriques dégagées à propos de Verhaeren se retrouvent dans notre corpus.

3.1. Les ternaires F4 et F8

Je commencerai par examiner l'implication (39), qui ne connaît aucune exception chez Verhaeren:

(39) Si un vers est CPM6 ou F7, alors il est A4 ou F4 ou A8 ou F8.

Van Arenbergh respecte cette contrainte sous la forme renforcée (40), largement dominante chez Verhaeren (cf. aussi Dominicy 1994):

(40) Si un vers est CPM6 ou F7, alors il est A4 ou F4, et A8 ou F8.

On obtient ainsi 31 vers potentiellement ternaires qui se répartissent dans les sous-classes suivantes:

- Classes de 12-syllabes potentiellement ternaires chez Van Arenbergh

A4&A8	F4&A8	A4&F8	F4&F8
19	7	3	2

Si l'on compare avec Verhaeren:

- Classes de 12-syllabes potentiellement ternaires chez Verhaeren

A4&A8	F4&A8	A4&F8	F4&F8
286	89	97	48

on voit apparaître une différence intéressante, due à la faible proportion relative des F8 chez Van Arenbergh⁶. Cet écart entre les deux poètes se confirme même quand on ne prend en compte, pour Verhaeren, que le sous-corpus des *Flamandes* et des *Moines*:

- Classes de 12-syllabes potentiellement ternaires dans *Flamandes* et *Moines*

A4&A8	F4&A8	A4&F8	F4&F8
39	13	19	9

Un tel résultat me semble confirmer le rôle crucial que j'ai voulu reconnaître à la syllabe 4 (Dominicy 2000: 287-291). Pour justifier cette affirmation, je commencerai par noter que, sur les 13 CP6 de Van Arenbergh, 2 seulement n'exhibent pas un mot grammatical en position cinquième⁷:

(3) Et le pêcheur lance une amarre sur la grève.

(9) Et, dans sa paix, viens te guérir du mal de vivre!

Comme Verhaeren, Van Arenbergh a donc pris pour modèle les 12-syllabes parnassiens qui combinent les propriétés F4 et CP6 avec l'occurrence d'un mot grammatical en position 5. Dans cette optique, le fait qu'il allie une rareté relative des ternaires F8 à l'absence des vers F6, confirme l'hypothèse que j'ai avancée: à savoir que, chez Verhaeren, la césure lyrique a d'abord été permise en position 4, avant de s'installer ensuite en position 8, et de réapparaître, finalement, en position 6. De manière parallèle, Van Arenbergh se serait surtout autorisé des ternaires F4, tout en s'aventurant à écrire des ternaires F8; mais il n'aurait jamais franchi le pas décisif conduisant à l'infraction métrique capitale que constitue le F6.

⁶ L'écart relevé (9 F4 contre 5 F8) paraîtra sans doute peu significatif sur un total de 12 vers, mais la même tendance se confirme pour les 12-syllabes potentiellement ternaires non repris dans *Les Médailles*: 4 F4 contre aucun F8 (cf. section 4).

⁷ En se fondant sur Gouvard (1994a: 324), on peut attribuer un statut univoquement grammatical à la forme *est-ce* du vers (13); voir aussi la section 4.2, à propos du vers (52). On remarquera que la régularité observée nous fournit une raison supplémentaire pour ne pas comptabiliser le vers (17) parmi les C6 (cf. 1.1).

3.2. Les vers F5 et F9

Chez Verhaeren, les CPM6 potentiellement (semi-)ternaires excluent, à une exception près, la propriété F5, et n'exhibent que très rarement la propriété F9 (Dominicy 2000: 269-270; Leveque 1998: 11-14, 19-20). Si, à cet égard, la métrique de Van Arenbergh est moins contrainte, on observera cependant que la rareté relative de F5 se confirme, et que la proportion totale de la disjonction F5ouF9 demeure assez basse:

- CPM6 (potentiellement ternaires) chez Van Arenbergh

Total	F5	F9
26	1	5

- CPM6 (potentiellement (semi-)ternaires) chez Verhaeren

Total	F5	F9
544	1	24

Parmi les 7 vers F9 de Van Arenbergh, 5 présentent une structure syntaxico-prosodique telle que la frontière de mot associée à la syllabe 4 précède un constituant (noté plus bas «constituant 5-12») qui s'étend jusqu'à la fin du vers:

- (3) Et le pêcheur [lance une amarre sur la grève].
- (4) En se jouant [sous la caresse du Soleil],
- (7) Une gondole, [en un sillage de musiques],
- (31) Elle tisse [les roses blanches des malines].
- (33) A l'horizon, [la barre rouge du couchant]

La tendance est plus forte encore chez Verhaeren, puisqu'elle vaut pour 22 des 24 vers concernés (Leveque 1998: 19-20); les seules exceptions sont⁸:

- (41) Tu n'en peux plus et tu n'espères plus; qu'importe! (Bertho240)
- (42) Et roule, ainsi que des reptiles noirs, ses rues (Bertho364)

Une comparaison avec le Corpus Général et avec Verlaine montre que nous avons isolé là un trait particulier de Verhaeren et de Van Arenbergh, quoique Leconte de Lisle paraisse offrir des proportions quelque peu comparables:

⁸ Dans le passage suivant:

Laissez croire les yeux; laissez pleurer les urnes
Divinement de la croyance sur le cœur; (Les Flambeaux noirs, «Les Livres», 49-50)
de la croyance devrait être le complément déterminatif de urnes; mais l'enjambement de l'entrevers, et l'insertion de l'adverbe *divinement*, poussent à une lecture où de la croyance sur le cœur apparaît comme un constituant formé de deux compléments locatifs corrélés.

	Total (CPM6ouF7)&F9	Constituant 5-12	Pas de constituant 5-12
• Van Arenbergh	7	5	2
• Verhaeren	24	22	2
• Corpus Général	168	86	82
• Leconte de Lisle	19	13	6
• Verlaine	230	84	146

3.3. Les vers F7

Chez Verhaeren, comme dans le Corpus Général, il existe une incompatibilité absolue entre les propriétés F7 et F9 (Dominicy 2000: 271-272; Leveque 1998: 24). Par contre, Verlaine a écrit 16 vers de ce type, dont aucun n'est antérieur à 1887; Van Arenbergh, quant à lui, nous en a laissé deux:

- (31) Elle tisse les roses blanches des malines.
 (33) A l'horizon, la barre rouge du couchant

On peut donc croire que de tels exemples représentent, dans *Les Médailles*, une strate relativement tardive (cf. 4.2).

Les 5 F7 de Van Arenbergh exhibent tous un monosyllabe cinquième suivi d'un bisyllabe. Cette régularité vaut pour 19 des 24 F7 de Verhaeren analysés jusqu'ici (Leveque 1998: 23-25), les 5 exceptions étant:

- (43) Force ton âme, éreinte-la contre l'écueil: (Bertho214)
 (44) Appelle! Et vous, petites fleurs, pour le lincol (Bertho327)
 (45) Et quel naufrage espèrent-ils en mon orage (Bertho360)
 (46) Comme un drap lourd, qu'aucune fleur d'argent n'adorn. (Dominicy 2000: 36xv)
 (47) Arrache-toi, déchire-toi! Voici la cave (Dominicy 2000: 36xvi)

A nouveau, une comparaison avec le Corpus Général de Gouvard et avec Verlaine s'avère instructive; car on voit que la même tendance s'observe dans les quelques F7 du Corpus Général, pour s'atténuer progressivement chez Verlaine:

	Total F7	Mono5+Bis6-7	Non-(Mono5+Bis6-7)
• Van Arenbergh	5	5	0
• Verhaeren	24	19	5
• Corpus général	11	7	4
• Verlaine	97	71	26
jusqu'à 1890	26	21	5
après 1890	71	50	21

4. Van Arenbergh avant *Les Médailles*

L'enquête encore modeste que nous venons de mener montre qu'il existe de profondes affinités entre la métrique, à l'apparence traditionnelle, de Van Arenbergh et l'écriture réputée novatrice de Verhaeren. Une influence du premier sur le second n'est donc pas à exclure – du moins pour les années de formation. Cependant, toute tentative d'aller plus loin se heurte à une difficulté philologique incontournable. A l'instar de son modèle Heredia, Van Arenbergh est l'homme d'un seul recueil, publié sur le tard (1921) à partir de matériaux partiellement anciens. Il s'ensuit que, pour la très grande majorité de nos

attestations, nous ne connaissons que la version publiée, ce qui rend impossible toute datation autre que conjecturale, et nous oblige à exploiter des indices latéraux.

Commençons par le plus évident. La dernière section des *Médailles* évoque l'invasion de la Belgique (1914) et les événements qui en ont découlé. Dans ces 10 «sonnets de guerre», nous ne rencontrons aucun exemple indubitablement CPM6 ou F7; seul le vers (17), déjà discuté, pourrait prétendre à ce statut (cf. 1.1). Si, donc, Van Arenbergh évite la scansion ternaire à la fin de sa vie, il est permis de croire, par contraposition, que les 31 CPM6 ou F7 que nous avons relevés proviennent d'une époque antérieure⁹.

Examinons maintenant les 10 vers CM6 ou F7 que nous avons trouvés soit dans des poèmes non repris à l'intérieur des *Médailles*, soit dans les variantes de ce recueil¹⁰:

• Vers CM6 ou F7 chez Van Arenbergh hors *Médailles*

- (48) Glas des cloches, murmure sourd de voix plaintives, (F7)
(«A l'Océan», ms 2 [→ 1877], 9; Stevens 1998: II.25)
- (49) Plus de brume, où le sourire du soleil ment? (M6)
(«A l'Océan», ms 2 [→ 1877], 16; Stevens 1998: II.25)
- (50) Nous avons aussi notre étoile du berger, (C6)
(«A Calderón-Les Cyclopes», II, 93 [1882]; Stevens 1998: II.3)
- (51) Vous la cache; approchez-vous d'elle sur nos cîmes, (M6)
(«A Calderón-Les Cyclopes», II, 99 [1882]; Stevens 1998: II.3)
- (52) Notre gloire, c'est la clarté qui nous vient d'elle: (C6)
(«A Calderón-Les Cyclopes», II, 109 [1882]; Stevens 1998: II.3)
- (53) Mets sur ton front, comme un baiser, ton crépuscule (C6)
(«Sonnet à la nuit», 3 [1885]; Stevens 1998: II.17-18)
- (54) Et c'est par les cicatrices mordant sa chair (M6)
(«Le Coup de l'étrier», mss 1&2, II, 3; Stevens 1998: 136, I.9)
- (55) Seules encore, ses cicatrices dans sa chair (M6)
(«Le Coup de l'étrier», ms 2, II, 3; Stevens 1998: 136, I.10)
- (56) Il boit le coup de l'étrier et de la mort, (M6)
(«Le Coup de l'étrier», ms 3, II, 13; Stevens 1998: 138, I.11)
- (57) Qu'elle est pâle en sa blanche robe nuptiale! (F7)
(«Ophélie», ms, 1; Stevens 1998: 182, I.42)
→ Elle erre par la lande, en robe nuptiale; [1921]

Si l'absence totale de la propriété P6 n'étonne guère (cf. 2.3), les proportions d'ensemble obtenues pour ce mini-corpus méritent un commentaire approfondi:

⁹ Cette époque antérieure s'étend très vraisemblablement jusqu'au début du siècle. Ainsi, de 1882 à 1887, le vers (4) se lisait:

Sur l'eau court autour d'elle un frisson de soleil: (Stevens 1998: 159, I.27)

¹⁰ Les manuscrits du poème «A l'Océan» paraissent remonter à des époques très différentes. Le ms 4 (Stevens 1998: II.29) porte l'en-tête de la justice de paix d'Ixelles et le millésime incomplet «19»; c'est effectivement à partir de 1903 que Van Arenbergh a rempli sa fonction de juge de paix à Ixelles (Stevens 1998: 5). Pour le ms 2, dont proviennent les vers (48) et (49), l'état du texte impose une datation qui ne soit pas postérieure à la première publication (1877). Les exemples (54) à (57) appartiennent aux variantes manuscrites des *Médailles*; leur date ne peut guère être précisée. Dans «Le Coup de l'étrier», l'apocope sur *encore* du ms 2 (vers (55)) est un phénomène trop banal pour nous aider ici; en revanche, une grave incorrection prosodique qu'on relève, par ailleurs, dans le ms 3, autorise à reconnaître une datation assez ancienne à cet état du texte, et donc au vers (56). Je reviendrai plus bas sur l'une et l'autre de ces particularités.

- Vers potentiellement ternaires

A4&A8: (53), (55), (56)
 F4&A8: (48), (52)
 F9: (55)

- Vers potentiellement semi-ternaires

A8: (50), (51), (57)
 F8: (49), (54)
 F9: (50), (51), (57)

4.1. Van Arenbergh a-t-il écrit des 12-syllabes semi-ternaires?

A priori, tout semble porter à croire que, dans ses premières ébauches, Van Arenbergh s'en tenait à la contrainte (39); ce qui veut dire que – comme Verhaeren, mais durant une période plus restreinte de sa carrière poétique – il aurait écrit des 12-syllabes 8+4 ou 8-4 (Dominicy 2000: 266-268; Leveque 1998: 25). Cependant, un examen attentif de ses vers potentiellement semi-ternaires nous conduit à une conclusion plus nuancée.

Pour (50) comme pour (51), qui est l'unique ML6 connu de Van Arenbergh (cf. 2.2), la scansion 6+6 ne peut être exclue – d'autant que le poème dont proviennent ces deux exemples se réclame d'une esthétique plutôt hugolienne. On remarquera, d'ailleurs, qu'à la différence de (55) et (57), (50) et (51) n'exhibent pas le constituant syntactico-prosodique 5-12 qu'on s'attendrait à trouver dans un vers F9 (cf. 3.2).

D'autre part, trois des cinq vers potentiellement semi-ternaires possèdent un segment initial qui fournirait une syllabe féminine quatrième s'il n'y avait élision:

- (49) **Plus de brume**, où le sourire du soleil ment?
 (51) **Vous la cache**; approchez-vous d'elle sur nos cîmes,
 (57) **Qu'elle est pâle** en sa blanche robe nuptiale!

Une absence d'élision en position 4, accompagnée d'une apocope subséquente, permettrait donc de classer ces exemples dans la catégorie des ternaires F4, aux côtés de (48) et (52). Néanmoins, afin d'évaluer la plausibilité d'une telle scansion, nous devons nous interroger sur ses présupposés prosodiques, et sur ses conséquences pour l'analyse métrico-métrique.

On trouve, dans le corpus total de Van Arenbergh, quelques attestations de non-élision ou d'apocope; cependant, ces phénomènes se révèlent beaucoup plus exceptionnels que chez Verhaeren (cf. Dominicy 2000: 276-280; Leveque 1998: 46-56):

- Absences d'élision chez Van Arenbergh

- (58) Sous sa neige enfler ton sein. («Chanson d'avril», ms, 12; Stevens 1998: II.6)
 →Sous sa neige s'enfler ton sein. («Chanson de Mai» [1880], 12; Stevens 1998: II.7)
 (2) La mer monte et le ressac sur les galets

- Apocopes chez Van Arenbergh

- (59) Les blanches perles d'un collier. («Au Cabaret» [1880], 48, 7-syll; Stevens 1998: II.1)
 (60) Il attend de mourir. Le prêtre, sur sa **chair**,
 A dit les oraisons en l'oignant du Saint Chrême
 Armé de pied en cap, tel qu'un spectre de fer,
 Sur sa haute chayère, il siège roide et blême

(«Le Coup de l'étrier», ms 3, II, 1-4; Stevens 1998: 136, I.11)

(55) Seules encore, ses cicatrices dans sa chair

(61) Le couchant saigne encore: dans sa plaie écarlate

(«Soleil couchant» [1912], 10; Stevens 1998: 129, I.4)

→

Le couchant saigne encor: dans sa plaie écarlate, [1921]

(62) Comme il les couve encore d'un long regard d'amant!

(«Le Laboureur», 11)

Des exemples comme (55), (58), (61) et (62) pourraient se réduire à des bévues ou à des coquilles, voire à un relâchement des règles orthographiques régissant l'emploi du mot *encor(e)* en poésie¹¹. Pour (59), où le lieu de l'apocope reste indécis, et surtout (60), ils illustreraient davantage la maladresse d'un poète débutant – ce qui mettrait quand même à mal la légende littéraire d'un Van Arenbergh maître en prosodie...¹² Mais le fait que (55), (60), (61) et (62) impliquent la liquide vibrante est sans doute significatif. De surcroît, ce genre d'explication ne saurait s'appliquer au vers (2), repris dans *Les Médailles*, et qui présente toutes les caractéristiques d'un ternaire F4&A8 parfaitement accompli, malgré la non-élision de sa syllabe quatrième.

Chez Verhaeren, la possibilité de l'apocope et de la non-élision semble liée, sur le plan phonologique, à l'apparition occasionnelle d'un schwa ou «e muet» épenthétique, presque toujours derrière la liquide vibrante (Dominicy 2000: 282-284; Leveque 1998: 30, 47). Van Arenbergh, quant à lui, n'offre qu'une attestation, au demeurant douteuse, de cet usage:

(63) L'esprit du mal planait aux voûtes éternelles.

Peu à peu vol noir [nwarœ?], éclipsant le soleil,

Comme un crêpe de deuil voila le jour vermeil

(«Lumen» [1908], 1-3; Stevens 1998: 163, I.30)

La scansion avec épenthèse impose une non-élision concomitante – ce qui se produit parfois chez Verhaeren – et une analyse grammaticale où *comme un* fait fonction de déterminant. Si, en revanche, *comme* est une conjonction introduisant un adjectif comparatif, il n'y a plus d'épenthèse, mais il faut rétablir un déterminant devant *vol*. La ponctuation de 1908 et la version définitive publiée dans *Les Médailles* plaident en faveur de la seconde solution:

(64) Son vol noir, tel qu'un crêpe, éclipsait le soleil;

(«La Lumière», 3)

En outre, si nous supposons une épenthèse, nous devrions admettre, de manière surprenante, que Van Arenbergh a écrit au moins un 12-syllabe F6.

Pour ce qui concerne le vers (49):

(49) Plus de brume, où le sourire du soleil ment?

la non-élision de la syllabe quatrième, et l'apocope à la seconde césure ternaire, après la liquide vibrante, demeurent relativement plausibles. L'exemple passe ainsi de la classe des

¹¹ Sur *encor(e)*, voir Dominicy (276-277 note 29). On notera, à cet égard, qu'en une occasion au moins, Van Arenbergh n'a pas hésité à violer l'orthographe d'accord pour rendre superficiellement acceptable une «élision à travers -s» (Leveque 1998: 46-56):

Râlent, mourant eux-même, une plainte affaiblie;

(«Brumaire» [1881-1883-1901], 6; Stevens 1998: 154, I.23)

→ Tout bas le vent soupire une plainte affaiblie; [1921]

¹² Dans «Au Cabaret», 18, on relève la forme verbale *Papillonne*, qui atteste une réanalyse du «l mouillé» en /lj/ – phénomène qu'il m'a été loisible d'observer abondamment chez mon grand-père, flamand louvaniste comme Van Arenbergh, et comme lui francophone d'adoption.

8+4 M6&F8 à celle des 4+4+4 C6&F4&A8; et il présente bien un monosyllabe grammatical en cinquième position (cf. 3.1).

Les choses se compliquent quand on aborde (51):

(51) Vous la cache; approchez-vous d'elle sur nos cîmes,

En effet, la scansion 4+4+4, qui requiert une apocope hors césure et derrière /l/, ne coïncide pas totalement avec l'organisation syntactico-prosodique de l'énoncé. De plus, nous avons vu plus haut qu'une scansion 6+6 s'avère ici très probable.

Quant au vers (57):

(57) Qu'elle est pâle en sa blanche robe nuptiale!

il présente, avec l'élision, un cumul des propriétés F7 et F9 qui inviterait à lui assigner une date assez tardive; corollairement, il exhibe la configuration verbale attendue: un monosyllabe cinquième suivi d'un bisyllabe (cf. 3.3). S'il y a non-élision de la syllabe *-le*, l'exemple devient, comme (49), un ternaire C6&F4 avec un monosyllabe grammatical en cinquième position (cf. 3.1). L'apocope peut alors se placer soit sur *blanche*, soit sur *robe*¹³. Le parallélisme avec (59) ferait pencher pour la première option, qui nous donnerait un 4+4-4 F9, plutôt qu'un 4+4+4 F8. Dans aucune des trois analyses envisagées, la scansion (semi-)ternaire ne coïncide entièrement avec l'organisation syntactico-prosodique de l'énoncé. Par ailleurs, l'analyse 8-4 et l'analyse 4+4-4 imposent toutes deux la propriété F9, qu'accompagne chaque fois l'existence d'un constituant 5-12 (cf. 3.2):

(65) (i) Qu'elle est pâle en [sa blanche robe nuptiale]!

(ii) Qu'elle est pâle [en sa blan(che) robe nuptiale]!

De ce que nous avons vu, il résulte qu'une scansion ternaire virtuelle peut être raisonnablement assignée à (49) et (57). Selon cette perspective, le fait que la syllabe élidable de l'un et l'autre vers précède un monosyllabe grammatical, se laisse interpréter comme l'effet d'une stratégie prosodique qui préserve, dans la scansion fidèle aux normes métriques, une frontière de mot coïncidant avec la césure prohibée¹⁴.

4.2. Les 12-syllabes ternaires

Si (50) et (51) sont des 6+6, et que (49) et (57) admettent une scansion 4+4+4 ou 4+4-4, il ne reste que le vers (54), issu d'un manuscrit, pour représenter la catégorie semi-ternaire. Nous sommes donc autorisés à croire que Van Arenbergh n'a jamais pratiqué le semi-ternaire véritable, et que son évolution métrique l'a simplement conduit d'une écriture qui tolérât encore les 6+6 CPM6 ou F7, vers un respect absolu de l'implication (40).

Sur les 7 vers potentiellement ternaires du mini-corpus envisagé, nous relevons 4 C6, qui exhibent tous un monosyllabe grammatical en cinquième position (cf. 3.1 et 4.1)¹⁵:

(49) Plus de brume, où le souri(re) du soleil ment?

(52) Notre gloire, c'est la clarté qui nous vient d'elle:

(53) Mets sur ton front, comme un baiser, ton crépuscule

(57) Qu'elle est pâle en sa blan(che) robe nuptiale!

¹³ Une synérèse sur *nuptiale*, absolument exclue par l'usage métrique du XIX^e siècle, n'expliquerait pas pourquoi Van Arenbergh a éliminé le possessif *sa* dans la version de 1921.

¹⁴ Pour d'autres exemples possibles de ce phénomène mal connu, voir Dominicy (1984), Gouvard (1994a: 124-128).

¹⁵ Sur le statut de *c'est* dans le vers (52), voir la note 6.

En outre, trois d'entre eux possèdent la propriété F4; ce qui confirme, une fois de plus, la diachronie que nous avons supposée pour l'émergence de la césure lyrique.

L'exemple (53), qui date de 1885, annonce immédiatement une ligne des *Médailles*:

(6) A l'horizon, comme un nuage, le Rebelle

Les deux vers trouvent leur modèle chez Baudelaire (Gouvard 1994a: 191-193; Dominicy 1996: 36-37):

(66) (i)	Chacun plantant, comme un outil, son bec impur	(«Un Voyage à Cythère»)
(ii)	Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,	(«Les Sept vieillards»)
(iii)	Qu'il s'infiltré comme une extase dans tous ceux	(«L'Imprévu»)

tandis que – nous l'avons vu en 1.1 – (8) rappelle le dernier Verlaine:

(8) Et soupirant, comme en un rêve, un refrain vague,

Par conséquent, il est permis d'avancer l'hypothèse qu'il existe, dans *Les Médailles*, une strate «verlainienne» tardive (d'après 1890), dont relèveraient non seulement le vers (8), mais aussi la combinaison F7&F9, inconnue de Verhaeren (cf. 3.3).

L'un au moins des deux ternaires M6, à savoir (56), doit être fort ancien, puisqu'il apparaît dans le manuscrit 3 du «Coup de l'étrier», à côté de la bourde prosodique que constitue la «rime» *chair(e) - fer* (cf. plus haut):

(55) Seules encore, ses cicatrices dans sa chair
(56) Il boit le coup de l'étrier et de la mort,

Enfin, le vers (48) cumule, à l'instar de (31), les propriétés F4 et F7 – alors que cet usage demeure exceptionnel chez tous les poètes (Dominicy 2000: 271; Leveque 1998: 24):

(48) Glas des cloches, murmure sourd de voix plaintives,
(31) Elle tisse les roses blanches des malines.

La date de composition très précoce de (48) explique sans doute pourquoi il n'offre pas la configuration verbale (monosyllabe cinquième plus bisyllabe) qui deviendra obligatoire dans les F7 de Van Arenbergh.

Marc DOMINICY
Université Libre de Bruxelles

REFERENCES

BERTHO (I.), 1996, *Les alexandrins chez Verhaeren*, mémoire de maîtrise, Université de Nantes.

– 1997, «Sur la métrique de l'alexandrin de Verhaeren», *Cahiers du Centre d'Etudes Métriques*, Université de Nantes, n° 3, 95-97.

CORNULIER (B. de), 1995, *Art Poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses Universitaires.

– 1999, *Petit dictionnaire de métrique*, Nantes, Centre d'Etudes Métriques.

DOMINICY (M.), 1984, «Sur la notion d'e masculin ou féminin en métrique et en phonologie», *Recherches Linguistiques*, n° 12, 7-45.

– 1992, «On the Meter and Prosody on French 12-Syllable Verse», *Empirical Studies of the Arts*, vol. 10, n°2, 157-181.

– 1994, «Les quatre "Statues" des *Villes tentaculaires*. Une analyse métrique», dans Jago-Antoine (V.) et Quaghebeur (M.), éd., *Emile Verhaeren = Textyles*, n° 11, 59-77.

– 1996, «La fabrique textuelle de l'évocation. Sur quelques variantes des *Fleurs du mal*», *Langue Française*, n° 110, 35-47.

– 2000, «La césure lyrique chez Verhaeren», dans Murat (M.), éd., *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Honoré Champion, 247-295.

GOUVARD (J.-M.), 1993, «Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin. Du vers classique au 12-syllabe de Verlaine», *Langue Française*, n° 99, 45-61.

– 1994a, *Recherches sur la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle*, Thèse de doctorat, Université de Nantes.

– 1994b, «Sur le statut phonologique de "e": la notion de "e" féminin dans l'alexandrin de Verlaine», *Revue Verlaine*, n° 2, 87-107.

– 1998a, «L'alexandrin de Mallarmé et la poésie française (1850-1865)», à paraître.

– 1998b, «L'alexandrin d'*Hérodiade* (1866-1898)», dans Gaudard (F.-C.), éd., *Poésies. Stéphane Mallarmé*, Paris, Ellipses (C.A.P.E.S./Agrégation LETTRES), 170-187.

LEVEQUE (A.), 1998, *Analyse métrique de trois recueils de Verhaeren: «Les Apparatus dans mes chemins», «Les Villages illusoires», «Les Vignes de ma muraille»*, mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles.

MORIER (H.), 1943, *Le rythme du vers libre symboliste et ses liens avec le sens. I: Verhaeren*, Genève, Presses Académiques.

STEVENS (K.), 1998, «*Les Médailles*» d'Emile Van Arenbergh. *Edition critique*, mémoire de licence, Vrije Universiteit Brussel.

THOMAS (L.-P.), 1943, *Le vers moderne. Ses moyens d'expression. Son esthétique*, Bruxelles, Editions de la Maison du Poète.

CONTRE-RIME ET CONTRE-REPETITION
DANS UN POEME D'ARAGON
L'ILLUSION DE LA DESILLUSION

L'illusion de la désillusion

Quel affreux désordre de sentiments
C'est le mica non c'est la Mi-Carême
Quel affreux désordre de sentiments
Où sont les amis où sont les amants

Les uns dans le foin d'autres à la crème
On se dit amis on est diamants
Les uns dans le foin d'autres à la crème
On est dits amants quelle erreur extrême

Electro-aimants
Me suive qui m'aime
Enfer et tourments
C'est l'ami Carême

Ce texte d'Aragon figure, dédié « à Michel Leiris », dans *Les Destinées de la poésie* (1925-1926)¹. Il a pu être rédigé (peut-être improvisé à l'attention d'un ami ?) au début des années 20, dans une période où, à l'avant-garde du mouvement surréaliste, Louis Aragon contribuait à une expérience poétique liant l'automatisme des mots à l'imaginaire. Le sens est loin de m'être entièrement clair² et ce qui suit concerne surtout son style métrique.

Un réseau d'*amis*.

Ami est ambigu, le mot et la chose : *amis* ou *amants* ? La nuance est portée par la différence *i/ant* qui, sur fond *am-* d'équivalence morphologique (*am-* est le radical) et prosodique (les phonèmes de *am-* constituent la forme « prétonique »³), établit la contre-

¹ Cité ici d'après Aragon, 1995.

² Le *foin* est du côté des amants, et la *crème* sans doute des amis (*Notre ami [...] est la crème des amis*, dit un quatrain de Labiche cité à *crème* par le TLF) ; mais le *mica* ? *l'ami Carême* désignait-il un ami d'Aragon ? A ma connaissance, Aragon ne connaissait pas son contemporain Maurice Carême (une autre piste sera suggérée plus bas).

³ Si la dernière voyelle masculine d'une expression rythmée est dite sa *tonique*, tout ce qui la précède, même la consonne d'attaque de cette voyelle (ici, le *m* final de *am-* ou *aim-*) peut être considéré en un sens strict,

rime *am-i* > *am-ant*, qui est en même temps une contre-répétition par substitution suffixale. Aragon développe sur cette base la question alternative⁴ conclusive d'un premier quatrain :

Où sont les am-is où sont les am-ants (i > an).

dont le parallélisme avec contre-équivalence s'inscrit dans la carrure d'un 5-5-voyelles. Le poème peut sembler naître de cette contre-rime et de cette ambiguïté sentimentale (sorte de désordre des sentiments ou de leur apparence).

A son tour la variante radicale *aim-* associée à la paire *am-i* > *am-ant* le verbe *aim-er* dont le radical nu⁵ dans *aime* (rime 2 du quatrain final) fournit la terminaison féminine en *-aime* complémentaire de la masculine en *-ant* : elles engendreront toutes les rimes du poème.

Ainsi préparé, le second vers du second quatrain, *On se dit amis, on est diamants*, fait clairement entendre le jeu de mots *dits amants* (sans liaison⁶...) = *diamants* qui introduit ce dernier minéral. La contre-équivalence ainsi annoncée (contre-rime et contre-répétition) s'explicite du premier hémistiche de ce vers (conclusif du distique initial) au premier hémistiche du distique final du même quatrain (*On se dit amants*).

Aim-, avec la rime en *-ant*, fournit le mot *aimant* qui, sous forme substantivée et en mot composant, apparaît en rime initiale du dernier quatrain : *électro-aimants*. Dans le module qu'il initie, les mots-rimes *aimants* > *aime*, sur base du même radical, complété ou non d'un suffixe⁷ coïncidant avec la forme catatonique, forment une variante de *contre-rime par diminution* (disparition de la forme catatonique initiale) ; ainsi la rime par (*aim*)*ant* semble inclure la rime en *aime*.

D'autre part, complété par *Carême* en *ami Carême* et même *l'ami Carême*, le mot *ami* peut fournir le jeu de mots populaire *l'ami Carême* = *la Mi-Carême*, dont le second membre apparaît en conclusion du distique initial du poème dans un énoncé d'identification identifiant un type de situation, *c'est la Mi-Carême*, et dont le premier membre, *l'ami Carême*, identifiant une personne, n'apparaît qu'en conclusion du distique terminal du poème, en sorte que ce jeu de mots boucle le poème (les travestissements traditionnels du Carnaval en Carême pouvaient tromper sur le rôle ou l'identité des personnes).

A son tour la *Mi-Carême*, ainsi placée en tête du poème (alors que les mots dont elle dérive ne sont pas encore apparus), semble engendrer en jeu de mots la contre-rime, étendue

phonémique et non syllabique, comme *prétonique*. Ces notions sont exposées et exploitées avec celle de *contre-rime* et plus généralement de *contre-équivalence* dans Cornulier, 2005. Ne pas confondre avec la notion plus ancienne de *contrerime* telle qu'Alain Chevrier l'utilise dans sa contribution ci-dessous à propos de quatrains dont le schéma rimique *abba* ne coïncide pas avec le schéma de mètres CLCL, pour deux mètres dont l'un est plus court (C) et l'autre plus long (L).

⁴ La pertinence du rapport éventuel de la question *Où sont les amis* au thème ancien du regret *Ubi sunt* (*Où sont les neiges d'antan...*) est moins évidente.

⁵ L'absence graphique de la lettre « e » ou d'un e instable n finale de *aim-* dans *aim-ant* n'a pas de valeur contrastive (n'est pas significative) en regard de *aime*, car devant le morphème jonctif *-ant* elle est automatiquement obtenable par « élision » ou omission d'e ; *aime-* est donc bien le radical nu (j'ai essayé de montrer ce point dans Cornulier, 2002).

⁶ L'absence d'hiatus dans le poème pourrait inciter à faire dans *dits amants* une liaison (*z-amants*) qui bloquerait le jeu de mots.

⁷ Il s'agit donc d'une contre-rime *dérivée* (à rebours) au sens où on parle parfois de *rimes dérivées*, communes au Moyen Âge, associant des mots morphologiquement liés par *dérivation*.

de la forme catatonique à sa projection syllabique dans le cadre du 5-5 conclusif du distique initial :

C'est le mica non c'est la Mi-Carême (non > rême⁸)

convoquant ainsi le minéral *mica* (et sans doute par jeu de mots, implicitement, grâce au contre-rejet de *non*, le *canon*, ceci pouvant peut-être opposer la fête à la guerre⁹).

En soi, la contre-rime est caractéristique, en France, du domaine du chant et de la tradition orale plutôt que de la tradition littéraire¹⁰. On peut remarquer que dans ces trois vers, *C'est le mica non c'est la Mi-Carême*, *Où sont les amis où sont les amants* et *On se dit amis on est diamants*, la contre-rime oppose et réunit comme ferait une rime interne les deux hémistiches d'un même vers, et, en cela même, est plutôt caractéristique d'un style métrique de chant.

Ainsi par contre-rime d'abord, puis dérivation morphologique, rime et contre-rime, la notion d'*amis* est au centre d'un réseau dont la série *amants*, *aime*, *dits amants*, *diamants*, *Mi-Carême*, *mica*, *canon* peut-être, et *Carême*... tisse le poème.

Un réseau lexical et métrique populaire et savant.

Le choix du mètre 5-5, de style métrique de chant et littérairement plutôt familier, convient au style ludique et festif tout en se prêtant bien par symétrie interne à ces équivalences et contre-équivalences binaires.

Mais ce rythme pourrait ici avoir une connotation relative à sa propre histoire. Un poète de la première moitié du XVI^e siècle, Bonaventure des Périers, était censé avoir inventé le 5-5 dans un poème intitulé « Caresme prenant en taratantara »¹¹ où *taratantara*, onomatopée 5-syllabique d'un bruit de trompette, désigne ironiquement le rythme en double 5v. Le carême-prenant (début du carême) était l'occasion de fêtes, avec travestissements, du même ordre que celles de la mi-carême. « Carême prenant », personnifié, y était identifié, par *c'est*, dès le premier distique : *Caresme prenant, c'est pour vray, le diable, / Le diable d'enfer...* (dont on apprend au milieu du poème qu'il *met tout en désordre*), et cette identification était rappelée par le dernier vers, *Ce diable maudict Caresme prenant*. Or en conclusion du texte d'Aragon, la Mi-Carême est identifiée, encore par *c'est*, à *Enfer et tourment*¹².

⁸ Ici la contre-rime s'étend à la projection syllabique de la forme catatonique en impliquant jusqu'à la consonne d'attaque de la voyelle tonique (*-non > -rême*), chose assez rare en tradition orale pour qu'on puisse parler de quasi-contre-rime, ou de contre-rime approximative, mais cette approximation est en quelque sorte « obligée » par le jeu de mots recherché.

⁹ Je ne comprends pas ici la fonction du mica (peut-être apparenté comme minéral brillant au diamant ?).

¹⁰ Dans ce premier vers d'un sonnet célèbre de Marbeuf du début du XVI^e siècle, *Et l'amer et l'amour ont l'amer pour partage...*, le fond d'équivalence du contraste s'étend aux consonnes catatoniques (le *r*) : on peut donc parler de *contre-rime tonique* (v. Cornulier 2005b). L'*Hiéroglyphe du Collier de griffes* de Charles Cros se construit sur la triple contre-rime tonique du vers *L'amour, la mer, la mort*... Le chanteur québécois Gilles Vignault a aussi chanté sur de telles contre-rimes. Etc.

¹¹ Cité ici d'après des Périers, 1866, vol. 1, p. 169-172.

¹² Par réciprocité : si enfer et tourments, c'est l'ami Carême, cet ami, c'est enfer et tourments. *Enfer et tourments* réécrit l'exclamation *Enfer et damnation* comme au vers précédent *Me suive qui m'aime* retourne la

Le nom du *Carême* pourrait ainsi, par association savante avec le rythme 5-5, être un premier générateur de ce petit poème. Par le poème de des Périers supposé à l'origine du 5-5, il convoque, par l'enfer, ses tourments et le diable, et, avec la mi-carême, les travestissements, ambiguïtés, et peut-être illusions. Par jeu de mots populaire, à partir de la mi-carême, l'ami Carême. Par cet ami peut-être, et par la forme catatonique de *Car.ême*, le réseau lexical d'aime.

Une strophe de tradition orale et chantée.

Le premier quatrain, par ses mots-conclusifs *sentiments* / *Mi-Carême* / *sentiments* / *amants*, n'est pas rimé en soi : il aurait un vers blanc et son premier vers ne recevrait une vraie rime (non répétitive) qu'avec le dernier : un peu tard. Ceci n'est donc pas de la versification de tradition littéraire (malgré la stricte observance de règles plus superficielles¹³). Pour un lecteur familier de la tradition chantée, ce quatrain est pourtant d'une métrique évidente. Ses deux derniers vers forment un distique rimé en (aa) par *sentiments* = *amants*. La seconde moitié du quatrain est donc un groupe rimique¹⁴, mais en lui-même, globalement, le quatrain n'est pas rimé : le couple :

Quel affreux désordre de sentiments – C'est le mica non c'est la Mi-Carême

Quel affreux désordre de sentiments – Où sont les amis où sont les amants

réalise un type familier depuis des siècles en tradition orale : ses deux membres, commençant par les mêmes mots (au moins jusqu'à la fin du premier « vers ») sont, comme

Dodo l'enfant do – l'enfant dormira bien vite

Dodo l'enfant do – l'enfant dormira bien tôt

en relation de contre-répétition : sur fond d'équivalence verbale initiale, les derniers mots sont en contraste verbal (contre-répétition). Typiquement, à ce contraste entre les signes s'associe un contraste rythmique entre les cadences masculine (1 voyelle) et féminine (2 voyelles) : la première moitié du quatrain est féminine (par *Carê-me*), la seconde masculine (par *amants*). Ce quatrain est donc du type rabé-raa commun dans la tradition du chant¹⁵. En ce qui concerne les cadences, cette conformité suppose une prononciation conforme à la langue des vers, dans laquelle les vers féminins sont au moins supposés avoir une forme catatonique à deux voyelles dont la seconde est l'e féminin (*Carê-me*, et non *Ca-rêm*).

Le choix du quatrain rabé-raa en tant que paire de distiques contre-équivalents est, à l'échelle strophique, un développement naturel de la contre-équivalence *amis/amants*

consigne célèbre *Qui m'aime me suive* : le petit quatrain final est une suite de quatre citations ou reformulations.

¹³ Tout dans ce poème est conforme à la Langue des vers, à la Fiction graphique, à la saturation rimique et à l'alternance de cadence. Cependant, malgré la régularité graphique, le jeu de mots requiert l'hiatus dans *dits amants* = *diamants*, et la contre-rime le favorise dans *dit amis* > *dit amants*.

¹⁴ *Groupe (d'équivalence) rimique* : groupe constitué de deux (rarement plus) éléments réunis ensemble par équivalence de forme catatonique; c'est donc un distique si, comme dans le présent *groupe* (a a), il s'agit de deux éléments d'un vers chacun.

¹⁵ Sur le rabé-raa, v. Cornulier, 1995, p. 266.

génératrice du poème. Finalement, on observe que le premier quatrain, comme rabé-raa, est une contre-équivalence, et que ses deux moitiés (distiques) contiennent chacune une contre-équivalence dans son vers conclusif, ...mica non > ...mi-carême, ...amis > ...amants (signalée plus haut) : soit une forte cohérence et convergence dans cet usage d'une rhétorique familière en tradition orale (mais peu familière aux métriciens, concentrés sur la métrique littéraire).

Le quatrain 2 dérive du premier par reproduction du modèle rabé-raa (*crèmes / diamants / crème / extrême*). Comme chez certains auteurs de poésie littéraire (Desbordes-Valmore par exemple), il sature apparemment le réseau rimique à l'échelle du poème en reprenant les terminaisons du quatrain 1, donc en restant dans le réseau rimique de *aimel'amants* (ainsi *Carême*, qui ne rimait pas dans le quatrain initial, semble trouver rime, après coup, par *crème*). Mais, en permutant les cadences¹⁶, il s'éloigne du modèle de la tradition chantée, car il est essentiel au rabé-raa que ses deux moitiés soient successivement féminine (plutôt continuative) et masculine (plutôt conclusive), alors que ce rapport s'inverserait ici dans le second quatrain si on traite sa finale comme féminine (*ex-trê-me* et non *extrêm'*).

En soi, le fait même de grouper deux quatrains de même rythme en un huitain (sorte de groupe composé *géméné*) est encore caractéristique d'un style métrique de chant.

A cette paire de quatrains en style métrique de chant plutôt que littéraire succède, en conclusion, un quatrain de 5-voyelles (mètre de style métrique de chant), rimé en une paire de modules (ab ab), type aussi commun dans la tradition littéraire que dans le chant. Ce quatrain, en tant que variation finale, fait office de clausule, et son caractère conclusif à l'égard de l'ensemble est confirmé par le fait que ses deux modules, considérés comme des vers,

Electro-aimants - Me suive qui m'aime

Enfer et tourments - C'est l'ami Carême

forment un groupe rimique¹⁷ (aa) et ainsi concluent le poème comme un tel distique concluait chaque quatrain.

Pour finir, signalons un détail. Le premier vers du poème affiche un césure italienne : la valeur rythmique de la post-tonique de son premier hémistiche (de rythme anatonique 5 et cadence 2), *Quel affreux désordre*, contribue au rythme associé au second, *de sentiments*, qui, traité indépendamment, ne ferait que l'effet d'un 4-voyelles. La césure à récupération rythmique était encore rare et remarquable au début du XX^e siècle¹⁸ en mètre fondamental (6-6, 4-6 ou 5-5)¹⁹ et elle n'était pas (à ma connaissance) particulièrement caractéristique

¹⁶ Si un vers n-ième de quatrain est masculin (cadence 1) dans le premier quatrain, il est féminin (cadence 2) dans le second, et inversement.

¹⁷ (ab ab), qu'on peut récrire (ba ba), est une rime composée, sorte de variante d'un (a a) rimant non seulement en bloc, mais en détail.

¹⁸ Voir l'article de Clotilde Barthélemy dans ce même numéro à propos de Péguy en 1913.

¹⁹ Dans les *Fleurs du Mal* de 1861, dans le contexte en mètre 4-6 des *Ténèbres*, le distique *Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur / Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres...* ne pouvait pas être un 5-5 à césure italienne et imposait une césure suspensive 4-6 détachant la notion douloureuse de peintre sur ténèbres. Jusqu'à vers 1870, le traitement rythmique continu (analytique) des mètres fondamentaux était si peu conforme

d'un style métrique de chant. Dans l'*Art poétique* de Verlaine daté de 1874 (*De la musique avant toute chose*), elle avait servi à opposer, à la couleur crue d'une césure carrée (*Pas la couleur, rien que la nuance !*), la nuance d'une césure comme brouillée, nuancée (*Oh ! la nuance seule fiance*) : le traitement rythmique discontinu du mètre fondamental était encore le traitement normal. Il n'est pas certain, mais on peut penser que, dans ce vers des années 1920, la césure à récupération, en imposant le traitement rythmique continu, pouvait encore contribuer chez certains à l'expression rythmique d'un *désordre* ambigu des sentiments.

Benoît DE CORNULIER
UMR 7023 (Paris) / Centre d'Etudes Métriques (Nantes)

REFERENCES

- ARAGON, Louis, 1995, *Le Mouvement perpétuel précédé de Feu de joie*, Poésie/Gallimard.
- CORNULIER (de), Benoît,
1995, *Art poétique, Notions et problèmes de métrique*, Presses de l'Université de Lyon.
- 2002, « La liberté de l'organisation temporelle d'après le système verbal français », dans *Le Temps*, actes du séminaire Le Lien social, M.S.H. Guépin, éd. par Charles Suaud, p. 175-188.
- 2005, « Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire », dans M. Murat et J. Dangel 2005, p. 125-178.
- 2005b, « Gainsbourg et Gainsbarre, Renaud et Renard, contre-rimes vocaliques », dans Choi-Jonin et autres, p. 127-132.
- CHOI-JONIN, Injoo, Myriam BRAS, Anne DAGNAC et Magali ROUQUIER, eds., 2005, *Questions de classification en linguistique : méthodes et descriptions*, collection « Sciences de la communication », Peter Lang, Berne, Suisse.
- DES PERIERS, Bonaventure, *Œuvres françaises*, éd. par Louis Lacour chez Jannet, Paris, 1866.
- MURAT, Michel et DANGEL, Jacqueline, eds., 2005, *Poétique de la rime*, Champion.

aux habitudes qu'une voyelle féminine suffisait ou du moins contribuait souvent à exclure un mètre pour lequel elle aurait imposé le traitement continu (banal ailleurs) : c'était déjà le cas parfois chez Voltaire quand, dans des comédies, il voulait bloquer le rythme 4-6 en faveur du 6-4, ce l'est encore en 1866 chez Châtillon quand il veut bloquer le 6-6 en faveur du 4-4-4 (v. *Art poétique*, p. 93).

LA CESURE ITALIENNE ET SA FONCTION STYLISTIQUE CHEZ PÉGUY¹

Le 28 décembre 1913, Péguy publie dans les *Cahiers de la Quinzaine* un poème colossal de 1911 quatrains, soit 7644 vers, *Eve*. Deux ans plus tard, il meurt au champ d'honneur sans avoir poursuivi dans la voie de la poésie, blessé par l'accueil glacial réservé à cette œuvre qu'il considérait comme la synthèse de sa pensée. Centré sur le personnage d'Eve, ce poème tente de retrouver dans la réalité quotidienne l'histoire du salut et prend les différentes formes de la litanie, de la prière, de l'épopée... Bien qu'il se montre extrêmement classique dans son traitement de l'alexandrin, Péguy fait preuve de modernité en utilisant en 1913, un procédé métrique encore rare, la césure italienne, souvent aussi dite « enjambante », très exceptionnelle à la fin du XIX^e siècle et encore rare, donc remarquable au début du XX^e, même si aujourd'hui une majorité de lecteurs ne la remarquent plus. Puisqu'elle choque ou frappe inévitablement tout familier de la poésie traditionnelle, elle est nécessairement voulue par un auteur en quête d'effets.

Qu'est-ce que la césure *italienne* (qui n'est nullement propre aux italiens) ? Soit ce vers de notre corpus où nous indiquons par un tiret la division probable en sous-vers (hémistiches) :

Et ce n'est pas des textes — d'archéologies (p. 1098, 1)²

Si on scande indépendamment chaque hémistiche, le premier est bien un 6-voyelles à finale féminine (7 voyelles au total, dont la dernière est *féminine* ou *posttonique*), mais le second n'aurait qu'un rythme de 5 (voyelles a, é, o, o, i, un éventuel e posttonique ne pouvant pas appartenir à sa mesure). Pour sentir en 6-6 ce vers ainsi composé (sans division du mot « textes »), il faut que la valeur rythmique de la féminine finale du premier hémistiche (l'e de « textes ») contribue à l'effet rythmique du second, ce qui peut se faire spontanément dans la tête de la majorité des lecteurs actuels, mais ne se faisait pas si spontanément dans la tradition antérieure, où le rythme de chaque hémistiche était recherché dans lui seul : dans un traitement rythmique classique, pour que chaque

¹ Article adapté d'un chapitre d'un mémoire de maîtrise (Master 1) de Lettres Modernes de l'Université de Nantes soutenu en 2005.

² Nous nous référons à l'édition des *Œuvres poétiques* de Péguy, Paris Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, (Édition de Marcel Péguy avec la collaboration de Pierre Péguy et Julie Sabiani, introduction de François Porché, 1994)

hémistiche possède ses 6 voyelles métriques, il aurait fallu que le mot « tex – tes » soit écartelé entre les hémistiches comme dans deux petits vers autonomes :

Et ce n'est pas des tex-
Tes d'archéologies

On pourrait justement parler en ce cas de « césure enjambante », avec un écartèlement peu naturel du mot enjambant la césure, frontière des hémistiches. Mais tel n'est certainement pas le traitement rythmique de cet alexandrin chez Péguy : il ne pratique pas, et de loin, de rejets ou discordances aussi fortes : sa métrique est dans l'ensemble très concordante et à cet égard très classique. Il s'agit donc bien chez lui d'un cas de récupération rythmique à la césure 6-6 sans aucun effet d'enjambement de mot.

Est-ce à dire que Péguy traite dans ce poème l'alexandrin de manière *analytique*, c'est-à-dire, comme dans le 4-6 ou 6-4 italien de la *Divine Comédie*, en telle sorte que le second hémistiche de chaque vers puisse librement, et pour ainsi dire de manière anodine, bénéficier de la valeur rythmique d'une posttonique terminale de l'hémistiche précédent ? Dans cette hypothèse, compte tenu de la fréquence relative des syllabes féminines, on devrait s'attendre à ce que beaucoup plus de dix pour cent des vers du poème présentent un cas de récupération rythmique à la césure ; et les vers à césure masculine seraient simplement des cas où la possibilité offerte par le mode de traitement analytique n'est pas exploitée, et la différence entre les césures à récupération rythmique et les autres pourrait être de valeur stylistique mineure, voire négligeable. Mais, bien loin de là, on ne relève que 12 césures à récupération sur les 7 644 alexandrins d'*Eve*, soit 0,15 % (leur dénombrement précis est rendu possible par la simplicité et l'évidence de la métrique du poème) ; et de plus, elles sont concentrées dans deux passages, donc absentes de la presque totalité d'*Eve*. Donc Péguy, versificateur en cela classique, traite systématiquement l'alexandrin de manière synthétique dans *Eve*, le second hémistiche ne tirant sa mesure 6 que de sa propre substance ; lorsqu'il place une forme potentiellement féminine à la césure, comme « article », il ne manque pas de lui faire succéder un mot jonctif, comme « et » devant lequel son « e » s'élide. Les césures à récupération, que nous continuerons ici à nommer « italiennes », sont exceptionnelles dans *Eve*, beaucoup plus rares proportionnellement qu'à la même époque dans *Alcools* d'Apollinaire, chez qui c'était un trait de modernité utilisé avec modération, donc, tout de même, encore remarquable au cas par cas.

Vu le caractère manifestement exceptionnel des césures italiennes dans *Eve*, et leur concentration, indice d'un usage volontaire, il vaut la peine de les relever minutieusement et on peut s'interroger sur leur visée stylistique.

Le premier ensemble se situe au début du « climat » (suite de quatrains unis par la sémantique) contre les modernes (p. 1097 et sq.), constitué de 500 quatrains.

Nous citerons largement le contexte dans lequel apparaissent les 12 césures italiennes afin que le lecteur puisse se faire une idée par lui-même, sans être conditionné par un ensemble restreint ; toutefois certaines strophes ne seront représentées que par leur premier vers pour que cette citation du texte ne prenne pas de trop importantes proportions. En effet, Péguy est un auteur de la répétition et de la démesure verbale, ce qui nous oblige à le citer longuement pour circonscrire l'ensemble qui nous intéresse. Nous signalons par un tiret et numérotions en marge les césures italiennes.

De quoi auront besoin les hommes face à l'événement surnaturel du jugement dernier :

Ce n'est pas de mémoire et de certificat
Que nous aurons besoin dans ce commun désastre.
Et ce n'est pas d'histoire et de raison d'Etat
Que nous aurons besoin pour cet autre cadastre.

[...]

Et ce n'est pas de carte et de géographie
Que nous aurons besoin dans ce commun désastre.
Et ce n'est pas de plans et de topographie
Que nous nous munirons pour ce nouveau cadastre.

1 Et ce n'est pas des cartes — de géographies
Que nous emporterons au jour du jugement.
Et ce n'est pas des plans et des topographies
Que nous emporterons sur notre bâtiment.

2 Et ce n'est pas des textes — d'archéologies
Que nous emporterons sur notre galéasse.

3 Ce n'est pas par des notes — de philologies
Que nous justifierons notre vieille carcasse.

Ce n'est pas des cadrans et de mauvais compas
Que nous emporterons le jour de cette chasse.
Ce n'est pas de conserve et d'un mauvais repas
Que nous aurons empli notre maigre besace.

Ce n'est pas un fatras de physiologies
Que nous emporterons le jour de la colère.
Ce n'est pas un ramas de généalogies
Que nous emporterons pour le jour du salaire.

Et ce ne sera pas une maigre boussole
Que nous consulterons dans son morne habitacle.
Et nos pavois seront une autre banderole.
Et nos coffres seront un autre tabernacle.

Et ce n'est pas des tas de sociologies
Que nous emporterons le jour du jugement.
Et ce n'est pas des rats de bibliographies
Que nous emporterons le jour du règlement.

Et ce n'est pas des sots et des sociologues
Qui rameront pour nous sur nos pauvres trois-mâts.
Et ce n'est pas des mots et des archéologues
Qui penseront pour nous dans ces derniers frimas.

4 Et ce n'est pas des planches — de bibliothèques
Qui trembleront pour nous le jour de la colère.
Et des recolements et des pinacothèques
Le jour du règlement et le jour du salaire.
[...]

- 5 Ce ne sont pas les courbes — et les sismographes
 Que nous invoquerons le jour du tremblement.
 Et ce n'est pas l'article avec les paragraphes
 Que nous invoquerons le jour du règlement.

Le deuxième ensemble de césures italiennes (sept), se trouve un peu plus loin (p. 1105 et sq.), dans le climat contre les modernes.

- 6 Ce n'est pas leurs balances — de pharmaciens
 Qui diront notre poids quand nous serons pesés.
- 7 Ce n'est pas leurs sentences — de praticiens
 Qui diront notre sort quand nous serons dosés.
- 8 Ce n'est pas leurs balances — de précision
 Qui diront notre poids quand nous serons pesés.
 Ce n'est pas leur sentence et leur décision
 Qui diront notre sort quand nous serons dosés.
- Ce n'est pas l'apophtegme et les concisions
 Qui diront le seul mot quand nous serons pesés.
 Ce n'est point des calculs que nous invoquerons
 Le jour que nous serons offerts et adjugés.
- 9 Ce n'est pas les articles — du Code civil
 Que nous invoquerons dedans cette détresse.
 Nos regards connaîtront un bien autre péril.
 Nos regards chercherons une autre forteresse.
- 10 Ce n'est pas les articles — du Code pénal
 Que nous invoquerons dans ce dernier combat.
 Nos regards connaîtront un autre Tribunal.
 Nos regards chercherons un bien autre Avocat.
 (...)
- 11 Et ce n'est pas leurs drogues — de pharmaciens
 Qui guériront le mal dont nous sommes perclus.
- 12 Et ce n'est pas leurs morgues — de praticiens
 Qui fermeront le seuil dont nous sommes exclus.

Dans quel moule rhétorique Péguy a-t-il placé ces césures peu communes ? Le contexte est celui du *climat* contre les modernes, entièrement construit sur des négations en distique, selon un modèle unique – à quelques variations ou exceptions près – : le tour « Ce n'est (ne sont) pas X [vers 1] qui Y [vers 2] » partagé entre les deux vers du distique. La césure italienne porte toujours sur le substantif principal du groupe nominal introduit par la négation ; il y a donc lieu de supposer que ce terme concentre la valeur négative connotée par la césure dans ce climat de la contestation. Le poète y dénonce l'incapacité du monde moderne à aider les hommes démunis face à l'événement surnaturel du jugement dernier : ils ne trouvent pas de soutien auprès des autorités habituellement reconnues - mais exclues du « nous » représentant l'humanité par le jeu des négations et montrés ainsi du doigt : « professeurs d'histoires » (p. 1099, 3), « faiseurs d'épithètes », « gardes des sceaux »

(p. 1100, 4)... Le perpétuel décalage entre les aspirations de Péguy et celles du monde moderne, rapprochées en un distique, prête souvent à sourire par un contraste cocasse.

La césure l'italienne occupe toujours la même place métrique : elle se trouve soit dans le premier vers du premier distique du quatrain, soit, comme ci-dessous, dans le premier vers de chacun des deux distiques du quatrain, avec, toujours, la même position confirmant sa connotation péjorative.

7 Ce n'est pas leurs balances — de pharmaciens
 Qui diront notre poids quand nous serons pesés.
 Ce n'est pas leurs sentences — de praticiens
 Qui diront notre sort quand nous serons dosés. (p. 1105, 8)

A l'exception d'un seul, les hémistiches terminaux qui suivent les césures italiennes ont tous la forme grammaticale d'un complément du nom dépendant du substantif dont ils récupèrent la valeur rythmique du « e » final. Or ces « cartes », « textes », « notes », « planches », « courbes », « balances », « sentences », « articles », « drogues », « morgues », sont les instruments de la science ou technologie et des modernes que Péguy dénigre (le poète s'attaque aux objets qui caractérisent ces hommes, avant de se moquer de ces derniers eux-mêmes). Non seulement ces notions sont thématiquement homogènes, mais plusieurs présentent des parentés phonémiques locales, en position de rimes césurielles (cartes = textes = notes, balances = sentences), où le parallélisme exprime que toutes ces choses, supports de papier des sciences fustigées, se valent comme dérisoires. Ces diverses similitudes confirment le caractère intentionnel et ciblé de ces césures italiennes.

La première apparition de la césure italienne n'est pas signalée par un bouleversement rhétorique :

1 Et ce n'est pas des cartes de géographies
 Que nous emporterons au jour du jugement. (p. 1097, 8)

On remarquera seulement l'apparition d'un « s » final au mot « géographie(s) ». Ce pluriel est peu banal dans le syntagme « cartes de géographie(s) » ? Est-il ironique ? Oui, sans doute. Remarquons d'abord que, d'un vers et d'un quatrain à l'autre, un contraste sur fond de parallélisme associe l'apparition de la césure italienne avec celle du pluriel (empêchant l'élision de la posttonique) : le premier vers césuré à l'italienne, qu'on vient de citer, était précédé du vers ci-dessous, qui mettait donc la césure italienne en contraste :

Et ce n'est pas de cart(e) et de géographies

La multiplication peut dévaloriser la notion en substituant l'accumulation d'ouvrages matériels à une doctrine potentiellement unique. Cette valeur négative de la pluralité, lexicalement signifiée ensuite par les mots « fatras », « ramas » et « tas » rimant d'une césure à l'autre, apparaît plus clairement dans le cas des « professeurs d'histoires » (p. 1099, 3), où la mise au pluriel de l'histoire dégrade la valeur sémantique du terme : raconter des histoires n'est pas enseigner l'histoire. On retrouvera ensuite ce pluriel dans toutes les strophes, que la césure soit ou non italienne.

La seconde salve de césures italiennes, succédant à cinq strophes parlant du poids et de la mesure, est ouverte par ce quatrain :

- 6 Ce n'est pas leurs balances de pharmaciens
 Qui diront notre poids quand nous serons pesés.
 7 Ce n'est pas leurs sentences de praticiens
 Qui diront notre sort quand nous seront dosés. p. 1105, 8

Il est commun de dénigrer la mesquinerie des « comptes d'apothicaires » et des pesées sur balance de pharmacien. La diérèse qui découpe les noms de métier des « pharmaci-ens » et « pratici-ens »³ syllabe par syllabe en granules homéopathiques convient à la microscopie d'un travail de laboratoire ou d'officine de justice, comme, un peu plus loin, à la « précision » et à la « décisi-on » des uns ou des autres. En détachant syllabiquement et faisant valoir à l'hémistiche une voyelle féminine normalement élidable et tout à fait exceptionnelle en cette position, la césure italienne peut concourir à ridiculiser la vanité et la mesquinerie de ces techniques méticuleuses sans rapport avec le « poids » de l'enjeu.

Pourquoi avoir concentré dans ce climat les césures italiennes ? Marque d'une versification moderne à laquelle l'auteur attache clairement une valeur péjorative, la césure italienne, pratiquée dans un esprit de dénigrement, ne pouvait mieux trouver sa place dans cet immense réquisitoire dénonçant l'incapacité des sciences à se dégager du matériel et de là, à répondre aux aspirations spirituelles de l'homme. Il était sans doute ironique, de la part de Péguy, d'employer cette tournure métrique moderne contre les modernes, à l'heure où un poète comme Apollinaire, dans *Alcools*, l'employait plutôt avec le souci d'innover.

Clotilde BARTHELEMY

Département de Lettres Modernes, Université de Nantes

³ La diérèse pourrait être d'autant plus notable dans « pharmaciens » et « praticiens » que, dans la langue des vers traditionnelle, la diérèse ne s'était pas également maintenue dans tous les mots terminés par la même désinence.

NOTULE SUR LA LIBELLULE : LES TANKAS DE JUDITH GAUTIER¹

La libellule erre emmi les roseaux...
Verlaine, *Pantoum négligé*

Judith Gautier (1845-1917) est restée longtemps absente du paysage littéraire. Pourtant, ses romans sur l'Orient, proche ou lointain (la Chine, le Japon, L'Inde, La Perse, l'Égypte, etc.) en font une des figures emblématiques de la littérature exotique.

Fille de Théophile Gautier, première épouse de Catulle Mendès, elle écrivit des poèmes de stricte observance parnassienne, qui seront recueillis dans ses *Poésies* en 1911. Elle est surtout connue pour avoir traduit des poèmes chinois dans son recueil *Le Livre de jade*, paru en 1867, sous le pseudonyme germanisé de Judith Walter². Dans ses souvenirs, *Le Collier des jours* (1902), elle a raconté comment elle avait appris cette langue auprès d'un Fils du Ciel recueilli par son père alors qu'elle était enfant³. Les traductions en prose de poèmes chinois sont données sous formes d'alinéas correspondants aux vers traduits, séparés par des blancs, Mais le délayage de leur contenu se situe à l'opposé de la concision des poèmes originaux. Cet ouvrage est souvent cité dans les historiques du poème en prose, et il a été réédité.

Or il existe un second recueil de traductions de poèmes extrême-orientaux par Judith Gautier, cette fois-ci en provenance du japonais, et d'une originalité formelle bien plus grande : *Poèmes de la Libellule*, paru en 1885, hors commerce, chez l'auteur⁴.

Cet *in-folio* non paginé est un album de poèmes traduits du japonais, imprimés sur de magnifiques estampes de Yamamoto, souvent monochromes, et où volent des libellules. Les textes choisis proviennent du « *Ko-Kin Waka-shiyou. Recueil d'Outas anciens et modernes* ». Il s'agit du *Kokin-shû*, anthologie impériale achevée en 905 [Waka = poème japonais, *Utas* = chants].

C'est un très bel ouvrage, imprimé sur Japon, comme il se doit. Ses illustrations sont dans le droit fil de l'édition complète du *Shi-ka zen-yô. Anthologie japonaise. poésies anciennes et modernes des Insulaires du Nippon* (1871), l'ouvrage où Léon de Rosny introduisit la poésie japonaise en France. Il l'avait écrit dans le sillage de l'exposition universelle de 1867, qui fut à l'origine de la mode du japonisme.

¹ Version développée d'une intervention orale donnée à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, dans le cadre du séminaire de poétique de Jacques Roubaud, à l'occasion du deuxième Printemps des poètes (février 2000).

² Judith Walter, *Le Livre de Jade*, Alphonse Lemerre, 1867, 171 p.

³ Johanna Richardson, *Judith Gautier*, Biographie/Seghers, 1989, p. 38-39.

⁴ *Poèmes de la Libellule*. Traduits du japonais d'après la version littérale de M. Saionzi, Conseiller d'État de S.M. L'Empereur du Japon.... par Judith Gautier. Illustrés par Yamamoto ; [préface de Tsoura-Youki, s. l., s. n., [1885]. Imprimerie Gillot.

Pour certains de ces poèmes une transcription phonétique précède la traduction en vers français de Judith Gautier. A la fin du recueil, est donnée une traduction littérale en prose de chacun des poèmes, faite par son collaborateur japonais, son ami Saionzi, conseiller d'Etat de l'empereur du Japon, qui résidait en France comme l'artiste Yamamoto⁵.

Donnons un exemple de ces trois versions avec le poème initial de « La Princesse Issé » [la Princesse Isé].

« Harou goto ni
« Nagarourou Kawa o
« Hanato mité
« Orarénou mizou ni
« Sodé ya Norénamou. »

Pour cueillir la branche
Dont l'eau berce la couleur
Sur l'eau je me penche :
Hélas ! j'ai trempé ma manche
Et je n'ai pas pris de fleur !

Voici la traduction littérale donnée dans la table :

Pour cueillir les fleurs du prunier, dont l'eau agite les couleurs, je me suis penchée
vers l'eau, mais, hélas ! je n'ai pas cueilli de fleurs et ma manche est toute trempée.

Ne connaissant pas la langue d'origine, nous ne pouvons juger du bien-fondé de la transcription et de la traduction en prose. Mais nous prendrons pour objet d'étude les « poèmes français » de Judith Gautier en tant que tels, et sous l'angle exclusif de la morphologie poétique.

Comme le dit dans une note la « Préface au recueil des poésies anciennes et modernes, publié par ordre du mikado Atou Kimi, la cinquième année Yngui (IX^e siècle) par Tsoura-Youki [Tsurayuki] » :

Le poème japonais : *Outa*, se compose de cinq vers. Le 1^{er} de cinq pieds, le 2^{ème} de sept, le 3^{ème} de cinq, les deux derniers de sept, en tout trente et pieds.

Le vers japonais est un vers syllabique. La transposition française reprend à son compte (c'est le cas de le dire) la contrainte syllabique originelle.

Chaque poème est un quintil hétérométrique où les vers courts et longs se succèdent selon le même ordre : 57577.

Les petits vers impairs de 5 et de 7 syllabes existent en français et convenaient pour le genre léger, les pièces fugitives. En tant que vers impairs, on peut les croiser⁶, note Wilhem Ténint, notamment dans la chanson. (Ainsi dans cette chanson littéraire qu'est l'*Invitation au voyage* de Baudelaire.)

Mais dans ces poèmes l'existence de rimes terminales est une adjonction de la poétesse pour rendre conforme cette pièce à la versification française.

Alors que la silhouette hétérométrique reste fixe dans cette suite de strophes-poèmes, le schéma de rimes n'est pas limité à une seule formule, mais varie d'un poème à l'autre.

⁵ Johanna Richardson, *Judith Gautier*, op. cit., p. 162.

⁶ Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, 1844, p. 57.

Sur les 89 pièces de ce recueil (les 98 poèmes-traductions et le tanka de la dédicace, qui est de sa plume), on observe les 9 types de quintils suivants, que nous rangeons par ordre de fréquence :

<i>ababa</i>	22
<i>ababb</i>	17
<i>abaab</i>	13
<i>abbab</i>	11
<i>aabab</i>	9
<i>abbba</i>	7
<i>abbaa</i>	4
<i>aaabb</i>	4
<i>aabba</i>	2

Les quatre formules les plus fréquentes sont donc celles qui commencent par *ab*, c'est-à-dire qui se donnent au départ les deux rimes sur quoi roulera le poème.

On voit que la formule *ababa*, la plus équilibrée par son alternance des rimes, représente le quart des cas.

La formule *ababb*, congruente par rapport au schéma métrique, représente avec la précédente presque la moitié des cas.

La formule *abaab*, également assez équilibrée dans la répartition de ses rimes, et très fréquente dans la poésie française, représente avec les deux précédentes plus de la moitié des cas.

Si l'on joint ces trois formules avec la formule *abbab*, on couvre presque les trois quarts des cas.

On note une formule à rime triple suivie, enchâssée : *abbba*. L'autre formule, où la rime triple est juxtaposée, n'a pas été réalisée par l'auteur : *aabbb*.

Les formules *aabbb* et *abbba* sont osées, puisque Quicherat indique qu'on ne place jamais consécutivement trois rimes dans la strophe de 5 vers (toutefois il donne en note un exemple de Malleville en *abbba*)⁷. Il rapporte 15 « modèles » de quintils, iso- ou hétérométriques, mais les formules de rimes de certains d'entre eux se recoupent. Dans son *Petit traité*, il n'en donne que 5 modèles⁸.

C'est dans un ouvrage antérieur à celui de Judith Gautier, *Les Vers français et leur prosodie* (1876) qu'un esprit épris de combinatoire, Ferdinand de Gramont, a donné les diverses combinaisons possibles du « quintain », il est vrai là aussi sur des poèmes en stances, mais isométriques⁹. Elles sont au nombre de 10.

La disposition la plus habituelle, écrit-il, est *abaab*, mais il existe trois autres formes commençant par une rime et finissant par l'autre :

aabab
abbab
ababb

Trois formes commencent et finissent par la même rime (imposant que la strophe suivante ait une formule inverse pour respecter l'alternance en genre) :

⁷ L. Quicherat, *Traité de versification française*, chez Louis Hachette, 1838, n. 2, p. 248.

⁸ L. Quicherat, *Petit Traité de versification française*, Librairie Hachette et C^{ie}, 1866, 3^e éd., p. 121-123.

⁹ F. de Gramont, *Les Vers français et leur prosodie*, « Bibliothèque d'éducation et de récréation », J. Hetzel et C^{ie}, 1876, p. 189.

aabba
ababa
abbaa

Et enfin trois formes problématiques :

abbba
aabbb
aaabb

La quatrième et la septième sont très rares. Quant aux trois dernières, pour le comte de Gramont, elles « ne présentent rien qui ait rapport au quintain ; dans la première il y a cinq vers mal ordonnés ; dans les deux autres, cinq vers en rimes suivies¹⁰. »

Les deux dernières formules sont également condamnées par Martinon, qui en a cependant relevé plusieurs occurrences dans son répertoire au titre des « quintils irréguliers »¹¹.

A l'exception de la formule *aabbb*, Judith Gautier a donc expérimenté 9 des 10 formules possibles.

Pour ses épigrammes en quintils isolés (d'où le titre au pluriel : *Poèmes de la Libellule*), on peut penser qu'elle a pu puiser ses formules de rimes dans le manuel de versification de chez Hetzel.

Sinon, elle a pu trouver cette forme de son propre chef, en se référant aux quintils libres, comme il s'en voyait des exemples parmi les poèmes en strophes libres, c'est-à-dire à schémas de rimes variables, dont usèrent les poètes du XVIII^e siècle. Cette forme se retrouve dans les poèmes en sixains birimes de Musset, à commencer par *Namouna* (1830). Le parnassien Sully Prudhomme utilisait encore le poème en quatrains à schéma de rimes variable dans ses premières poésies de 1867.

Ce détour permet une comparaison : parmi les 10 arrangements possibles de deux rimes dans le cadre du sixain à rimes mêlées, Musset n'avait pas réalisé celui en rimes plates *aaabbb*, probablement parce que la strophe donnait l'impression de « se casser » en deux tercets monorimes¹². Pour son quintil, en revanche, Judith Gautier s'est permis la formule *aaabb* (mais non la formule *aabbb*). La raison en est probablement que le quintil est plus « solide », puisqu'il est plus court et plus étroit, que la contrainte hétérométrique lui donne une armature supplémentaire, et qu'un tercet, strophe impaire, et un distique, strophe paire, étant différents, peuvent sembler se compléter alors que deux tercets, étant égaux, ont tendance à s'opposer.

En matière de traductions des poèmes japonais (tanka et haiku), la forme a évolué depuis ce premier essai de Judith Gautier. Le respect du nombre de syllabes des vers, mis à mal par l'apparition du vers non compté, est réapparu cependant dans les traductions¹³ et créations sous la forme de la structure en 57557. Nombre de traducteurs et de créateurs modernes ont eu recours à cette contrainte syllabique, mais ils n'ont pas

¹⁰ *Ibid.*, p. 189.

¹¹ Philippe Martinon, *Les strophes ; étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, H. Champion, 1911, n. 1, p. 181 & n. 1, p. 209.

¹² Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*, Les Belles Lettres, 1996, p. 94.

¹³ Murasaki-shikibu, *Poèmes*. Traduit par René Sieffert. Publications Orientalistes de France, 1986, p. 9.

repris les rimes que leurs prédécesseurs avaient « laissé tomber » depuis longtemps, d'autant plus qu'ils s'en était passé pour les traductions de haïkus¹⁴. De plus, ils ont eu recours également à d'autres procédures dans la façon de ponctuer ces vers, ou d'aménager leur disposition typographique.

Mais Judith Gautier semble avoir été le premier poète qui ait tenté de donner un équivalent du tanka en vers comptés et rimés, et les solutions qu'elle a apportées avec son quintil à schéma rimique variable témoignent du « jeu » que lui permettait la versification de son époque pour donner une traduction formelle recevable par ses pairs et par les lecteurs français.

On peut se demander aussi si la possibilité de transposition rimée n'a pas favorisé l'antériorité de la traduction *en vers* du tanka par rapport à l'autre forme brève de la poésie japonaise. En effet, le tanka peut être transposé en un quintil isolé, qui est autonome avec ses rimes. Mais le haïku est un tercet isolé, qui, s'il doit être rimé, ne peut qu'être monorime, ce qui eût été une contrainte quasi impossible sur 3 + 7 + 3 syllabes. La solution du tercet d'heptasyllabes *aba*, avec sa rime orpheline, que Gilbert de Voisins proposera de façon isolée, et très tardivement (*Fantasques*, 1920), n'était pas recevable à l'époque parnassienne :

Trois vers et très peu de mots
Pour vous décrire cent choses...
La Nature en bibelots¹⁵.

Quant à la solution de transposer le tercet du tanka en un distique ou en un quatrain rimé, comme cela s'est vu, elle va à l'encontre de l'esthétique japonaise fondée sur la dyssymétrie. Il faudra attendre que le vers libre soit apparu et soit devenu prédominant, et que le vers blanc s'en détache comme possibilité nouvelle, pour avoir les premières traductions françaises de haïkus *en vers*, c'est-à-dire en vers libres courts ou en vers syllabiques comptés mais non rimés.

Nous ne saurions quitter ce recueil sans fairer apprécier la dialectique des rimes et de la bimétrie : ainsi, dans les deux formules *abbab* et *abbaa*, le sous-quatrain en vers croisés formé par les quatre premiers vers du quintil en CLCL (avec C pour court, et L pour long), n'est pas congruent avec la formule de rimes embrassées *abba*, ce qui donne une contre-rime :

abba
CLCL

On goûtera également que l'auteur n'ait pas reculé devant l'homophonie des rimes mixtes dans ce poème de la Princesse Sikisi :

Douces fleurs qu'effleure
Le toit de notre demeure,
Quand s'enfuira l'heure
Où je vous vois dans mes pleurs,

¹⁴ Alain Chevrier, « Du sonnet au haïku : les origines de l'haï-kaïsation chez Raymond Queneau », *Formules*, n° 2, 1998-1999, p. 112-126.

¹⁵ Gilbert de Voisins, *Fantasques. Petits poèmes de propos divers* (Georges Crès, 1920) cité dans René Maublanc, « Le Haïkaï Français. Bibliographie et Anthologie », *Le Parnasse*, n° 10/11, 1923, p. 1-62.

Ne m'oubliez pas, ô fleurs !

De même dans celui de « Mansé » [Mansei] :

Est-ce au jour qui luit
Qu'il faut comparer la vie ?
A la nef qui fuit ?
Au sillon qui l'a suivie ?
A l'écume qui la suit ?

D'une façon générale, dans ces poèmes, les rimes errent, telles des libellules, se posant un instant à la pointe des vers, qui, eux, restent droits et fixes comme des roseaux...

Judith Gautier présente ces poèmes comme des fleurs dans sa dédicace liminaire à Mitsouda Komiosi :

Je t'offre ces fleurs
De tes îles bien-aimées.
Sous nos ciels en pleurs,
Reconnais-tu leurs couleurs
Et leurs âmes parfumées ?

On retrouve dans ces fleurs, qui ne sont pas maldives, certains des traits formels d'origine, mais la poète a ajouté des couleurs (de rimes), comme autant de retouches.

Ce poème est d'ailleurs l'écho de la dernière de ces pièces fugitives, « Envoi d'une branche de prunier en fleurs », de Tomonori :

A toi je l'adresse
Cette branche aux tendres fleurs
Seul qui sait l'ivresse
Des parfums et des couleurs
En mérite la caresse.

En manière d'envoi, nous terminerons sur une autre image, en citant ce poème d'après « Mourasaki » [Murasaki-shikibu], « A celui qui part » :

Conte ton tourment
Aux cigognes messagères
Dont le vol charmant
Semble, sur le firmament,
Tracer des strophes légères !

Confiez-vos messages à l'aile des cigognes, aux cigognes dont, sans relâche, le vol sur le ciel semble former des inscriptions.

La traduction en prose ne précisait pas qu'il s'agissait de strophes. Mais tout se passe comme si ces poèmes ailés avaient, eux aussi, tracé comme un pinceau leurs diverses formes de strophe sur le ciel de la page, avant de disparaître...

Alain CHEVRIER
Paris

ECARTS METRIQUES D'UN BATEAU IVRE

Nous proposons une mise en perspective de la 1^{ère} versification pratiquée par Rimbaud sur le plan des seuls alexandrins. Elle se compose de trois mouvements : 1°) établissement historique des requis de notre approche, 2°) métricométrie par ensembles pour les années 1869-1870, 3°) face au problème de datation de la production ultérieure, étude du poème *Le Bateau ivre* en tant qu'illustration la plus suggestive de cette versification initiale.

1. Héritage d'un mètre classique :

Le fondement de la métrique est la *succession* sensible d'égalités en nombres vocaliques pour des segmentations d'énoncés aux mesures simples (1v à 8v) ou composées (5-5v, 4-6v, 6-6v) (*ThV*). Le vers français ne se caractérise que par le contraste vocalique du *e* instable qui reçoit un statut d'exception de voyelle féminine quand il est précisément postérieur à la dernière voyelle stable de la plus petite unité grammaticale l'incluant (Cornulier). Cet évitement concerne surtout les *e* instables en fin de polysyllabes¹ ; le *e* féminin ne peut conclure la mesure. Sous un angle différent (syntaxe), cet évitement vaut pour les *e* instables à contexte masculin dans les *monosyllabes* : proclitiques déterminants du nom (*le, ce*) ou préverbaux (*je, le, me, te, se, ne*), préposition *de* et mot *que* aux trois fonctions possibles. La mesure du vers se fonde sur une dernière voyelle masculine (stable, ou rarement *e* instable masculin) d'un hémistiche (h1) ou d'un mètre, et évite de clore une longueur métrique sur un *e* féminin (césure lyrique), si ce n'est dans le vers de chant, étant donné le relais de la mesure musicale externe (Cornulier). Nous devons à P. Martinon (1909) l'historique de l'établissement des règles du vers classique en fait de césure et de prosodie générale ! Du XI^e au XIII^e, la prépondérance de la césure épique (possibilité de *e* surnuméraire pour h1) prouve l'autonomie générale des hémistiches. Aux XIV^e et XV^e, l'idée que la poésie lyrique est destinée au chant favorise l'émergence de la césure lyrique (*e* féminin conclusif de h1, fréquent chez Villon !), ce qui affaiblit la perception métrique claire de h1 et entraîne une confusion formelle avec la concurrente césure épique. Parallèlement, du XIII^e à Marot jeune, apparaît sporadiquement une césure qui ne s'est établie que dans les métriques des langues voisines (anglais, italien, espagnol), la césure dite "à l'italienne" qui implique que le *e* féminin de h1 compte pour la mesure de h2. Sans

¹ Voir aussi morphèmes, puis "pour ce", {"dis-je"}, "fais-le" avec *e* surnuméraires à la rime au XVI^e et élisions à l'intérieur du vers. Rappelée par Hugo dans *Cromwell*, l'élision de l'enclitique "le" se rencontrait encore dans les comédies de Molière, Racine, les tragédies de Crébillon père. La règle de l'hiatus fait que l'enclitique devant consonne nous camoufle le respect superstitieux de la règle archaïsante : quelques occurrences dans les tragédies de jeunesse de Lamartine ! A noter la mise en relief à la césure chez Musset : "Comme Arlequin. – Gardez-le, il vous fera peut-être" (*Les Marrons du feu*, v.73).

spécification des traités, cette césure disparaît d'elle-même au début du XVI^e. En revanche, diffuseur de prestige, Clément Marot précisait l'enseignement exprès par Jean Lemaire de Belges d'un triple renoncement aux césures lyrique, épique et "à l'italienne". P. Martinon a confirmé Lemaire comme fondateur d'un régime du vers classique français : *autonomie des hémistiches, mais composition compacte du vers* (AP94). Si, initiateurs du vers classique, Jean Lemaire et Guillaume Cretin ont pratiqué des césures sur *e* instables masculins en fin de h1 ("ce" pronom ou "je"), opérant une distinction critique à cet endroit, faute d'analyse syntaxique adéquate, une superstition graphique a encouragé les poètes à ne pas même produire de *e* masculin en fin d'hémistiche (cf. AP94 ou Voltaire : "Et depuis *ce*, dans Venise et dans Rome"). Etant donné le formatage graphique et l'enjeu de la rime, il est naturel de ne guère rencontrer d'équivalents des césures lyriques ou "à l'italienne" à l'entrevs. En revanche, le *e* peut être surnuméraire à la fin du mètre. Il a ainsi une dimension particulière d'*élément métrique distinctif non mesuré* dans cette alternance en genre des rimes féminines et rimes masculines, qui s'est imposée, en tradition française, depuis Bouchet et son diffuseur de prestige Ronsard, du milieu du XVI^e à la fin du XIX^e.

En prosodie, au tournant des XVI^e et XVII^e, les poètes se sont habitués à éviter, puis exclure, les "e" syllabes à part entière (supposés "languissants") : de rares résidus sont justifiés par un *relatif* appui du yod comme chez Molière (*L'Etourdi*, v.224, v.1141, *Le Dépit amoureux*, v.767, v.1261, *Amphitryon*, v.382 : "C'est d'être Sosie battu"), et on peut citer un cas tardif sans appui du yod par Corneille : "Comme toutes les deux jouent leurs personnages !" (*La Suite du Menteur*, v.1014). Ainsi, les pluriels "plaies", "vies", les féminins pluriels de participes passés, etc., ne se rencontrent plus qu'à la rime à partir du XVII^e. Ce sont ces deux lois de prosodie du vers : proscription du "e" languissant et règle de l'hiatus, que les poètes du XIX^e n'oseront guère (ou si peu) outrepasser². La règle de l'hiatus (aucun voisinage immédiat de voyelles appartenant à deux mots différents) était en cours d'instauration au XVI^e et jouissait de dernières tolérances au plan des auxiliaires et mots grammaticaux, peu avant l'époque de Malherbe et Deimier qui la relayèrent par une critique des répétitions consécutives, supposées "cacophoniques", de syllabes, consonnes ou voyelles (R1909). Enfin, à l'époque de la Pléiade, le 6-6v, après une importante "éclipse" aux XIV^e et XV^e, a supplanté le 4-6v comme vers de référence, malgré l'abondant recours ultérieur de Voltaire à ce dernier, tandis que le 5-5v est inconnu des traités classiques³. Au XIX^e, la recherche de variété au plan métrique n'empêche pas de reconnaître la prédominance d'un héritage. Or, dans son contexte historique et scolaire, Rimbaud a hérité de cette configuration d'alexandrin classique ; on ne peut lui prêter une connaissance précise des *autres importantes* particularités et évolutions de la versification avant le XVII^e, malgré tant de poèmes lus de Villon, Marot et Ronsard. Avant 1872 (dont troubles 8v faussés par des traitements divergents du *e* dans *Bonne pensée du matin*), Rimbaud n'a pas pratiqué la syllabe "e" languissante. Il convient d'en rester à un Rimbaud héritier d'une conception métrique classique et de sa reconfiguration en espace-jeu causée par les pratiques audacieuses du XIX^e.

² NB : Graphie subversive : "Que celle de monsieur + de C***. En politique," *Mardoche*, v.35.

³ Exception faite de la dispute loufoque entre Régnier-Desmarais et Voltaire.

A présent, si l'articulation métrique est produite par l'énoncé, mais selon un *principe paradoxal de non subordination aux articulations mêmes de l'énoncé*, il appartient à des études plus fouillées de déterminer les différences d'au moins trois types de relations métriques classiques *en morphosyntaxe* : type classique 1 au XVI^e, type classique 2 aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e, type classique 3 "romantique" pour une partie du XIX^e, à quoi ajouter une gradation de nuances quant aux évolutions du type classique 2 (Chénier, XIX^e). En effet, l'enjambement est une *composante nécessaire de la versification*, et seuls quelques uns sont proscrits ou critiqués comme nuisibles à la reconnaissance métrique. Les poètes ont favorisé une conception concordante entre mètre et syntaxe, en raréfiant les enjambements les plus détonants à la césure et à l'entrevers ; quelques uns plus discordants étaient supposés n'être pratiqués que dans les genres "bas" permissifs, comme les contes et fables en vers (cf. préfaces de La Fontaine) ou les comédies, les farces plus encore. Avec cette quête de concordance, l'idée de l'autonomie du mètre quant à la syntaxe n'était pas perdue de vue ; son charme est envisagé par Voltaire en ces termes, malgré sa confusion entre coupe syntaxique, césure et entrevers : "[...] et souvent la césure / Plaît, je ne sais comment, en rompant la mesure." (*Épître à Horace*, 1772). Surtout, précisons d'emblée qu'une phrase fondée sur la structure de base d'une proposition sujet – verbe – compléments essentiels du verbe, avec circonstants mobiles, règles de coordination et subordination, et adjonction de compléments adjectivaux et prépositionnels au plan du sujet, des compléments verbaux ou circonstanciels, cela signifie qu'il n'y a pas lieu de s'étonner de la variété des *modulations* possibles du mètre.

En syntaxe, la bonne réalisation du vers commence par la nette délimitation des bornes métriques, une fin de vers ou une fin d'hémistiche coïncide avec une fin de mot, ce que complète la proscription de la récupération rythmique du *e* féminin (césure "à l'italienne"). Dans les genres "bas" permissifs, un témoin nous suffit pour établir que la césure peut se fonder sur l'unité signifiante qu'est le morphème, par exemple pour suggérer un étymologisme obscène dans une farce (avec cas supposé d'énonciation affectée) : "Pour cela dans son *dis+potaire* féminin" (Dorimon(d), *L'Ecole des cocus*, 1659)⁴. Ensuite, la proscription porte sur les mots grammaticaux 1^{er} étroitement solidaires du syntagme qu'ils introduisent. Mise en avant par Jacques Peletier du Mans, cette loi est confirmée par les tendances des pratiques *antérieures* : "Je ne veux aussi oublier, que non seulement la Césure Française est à la fin du mot : mais encore qu'elle ne se doit mettre sur un mot monosyllabe, qui soit inséparable du mot suivant : comme sur ces mots *si, tu, mais, il* : et s'il y en a de tels. Comme serait ce vers *Je crois que si tu voulais travailler* : chose qui ne se fait point sans licence [...]" (*Art poétique*, livre II, chap. 2, 1555). L'illustration de cette mauvaise césure a débuté par l'ironie tacite (Cornulier) à la fin du sonnet liminaire *A l'envieux de L'Art poétique français* de Thomas Sébillet : "[...] / Chemin pour y venir, que tu en uses : / Sinon que *tu* en montres un plus seur" (1548), s'est poursuivie avec la critique au premier degré du dernier vers ici cité de Sébillet par Du Bellay (*Défense et Illustration de la langue française*, livre II, chap. 9, 1549), puis une revanche critique de Barthélémy Aneau contre Du Bellay à propos d'un cas-limite sur quantificateur : "Enfle de *maints* gros fleuves, et ruisseaux" (*L'Olive* (1^{ère} & 2^{nde} édition), sonnet III, v.2, évoqué dans le *Quintil horacien* en 1550). La formule de Peletier, accompagnée ou non d'exemples, sera amplifiée

⁴ NB : les linguistes privilégient le morphème comme unité signifiante minimale plutôt que le mot.

tout au long des XVII^e et XVIII^e par Malherbe, Deimier, Mourgues, Lancelot, Lamy, de la Croix, Demandre, etc. En particulier, le vers : “ Adieu, je m’en vais à Paris pour mes affaires ”, est attribué à tort à Voltaire par Quicherat (1838), puisqu’il vient de *La Versification française...* (1671) et du *Dictionnaire des rimes* (1692) de Richelet. Cette proscription s’est quelque peu étendue à maints adverbes monosyllabiques, dont les intensifs *tant*, *trop*, (*plus*,) présents chez Marot ou le rebelle Aubigné, et elle a entraîné, non pas une disparition, mais un relatif recul des césures entre un auxiliaire et son verbe, surtout quand l’auxiliaire ou le participe régi est 1v (cf. Aneau (1550) citant Lemaire : “ Après avoir + vu le Rhin, Meuse et Seine ” (*L’Amant vert*, v.2) et Ronsard (*sic* !) dans son *Abrégé de l’Art poétique français* de 1665 : “ Exemple du vers qui a le sens imparfait : *L’homme qui a été de sur la mer*”). Tout ceci s’est accompagné d’un certain recul de formes courantes critiquées à leur tour : (césures et) entrevers du type “ *ceux +/ qui* ” (Lamy...), césures entre un invariable 1v et son complément : “ Met la revanche *hors* de mon peu de pouvoir ” (Corneille, *La Veuve*, v.1602), ou bien entre un adjectif 1v et son complément du type “ *plein + de* ”. Les contre-rejets 2v à l’entrevers peuvent également être perçus comme fautifs ou abrupts, ainsi Lancelot qui reproche une suspension en fin de vers : “ *qui, sage, / [...]* ”, chez du Bartas.

En dépit d’une logique énonciative plus commodément suspensive au plan des coordonnants et subordonnants, on constate que les poètes ont aussi évité les césures sur conjonctions de coordination : *ou*, *et*, *ni*, moins strictement *mais*, *car*. La conjonction *si* se dérobe à la césure avec une régularité hautement significative, avec rarissimes exceptions tardives au XVIII^e. Cette déroboise des pronoms relatifs simples, du mot “ *que* ”, de conjonctions tels que “ *si* ” face à la césure, même dans les cas de suspension liés à une incise ou une interruption de la parole, témoignent d’un psychologisme inflexionnel d’une spontanéité difficile à apprécier. Malgré la valeur énonciative des points de suspension, la fin d’hémistiche du vers 286 de *L’Etourdi* est unique : “ A la charge *que si...* + / Non, je te le promets[.] ” Les césures sur une préposition 1v suivie d’une incise ne sont-elles pas également fortement évitées ? Dans le même sens, en 1616, les deux vers suivants d’Aubigné doivent attirer notre attention comme résolument atypiques : “ Mais l’aise leur fut *moins* douce que la fournaise ”, “ Se fit chef de *ceux qui* ne le connaissaient point ” (*Les Tragiques*, IV, v.1146 et VII, v.198). En revanche, une réalité empirique étonnante concerne les pronoms relatifs *qui*, *où* : ils peuvent apparaître à la césure appuyés par un mot grammatical antécédent. Dans les cas prépositionnels, on songe à une comparaison formelle avec leurs emplois fermés (“ *de qui* ”, “ *par où* ”), mais l’admissibilité à la césure implique encore les successions de type : “ *sans qui* ”, “ *et qui* ”. Le traitement semble de nature prosodique autant que syntaxique. En témoigne la non proscription au plan des mots grammaticaux polysyllabiques (prépositions, locutions conjonctives, etc.)⁵. Simplement, les poètes classiques se sont montrés *plus ou moins économes* d’enjambements sur prépositions polysyllabiques et têtes de locutions conjonctives.

⁵ Voyez la structure par engrappements syllabiques des vers de *Mithridate* : “ Absent, *mais toujours plein* de son amour extrême ”, “ Plus je vous parle, *et plus*, trop faible que je suis, ” “ Quoi, Prince ! *quand*, tout plein de ton amour extrême ”, “ Moins vous l’aimez, *et plus* tâchez de lui complaire ” (vv.55, 741, 1141, 1211), à quoi ajouter par contraste tel emploi non figé en locution : “ Madame, *je ne sais* quel ennemi couvert ” (v.1185).

Les proscriptions furent peu nombreuses quant aux mots lexicaux, et notamment au plan verbal, où, contrairement à un discours doctrinal affiché, les poètes n'hésitèrent pas à pratiquer la césure après le présentatif "c'est", ni au milieu de structures auxiliaire et verbe, – malgré les enjeux d'aspect, de mode, de temps, – ni entre un participe et son complément (à quelques conditions près quant à l'unité de h2), ni même au sein d'une locution verbale du type "prendre garde", "avoir envie", etc. En revanche, si les poètes du XVI^e s'autorisaient des enjambements avec *rejet de compléments prépositionnels du nom*, avec *rejet ou contre-rejet d'adjectifs épithètes* solidaires d'une base nominale, et avec *rejet de compléments directs du verbe ou d'attributs*, de tels enjambements vont être, à partir du XVII^e et de façon décisive, soit pros crits, soit réglementés en fonction de l'homogénéité d'hémistiches syntagmes. Deux cas de résistance sont à observer. D'une part, les éléments coordonnants et subordonnants ne sauraient entrer dans une logique drastique de complétude du sens au plan des hémistiches et des vers. Le poète évite surtout de les placer en relief *au-devant* des bornes métriques et les intègre de façon élégante à la concordance métrique des autres constituants de l'énoncé. D'autre part, pour les coordinations chevauchant une césure ou un entrevers, si certaines trop voyantes sont dénoncées, ainsi d'une bipartition en "ni" qui s'attire les foudres de Malherbe dans ses *Commentaires sur Desportes*, la variété des possibilités permet de constater une proscription relative, ainsi qu'en témoignent les coordinations épithétiques courantes avec conjonction "et" 7, une vingtaine dans *L'Art poétique*, les *Epîtres* et *Satires* du très classique Boileau. Par exemple, le vers 1421 de *Mélite* (Corneille) : "Dont les plus dangereux + et plus rudes assauts", et le vers 1415 de *Mithridate* (Racine) : "J'ai su par une longue + et pénible industrie", ne sont que deux exemples pour une étude de plus de portée des promotions métriques d'épithètes coordonnées⁶. D'autres aspects de la coordination devraient retenir notre attention : distribution autour de la césure, transpositions (inversions) ou saillies de syntagmes au centre du vers. Nous en retiendrons pour notre propos le simple constat de plus grande permissivité en fait d'enjambement justifié par la coordination.

Après une telle analyse en fonction des frontières métriques, on peut voir qu'il est plus délicat de définir la régularité du vers classique sur le plan de l'unité rythmique et sémantique des hémistiches. Une plus forte cohérence des hémistiches tend pourtant à s'affirmer, notamment au plan des conclusifs h2. Dans le même sens, le point de fin de phrase se rencontre bien moins souvent au milieu de h2 que de h1 (différence sensible avec les 4-6v du XVI^e). Tendance à une césure articulatoire régissante, refus des énumérations, juxtapositions et émiettements de l'énoncé, les hémistiches peuvent témoigner d'une plus grande déférence à une présentation hiérarchisée des constituants de l'énoncé dans les grands genres du XVII^e. Autrement dit, la logique de modulation du vers permet de souligner toute borne métrique, cependant que les vers ou hémistiches dont la syntaxe en constituants essentiels demeurerait assez peu équilibrée en fonction des bornes métriques s'avèrent assez rares. Pour illustrer notre propos, citons quelques débordements spontanés : le vers 1197 de *Mélite*, où la reconnaissance 6-6v ne pose pourtant pas de difficulté : "Donc, pour mieux m'éblouir, une âme déloyale / *Contrefait la fidèle ? Ah ! Mélite, sachez* / Que je ne sais que trop ce que vous me cachez" (v.1196-1198), ou bien tel hémistich de Ronsard : "Les choisissant tout le dernier s'eslance / Dedans l'esquif, aimant trop mieux

⁶ Noter la distribution isolée du déterminant en h1.

perir / *Au bord, qu'en mer vilainement mourir*” (*La Franciade*, II, v.298-300, nous soulignons). Quelques nuances sont à observer. *La Franciade* porte témoignage de l'intérêt porté par Ronsard au charme des enjambements osés de la poésie latine. En réalité, les œuvres de Marot, du Bellay, Ronsard pratiquent très peu l'enjambement libre et témoignent plutôt d'une réglementation métrique encore peu poussée dont les rejets d'épithètes ou de compléments du nom sont les principaux emblèmes ; mais encore, nous semble-t-il, d'une pratique du vers conservatrice des traces de moindre solidarité rythmique mot à mot du moyen français, ce dont témoigneraient la netteté tranchante des césures sur adverbes 1v, ou “comme” (AP94), les détachements d'auxiliaires à la césure ou à la rime, etc., l'abondance de flexions brèves, tandis que le h1 4v du vers commun 4-6v n'y semble pas trop contraignant. Ce sont là quelques suggestions à approfondir, et nuancer pour la dernière. En tous les cas, à partir du XVII^e, la nature chaotique des enjambements est régulée et la construction du vers se voit beaucoup plus tournée vers l'unité *globale* de l'hémistiche.

Cette déférence s'est enrichie d'une considération métrique nouvelle formulée par les traités (Mourgues, etc.) qui établissent une relation hiérarchique entre la rime et la césure. Un enjambement à l'entrevers doit se fonder sur une phrase qui se ponctuera préférentiellement à la fin d'un autre vers plutôt qu'à l'hémistiche suivant. Dans tous les cas, au-delà de toute tendance à l'homogénéité syntaxique exemplaire des hémistiches, les poètes proposent une unité mélodique minimale, en garantissant une inflexion précise du syntagme borné par la césure, ce dont témoigne l'évitement des ponctuations fortes en 5^{ème} ou 7^{ème} syllabes, exceptés parfois dans le cas d'énumérations ou termes 1v isolés⁷. N'importe quel extrait d'une pièce de Corneille, Molière ou Racine, s'il n'est pas question de changement(s) d'interlocuteurs, impose une lecture 6-6v constante et apparente. Cette très grande régularité dans la concordance est toutefois compensée par une espèce de latitude pour ce qui concerne les parties du discours “hors système” sur le plan propositionnel, à savoir les apostrophes, phrasillons, incises ou interjections. A la différence de Boisrobert qui tend à intégrer les apostrophes en fin de phrase, Corneille, suivi par Racine, affectionne l'enjambement qui isole l'apostrophe. Circonstants, groupes prépositionnels transposés (!), apostrophes, interjections polysyllabiques ou phrasillons sont admis à la césure dans les tragédies, tandis que les interjections 1v peuvent être volontiers placées à la césure dans le registre de la farce (*Ragotin*). Faute de considérer ces éléments, maints lecteurs croient ainsi rencontrer des alexandrins irréguliers chez les classiques, en particulier au plan des changements d'interlocuteurs. Une permissivité plus grande concerne encore les compléments circonstanciels et tout particulièrement les distributions libres de part et d'autre de la césure d'adverbes tels que “ici”, “aussi”, “encor(e)”, “enfin”, “même”. Ces libertés contribueront à égarer les analyses métriques rétrospectives aux XIX^e et XX^e.

Les poètes romantiques (Hugo, Sainte-Beuve, Banville, etc.) et Wilhelm Ténint, auteur d'une *Prosodie de l'école moderne* en 1844, parleront de deux notions supposées distinctes (cf. [*Pensées*] de Joseph Delorme par Sainte-Beuve) : “l'enjambement libre” et la “césure mobile”. L'enjambement libre est une appellation plus précise pour l'enjambement. Mais son opposition à la notion de “césure mobile” est essentielle au plan cognitif. En effet, la

⁷ Une variante de la scène 3 de l'acte II du *Véritable Saint-Genest* tend à confirmer le recours à ce procédé comme adoption distinctive de la phrase comique dans les tragédies de Rotrou, Corneille et Racine.

notion d'enjambement libre implique le franchissement d'une borne métrique admise comme telle, ce qui concerne *a fortiori* l'entrevers. En revanche, la notion de "césure mobile" entraîne un partage trouble à l'intérieur du vers, entre les cas d'enjambement et ceux hypothétiques d'un "déplacement de la césure". Sous des termes différents, la distinction entre enjambement et "déplacement de la césure" apparaît déjà au XVII^e avec un ouvrage polémique de Claude Le Laboureur qui essayait de vanter les avantages du vers français sur le latin, en niant la monotonie des coupes métriques françaises. En fait, la notion de "césure mobile" prend acte de ce que la principale coupe syntaxique d'un vers (le point en général) ne se situe pas à l'endroit prévu pour césurer l'alexandrin. De manière confuse, cette coupe syntaxique prend alors le nom de "césure mobile", voire de césure effectivement pratiquée par le poète. Face à elle, la césure traditionnelle est qualifiée de "césure fixe", maintenue par ce qui est alors prétendu une déférence syntaxique secondaire à valeur absconse. Nous reviendrons sur cette confusion terminologique préjudiciable. L'important pour nous, c'est de voir comment les poètes du XIX^e vont créer un espace-jeu susceptible de remettre en cause le carcan d'une concordance par trop drastique entre mètre et phrase, mais sans oser s'aventurer au-delà de tout garde-fou, comme pourra le faire Rimbaud à partir de 1872.

Historiquement, la pièce *Cromwell* d'Hugo en 1827 joue un rôle primordial dans cette reconfiguration, consacrant le recours à un vers toujours plus discordant entre mètre et syntaxe, en fonction des évolutions de deux prédécesseurs : feu Chénier et le jeune Vigny⁸. Par exemple, c'est le poème *Dolorida* de Vigny publié en octobre 1823 dans *La Muse française* : "Faible amie, et ta force + horrible est mon ouvrage" qui a encouragé Hugo, Lamartine et Emile Deschamps à pratiquer le rejet épithétique à la façon d'André Chénier. Celui-ci reconduit notamment la relation syntaxe et mètre des poètes du XVI^e, ce en quoi très peu de ses contemporains l'ont suivi. Delille est à minorer, même pour sa production au début du XIX^e, à peine retiendra-t-on Marmontel ou Roucher. Peu de vers nous sont parvenus de Malfilâtre, mais quelle valeur ont les deux audaces de sa production : "Grand dieu des mers, et toi, dont les nombreux troupeaux / *De Cée*, en bondissant, dépouillent les coteaux ;" "On entendait au loin retentir une voix / *Lamentable*, et des cris sortis du fond des bois" (traduction partielle du premier livre des *Géorgiques* de Virgile⁹) ! Deux enjambements "virgiliens" à l'entrevers, exceptionnels à la fin du XVIII^e : le premier se fait sur un complément du nom, le second, cité par Ténint en 1844, se fait sur une épithète postposée à sa base nominale ; on semble vouloir renouer avec les pratiques du XVI^e. Le premier romantique à cerner l'importance de ce renouveau fût Vigny. Mais, ce n'est que par le rejet épithétique d'octobre 1823 qu'il a provoqué une secousse poétique.

Hugo en pratique aussitôt une première occurrence : "Livreront cette proie *entière* à leur fureur" (*Le Chant du cirque, Nouvelles Odes*, mars 1824). Par réaction, cette 1^{ère}

⁸ Vigny antidatait certains de ses poèmes pour ne pas admettre sa dette à l'égard de Chénier : l'audacieux entrevers dans *La Dryade* : "un moment + Joyeuse," est soi disant écrit en 1815. S'il ne s'agit pas d'un rejet épithétique, l'adjectif de "moissons + joyeuses" de Chénier sera repris en rejet par Emile Deschamps et Sainte-Beuve. Les audaces de Vigny connaîtront leur acmé avec *Les Amants de Montmorency* et *Paris*, avant d'en revenir à une versification plus stable (*Les Destinées*) tout comme Musset.

⁹ Cf. Ronsard, *Préface sur La Franciade touchant le poème heroïque* : "J'ay esté d'opinion en ma jeunesse, que les vers qui enjambent l'un sur l'autre, n'estoient pas bons en nostre Poesie : toutefois j'ay cognu depuis le contraire par la lecture des bons Autheurs Grecs et Romains, comme *Lavinia venit / Littora*."

occurrence demeurera unique dans la compilation des *Odes et ballades* de 1828, contre trois publiés par Lamartine en mai 1825 : “ Et que de son sommet *éclatant*, d’où les yeux ”, “ Fait vaciller ses yeux *mourants* à chaque pas ”, “ Quel est ce chevalier *chrétien* ? / Montmorency ” (*Le Dernier chant du pèlerinage d’Harold*, *Le Chant du sacre*). Pris au dépourvu, Hugo fait mine de ne pas rebondir sur l’occasion et trouve à tâtons une originalité qui lui soit propre, le fameux “ comme si ” antécésural dans *Mon enfance*, toujours au sein des *Nouvelles Odes* de 1824, mais qu’on retrouvera emblème dans *Ruy Blas* et *Les Contemplations*. Appuyé par un engrappement 3v, la conjonction “ si ” se retrouve à la césure dans une silhouette nettement thématifiée au-delà de la dénotation : “ Je rêvais, *comme si* j’avais, durant mes jours, / [...] ”. Si le premier rejet épithétique d’Hugo, dont la composition se veut datée de janvier 1824, laisse à Vigny son antériorité, la composition du poème *Mon enfance* est datée évasivement de 1823, créant l’illusion de préoccupations contemporaines. Vers 1827, *Cromwell* et les *Orientales* consacrent la banalisation du rejet épithétique et de tout procédé renouvelé par Chénier¹⁰, mais au sein d’un renouvellement hugolien encore plus conséquent. On admirera encore deux tentatives consécutives intéressantes de Vigny de rejet épithétique et trimètre, dans *La Frégate La Sérieuse* publiée en 1829 : “ BOULOGNE, sa cité + haute et double, CALAIS, / Sa citadelle assise en mer comme un palais ; ” la coordination épithétique en rejet va inspirer Lamartine à nouveau : “ On y répond en chœur ; et la voix de la mère, / Douce et tendre, et l’accent + mâle et grave du père ” (*Harmonies poétiques et religieuses*, I, 5, *Bénédiction de Dieu*), où le premier enjambement est classique en tant qu’apposition, tandis que le second enrichit par le rejet de la coordination épithétique globale un procédé du XVI^e dont Hugo s’est fait une spécialité (*nous soulignons*)¹¹. Plus spectaculaire que l’édition de 1861 de *Fleurs du Mal* qui condensent et amplifient certains aspects métriques d’Hugo sans apport nouveau, la métrique de *Cromwell* attendra Verlaine et Rimbaud pour être dépassée en audace. Cette œuvre fait état de traitements métriques archaïques ou audacieux relevés lors de lectures attentives des classiques, à commencer par Corneille, Molière et Racine.

Pour ne citer que des aspects méconnus de la question, les derniers actes de *Cromwell* font proliférer de prosaïques monosyllabes isolés à la césure ou à la rime. Selon Verluyten, cité par M. Dominicy, chez Racine, la frontière syllabique la plus forte d’un alexandrin ne peut se trouver associée à la 5^{ème} syllabe (propriété “ FSM 5 ”) et tel vers ne saurait se rencontrer dans le corpus racinien : “ Ne pouvait songer... Mais, + que nous font ses ennuis ? ” (Chénier, *Elégies*, XXI, 21). Cette loi est en fait une adaptation, avec un passage maladroit au critère de la ponctuation, d’un principe d’harmonie repris à la caduque théorie accentuelle de l’alexandrin tétramètre, à savoir la rareté des prétendues accentuations 5-1 ou 1-5 dans les hémistiches classiques (MF1909). B. de Cornulier (communication personnelle) nuance le propos sur le plan de la récupération rythmique de féminine 4-2 dans

¹⁰ Toutefois, il faut distinguer entre une approche des singularités métriques au plan de la césure ou du vers et une approche de la distribution de l’énoncé sur plusieurs vers. Chénier est fort intéressant sur ce dernier plan, ce qui ne sera aussi évident que bien après 1827 pour de rares poètes : Verlaine et Hugo lui-même. Chénier avait notamment l’art de passer d’un jeu de ponctuation antécésurienne à un jeu de ponctuation postcésurienne, et vice versa, ou bien l’art d’équilibrer la fonction sujet en fin de vers et le groupe verbal en début de vers, jeux pour lesquels l’approche vers par vers est inadéquate.

¹¹ Cas particulier du XVI^e, quelques rares fois chez Régner (“ De la douce liqueur + rousoyante du ciel ”) et Corneille, avant un retour en force sous l’impulsion hugolienne.

certain h1 comme ces deux de Rimbaud et Hugo (celui-ci cité par M. Dominicy) : “ Et qu’il renferme, gros + de sève et de rayons ”, “ Cette muraille, bloc + d’obscurité funèbre ” (lequel peut sonner 4242), car il faut bien considérer que “ la récupération n’est pas un phénomène extraordinaire, mais un phénomène banal voire normal en cas de continuité rythmique. C’est l’évitement qui est un fait notable à la césure fondamentale des vers français littéraires traditionnels. ” Si on écarte la récupération 42 dans ces deux vers, on peut plaider pour le 411, mais pas 51 (féminine conclusive). Enfin, “ la v6 de “ bloc ” ne succède pas immédiatement à la précédente masculine, qui est 4^{ème} ”. Or, le constat de Verluyten est erroné. L’isolement de monosyllabes à la césure ou à la rime (propriétés “ FSM 5 ” et “ FSM 11 ”) nous semble plus rare dans la poésie lyrique (mais voyez certain poème de Marbeuf sur les échos) que dans les vers des comédies et tragédies. La césure sur l’adversatif “ mais ”, au-delà du XVI^e et d’Aubigné, se rencontre avec Rotrou (*L’Hercule mourant*), Molière (*Les Fâcheux* v.574, *Le Misanthrope* v.442, *Tartuffe* v.1138), La Champmeslé joint à La Fontaine (*Ragotin*, 1884) et un Corneille racinien (*Suréna* vers 689 et 841). Les “ FSM 5 ” et “ FSM 11 ” ne sont pas si rares qu’on peut l’imaginer chez Corneille et Molière, ou dans *Les Plaideurs*. Pour les tragédies de Racine, voici quatre vers “ FSM 5 ”, le second sans récupération féminine : “ Ah ! cher Narcisse, cours + au-devant de ton maître ; ” “ Je pouvais revoir... Qui ? + J’en rougis. Mais enfin ”, “ Prends cette lettre. Cours + au-devant de la reine[,] ” “ Vous en Aulide ? Vous ? + Eh ! qu’y venez-vous faire ? ” (*Britannicus*, vers 691 et 933, *Iphigénie*, vers 129 et 725).

Par ailleurs, si Musset reprendra l’une des audaces de *Cromwell* qui consiste à placer la ponctuation forte une syllabe au-delà de la césure, le procédé vient encore du XVII^e avec tels exemples rares, mais marquants, de Corneille : “ Ne le méritait pas, + moi ? / Vous, ton impudence ” (*Le Cid*, v.225 en 1660), “ Je ne vous cherchais pas, + moi. Que mal à propos ” (*Le Menteur*, v.1207), “ Un jour se passe, deux, + trois, quatre, cinq, six, huit ; / [...] / Chante, danse, discours, + rit, mais sur mon honneur ! ” (*La Suite du Menteur*, v.54-57). La nuance vient de ce que les pièces classiques conservent la possibilité d’une interprétation sémantique et rythmique compensatoire, quand l’audace romantique apparaît plus discordante avec rejet 1v signifié : “ Et sortit, l’air était + doux, et la nuit profonde ; ” (*Don Paez*) “ Qu’on vous attend ; allez + vite, et faites de sorte ” (*Portia*)¹². Sur un autre plan, Hugo a pu trouver un *spasme* de contre- rejet épithétique dans *Polyeucte* : “ Adieu, trop vertueux + objet et trop charmant ” (v. 580) et, si la césure “ tout + ce (que) ” est présente chez Racine et surtout Corneille, Hugo a dû affectionner la césure “ tous + les ”, après une lecture de *Cinna* : “ Et par les vœux de tous + leurs pareils souhaités ” (v.272).

Un autre type de relecture des classiques par Hugo doit retenir notre attention. En dépit d’une probable évolution quant à la solidarité syntaxique (tantôt adverbiale, tantôt comparative) du mot “ comme ” du XVI^e (origine adverbiale encore proche de “ comment ”) au XIX^e (AP94), c’est parce qu’Hugo a pu le rencontrer à la rime chez Marot, Ronsard, Du Bellay, Aubigné, et, nous dit Cornulier, tardivement chez La Fontaine (*Le Chartier embourbé*, VI, 18), qu’il va le pratiquer à la rime et être suivi par des poètes aux versifications diverses que sont Musset, Lamartine et Gautier, mais aussi qu’il va le

¹² Les présentes allures ternaires sont difficiles à considérer comme relations supposées au trimètre, à la différence du vers de Verlaine : “ Les yeux noirs, les cheveux + noirs, et le velours noir ” (*Poèmes saturniens*, *César Borgia*). Le rythme croissant de faux trimètre anaphorique 3/4/5 n’est pas aléatoire dans sa composition, celui identique de *Don Paez* est à tout le moins suggestif.

distribuer avec parcimonie, *élide* à la césure en 6 dans chacun de ses drames en vers, avant deux premières occurrences lyriques publiées (*Châtiments*, *Force des choses*, 1853 et *Les Contemplations*, *Halte en marchant*, 1856). Il est relayé par six exemples baudelairiens de 1855 à 1862 (S. Murphy 2003), avant de devenir poncif chez Verlaine et Rimbaud. L'influence d'Aubigné peut être plaidée à deux niveaux : épigraphe des *Fleurs du Mal* de 1857 et comparaison des vers deux de *Hernani* ("l'escalier / Dérobé" emblème romantique) et du livre I des *Tragiques* ("comme" à la rime, étonnant pour un lecteur du premier tiers du XIX^e)¹³. D'autres faits sont à observer ("Dont" ou "Puis" 6^{ème}, suspens d'achèvements de rimes et vers, etc.), mais le point vital concerne désormais l'approche en métricométrie, qui a su, pour notre plus grand profit, formaliser la part essentielle du cadre de l'espace-jeu métrique que se sont accordés les poètes du XIX^e.

Fondés sur une mise en perspective historique des mètres français classiques, les critères de métricométrie mis au point par B. de Cornulier ont permis de dégager, sur le plan linguistique, des points d'obstruction à la reconnaissance de la mesure vocalique. Pour rappel, la métricométrie implique, définis sommairement, quelques critères qui s'appliquent à des dites "positions" de syllabes en *supposée* configuration métrique : P (préposition 1v suivie de sa base), C (proclitique mono- ou bivocalique, prénominal ou préverbal), M (toute voyelle antérieure à la dernière voyelle masculine d'un mot graphique), F (cas du *e* féminin posttonique ou du *e* féminin simili posttonique postérieur à la dernière voyelle stable (DVS) dans un clitique dissyllabique : *cette*, *une*, *toute*, etc.), s (DVM de mot suivie d'un *e* posttonique non surnuméraire) et enfin le critère de la position "vide", c.-à-d. non concernée par les mentions précédentes. Les critères CP, et *grosso modo* M, ont une nature d'obstruction plutôt syntagmatiques, tandis que, portant sur le traitement du *e* instable, les critères F et s sont très différents et ont à voir avec les proscriptions respectivement de la césure lyrique et de la césure analytique "à l'italienne". L'astérisque * nous permettra d'attirer l'attention sur les *e* masculins rangés sous C et P, ou bien tout *e* à l'intérieur de mots sans préjuger s'il est féminin ou masculin. Nous avons renoncé à tout raffinement du critère M, pour ne pas créer une confusion entre son statut de pré-DVM et celui de voyelle masculine quelque peu DVM de morphème ou lexème¹⁴. Tout simplement, le critère M peut être élargi aux mots avec traits d'union et tirets, aux tournures avec enclitiques (enclitique postcésural : "éblouissez/+-moi" chez Glatigny, relevé par J.-M. Gouvard (CV)), comme aux mots composés avec simple(s) espacement(s), ou bien à des unités graphiques exceptionnelles (cf. "Ils en sont à l'A, B, + C, D du cœur humain", *A propos d'Horace*, "ver + de terre" *Pleurs dans la nuit*, *Les Contemplations*).

Pour Rimbaud, l'élargissement aux mots avec espace concerne "Sœur + de charité" dans le poème quasi homonyme et "becs de canne", variante orthographique dans *L'Homme juste* pour "becs-de-cane" employé dans *Les Misérables*. Pour *Le Bateau ivre*, seront concernés par M : "Peaux-Rouges", "tohu-bohus", "tout à coup", "savez-vous",

¹³ Hugo a composé plusieurs "comm(e)" 6 en 1854 et ensuite. Noter l'intérêt métrique des publications tardives ou posthumes de maints chefs-d'œuvre : *La Fin de Satan*, *Dieu*, les deux dernières séries de *La Légende des siècles*, *Le Pape*, *La Pitié suprême*, *Religions et religion*, *L'Âne*, etc.

¹⁴ B. de Cornulier invite à ne pas confondre le M de voyelle masculine dans DVM avec le M critère métricométrique *suspensif*. Les raffinements du critère M pour les morphèmes, lexèmes, etc., encourageraient à quitter le critère suspensif simple ("an(M')ti(M')-dérapant" où M' est pré-DVM de lexème) pour un critère composé ("anti(M')-dérapant" où M' est pré-DVM de mot (M) et DVM de lexème (')).

“arcs-en-ciel”, voire “très-antiques”, mais non pas le calembour : “Presque île”, ni, pour des raisons de contexte, la locution prépositionnelle “à travers” ! Selon les deux textes de référence pour l’établissement du *Bateau ivre*, “tout à coup” et “arcs-en-ciel” apparaissent tantôt avec des tirets, tantôt non. Le cas de “becs-de-cane”, orthographié “becs de canne” par Rimbaud, nous incite lui aussi à considérer comme dérisoire le classement hiérarchique, sur base graphique, des lexies soudées ou non par traits d’union. Les exemples d’enjambements sur traits d’union (CV) n’offrent pas toujours le sentiment de déviance métrique M, en tant qu’ils demeurent des jeux d’associations syntagmatiques lâches. Voici quatre exemples hétérogènes qui permettent d’illustrer la difficulté posée : “Ou des fils enterrés-vivants dans leurs chimères” (A. Vacquerie, *Demi-teintes*, XXIII), “Sera Napoléon-le-Petit dans l’histoire” (V. Hugo, *Les Châtiments, A l’obéissance passive*, VII), “Que celle de Montagne-aux-Herbes-Potagères” (C. Baudelaire, *Les Epaves, Bouffonneries, Sur les débuts d’Amina Boschetti*), “Tel est l’arrêt du Saint-Chapitre qui vous aime” (Leconte de Lisle, *Poèmes tragiques, Hieronymus*), à quoi ajouter les enjambements sur variations typographiques chez les classiques : “journal + de Trévoux” (Voltaire) ou “C’est ainsi qu’on travaille + un royaume en finance” (*Les Finances*, Voltaire, 1775) ? Le débat sur le critère M et sur les armatures syntagmatiques proches de l’unité-mot sera approfondi dans notre étude du *Bateau ivre*. Au-delà de l’observation métricométrique, nous étudierons les coupes morphémiques éventuelles aux seules positions 6 et 12, d’autant que la pertinence d’un questionnement morphémique des césures ne va pas sans ambiguïté, ni sans pari interprétatif quant à la volonté ou parfois connaissance linguistique du poète.

Pour conserver l’exclusivité FMCPs des lettres critères, nous avons adopté le symbole valise “!” pour caractériser un ensemble de phénomènes variés : conjonctions de coordinations, pronoms relatifs simples suivis de leur base, conjonctions *que* et *si*, adverbes 1v, présentatif “c’est”, “comme”, interjections 1v, marqueur du vocatif “ô”, antépositions phrastiques du déictique “Là” (cf. *L’Ecole des femmes*), conjugaisons 1v des auxiliaires devant césure, les rejets de longueur 1v. Ces phénomènes connus des classiques et courants chez Hugo ne sont pas forcément amplifiés par Rimbaud. Par exemple, les successions “ont” 6 dans *Le Satyre*, le rejet de longueur anatonique 1v : “Tout tremblait ; on avait + eu du mal à le prendre” dans *Les Lions* ou les adverbes négatifs “pas” 7 du *Sacre de la femme* ou du *Satyre* (*La Légende des siècles*, première série, 1959) lui sont moins familiers. La discordance potentielle du “pas” 7 classique, chez La Fontaine (quasi onomatopée métrique) ou Molière : “Celui-ci ne voyait + pas plus loin que son nez ;” (III, 5, *Le Renard et le bouc*) “Après que je l’ai vu + pas plus grand que cela,” (*L’Ecole des femmes*, v.258), est atténuée par le léger ou net engrappement trisyllabique, comme nous l’a rappelé J.-P. Bobillot. Mais, les “pas” 7 plus audacieux d’Hugo seront bientôt reconduits en “Pas” 1 radical par Verlaine : “Qui n’a jamais eu de + naissance et ne s’achève / Pas, [...]” (*Cellulairement, Amoureuse du diable*) et Rimbaud : “Tant que sa lame n’aura / Pas coupé cette cervelle, / [...]”. Telles sont, dans les grandes lignes, les particularités de la métricométrie support de notre étude.

Issues des apports de la thèse de J.-M. Gouvard, donnons-nous pour cadre les quelques conclusions de B. de Cornulier (AP94) sur les évolutions FMCPs⁶ des alexandrins lyriques publiés au XIX^e. Abstraction faite de traitements énonciatifs et typographiques particuliers non négligeables (“Elle” contrastif à la rime du vers 621 du *Menteur* de Corneille, un

simili C6 chez Molière (*L'Etourdi*, v.236), cinq simili C6 et un simili M6 dans *Les Plaideurs* et *Athalie* de Racine : “ Je quitterais ! *et pour...* + / Eh bien ? / Pour quelle mère ” (*Ath.* V.700)), il n'apparaît pas d'alexandrins FMCPs6 (ou FMCPs12) dans la poésie socialement reconnue d'environ 1550 à 1827. Seulement deux exceptions, mais passées inaperçues jusqu'à présent. Un vers P6 en 1616 : “ Trois cornettes, *et sous* + les funestes drapeaux ” (*Les Tragiques*, V, v.469) : dans son dictionnaire *Les Trois siècles de la Littérature française* (1773), Sabatier de Castres omet dans son article sur Aubigné de mentionner une œuvre qui ne sera redécouverte qu'au XIX^e. Un vers C10 (4-6v) de Ronsard : “ Sur mainte Eglise, afin d'enrichir *un* / Moustier à part du revenu commun ” (*La Franciade*, IV, v.1375-1376). On remarque cependant que le vers d'Aubigné est appuyé par un mot grammatical en 5, se dérochant à l'isolement 1v de la préposition césurienne.

Le vers d'Aubigné excepté, c'est à partir de 1827 qu'apparaissent avec Hugo de premiers vers CP6 dans une poésie ambitieuse (*Cromwell*, 1827, v.777 et v. 5798 (trop oublié), *Marion de Lorme*, [1829], v.546 et v.1124), *Ruy Blas*, 1838, v.2233). D'abord confinés au théâtre ou à une poésie, soit satirique, soit plus frivole, ces phénomènes sont demeurés fort rares au moins jusqu'à 1850. Sur un plan plus large, les audaces d'Hugo sont rapidement caricaturées dans une production satirique marginale, puis relayées en poésie lyrique. Toutefois, parmi les écrivains les plus connus des années 1830, la stricte émulation FMCPs6 ne concerne pratiquement personne. Dans la veine légère de certaines *Premières poésies*, Musset a pu présenter un premier exemple de C6 dans le cadre de la poésie lyrique du XIX^e : “ on les + commence ” (*Mardoche*, 1829), sur lequel nous reviendrons. En-dehors du corpus observé jusqu'à présent par les métriciens, O'Neddy a exploré les audaces de versification dans cette parodie du romantisme que représente la *Nuit première* au début de son recueil *Feu et flamme* (1833). On y trouve au moins un exemple de C6 : “ je vais vous + susciter”, ainsi qu'un historique “ jusqu'+à ” : “ Et toujours ainsi, *jusqu'* à l'heure expiatoire ”. En fait, au-delà du FMCPs6, ce poème appellerait une intéressante étude métrique en contraste avec le reste du recueil : “ Vingt jeunes hommes, *tous* artistes dans le cœur, ” “ Vrai Dieu ! quels *insensés* dialogues ! – L'analyse [...] ” (plus synérèse !), “ La monstruosité de ce métaphysique / *Désordre*, je vais *vous* susciter le tableau [...] ”, “ – Oh ! les anciens jours ! *dit* Reblo : les anciens jours ! ”, “ Camarades, c'était + *là* qu'il faisait bon vivre ”, “ Ciel et terre !... *est-ce que* les âmes de poète ”, “ Devant l'Art-Dieu que *tout* pouvoir s'anéantisse[,] ” à quoi s'ajoutent les jeux métriques impliquant plusieurs vers ou de plus classiques rejets à la césure. Les poètes ne persévérant pas sur le plan FMCPs6, une distinction de fait s'impose dès lors entre vers lyriques et vers de théâtre, à l'instar des hiérarchies entre genres pour les siècles antérieurs. Pour sa part, Hugo, dont les CP6 sont déjà rares dans ses drames en vers (*Théâtre en liberté* y compris), ne publie qu'un seul alexandrin P6 en poésie lyrique avant 1872. Compris dans un discours direct proche de la distanciation théâtrale entre la voix du poète et du héros (AP94), il s'agit d'un vers du *Mariage de Roland* : “ Sans m'arrêter *et sans* me reposer, je puis ” (*La Légende des siècles*, Première Série, 1859, date de composition plausible, mais invérifiable : 1846). Rimbaud n'a pu en connaître que deux autres exemples avec le recueil *L'Année terrible* (1872), à une époque où il n'est plus pertinent d'envisager une quelconque influence.

Tant pis pour les vers inconnus et non publiés de Jules Verne (AP94), l'accumulation de vers CP6 dans le cadre de la poésie lyrique semble initiée par deux exemples de Baudelaire^o et deux autres de Blanchecotte*, de 1851 à 1855 (“ comme un + outil ” 1851^o, “ à la + très

bonne ” 1854°, “ non les + succès ”*, “ je les + reprends ”* 1855). Baudelaire et Leconte de Lisle, notamment, assureront la promotion des CP6 par la suite. Un premier s6 (NB : s6=F7) apparaît avec Villiers de L’Isle-Adam en 1859 (“ La Pauvreté, squelette sombre aux yeux funestes ”), puis deux autres chez Auguste de Châtillon en 1866, à moins d’admettre la dominante locale de 4-4-4v fondamentalement tels (AP94). Leconte de Lisle imite le s6 de Villiers dans le *Kaïn* (sic) qui ouvre le second *Parnasse contemporain* (1869) : “ Plus haut que ce tumulte vain, comme il parla ”, édition appréciée justement par Rimbaud, qui ne fera toutefois écho à ce type de vers qu’en 1872 (*Famille maudite*). Deux premiers F6 (sur clitiques dissyllabiques ou mots grammaticaux : “ Elle était belle, elle t’aimait, elle est passée, ”” (Blanchecotte) et “ Il faut chercher quelque désert où ta douleur ” (Mendès)) et trois “ premiers ” M6 (Banville°, Blanchecotte*, Mendès) apparaissent en 1861 : “ Où je filais pensivement la blanche laine ”°, “ Il me faut l’air et l’infini, le libre espace[,] ”* “ Et quand l’aurore a terrassé la messe noire, ” cinq exemples où apparaît toutefois, à chaque reprise, un relief syntaxique 4-4-4v. Également, 1861 est l’année de publication d’une seconde édition des *Fleurs du Mal* où s’accumulent de nouveaux et nombreux vers CP6. Enfin, de premiers F6 sur mots lexicaux semblent apparaître avec Rimbaud en 1872 (“ Qu’est-ce ” et *Famille maudite/Mémoire*). Tous ensemble, ces critères, pris dans une telle historicité, ont donc une valeur discriminante, quoique relative, en ce qui concerne la formation de césures, et repérer la démarcation de positions plus ou moins régulièrement marquées “ vides ” permet d’envisager la formation éventuelle des hémistiches. Tels sont les acquis dus à B. de Cornulier et J.-M. Gouvard.

Cependant, ce tableau est à nuancer. A rebours des hésitations de P. Martinon et J.-M. Gouvard, J. Bienvenu (communication personnelle) nous a confirmé la datation des M6 de Blanchecotte et Banville en 1861, avec antériorité de Blanchecotte, mais la datation des vers de Mendès pose problème, le recueil *Philoméla* n’a été publié qu’en 1863 ou 1864. L’influence historique du M6 de Banville est renforcée par le prestige de l’auteur à l’époque, mais aussi par le fait que le vers est reconduit tel quel en 1867 dans l’édition originale des *Exilés*, la seule connue de Rimbaud. Comme Leconte de Lisle à son s6, Banville renoncera à un vers M6 dont la césure morphémique s’avère “ à l’italienne ” : “ pensivement ”. Le vers est corrigé dans la 2^{de} édition des *Exilés* en 1875, mais J. Bienvenu nous rappelle que Leconte de Lisle lui-même en célèbre la première mouture lors de sa réponse à la fameuse enquête de Jules Huret, en insistant étonnamment sur l’harmonie césurienne de ce qui passe parfois aujourd’hui pour un pur trimètre. Pour Leconte de Lisle, ce vers a une césure, mais il ne dit pas où. Ce vers M6 est cité également en 1901 dans le *Testament poétique* de Sully Prudhomme, mais toujours sous forme d’appréhension confuse, à tel point que c’est sa correction de 1875 qui permet de nettement plaider pour un effet de sens suspensif en mode 6-6v : “ Où je filais d’un doigt + pensif la blanche laine, ” version qui ne fût pas connue de Rimbaud, mais le poème *La Reine Omphale* se fondait sur une logique de trimètres diffus abondants dans le poème, ce qui permettait de cerner les enjeux de modulation *subtile* du fameux M6 initial.

En réalité, la définition césurienne du trimètre n’a pas été correctement établie par W. Ténint lui-même en 1844. Nous avons vu que la théorie de l’alexandrin romantique dont il se fait le théoricien suppose une concurrence de deux césures. Le vers a une césure fixe traditionnelle à laquelle, comme le dit Ténint, aucun poète ne se soustrait, lui ménageant une espèce de “ prérogative royale ” que prouve le maintien de la proscription de la césure

lyrique à son endroit. Mais, selon *sa* loi de superposition des deux césures, apparaît encore une concurrente césure mobile de nature syntaxique lâche qui admet elle le *e* conclusif de mesure. Selon Ténint, il existe 11 formes d'alexandrins à césure mobile de type binaire : 1-11, 2-10,..., 10-2, 11-1, dont la clé de voûte 6-6 représente l'état parfait de superposition de la césure mobile à la césure fixe. Mais, outre la vacuité théorique de ce mode de relation à l'irrégularité, Ténint commet l'erreur fatale d'intégrer la nouveauté du trimètre à son propos. Il le définit comme comportant deux césures fixes et s'en tient cette fois à un type rigide, *sans lui présupposer aucun jeu de variation des césures mobiles en syntaxe*, ce qui montre que le trimètre était uniquement perçu comme une relation stricte 4-4-4v (excluant même la césure lyrique), – c.-à-d. surgissement d'un vers nouveau incongru en contradiction avec la césure mobile supposée aux vers binaires, – et ce qui montre que notre théoricien amateur n'a même pas identifié les subversifs faux trimètres anaphoriques de *Hernani*, *Ruy Blas* (*Don Paez* ?), cités plus haut. Ténint commet surtout une bourde énorme. Au lieu de considérer que le trimètre a deux césures mobiles et un maintien de la césure fixe, ce qui serait moins incohérent, Ténint (si pas dans l'esprit, en tout cas dans la lettre) admet d'emblée le trimètre comme une mesure substitutive qui renonce à la césure fixe de l'alexandrin binaire. Et, si les pratiques des principaux poètes romantiques ne peuvent que le contredire, Ténint jette un fameux pavé dans la mare en citant un vers de son ami Challamel, inconnu comme poète : “ Grands et petits, rois *et* sujets, sages et fous. ” Avec son “ *et* ” 6 extraordinaire à l'époque, c'est une aveugle niaiserie qui révolutionne la structure de l'alexandrin 25 ans avant Verlaine et Rimbaud. En réalité, paresseusement livrés à la confusion des termes, les poètes eux-mêmes manqueront à poser correctement une définition de la césure ou du trimètre. Evasivement, le célèbre vers de Banville est un 6-6v et un trimètre, constat sans argument. Or, étant donné la rencontre patente entre les FMCPs6 et la question du trimètre, une histoire du trimètre ne peut qu'importer à toute entreprise de critique du vers au XIX^e.

Par ailleurs, la perspective très favorable à Baudelaire de l'historique proposé par J.-M. Gouvard est contredite par les faits. Quelque soit le coût du passage du vers de théâtre au vers lyrique, un vers CP6 de la période 1827-1851 chez tel ou tel auteur (Musset, O'Neddy, Barbier, etc.) témoigne de l'influence d'Hugo et non pas d'un accident imprévisible avant la publication des *Fleurs du Mal*. Faute de considérer l'importance décisive du théâtre hugolien, l'essentiel n'a pas été vu. A partir de *Cromwell*, Hugo distribue avec parcimonie des vers au profil CP6 dans son théâtre, et, dans le même mouvement, il commence à pratiquer la culture d'un mode d'alexandrin ambivalent qui respecte la césure binaire, tout en adoptant une allure de trimètre prononcé. Le vers modèle de *Suréna* sera imité et donc référencé par Gautier en 1838 (*Poésies diverses*, *La Thébaïde* : “ Ne plus penser, *ne plus* aimer, *ne plus* haïr ; ” lequel est à son tour cité par Ténint dès 1844. Hugo va continuellement assouplir sa relation au trimètre, soit qu'il médite l'allure 444 du vers (anaphores, symétries, changement d'interlocuteurs, triple prédication, mise en relief de syntagmes, répétitions 4v aux deux bornes externes du 6-6v, enjambement libre 4v à l'une ou l'autre borne du vers, prédilection pour le rejet d'épithète ou de groupe prépositionnel 2v ; échos 444v plus imprécis, mais plus abondants, etc.), soit qu'il invente l'anaphore ternaire décalée : “ C'est l'Allemagne, *c'est* + la Flandre, *c'est* l'Espagne ” (*Hernani*, v.1769), “ Comme un infâme ! *comme* + un lâche ! comme un chien ! ” (*Ruy Blas*, v.2208). Dans *Marion de Lorme*, il associe l'allure de trimètre et le C6 : “ Comme elle y va ! / *C'est*

un + refus ? / Mais je suis vôtre ! ” (v.1224). Musset, camarade de classe du beau-frère d’Hugo, et Sainte-Beuve, ami intime d’Hugo et de sa femme, ont tous deux exploité cette conjonction particulière dès 1829, bien avant la publication de la pièce. Dans *Mardoche*, Musset propose son *unique* vers lyrique C6 en fonction d’une relative syntaxe ternaire : “ Mais une fois *qu’on les* + commence, on ne peut plus ”, tandis que l’intrigant et hypocrite Sainte-Beuve, qui déconseilla probablement à Hugo de persévérer dans le CP6, comme il l’a fait plus tard pour Verlaine, pratique, mais atténue l’audace, à l’aide d’un contre-rejet épithétique (école Chénier) : “ Belle ignorante, *aux blonds* + cheveux, au cou de neige ? ” (*Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, Sonnet*). En revanche, l’effet de trimètre à césure atténuée n’est pas relevé parmi les audaces du Petit Cénacle (Borel ou O’Neddy). Le recueil *Rhapsodies* de Borel, publié en 1831, comprend une parodie de *Marion de Lorme* sous forme de scène. Classique dans sa versification, l’auteur imite pour une fois l’insolence métrique d’Hugo, en tout cas telle qu’issue de l’influence décisive de Chénier sur Vigny, et il propose ce que nous avons découvert comme *le tout premier enjambement sur mot par un grand nom de la poésie romantique*, vers de trente ans antérieur aux exemples de 1861 : “ Adrien, que je redise encore une fois[.] ” Le vers est exceptionnel. La césure se fait sur le préfixe “ re ”, sur un morphème donc !, et sur un “ e ” instable à l’intérieur d’un mot !, au milieu d’un dissyllabe !, tout cela dans un corps d’énoncé prosaïque aux contours peu prononcés. Pas moins de trois “ e ” instables précèdent la césure, cependant que l’adverbe “ encore ”, généralement placé avant ou juste après la césure, ici décalé une syllabe après, aggrave la difficulté de reconnaissance métrique. Il faudra attendre Verlaine et Rimbaud pour renouer avec des audaces aussi spectaculaires. De son côté, Musset, en s’inspirant par ailleurs du “ comme si ” hugolien, pratique l’audace C12 à la rime, à l’instar de Ronsard ou des acrobaties de chant aux vers courts¹⁵ : “ Cousu d’or comme un paon – frais et joyeux comme une / Aile de papillon [...] ”, procédé qui a marqué de façon décisive le célèbre poète de la rime qu’est Banville, dès *Les Cariatides* en 1842. Ainsi, en 1851, loin d’innover, Baudelaire décalque directement le vers de *Marion de Lorme* et reprend au genre masculin la fin de vers de Musset, avec toute la logique de trimètre et césure du déterminant “ un ” du vers essentiel de *Marion de Lorme*, dans son *Voyage à Cythère* : “ Chacun plantant, comme un + outil, son bec impur ”. Il reconduit cette imitation, délestée du renvoi au trimètre, dans *Un fantôme* à la métrique 4-6v, là où J.-M. Gouvard croit détecter un invraisemblable 5-5v “ à l’italienne ” : “ Je suis *comme un* peintre qu’un Dieu moqueur ”. Très influent sur Verlaine, le célèbre trimètre “ A la très-belle, à la + très-bonne, à la très-chère, ” (“ Que diras-tu, ce soir,... ”) mise en abîme du titre du recueil, est inspiré toujours et encore du vers de *Marion de Lorme*, mais cette fois avec, outre celle des trimètres anaphoriques de *Cromwell*, une influence du trimètre à contre-rejet épithétique de Sainte-Beuve. Pareillement, le vers : “ Dans quel philtre ? – dans quel + vin ? – dans quelle tisane ? ” est inspiré d’Hugo et Musset, et notamment des faux trimètres anaphoriques de *Hernani* et *Ruy Blas* cités plus haut.

Dans la confiance de Sainte-Beuve (ou Musset, Vacquerie...), Baudelaire¹⁶, et de proche en proche, Banville, Blanchecotte, et quelques autres poètes, vont alors prendre le

¹⁵ A noter ces vers *peu* mesurés : “ Gardiens de *nos* / Arsenaux / [...] ”, Béranger, *La Grande orgie*.

¹⁶ Inspirée de vers de chant du type des intermèdes lyriques des pièces de Molière (successions 7v et 8v pour *Monsieur de Pourceaugnac*, scène 8), la crise de discrimination des successions 6-6v et 5v dans *La Musique* est un aspect plus original cette fois de Baudelaire.

pli de pratiquer la discordance binaire compensée par une allure de trimètre, surtout au plan des audaces lexicales nouvelles à la césure. Cette compensation ne fut en aucun cas naturelle, comme le prouvent le cas par cas des vers déviants d'Hugo et Musset, et le cas de Borel et O'Neddy qui "ignorent" l'aspect de la compensation ternaire. Le non dit permettra à Baudelaire de s'attribuer le mérite d'Hugo aux yeux du Verlaine ébloui. Sans le savoir, Verlaine, dont les recueils *Poèmes saturniens* et *Sagesse* maximalisent une recherche d'ambivalence trouble du trimètre ou ternaire pour plus d'un tiers de ses alexandrins, avait une pensée métrique foncièrement héritée d'Hugo. Nous venons d'établir l'histoire de l'alexandrin. Au moment où Rimbaud entre en littérature, sa composition est résolument 6-6v et n'admet qu'une concurrence secondaire en prosodie d'un rythme ternaire généralement trimètre 444, soit à métricité locale interne 4-4-4v, soit à découpage syntaxique (occurrences de *e* féminins en 4 et 8), quelques fois d'une allure ternaire irrégulière par dérobage à la référence du trimètre. Le trimètre 4-4-4v est le seul prétendant à une possible substitution métrique autonome chez des poètes ou doctes de second ordre Châtillon et plus naïvement Challamel et Ténint. La persistance d'une césure normale du 6-6v peut largement se justifier par une comparaison des effets similaires à l'entrevue, par exemple les CPM12 chez Banville ou Verlaine, comparaison qui permettrait peut-être par ailleurs de distinguer l'enjambement ludique acrobatique, voyant à la rime, d'une pratique de crise à la césure. Toutefois, la conjonction d'enjambements toujours plus discordants et de trimètres (à métricité interne) tend à préparer la dislocation du système. Une pointe cime critique est atteinte par Banville en 1861 : "Où je filais pensivement la blanche laine," ce que Mallarmé approfondit par des enjambements sur des formes adverbiales similaires, mais différentes au plan des morphèmes et *phonèmes*, puis graphies : "indo+lemment" (*Parnasse contemporain*, *L'Azur*, 1866) et "noncha+lamment" (*Parnasse contemporain*, *Hérodias*, 1869). En 1869 (*Fêtes galantes*, *Dans la grotte*), Verlaine extrait une forme classique rare du XVII^e, trois quatrains de 8v avec 6-6v contrastif pénultième, qu'il enrichit de clichés affectés classiques dont : "tigresse d'Hyrkanie" ; or, il opère, non plus par la niaiserie, mais par un traitement de génie, le basculement de l'incertitude métrique du côté de la prosodie au plan du premier quatrain et du premier 6-6v du poème. En effet, syntaxe et assonances, le premier quatrain a une rythmique entraînante 4v qui se superpose à un schéma métrique et strophique qui ne sera pleinement validé que par sa reconduction moins tourmentée aux quatrains suivants. Or, le 6-6v isolé est contaminé par cette allure 4v, mais, loin de profiter dès lors du surgissement insolent du trimètre, Verlaine qui a opéré l'obstruction à la reconnaissance du 6-6v par un effet M6, déplace l'idée de reprise "à l'italienne" du célèbre M6 de Banville, à la seconde articulation du trimètre, créant ainsi une instabilité métrique forte, en rupture avec toutes les conventions métriques, même anticipées, d'une époque : "Là, Je me tue # à vos genoux ! / Car ma détresse # est infinie, / Et la tigresse # épou+vanta # ble d'Hyrkanie / Est une agnelle # au prix de vous." Ce vers historique représente la prémisse encourageante de ce que Rimbaud et Verlaine (sa valeur témoin étant *Cellulairement* !) entreprendront en 1872-1873, au moment de leur compagnonnage. La tension entre le trimètre et la structure binaire de l'alexandrin sera un centre d'attention privilégiée dans le corpus rimbaldien.

Aussi convient-il de faire un sort rapide à la question du trimètre classique. L'allure prédictive de vers classiques semble relever du choix du trimètre, et pas uniquement à cause de particularités décrites plus haut, mais aussi à cause d'une insuffisante attention

apportée aux grands nombres de césures classiques sur structures verbales (“ C’est assez dit. / Je suis + exact plus qu’aucun autre ”[.] “ Mais le voici : prenons + plaisir de l’aventure ”, “ Le précepteur : je veux + un peu l’entretenir, ” “ Il n’importe. Je suis + à vous dans un moment ” (*Le Dépit amoureux*, v.740, v.1630, v.650, *L’Etourdi*, v.1765). G. Paris, puis P. Martinon ont montré que le trimètre n’est qu’une prosodie seconde au 6-6v, vu que l’enjambement sur mot n’existe pas chez les classiques, logique qu’on ne peut que reconduire pour le XIX^e, au-delà même des premiers M6 de 1831 ou 1861. Mais, P. Martinon a encore raison de les cataloguer à peu près tous parmi les illusions d’optique, quoique lui-même leurré par une théorie du tétramètre alexandrin. L’abondance de vers où la position 9^{ème} est marquée par un infléchissement prédicatif rencontre parfois une inflexion 4^{ème} frappante, il en résulte la sensation trompeuse du trimètre, à quoi ajouter le caractère de rythme non centré sur la forme hémistiche au plus près d’un certain XVI^e. Pourtant, les deux meilleurs exemples de trimètres potentiels issus des *Satires* de Rénier : “ Facile au vice, il hait + les vieux et les dédaigne ” et “ Quand il en sort, il a + plus d’yeux, et plus aigus[.] ” sont cités dans les traités du XVII^e comme de simples mauvaises césures. En fait, seule la prégnance reconnue du thème dans le XIX^e avancé, ou poète par poète après 1827, puisque les rejets épithétiques 2v de Lamartine semblent former parfois des trimètres accidentels, permet de parler de trimètres pour de semblables configurations, peut-être aussi pour une genèse encore à défricher du côté de Chénier et Vigny. La prosodie 4-4v chez les classiques ne peut relever que d’un effet de composition volontaire avec stratégie de réception à la lecture du vers. Voici ceux que nous avons décidé d’admettre : “ Traîner les pieds, mener + les bras, hocher la tête, ” (Aubigné, *Les Tragiques*, II, v.1283, 1616, relevé inédit) “ Et je le garde... / A qui + Carlos ? / Amon vainqueur[.] ” (comparer : “ A qui, don Lope ? / A moi, Madame... / Et l’autre ? / A moi. ” (Corneille, *Don Sanche d’Aragon*, v.328 et 951, trimètre et trimètre approchant, 1650), “ A moi, Monsieur, à moi + de grâce, à moi, Monsieur : ” (Plutôt Corneille ?, *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670, trimètre répété deux fois qui encadre la première entrée du *Ballet des nations*, auquel comparer le vers qui termine la seconde entrée et la pièce : “ Les Dieux mêmes, les Dieux + n’en ont point de plus doux. ”), “ Ces yeux perçants, ces yeux + tendres, mais amoureux, ” (Corneille, *Psyché*, v.1066, 1671, on retrouve le même problème de certitude que pour Rénier, d’autant que h2 forme un syntagme adjectival cohérent, mais le contexte Molière - Corneille doit ici faire partie de l’argument), “ Toujours aimer, toujours + souffrir, toujours mourir[.] ” (Corneille, *Suréna*, v.268, 1674) “ Maudit château ! maudit + amour ! maudit voyage ! ” (*Ragotin*, V, 1684), “ Et sur un char, pareil + au char qui dans la Grèce... ” (cas limite de Roucher), “ Sa voix faible, ses yeux + éteints, ses pas tremblants... ” (Marmontel avec prosodie F4), “ Toujours ivre, toujours + débile, chancelant ” (Chénier, imitation du trimètre de *Suréna*, mais solution non trimètre), “ Voilà pourquoi, toujours + prudents, et toujours sages, ” (Vigny, *Eloa*, exemple troublant de 1824). Faute de démonstration appuyée, notre fin de non-recevoir pour le reste vaut en tout cas ici comme *protection avancée de la prédominance 6-6v au plan cognitif*. L’important pour nous, c’est de bien comprendre que le trimètre n’est pas une simple affaire d’allure prosodique et sa classification est liée à des effets de composition, puis de contexte, jusqu’à présent sous-estimés. Nous reprendrons cette discussion critique dans un autre article et nous permettrons d’être plus péremptoire au plan de la présente étude rimbaldienne.

Enfin, deux autres possibilités restent à apprécier, le vers faux et le mélange de mètres composés de longueur globale équivalente. Avant la révolution métrique de 1872 et des deux versions connues de *Tête de faune*, Rimbaud ne semble pas avoir pratiqué le vers faux volontaire, il s'est contenté de le suggérer comme prosaïsme ou *panneau* du leurre graphique dans : " Dr Venetti, Traité + de l'Amour conjugal " (*Album zutique*, avec signal consonantique " drr " régulant (J.-P. Bobillot)). Adeptes d'une versification plus classique, Barbey d'Aurevilly présente pourtant un remarquable vers faux dans son poème *La Maîtresse rousse* : " Aussi ce n'était pas pour le temps d'une orgie, / Mais pour le temps d'une éternité, que je l'avais choisie : / Ma compagne jusqu'à la mort ! ". Au lieu de l'hémistiche : " Mais pour l'éternité ", Barbey reprend la modalisation périphrastique et crée une sorte d'alchimie syllabique " cinq + X " : " Mais pour le temps d'une... ", où le mot " éternité " (en gradation d'intensité par rapport à " orgie ") vaut comme une sorte de 6^{ème} syllabe suspensive absolue. Ce vers miracle a pu inspirer au moins un vers faux tardif de Verlaine où il est question d'un adverbe en " trop " ! Quant au mélange des différents décasyllabes dans *Tête de faune*, au-delà d'une alternance 4-6v et 5-5v constante, repérée par P. Rocher (via P. Martinon) dans un poème des *Nuits persanes* d'A. Renaud que Rimbaud a lu et possédé, elle a pu s'inspirer du mélange de *Souvenir des Alpes* de Musset (mélange vu également par S. Murphy (communication personnelle) et J.-M. Gouvard), et surtout des 5-5v déviants tirant vers le 4-6v dans *Marco* (*Poèmes saturniens* : " Communiquant sa terrible colère, " " Le bruit du vent de + la nuit dans un arbre[.] " A quoi ajouter les compensations 6-4v en contexte 4-6v chez Voltaire et Verlaine, et la lecture des théories césurielles farfelues dans les traités peu rigoureux de Ténint et Banville. Le trimètre et le mélange des " décasyllabes " sont les deux jeux de tension chez Verlaine qui précipiteront la dislocation finale du repère métrique par le même Verlaine et Rimbaud en 1872-1873. Faute de " décasyllabes " de Rimbaud avant *Tête de faune*, c'est le cadre métrique originel du 6-6v de Rimbaud qui va nous livrer la pensée de départ qui fût celle de l'immense novateur et révolutionnaire que nous célébrons encore aujourd'hui.

2. Evolution de l'alexandrin du jeune Arthur en 69-70 :

B. de Cornulier a déjà opéré l'étude des premiers vers de Rimbaud. Mais, notre configuration élargie du mode FMCP au mode FMCPs !* (annoncé plus haut) se penchera sur un certain nombre de cas particuliers – éventuels ternaires – positions d'épithètes à la césure, et sur des configurations d'alexandrins romantiques définies par J.-M. Gouvard. Surtout, nous allons présenter un découpage en quatre ensembles FMCPs !* pour les années 1869-1870, susceptibles de mettre en relief l'évolution rimbaldienne, et leur adjoindre une étude d'ensemble complémentaire. Notre idée est que, pour les années 1869-1870, on peut adopter une articulation ferme très signifiante. En effet, jusqu'au recueil Demy, il nous semble pertinent de proposer les quatre ensembles suivants. 1°) Ensemble de 551 alexandrins comprenant : *Invocation à Vénus* (bien que plagiat), *Les Etrences des orphelins*, les trois poèmes de la 1^{ère} lettre à Banville ([*Sensation*], *Ophélie*, *Credo in unam*), les alexandrins de 1870 remis à Izambard (*Ophélie*, *A la Musique*, *Le Forgeron*, *Vénus anadyomène* et les 7 alexandrins compris dans le roman *Un cœur sous une soutane*). Les qualités d'équivalence permettent de fondre les versions Banville et Izambard du poème *Ophélie* en une seule entité métrique de 36 vers. 2°) Ensemble de 378 vers doublets

qui implique une confrontation des alexandrins communs à l'ensemble cerné ci-devant et à l'ensemble formé par le dossier de poèmes remis en septembre – octobre 1870 au seul Demeny : *Ophélie*, *Sensation*, *Vénus anadyomène*, *A la musique*, 156 vers du poème *Le Forgeron* et 128 vers de *Credo in unam* devenu *Soleil et chair*. 3°) Ensemble de 64 alexandrins impliquant trois poèmes du dossier Demeny dont G. Izambard a revendiqué la connaissance antérieure : *Le Buffet*, *Bal des pendus* et “Morts de quatre-vingt-douze...”. On remarquera que *Le Buffet* développe un noyau thématique des *Etrennes des orphelins* en jouant sur une surabondance comme rudimentaire dans les répétitions, tandis que l'isolement des 36 alexandrins disposés en quatrains de *Bal des pendus* correspond à une formule adoptée également pour *Ophélie* et *A la Musique*. 4°) Ensemble de 174 vers comprenant, avec dominante des sonnets, le reste inédit du dossier Demeny de septembre – octobre 1870 : 22 vers inédits du *Forgeron*, *Roman*, 8 vers de *Rêvé pour l'hiver*, *L'Eclatante victoire de Sarrebrück*, [*Au Cabaret-Vert*], *Le Dormeur du val*, *Ma Bohême*, *La Maline*, *Le Châtiment de Tartufe*, *Rages de Césars*, *Le Mal*. Comme l'indiquent les problématiques pour les ensembles 2 et 3, ces quatre groupements n'établissent pas une chronologie pure et nous n'avons pas daigné évaluer celle-ci. Egalement, l'ensemble 2 est inclus génétiquement, mais pas intégralement, dans l'ensemble 1. Il n'est donc pas question d'additionner ou juxtaposer de tels ensembles.

Appliquons plutôt les critères FMCPs !* aux positions métriques 6 et 12 de chacun de ces ensembles pour en dégager les grandes lignes. Le premier ensemble, étendu sur la durée, mais visiblement tout antérieur au mois d'août 1870, ne laisse paraître que trois faits saillants : “que” 6 et “là” 12 dans *Les Etrennes des orphelins*, puis “dans” 6 pour *Credo in unam* (CP !6 : 2/551 et CP !6&12 : 3/[551]). Rimbaud joue vraisemblablement sur une stratégie de l'élocution parallèle quand il compose les “que” 6 et “Là” 12 des *Etrennes des orphelins*. L'audace est présente, mais on se gardera de la surévaluer. Le “là” 12 n'est pas déviant, mais trivial. En particulier, un ensemble de réalisations variées de “là” 6 crée une longueur tonale riche de résonances dans *L'Ecole des femmes* de Molière, notamment à l'aide du vers de jalousie d'Arnolphe : “Est une chose... là... qui fait qu'on s'inquiète...”, appelé à de nombreux échos dans la pièce. Néanmoins, ce trait suspensif antérieur à Rimbaud n'empêche pas de constater que la mimétique enfantine du “là” 12 dans *Les Etrennes des orphelins* suppose un lyrisme familial nettement héritier du romantisme. Le “que” 6 témoigne d'un similaire ton de familiarité. Quoique son *e* masculin rompe en visière avec un tabou de l'époque, il a une réalisation suspensive des plus naturelles et la structure du vers n'y est toujours pas menacée en tant que telle. Par la suite, si, des *Etrennes des orphelins* à la lettre à Banville, Rimbaud devient plus exigeant quant à la qualité de ses rimes, sa versification demeure classique : ses hémistiches conclusifs de vers sont presque tous parfaitement consistants et il ne se rencontre pas tant d'enjambements à la césure. Pour le dossier Izambard, si on fait abstraction du jeu sur les contre-rejets (cf. *Vénus anadyomène*), l'évolution ne devient sensible qu'à propos de la version incomplète du *Forgeron* où il est question de nombreux débordements, mais pas encore sur le plan FMCPs !*6. Le second ensemble, en reprenant 378 vers de l'ensemble précédent, ne reconduit, de nos trois traits remarquables, que le seul “dans” 6 de *Credo in unam*, pourtant si timide, puisqu'il est, comme le précise M. Murat, harmonisé par la répétition “infini” d'un hémistiche à l'autre : “L'amour infini dans un infini Sourire !” (CP !6(&12) : 1/[378]). En revanche, les faits de réécriture propres au dossier Demeny font

apparaître deux configurations saillantes supplémentaires : un “à” P6 dans *A la Musique* et un “leur” C6 dans *Le Forgeron* (CP !6(&12) : 3/[378]). Puis, l’ensemble 3 propre au seul Recueil Demeny, mais revendiqué quelque peu par Izambard, présente à son tour un cas exceptionnel de “de” P*6 qui a très bien pu faire partie d’une version antérieure de “Morts de quatre-vingt-douze...”, lue par Izambard sous le titre *Aux morts de Valmy*. De là une proportion CP ! 6 (&12) : 1/[64]. Bref, quelles que soient les configurations, nous venons à peine ici de dépasser le 1% de vers déviants et encore est-ce à partir d’un cas isolé. L’approche statistique de ces trois premiers ensembles révèlent que Rimbaud ne pratique guère une métrique en avance sur son temps avant l’été 1870. Il a dû prendre conscience, à un moment ou un autre, que ni Banville, ni Izambard ne pouvaient raisonnablement lui attribuer des prétentions étonnantes en la matière. Dans le même ordre d’idées, on a pu noter certaines irrégularités dans les schémas rimiques des poèmes de 1870 : le second quatrain de *Vénus anadyomène* (version Demeny), le premier quatrain du poème *A la Musique* et surtout la signifiante inscription de quatre rimes croisées au sein des rimes plates de *Credo in unam / Soleil et chair*. Ces trois déviations sont audacieuses (cf. S. Murphy, éd. *Poésies* 99), quoique le cas du poème *A la Musique* n’ait rien d’exceptionnel en fait de décalage rimique sur strophe initiale (B. de Cornulier). Toutefois, s’il est évident que Rimbaud se montre un précoce aventurier baudelairien quant au déploiement rimique des sonnets, l’exemple des rimes croisées dans *Credo in unam* est sans doute né d’une réflexion alimentée par des exemples, dont l’un s’impose avec évidence, puisque le plagiat de Sully Prudhomme : *Invocation à Vénus*, source thématique forte pour *Credo in unam*, clôt une série de rimes plates par quatre rimes embrassées¹⁷.

Voilà donc quelques points qui devraient relativiser la question du sarcasme mature à propos des poèmes latins, du poème *Les Etrennes des orphelins* et de la 1^{ère} lettre à Banville ! Certes, pour en revenir à la seule métrique, le “que” 6 est étonnant et même précoce quant à Rimbaud, mais, en confondant sur un même plan le “que” relatif, conjonctif ou adverbe, deux exemples de plus de trente ans antérieurs se manifestent dans le recueil *Feu et flamme* (1833) de Philothée O’Neddy : “Ciel et terre... *est-ce que* les âmes des poètes [...]” (*Nuit première*) et “En un mot *tout ce que* ta vénusté rassemble [...]” (*Nuit huitième, Eros*). Avec le dernier vers de *La Carpe et les carpillons* (*Fables* de Florian, XVIII^e) : “C’est que... c’est que... je ne finirais pas”, ces deux exemples remettent en cause l’explication supposée par M. Murat quant au caractère exceptionnel du vers de Rimbaud : “Il s’agit en effet d’une des toutes premières occurrences de *que* en 6^{ème} position, après celle de *Nuit du walgurgis classique* (1866) ; l’instabilité du *e* même en position pré-tonique explique que son apparition à la césure soit plus tardive que celle des mots grammaticaux à voyelle pleine.” Malgré l’apport considérable des distinctions entre théâtre romantique et poésie lyrique du XIX^e, malgré les distinctions entre genres bas et genres nobles pour le passé, malgré les distinctions entre poésie socialement reconnue et poésie sans prétention, il convient de ne pas présenter une élégante adéquation entre la chronologie d’une évolution métrique d’ensemble et la hiérarchie des transgressions possibles. Certes, Rimbaud s’en est pris directement à des formes déviantes spectaculaires qui auront vite fait de le présenter comme l’un des poètes les plus audacieux sur le plan métrique : un précoce et rare “que” 6, un cas rare de “à” 6, un historique, mais pas

¹⁷ Noter, à la page 88 de la biographie de J.-J. Lefrère, une malicieuse interversion dans les attributions.

premier “ de ” 6, deux historiques premiers “ je ” 6. Mais il faut garder à l’esprit la possible mise en valeur rétrospective de telles audaces, notamment par la création des “ je ” 6, audaces peut-être légèrement postérieures aux autres mentionnées ici. Les prépositions “ de ” et “ à ” sont malgré tout les prépositions les plus courantes en français, tandis qu’une construction suspensive du “ que ” 6 représente un cas peu troublant de *e* masculin 6 en langue française, très naturel à la césure, le cas de la rime en position 12 étant seul plus complexe. Le “ que ” 6 de Verlaine (“ Diaphanes, et que + le clair de lune fait ”) est rendu spectaculaire en fonction du profil donné par la modulation instable des *e* masculins et *e* féminins dans ce vers qui passe entre deux rejets. En revanche, les deux “ que ” 6 d’O’Neddy se suspendent d’autant plus aisément à la césure qu’ils s’appuient, selon une tendance antécésurale romantique, relevée par J.-M. Gouvard et B. de Cornulier, sur des formes d’engrappements trisyllabiques qui favorisent l’articulation métrique souple : “ est-ce que ” et “ tout ce que ”. Du point de vue de l’audace, le “ que ” 6 des *Etrennes des orphelins* se situe quelque part entre la prudence d’O’Neddy et le génie de Verlaine.

On notera toutefois que, face à l’engrappement trisyllabique des deux “ que ” 6 de Philothée O’Neddy, l’alexandrin : “ Ah quel beau matin *que* ce matin des étrennes ” est également moderne dans la mesure où il suppose une frontière syntaxique à la cinquième syllabe métrique (critère à valeur relative “ FSM 5 ”). Fait étonnant, les premières audaces de Rimbaud en matière d’enjambements à la césure ont tendance à s’appuyer sur une mise en relief marquée d’un monosyllabe en position métrique 6, à partir d’une “ FSM 5 ”. Le cas de *Soleil et chair* illustre nettement cette idée. Porteur d’une telle caractéristique, le vers : “ Et qu’il renferme, *gros* de sève et de rayons, ” fera l’objet d’un prochain relevé, cependant qu’on ne peut manquer d’apprécier la syntaxe 5-7 des 6-6v rapprochés en III : “ – Car l’Homme a fini ! *l’Homme* a joué tous les rôles ! ”, “ Tout le dieu qui vit, *sous* son argile charnelle, ” “ L’Amour infini *dans* un infini sourire ! ” Loin d’exprimer une double audace, ces enjambements à syntaxe 5-7 révèlent certainement la familiarité de Rimbaud avec une versification nouvelle en grande partie héritée d’Hugo, mais aussi une pratique (fort naturelle sous les espèces CP) de mise en relief de la discordance entre mètre et syntaxe, du moins à partir du moment où on admet le jeu de démarcation du procédé par les répétitions “ l’Homme ” et “ infini ” pour deux des vers cités. En dépit de la nuance de Cornulier mentionnée plus haut, en citant pour valeur illustrative le vers “ FSM 5 ” de P. O’Neddy : “ Vingt jeunes hommes, *tous* artistes dans le cœur, ” nous songeons tout de même à une problématique de distinction entre le fait de déviance métrique et une prosodie du vers soumise aux aléas de sa représentation empirique. Voici en tout cas un sondage de quelques vers soumis à la réflexion du lecteur : trois variations sur un “ là ” enchaînées à une liste de “ FSM 5 ” tiré d’un intertexte banvillien majeur (*L’Exil des Dieux, Parnasse contemporain*, 1866) concernant *Soleil et chair* et *Le Bateau ivre* : “ Est une chose... *là*... qui fait qu’on s’inquiète... ” (vers F5 cité plus haut, *L’Ecole des femmes*), “ Quand on arrête *là* les déplaisirs d’une âme, ” (*Horace*, F5 non “ FSM 5 ”) “ O vastes cieux ! *et là*, marchant dans la clairière, ” (là 6) “ Et sur sa jambe *flotte* et vole avec délire ” (F5), “ O nos victimes ! *rois* monstrueux, dieux titans ” (F5), “ Du sein de l’Erèbe, *où* dormaient tes ailes noires, ” (!) “ Il ne te voit plus. *Rien* de ce qui vit, frissonne, ” (!) “ Et ne peut dire : *c’est* l’homme. Je le connais[,] ” (F5) “ S’en vont et meurent, *mais* tu vas agoniser[,] ” (F5).

Bien que Rimbaud ait produit un vers “ FSM ” 5 non F5 et “ que ” 6 pour *Les Etrennes des orphelins*, ce n’est apparemment qu’à partir du mois d’août 1870 (*Vénus anadyomène*

étant daté du 27 juillet 70) qu'on peut légitimement soupçonner une évolution spectaculaire de Rimbaud sur le plan des alexandrins déviants. Le quatrième ensemble, qui implique les seuls poèmes du dossier Demy dont aucun document écrit ou témoignage d'Izambard ne postule l'existence avant août 70, nous fait passer à un tout autre type de proportions (CP !6 : 10/174, soit presque 6% et CP!6&12 : 12/[174] soit presque 7%). Au " dans " 6 de *Credo in unam* (ensemble 1) s'en ajoutent désormais deux autres (*Rêvé pour l'hiver* et [*Au Cabaret-Vert*]). On note un " pour " 6 (*Rêvé pour l'hiver*), un " par " 6 et un " quand " 6 (*Le Mal*), mais surtout deux " je " C*6 ([*Au Cabaret-Vert*] et *Ma Bohème*) qui, faisant cortège aux " e " masculins 6 des *Etrennes des orphelins* (que " !*6) et de " Morts de quatre-vingt-douze... " (" de " P*6), révèlent la prescience métrique que peut avoir Rimbaud de ses audaces au moins en octobre 1870. A partir du moment où, à quelques exceptions près relevées par B. de Cornulier (AP94), les poètes avaient pris pour habitude de proscrire toute graphie " e " en 6, on peut penser que le vers pourtant pleinement régulier : " Nature, berce-le + chaudement : il a froid "[,] était partie prenante de la réflexion métrique naissante de Rimbaud sur le statut notamment du e masculin ou féminin (peu importe ici les termes impossibles à saisir de la réflexion rimbalienne à ce sujet).

Sur un autre plan, si l'emploi d'un P12 " sous " à l'incipit du *Châtiment de Tartufe* (cf. " sous + les volants qu'elle chasse ", Baudelaire) et d'un " comme " 12 (accessoirement élidé) dans *Le Dormeur du val* indiquent nettement la lecture des romantiques de 1830 (Musset, Gautier, Hugo), l'emploi à trois reprises du " comme " élidé en 6 est sans doute influencée par l'exemple cité plus haut des *Châtiments*, recueil que Rimbaud fréquentait assidûment, et plus certainement encore par les six exemples de la troisième version des *Fleurs du Mal*, ce que va confirmer la reprise baudelairienne du " comme un " antécésural, suivi de sa réplique postcésurale, aux vers 19 et 20 du poème *Accroupissements* en 1871. On peut en conclure que, dès 1870, Rimbaud avait clairement médité la métrique comme la pratique du sonnet libertin chez Baudelaire. Justement, le poème hétérométrique *Rêvé pour l'hiver* semble confirmer l'influence subversive de ce dernier : pour un déploiement discontinu de huit alexandrins, trois des six premiers sont déviants (1^{er}, 3^{ème} et 6^{ème}), ce que renforcent les enjambements des 2^{ème} et 4^{ème} alexandrins. Une telle configuration ne peut même pas provenir des audaces parcimonieuses, mais trop sous-estimées, du théâtre hugolien. Rimbaud a pris conscience que ses audaces avaient été jusque là inférieures à celles de Leconte de Lisle et Banville, et qu'ils ne pourraient que gagner à devenir le continuateur de Baudelaire et Verlaine. Il nous semble symptomatique que cette inflexion rhétorique soit en quasi coïncidence avec l'admiration de Rimbaud devant le vers M6 des *Fêtes galantes* : " Et la tigresse épou + vantage d'Hyrkanie ", vers que Rimbaud, comme l'a repéré J.-P. Bobillot, va saluer plutôt en prosodie : " Tandis qu'une folie épouvantable, broie / [...] " (*Le Mal*). Tout se passe comme si Rimbaud avait besoin de mûrir sa propre pratique avant de recourir lui-même au 6-6v M6. De fait, si d'autres détails métriques méritent de retenir notre attention, ils confirment la relative prudence, ou le relatif naturel, de la versification rimbalienne en 1869 et 1870. Nous écarterons de notre répertoire deux enjambements, de toute façon classiques (cf. " Contre eux ! Ah ! c'est beaucoup + me dire en peu de mots. " (*Horace*, v.421)), en partie appuyés sur le présentatif " c'est " : " – Mais, voilà, c'est toujours + la même vieille histoire !... ", " – Celle-là, ce n'est pas + un baiser qui l'épeure ! – ". Pour leur part, les enjambements après auxiliaires, pourtant eux aussi intégralement classiques, ne sont chez lui guère insistants, ni spectaculaires : " avoir +

glacé”, “semblait + murmurer”, “pût + éclairer”, “sent + frémir”, “j’avais + déchiré”, “Je vais + souffler”.

Pour faire époque, seul le premier et le dernier exemples cités (*Les Etrennes des orphelins* et *Rages de Césars*) peuvent admettre une possibilité 4-4-4v. On notera seulement, sans la commenter, la parallèle impression de rejet anatonique de longueur 1 de ces deux versions d’un même vers dans *Credo in unam* : “La Femme ne sait plus + même être Courtisane !”, “La Femme ne sait plus + faire la Courtisane !...” On ne constate par ailleurs que deux ternaires ostentatoires. Le premier, dans *Credo in unam*, est étrangement glosé par M. Murat : “Je considérerai pour ma part comme vers de transition, ou quasi-ternaires, ceux dont le marquage 6^{ème} est faiblement signifiant, et où rien n’impose de mettre en relief la zone médiane ; ils sont constitués souvent de membres parallèles. Ces vers où la césure se trouve presque neutralisée sont rares sous la plume de Rimbaud. [...]”. Bien que nous en apprécions le constat de rareté, cette présentation nous étonne dans la mesure où notre ternaire ostentatoire s’inscrit dans un poème significativement intitulé *Credo in unam*, où les figures de répétition jouent, qui plus est, sur la confusion entre croître et croire : “Mais c’est toi la Vénus ! c’est *en toi* que je *crois* !”, “L’idéal, la pensée invincible, éternelle, / Montera, montera, brûlera *sous son front* !” (ns !) La pratique d’un tel calembour est prouvée par le renforcement que présente la réécriture de l’hémistiche : “Et tout vit ! et tout monte !”, en : “Et tout croît, et tout monte !” (*Soleil et chair*). Le calembour est même surdéterminé par le détournement de l’idéalisaiton du chemin de croix qu’impose l’évidente configuration des quatre vers d’ensemble amorcé par notre ternaire : “Je crois en toi ! Je crois + *en toi* ! Divine mère, / Aphrodité marine ! Oh ! la route est amère / Depuis que l’autre Dieu nous attelle à sa croix ; / Chair, Marbre, Fleur, Venus, c’est *en toi* que je crois !” (ns !) Au lieu de se laisser atteler à une croix chrétienne, Rimbaud voit dans un paganisme moderne et contre-chrétien l’élévation d’une “croix consolatrice” appelée à une superbe définition dans *Génie*. Croissance frontale, le jeu de débordement métrique fait comprendre que Rimbaud reconnaît son élévation spirituelle et corporelle dans le dévouement cultuel à un type d’amour que le recours à la figure de Vénus dispense de plus de précisions. A l’instar de B. de Cornulier (AP94), nous essayons ainsi d’envisager une justification systématique des FMCPs !*6 du XIX^e par des effets de sens dont le foyer est métrique.

Nous venons de voir que le refus absolu de toute négligence rhétorique a permis de donner une pertinence 6-6v à un vers présenté exceptionnellement comme non motivé dans son ambivalence ternaire au milieu d’alexandrins binaires. Il en résulte que, comme pour les éventuels 4-4-4v ou *potentiels* 4-8v de Baudelaire, les premiers 6-6v déviants de Rimbaud ne seraient parfois 4-4-4v que pour justifier paradoxalement un effet de sens attaché au mode métrique 6-6v. Héritier d’Hugo, Baudelaire écrivait : “A la très-belle, à la + très-bonne, à la très-chère,” avant de pervertir le jeu d’ostentation ternaire avec la répétition : “Dans quel philtre, dans quel + vin, dans quelle tisane,” (cf. S. Murphy 2003) et c’est à un dévoilement similaire que contribue le ternaire quant à l’audacieux “de” 6 qui suit : “Morts de Valmy, Morts de + Fleurus, Morts d’Italie,” où B. de Cornulier a bien cerné un signe d’élection vraie s’opposant à celui des faux nobles concentrés dans les figures mensongères des “Messieurs *de* Cassagnac” (ns !). On notera cependant que le poème “Morts de quatre-vingt-douze...” implique un fait de symétrie syntaxique qui peut faire lorgner plus nettement le 6-6v du côté d’éventuels 4-4-4v voire 4-8v : “*Vous dont les cœurs*

sautaient + d'amour sous les haillons", "*Vous dont le sang lavait + toute grandeur salie*" (ns). Toutefois, la consistance sémantique du second hémistich 6v de ce dernier vers et l'impossibilité du ternaire pour ce même vers rendent peu évidente toute conviction à ce sujet. Rimbaud semble présenter parfois des formes potentielles 4-8v dans des configurations précises, par exemple certains vers où se joue un recours au style direct : "Tout bas : "Sens donc : j'ai pris + une froid sur la joue..." (La Maline), "Il s'était dit : "Je vais + souffler la Liberté / [...]" (Rages de Césars). Mais, l'exemple suivant, marqué F4, du *Forgeron* tend à montrer qu'il s'intéresse plutôt à un effet léger de contre-rejet dissyllabique antécésural, et qu'il compose non pas sur un mode 4-8v, mais sur un mode 6-6v : "Et me dise : Mon gars, ensemence ma terre[.]"

Un dernier exemple rendra évidente la subordination rythmique d'effets quadrisyllabiques à un conditionnement métrique 6-6v. Il s'agit des deux derniers vers de *Sensation* : "Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien, / Par la Nature, – heureux comme avec une femme." Rimbaud a joué sur l'identique ouverture des deux hémistiches par "comme". Mais, il a joué encore sur la symétrie des amorces quadrisyllabiques, parallèle qu'il ne pouvait ignorer, puisque, dans le système d'échos généralisés qui s'instaure entre les trois poèmes envoyés à Banville, il a quelque peu réécrit le dernier vers de "Par les beaux soirs d'été..." dans tels vers de *Credo in unam* : "L'Homme suçait, heureux, sa Mamelle bénie, / Comme un petit enfant, jouant sur ses genoux !" (ns !), avec peut-être une surdétermination du sonnet *La Géante* de Baudelaire (cf. également la réécriture de l'incipit de [*Sensation*] : "Par la lune d'été [...]"). En clair, si le repérage de parallèles syllabiques autres que du type métrique 6-6v pose le problème de la subjectivité du lecteur et la question d'éventuels anachronismes théoriques, on peut difficilement prétendre que Rimbaud ignorait les conséquences rythmiques et syllabiques qu'entraînaient ses modèles de vers réécrits, ses reprises et ses effets de symétrie, à condition de respecter l'idée de prédominance métrique 6-6v sur toute étude *rudimentaire* du rythme à partir de masses syllabiques.

Face à une "métricométrie" FMCPs !*6&12 peu marquée avant le "recueil" confié à Demeny, on peut également songer à se pencher sur la typologie de quelques alexandrins non pas nécessairement nouveaux, mais qu'on supposera, sans s'offusquer d'un certain arbitraire problématique, représentatifs du romantisme, selon la définition esquissée par J.-M. Gouvard : alexandrins présentant 1) une préposition 2v sur les positions 5 et 6 (parmi, avec,... en incluant le type "jusqu'à"), 2) une préposition 3v sur les positions 4, 5 et 6 (à travers, par-delà), 3) une base prépositionnelle quelconque antécésurale suivie de sa base "de" ou "à" en position 7 (à côté de, à l'entour de, afin de, en proie à, etc.), 4) une base de locution conjonctive (*tandis* que), 5) un pronom démonstratif 6^{ème} et un relatif 7^{ème} ("celui + REL",...), 6) un pronom quantificateur ou distributif antéposé en fonction sujet ("cela", "tout",...), 7) la tournure "*plein* de", des constructions adverbiales comparatives ou quantificatrices césurées comme : "le mieux + ADJ", "*tant* de", 8) le comparatif césuré comme suit "*ainsi* que", "*pareil* à", "*à l'égal* de",... Rappelons que ces formes antécésurales se rencontrent dans les œuvres mêmes de Corneille, Racine et Molière, sans même parler de la présence plus fréquente de certaines à l'entrevers au XVI^e. L'intégralité de ces traits étaient pratiquées à l'occasion par les poètes classiques. Mais, ils sont pratiqués avec une beaucoup plus nette fréquence au XIX^e. En clair, ce n'est que

l'abondance de tels vers qui peut faire sens pour notre sujet : loin du métricien novateur, le lecteur pourra reconnaître maintes possibilités classiques dans ce qui suit.

Le 1^{er} exemple se trouve justement dans le plagiat de Sully Prudhomme : " Tu parais... A l'aspect + de ton front radieux / [...]" (*Invocation à Vénus*). Ensuite, M. Murat relève une expression hugolienne de qualité dans *Les Etrennes des orphelins* : " Et, tout pensifs, tandis + que de leurs grands yeux bleus ", mais la liste n'en est pas fondamentalement très longue : " Vers moi, leurs grands yeux pleins + de choses indiscretes ", " Le dos divin après + les rondeurs des épaules... ", " De penser que cela + prépare bien du pain ?... ", " " Oh ! mais ! l'air est *tout plein* + d'une odeur de bataille ! " [Doit-on vraiment inclure ce vers ? (ns)], " Oh ! voilà qu'au milieu + de la danse macabre "*, " Avec des cris pareils + à des ricanements, "*, " Où, rimant au milieu + des ombres fantastiques, "*, " L'Homme pâle, le long + des pelouses fleuries "[.] A la lecture, les emplois sont intéressants à souligner de façon suspensive en général et ils entrent dans des logiques de résonances signifiantes, mais les trois exemples (*) de *Bal des pendus* et *Ma Bohême* tirent encore de superbes effets mimétiques d'étirement ou allongement syllabique, en accord avec les sujets traités. Sur tous les plans, on constate une signifiante métrique prévisible, mais on la voit également se préciser, les discordances pouvant entraîner des formes de tension variées qui font des enjambements autre chose qu'un mode de mise en relief sémantique.

La catégorie créée par J.-M. Gouvard n'a pas de pertinence discriminatoire en soi, ainsi qu'il en est question pour les critères FMCPs, mais sa prolifération romantique correspond à une inflexion historique réelle et permet d'aborder la question des transitions prosodiques, par exemple, des prépositions polysyllabiques aux structures CP6 appuyées par un mot grammatical en 5¹⁸, jusqu'aux structures CP6 1v sans appui. Dans le même sens d'une versification assouplie propre au XIX^e, il serait intéressant, à la suite de l'approche distributionnelle d'E. Delente, de se pencher sur un modèle de métricométrie des rejets autour d'épithètes (cf. également Bobillot 2004 et ses distinctions *types 1* (si alexandrin, tension accentuelle entre les positions 6 et 8, avec écart d'une syllabe donc) et *1+* (tension accentuelle de part et d'autre d'une césure), p.64-67). L'enjambement est banal, un syntagme adjectival peut former un hémistiche classique. Mais, en principe très libres d'emploi (contre-rejets épithétiques 1v chez Du Bellay, Molière, etc.), les rejets épithétiques sont plus ou moins peu nombreux selon les poètes. Du point de vue historique, ils se sont raréfiés au cours des XVII^e et XVIII^e, voire à partir de l'avènement de la Pléiade et justement du mètre alexandrin. Avec sa discrétion habituelle dans ses démanagements d'audace, Racine s'y est à peine risqué. Dans *Bajazet*, le h2 du vers 887 forme un syntagme adjectival, mais, subrepticement, on sent l'esquisse énonciative du rejet pour le premier adjectif de cette juxtaposition : " L'autre avec des regards + éloquents, pleins d'amour, " puis le vers 1202 profite de l'échange de répliques ambiant pour oser le rejet, quoique de façon feutrée dans les trois points qui séparent le rejet épithétique d'une subordonnée relative : " Il le faut. / Quoi ! ce prince + aimable... qui vous aime "[.] Sans préciser l'allusion à Racine, Hugo s'est peut-être ingénié à corriger le vers de Racine dans un sens classique au vers 1778 de *Hernani* : " Les deux bras d'une femme + aimée et qui vous

¹⁸ Concept clé important de J.-M. Gouvard, voyez son adoption *systématique* dans *Les Trophées* de (de) Heredia en 1885, compromis d'arrière-garde étonnant.

aime ! ” Le tour semble pervers, si on le rapporte à l’étendard provocateur de la nouvelle poésie romantique, à savoir “ l’escalier / Dérobé ”.

Ces enjambements sont banalisés à l’époque de Rimbaud et le premier exemple tiré du plagiat de S. Prudhomme suffit à nous en convaincre (type 1) : “ La Terre étend les fleurs + suaves sous tes pieds[.] ” Les exemples sont plus ou moins nombreux dans le corpus rimbaldien des années 1869-1870, mais nous voudrions ici nous contenter d’exemples soulignant une spécificité rimbaldienne. Soucieux de correspondre à un modèle hugolien qui le dépasse encore, Rimbaud a placé un enjambement entre une coordination d’épithètes au vers deux des *Etrennes des orphelins* : “ De deux enfants le triste + et doux chuchotement. ” Toutefois, la possibilité d’adoucissement métrique que présenterait le possible recours au ternaire 4-4-4v est contredite par la réécriture de ce poncif rhétorico-adjectival, cette fois dans le cadre de *Credo in unam* : “ S’avance, front terrible + et doux, à l’horizon !... ” La reprise “ et doux ” montre clairement qu’il est question d’une réécriture critique du vers précédent. Proche d’Hugo, Verlaine tendra au 4-4-4v, dans ce vers au second hémistiche à peine consistant virtuellement : “ Va, j’ai revu, superbe + et doux, toujours le même, / [...] ” (*Cellulairement, La Grâce*). Ainsi que l’observe B. de Cornulier (cf. nous-même plus haut), un tel type d’enjambements apparaît chez les classiques et appellerait peut-être même une réflexion sur l’idée de consistance virtuelle ou non de certains seconds hémistiches classiques (exemple : “ Ce jour nous fut propice + et funeste à la fois ”, *Horace*, Corneille). En tous les cas, en se désolidarisant du rythme 4-4-4v, Rimbaud cherche sans doute à communier avec la saveur du tour hugolien : “ Le bras sur un marteau + gigantesque, effrayant / [...] ”, “ L’Homme, par la fenêtre + ouverte, montre tout / [...] ”. M. Murat a montré l’évolution à ce sujet de Rimbaud en comparant les variantes notamment d’*Ophélie* et de *Credo in unam / Soleil et chair* : “ L’eau du fleuve jaseur, le sang des arbres verts ” devient “ L’eau du fleuve, le sang + rose des arbres verts ”, “ – On entend dans les bois de lointains hallalis ” devient “ On entend dans les bois + lointains des hallalis ”. M. Murat conclut de tels repérages qu’il commente : “ [...] ces audaces sont relatives, et la perception du vers n’est en rien menacée. Mais le travail de recomposition rythmique du vers est amorcé franchement, à l’intérieur du cadre métrique. ”

Mais un trait remarquable des épithètes postposées à la césure chez Rimbaud est l’apparition, selon une terminologie que nous a communiquée B. de Cornulier, de rejets de longueurs anatoniques 1 (cf. type 1+ de Bobillot), qu’il y ait recours à un monosyllabe ou bien à un dissyllabe clos par un “ e ” posttonique : “ L’eau du fleuve, le sang + rose des arbres verts ”, “ Plein de jolis décrets + roses et de droguailles ”, “ qui, pâles du baiser + fort de la liberté ”[,], “ Je parlais de devoir + calme, d’une demeure... ”, “ Tranquille. Il a deux trous + rouges au côté droit ”[,], “ Tandis que les crachats + rouges de la mitraille ”. La pratique est emblématisée aux positions 7 et 1 dans le cadre métrique pourtant stable du poème *La Maline* : “ Dans la salle à manger + brune [...] ”, “ de je ne sais quel met / Belge [...] ”, ce que prolonge la filiation : “ table / Verte ” (*Au Cabaret-Vert*) et “ Bagues / Vertes ” (*Les Assis*). Un tel procédé, qui plus est attaché aux mentions de couleurs, demeurera une constante du Rimbaud de 1871 : “ Tels que les excréments + chauds d’un vieux colombier, ” “ Puis par instants mon cœur + triste est comme un aubier ”, “ Je pisse vers les cieux + bruns très haut et très loin, ” (*Oraison du soir*) “ Font baiser leurs longs doigts + jaunes aux bénitiers. ” (*Les Pauvres à l’Eglise*). Dans son ouvrage *L’Art de Rimbaud*, M. Murat se penche sur la catégorie de l’épithète détachée après la césure et

formule la synthèse suivante : “ Dans les poèmes de Rimbaud la figure est fréquente (à peu près autant que chez Victor Hugo) et présente, à côté des intensifs – qui sont en quelque sorte à leur place – un paradigme particulier : les adjectifs monosyllabiques de couleur. ” Après avoir donné la liste entière de ces derniers (NB : ne pas confondre une liste d’enjambements monosyllabiques et celle d’anatoniques de longueur 1), l’auteur fait remarquer : “ ce trait de style parnassien prend chez Rimbaud une autre dimension. [...] Tous les adjectifs sont en emploi propre : il ne s’agit pas d’une tournure de langage, mais d’une qualité de la matière, considérée en elle-même, et sur laquelle il est possible de projeter des images emblématiques [...] Cependant les effets rhétoriques sont assez variés [...] / Ces adjectifs composent une sorte de palette. Ils nouent également des parallélismes avec d’autres épithètes monosyllabiques. [...] D’autre part ils répondent à d’autres monosyllabes de couleur symétriquement disposés en 6^{ème} position, avant la césure. ” Une telle présentation peut nous suffire pour l’instant. Notons seulement un trait de genèse possible dans la juxtaposition critique des cinq vers suivants : “ Un grand feu pétillait, + clair, dans la cheminée, ” “ Un bourgeois à boutons + clairs, bedaine flamande, ” “ Où le sol palpitait, + vert, sous ses pieds de chèvre ; ” “ On va sous les tilleuls + verts de la promenade ” [,] “ Et qu’on a des tilleuls + verts sur la promenade. ” Le commentaire serait hélas ! ici un peu long et nous offrons ceci à la réflexion. Ce qu’il importe de retenir, c’est qu’une esthétique forte est associée par Rimbaud à un tel paradigme métrique, (au-delà des monosyllabes) le rejet de longueur anatonique 1, cela plus spécifiquement en fait de mentions de couleurs.

Au-delà de la métricométrie (inconnue de Rimbaud), plusieurs vers pourraient sans doute appeler un commentaire métrique particulier. Ainsi, le vers : “ – L’armoire était sans clefs !... sans clefs ! la grande armoire ! ”, que la répétition peut faire ressentir tant 6-6v que 4-4-4v. Mais cette dernière idée de 4-4-4v supposerait un effet suspensif douteux, tout comme le 4-4-4v serait arbitraire pour tel vers échappant aux critères FMCPs !*4&8 : “ – Sourit avec des pleurs, et chante en grelottant... ” Pour *Les Etrennes des orphelins*, les deux vers suivants seuls seraient de plus troublants 4-4-4v : “ Par la fenêtre, on voit là-bas un beau ciel bleu ; ” “ Ayant trois mots gravés en or : “ A notre mère ! ” ”, d’autant que ce dernier vers au triple versant pathétique, grinçant et fier, est repris sur la dominante sarcastique dans *Vénus anadyomène* : “ Les reins portent deux mots + gravés : *Clara Vénus*[.] ” Cependant le F4 de la reprise révèle l’irrépressible dominante 6-6v que le final des *Etrennes des orphelins* pouvait encore camoufler. Jusqu’à quel point, Rimbaud pouvait-il songer à jouer sciemment de la rythmique de combinaisons quadrisyllabiques et dissyllabiques, et par-delà ternaires, dans ses alexandrins ? C’est ce qu’il reste difficile à apprécier, malgré les exemples suggestifs, quoique flous, notamment dans *Ophélie* : “ – C’est qu’un matin # d’avril, + un beau - cavalier pâle, / Un pauvre fou # s’assit, + muet, # à tes genoux ! ” et “ Tu viens chercher # la nuit + les fleurs # que tu cueillis / Et qu’il a vu # sur l’eau, + couchée # en ses longs voiles, La blanche # Ophélia #+ flotter # comme un grand lys. ” On remarque toutefois que la virgule disparaît après “ muet ” dans la version Demy. Cet “ exemple ” factice sur *Ophélie* vaut surtout comme appel à un renouvellement rigoureux des enquêtes prosodiques, la métrique n’étant sans doute pas d’une spécification suffisante quant à la nature des vers. En tous les cas, la métrique 6-6v domine nettement, avec tous les enjambements qu’elle suppose : “ Et qu’il renferme gros + de sève et de rayons ” (cf. copie Verlaine d’*Oraison du soir* : “ Aux dents, sous les cieux

gros + d'impalpables voilures, ”), “ Craintive, sur les pieds + du bel Endymion ”, “ O Soldats que la Mort + a semés, noble Amante, ” “ Et tu voudrais conter + tes contes, et tu bruis ”, “ Ce n'est pas un moustier + ici, les trépassés ! ”, “ Se dresse, et, – présentant + ses derrières – : “ De quoi ?... ”, “ Très naïfs, et fumant + des roses, les pioupious / Caressent les bébés, pour enjôler les bonnes... ”. Comme le montre ce dernier exemple par une série phonématique, Rimbaud n'ignore bien sûr pas ce qu'est une valse des hémistiches. Si le début du poème *A la Musique* est emblématique à cet égard, la simplicité de la cruauté rhétorique dans *Roman* force l'admiration, à tel point qu'on peut se demander comment les lecteurs perçoivent généralement de la tendresse lyrique dans cette pièce flaubertienne. L'hémistiche : “ Vous êtes amoureux ” est repris en début de deux vers consécutifs et sa faveur furieusement congédiée par un mimétique : “ Vous êtes mauvais goût ” à la rime. Une étude de la répétition dans un cadre métrique pourrait faire l'objet d'un article à part entière. La clause du sonnet [*Au Cabaret-Vert*] annonce quelque peu quant à elle le dernier vers de *Voyelles*, avec glissement d'un second hémistiche consistant à un autre inconsistant : “ Que devrait un rayon + de soleil arriéré ”[,] “ – Ô l'Oméga, rayon + violet de Ses Yeux. ”

Si nous évitons ici tout approfondissement sur la consistance des hémistiches de 1870, il est toutefois important pour notre propos de constater que le poème *Le Forgeron* est l'un des centres nerveux les plus évidents de l'évolution rimbaldienne. La version Izambard est incomplète et, à partir du moment où l'inscription de *Credo in unam* dans la lettre à Banville du 24 mai 1870 prouve que le professeur inattentif s'est trompé en croyant que *Soleil et chair* était un long poème que Rimbaud achevait durant l'été 70, on soupçonne aisément que son vague souvenir aurait plutôt dû nous renvoyer au *Forgeron*. Toujours est-il que le poème *Le Forgeron* a une valeur séminale apparente quant à la production rimbaldienne de l'été 70, selon le témoignage de l'ensemble confié à Demeny. Les ensembles rhétoriques du *Forgeron* se retrouvent dans plusieurs poèmes, notamment “ Morts de quatre-vingt-douze... ”, *Le Mal*, *Rages de Césars*, *Les Effarés*. La métrique de la version Izambard est déjà intéressante en elle-même et ses enjambements contrastent avec les stratégies d'insistance métrique d'*A la musique* et *Vénus anadyomène*, comme avec les pratiques encore bien mesurées des débordements syntaxiques métriquement encadrés dans *Bal des pendus* et *Vénus andyomène*. Voici donc quelques exemples parmi lesquels souligner quelques rejets ou contre-rejets 2v plus sauvages : “ Or, le bon Roi, debout + sur son ventre, était pâle, ” (cf. “ genoux + aux dents ” des *Assis*), “ Que cela l'empoignait + au front, comme cela ! ”, “ Or, n'est-ce pas joyeux + de voir, au mois de juin / Dans les granges entrer + des voitures de foin / Enormes ? De sentir + l'odeur de ce qui pousse, / Des vergers quand il pleut + un peu, de l'herbe rousse ? ”, “ Oh ! le peuple n'est plus + une putain ! Trois pas ”, “ Et si tu me riais + au nez, je te tuerais !... ”, “ Malade à regarder + cela [...] ”, “ J'ai trois petits ; – Je suis + crapule ! – Je connais ”, “ Oh ! splendides lueurs + des forges ! Plus de mal, / Plus ! – Ce qu'on ne sait pas, c'est peut-être terrible : / Nous saurons ! – Nos marteaux + en main ; passons au crible / [...] ”. La valse troublée des hémistiches n'est pas ignorée grâce aux effets phonématiques qu'attire visiblement l'emphase triviale inspirée d'Hugo : “ On les insulte ! alors + ils ont là quelque chose / Qui leur fait mal, allez ! c'est terrible, et c'est cause / [...] ” (ns !). L'enjambement suivant : “ Enfin ! Nous nous sentions + hommes ! nous étions pâles ” se voit encore plus chargé de sens par son quasi redoublement parallèle dans *Le Mal* : “ Et fait de cent milliers +

d'hommes un tas fumant", "Nature ! ô toi qui fis + ces hommes, saintement !..." (dans le sens d'un poncif, cf. Vigny, *La Maison du berger* : "Sais-tu que, pour punir + l'Homme, sa créature," "Tu pousses par le bras + l'homme ; il se lève armé. "). La mimétique de l'oralité atteint à l'évidence un sommet métrique dans ce vers de la version Demeny : "Eh bien, n'est-ce pas, vous + tous ? Merde à ces chiens-là !", la ponctuation permettant la mise en valeur d'un suspens rythmique entre "vous" et "tous". Sur le même manuscrit, la leçon disons "biffée" de ce vers, si leçon il y a, présentait une diérèse audacieuse notée par B. de Cornulier, mais de peu de rendement rhétorique (la configuration des phonèmes peut donner l'idée d'une accentuation orale, mais le jeu de mots, quoique pertinent, n'y trouve pas de relief) : "Eh bien, n'est-ce pas tous ? Merde à ces chi-ens-là !" En revanche, pour tel vers : "Des rideaux, et lui montre, en bas, les larges cours", le sentiment de discordance s'accroît de la chute des virgules : "Des rideaux, et lui montre + en bas les larges cours".

Dans son édition diplomatique des *Poésies*, S. Murphy attire l'attention sur "l'importance des modifications apportées à certains vers, notamment aux v.90-96[...] Ces transformations entraînent l'inversion de l'emplacement des v.95-96 et une refonte des procédés polémiques et des symboles utilisés. Comment ne pas noter l'apparition de l'adjectif possessif *leur* – proclitique en principe inaccentuable – en 6^e position du vers, [...] ". Dans le prolongement du travail admirable de S. Murphy, M. Murat est revenu sur la confrontation des variantes des v.95-96 pour illustrer l'idée essentielle selon laquelle un "investissement esthétique et idéologique des formes" implique nettement chez Rimbaud une réécriture "orientée dans le sens d'une déviation plus nette, voire d'une radicalisation" : "Pour débiter là-bas des milliers de sornettes / Et ne rien redouter sinon les baïonnettes," (manuscrit Izambard) devient "Pour ne rien redouter, rien, que les baïonnettes..., / C'est très bien. Foin de leur + tabatière à sornettes !" (manuscrit Demeny). "Observons la convergence des modifications : de l'académique "sinon" à la reprise mimant l'oralité : "rien..., rien que"; du pluriel abstrait "milliers" à la métaphore "tabatière", création d'allure familière ; de l'alexandrin concordant à un vers toujours binaire, mais fortement déviant : brutalisé en quelque sorte par l'anacoluthie et césuré sur un proclitique ("leur"). Verlaine avait relevé de tels procédés chez Baudelaire, mais en les qualifiant de "jeux d'artistes" : chez Rimbaud, le contexte impose l'idée d'une révolution du langage poétique, bien au-delà du modèle hugolien de *Réponse à un acte d'accusation*. " En fait, d'autant qu'à la même époque Rimbaud s'initie certainement aux contre-rejets à l'entrevers (*Vénus anadyomène*) sur le modèle des *Contemplations* : "une tête / De femme [...]", le poème *Le Forgeron* n'est certainement pas au-delà du modèle hugolien (à l'exception des CP en poésie lyrique) et représente même, comme nous l'avons vu, le tournant métrique où Rimbaud a appris à rattraper son retard sur les poètes les plus audacieux de son époque, à quelques exceptions près : Baudelaire, Verlaine, etc.

Mais, l'essentiel est posé et la citation de nouveaux vers de la *Nuit première* de P. O'Neddy doit suffire à nous convaincre d'une nette continuité avec l'impulsion romantique : "Ces lèvres où l'orgueil + frémit, [...]", "Chaque cerveau s'emplit + de tumulte, [...]", "Vrai Dieu ! quels insensés + dialogues ! – L'analyse* / Devant tout ce chaos + moral se scandalise. – " (*noter l'aggravation h2 inconsistent), "Battons le mariage + en brèche ; [...]", etc., "Quelle étrange féerie + en la profusion / Des diverses couleurs + que l'ondulation / Des flammes fait jouer [...]", "Comment vous révéler + ce vaste encombrement / De pensers ennemis ; + ce chaud bouillonnement / De fange et d'or ?...

Comment + douer d'une formule / *Ces [...]* ", "Le fraternel cénacle ému jusques au fond / *De ses os [...]* ", "Dans une époque aussi + banale que la nôtre," etc. A quoi ajouter un enjambement-cliché fort familier à Rimbaud : "La pipe ou le cigare + aux lèvres, l'œil moqueur," puisque Rimbaud retient non seulement à plusieurs reprises une telle image (*Rages de Césars, Les Douaniers*), mais qu'il multiplie les enjambements liés à l'expression du fumeur : "fumant + des roses", "d'où le tabac par brins / Déborde [...]" (*A la Musique*, version Demeny), "une Gambier / Aux dents" (*Oraison du soir*, 1871). Or, si la pose du fumeur est une affectation de genre que les romantiques ont pu épingler d'une telle sorte à leur époque, S. Murphy a pu faire remarquer que l'enjambement à l'entrevers "d'où le tabac par brins / Déborde [...]" faisait nettement songer à une revendication de libération métrique appuyant l'allusion au modèle de référence français, le fameux "escalier / Dérobé" dans *Hernani*. Et, nous pouvons présupposer le même caractère allusif pour le passage suivant de Philothée O'Neddy : "La monstruosité de ce métaphysique / *Désordre*, je vais vous susciter le tableau", ce dernier vers concentrant l'allusion à une bataille d'*Hernani* qui n'eut lieu que deux ans auparavant et l'audace d'impulsion hugolienne d'un C6. Peu importe que bien des enjambements à l'entrevers se rencontrent dans *Les Amours* de Ronsard ou dans les comédies et satires des siècles passés et qu'ils ne soient même pas exclus des grandes tragédies. La sémantique dérobadé-désordre-débordement appuie nettement la valeur historique du phénomène.

Dans la mesure où le signal de débordement l'emporte sur le suspens esthétique, Rimbaud pratique une idéologie, non pas baudelairienne, mais hugolienne de la subversion métrique, telle que claironnée dans le poème *Réponse à un acte d'accusation*. On peut d'ailleurs comparer à ce sujet le fameux vers du poème *Quelques mots à un autre des Contemplations* avec enjambement après adjectif antéposé et second hémistiche inconsistant : "– Que veulent ces affreux + novateurs ? ça des vers ?" (E. Delente 2004), avec le vers cité plus haut de vingt ans antérieur chez Philothée O'Neddy : "Vrai Dieu ! quels insensés + dialogues ! – L'analyse / [...]" . En clair, les audaces de versification à partir du romantisme ont connu une évolution historique lente où dominent l'impulsion hugolienne et la finesse d'emploi baudelairienne, ce qui allait de pair avec une signification performative relativement stable du point de vue des effets métriques. Certaines lectures trop peu mises en lumière ont joué un rôle important dans la réflexion rimbaldivienne, ainsi du poème, à valeur illustrative avant qu'historique : *L'Exil des Dieux*, dont on ne saurait trop insister sur l'accumulation *conjointe* d'enjambements à l'entrevers et d'autres à la césure. En voici quelques autres réalisations non encore citées : "C'est dans un bois sinistre + et formidable, au nord / De la Gaule. Roidis + par un suprême effort," "Et, blanche dans le jour + douteux et dans la brume," "Tremble, et sur sa poitrine + âpre, d'effroi saisie," "Était l'intensité + sereine du ciel bleu[.]" "Car depuis qu'en riant les empereurs, jaloux / De leur gloire, les ont + chassés comme des loups, / Et que leurs palais d'or sont brisés sur les cimes / De l'Olympe à jamais + désert, les dieux sublimes / Errent, ayant connu + les pleurs, soumis enfin / [...]" "Athéné, l'invincible + Arès mangent les mûres / De la haie, [...]" "Toute l'horreur des cieux + perdus est dans leurs voix ;" "[...] on dirait / Que leur flot pleure, et quand + la Reine auguste penche / Son front, [...]" "Toi, le premier, le plus + ancien des dieux, Amour !", "Et rien ne te connaît dans le grand désert bleu / Des cieux, et le soleil + de feu n'est plus un dieu !", "Son cœur brisé n'a plus + de battements. Sa bouche / Est clouée, et les yeux + des astres sont crevés." De tels vers permettent de

constater que les enjambements spectaculaires de Rimbaud 70 et ceux bientôt du *Bateau ivre*, soit à l'entrevers, soit à portée polysyllabique, étaient pratiquées de façon accumuloire et fusionnelle avant lui, sans même se rebuter quant à l'éventuelle inconsistance sémantique des h2. Seules des identifications de détails permettent de cerner les spécificités rimbaldiennes jusqu'en 70, et, bien que toute étude des poèmes ultérieurs soit ici mise en suspens, nous pouvons estimer que Rimbaud n'est vraisemblablement entré dans sa révolution propre (celle qu'on peut dire, à la façon de Bobillot, de "liquidation métrique" d'un héritage) qu'à partir de la montée à Paris, les fréquentations de Verlaine et Banville aidant.

C'est en nous appuyant sur l'excellente problématique de M. Murat d'une évolution métrique identifiable à partir des variantes, notamment du *Forgeron* et *Credo in unam*, que nous avons eu l'idée de proposer cette étude métrique en quatre ensembles. Elle permet de nuancer la rapidité avec laquelle Rimbaud a pu prendre conscience d'un projet personnel de subversion poétique et de réévaluer les lignes de force d'un premier temps de l'œuvre, qui a posé un imaginaire lyrique (*Les Etrennes des orphelins*, *Ophélie*, *Credo in unam*, [*Sensation*]) et, presque simultanément, une motivation critique déjà profondément mûrie (*Bal des pendus*, *Le Forgeron*, *Roman*, etc.). Ce qui est important à comprendre, c'est que Rimbaud a très vite cerné les enjeux de la subversion métrique et que les audaces relatives des tout premiers vers ne manquent pas d'une certaine force annonciatrice quant à la spectaculaire évolution ultérieure. Il y aurait sans doute plusieurs prolongements à proposer à notre étude, notamment sur le plan des affectations grammaticales de Rimbaud au sein du cadre métrique. Elle permettrait peut-être de problématiser les qualifications d'alexandrins raciniens, lamartiniens, ronsardiens, romantiques ou parnassiens, mais surtout d'étudier le rendement des adverbes en "-ment", les onomatopées métriques autour de la famille lexicale du verbe "passer", les rendements des répétitions lexicales, la distribution des amorces de syntagmes participiaux de part et d'autre de la césure, etc., et finalement d'affiner notre compréhension soit des filiations de Rimbaud, soit de la stratégie rhétorique de l'auteur sur le plan de la versification. Les dimensions de l'article nous ont incité à ne pas trop prétendre en cette occasion. Nous aurions pu également proposer un important relevé des enjambements à l'entrevers. Il se trouve que nous nous dispenserons d'une telle approche pour deux raisons : d'une part, ces enjambements sont démarqués d'un point de vue typographique, d'autre part, l'étude du *Bateau ivre* apportera des conclusions spécifiques à ce sujet. N'oublions pas que Rimbaud a continué longtemps de composer des poèmes ou versions de poèmes sans grands enjambements à la césure, que ce soit en 70, que ce soit en 71, voire à Paris (de *La Maline* aux *Chercheuses de poux*). Mais, dans l'ensemble, sa pratique ne cesse d'aggraver les phénomènes déviants. A la multiplication des phénomènes déjà décrits, se joint désormais le développement des vers M6 ou en partie M6 : "Sœur + de charité", "becs de canne". Seuls les vers de type F6 ou s6 continuent d'être absents de la production connue d'Arthur Rimbaud au moment de composition du *Bateau ivre*, poème sur lequel nous avons décidé de ponctuer notre enquête. A l'exception des *Remembrances du vieillard idiot*, et en admettant une spécificité métrique des poèmes "Qu'est-ce" et *Famille maudite / Mémoire* (en dépit de la constance 6-6v abstraite), *Le Bateau ivre* représente le poème le plus osé de Rimbaud sur le plan de sa première façon d'alexandrins et son étude globale permet, non seulement de relever des particularités, mais

de nous pencher sur l'horizon stratégique et communicatif de la versification rimbaldienne en fait de déviance métrique.

3. Le Bateau ivre :

Notre étude se fonde sur la transcription manuscrite de la copie Verlaine, et une reprise de la majuscule à "Juillots" de la version des *Poètes maudits* (S. Murphy 1999). Ce qui suit est la lecture d'un tableau métricométrique du poème, non publié ici.

Aucune position ne se démarque de l'ensemble statistique au même titre que 6 et 12. Points d'articulation de configurations ternaires ou semi-ternaires locales toujours plus nombreuses depuis Hugo, les positions 4 et 8 n'ont aucun relief pertinent sur un plan d'ensemble. Même constat pour les positions 3 et 9 réputées moins entravées dans l'ordre classique. Les positions 3, 4, 8 et 9 sont très proches les unes des autres en fait de marquages, FMCPs ! respectivement : 66%, 67%, 81% et 62%, FMCPs : 64%, 59%, 77% et 60%, FMCP (composition analytique du vers) : 54%, 55%, 61% et 53%. L'absence de F aux positions 1 et 7 ou de s aux positions 5 et 11, ou bien la tendance de "!" aux débuts de vers ou d'h2 étaient attendues. En revanche, la position 8, si importante à la conception semi-ternaire, est abondamment entravée : 81%. Sa proportion élevée de s8 semble relative étant donné une FMCP forte : 61%. Se prolonge bien une esthétique romantique des enjambements accumulés dans une structure 6-6v. L'indifférence statistique pour les positions 3 et 4 conforte l'idée que Rimbaud n'a pas de tendance naturelle à la compensation ternaire ou semi-ternaire 4-8. Les tendances métriques compensatoires n'appartiennent pas à une spontanéité d'écriture de sa part ; il n'en existe que des manifestations locales ostentatoires ou, à tout le moins, volontaires. Or, au vu de l'abondance des enjambements et déviations métriques dans ce poème de cent vers, l'idée de compensation métrique n'a donc pas de signification forte pour Rimbaud, avant l'écriture de *Tête de faune* ou "Qu'est-ce". Enfin, l'absence de marquages Fs6 ou précisément M*6, évacue les hypothèses d'alexandrins analytiques ou bien de césures lyriques.

Le poème relevant d'une composition synthétique en sous-vers, Rimbaud a déterminé localement une proportion de vers déviants aux effets spécifiques. Bien qu'il n'ait pas connu une critériologie précise des déviations, la distribution des 10% de vers MCP6 est remarquable. Les deux M6 se succèdent aux vers 11 et 12 ; suivent 4 C6 à l'aide de l'article défini pluriel "les" aux vers 26, 30, 49 et 52, les deux derniers étant compris dans les vers externes d'un même quatrain ; apparaît alors, si nous adoptons une approche minimaliste, un P6 particulier à tendance M6, c.-à-d. une préposition tête de locution prépositionnelle "à + travers", au vers 67 ; Rimbaud enchaîne avec trois C6 distincts, dont deux * qui enrichissent la part de variété des audaces : "de" P*6 vers 77, "des" C6 vers 83, "le" C*6 au vers 94. Les deux déviations M6 sont consécutives et comprises dans un premier mouvement de cinq quatrains, que nous pouvons discerner en tant que prélude libérateur au "Poème / De la Mer". Ils expriment une esthétique de rupture et cassure. Les quatre "les" 6 et le "à + travers" sont compris dans le mouvement des quatrains 6 à 17, l'expérience directe du "bain dans la mer". Ils prolongent l'esthétique de rupture et cassure par une esthétique du débordement ("les" 6), un sentiment de frayeur se manifestant en contrepartie d'un sentiment de libération : "[...] lorsqu'à + travers mes liens frères, / Des

noyés descendaient dormir à reculons.” Les vers 67 et 68 sont confirmés en tant qu’angoisse par l’enchaînement des huit derniers quatrains : “ Or moi...”, qui comprennent les trois C6 : “ de”, “ des”, “ le”, avant la ponctuation orgueilleuse d’une résolution finale de non-retour.

Une double série de répétitions permet de mettre en relief la subdivision des mouvements narratifs du *Bateau ivre* : quatre conjugaisons du verbe “ descend[re] ” et la reprise participiale “ baigné ”. La reprise participiale “ baigné ”, postcésurale au premier vers du 6^{ème} quatrain et antécésurale au premier du dernier quatrain, isole l’unité des vingt dernières strophes, après la complète rupture des amarres qui fait l’objet des vingt premiers vers. Les quatre conjugaisons du verbe “ descendre ” se rassemblent en couples. Le premier couple crée une série de répétitions en chiasme aux vers externes 1-2 et 7-8 des deux premiers quatrains : “ descendais ”, “ Fleuves ”, “ haleurs ” et “ haleurs ”, “ Fleuves ”, “ descendre ”. Le second couple entre dans une série qui fait à son tour cadre dans l’espace des quatrains 6 à 17. Au couple de proximité : “ noyé ”, “ pensif ”, au dernier vers du quatrain 6, répond la succession “ noyés descendaient ” au dernier vers du quatrain 17. A la subdivision ternaire : 5 premiers quatrains, 12 suivants (Et dès lors...), 8 derniers (Or moi...), se superpose une subdivision quaternaire en arrière-plan : 2, 3, 12 et 8 quatrains, structure de reprises où prédomine l’idée de valeur introductrice des cinq premiers quatrains face à un récit de “ Poème / De la Mer ”, récit lui plus nettement articulé en deux volets narratifs de 12 (détail de l’aventure) et 8 quatrains (expression d’angoisse dans la rechute débouchant sur une résolution éthique).

La métrique des deux premiers quatrains s’avère des plus régulières et la structure 6-6v est soulignée par de très forts effets de concordance entre mètre et phrase, soit banalement dans la distribution (“ Porteur de blés flamands ou de cotons anglais ”), soit dans le parallèle de mise en relief syntaxique (adjectifs antécésuraux : “ Des Peaux-rouges criards ”, “ Les ayant cloués nus ”, parallèle de structure verbale : “ les avaient pris pour cibles / Les ayant cloués nus ”). Le chiasme de la répétition est caractérisé par la position du terme “ haleurs ”, d’abord à la rime du vers 2, puis à la césure du vers 7. La métrique des deux premiers quatrains exprime une figure d’ordre et de discipline. Le *bateau ivre* s’est vu jusqu’ici “ guidé par les haleurs ” et vient seulement de se pressentir libéré de leur contrôle. Les deux premiers quatrains sont ainsi une liberté de poésie, mais leur mouvement demeure aliéné à la conformité d’un mouvement social uniforme contraignant, ici agressé par un martèlement (anté)césural : “ criards ”, “ nus ”. La reprise du verbe “ descendre ” (antécésurale v.1, postcésurale v. 8) est l’indice du glissement vers la poésie de “ liberté libre ”. Les “ Fleuves ” représentent un embrigadement des forces d’eau vive au sein de terres civilisées qui se veulent pourvoyeuses d’un ordre classique sclérosant, mais ces “ Fleuves ” peuvent conduire à la “ Mer ”, à condition de se laisser porter par leur pente naturelle. Le vers 8 qui ouvre sur un ailleurs semble la limite d’un enjambement sur semi-auxiliaire : “ Les Fleuves m’ont laissé + descendre où je voulais. ” Mouvement de libération qui est encore à peine perceptible, d’autant que le semi-auxiliaire “ laisser ” accorde plus d’autonomie à sa complémentation verbale que l’autre grand semi-auxiliaire factitif : “ faire ”.

Dès lors, les quatrains 3 à 5 vont exprimer l’acte même de la libération sauvage. L’unité qui les rattache aux deux premiers quatrains est exprimée, au-delà de leur exclusion du champ de la reprise participiale “ baigné ” des quatrains 6 à 25, par le cadre externe que

forme le parallèle des vers 2 et 20 : “ Je ne me sentis plus guidé par les haleurs : ” “ Me lava, dispersant gouvernail et grappin. ” Les h2 de ces deux vers expriment chacun l'idée d'un contrôle nié par les h1 et sont tous deux ouverts par un phonème [g] à l'initiale de trois termes parents : “ guidé ”, “ gouvernail ”, “ grappin ”, termes qu'on ne peut manquer de rapprocher de l'emploi métrique de la répétition “ haleurs ” et surtout de la mention adjectivale “ démarrées ”, foyer de compréhension sémantique des quatrains 3 à 5.

Plusieurs enjambements caractérisent ce mouvement de trois quatrains, mais ils se concentrent au quatrain 3 et aux vers 19 et 20. Après le quasi enjambement du vers 8, Rimbaud enchaîne au vers 9 sur un rejet d'épithète intensive, banalisée par Hugo, mais ostentatoire : “ Dans les clapotements furieux des marées ”. Il s'agit d'ailleurs d'une réécriture des deux vers de *Pleine mer* : “ Dans le ruissellement + formidable des ponts ; / La houle éperdument + furieuse saccage / [...] ” (*La Légende des siècles*, 1859). Le vers 10 ne présente pas d'enjambement à la césure : “ Moi l'autre hiver plus sourd que les cerveaux d'enfants ”, mais on peut tout de même considérer que sa prosodie ne correspond pas à la distribution 6-6v plus tranchée des deux quatrains précédents. A l'entrevers des vers 10 et 11, Rimbaud pratique alors un effet de discordance métrique étonnant. Cet effet de discordance n'est pas tant lié à la logique distributive des vers, qu'à la logique modulaire du quatrain (Cornulier). La finitude sémantique du premier distique enjambe métriquement sur la finitude sémantique des vers 11 et 12 : “ Je courus ”, ce qui impose une discordance sur le plan du quatrain. La dérive du bateau est ainsi présentée en tant qu'action : “ descendre où je voulais ”, “ Je courus ”, dans un fait d'adhésion à la rupture des amarres. Or, les deux enjambements les plus spectaculaires du poème se concentrent consécutivement aux césures des vers 11 et 12, dans la foulée de ce “ Je courus ” discordant. Il s'agit des deux M6 du *Bateau ivre*. Le vers 11 : “ Je courus ! Et les Péninsules démarrées ” présente en tant que 6-6v des hémistiches inconsistants et la forme de cet alexandrin rend plus qu'improbable l'idée d'une récupération ternaire ou semi-ternaire, étant donné ses marques : “ et ” 4, s8. Au plan 6-6v, une coupe morphémique fait effet de sens : “ Pén+insules ”, ainsi que B. de Cornulier l'a déjà fait observer (1979). Le bateau compare la violence de sa libération à la destruction d'une presqu'île par les flots. Cette destruction est clairement mimée par la métrique M6, comme suffit à le prouver le parallèle syntaxique et sémantique du vers 11 avec tels vers à venir : “ L'eau verte *pénétra* ma coque de sapin ” et “ J'ai vu des archipels sidéraux ! *et des îles* / Dont les cieux *délirants* sont ouverts au vogueur[.] ” (ns !) On notera au passage la solidarité des effets de sens entre mètre et rime disséminée ; à la rupture de “ Pén+insules ” répond une série *délirante* évoquant l'amusement : “ des marées ”, “ démarrées ”, “ maritimes ”, avec ses prolongements : “ marais énormes ”. Cet éclaircissement métrique du vers 11 confirme la référence au modèle hugolien. Le *bateau ivre*, tour à tour une des “ Péninsules démarrées ” et une entité posée comme “ Presque île ”, est assimilé à une “ Délos, gigantesque de l'air ”, dont le “ nom est Délivrance ” et qui “ court ” (*Plein ciel*). Mais, le progrès de la délivrance pervertit le modèle pacifique hugolien dans la mesure où, pris par les flots, le corps arraché ne s'éloigne pas tant des *rails hors-rivages* qu'il ne vient *participer en retour au grand combat* de “ la houle + à l'assaut des récifs ”. “ De ta suite, j'en suis ” semble dire le navire à la mer, pour parodier une trivialité célèbre d'*Hernani*.

Le vers 12 présente lui un M6 plus particulier dans la mesure où nous avons à la fois un martèlement ternaire ostentatoire et une césure sur trait d'union : “ N'ont pas subi tohu-

bohus plus triomphants.” La forme négative, le superlatif “plus triomphants” et la rime sont repris au poème *Le Théâtre d'enfants* de Banville, mais la caractérisation ternaire du vers a été soignée par l'auteur, ainsi qu'en témoigne l'importante part des échos de phonèmes aux vers 11 et 12 : double assonance serrée en [e] et en [y] au vers 11, prolongement de l'assonance en [y] au vers 12. Nous en laisserons l'effet à la part de suggestivité du lecteur, mais nous pouvons attirer l'attention sur les symétries vocaliques du vers 12 : “tohu-bohus”, “subi / plus tri”, “N'ont pas / omphants”. A partir de ce constat, on comprend que le martèlement ternaire du vers n'en cède pas moins la place à une structure 6-6v, dont l'indifférenciation étymologique du composé “tohu-bohus” se révèle la clé de voûte. Non su de Rimbaud, Hugo venait, un an auparavant, sur un manuscrit daté de juillet 1870, de présenter un effet d'anéantissement métrique comparable : “Et j'ai bâti Baal-Méon, ville d'Afrique” (*La Légende des siècles*, troisième série, *Inscription*, VI, I).

J. Bienvenu (communication personnelle) a des arguments pour confirmer l'influence décisive du M6 de Banville sur le vers 11 du *Bateau ivre*, en sus de celle du M6 des *Fêtes galantes*. Nous lui laisserons la parole. Précisons seulement que le M6 du vers 11 se dérobe à la logique ternaire, quand le vers 12 s'y complaît. Enfin, signalons que le procédé M6 sera réintroduit de façon spectaculaire au début du recueil *Sagesse*. Le poème “Qu'en dis-tu, voyageur, [...]” (I, III) évoque Rimbaud à sa périphérie dans un moule baudelairien, où jouent à plein la versification-limite, les thèmes, la syntaxe des *Fleurs du Mal* et où affleure une réécriture du poème *Le Voyage* affilié à du signe rimbaldien : “Qu'en dis-tu, voyageur, des pays et des gares ? [...] Mais, voyons, et dis-nous, les récits devinés, / Ces désillusions pleurant le long des fleuves, / Ces dégoûts comme autant de fades nouveau-nés.” Marqué par un M6 d'écartèlement du signifié (comparable à “tohu-bohus” et “Baal-Méon”), mais sur mot graphique simple : “Avec du sang désho/+n+/oré d'encre à leurs mains”, le poème se termine cependant sur quatre strophes de sagesse d'une marque résolument hugolienne : “– Sagesse humaine, ah, j'ai + les yeux sur d'autres choses, / [...]”, avec un point d'orgue assassin : la méchanceté est brisée métriquement : “Ce qu'il faut à tout prix qui règne et qui demeure, / Ce n'est pas la méchan+ceté, c'est la bonté.” Le poème suivant (IV) va poursuivre les reproches voilés envers Rimbaud en se ponctuant sur un vers parallèle à celui-ci : “– Dieu des humbles, sauvez cet enfant de colère !” Verlaine savait ce qu'était la “colère” du *Bateau ivre* et c'est sa signifiante métrique de colère qu'il attaque à travers la transposition “méchan+ceté” qu'il fait se briser à la césure. La glose de Verlaine par la méchanceté n'est pas glose du *Bateau ivre*, mais il est évident qu'est évoquée la signification métrique de colère et révolte de toute l'histoire de déconstruction métrique progressive des vers de Rimbaud.

Néanmoins, l'exemple critique de Verlaine permet de mentionner une nuance assez intéressante. Les audaces de Rimbaud dans *Le Bateau ivre*, avant 1872 donc, comme celles de Verlaine dans *Sagesse*, sont des licences plus ou moins locales à fonction signifiante, sur le plan de la mesure 6-6v attendue, mais elles n'entraînent pas cet effort de liquidation métrique que la progression libératoire des trois premiers quatrains du *Bateau ivre* auraient pu rendre envisageable. Une fois exprimé l'idée-clef du quatrain, Rimbaud en revient à une métrique beaucoup moins spectaculaire où les audaces seront d'autant moins destructrices qu'elles entreront dans des moules de composition en séries : enjambements d'épithètes postposées, prédilection pour les rejets 3v à l'entrevers, rejets de longueur anatonique 1 à la césure. Après le feu d'artifice du quatrain 3, nous avons droit à six vers des plus réguliers (à

l'exception près "rouleurs + éternels"), avec, en prime, une transposition : "Plus douce qu'aux enfants + la chair des pommes sûres / [...]". Dès que posée l'idée de libération, Rimbaud passe à un mode alternatif, où tantôt une série d'audaces métriques signifiantes sont mises en avant, tantôt une régularité majestueuse sert à transposer, avec ironie et acidité, la pompe du sentiment classique au fait de libération sauvage. Puis, ponctuant le mouvement de tempête des quatrains 3 à 5, et celui de départ en mer des quatrains 1 à 5, les vers 19 et 20 reconduisent l'esthétique du débordement métrique sous la coupe signifiante d'un nettoyage épurateur : "Et des taches de vins + bleus et des vomissures / Me lava, dispersant gouvernail et grappin." L'inversion phrastique qui consiste à postposer le verbe à son double complément d'objet, étalé sur un vers, confirme l'idée d'une métrique du débordement qui s'attache à rendre la pompe hiératique et solennelle d'une certaine prosodie classique. Ce fait est d'autant plus remarquable que l'expression "vins bleus" chahutée à la césure semble croiser l'allusion au sang bleu avec celle du "gros bleu", vin de mauvaise qualité qui correspond à l'image orgiaque négative du Second Empire : "Ta gloire est un gros vin dont leur honte se grise" (*Les Châtiments, L'Expiation*, V, 13). Or, ces vers 19 et 20 introduisent justement à la série de visions du "bain dans la mer" (quatrains 6 à 17), en sachant qu'il y est question d'un bain paradoxal au milieu de teintures ("teignant"), pourrissements, boissons répandues, morves et animalcules marins phosphorescents.

Dès lors, la structure d'enchaînement est limpide entre le 2nd et le 3^{ème} mouvements, entre les quatrains 5 et 6, entre les vers 20 et 21 : "L'eau verte [...] Me lava [...]", "Et dès lors, je me suis baigné [...]". Les verbes se répondent, tandis que le moi-objet devient sujet. Ce sujet va se partager entre action de suivre la houle et absorption houleuse de visions, avant d'être voué à la prise de décision amère qui signe son identité. C'est tout l'enjeu des quatre derniers cinquièmes du poème. Les quatrains 3 et 5 n'étaient pas structurés par un fait de répétition lexicale interne, mais par des faits de structuration lexicale externes : "descendre" vers 8 et "baigné" vers 21, mais encore "Fleuves" vers 8 et "Poème / De la Mer" vers 21 et 22. Le second couple formé par la reprise du verbe "descend[re]" répond à la structure d'immersion, posée par le chiasme de la répétition ternaire des deux premiers quatrains, par une structure propre : le couple "noyé", "descend", symétriquement disposé à la césure et à la rime du vers 24 (quatrain 6) : "[...] un noyé + pensif parfois descend" est reconduit dans un enchaînement consécutif, mais au pluriel et à l'imparfait, à la fin du quatrain 17 : "Des noyés descendaient + dormir, à reculons." En contraste avec le vers 8, le verbe "descendre" antécésural est cette fois support d'une complémentation verbale qui laisse songer à une autre forme d'enjambement à peine perceptible.

Les 4 C6 sur article défini pluriel "les" sont compris dans cet ensemble de 12 quatrains. Ils correspondent tous quatre à une esthétique d'emportement par le courant, que double l'extase des sensations visuelles. L'homophonie avec le *pronom* C6 du poème *Mardoche* de Musset fut peut-être le modèle suivi : "Il en est de l'amour comme des litanies / De la Vierge. – Jamais on ne les a finies ; / Mais une fois qu'on les + commence, on ne peut plus / S'arrêter. – C'est un mal propre aux fruits défendus." Du point de vue de la déviance métrique, Rimbaud explore le même enjeu de signifiante du débordement syntagmatique d'un hémistiche à l'autre. *Mardoche* est peut-être un intertexte important... L'enjambement à l'entrevers : "Il en est de l'amour comme des litanies / De la Vierge", fait inévitablement

songer à l'enjambement à l'entrevers qui permet au frêle esquif, béni par la tempête, de claironner son triomphe : " Et dès lors, je me suis + baigné dans le Poème / De la Mer [...] ". Ces " litanies / De la Vierge " facétieusement comparées à l'amour ne peuvent finir et se déploient sans fin tant elles emportent la volonté, prétend le poème de Musset. C'est ce qui arrive au *Bateau ivre*. Malgré la soudaine apparence de mort des " immobilités bleues ", il ne saurait envisager de retour à " l'Europe aux anciens parapets " : " Je ne puis plus, baigné + de vos langueurs, ô lames, / Enlever leur sillage [...] ". Et cette délivrance maritime est bien comparée au goût des " fruits défendus " au quatrain 5 : " Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures[,] / L'eau verte pénétra ma coque de sapin [...] ".

En tous les cas, Rimbaud a concentré de façon similaire au C6 de Musset quatre C6 qu'on " commence " " Sans s'arrêter " à la césure. Le premier bénéficie d'une orchestration prosodique brillante. Il est introduit par une sorte d'assonance en [u] mimétique des *trois coups au théâtre* : " Où, teignant tout à coup " (ns) et se poursuit sur une mention féerique " bleuités " qui, comme un *rideau* magique, laisse venir des profondeurs de *la scène*, – écran de la surface marine prolongé par sa confusion relative avec l'horizon bleuté, – les couleurs spectaculaires de l'amour. A moins que nous ne soyons emmenés à l'opéra dans un concert d'assonances et d'allitérations divines " plus vastes que nos lyres " : " délires / Et rythmes lents sous les + rutillements du jour ". La symétrie à l'entrevers : " délires / Et rythmes ", s'appuie sur la reprise de la succession vocalique : [e] puis [I], comme sur le léger trouble dans l'ordonnancement des liquides [l] et [R] ; elle est bientôt ponctuée par le contraste : " délires ", " lents ", et se voit relayée par une amplification phonématique ternaire : parallèle " teignant ", " rythmes lents " puis fusion : " rythmes lents ", " rutillements ", que le débordement fougueux à la césure transforme en union de délire : " délires / Et rythmes lents sous les + rutillements du jour, / [...] ". On ne saurait mieux rendre l'effet rhétorique à la césure que par un effet de suspens extasié digne du meilleur Hugo. Une étude analytique 4-4-4v pour ce vers est *presque* possible : " Et rythmes lents + sous les ruti+lements du jour, " mais elle ne pourrait être comprise que comme une mineure complémentaire de l'éblouissant 6-6v.

A trois vers d'intervalle, le second C6 sur l'article " les " s'impose également dans un cadre de signifiante métrique étendu à deux vers. L'écho concerne les deux premiers vers de chaque quatrain 7 et 8 : " Je sais les cieux crevant + en éclairs, et les trombes / Et les ressacs et les + courants : je sais le soir, / [...] ". Ici, chacun de ces deux vers est marqué par un enjambement à la césure. Tous deux supposent aisément une rythmique ternaire. Toutefois, la position 8 est entravée pour le premier des deux et le parallélisme rythmique suggéré par la syntaxe n'est par conséquent pas parallèle entre les deux. Un vers aurait le rythme syllabique 4-5-3, le suivant serait un trimètre 4-4-4 bien justifié par la syntaxe et une symétrie disons " anaphorique ". Bien que nous ayons souligné comme improbable en ce poème l'idée d'une autonomie métrique du vers d'accompagnement 4-4-4v, un *rythme tel* n'en transparaît pas moins de façon authentique, et, paradoxalement, ce sont les deux enjambements à la césure, l'un étant déviant (C6), qui vont justifier une relation bien orchestrée entre la métrique 6-6v et quelques gradations rythmiques incluant la formule du trimètre. Le recours partiel au rythme 4v est appuyé par deux parallélismes précis : " Je sais les cieux " répond à " je sais le soir " et, de proche en proche, au syntagme " L'Aube exaltée ", tandis que la symétrie : " Et les ressacs, et les courants ", bénéficie de l'effet de succession. Enfin, l'effet (hugolien) de détachement de la base adverbiale " ainsi " avant la

césure, pour la locution conjonctive “ ainsi que ” peut donner l’illusion de deux 4-8v pour : “ L’Aube exaltée ainsi qu’un peuple de colombes ”, et : “ Et je restais ainsi qu’une femme à genoux... ”, deux classiques 6-6v sans contredit. Rimbaud ponctue enfin par un impeccable candidat au titre de tétramètre solennel et classieux : “ Et j’ai vu quelquefois ce que l’homme a cru voir ! ” Reste que sur trois vers la configuration métrique est perturbée par l’insistance avec laquelle le rythme privilégie les poses ternaires ou semi-ternaires, à l’aide de 4v convergents.

Sur le plan de la composition d’ensemble du *Bateau ivre*, Rimbaud a rédupliqué les effets rhétoriques des deux premiers vers du quatrain 8. Si la configuration C6 sur l’article “ les ” a quatre occurrences stratégiques que nous avons placées sous le signe de *Mardoche*, cette deuxième occurrence se situe à trois vers d’intervalle de la première. Or, commencer un syntagme “ Sans s’arrêter ” à la césure, c’est ce que dit en toutes lettres le présent effet C6 : “ Et les ressacs, et les + courants [...] ”. Mais, outre le pacte à quatre des C6 sur l’article “ les ”, le sémantisme du présent enjambement “ courants ” répond à l’évidence à deux amorces 3v pour d’autres vers du *Bateau ivre* : “ Je courus ” (vers 11) et “ Qui courais ” (vers 77). Rimbaud a établi une double série d’effets de versification autour de reprises verbales et déverbales : “ Je courus ”, “ et les courants ”, “ Qui courais ”, la triple reprise lexicale soulignant la jonction entre les deux séries d’effets et occupant les trois subdivisions narratives mentionnées plus haut en 5 (“ Je courus ”), 12 (“ et les courants ”) et 8 (“ Qui courais ”) quatrains. Et la mention “ Qui courais ” se rencontre dans un quatrain où se voit redoublée la signification du vers : “ Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes ”. A la position antécésurale “ crevant ” répond clairement l’infinitif “ crouler ” postcésural, avec cet effet particulier de distribution de part et d’autre de la césure du semi-auxiliaire “ faire ” et de l’infinitif qu’il régit : “ Quand les [J]uillots faisaient + crouler à coups de triques / Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs ”. Ces orages des “ Juillots ” sont bien sûr les orages révolutionnaires (cf. *L’Orgie parisienne*) : “ L’orage a sacré ta suprême poésie ”). Rimbaud fait se croiser l’allusion à la bataille romantique à celle de la bataille communarde, à partir d’une réécriture fine de tel passage de la préface d’*Hernani* : “ [...] la liberté littéraire est fille de la liberté politique. Ce principe est celui du siècle, et prévaudra. Les *Ultras* de tout genre, classiques ou monarchiques, auront beau se prêter secours pour refaire l’ancien régime [...] ; chaque progrès du pays, chaque développement des intelligences, chaque pas de la liberté fera crouler tout ce qu’ils auront échafaudé. ”

Afin de ne pas entrer dans une trop longue exégèse, contentons-nous pour lors de constater que les deux “ les ” 6, aux vers externes du quatrain 13, confirment l’idée d’une esthétique du débordement, associée à une logique d’immersion maritime ou de chute abyssale, périlleuse pour le “ Léviathan ” et fusionnelle pour un *bateau ivre* acquis à la logique supérieure des “ gouffres ” : “ J’ai vu fermenter les + marais énormes [...] ”, “ Et les lointains vers les + gouffres cataractant ”. La logique des quatrains 6 à 17 est alors ponctuée par une ultime figure d’éclatement que caractérise un vers P6 : “ Et je voguais, lorsqu’à + travers mes liens frêles ” (vers 67). Dans le *Sonnet du trou du cul*, Verlaine imitera le “ jusqu’à ” chevauchant d’O’Neddy, rival du traitement presque plus classique en préposition 2v, mais alors unique en publication : “ jusqu’à + des juges suppléants ” des *Châtiments*. Avec ambivalence ternaire, la césure sur “ à travers ”, rivale du tout classique 3v antécésurale, est pratiquée déjà dans les *Poèmes saturniens* (*La Mort de Philippe II*, v.145). Rimbaud va enrichir la structure par conjonction de forces. Pour l’énonciation, la

leçon “lorsqu’à” ferait corps et correspondrait à la forme “jusqu’à”. Toutefois, le couple “lorsqu’à” n’a pas la même homogénéité sémantique que le couple “jusqu’à”, et l’audace d’O’Neddy interroge : “[...] *jusqu’à* l’heure expiatoire” (ou “*jus+qu’à*” ?). Enfin, “lorsqu’à” n’est pas “lorsqu’à travers”, où “à” est tête de locution prépositionnelle. Dans la foulée, à côté du classique 3v antécésural, on ne peut que plaider pour l’onomatopée métrique : “à + travers”. Léon Dierx avait déjà proposé une césure sur la préposition “à” tête de locution adverbiale : “ce qui fut l’homme est à + jamais enseveli ;” (*Les Lèvres closes, La Révélation de Jubal*). Si le poème de Dierx permettait un suspens emphatique, l’audace similaire de Rimbaud est plus instable sur le plan prosodique, malgré la récupération 2v possible. Or, ce vers 67 fait partie des rares où l’impression du ternaire peut s’imposer avec quelque apparence, mais, encore une fois, subordonné à une technique paradoxale de mise en relief de la perturbation métrique à la césure, puisque l’articulation ternaire facilite le suspens à la césure fondamentale : “Et je voguais, / lorsqu’à + travers / mes li-ens frêles”. Précisons que l’amorce de ce vers est selon toute vraisemblance une allusion parodique au *Lac* de Lamartine et à ses multiples échos ultérieurs, notamment hugoliens, ce qui ne peut que conforter l’idée de provocation métrique quand on songe à la très grande harmonicité classique du vers lamartinien. Mais cette provocation métrique est à nuancer dans la mesure où prédomine dans la réécriture opérée par Rimbaud une volonté de mise en perspective des avancées métriques et poétiques du XIX^e, sous l’incontournable patronage d’Hugo, tant le vers 69, amorce de l’ultime mouvement, est encore une fois très proche du décalque : “Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,” avec un vers du poème *Pleine mer* : “Dans ce vaisseau perdu sous les vagues sans nombre”.

Reste alors la plus nette dispersion des trois ultimes C6 dans le mouvement des huit derniers quatrains, lesquelles sont renforcés d’un “comme” antécésural au vers 96. Ces quatre audaces caractérisent à l’évidence des expectatives et saisissements d’angoisse dont l’éclaircissement appartient à la démarche exégétique : “taché de + lunules électriques”°, “Fileur éternel des + immobilités bleues”, “Noire et froide où vers le + crépuscule embaumé”°, “Un bateau frêle comme + un papillon de mai”°. Mais trois (°) de ces quatre suspens métriques ont ceci d’ambivalent qu’ils rappellent le passé des extases et visions. On prendra toutefois garde que le vers, souvent admiré des amateurs de Rimbaud : “Fileur éternel des + immobilités bleues”, à partir du moment où il reconduit la pureté non altérée du bleu et l’absence de mouvement des “Fleuves impassibles”, a peu de chances d’exprimer un émerveillement poétique. Les “immobilités bleues” expriment un changement négatif où le “Poème / De la Mer” a cédé la place au désespoir du “calme plat”, à la façon du poème *La Musique des Fleurs du Mal*. L’audace métrique ne présente donc pas tant ici un débordement de vie ou un arrêt extatique qu’un arrêt de mort et d’ennui, subtilité retorse qui montre que la signification métrique va de pair avec la compréhension sémantique et stratégique du discours mis en œuvre. Enfin, le “comme” 6 au v.97 isole le quatrain conclusif et rappelle étrangement l’origine romantique des vers de Baudelaire. En effet, “comme + un papillon de mai” fait écho à l’entrevers des *Marrons du feu* : “Comme une / Aile de papillon”. La mise en abîme d’une mise en perspective de l’histoire romantique du vers MCP apparaît indéniable, à force d’arguments.

En-dehors des 10 MCP 6, la versification du *Bateau ivre* est intéressante à plus d’un égard. Le choix des transgressions n’y est pas résolument spectaculaire, mais on y voit se

développer nettement des séries, des effets de combinaisons entre les séries, et s'esquisser quelques valeurs test. Du point de vue des enjambements épithétiques, on peut distinguer le cas particulier de l'adjectif 1v antéposé dans "longs + figements violets" (audace rare chez Rimbaud et non portée à ses ultimes conséquences, fait remarquer J.-P. Bobillot), mais, pour le reste, Rimbaud adopte un profil romantique banalisé d'épithètes polysyllabiques postposées, le plus souvent intensives : seconds hémistiches rendus consistants ou presque par les compléments du nom : "clapotements + furieux des marées", "rouleurs + éternels de victimes", "rousseurs + amères de l'amour", "pieds + lumineux des Maries", "yeux + horribles des pontons", ou par rallonge d'épithètes homériques classicisantes : "confiture + exquise aux bons poètes", "oiseaux + clabaudes aux yeux blonds" (cf. pour ce vers le parallèle signifiant avec "fleurs + d'ombre aux ventouses jaunes"). A cette liste ne s'ajoutent que deux cas où les seconds hémistiches sont plus nettement inconsistants : "un noyé + pensif parfois descend", "des archipels + sidéraux ! et des îles / [...]". Toutefois, deux cas remarquables appellent notre attention : "vins + bleus" et "azurs + vers", dans la mesure où ils apparaissent fort proches de ce qu'on peut appeler l'unité-mot. Le premier exemple "vins + bleus" a été analysé plus haut et il correspond à une unité nom + adjectif, qui tend à s'imposer comme lexie synonyme de "gros vin". La brisure métrique permet au poète de faire sentir qu'en fait de vins il est une alternative aux "vins bleus", la qualité de "bleu" n'étant pas consubstantielle à tout vin. L'idée est de croiser médiocrité du "vin bleu" et fausseté du "sang bleu". Le second exemple "azurs vers" (abusivement corrigé par l'exemple de la version imprimée des *Poètes maudits* : "azurs verts" (S. Murphy, éd. *Poésies* 99) semble fait sur le modèle du "pâtre promontoire". L'audace métrique aide à la compréhension métaphorique de cet énoncé nominal condensé, – objet de dévoration. Rimbaud avait-il lu, avant de composer *Le Bateau ivre*, le recueil *Rhapsodies* de Pétrus Borel paru en 1832 ? Il aurait pu mûrir sa réflexion autour des vers d'un poème de 1831 intitulé *Boutade*, où il est question d'un exemple de juxtaposition nominale soudée par trait d'union sur la césure même : "Ho ! que vous êtes plats, hommes lâches, serviles ; / Ho ! que vous êtes plats, vous, qu'on nous dit si beaux ; / Ho ! que vous êtes plats, que vos âmes sont viles, / Vous de la royauté-charogne, vrais corbeaux !" Pétrus Borel s'est essayé à la création d'un mot composé et à sa distorsion métrique simultanée. Or, une part importante des enjambements à la césure peut correspondre à cette signifiante métrique qui consiste à rapprocher pour mieux ruiner ou mettre en tension. Enjambement galvanique à la manière des "enterrés-vivants" de Vacquerie cités plus haut, le syntagme "azurs vers" invite à une lecture des visions par inversion, dans un bain qui nettoie du bleu pur par teintures phosphorescentes de la grande vie des fonds marins.

A côté des syntagmes adjectivaux, Rimbaud n'a pas ignoré non plus les rejets de compléments du nom, en privilégiant les têtes nominales 1v à portée signifiante, ainsi que l'indique la reprise pour "yeux" : "yeux + des mers", "yeux + des panthères [...]", "eau + d'Europe", "fleurs + d'ombre", mais "poissons + d'or". Il n'a pas ignoré non plus de très classiques "enjambements" sur structures participiales : "infusé + d'astres", "crevant + en éclairs", "baigné + de vos langueurs", ni de tout classiques "enjambements" sur consécutions verbales : "suis + baigné", "faisaient + crouler", "sentant + geindre", "descendaient + dormir", etc. Enfin, il a accumulé un nombre plus ou moins conséquent d'enjambements à l'entrevers avec une prédilection pour les rejets 3v. A ce sujet, on peut remarquer les indices d'une progression de départ : balancement d'hémistiche à hémistiche

dans le premier quatrain : “ les avaient pris pour cibles / Les ayant cloués nus [...] ”, discordance de quatrain “ Je courus ”, puis série : “ Me lava ”, “ De la Mer ”, “ Et ravie ”, “ Et rythmes lents ”, “ Hystériques ”, “ D’hommes ”, “ Du flot bleu ”, [“ Qui porte ”], [“ Qui courais ”], “ Noire et froide ”. Cette série dominée par les 3v fait allusion, au-delà de semblables constances dans *L’Exil des dieux* de Banville, au modèle de “ l’escalier / Dérobé ” : référence à la bataille d’*Hernani* qui politise toute la compréhension métrique du *Bateau ivre* : poème dont on comprend clairement qu’il est un concentré des effets métriques perçus par Rimbaud comme représentatifs de l’avancée romantique. Dans cette structure, on peut dès lors estimer que la consécution M6 des vers 11 et 12 fait allusion à la consécution C6 dans le poème *Le Voyage* de Baudelaire : “ Criant à Dieu dans sa + furibonde agonie : / “ O mon semblable, ô mon + maître , je te maudis ! ” ”. Le registre parodique grave de la métrique dans *Le Bateau ivre* ne peut plus désormais être ignoré.

Impossible de tout analyser en l’espace d’un seul article, il faudrait encore traiter des monosyllabes suspendus à la rime : “ nasses ” et “ lâche ”, approfondir l’abondante série de rejets postcésuraux de longueur anatonique 1 : “ infusé + d’astres ”, “ fleurs + d’ombre ”, “ poissons + d’or ”, etc. en compagnie de “ vins + bleus ” et “ azurs + vers ”, mais aussi de l’entrevers “ peaux / D’hommes ”, traiter des combinaisons de débordements accumulés : “ dorades / Du flot bleu, ces poissons + d’or, ces poissons chantants ”, “ des yeux + de panthères à peaux / D’hommes ”, parler de la tendance à la distribution syntaxique des vers deux par deux (par distiques pour dire vite) au sein des quatrains, avec confrontation des cas litigieux. A tout cela il s’ajouterait des réflexions prosodiques essentielles : soit “ la houle + à l’assaut des récifs ”, soit “ Et dès lors, je me suis / baigné / dans le Poème / De la Mer / infusé / d’astres / et lactescent / Dévorant les azurs / vers / où / flottaison... blême / Et ravie / un noyé... pensif... parfois... descend ”, soit le parallèle prosodique d’amorces 3v de vers : “ Qui courais ”, “ Planche folle ”, où se joue une double allusion à la planche de Banville (*Odes funambulesques, Le Saut du tremplin*) et surtout à celle d’Hugo (*La Légende des siècles, Paroles dans l’épreuve*, 1859).

En tous les cas, les 6-6v doivent se chercher dans tous les alexandrins de Rimbaud. Les effets d’enjambement ou déviance font partie d’un réglage métrique signifiant subordonné à la prédominance du mode 6-6v, *au moins* jusqu’en 1872. Le raffinement de détail quant à la pratique du 6-6v se révèle impressionnant et riche, et permet d’apprécier l’historicité des poèmes. Le jeu métrique a pour spécificité de permettre l’allusion, la référence, voire le parallélisme dans et au-delà du poème. Rimbaud devra s’ingénier à de plus forts effets de déviance lorsqu’il sera temps pour lui d’opérer la liquidation métrique. Ce sera l’enjeu des poèmes “ Qu’est-ce ” et *Famille maudite / Mémoire*. Mais, la prégnance intangible du 6-6v laisse entendre que Rimbaud n’a pas cru bon d’essayer une nouvelle métrique à part entière, en fait de longueur dodécasyllabique des vers. Comme le dit J.-P. Bobillot, en tenant compte de la réponse de Mallarmé à Jules Huret, il n’y avait pas à *négoier*, au coup par coup ou non, une nouvelle métrique sur le plan de la relation à la communauté. Quant à la liquidation métrique, Rimbaud va l’opérer bien plus efficacement dans le cas de mètres composés peu traditionnels, ou bien dans la confrontation des modèles culturels divergents connus sur le plan de la longueur décasyllabique (5-5v, 4-6v, voire 6-4v). La recherche de nouvelles formes, avant de procéder par ruptures radicales, procède d’un réglage des transgressions qui fait entrer l’histoire des formes, en l’occurrence métriques, dans une progression suivie, signifiante, polémique et historiciste, ce qui permet paradoxalement de

rejoindre la discipline et la rigueur classique dans la recherche d'effets de sens savamment dosés et établis. Reste que notre approche métrique pose également la question du rapport compliqué de la signification entre nature métrique et nature prosodique des vers. La notion de prosodie n'étant pas ignorée d'Hugo, Baudelaire et Rimbaud, il est difficile de ne pas songer que la refonte rigoureuse d'un tel axe de compréhension devra un jour ou l'autre relayer le plan de la métrique *stricto sensu*. Sur bien des points, nous sommes ici tributaires de nos prédécesseurs et prolongeons leurs travaux dans le sens d'une synthèse gourmande concernant la première versification rimbaldeenne. Nous pensons avoir enrichi le débat par la mise en perspective historique de FMCPs6* ! peu connus (notamment O'Neddy et Borel), par une problématique circonscrivant le 4-4-4v à une pratique ostentatoire ou volontaire, par quelques synthèses attentives concernant des marges du raisonnement métricométrique de référence ("FSM" 5, épithètes), par une réévaluation de la chronologie des transgressions métriques ("que" 6), etc. Un paradoxe de notre démarche consiste à mieux affirmer le caractère 6-6v des alexandrins de Rimbaud, pour, d'autre part, envisager combien les *Illuminations* prolongeraient à l'occasion une réflexion métrique.

Cette étude appelle une suite qui fait que nous tiendrons en réserve certaines considérations d'ensemble. Mais nous voudrions conclure sur un aspect fondamental : le caractère progressif lent des formes en France permet de prendre conscience d'un discours polémique complexe entre les auteurs, qui est teinté de multiples rappels et renvois, et au sein duquel pouvaient se définir des catégories affinées d'effets de sens dans le champ de la transgression, lesquelles pouvaient s'inclure dans des compositions à support parodique historiciste, ce que nous avons vu être nettement le cas du *Bateau ivre*.

David DUCOFFRE

REFERENCES

a) livres :

Jean-Pierre BOBILLOT : *Rimbaud. Le Meurtre d'Orphée. Crise de Verbe et chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Champion, 2004.

Benoît de CORNULIER : *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Le Seuil, 1982 ; *L'Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, "IUFM", 1994 ; *Petit dictionnaire de métrique*, Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes, 1999.

Jean-Michel GOUVARD : *Critique du vers*, Champion, 2000.

Michel MURAT : *L'Art de Rimbaud*, Corti, 2002.

Steve MURPHY : (éd.) Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, t.1, *Poésies*, Champion, 1999.

b) articles :

Benoît de CORNULIER : "La place de l'accent, ou l'accent à sa place. Position, longueur, concordance", in *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, textes réunis par Michel Murat, Champion, 2000, p. 57-92 ;

“ Sur la métrique des “ premiers vers ” de Rimbaud ”, *Parade sauvage* colloque n°2, 1990, p. 4-15 (ouvrage non consulté).

Eliane DELENTE : “ Distribution du syntagme adjectival épithète dans l’alexandrin verlainien ”, in *Le Sens et la mesure : de la pragmatique à la métrique : hommages à Benoît de Cornulier*, éd. Jean-Louis Aroui, Champion, 2003, p.399-414.

Karine DEVAUCHELLE : “ Aperçu métrique des alexandrins de Leconte de Lisle (1818-1894) ”, in *Le Sens et la mesure : de la pragmatique à la métrique : hommages à Benoît de Cornulier*, éd. Jean-Louis Aroui, Champion, 2003, p. 385-398.

Marc DOMINICY : “ La césure lyrique chez Verhaeren ”, in *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, textes réunis par Michel Murat, Champion, 2000, p. 247-296.

Jean-Michel GOUVARD : “ L’Alexandrin de Victor Hugo. Questions de méthode ”, in *Le Sens et la mesure : de la pragmatique à la métrique : hommages à Benoît de Cornulier*, éd. Jean-Louis Aroui, Champion, 2003, p. 365-384.

Philippe MARTINON : “ Le trimètre, ses limites, son histoire, ses lois ”, in *Mercure de France*, 1909, p.620-640 (février) et 40-58 (mars) ; “ La genèse des règles de Jean Lemaire à Malherbe ” in *Revue d’histoire littéraire de la France*, 1909, p.62-87.

Steve MURPHY : “ Effets et motivations : quelques excentricités de la versification baudelairienne ”, in *Baudelaire. Une alchimie de la douleur. Etudes sur Les Fleurs du Mal*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, p.265-295 ; “ La Poétique de la mélancolie dans *Mémoire* ” et “ Enquête préliminaire sur une *Famille maudite* ” in Steve MURPHY : *Stratégies de Rimbaud*, Champion, 2004, p.261-420.

S. Paul VERLUYTEN : “ L’analyse de l’alexandrin. Mètre ou rythme ? ”, in *Le Souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, éd. Marc Dominicy, Editions de l’Université de Bruxelles, 1989, p.31-74.

MÈTRE, RIME ET RYTHME
CHEZ CORNEILLE ET RACINE.
GROS PLAN SUR UNE THÈSE RÉCENTE

0. On fera ici la discussion critique approfondie d'un travail qui, par la richesse de ses matériaux et des problèmes qu'il soulève, méritait davantage qu'un simple compte-rendu¹. Il s'agit de l'ouvrage suivant : Valérie BEAUDOUIN, *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine*, Paris, Champion, coll. 'Lettres Numériques', 2002, 620 pages. Cette publication est la forme remaniée d'une thèse de doctorat : *Rythme et rime de l'alexandrin classique. Étude empirique des 80 000 vers du théâtre de Corneille et Racine*, 2 volumes, Sciences du Langage, E.H.E.S.S., 2000, 427 + 341 pp. Le livre se compose d'une introduction, de huit chapitres, d'une conclusion, et de deux annexes (la thèse en contenait onze, et l'une des deux annexes retenues a été écourtée).

L'auteur affirme que l'objet de son livre est « le vers d'un point de vue formel » (p. 63). Son but est d'étudier, sur les plans métrique, rimique et rythmique, les 80 000 vers du théâtre de Corneille et de Racine, moyennant l'usage massif de l'informatique et de la statistique². C'est un travail qui « se veut avant tout empirique » (p. 59), mais qui a aussi l'ambition de construire « une image du vers classique de théâtre » (p. 63). L'auteur espère « accéder par ce biais à des résultats nouveaux et les décrire de manière quantifiée et reproductible » (p. 12). Nous verrons ci-dessous si cet objectif a été atteint.

1. Le métromètre

L'outil de travail de V. Beaudouin s'appelle le « métromètre ». La structure, le fonctionnement et les buts de celui-ci sont largement explicités (pp. 14, 16-17, 59-71, 244-249). Le métromètre est un outil informatique qui permet de : dénombrer les positions métriques constitutives des vers, déterminer le noyau vocalique de ces positions, en donner une transcription phonétique, identifier les classes de mots et les éventuels accents pour chaque position métrique. Pour cela, il utilise des programmes informatiques déjà existants, ainsi qu'un ensemble de « règles » qui lui sont propres (voir pp. 238 et 246, et un exemple de

¹ Je remercie Joaquim Brandão de Carvalho, Benoît de Cornulier, François Dell et Yves Charles Morin pour leurs remarques sur une version antérieure de cette étude. Je reste entièrement responsable de mon texte, bien sûr.

² L'étude est très largement centrée sur l'alexandrin, à l'exception de quelques rares pages sur les stances et les vers mêlés (pp. 359-362). Ponctuellement, d'autres auteurs sont également abordés (Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud), dans le but d'ébaucher une approche historique des faits. Ceci ramène à 120 000 le nombre de vers étudiés (voir p. 409).

traitement pp. 421-424). Les résultats sont obtenus à partir « d'opérations individuelles de marquage », au nombre de dix millions environ (voir p. 237). Ces opérations permettent d'élaborer une base de données, que l'utilisateur du métromètre peut interroger à loisir. « Dans cette base, chaque vers est décrit par cinq variables (syllabe métrique, voyelle, catégorie syntaxique, fin de mot et "accent") multipliées par douze positions, soit 60 variables. S'y ajoutent un certain nombre de variables construites à partir des premières comme la séquence accentuelle des hémistiches, le nombre de phonèmes de chaque syllabe... Le travail sur la rime [...] a également amené à construire de nouvelles variables comme le mot-rime, le genre de la rime, le groupe de mots-rimes, le rimème... Il faut enfin ajouter les variables paratextuelles (auteur du vers, pièce, genre de la pièce, acte, scène, nom du personnage qui prononce le vers...) » (p. 248). La méthode de travail est nettement inductive : « Notre approche empirique veut extraire les régularités de l'ensemble même du texte, par des procédés mécaniques et fonder la théorie sur cette observation systématique » (p. 248).

Le métromètre présente quelques inconvénients, qui sont clairement soulignés par Beaudouin : il ne reconnaît, à ce jour, que des textes transcrits dans une orthographe moderne, et en donne une interprétation phonétique fondée sur la prononciation contemporaine (voir p. 249)³. L'auteur affirme avoir « régulièrement eu recours à des éditions imprimées dans l'orthographe d'époque pour vérifier les résultats » (p. 92), mais sa bibliographie (p. 601) ne mentionne aucune édition de ce genre pour Corneille⁴. Toutefois, le métromètre est un outil fiable qui, dans bien des cas, « a permis de repérer des erreurs d'édition » (p. 68). L'auteur pense même que « Toute nouvelle édition de Corneille et Racine devrait passer le test du métromètre avant d'être publiée » (*ibid.*). Il est clair que l'usage de l'outil informatique a grandement favorisé la mise au point de méthodes rigoureusement reproductibles (nécessitant néanmoins quelques corrections « à la main »).

Ce travail, pour l'essentiel, traite le « corpus de Corneille et Racine comme un tout homogène », bien que cet ensemble s'échelonne sur soixante ans et témoigne « sans doute de différents états de la langue » (p. 60, note 2).

2. La rime

2.1. L'étude de la rime constitue une grosse partie du livre (le chapitre et l'annexe qui lui sont consacrés totalisent 240 pages), et l'on pourrait regretter que le mot de « rime » ne soit pas nommé dans le titre de l'ouvrage. Ceci s'explique semble-t-il par le fait que, pour l'auteur, l'analyse du rythme de l'alexandrin se fait sur plusieurs niveaux, qui vont de la syllabe métrique au niveau « défini par la rime » (pp. 13-14). En fait, Beaudouin conçoit deux niveaux structurés par les rimes, l'un imbriqué dans l'autre : le distique de vers rimants, et le quatrain constitué de la succession de deux rimes de genre différent (voir pp. 51-52). Ceci ne vaut bien sûr que pour les suites de vers en rimes plates, qui constituent la majeure partie du corpus étudié.

Mais ce « quatrain » en est-il vraiment un ? Si l'on examine la longueur des pièces du corpus qui ne sont constituées que d'alexandrins à rimes plates, dont V. Beaudouin donne la

³ Voir d'autres problèmes discutés aux pages 264-267.

⁴ De Corneille, je connais l'édition de J. Taschereau (1857, deux volumes), qui a l'inconvénient de s'arrêter à *Pompée*. On trouve aujourd'hui sur Gallica (<http://gallica.bnf.fr/>) les fac-similés de l'édition de 1682 du théâtre de Corneille, ainsi que de nombreuses éditions originales.

liste elle-même aux pages 73 à 75 de son ouvrage⁵, on remarque que nombre de ces pièces ont un nombre de vers qui n'est pas un multiple de quatre, et par conséquent ne peuvent être entièrement formées de « quatrains » : *Horace* comprend 1782 alexandrins, *Théodore* 1882, *Don Sanche d'Aragon* 1830, *Nicomède* 1854, *Pertharite* 1854, *Tite et Bérénice* 1774, *Pulchérie* 1758, *Suréna* 1738, *Bérénice* 1506, *Mithridate* 1698 et *Phèdre* 1654. L'impossibilité de former des quatrains de même structure gonique apparaît sitôt que l'on remarque que ces pièces s'ouvrent et se ferment sur des rimes de même genre. Beaudouin rappelle en note (p. 19) que je lui ai signalé cette difficulté, mais n'en tire aucune conséquence. Benoît de Cornulier me fait remarquer qu'on pourrait avancer que sans être entièrement constituées de quatrains, ces pièces présentent des suites de quatrains d'une longueur suffisante pour être remarquables et significatives. Mais les pseudos-quatrains ainsi délimités devraient alors être confirmés, par exemple, par une analyse ponctométrique, chose qui me semble improbable.

La question n'est pas anodine, et relève en fait de l'un des problèmes centraux de la théorie métrique : les formes métriques sont-elles toutes de nature arborescente, ou bien en existe-t-il certaines qui se manifestent sous forme d'alternance (*i.e.* de constituants discontinus) ? J'ai montré ailleurs (2000 et à paraître) que certains objets métriques ne pouvaient être analysés au moyen d'une simple arborescence, à moins de concevoir des arbres dans lesquels certains emplacements peuvent donner lieu à des croisements de leurs branches. L'alternance en genre est typiquement une structure métrique discontinue, ainsi que le signale clairement le mot même d'« alternance ». Toutefois, les choses sont compliquées par le fait que l'alternance peut être conçue comme un effet psychologique, qui pourrait parfois résulter d'une constitution strophique arborescente non discontinue (voir Aroui 1996, §. 3.2.2.2.). C'est ainsi que l'on pourrait interpréter certains propos de Beaudouin, qui parle régulièrement de « *quatrains* de vers défini par l'alternance en genre de la rime » (p. 77 ; voir aussi pp. 19, 51-52, 82, 83, 84, 410, 411).

2.2. Le travail sur les rimes, dans ce livre, vise d'une part à déterminer quelles sont « les conditions nécessaires pour que deux vers riment ensemble » (p. 19) et d'autre part à faire un relevé empirique des groupes de mots rimants, en postulant que si *a* rime avec *b* et *b* avec *c*, alors *a* peut rimer avec *c* (voir pp. 102-103) ; ce postulat n'est démenti que par les mots qui se terminent par un même suffixe, et qui ne peuvent rimer ensemble quand leur consonne d'appui est différente (voir pp. 133-134). Chaque groupe de mot ainsi obtenu correspond à un « rimème », c'est à dire un segment graphico-phonétique particulier (voir pp. 92 et 104). On dénombre 351 rimèmes différents dans les œuvres théâtrales de Corneille et de Racine (liste pp. 426-430). Les tableaux des pages 97 et 98, qui dénombrent les mots les plus fréquents à la rime, sont intéressants ; on aurait aimé avoir aussi des pourcentages correspondant à l'usage de chaque rimème.

2.3. Pour identifier les rimes, il faut d'abord savoir décrire correctement la nature phonologique des fins de vers. Beaudouin décompose ces dernières en trois constituants : la voyelle (obligatoire), l'éventuel groupe de consonne(s) qui suit, et la « terminaison », qui caractérise le genre et le nombre du vers, au sens métrique⁶ ; soit un ensemble noté VCT (voir

⁵ Ces tableaux contiennent un certain nombre d'erreurs : *Mélite* ne totalise pas 1823 vers, mais 1822 ; *Le menteur* n'en a pas 1810, mais, dans l'édition Marty Laveaux (utilisée par le métromètre), 1804.

⁶ Toute fin de vers en -s peut être dite « plurielle » au sens métrique, même si elle appartient à un mot au singulier ou dénué de nombre.

pp. 9, 79, 110, 148, 425). La notion de « terminaison », telle qu'elle est ici utilisée, est problématique. En effet, du point de vue de leur comportement à la rime, les -s de fin de vers ne peuvent guère être distingués des autres consonnes de fin de mot : *poing* ne rime pas davantage avec *loin* que *perdus* avec *mordu*. Par conséquent, on voit mal pourquoi l'auteur classe le -g de *poing* dans le groupe « C », et le -s de *perdus* dans le groupe « T ». Par ailleurs, avec un pareil système, certains -s de fin de mot devraient être à la fois dans « C » et dans « T », comme dans « des semis » ou « des as » par exemple. Beaudouin contourne le problème en classant *de facto* tous les -s, -z ou -x de fin de vers dans la catégorie « terminaison » (voir p. 115).

On sait que, dans la déclamation poétique, les consonnes qui, au cours du XVIII^e siècle, sont devenues « virtuelles »⁷ (Aroui 2005), étaient encore prononcées au XVII^e siècle, devant les mots jonctifs ou devant une pause — comme en fin de vers⁸. Sur ce sujet, Beaudouin se démarque par une position qui semble inspirée de notre connaissance du phonétisme de la conversation familière à cette époque. En effet, elle applique au vers des propos de Nina Catach (citée p. 118) sur la chute des consonnes finales qui s'appliquent manifestement à la conversation courante. Par ailleurs, elle adopte une formulation difficile à interpréter, puisqu'elle affirme que « Pour les consonnes aujourd'hui latentes⁹, l'équivalence phonique ne joue pas évidemment » (p. 115) : ce qui laisse supposer que ces consonnes n'étaient pas « latentes » au XVII^e siècle, tout en n'étant pas parfaitement équivalentes d'un point de vue phonétique ; mais deux pages plus loin, elle affirme nettement que « Si les consonnes dites latentes étaient encore prononcées au XVII^e siècle comme les consonnes internes, il serait étonnant qu'un *t* puisse être équivalent à un *d*, un *c* à un *g*... Pour tenir l'hypothèse phonique de la rime, il faut admettre un affaiblissement de ces consonnes finales » (p. 117). Avec une telle analyse, comment expliquer que *mort* puisse rimer avec *bord*, mais pas avec *porc* ou *trésor* ? (voir p. 118). Par un recours à la notion phonologique de neutralisation (qui est mentionnée sur la même page), on pourrait aisément expliquer ces phénomènes. Ailleurs, après avoir remarqué que des graphies de consonnes latentes¹⁰ sautent dans les formes plurielles de certains mots (*moment* et *serment* deviennent *moments* et *serments*), l'auteur pense que « Cette variante graphique entre le pluriel et le singulier peut [...] indiquer que le *t* final s'était déjà fortement affaibli. Grâce à cet artifice, plus grande était la ressemblance graphique entre les mots qui au singulier ne pouvaient rimer ensemble » (p. 116). Cependant il ne s'agit pas d'artifice ; cette orthographe est le reflet exact de ce qui se passait du point de vue phonétique, particulièrement en matière de déclamation poétique (voir Aroui 2005). C'est comme si, aujourd'hui, en contexte de liaison, nous écrivions encore *moments* et *moment*. Car

⁷ Je désigne ainsi les consonnes qui sont susceptibles d'être réalisées en contexte de liaison, ou qui étaient encore susceptibles de l'être au XIX^e siècle.

⁸ Voir à ce sujet Thurot (1966b [1883] : 3-17), Tobler (1972 [1885] : 152), Martinon (1913b : 355), Fouché (1961 : 665-666), Cornulier (1995 : 215), Monferran (1999), Morin (2005b) et Aroui (2005 : §. 5.1.1.1). Beaudouin cite Cornulier (1995), mais pense que le maintien de ce type de consonnes dans la prononciation reste « à démontrer » (p. 117, note 33). Martinon (1913b) est mentionné de seconde main (p. 117), et l'auteur lui attribue à tort « la tradition » de cette analyse des consonnes de fin de vers. On remarque que cette « tradition » remonte au moins à Thurot, qui s'est contenté de relever le témoignage des grammairiens classiques.

⁹ Les consonnes que Beaudouin appelle « latentes » sont celles que j'appelle « virtuelles ».

¹⁰ Au sens où je l'entends : il s'agit des consonnes qui sont réalisées en cas de suffixation (voir Aroui 2005, §. 5.1.1.2.).

il ne s'agit pas de consonnes dont on peut dire qu'elles étaient toujours prononcées ou toujours non prononcées. Tout dépendait du contexte linguistique, et la fin des vers, caractérisée par une pause, constituait un contexte où ces consonnes étaient prononcées, du moins dans un registre soutenu. Notons que l'auteur ne réserve pas le même sort au -s final qu'aux autres consonnes de fin de vers : elle remarque qu'il « était faiblement ressenti à la pause au XVII^e siècle » (p. 118).

Le travail accompli pour les voyelles est intéressant. Au lieu de retenir les seize voyelles habituellement décrites dans les grammaires du français, Beaudouin dresse une liste des noyaux vocaliques exclusifs les uns des autres à la rime¹¹. On y trouve une neutralisation du /a/ et de /ɑ/¹² et, dans certains contextes (dont la rime normande)¹³, du /e/ et du /ɛ/ (voir pp. 112-113) ; pour le /o/ et le /ɔ/¹⁴, l'auteur se contredit (comparer la page 100 aux pages 113 et 214). L'aspect le plus intéressant, c'est que sont incluses, parmi les voyelles du français, les « diphtongues de forte cohésion » que distingue Marc Klein (1991) : /wa/ (/we/ au XVII^e siècle), /wē/ et /qi/¹⁵ (voir pp. 101, 114). Beaudouin remarque l'instabilité de la diphtongue /qi/, puisque « *fuie* rime avec *vie*, *suivre* avec *vivre* » (p. 114)¹⁶. Sauf erreur de ma part, le rôle historique qu'a joué Corneille dans l'adoption de la synérèse dans la plupart des mots contenant la séquence -ui- (voir Quicherat 1850 : 316, Martinon 1913a : 82-83, Lote 1991 : 226, Klein 1991 : 48) n'est pas signalé. Beaudouin commente (pp. 140-141) les rimes, plutôt rares, qui appartiennent à une terminaison glide + voyelle avec une terminaison à diérèse dont l'avant-dernière position métrique est occupée par la voyelle correspondant au glide de l'autre terminaison (rime du type *odieux* : *cieux* ([odiø : sjø])). Vu que les terminaisons de type glide + voyelle ne riment généralement pas avec des terminaisons similaires ne comportant pas le glide (voir p. 141), Beaudouin propose d'intégrer un glide de transition parmi les éléments pertinents dans une rime du type *cieux* : *odieux*. Ceci n'implique pas que, « dans les cas de diérèse, [...] la rime s'appuie sur les deux dernières positions métriques » (p. 143).

L'auteur remarque que la formation de la rime fait intervenir des critères graphiques autant que phonétiques (voir pp. 112-113). Elle en tire, après Roubaud, la notion d'« œil-oreille »

¹¹ Voir la liste des voyelles retenues pp. 211 et 277.

¹² L'auteur pense que la distinction entre les deux *a* n'était « pas encore en place chez Corneille et Racine » (p. 113). C'est préjuger beaucoup d'un usage très particulier, puisqu'il s'agit uniquement des *a* en fin de mot et que, encore une fois, la déclamation théâtrale peut se démarquer de la prononciation courante (sans parler des variations dialectales). Yves Charles Morin me fait remarquer qu'à l'époque l'opposition phonologique pertinente entre ces deux phonèmes, prononcés vraisemblablement [a] et [ɑ:], reposait probablement sur la durée.

¹³ On lira sur cette dernière Morin (2005a). L'analyse que fait Beaudouin de la rime normande (p. 133) est inexacte, autant pour le timbre de la voyelle que pour la consonne (qu'elle suppose amuie dans un mot comme *accorder*).

¹⁴ ou plutôt le /o:/ et le /ɔ/.

¹⁵ Marc Klein montre que ces groupes phonétiques forment véritablement un noyau vocalique en français, principalement parce qu'ils échappent à la règle « *OLG », qui prédit l'impossibilité d'une suite phonétique obstruante-liquide-glide à l'intérieur d'une syllabe. Ainsi, si l'on ne peut dire *prier* *[pɾje], *trouer* *[tɾwe], *congruent* *[kɔ̃gɾɥɑ̃], on prononce par contre *trois*, *groin*, *bruit* avec une semi-consonne. Sur ce sujet, voir déjà Kaye / Lowenstamm (1984 : 135-139 et 146-148). Au XVI^e siècle et, dans les vers, encore au-delà, il existait une quatrième diphtongue de ce type, prononcée [je] : c'est pourquoi les mots tels que *sanglier*, *ouvrier*, etc. prenaient alors une synérèse. Beaudouin ne mentionne pas que c'est à Corneille que l'on doit l'abandon de cette diphtongue dans la langue des vers (voir Souriau 1970 [1893] : 120-121 et Martinon 1913a : 86-99), quoiqu'on la trouve encore chez Molière (Souriau 1970 [1893] : 261-263).

¹⁶ Pour une explication de cette instabilité, voir Klein (1991).

(p. 86), qui est trop imprécise pour être vraiment utile à la théorie métrique : on préférerait à cette notion un modèle précis de la façon dont nous percevons les vers et les rimes. Certaines des observations que l'auteur range sous la bannière « graphique » nécessiteraient peut-être des explications de type phonético-historique. L'auteur note par exemple que « *au* ne rime quasiment jamais avec *eau* » (p. 119). Ceci s'explique peut-être par le fait que l'homophonie du *au* et du *eau* était assez récente au XVII^e siècle (voir Thurot : 1966a [1881] : 512-513, Fouché 1958 : 337), et conséquemment que ce type de rime n'était pas encore entré dans l'usage.

2.4. L'auteur remarque aussi que « ce qui précède la dernière voyelle métrique peut jouer un rôle dans la rime » (p. 121). Certaines rimes sont en effet toujours, ou presque toujours, accompagnées d'une équivalence de la consonne d'appui. Ceci se produit dans deux cas : 1. « quand les deux séquences VCT correspondent au même *morphème grammatical* » (p. 148) ; 2. « quand la dernière voyelle métrique est un [e] suivi uniquement d'une terminaison dans l'ensemble {Ø, e, s, es} » (p. 149). Le dernier cas de figure, qualifié de « quasi règle », présente néanmoins quelques exceptions¹⁷. Le système rimique semble donc « beaucoup moins figé que celui des positions métriques. Tout se passe comme si l'identité était admise dès lors que l'on reconnaît une masse critique de traits en commun, qui font intervenir des dimensions graphique, phonique, morpho-syntaxique et fréquentielle » (p. 81).

L'auteur tire de ses observations les quatre points suivants : 1. « Dès que l'on passe à des voyelles métriques orthographiées par digrammes ou trigrammes, l'identité de la consonne d'appui devient [...] un phénomène minoritaire » (p. 126). 2. Plus l'environnement droit de la voyelle « est riche, moins le recours à la consonne d'appui est fréquent » (pp. 129-130). 3. « Quand la terminaison¹⁸ correspond à un morphème grammatical, très souvent, la consonne d'appui est nécessaire pour qu'il y ait rime » (p. 131). 4. « plus une séquence VCT est rare dans le lexique, moins le phonème d'appui est nécessaire » (p. 149).

Ces observations n'étonneront pas le lecteur de vers, mais ont l'avantage de correspondre à des résultats chiffrés. Dans un autre travail (Aroui 2005, §. 6), j'ai essayé de montrer que le premier, le deuxième et le quatrième résultats avaient des causes culturelles ; le troisième a des raisons linguistiques. Le premier, le deuxième et le quatrième résultats relèvent aussi en partie d'un autre paramètre, de nature cognitive, que Beaudouin décrit de la manière suivante : « Plus la finale VCT est remarquable, saillante, moins la rime a besoin de s'étendre sur la gauche. Intuitivement, on dirait qu'il faut que la ressemblance entre les deux fins de vers soit "suffisante" pour qu'il y ait rime. Tout se passe comme s'il fallait atteindre une masse critique, un cumul de traits similaires, pour qu'il puisse y avoir rime. Or le même ne se définit que par contraste avec le différent : quelques traits *rare*s en commun sont suffisants ; si les traits en commun sont banals, il en faut une plus grande quantité » (p. 150). Ce critère ne subsume pas complètement les quatre autres, contrairement à ce que dit Beaudouin ; seulement une partie du premier, du deuxième et du quatrième. Une partie, parce qu'on peut remédier au manque de saillance d'une terminaison autrement qu'en l'enrichissant : il suffirait d'éviter de l'utiliser. Cette dernière solution est attestée dans d'autres traditions poétiques. Choisir entre elle et l'équivalence de la consonne d'appui, c'est accomplir un acte

¹⁷ L'auteur affirme que « Cette quasi règle ne figure pas dans les traités sur le vers ». Voir pourtant Richelet (1972 [1672] : 190), ou Mourgues (1968 [1684] : 36).

¹⁸ Notons au passage cet usage du mot « terminaison » qui ne correspond pas à la définition qu'en donne l'auteur (voir ci-dessus, §. 2.3.).

culturel. L'aspect cognitif du problème n'est donc pas premier dans ce cas précis (voir Aroui 2005, §. 6.4.).

2.5. L'une des ambitions du livre est de proposer une nouvelle théorie de la richesse des rimes.

L'auteur reproche à Grammont d'avoir considéré que *bannir* : *finir* était une rime riche, contrairement à *banni* : *fini*. En effet, elle observe que « chez Corneille et Racine, la consonne d'appui est pour les terminaisons¹⁹ en *i* comme pour les terminaisons en *ir* quasiment obligatoire » (p. 89) ; elle en conclut que, « dans les deux cas, il s'agit de rimes appartenant à la même catégorie de rime suffisante » (*ibid.*). On comprend que pour Beaudouin l'un des paramètres définitoires de la rime riche est son usage statistiquement minoritaire. Mais il n'en est pas de même chez Grammont. On ne peut saisir correctement la notion de rime riche chez cet auteur que si l'on se réfère à sa définition de la rime, qui est très particulière : Grammont cherchait des critères phonétiques permettant de distinguer la rime de l'assonance, au mépris de l'équivalence contextuelle. Pour lui, une simple équivalence vocalique était une assonance ; s'il s'y ajoutait, en position d'attaque ou de coda, une équivalence consonantique, on avait une rime ; s'il y avait équivalence consonantique à la fois dans l'attaque et dans la coda, on avait une rime riche. Voir Grammont (1947 [1904] : 349-350), et Aroui (2005, §. 3.2.2.). Grammont échappe donc à la critique que lui fait Beaudouin, parce qu'il ne fonde pas sa conception de la rime riche sur des observations statistiques.

Beaudouin étudie les spécificités propres à chaque rimème de manière à en tirer une description de la richesse des rimes. Elle pense que pour distinguer le degré de richesse des rimes, « il faut avant tout avoir évalué ce qu'était *pour chaque terminaison* le contenu minimal indispensable pour qu'il y ait rime. C'est par rapport à ce contenu minimal qu'éventuellement pourra être évaluée la richesse de la rime » (p. 91). Le résultat théorique de Beaudouin est donc d'une grande complexité : « Nous pouvons dire, parce que nous avons étudié les groupes de mots-rimes, que *désir* et *soupir* constituent une rime pauvre, *mourir* et *périr* une rime suffisante et *secourir* et *mourir* une rime riche, parce que la situation dominante (largement majoritaire) pour les rimes en *ir* est l'identité de la consonne d'appui. En revanche, *jour* et *amour* constituent une rime suffisante, et *séjour* et *jour* une rime riche [...] La définition d'une nomenclature des rimes est donc éminemment complexe » (p. 145).

Cela m'a rappelé les tableaux compliqués²⁰ par lesquels L. Rudrauf (1935) décrivait le degré de masculinité ou de féminité qu'avaient, selon lui, les différentes terminaisons du français, et sur lesquels Maurice Grammont a plaisanté avec beaucoup d'esprit²¹. Cette démarche, qui rappelle, dans d'autres domaines, celle de beaucoup de statisticiens, ne permet pas de prévoir ce qui est potentiellement possible. La « théorie » qui émergera de l'étude pourra être éventuellement modifiée, au vu de nouvelles données, mais ne pourra jamais être réfutée, puisque qu'elle sera capable de s'adapter à tout nouveau corpus. Ses résultats, fondés sur des observations faites sur un corpus particulier, pourront être en soi quelque chose d'intéressant, particulièrement parce que le corpus, ici, est plus que conséquent ; cependant, il

¹⁹ Même usage de ce mot que celui relevé à la note 18.

²⁰ Cependant, Beaudouin ne dresse pas de tableaux comparables permettant à son lecteur de connaître la liste de toutes les rimes riches, suffisantes ou pauvres du corpus cornélio-racinien selon son système.

²¹ Je recommande la lecture de ce texte aux personnes qui pensent que la métrique est rébarbative. Rudrauf avait au moins autant d'humour que Grammont, et l'article est irrésistiblement drôle, particulièrement dans la « controverse » entre les deux auteurs qui suit l'article proprement dit.

aurait été pertinent d'essayer de chercher un rapport de causalité, qui ait une charge explicative²².

2.6. Sur l'histoire de l'alternance en genre (p. 78), l'auteur ne connaît ni le travail de Kastner (1904), ni celui de Georges Lote (1990 : 267-287). Elle mentionne en note (p. 78) une pièce de Rotrou, toute en rimes féminines, relevée par Roubaud. On peut trouver beaucoup d'autres exemples de ce genre en consultant Martinon (1989 [1911]) ou Chevrier (1996). Corneille lui-même a composé une épigramme en rimes masculines (voir Quicherat 1850 : 82, Dorchain s.d. [1905] : 122). Beaudouin rapporte que le schwa de fin de mot « semble s'être amuï entre le XVI^e et le XVII^e siècle » (p. 86 ; voir aussi p. 111) ; mais cela ne peut être vrai que pour la prononciation familière²³. Page 118, elle pense que « les variations orthographiques sur *encor/encore* » confirment le fait que « Le *e* muet final n'était déjà plus sensible à l'oreille au XVII^e siècle » et que « La différence de genre était essentiellement graphique ». Mais les possibilités de variations dans l'exécution phonétique sont une caractéristique majeure du *e* féminin. Encore aujourd'hui, dans un discours soigné, on dira [fənɛtʁ] plutôt que [fnɛtʁ], mais dans la conversation familière, [fnɛtʁ] reviendra naturellement. *Mutatis mutandis*, il en était de même pour les schwas de fin de mot au XVII^e siècle ; surtout que la diction théâtrale était hautement conservatrice, bien plus que la diction soignée ordinaire (voir Morin 2000a : 93). D'une manière générale, Beaudouin analyse les formes *encor/encore*, *die/dise*, *hasar/hasard* comme des « variantes graphiques » (p. 119) ; mais c'étaient là des variantes phonétiques (contrairement aux vraies variantes graphiques que sont *paraistre/paroistre/comparestre* qu'elle relève à la même page).

2.7. Le « rimarium » (pp. 425-589) est une annexe d'une grande utilité, qui recense tous les couples de mots-rimes attestés chez Corneille et Racine, qui donne leur nombre d'occurrences, et qui spécifie le lieu (pièce, acte, scène) de leur premier emploi (voir pp. 106 et 430). On peut espérer que les références de chaque occurrence seront bientôt fournies sur le site internet mentionné page 106²⁴. Il semble que les rimes constituées de plus de deux fins de vers ne sont pas dans cette annexe : je n'ai pu y retrouver les deux rimes à quatre instances du sonnet qui apparaît dans *Mélite* (vv. 481-494). Les rimes cornéliennes *Qu'obtiendray-je : diray-je, pourrai-je : privilège* et *dis-je : m'afflige* en sont également absentes. D'après ce que je comprends des indications fournies page 99, la tragédie-ballet *Psyché*, qui n'est que partiellement de Corneille, n'est pas prise en compte.

2.8. Il est enfin, dans le dernier chapitre du livre, quelques considérations sur la rime qui sont de nature plus sémantique. L'auteur remarque par exemple que, chez Racine, pour une pièce donnée, « les rimèmes qui correspondent aux noms des héros sont significativement plus présents » que dans les autres pièces (p. 397). « Ainsi, [...] il y a significativement plus de vers finissant en *is[ə]* dans *Bérénice* que dans les autres tragédies » (*ibid.*). De plus, « dans quasiment chaque pièce, le nom d'un confident rime avec celui du héros : ainsi en est-il d'*Hermione* et de *Cléone*, de *Bérénice* et de *Phénice*, de *Mithridate* et d'*Arbate*, de *Monime* et de *Phaedime*... Racine évite la facilité qui consisterait à faire rimer deux vers successifs avec cette paire de noms, mais le fait que les confidents aient une sonorité proche de celle des héros

²² C'est ce que j'ai essayé de faire dans Aroui (2005, §. 6). Sur ces problèmes d'analyse, spécifiques aux linguistiques de corpus, voir Barra Jover (2000).

²³ Voir Thurot (1966a [1881] : 162-206) et Fouché (1958 : 518-519 et 524).

²⁴ <http://www.msh-paris.fr/texto>.

renforce la coloration sonore de la pièce » (p. 398). En fait, « le confident est un double du personnage et cette ressemblance est dite aussi par la parenté phonétique des noms » (*ibid.*).

3. Contraintes de syllabation

3.1. Beaudouin affirme dans un premier temps que la « notion de syllabe est utile dans le cadre de l'étude du vers français puisque celui-ci est défini par un nombre de syllabes » (p. 152), avant de préciser que « pour certaines des questions qui nous occupent, un modèle complexe de la syllabe n'est pas nécessaire, puisque pour le dénombrement, et donc la reconnaissance d'un mètre, il suffit d'identifier les noyaux vocaliques » (p. 153). L'auteur a néanmoins essayé d'élaborer des principes de discrimination des syllabes appliqués à son corpus (voir pp. 154-155). On remarque notamment qu'elle rattache toujours les consonnes de fin de mot (celles qu'elle appelle « non-latentes ») à la voyelle qui les précède, ce qui lui permet d'éviter des divisions en sous-vers du genre « Ouy, je viens dans son Tem- / -ple adorer l'Eternel. » (voir aussi p. 210).

3.2. Concernant les « consonnes latentes » et la liaison (pp. 187-197), Beaudouin projette sur le XVII^e siècle des pratiques de liaison qui ne sont envisageables que pour le français moderne. En vérité, au XVII^e siècle, la déclamation poétique est encore sujette, dans une diction lente et soutenue, aux principes de la langue des vers du XVI^e siècle. Selon ces principes, la forme phonétique « normale », *i.e.* hors contexte, d'un mot comme *délit*, par exemple, était [delit] ; celle de *délits* était [delis]. En l'absence de pause, la forme était [deliz] devant un mot jonctif et [deli] devant un mot disjonctif ; dans ce dernier cas, le mot était l'objet d'une « troncation »²⁵. Il n'y avait donc pas de liaison à proprement parler. La liaison consiste dans l'ajout d'une consonne sur la forme nue ; la troncation du XVII^e siècle, au contraire, consiste dans le retrait d'une consonne de la forme « normale »²⁶. Il faut donc éviter de qualifier de « latentes », comme le fait Beaudouin, ces consonnes susceptibles d'être tronquées ; un adjectif comme « instables » conviendrait mieux. La liaison « indirecte » de Milner/Regnault (1987 : 55-56), que reprend à son compte Beaudouin (pp. 190-192), et qui n'est autre qu'un cas très particulier de liaison sans enchaînement, ne doit pas être confondue avec la troncation du XVII^e siècle, car elle est incapable d'expliquer le fonctionnement des consonnes instables à la rime²⁷.

3.3. L'auteur parle à plusieurs reprises de la « règle des trois consonnes » (pp. 30, 165). On sait que cette prétendue règle a été formulée pour la première fois par Maurice Grammont (1894, 1951 [1914] : 115-128). Philippe Martinon en a fait une critique approfondie dès 1912, reprise dans son excellent ouvrage paru l'année suivante (1913b). Ce n'est pas la recension d'humeur que Grammont (1912) a consacrée au texte de Martinon qui a permis de sauver cette règle. Curieusement, Grammont ne met en relation le problème des « trois consonnes » qu'avec celui du schwa ; Marc Klein, dont le travail est connu de Beaudouin

²⁵ Voir à ce sujet les références citées *supra*, note 8. En français moderne, les mots *six*, *huit* et *dix* fonctionnent encore de cette manière.

²⁶ Les travaux générativistes des années soixante sur la liaison, qui expliquaient celle-ci moyennant une règle dite de « troncation » (Schane, Milner) faisaient fausse route parce qu'ils prétendaient traiter de la liaison moderne (voir Encrevé 1988) ; mais ils auraient constitué, me semble-t-il, avec quelques remaniements, un assez bon modèle de la troncation des XVI^e et XVII^e siècles.

²⁷ Je passe sur les explications que fournit Beaudouin (pp. 194-197) quant à la manière dont ont été encodées les « liaisons » (directes, indirectes, obligatoires, facultatives) dans le métromètre, et sur les difficultés qui se sont posées (p. 264).

(p. 165), a eu la bonne idée de le déplacer vers l'étude des glides, en relevant l'impossibilité d'une suite obstruante-liquide-glide en français (règle « *OLG »), quand ces trois éléments ont valeur de phonèmes. Le tableau des diérèses et synérèses de Racine et Corneille dressé par Beaudouin (pp. 169-174) n'inclut pas les séquences qui présentent une diérèse par le seul fait de cette contrainte.

3.4. Les données de Beaudouin sur la diérèse et la synérèse sont intéressantes parce que très complètes (elles procèdent d'une description exhaustive du corpus étudié). L'auteur remarque qu'un mot sur deux contenant une sonante non-consonantique suivie d'une voyelle présente la diérèse. « Mais, en terme d'occurrences, la tendance à la synérèse l'emporte nettement sur la diérèse : seuls 22% des occurrences de mots avec ce type de groupement [...] correspondent à des cas de diérèse » (p. 198). Avec un taux d'hapax (dans le corpus) de 50,4%, l'auteur pense que « ces mots, parce qu'ils sont plus rares, ont mieux su conserver leur forme complexe » (pp. 161-162). On sait en effet que les formes fréquentes sont les premières touchées par les changements phonétiques, contrairement à ce qui se produit pour les changements analogiques.

Aux règles traditionnelles qui expliquent la diérèse par un recours à l'étymologie (ce qui pose un problème quand on rencontre des mots qui n'ont pas un étymon grec ou latin, ou dont l'origine est obscure), Beaudouin oppose une étude empirique représentée par un tableau (pp. 169-174), où les formes sont classées alphabétiquement, avec des sous-catégories en fonction des classes de mots. Ce tableau a le mérite d'être complet relativement au corpus étudié, et s'avère très utile et fiable comme source d'information (il inclut d'ailleurs un certain nombre de données issues d'auteurs extérieurs au corpus, tels Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud). Beaudouin essaye d'en tirer quelques principes généraux, qui s'ajoutent à la contrainte *OLG de Klein : « on fait toujours la diérèse pour les verbes ayant un infinitif en *-ier*²⁸, *-uer* et *-ouer* et pour les verbes construits sur *rire*. Pour tous les autres verbes, on ne fait pas la diérèse sur les terminaisons de conjugaisons en *-ions* ou *-iez* » (p. 175 ; voir aussi pp. 176-177). On aimerait savoir, pour les verbes de la première catégorie mentionnée, où se fait la diérèse dans des formes comme *tuez* ou *vouions* (formes sans doute absentes du corpus étudié)²⁹ ; si le [y] et le [u] y sont suivis d'une semi-consonne, et non d'une voyelle haute, peut-on encore parler de diérèse ? Si la réponse est négative, on ne comprend pas pourquoi il est dit que la synérèse des formes en *-ions* et en *-iez* concerne exclusivement « tous les autres verbes » (= pas ceux en *-ier*, en *-uer* ou en *-ouer*).

Les tableaux de la page 176, qui dressent le pourcentage respectif des diérèses et des synérèses par rapport à l'ensemble des vocables, puis des occurrences, concernés dans le corpus, sont intéressants. On y remarque que le couple [w]/[u] a un taux de diérèse largement supérieur aux formes [j]/[i] et [ɥ]/[y].

3.5. L'étude sur le comportement du schwa en poésie (pp. 179-187) se fonde sur le travail de Lusson/Roubaud (1974), pour qui « l'alexandrin est un *segment métrique* [...] à 12 positions, concaténation de deux segments métriques à 6 positions chacun » (cité p. 180). C'est une conception de l'alexandrin qui permet d'expliquer l'inexistence de la césure dite épique dans l'alexandrin classique : la fin du premier sous-segment ne se comporte pas comme la fin du second. Concernant le problème de l'élision ou du maintien du schwa à

²⁸ A l'exception du verbe *privilegier* ; voir p. 177.

²⁹ On trouve *continuions* chez Molière, de même qu'on y trouve *voyiez* (Souriau 1970 [1893] : 261, 263).

l'intérieur du vers, Beaudouin utilise le travail de Milner (1982 : 283-301), en précisant les spécificités des séquences VəC#³⁰. Chemin faisant, elle est conduite à distinguer deux types de schwas : « les *e* muets forts et les *e* muets faibles » (p. 185). Les premiers sont : « les *e* muets de monosyllabes non élidés graphiquement » et « les *e* muets internes ou finaux³¹ qui, s'ils étaient élidés, créeraient une suite de trois consonnes » (p. 213). Les seconds sont « les *e* muets en fin de mots polysyllabiques »³² (p. 186) et les « *e* intérieurs si leur élision ne crée pas une suite de trois consonnes » (p. 213)³³. Quoique tributaires de la « règle des trois consonnes », ces catégories recoupent en partie les notions de *e* féminin et de *e* masculin qui sont discutées notamment par Cornulier (1982), Dominicy (1984), Billy (1989), Gouvard (2000 [1994]), Cornulier (1994 & 1995). De ces travaux, Beaudouin ne semble connaître que Cornulier (1982 et 1995)³⁴.

3.6. Dans le détail, nombre des résultats touchant aux contraintes de syllabation de mots particuliers apparaissaient déjà chez des philologues métriciens comme Quicherat, Tobler (1972 [1885]) ou Martinon. A tel point qu'on se demande parfois si l'investissement technologique que demande le traitement informatique de ces données vaut vraiment la peine. Les métriciens d'autrefois étaient de sérieux lecteurs de vers, ils en avaient lu beaucoup plus que 80 000, et les cas particuliers n'avaient pas échappé à leur attention³⁵. Le traitement informatique moderne des données permet toutefois un contrôle sur la méthode et sur les limites du corpus, qui est impossible avec les travaux philologiques traditionnels. Mais on peut regretter que Beaudouin n'ait pas intégré les variantes dans son corpus, ce qui l'empêche d'évaluer l'évolution de ses auteurs (Corneille en particulier) en matière de syllabation. Ainsi, Souriau (1970 [1893] : 122) relève non seulement les deux suites VəC# que Beaudouin (p. 182) trouve chez Corneille, mais il en relève également d'autres, qui sont des variantes attestées dans divers éditions originales de Corneille, et dans les notes de l'édition Marty-Laveaux. Une approche diachronique de la rime et des principes de syllabation aurait permis de mettre en valeur les innovations métriques de Corneille³⁶.

4. Le rythme

4.1. Le rythme est défini comme « répétition de formes ou configurations dans la séquence temporelle » (p. 13). Quoiqu'en dise l'auteur, c'est une définition très platonicienne du rythme : l'idée de séquence temporelle a été introduite par Platon (voir p. 13), et « répétition » suggère le retour du même ; dans la tradition préplatonicienne, le rythme, principe d'organisation des parties d'une entité, ne nécessitait pas forcément la récurrence d'un même objet : dans ce sens, on pourrait par exemple parler du « rythme », c'est à dire de

³⁰ A propos desquelles il faudrait mentionner le travail fondamental de Morin (2000b).

³¹ « ou finaux » n'apparaît pas dans la formulation similaire de la p. 186.

³² Ou plutôt : les *e* caducs en fin de mots polysyllabiques qui ne sont pas forts. Voir aussi les définitions de la p. 277.

³³ Ce type de distinction est utile et salutaire. Il aurait dû permettre d'éviter les propos suivants : « Si l'on fait le choix d'un registre de langue familier, tous les *e* muets vont disparaître » (p. 243).

³⁴ Elle discute rapidement la méthode métricométrique, telle qu'elle est exposée dans ces travaux, aux pages 235-236. La première version du travail de Gouvard, une thèse de 1994, est connue de Beaudouin. Mais elle n'en exploite pas les passages traitant du *e* féminin et du *e* masculin.

³⁵ Ainsi, par exemple, le comportement disjonctif du verbe *hésiter*, relevé par Beaudouin (p. 70), avait déjà été noté par Souriau (170 [1893] : 125). Seule la comparaison avec Racine, chez qui ce mot est jonctif, n'apparaissait pas dans le livre de Souriau. Beaudouin note aussi que *harpie* est jonctif chez Corneille (p. 71).

³⁶ Sur lesquelles on lira Souriau (1970 [1893] : 108-196), et surtout Martinon (1913a).

l'agencement, qui émane de la présence, sur une terrasse, d'un pot de fleurs, d'une table et d'une chaise, sans qu'aucun de ces objets ne soit en plusieurs exemplaires (voir Benveniste 1966, chapitre 27). Il est donc délicat d'affirmer que « Les deux aspects [*i.e.* définitions, JLA] du rythme sont étroitement mêlés puisque la répétition d'un phénomène implique que ce phénomène ait une structure reconnaissable » (p. 13). Cette nécessité n'implique pas que tout rythme, au sens étymologique, repose sur un principe de répétition³⁷.

4.2. L'auteur se réclame (pp. 13-14, 49-57) de la théorie du rythme développée par Pierre Lusson (1973). L'hypothèse de départ est que « le rythme, en tant que forme, résulte de la mise en œuvre, "feuilletée" ou superposée, de figures d'alternance du même et du différent pour les composantes phonétique, lexicale, syntaxique, prosodique et même sémantique » (p. 205 ; voir aussi p. 275)³⁸. A chaque niveau, on s'efforce de trouver un marquage binaire « de type présence/absence ou 1/0 » (p. 206). Les marquages retenus sont « des marquages de langue ; aucun marquage métrique n'est entré en jeu » (p. 208). En effet, l'auteur veut tester l'hypothèse suivante : « *la structure métrique et rythmique du vers résulte d'un agencement particulier des éléments de discours et de cela seulement* » (p. 208, italiques de l'auteur). Cette hypothèse pose un certain nombre de problèmes. Ainsi, elle prédit que « la césure n'est réalisée que parce qu'un mot phonologique s'achève en sixième position, elle ne préexiste pas au placement de ce mot ». C'est le résultat d'une conception trop « atomiste » du vers, qui ne prend pas en compte les parallélismes massifs qui sont constitutifs de la métrique et, conséquemment, ignore la pression contextuelle, qui peut conduire à voir une césure là où il n'y a pas la fin d'un mot phonologique et à ne pas voir de césure là où il y a une fin de mot phonologique³⁹. Il y a aussi la pression culturelle qui agit sur notre perception des vers, ce dont Beaudouin convient : « Bien entendu l'histoire du vers crée des modèles et la mémoire des vers impose la présence d'une césure même lorsque la langue la transgresse » (p. 208) ; ceci semble contredire son hypothèse de départ⁴⁰. Sur la base de ses données, l'auteur affirme que l'ensemble de ses marquages, indépendants de la métrique, « sont suffisants pour rendre compte des aspects rythmiques du vers, et que lorsqu'ils ne le sont pas, ce sont les marquages qu'il faut incriminer » (p. 236). Il me semble pourtant que si les marquages adoptés ne sont pas métriques, ils portent néanmoins sur des unités linguistiques qui sont placées dans un moule métrique. On peut donc envisager que les propriétés linguistiques relevées sont en fait des conséquences de ce moulage, et non pas le témoignage

³⁷ La définition du rythme donnée page 410 est encore plus restrictive, puisqu'elle laisse supposer qu'il ne peut y avoir de rythme sans mètre : « le rythme désigne une organisation, une forme identifiable qui s'inscrit dans un mètre donné ».

³⁸ La formulation de la page 411 est moins nette, car contradictoire : « la matière de la langue (son, syntaxe, accent) donne forme à ce modèle [*i.e.* le modèle métrique arborescent allant de la syllabe au « quatrain » d'alexandrins aabb], [...] se moule dans les positions métriques ». Est-ce la langue qui préexiste au modèle, et donc lui donne forme, ou bien est-ce que le moule métrique précède la mise en forme de la langue ? Les deux formules juxtaposées semblent incompatibles.

³⁹ A ce propos, je ne comprends pas l'auteur quand elle affirme que le grand nombre des vers étudiés par le métromètre rend « évidente la question de la forme du rythme » mais ne dit « pas grand chose sur la perception de la forme sur des vers isolés, où seul le vers est évident » (p. 18) : le mètre reposant sur un principe de récurrence, il me semble que son « évidence » porte sur les grandes quantités, alors que le rythme, en tant que spécificité d'agencement en discours, est à chercher dans les vers isolés.

⁴⁰ De même, la notion jakobsonienne de « modèle de vers », employée par Beaudouin (p. 412) paraît incompatible avec sa conception générale du mètre.

de la non-existence d'un niveau métrique autonome dans la structuration du vers⁴¹. Pourtant, Beaudouin conclut : « le mètre, en dehors du nombre qui le définit, est vide de forme, c'est-à-dire qu'il n'a pas d'autres formes que celles découlant de la répartition des constituants linguistiques sur l'échelle du mètre » (p. 411).

4.3. Je ne reviendrai pas sur le marquage de la syllabe métrique. Celui des noyaux vocaliques est appliqué simultanément sur les vers de Corneille et Racine et sur des corpus prosaïques⁴². Certains des résultats sont déjà bien connus : ainsi quand Beaudouin remarque que, en vers, la hiérarchie entre les degrés d'utilisation de chaque voyelle « est bouleversée par le rôle des *e* muets » (p. 281) ; de même quand elle note que « **dans le vers classique, il n'y a jamais de *e* muet (faible ou fort) en position 6, ni en position 12. De plus, les *e* muets faibles sont absents des positions 1 et 7** » (p. 287, les caractères gras sont de Beaudouin). D'autres fois, les résultats obtenus sont d'une utilité qui n'est pas immédiatement évidente (ainsi des tableaux des pages 284-286, qui présentent le pourcentage d'utilisation de chaque voyelle pleine sur chaque position métrique de l'alexandrin)⁴³. Il me semble que ces observations découlent directement de propriétés de la langue française classique, ou de l'application de ces propriétés sur le squelette métrique⁴⁴. Par ailleurs, ces résultats ne témoignent guère des propriétés rythmiques des vers, puisque des moyennes peuvent cacher de grands disparités d'un ensemble textuel à un autre. À ce titre, la recherche des récurrences vocaliques à l'intérieur d'un même vers qui est faite plus bas dans le livre (pp. 292-293) me semble plus intéressante.

4.4. Le marquage suivant est celui de la dernière syllabe métrique de mot. Il ne se fonde pas sur la notion de mot phonologique, pourtant utilisée ailleurs⁴⁵, ni sur celle de mot graphique (placé entre deux blancs), ainsi que le montre l'exemple de la p. 216 qui marque 1 et 1 les deux syllabes de la séquence « as-tu »⁴⁶. Ces choix d'encodage sont une résultante des limites du métromètre (voir p. 217). Le principal résultat de ce marquage est encore assez décevant : « **Dans l'alexandrin "classique", les sixième et douzième positions coïncident toujours avec la dernière syllabe comptée d'un mot. Autrement dit, aucun mot ne déborde sur le segment métrique suivant** » (p. 295, caractères gras de l'auteur). Beaudouin remarque aussi une faible proportion de mots monosyllabiques en fin de sous-vers (p. 296) ; c'est sans doute encore une conséquence des propriétés générales de la langue (les mots-outils étant plutôt à l'initiale des syntagmes en français, et plutôt monosyllabiques, contrairement aux mots pleins). À nouveau, ce sont les résultats ponctuels touchant à certains

⁴¹ En ce qui concerne l'accent, cela apparaît nettement dans les résultats de l'analyse de l'alexandrin proposée par le statisticien Gasparov (1987 : 334-335).

⁴² Qui malheureusement ne sont pas du XVII^e siècle. Voir p. 280.

⁴³ Voir aussi le tableau de la p. 289, qui présente « le nombre moyen de phonèmes par syllabe métrique selon les positions » (p. 288).

⁴⁴ Qui conduit à constater que « L'allure des courbes de chaque voyelle montre d'une manière frappante le parallélisme quasi-parfait dans la répartition des voyelles sur les deux hémistiches » (p. 289).

⁴⁵ Parfois très largement, comme lorsqu'il est affirmé que l'expression « venger un père » est un mot phonologique (p. 218).

⁴⁶ Pour ce marquage, 1 indique « la syllabe métrique finale d'un mot » (p. 216), 0 marque toute autre syllabe (et non pas, comme le dit l'auteur, « les syllabes initiales et internes » (*ibid.*) car les mots monosyllabiques devraient alors être marqués à la fois 0 et 1).

vers spéciaux qui sont les plus intéressants : ainsi des alexandrins dans lesquels un sous-vers est occupé par un seul mot (p. 298)⁴⁷.

4.5. Le marquage syntaxique se contente d'indiquer la classe de mots à laquelle appartient le vocable marqué (ces limites sont expliquées p. 267). Il est dit qu'il s'agit des classes de mots discriminées dans la syntaxe de Tesnière (voir p. 223), mais ces classes ont des désignations issues de la grammaire traditionnelle : noms, verbes, adjectifs, adverbes, noms propres, déterminants et pronoms, conjonctions et relatifs⁴⁸ (voir p. 299). Les cinq premières catégories forment les « mots pleins », les autres les « mots vides ». Les déterminants et les pronoms ne sont pas distingués⁴⁹, ni les participes passés des adjectifs (voir p. 224).

Les deux courbes de la page 301 présentent, respectivement, le pourcentage d'appartenance de chacune des douze positions métrique des alexandrins du corpus à un mot plein et à un mot vide⁵⁰. Le résultat est le suivant : « Les mots pleins sont [...] typiques des fins de segments métriques ou d'hémistiches, tandis que les mots-outils se répartissent plutôt en début de segment » (p. 301 ; pour plus de détails, voir pp. 302-305⁵¹). Les mots outils de fin de (sous-)vers repérés par le métromètre étant souvent des enclitiques⁵², Beaudouin en conclut que les « règles prosodiques [...] l'emportent sur les règles syntaxiques dans le vers » (p. 308 ; voir aussi p. 319). Ceci suppose de restreindre les « règles syntaxique » à la seule existence des classes de mots. Elle pense aussi que « Par cette organisation syntaxique et sonore, le contraste entre la fin d'un segment et le début du suivant (fin d'hémistiche par rapport au début de l'hémistiche suivant, fin de vers par rapport au début du vers suivant) devient très marqué » (pp. 317-318). Ce résultat n'est pas forcément trivial, puisque Beaudouin remarque que la métaposition contribue peut-être « en partie à placer la préposition en début de segment et à accroître le contraste entre la fin d'un segment et le début du segment suivant » (p. 318)⁵³. On pourrait donc s'attendre à ce qu'une telle organisation soit plus marquée dans le vers métrique classique que dans d'autres types de discours. Elle l'est en tout cas davantage que dans l'alexandrin du XIX^e siècle⁵⁴.

Le cas (unique) du pronom « elle », apparemment proclitique, placé par Corneille en fin d'alexandrin à l'acte II du *Menteur*, et signalé par Beaudouin page 311, est typiquement le genre de problème qui aurait mérité un retour vers les éditions originales. Beaudouin aurait constaté une différence dans la ponctuation de l'édition de 1644 du *Menteur*, et l'édition

⁴⁷ Les expressions du type « L'impétuosité » ou « d'impossibilité » sont considérées comme formées d'un seul mot.

⁴⁸ Bizarrement, après avoir rappelé que les relatifs « ont pour fonction d'introduire une subordonnée relative », Beaudouin classe dans cette catégorie « les pronoms relatifs, les conjonctions de subordination, [...] les adverbes comparatifs, interrogatifs et d'intensité » (p. 313).

⁴⁹ Chose curieuse, puisque Tesnière classe les pronoms dans la classe des *substantifs*, et les déterminants dans celle des *indices*. Mais, page 231, il est dit que « Les pronoms personnels à valeur substantive sont normalement analysés comme des substantifs ».

⁵⁰ Ces deux courbes gagneraient à être remplacées par un graphe en colonne, à la manière du graphe de la p. 372.

⁵¹ Et voir les exceptions, au moins apparentes, aux pages 309-317.

⁵² Notons au passage que Beaudouin présente les termes de clitique, proclitique et enclitique comme propres à la terminologie de Cornulier (p. 306, note 17). Par ailleurs, elle classe parmi les clitiques les prépositions et les conjonctions (p. 307).

⁵³ La métaposition est discutée pp. 261-262, sans que soient mises à profit les données et considérations de Quicherat (1850). Depuis, Jeandillou (2006) a publié une importante étude sur la question.

⁵⁴ Voir ce qu'en dit Beaudouin p. 346.

complète du théâtre cornélien de 1682. En 1644, les deux vers incriminés se présentaient de la manière suivante :

*Il monte à son retour, il frappe à la porte, elle
Transit, paslit, rougit, me cache en sa ruelle,*

(Corneille 1644 : 44). Dans l'édition de 1682, on lit :

*Il monte à son retour, il frappe à la porte, elle,
Transit, paslit, rougit, me cache en sa ruelle,*

(Corneille 1682, tome 2, p. 376). Ou bien Corneille s'est repenti de la hardiesse de la version de 1644, ou bien il a découvert *a posteriori* l'ambiguïté syntaxique du pronom, ou bien encore l'absence de virgule était une simple coquille. Les deux dernières hypothèses impliquent que, dès 1644, le pronom n'était pas un proclitique dans l'esprit de Corneille. Dans tous les cas, il faut convenir que la version de 1682, avec sa virgule, ôte toute ambiguïté dans l'interprétation linguistique du pronom. Le recours aux éditions du temps donne donc raison à Benoît de Cornulier (1995 : 108), qui pensait déjà que le pronom *elle* était ici sous sa forme autonome. Dans une note (p. 310), Beaudouin essaie de réfuter rapidement l'argumentation de Cornulier, sans faire de plus amples vérifications.

Un vrai marquage syntaxique, qui indiquerait la hiérarchie des constituants syntaxiques de la séquence, est une tâche trop difficile pour un outil automatisé tel que le métromètre. Beaudouin remarque que l'on pourrait envisager « un marquage de fin de syntagme qui permettrait d'évaluer les phénomènes d'enjambement de vers à vers, d'hémistiche à hémistiche et de dresser une typologie des relations entre syntagmes et segments métriques » (p. 219). Un pareil marquage, pour fonctionner, ne devrait pas tenir compte des frontières de vers. Si les bornes de la séquence marquée étaient le vers, le marquage serait déficient quand le vers appartient à une structure syntaxique qui le dépasse. Mais subsisterait encore une difficulté résultant de l'emboîtement des syntagmes les uns dans les autres, qui a pour corollaire des fins de syntagmes plus ou moins importantes, auxquelles devraient correspondre des niveaux de marquages différents. Beaudouin soulève aussi la difficulté que la métagposition et les autres inversions syntaxiques, fréquentes dans le vers, produisent dans l'identification automatique des syntagmes (voir pp. 219-220).

4.6. Le marquage accentuel a fait l'objet de choix discutables mais, en ce qui concerne le français, cela semblait inévitable. L'option choisie est empruntée à Jacques Roubaud. Est marquée 1 « la dernière position métrique des mots pleins, ou avant-dernière si le mot a une terminaison féminine » (p. 321 ; voir aussi p. 230). Ce marquage a l'inconvénient de se fonder uniquement sur l'aspect lexical de l'accent, sans tenir compte de l'influence qu'exercent sur lui la structure syntaxique et l'environnement rythmique (voir Dell 1984)⁵⁵. Mais le métromètre ne saurait faire mieux (voir p. 232). On notera toutefois qu'il parvient à traiter les séquences verbe + enclitique comme un seul mot, ce qui, dans ce cas précis, est un retour (bienvenu) vers la notion de mot phonologique (voir pp. 230-231). Beaudouin envisage

⁵⁵ Beaudouin relève en partie ce problème, p. 327.

différents degrés de marquage pour l'accent (p. 268), perspective qui ouvre des pistes méthodologiques pour l'avenir⁵⁶.

Les courbes moyennes dessinées par l'application du marquage accentuel (p. 322) n'ont rien d'inattendu : taux d'accentuation de presque 100% sur les positions 6 et 12⁵⁷, et pointe à plus de 40% sur les positions 3 et 9. Ces courbes ne sont guères commentées par Beaudouin, mais il est clair que les pointes des positions 3 et 9, qui ne correspondent encore une fois qu'à des moyennes, ne sont dues qu'aux propriétés linguistiques du français insérées dans un moule métrique⁵⁸. D'ailleurs, ces courbes moyennes masquent « la variété des séquences métrico-rythmiques⁵⁹ des hémistiches » (p. 326). Dans l'ensemble, « Le marquage accentuel met en évidence que le vers est la concaténation de deux segments, aux allures générales similaires : marquage systématique de la dernière position, faible marquage des positions 1 et 5 et marquage intermédiaire des positions 2 et 4. La position finale est d'autant plus éminente que les positions voisines, la position 5 et la position 1 du segment suivant, sont faiblement marquées » (p. 338). Quand on regarde les choses plus en détail, on remarque que « Le second hémistich est [...] plus régulier que le premier » (p. 329). Cette « répétition d'une ondulation très marquée à la fin, la seconde occurrence étant légèrement plus contrastée que la première », conforte, selon l'auteur, l'observation faite par Roubaud de l'alexandrin comme étant « à la fois un seul (le vers) et deux segments (les hémistiches) métriques » (p. 342)⁶⁰.

4.7. Le dernier marquage, dit « métrico-syntaxique », part de l'idée que la fin de vers est fortement marquée *a priori* ; les propriétés linguistiques qui sont fréquentes à la fin du vers sont alors considérées comme fortes quand elles apparaissent en son intérieur (voir pp. 233-234). Ainsi, suivant ce marquage, les dernières voyelles pleines des classes de mots qui sont couramment en fin de vers ont un marquage fort, à l'inverse des classes de mots qui sont rarement à la rime. Ce système a l'inconvénient de traiter de la même manière tous les pronoms, qu'ils soient proclitiques ou enclitiques ; ceux-ci, pourtant ne méritent pas de recevoir le même marquage en fin de vers, et donc, suivant le principe adopté ici, à l'intérieur du vers. Notons que ce marquage, contrairement aux autres, a pour point de départ des caractéristiques propres aux vers, ce qui contredit l'affirmation de Beaudouin selon qui « à aucun moment nos marquages ne font l'hypothèse qu'il s'agit d'un vers » (p. 236).

Au vu des résultats des marquages précédents, le résultat de ce marquage-ci était prévisible. Tous les marquages vus jusqu'ici montrent la grande spécificité des sixième et douzième positions de l'alexandrin. Si ces positions se différencient des autres, c'est qu'elles ont en

⁵⁶ Un travail sur l'accent appliqué aux vers qui conserverait l'idée d'une hiérarchie des accents, pourrait s'inspirer avec profit de Dell (1984). Mais le discours versifié ayant tendance à binariser les catégories de la langue, je me demande s'il ne serait pas judicieux d'essayer d'élaborer une simple opposition binaire du type accentué/inaccentué.

⁵⁷ « le taux de marquage n'est pas égal à 100%, comme il le serait si le traitement avait été manuel... en raison d'erreurs d'analyse syntaxique » (pp. 322-323).

⁵⁸ Voir Gasparov (1987). De même, quand on remarque que « les positions des hémistiches sont dans la majorité des cas (65 %) organisées en groupements de 2, 3 ou 4 positions » (p. 415), le résultat ne me semble pas très significatif, eu égard aux propriétés de la langue.

⁵⁹ Je dirais plutôt « rythmiques » tout court, même si ces séquences ont toujours une borne maximale de six voyelles métriques.

⁶⁰ D'un point de vue plus strictement métrique, les propriétés spéciales de la césure (impossibilité d'un schwa surnuméraire après la sixième position métrique) suffisent à distinguer le premier sous-vers du second. Mais il a souvent été remarqué, dans les différents systèmes métriques du monde, que la fin des vers est d'une structure particulièrement régulière ou figée (voir par exemple Hayes 1988 : 239).

moyenne une forme qui les distingue. Par conséquent, ce qui était statistiquement fort en position 6 et 12 avec les premiers marquages sera statistiquement plus faible dans les autres positions avec le dernier : on continuera à trouver une courbe qui particularise fortement les positions 6 et 12. Le second résultat est pour ainsi dire le corollaire du premier. Et la constance de la forme de ces courbes n'est qu'une conséquence de la longueur moyenne des groupes syntaxiques et prosodiques que l'on peut introduire dans le moule de l'alexandrin français. Il est donc assez trivial de dire que « le vers mobilise et informe à sa manière les caractéristiques de la langue de manière si puissante qu'il arrive à imposer sa forme à travers les indicateurs les plus incertains » (pp. 325-326). En tout cas, il n'y a pas de quoi affirmer que « Cette résistance à la déconstruction force notre admiration » (p. 326).

4.8. Au final, l'analyse rythmique du métromètre permet « la validation statistique de certaines propriétés connues ou déjà signalées » de l'alexandrin classique (p. 339) : les positions 6 et 12 ne portent jamais de « e muet », sont toujours caractérisées par un accent et par une fin de mot, et ce mot est presque toujours un mot plein. Par ailleurs, « il n'y a jamais de e muet faible en première ni en septième position » (p. 339). Comme le dit Beaudouin elle-même, « Si nous considérons que le domaine de la métrique englobe tous les phénomènes qui se reproduisent à l'identique de vers en vers », ces propriétés « délimitent, et cela n'a rien d'original, ce qui au niveau du vers et des hémistiches relève du mètre » (pp. 339-340). On a donc l'impression qu'un tel travail quantitatif apporte peu à l'analyse de la métrique classique.

Mais nous étions partis du rythme, et nous voici en pleine métrique. L'hypothèse de l'auteur sur la structure métrique comme résultante de la structure linguistique l'a conduite à négliger ce qui, au niveau rythmique, et malgré les imperfections de l'outil, était rendu possible par son travail : à savoir une étude vraiment *rythmique* de séquences versifiées singulières, avec une possibilité de comparaison des données. A ce sujet, les résultats que Beaudouin présente comme « des tendances rythmiques dans le vers » (p. 340) ou « le rythme de l'alexandrin » (*ibid.*), sont décevants, parce que ce sont des moyennes, qui n'ont pas grand chose à voir avec le rythme effectif de vers spécifiques. Les courbes rythmiques moyennes pourraient être intéressantes, mais en tant que point de départ permettant une analyse rythmique contrastive de vers particuliers⁶¹.

4.9. Le dernier chapitre du livre traite du difficile problème des liens que l'on peut établir entre le sens et la structure rythmique. L'auteur tente de montrer « que le rythme, au même titre que d'autres indices stylistiques, permet de caractériser genre et auteurs ». Le travail s'inspire des méthodes habituelles de la lexico-métrie, avec aussi une nette influence de la sémantique de François Rastier. Deux pôles sémantiques sont distingués : l'Amour et la

⁶¹ Ce gommage des spécificités locales par la statistique se rencontre aussi, dans une moindre mesure, dans l'étude des unités métriques. Beaudouin le reconnaît dans les quelques pages qu'elle consacre à la métrique post-racinienne (pp. 342-349), quand elle parle des violations sur le schwa dans la seconde moitié du XIX^e siècle : « D'un point de vue statistique, ces quelques violations passent inaperçues mais elles ébranlent de manière violente l'édifice alexandrin. Il y a dans le passage du zéro au un, de l'absence à la présence, de l'impossibilité à l'existence, un saut qualitativement beaucoup plus saisissant qu'une évolution de dix points entre deux pourcentages » (p. 343). De plus ce saut qualitatif dépend de la notoriété de celui qui le pratique. Il y a là-dessous un problème général qui se pose à tout métricien qui cherche à retracer l'histoire d'une forme. Par exemple, l'usage d'un schéma strophique particulier par Victor Hugo dans un petit poème peut jouer un rôle crucial dans l'histoire des strophes, alors que cent longs poèmes de même forme composés par un poète obscur peuvent avoir un rôle quasi nul pour la postérité.

Mort. Chacun est ensuite divisé en quatre sous-classes : « jeu et mensonge », « marivaudage », « passion amoureuse », « trône et hymen » pour l'Amour, et « gloire et honneur », « victoire ou défaite », « mort et culpabilité » et « l'ailleurs » pour la Mort (voir pp. 365-366). On obtient des résultats qui me semblent étranges, comme le suivant : « dans le pôle Amour, 25 % des hémistiches sont de type H_001001, contre 30 % dans le pôle Mort. La probabilité que cette répartition soit due au hasard est infime (probabilité inférieure à 2.10^{-96} avec le test du Chi-Deux⁶²) » (p. 365). À moins que la méthode utilisée pour arriver à ces résultats ne soit défailante... (voir les problèmes qu'elle soulève relevés par l'auteur pp. 406-407). Les résultats des études par sous-classes me laissent également dubitatif ; en voici un exemple : « le champ [...] "jeu et mensonge" se caractérise par un taux élevé d'hémistiches irréguliers (38 %), tandis que le champ [...] "l'ailleurs" a un taux élevé (32 %) d'hémistiches réguliers marqués en position 3 (H_001001) » (pp. 371-372).

A ce stade, Racine et Corneille ne sont pas distingués l'un de l'autre. Mais la suite du travail étudie séparément chaque genre (comédie, tragédie, pièces diverses) et chacun des deux auteurs (pp. 372-378). Ainsi, « dans les comédies, les champs "jeu et mensonge" [...] et "marivaudage" » représentent « plus de 80 % de chacune des comédies », alors que dans beaucoup des tragédies et des pièces diverses « dominant les champs "passion amoureuse" [...] et "trône et hymen" » (p. 373). Au total, « les zones de recouvrement entre tragédie et comédie sont quasiment inexistantes » (p. 374). Ces résultats n'ont rien de surprenant mais, d'après l'auteur, ils permettent de « valider, sur un domaine bien balisé, la pertinence des outils et de leur utilisation » (p. 358). L'étude centrée sur Racine permet de montrer que sa production tragique se répartit en trois ensembles chronologiques : « L'un regroupe *La Thébaine* et *Alexandre le Grand* », pièces marquées par l'influence de Corneille, « un autre toutes les tragédies d'*Andromaque* à *Phèdre* (*Bajazet* occupe une place spéciale dans cet ensemble) et enfin un troisième ensemble regroupe *Esther* et *Athalie* » (p. 394).

D'autres analyses, plus ponctuelles, cherchent à montrer « l'existence de liens, ténus mais significatifs, entre des passages de pièces et des rythmes spécifiques » (p. 359).

5. Remarques diverses

Le livre est écrit dans une langue très claire, et prend le temps d'exposer longuement des points qui parfois sont bien connus des spécialistes, ce qui le rend accessible à un large public. Quelques informations touchant à certains sujets annexes pourraient être corrigées. Ainsi, en matière de typologie métrique, l'auteur omet de mentionner les métriques tonales parmi « les différents types de versification » (p. 30) et affirme que « Le vers *accentuel* est constitué par la concaténation d'un nombre fixe de pieds équivalents » (p. 31), ce qui est loin d'être toujours le cas⁶³. L'auteur classe les mètres japonais dans le type de la métrique « syllabique » (p. 32), comme le français, ce qui est une erreur (un rapide examen montre clairement qu'il s'agit d'une métrique « quantitative » (morique), reposant sur le poids des

⁶² Sur ce test, les curieux matheux trouveront des informations à l'URL suivante : <http://www.math-info.univ-paris5.fr/smel/cours/ts/node8.html>

⁶³ On sait par exemple que les « pieds » de la métrique allemande ont été imités des grecs et des romains (à l'initiative d'Opitz, si je ne m'abuse), et que nombre de poèmes allemands et anglais, particulièrement dans la tradition populaire, sont construits sur la base d'une équivalence en nombre d'accents, sans que le nombre ou la position des syllabes atones entrent aucunement dans la mesure du vers (et je ne parle pas des métriques accentuelles allitératives du finnois ou des anciennes langues germaniques). Sur ces sujets, voir Fabb (1997).

syllabes) ; cette erreur est malheureusement courante et doit être mise je pense sur le compte des sources de l'auteur.

Parmi le vocabulaire technique utilisé, on relève un certain nombre de termes qui témoignent d'une conception très arithmétique, voire « comptable » comme dirait Cornulier, du mètre. L'un de ces termes est le mot « décompte » (pp. 27, 63, 153, 159, 161, 179, 187) : il pourrait suggérer que lorsqu'on lit une pièce en alexandrins, ou qu'on assiste à une représentation, on compte sur ses doigts pour percevoir le mètre. Ce terme de « décompte », dont je ne connais pas de meilleur équivalent en matière de typologie métrique, pourrait être avantageusement remplacé, dans le cas du français, par celui de « mesure »⁶⁴. A l'opposé de ce formalisme, certains termes se caractérisent par leur opacité : ainsi du « groupe de souffle » (p. 52). Une autre expression regrettable (quoique courante) est celle de « *h* non aspiré » (p. 181, 199 et *passim*), à propos des mots jonctifs qui présentent dans l'orthographe un *h* initial. Beaucoup des mots jonctifs du français ne présentent pas ce *h* dans leur orthographe, ce qui ôte toute pertinence phonologique à la notion de « *h* non aspiré ». On pourrait en dire presque autant pour la notion de *h* aspiré, utilisée par exemple p. 196 (doit-on dire que le mot *onzième* a un « *h* aspiré » ?)⁶⁵. D'autres termes techniques sont employés parfois improprement, comme dans l'exemple suivant : « le quatrain constitué de deux rimes plates féminines suivies de deux rimes plates masculines » (p. 52). Il faut bien sûr lire « d'une rime plate féminine suivie d'une rime plate masculine » (voir des emplois similaires p. 79 et p. 32 note 4, où « rime » est utilisé dans le sens de « terminaison »). Encore une fois, il s'agit ici davantage d'un usage courant que je regrette, plus que d'une véritable erreur. Dans un autre domaine, voici une tournure qui me semble gênante : « *fous* a rimé avec *vous*, mais *vous* n'a pas rimé avec *fous* chez Corneille et Racine » (p. 108). Cela pour signifier que, de ces deux mots, seul *fous* a été appel de rime. On trouve une variante de cette forme d'expression quand l'auteur écrit qu'« On appelle mot-rime le mot qui supporte la séquence qui permet d'établir un écho avec un autre vers » (p. 92) : en toute rigueur, avec une telle définition, seuls les échos rimiques, et non les appels, pourraient être portés par un mot-rime. Dans un autre registre, on peut regretter l'usage fréquent du mot « voyelle » pour désigner les six lettres qui, dans l'alphabet, sont généralement associées aux voyelles (pp. 151, 158), car cela donne lieu à des formulations maladroites, du genre : « les groupements vocaliques (suites de deux ou trois voyelles) correspondent selon les cas à une ou deux positions métriques » (p. 151). Le terme de « graphème » est parfois employé improprement à la place de celui de *lettre* (exemples : p. 242 ligne 12, p. 421).

La bibliographie, quoique assez fournie, souffre d'un certain nombre d'insuffisances. Des travaux de Quicherat, Thurot, Souriau, Kastner, Martinon, Lote, Fouché, Monferran, Dominicy, Billy et Morin mentionnés *supra* n'y sont pas recensés⁶⁶. Les apports de la

⁶⁴ On pourrait objecter que *mesure* relève d'une « métrique de géomètre », mais dans ce cas c'est le terme de *métrique* lui-même, et donc celui de *mètre*, qu'il faudrait rejeter. *Décompte* semble impliquer une conception très formaliste et arithmétique du vers, alors que *mesure* préjuge moins de sa réalité psychologique et perceptive. Par ailleurs, *décompte* n'est pas aussi ancien que *mesure* dans la terminologie métrique.

⁶⁵ Sur ces problèmes de jonction et de disjonction, voir Cornulier (1981). Notons qu'en poésie les mots *onze* et *onzième* sont jonctifs : « Peut-être que l'unzième est presté d'éclater, » (Corneille, *Cinna*, II, 1, vv. 491-492) ; « J'aurais été poète onze ou douze ans plus tôt » (Piron, *La métromanie*, 1738).

⁶⁶ Ce sont souvent les travaux de ces auteurs touchant au plus près au sujet de Beaudouin qui sont ignorés. De Quicherat, l'auteur ne connaît que le *Petit traité de versification française* ; de Martinon, que le *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises* ; de Lote, que le premier tome (sur le Moyen Âge !) de son

métrique générative sont présentés (pp. 42-46), mais Beaudouin ignore le principal travail réalisé sur l'alexandrin dans ce cadre : celui de S. P. Verluyten (1982 et 1989). Il est exagéré de dire que « La métrique générative s'est principalement intéressée au pentamètre iambique » et qu'« Elle n'a donc qu'un lointain rapport avec [...] l'alexandrin classique » (p. 42). On est d'autant plus étonné de lire cette phrase que l'auteur connaît les travaux de J.-C. Milner (1982 : 283-301) et de M. Ronat (1975 et 1986 [1975]) sur l'alexandrin, réalisés dans un cadre générativiste.

Quant aux travaux mentionnés, il ne leur est pas toujours rendu justice. Il est dit que dans sa *Théorie du vers* (1982), Benoît de Cornulier « examine la répartition de six propriétés syntaxiques et phonologiques (normalement absentes à la césure) sur les douze positions de 1810 vers de Rimbaud, Verlaine et Mallarmé » (p. 11). En vérité, ce nombre de 1810 correspond à des vers qui sont l'objet de propriétés remarquables, et qui en tant que tels sont listés dans une annexe de l'ouvrage de Cornulier (pp. 289-303). Le vrai corpus total de *Théorie du vers* est un ensemble d'environ 13 100 alexandrins (voir p. 148 de ce livre). L'étude de Jean-Michel Gouvard sur les alexandrins de la seconde moitié du XIX^e siècle est citée dans sa version « thésitive » de 1994, et non dans sa version publiée plus récente. A propos de cette étude, on relève une coquille gênante : le « uniquement » de la page 12 ligne 2, qui laisse penser que les vers que J.-M. Gouvard a étudiés en détail n'ont un marquage métrico-métrique que sur leur sixième syllabe, ce qui n'est bien sûr pas le cas (d'autant que Gouvard prend soin d'étudier toutes les syllabes de ces vers).

Jean-Louis Aroui
Université Paris VIII / U.M.R. 7023

Références

- Aroui, Jean-Louis,
1996, *Poétique des strophes de Verlaine. Analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat en linguistique générale, régime unique, Saint-Denis, Université Paris VIII.
2000, « Nouvelles considérations sur les strophes », *Degrés*, 104, Bruxelles, p. e 1-16.
2005, « Rime et richesse des rimes en versification française classique », dans M. Murat et J. Dangel, eds., p. 179-218.
à paraître, « Metrical Structure of the European Sonnet », dans J.-L. Aroui et A. Arleo, eds., *Towards a Typology of Poetic forms*, Elsevier, coll. 'North-Holland Linguistic series : Linguistic Variations'.
- Barra Jover, Mario, 2000, « Constatation et induction face aux corpus diachroniques : le problème du N+1 texte », *Les Cahiers Forell*, 14, Université de Poitiers, p. 7-21.
- Beaudouin, Valérie,
2000, *Étude empirique des 80 000 vers du théâtre de Corneille et Racine*, 2 volumes, Thèse de doctorat, Sciences du Langage, Paris, E.H.E.S.S.
2002, *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine*, Paris, Champion, coll. 'Lettres numériques'.
- Benvéniste, Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard.

Histoire du vers français ; de Fouché, que le *Traité de prononciation française* ; de Morin, que l'article de *Langue française* (1993) sur le *Dictionnaire des rimes* de Lanoue.

- Billy, Dominique, 1989, « Quelques apports récents à la métrique française », *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, tome LXXXIV, Paris, Klincksieck, p. 283-319.
- Chevrier, Alain, 1996, *Le sexe des rimes*, Paris, Belles lettres.
- Corneille, Pierre,
 1644, *Le Menteur*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville & Augustin Courbe.
 1682, *Le théâtre de P. Corneille*, revu & corrigé par l'Autheur, 4 volumes, Paris, Guillaume de Luyne.
 1857, *Œuvres complètes de P. Corneille*, Nouvelle édition, revue et annotée par M. J. Taschereau, 2 volumes, Paris, Jannet.
 1862, *Œuvres de P. Corneille*, tomes 1 à 7 [Théâtre], Nouvelle édition revue sur les plus anciennes impressions et les autographes, et augmentée de morceaux inédits, de variantes, de notices, de notes, d'un lexique des mots et locutions remarquables, d'un portrait, d'un fac-simile, etc., par M. Ch. Marty-Laveaux, Paris, Hachette.
- Cornulier (de), Benoît,
 1981, « H-aspirée et la syllabation. Expressions disjonctives », dans D. L. Goyvaerts, ed., *Phonology in the 1980's*, Gand, E. Story-Scientia, p. 183-230.
 1982, *Théorie du vers*, Paris, Seuil.
 1994, « Remarques sur la métrique interne de l'alexandrin au XIXe. A propos de la thèse de Jean-Michel Gouvard », tapuscrit, Nantes, M.S.H. Ange Guépin, C.E.M., 26 p.
 1995, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
- Dell, François, 1984, « L'accentuation dans les phrases en français », dans F. Dell, D. Hirst et J.-R. Vergnaud, eds., p. 65-122.
- Dell, François, Daniel Hirst et Jean-Roger Vergnaud, eds., 1984, *Forme sonore du langage. Structure des représentations en phonologie*, Paris, Hermann.
- Dominicy, Marc, 1984, « Sur la notion d'e féminin ou masculin en métrique et en phonologie », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 12, Saint-Denis, Université Paris VIII, p. 6-45.
- Dorchain, Auguste, s.d. [1905], *L'art des vers*, Paris, Bibliothèque des "Annales politiques et littéraires".
- Encrevé, Pierre, 1988, *La liaison avec et sans enchaînement. Phonologie tridimensionnelle et usages du français*, Paris, Seuil.
- Fabb, Nigel, 1997, *Linguistics and Literature. Language in the Verbal Arts of the World*, Oxford, Blackwell.
- Fouché, Pierre,
 1958, *Phonétique historique du français*, tome 2, *Les voyelles*, Paris, Klincksieck.
 1961, *Phonétique historique du français*, tome 3, *Les consonnes et index général*, Paris, Klincksieck.
- Gasparov, Mikhail Leonovich, 1987, « A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese) », *Style*, 21:3, 'New Metrics', Northern Illinois University, p. 322-358.
- Gouvard, Jean-Michel, 2000, *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.
- Grammont, Maurice,
 1894, « Le patois de la Franche-Montagne et en particulier de Damprichard (Franche-Comté). IV. La loi des trois consonnes », *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*, tome huitième, Paris, Émile Bouillon, p. 53-90.
 1912, c.r. de Martinon (1912), *Revue des langues romanes*, 55, p. 590.
 1947 [1904], *Le vers français*, Paris, Delagrave.
 1951 [1914], *Traité pratique de prononciation française*, Paris, Delagrave.
- Hayes, Bruce, 1988, « Metrics and phonological theory », dans F. Newmeyer, ed., *Linguistics : The Cambridge Survey*, II, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, p. 220-249.

- Jeandillou, Jean-François, 2006, « Est-ce que de Baal le zèle vous transporte ? Aspects de la métabosition dans l'alexandrin classique », *Poétique*, 145, p. 83-97.
- Kastner, L. E., 1904, « L'alternance des rimes depuis Octavien de Saint-Gelais jusqu'à Ronsard », *Revue des langues romanes*, tome XLVII (cinquième série, tome septième), Montpellier, p. 336-347.
- Kaye, Jonathan D. et Jean Lowenstamm, 1984, « De la syllabité », dans F. Dell, D. Hirst et J.-R. Vergnaud, éd., p. 123-159.
- Klein, Marc, 1991, *Vers une approche substantielle et dynamique de la constituance syllabique. Le cas des semi-voyelles et des voyelles hautes dans les usages parisiens*, Thèse de doctorat nouveau régime, Saint-Denis, Université Paris VIII.
- Lote, Georges,
 1990, *Histoire du vers français*, tome V, *Le XVI^e et le XVII^e siècles. II. Le vers et les idées littéraires ; les jeux des mètres et des rimes*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
 1991, *Histoire du vers français*, Tome VI, *Le XVI^e et le XVII^e siècles. III : Les genres poétiques ; le vers et la langue ; la réforme de la déclamation dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- Lusson, Pierre, 1973, « Notes préliminaires sur le rythme », *Cahiers de poésie comparée*, 6, Paris, Publications Langues'O, p. 30-54.
- Lusson, Pierre et Jacques Roubaud, 1974, « Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire », *Langue française*, 23, p. 41-53.
- Martinon, Philippe,
 1912, « La prononciation de l'e muet », *Revue de philologie française et de littérature*, 26, Paris, Champion, p. 100-130.
 1913a, « Les innovations prosodiques chez Corneille », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 20^e année, Paris, Colin, p. 65-100.
 1913b, *Comment on prononce le français*, Paris, Larousse.
 1989 [1911], *Les strophes. Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France* Suivi du *Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*, Genève/Paris, Slatkine.
- Milner, Jean-Claude, 1982, *Ordres et raisons de langue*, Paris, Seuil.
- Milner, Jean-Claude et François Regnault, 1987, *Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Paris, Seuil.
- Monferran, Jean-Charles, 1999, « Rime pour l'œil, rime pour l'oreille : réalité, mythe ou idéal ? Aperçus de la question en France aux XVI^e et XVII^e siècles », dans M. Gally et M. Jourde, éd., *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Editions, p. 79-95.
- Morin, Yves Charles,
 1993, « La rime d'après le *Dictionnaire des rimes* de Lanoue (1596) », *Langue française*, 99, Paris, Larousse, p. 107-123.
 2000a, « Le français de référence et les normes de prononciation », *Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain*, 26 : 1-4, p. 91-135.
 2000b, « La variation dialectale et l'interdiction des suites voyelle + e muet dans la poésie classique », dans M. Murat, éd., *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, p. 193-227.
 2005a, « La naissance de la rime normande », dans M. Murat et J. Dangel, éd., p. 219-252.
 2005b, « Liaison et enchaînement dans le vers aux XVI^e et XVII^e siècles », dans J.-M. Gouvard, éd., *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 299-318.
- Mourgues, Michel (1968 [1684]) : *Traité de la poésie française*, Genève, Slatkine.
- Murat, Michel et Jacqueline Dangel, éd., 2005, *Poétique de la rime*, Paris, Champion.

- Quicherat, Louis, 1850, *Traité de versification française*, deuxième édition revue et considérablement augmentée, Paris, Hachette.
- Richelet, Pierre, 1972 [1672 & 1695], *La versification française (1672) — La connaissance des genres français (1695)*, Genève, Slatkine.
- Ronat, Mitsou,
 1975, « Scrambling peut-elle être française ? », *Cahiers de Poétique Comparée*, vol. II, fasc. 2, Paris, Publications Orientalistes de France, p. 47-92.
 1986 [1975], « Métrico-phono-syntaxe : le vers français alexandrin », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 14/15, Saint-Denis, Université Paris VIII, p. 15-43.
- Rudrauf, L., 1935, « Rime et sexe. Une nouvelle théorie de l'alternance des rimes masculines et féminines dans la poésie française. Suivi d'une controverse avec M. Maurice Grammont, professeur à l'Université de Montpellier », *Annuaire de l'Institut scientifique français de Tartu*, Tartu (Estonie), Akadeemiline Kooperatiiv, p. 98-159.
- Souriau, Maurice, 1970 [1893], *L'évolution du vers français au dix-septième siècle*, Genève, Slatkine.
- Thurot, Charles,
 1966a [1881], *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle d'après les témoignages des grammairiens*, tome 1, Genève, Slatkine.
 1966b [1883], *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle d'après les témoignages des grammairiens*, tome 2, Genève Slatkine.
- Tobler, Adolphe, 1972 [1885], *Le vers français ancien et moderne*, traduit sur la deuxième édition allemande par Karl Breul et Léopold Sudre, avec une préface par M. Gaston Paris, Genève, Slatkine.
- Verluyten, S. Paul,
 1982, *Recherches sur la prosodie et la métrique du français*, thèse de doctorat, Université d'Anvers.
 1989, « L'analyse de l'alexandrin. Mètre ou rythme ? », in M. Dominicy, éd., *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, Editions de l'Université de Bruxelles, p. 31-74.

DU VERS AU DISCOURS : LA COMPOSITION MODULAIRE DANS *LES JUIFVES*

La tragédie humaniste se caractérise par un partage entre deux régimes de versification : les chœurs, écrits en vers lyriques, c'est-à-dire en strophes, se distinguent des paroles des personnages, écrites en rimes plates et en vers isométriques (décasyllabes ou alexandrins selon les actes, jusqu'à ce que l'alexandrin s'impose seul vers 1570). Ces deux régimes de versification semblent correspondre à deux modes de représentation. Les vers lyriques sont réservés au chœur, c'est-à-dire qu'ils se déploient au moment où la fiction s'estompe : les acteurs ne représentent plus alors des personnages individualisés, mais une collectivité qui reçoit parfois une identité dans la fiction, et qui parfois demeure abstraite ; les propos moraux du chœur, de portée générale, se détachent des enjeux de l'intrigue pour en tirer une leçon directement adressée au spectateur. Les vers isométriques en rimes plates correspondent au contraire à des moments dramatiques, c'est-à-dire qu'ils affectent les paroles prononcées par des personnages individualisés, absorbés par les enjeux de la fiction. Dans ces conditions, il est tentant d'établir une corrélation entre la versification lyrique et l'abstraction de la scène : la composition en strophes ferait contraste avec les rimes plates, et manifesterait que ni le chœur, ni son discours n'appartiennent pleinement à l'univers fictif.

Cette analyse se révèle schématique quand on la met à l'épreuve sur *Les Juifves*, de Robert Garnier. En effet, l'hypothèse d'un contraste entre les modes de représentation des actes et du chœur apparaît moins solide qu'elle peut d'abord le paraître. Dans cette tragédie, le chœur est toujours présent à la vue du spectateur, ce qui lui permet d'intervenir, de manière lyrique ou dramatique, dans le cours même des actes¹ : la scène ne relaie pas vraiment l'impression de contraste que le texte produit. En outre, le chœur n'a pas l'exclusivité du commentaire moral de portée générale : il arrive à plusieurs reprises que des personnages sortent de leur rôle, et commentent la situation fictionnelle à l'intention du spectateur. De même, dans les débats, les interlocuteurs échangent des sentences, qui dégagent en termes généraux, et souvent normatifs, les principes ou les justifications de leur action. Le mode de représentation dramatique déborde donc souvent vers le discours général, qu'on ne peut de ce fait réserver aux moments lyriques. S'il faut attacher un sens à l'emploi de vers lyriques, c'est donc moins en termes de contraste que de radicalisation qu'il faut le définir : le surcroît de formalisation que marque le passage des vers isométriques en rimes plates à la composition en strophes accentue la tendance à la généralisation sentencieuse qui se manifeste déjà dans les parties dramatiques.

¹ Sur ce point, comme sur les autres remarques dramaturgiques de cette étude, voir notre article, « La dramaturgie d'*Hippolyte* et des *Juifves* » dans E. Buron éd., *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, Les Juifves*, P.U. Rennes, 2000, pp. 53 - 69.

Au niveau dramaturgique et rhétorique, Garnier s'est donc employé à réduire l'écart entre les actes et les chœurs : le but de notre analyse est de mettre en lumière qu'il a aussi cherché à réduire l'écart entre les deux régimes de versification que nous avons d'abord distingués. Il va de soi que l'analyse de ce travail ne nous oriente pas vers la métrique, mais vers la rhétorique : en toute rigueur, il ne saurait y avoir de demi-mesure entre une composition en vers isométriques à rimes plates et une composition en strophes ; mais il reste que, dans *Les Juifves*, la rhétorique détermine fréquemment des groupes de deux, ou le plus souvent de quatre vers, qui permettent de segmenter le texte en modules assez réguliers. On peut parler de strophes rhétoriques : l'adjectif indique que le principe du découpage est lié à l'organisation singulière du discours, et non à sa disposition métrique ; mais le nom souligne que cette scansion assez régulière du texte poétique produit un *effet de strophe*. « Rhétorique » renvoie en outre au discours prononcé : la composition modulaire permet de dégager la récitation qu'appelle le texte, et pas seulement son organisation. A titre de vérification expérimentale, nous analyserons quelques effets qui ne deviennent sensibles, à la lecture comme à l'audition, que si le lecteur ou l'acteur respecte la scansion rhétorique du texte. Interroger le lien entre composition et prononciation revient à examiner la dimension proprement théâtrale des *Juifves*, poème tragique fait pour être dit.

Prenons comme point de départ le premier monologue de Nabuchodonosor, dans le texte original de 1583 plutôt que dans celui de 1585 suivi par Raymond Lebègue. La ponctuation de l'édition *princeps* est légèrement différente de celle de la réédition, et elle rend plus apparente la composition du passage. Il faut bien souligner le caractère empirique de notre choix : pour les textes du XVI^e s., on ne saurait attribuer à l'auteur la ponctuation du texte imprimé, qui est en général le fait des typographes. La première édition n'est, de ce point de vue, pas plus originale que les suivantes. Il reste que les typographes connaissaient leur métier, qu'ils ne ponctuaient pas nécessairement arbitrairement même s'ils ne ponctuaient pas selon nos habitudes, et que leur choix peut révéler une manière de lire le texte : à défaut de l'intention de l'auteur, la ponctuation peut du moins éclairer la lecture que l'œuvre permettait en fonction des habitudes du temps, et fournir ainsi un *indice* sur les principes de sa composition. C'est parce qu'il fournit d'emblée un bon indice à notre démonstration que nous retenons le texte de 1583 : les points ou les deux points² découpent assez régulièrement le texte en segments de quatre ou de deux vers (ce que nous visualisons en sautant une ligne entre chacun de ces segments).

Pareil aux Dieux je marche, et depuis le réveil
Du Soleil blondissant jusques à son sommeil,
Nul ne se parangonne à ma grandeur Royale,
En puissance et en biens Jupiter seul m'egale :

Et encores n'estoit qu'il commande immortel,
Qu'il tient un foudre en main dont le coup est mortel,

² Au XVI^e s., les deux points (:) reçoivent une signification très différente de celle qu'ils reçoivent aujourd'hui. A l'époque, ils n'ont pas la valeur logique d'un « donc ». Selon Etienne Dolet, ce signe de ponctuation, qu'il appelle comma, « se met en sentence suspendue, et non du tout finie » (*La maniere de bien traduire d'une langue en une autre. D'avantage. De la punctuation de la langue Françoisse. Plus. Des accents d'icelle*, Lyon, E. Dolet, 1540 ; fac-simile : Paris, Obsidiane, 1990, n.p.). Les deux points indiquent donc la cohérence syntaxique et sémantique relative du syntagme qui les précède.

Que son thrône est plus haut, et qu'on ne le peut joindre,
Quelque grand Dieu qu'il soit, je ne serois pas moindre.

Il commande aux éclairs, aux tonnerres, aux vents,
Aux gresles, aux frimats, et aux astres mouvans,
Insensibles sujets : moy je commande aux hommes,
Je suis l'unique Dieu de la terre où nous sommes.

S'il est, quand il demarche, armé de tourbillons,
Je suis environné de mille bataillons
De soudars indomtez, dont les armes luisantes
Comme soudains éclairs, brillent etincelantes.

Tous les peuples du monde ou sont de moy sujetz,
Ou Nature les a delà les mers logez.

L'Aquilon, le Midy, l'Orient je possède,
Le Parthe m'obeist, le Persan et le Mede,
Les Bactres, les Indoïs, et cet Hebrieu cuidoit,
Rebelle, s'affranchir du tribut qu'il me doit.

Mais il a tout soudain esprouvé ma puissance,
Et receu le guerdon de son outrecuidance.³

Il peut d'abord sembler que l'unité des modules de vers ainsi découpés tient à la syntaxe, chacun constituant une phrase ; mais ce constat ne vaut pas pour le premier quatrain, qui rassemble manifestement deux phrases⁴, mais qui présente une forte cohésion logique et rhétorique. Le premier hémistiché du premier vers affirme que Nabuchodonosor est « pareil aux dieux », et les vers qui suivent en proposent la démonstration en deux temps. Nabuchodonosor affirme d'abord qu'il n'a pas d'égal sous le soleil, puisqu'il est roi et donc supérieur à tous (v. 1-3) ; puis conclut de cette supériorité sur les habitants de la terre à une égalité avec les habitants du ciel (v. 4). Sans doute y a-t-il une erreur logique dans ce glissement, mais elle définit précisément la faute de Nabuchodonosor, touché par la démesure ; et ce paralogisme n'est perceptible que si on analyse le vers 4 comme la *conclusion* des trois précédents. Le quatrain se trouve en somme constitué en unité de raisonnement. Sa cohérence logique se vérifie dans sa rhétorique. Le lexique décline le thème de l'égalité (« pareil », v. 1 ; « parangonne », v. 3 ; « egale », v. 4) ; le deuxième hémistiché du vers 4 (« Jupiter seul m'esgale ») reprend le contenu sémantique du vers 1 (« Pareil aux Dieux »), tandis qu'il semble antithétique avec le v. 3 (« Nul ne se parangonne à ma grandeur Royale »), de façon purement superficielle car « Jupiter » (v. 4) doit se comprendre en opposition au complément de lieu des v. 1 - 2, dans la mesure où le dieu ne réside pas sous le soleil ; du v. 3 au v. 4, « nul » et « seul », deux monosyllabes terminés par

³ *Les Juifves*, Paris, M. Patisson, 1583, f° 10 r°-v° ; par commodité pour les lecteurs, nous indiquerons aussi les références des passages cités dans l'édition R. Lebègue, ainsi que les variantes. Le passage cité se lit aux vers 184 - 204. Notre troisième vers s'y termine par un point, et non par une virgule, et le premier vers de notre quatrième quatrain devient : « S'il est, alors qu'il marche,... ».

⁴ C'est sans doute pourquoi le typographe de 1585, plus sensible à la syntaxe qu'à la rhétorique, conclut le troisième vers par un point (voir n. préc.).

la même consonne, se font écho. Les quatre vers dont nous avons constaté l'unité logique constituent aussi un micro-contexte rhétorique cohérent : l'analyse interne confirme donc l'autonomie relative du premier quatrain, que suggère la ponctuation de 1583.

Le troisième de nos quatrains présente lui aussi une cohésion logique et rhétorique forte. Il est construit sur la reprise du verbe « commander » (« il commande » / « moi, je commande »), qui permet d'opposer les domaines d'exercice du pouvoir de Dieu et de Nabuchodonosor. Cette insistance sur la puissance de commander suggère qu'aux yeux du tyran, celle-ci constitue l'essence-même de la divinité. On peut dès lors retrouver le syllogisme sur lequel repose le quatrain : Dieu est dieu (du ciel) parce qu'il commande (aux éléments célestes) ; moi qui commande (à la terre), je suis dieu (de la terre). Comme dans le premier quatrain, le v. 4 est la conséquence logique d'un raisonnement implicite. Plus généralement, on pourrait montrer la cohérence interne de tous les autres groupes de vers que nous avons distingués. S'ils ne constituent pas tous des unités de démonstration comme les deux précédents, ils présentent tous une unité syntaxique renforcée par une cohésion rhétorique plus ou moins forte. Ainsi le quatrième quatrain est constitué par une phrase unique, et la rhétorique établit des liens étroits entre ses vers. Les deux premiers sont construits sur le même patron syntaxique : pronom personnel + auxiliaire être + participe passé + complément introduit par « de ». La paronomase (« soudars » / « soudain ») et l'écho sonore (récurrence du groupe voyelle + /r/ : « soudars », « armes », « éclairs ») associent les deux derniers. Ces deux groupes de deux vers sont liés, non seulement par la syntaxe, mais encore par une figure dérivative (« armé », v. 1 ; « armes », v. 3) et par la récurrence d'une même comparaison entre le pouvoir de Dieu sur les éléments et celui de Nabuchodonosor sur les armées (« tourbillons »/« bataillons », v. 1-2 ; puis : « armes »/« éclairs », v. 3-4).

Il va de soi qu'en soulignant l'unité ou la cohérence des modules de vers, nous ne prétendons pas affirmer leur *indépendance* les uns par rapport aux autres. Notre analyse ne vise pour le moment qu'à établir la pertinence d'un niveau textuel d'organisation intermédiaire entre le vers et le discours. Garnier s'est évidemment soucié de la cohérence globale de la réplique de Nabuchodonosor, et donc de la liaison, thématique et poétique, entre les modules. Dans le premier quatrain, le roi s'affirme ainsi l'égal de Jupiter « en puissance et en bien », mais, dans cette estimation de son pouvoir, il ne prend pas en compte la supériorité ontologique du dieu ; en revanche, il la minore explicitement dans le second quatrain, qui met ainsi à jour le sous-entendu des vers précédents. Dans le premier vers de ce second quatrain apparaît le verbe « commande », qui sera le cœur du troisième module, etc. Chaque module constitue une unité discursive minimale, dont l'enchaînement constitue le discours. C'est, semble-t-il, à leur niveau plus qu'à celui du vers que Garnier s'est soucié de la coïncidence entre les scansions du mètre et du discours. Rejets et enjambements ne sont pas rares, mais à l'intérieur des modules : au-delà de leur valeur stylistique, à déterminer au cas par cas, on peut donc estimer que ces débordements syntaxiques d'un vers sur l'autre assurent une fonction première de ligature interne du module. Ce même souci d'accorder mètre et discours au niveau du module fournit une explication pour les tailles les plus fréquentes des groupes de vers : les modules de deux vers se superposent aux distiques que déterminent les rimes plates, et ceux de quatre, aux groupes que détermine l'alternance des rimes.

Puisque les modules supposent une coïncidence entre les scansions discursives et métriques, il s'ensuit qu'à la diction, on peut sans difficulté les détacher les uns des autres

par une pause plus ou moins nettement marquée. Ce critère tout empirique constitue même le trait le plus pertinent pour définir ces groupes de vers. Nous avons en effet rencontré des modules constitués d'une phrase, d'autres de deux ; nous en verrons bientôt d'un niveau inférieur à la phrase ; certains ont la forte cohérence logique d'une démonstration, quand d'autres ne présentent qu'une vague unité thématique ; les caractères rhétoriques que nous retenons varient pour chaque exemple : on peut dès lors douter qu'au-delà de justifications au cas par cas, sans cohérence systématique, il soit possible de produire une définition unifiée des modules. Pour les justifier, il nous faut recourir à une formule aussi imprécise que celles que les théoriciens de l'époque appliquaient au vers ou à l'hémistiche : ils doivent présenter un petit sens à part. S'ils s'accommodaient d'une formulation aussi naïve et imprécise, c'est que l'exigence sémantique n'était que la contrepartie d'une autre exigence, liée à la diction : l'autonomie relative du sens n'est requise que pour les segments de discours après lesquels il faut marquer une pause ; ils doivent présenter une cohérence suffisante pour ne pas produire l'impression d'une suspension arbitraire et injustifiée du discours⁵. Dans cette perspective, on peut avancer une définition tout empirique des modules que nous analysons, et d'autant plus sûre qu'elle laisse dans le flou la nature exacte de leur unité : nous appelons module des ensembles de deux, ou le plus souvent de quatre vers, présentant une relative autonomie sémantique et/ou syntaxique et/ou rhétorique, après lesquels il est possible de marquer une pause plus ou moins prononcée dans la diction.

On peut dès lors glisser de l'analyse du texte à celle de la prononciation qu'il appelle : s'il veut le faire entendre dans sa spécificité, l'acteur doit ménager des pauses aux endroits voulus, et proposer à l'attention du spectateur, non pas un discours continu, mais une succession d'arguments détachés, chacun pourvu de sa cohérence propre. Il est bien sûr possible de ne pas respecter cette diction rhétorique, mais ce choix caractérise alors une diction expressive, emphatique, qui participe d'un jeu ridicule aux yeux d'un lettré. C'est du moins ce que suggère une anecdote que rapporte Guez de Balzac, dans ses *Entretiens* (1656) :

Il y auoit autrefois vn Boulanger, à deux lieuës d'icy, estimé excellent homme pour le Theatre. Tous les ans, le jour de la Confrairie, il representoit admirablement le Roy Nabuchodonosor, et scauoit crier à pleine teste ;

Pareil aux Dieux je marche, et depuis le reveil
Du Soleil blondissant, jusques à son sommeil,

⁵ Par exemple, Ronsard formule explicitement l'exigence de cohérence sémantique des hémistiches (« Sur toute chose je te veux bien advertir [...] que les quatre premières syllabes du vers commun [= le décasyllabe] et les six premières des Alexandrins soient façonnées d'un sens aucunement parfait, sans l'emprunter du mot suivant », *Abrégé de l'Art poétique français* (1565), dans F. Goyet éd. *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, U.G.E., « Le Livre de Poche », 1990, p. 481-482) ; et il désignait peu auparavant la césure comme le « repos ou reprise d'haleine du vers ». La première exigence est la contrepartie du souci de marquer une pause à mi-vers. Benoît de Cornulier a défendu naguère une « conception minimale de la césure », avec des arguments convaincants dans la perspective qui est la sienne, qui vise, conformément au titre de son livre, à élaborer une « Théorie du vers » (Paris, Seuil, 1982, en particulier pp. 77-91), valable pour les réalisations anciennes aussi bien que pour les modernes : une conception « minimale » est alors la plus englobante, et la mieux à même de rendre compte de ces pratiques différentes. Il n'en reste pas moins que les lettrés de la Renaissance adhéraient à une conception maximale de la césure, et que leurs œuvres répondent à leur théorie.

Nul ne se parangonne à ma grandeur Royale.

Il vint de son temps à la Ville une Compagnie de Comédiens, qui estoit alors la meilleure Compagnie de France. On y mena Nabuchodonosor, un Dimanche qu'on jouoit le Ravissement d'Heleine : mais voyant que les Acteurs ne prononçoient pas les compliments, d'un ton qu'il se faut mettre en colere ; et principalement qu'ils ne leuoient pas les jambes assez haut, dans les démarches qu'ils faisoient sur le Theatre, il n'eut pas la patience d'attendre le second Acte, il sortit du Jeu de paulme, dès le premier.

Et ce Roy tout blanc de farine,
Desgousté de la froide mine
De celui qui faisoit Paris,
Mordi, dit-il, de la quenaille
I, ne san rein faire qui vaille,
I, fasan les pas trop petits⁶.

Manifestement, ce boulanger adhère à une conception expressive du jeu théâtral, lointainement et sans doute involontairement, fondée sur la notion de *decorum*. Jouer, c'est manifester la qualité royale ou divine des personnages par une démarche impressionnante, à base de grands pas, ou par une diction tout aussi impressionnante, toute vibrante de la grandeur des enjeux et de la tension de la situation, qui fait paraître tout personnage « en colere ». D'où ses vociférations quand il joue Nabuchodonosor au comble de la démesure, s'égalant aux dieux. Il est pour nous très significatif que, pour évoquer cette diction expressive, Balzac ne cite que trois vers, brisant un module qui, nous l'avons vu, en compte quatre. Rien n'indique que l'auteur est conscient de la faute du boulanger, ni qu'il estime ce dernier ridicule parce qu'il ne prononce que trois vers : tout suggère au contraire qu'il tient *Les Juifves* pour une pièce démodée et boursoufflée, et qu'il entend ridiculiser son personnage, non pas en lui faisant mal prononcer sa réplique, mais en lui prêtant une conviction sans faille dans un rôle archaïque. C'est donc Balzac qui tronque involontairement un texte qu'il ne sait plus apprécier, pour illustrer la grandiloquence emphatique de celui-ci. La boursoufflure tient en effet à l'amputation du module : privés du quatrième vers qui en constitue la conclusion, les premiers vers de Nabuchodonosor perdent leur nature argumentative. Reste un cri d'orgueil démesuré. Le discours se réduit à sa signification passionnelle, si on occulte l'enchaînement suggéré par Garnier, qui conduit de la toute-puissance (je n'ai pas d'égal sur terre) à la tyrannie (je suis égal aux dieux). Une prononciation suivie des 4 vers du module aurait éteint le cri, et elle aurait mis en évidence le paralogisme fondateur de la tyrannie. Au-delà de l'écriture et de la diction du texte, c'est sa nature logique que la composition en module met en jeu.

Nous avons jusqu'alors examiné un passage où la composition modulaire est sensible ; pour établir la pertinence de ce principe de composition sur l'ensemble de la pièce, il pourrait être utile d'établir un étalonnage du texte entier, mais il existe un meilleur moyen d'étendre la validité de notre analyse : c'est de vérifier qu'elle s'applique à d'autres passages, où elle permet de rendre compte de faits de style qui n'apparaîtraient pas autrement.

Nous avons rappelé en introduction quelques-unes des tensions constitutives de la tragédie humaniste : entre spectacle dramatique et spectacle didactique d'une part ; entre

⁶ J.L. Guez de Balzac, *Les Entretiens*, éd. B. Beugnot, Paris, S.T.F.M., 1972, pp. 168-169.

vers isométriques en rimes plates et vers lyriques d'autre part. Nous avons de même constaté que ces deux oppositions ne se recouvraient pas exactement. L'analyse modulaire du texte permet une appréciation plus fine de leurs relations. Dans les six premiers vers de la tragédie des *Juifves*, le partage entre deux groupes de 2 et 4 vers coïncide avec celui d'un discours général, détaché d'un contexte fictionnel spécifique pour mieux viser le spectateur, et d'un discours engagé dans la fiction :

Jusques à quand, Seigneur, épandras-tu ton ire ?
Jusqu'à quand voudras-tu ton peuple aimé détruire,

L'infortuné Juda, que tu as tant cheri,
Que tu as quarante ans par les deserts nourri,
Comme un enfant tendret que sa nourrice allaitte,
Et ores en rigueur ta dure main le traite ?⁷

Le regroupement des deux premiers vers se justifie par leur évidente identité de construction, tandis que le second groupe de quatre vers propose une expansion du groupe nominal « l'infortuné Juda », que reprennent les pronoms des quatre vers suivants (« que », v. 3 et 4 ; « le », v. 6). La dissociation de ces deux modules se justifie surtout par l'hyperbate, résultant de l'inversion du verbe « détruire » et de son C.O.D., « ton peuple aimé », qui se trouve ainsi dissocié de son synonyme, « l'infortuné Juda », auquel il devrait être juxtaposé. Une pause à la fin du deuxième vers rend plus sensible l'effet de surprise grammatical induit par cette reprise inattendue de la phrase. Toutefois, plus encore que par cette dramatisation de la syntaxe, c'est par l'effet de sens qu'elle produit à la représentation que cette pause se justifie. En effet, le « peuple aimé » de Dieu du v. 2 n'est pas (encore) déterminé, et comme nous sommes au début de la pièce, le locuteur ne l'est pas encore non plus. Si on se souvient que le roi de France jouissait du titre de « roi très chrétien », et qu'en 1583, au moment où paraissent *Les Juifves*, vingt ans de guerres civiles ont largement contribué à détruire les Français, le spectateur / auditeur peut parfaitement appliquer ces vers à sa propre situation. En revanche, les quatre vers suivants identifient le peuple de Dieu à « l'infortuné Juda », et rabattent vers la fiction la pertinence des précédents. En dissociant ces deux moments, une pause à la fin du vers 2 rend son autonomie à la première lecture. Le destin de Juda apparaît alors comme une application possible de l'invocation initiale, de laquelle le destin de la France constitue une réalisation alternative. Dans la dédicace à Joyeuse, Garnier écrit que sa pièce met en scène « les souspirables calamitez d'un peuple, qui a comme nous abandonné son Dieu » : une pause à la fin du vers 2 permet de ressentir cette spécularité tragique dans la dynamique même de l'audition de la pièce. Si l'acteur permet au spectateur de se sentir directement concerné par les premiers vers, le destin de Juda apparaît alors comme une métaphore du destin de la France. En revanche, cet effet de spécularité s'estompe si, enchaînant de façon trop rapide les six premiers vers, l'acteur prive de leur autonomie les deux premiers, et les fond immédiatement dans la fiction.

Dans d'autres cas, la composition modulaire ne souligne pas tant le partage des discours qu'elle ne manifeste, par sa régularité, la nature didactique du propos. C'est le cas dans le

⁷ *Les Juifves*, éd. cit., f° 7 r° ; éd. R. Lebègue, v. 1-6.

premier discours de Sédécie, au début de l'acte IV, où l'alternance des modules de 4 et de 2 vers s'opère régulièrement, et où l'analogie entre composition modulaire et composition strophique devient de ce fait particulièrement étroite :

Peuples qui méprisez le courroux du grand Dieu,
Comme assis inutile en un celeste lieu,
Sans cure des humains, ny des choses humaines,
Et qui prenez ses loix pour ordonnances vaines,

Helas corrigez vous, delaissez vostre erreur,
Que l'exemple de nous vous apporte terreur.

Voyez comme enchaisnez en des prisons obscures,
Nous souffrons jour et nuit de cruelles tortures,
Comme on nous tient en serre estroitement liez,
Le col en une chaisne, et les bras et les pieds.

C'est pour avoir peché devant ta sainte face,
Et n'avoir craint, ô Dieu, le son de ta menace.

Te reputant semblable à ces Dieux que lon fond,
Ou qu'en pierre et en bois les statuaires font,
Qui n'ont ame ny force, abominable ouvrage,
A ceux mesmes à ceux qui leur vont faire hommage.

J'ay failli, j'ay peché, j'ay suivi les sentiers
Des Rois, qui reprouvez m'ont esté devanciers :

Mais je l'apprens trop tard, la saison est passée,
J'ay par trop dessus moy de Dieu l'ire amassée.
Je chemine à la mort, ja mon supplice est prest,
On me va prononcer mon rigoureux arrest.

O l'incréduité de mon ame obstinee !
O piteux infortune ! ô dure destinee !⁸

Pour établir ce découpage, nous avons de nouveau suivi la ponctuation : la cohérence sémantique, syntaxique ou rhétorique des groupes ainsi obtenus nous paraît suffisamment évidente pour que nous ne nous attardions pas sur des exemples, qui seraient souvent redondants avec ceux que nous avons déjà analysés. Nous ne nous arrêterons que sur deux cas, où nous ne suivons pas la ponctuation, et qui appellent donc quelques justifications. Les six premiers vers constituent sans doute une seule phrase, mais au sein de laquelle on distingue nettement deux mouvements – une invocation aux « peuples » tout d'abord, puis

⁸ *Les Juifves*, Paris, M. Patisson, 1583, f° 28 v° ; éd. Lebègue, vv. 1277- 1300. En 1585, notre vers 12 devient : « o pere, et n'avoir craint le son de ta menace : », et notre v. 16 : « Aux hommes abestis qui... ». Précisons qu'au cours du dialogue entre Sédécie et Sarrée, qui suit ce monologue, les personnages échangent le plus souvent des répliques de 4 vers, à l'exception des vv. 1343-1350 et 1353-1360, répliques de huit vers qui se laissent aisément diviser en 2 modules de 4 ; et des vers 1305-1310, qui se divisent en 4+2 (les deux derniers vers constituent une sentence, signalée par des guillemets : ils se distinguent objectivement des précédents) : vérification empirique, prouvant qu'il y aurait matière à étendre l'enquête.

une exhortation – qui constituent notre premier et notre deuxième modules. C'est donc l'énonciation qui distingue ces deux moments : l'exclamation qui ouvre le v. 5 – « hélas ! » – a pour fonction première de marquer spectaculairement la rupture énonciative qui caractérise le passage de l'un à l'autre. La rhétorique accentue ce contraste. Les deux relatives, v. 1 et v. 4, soulignent la cohésion du premier moment ; l'accumulation des impératifs et la rime à l'hémistiche « vous » (v. 5) / « nous » (v. 6), celle du second. Le dernier quatrain appelle lui aussi quelques explications, puisque le deuxième vers se termine sur un point. La reprise anaphorique de la première personne (et l'occurrence de l'adverbe « ja » au début du second hémistiche du troisième vers, qui fait paronomase avec le pronom « je ») soude toutefois fortement les trois premiers vers, tandis que le vers 4 constitue une reprise sémantique des trois précédents.

L'ultime justification de ce découpage, dans ces deux cas comme dans l'ensemble du passage, tient toutefois à la régularité de la segmentation que nous obtenons. Il est en effet assez improbable qu'une suite de vingt-quatre vers se laisse régulièrement découper en modules, et le seul fait qu'un tel découpage soit *possible* constitue déjà l'indice d'un parti-pris d'écriture. Il faut d'ailleurs remarquer que le propos de Sédécie revêt une portée générale évidente : si on s'en tient aux données de l'intrigue des *Juifves*, il est invraisemblable que le roi harangue les « peuples » à ce moment, puisqu'il est prisonnier, et que des gardes l'entraînent vers Nabuchodonosor. La harangue aux « peuples » s'adresse donc plutôt aux spectateurs, aux différentes assemblées devant lesquelles la tragédie peut être jouée. La gravité du passage, et son caractère ouvertement moralisateur, confortent ce fait. Il n'est donc pas étonnant que ce soit précisément dans un tel moment que l'organisation modulaire du texte se régularise, et produise un effet de strophe qui rapproche la versification dramatique de la versification lyrique. Dans l'introduction de cette étude, nous avons en effet envisagé la versification lyrique des chœurs comme l'indice d'une radicalisation des tendances didactiques et sentencieuses omniprésentes dans la pièce. De la même manière dans notre exemple, c'est au moment où la leçon s'alourdit que le développement se formalise. Notre exemple autorise une double conclusion paradoxale sur le rapport entre le vers lyrique et l'abstraction de la scène. D'une part, comme il est écrit en vers isométriques à rimes plates, il confirme qu'il n'y a pas de relation systématique entre développement moral didactique et versification lyrique ; d'autre part, comme sa composition modulaire tend vers une organisation strophique, il suggère un lien entre leçon et formalisation régulière du discours. Dès lors, le passage aux vers lyriques dans les chœurs constitue bien une radicalisation de cette tendance.

Dans d'autres types de cas, l'analyse modulaire du texte permet de mettre en évidence certains effets purement théâtraux, dont la diction doit rendre compte. Par exemple, la réplique de Nabuchodonosor qui ouvre l'acte III se laisse facilement diviser en module de quatre vers :

Je le tiens je le tiens, je tiens la beste prise,
 Je jouis maintenant du plaisir de ma prise,
 J'ay chassé de tel heur que rien n'est eschappé.
 J'ay lesse et marquacins ensemble enveloppé.

Le cerne fut bien fait, les toiles bien tendues,
 Et bien avoyent esté les bauges reconnues :

Les Veneurs ont bien fait, je le voy, c'est raison
Que chacun ait sa part de cette venaison.

Quant au surplus je veux qu'il en soit fait curee⁹.

La métaphore cynégétique, qui transforme Sédécie en sanglier, ses femmes et ses enfants en laies et marcassins, et Nabuchodonosor en chasseur, se développe uniformément sur toute la réplique ; mais la rhétorique distingue des modules de quatre vers. Dans le premier, chaque vers contient une proposition, et commence par le pronom personnel « je » ; le second s'organise autour de l'adverbe « bien ». Ce découpage laisse le dernier vers isolé, et cet isolement fait apparaître d'autant plus brutal qu'il est affirmé plus brièvement le désir de vengeance sanguinaire de Nabuchodonosor. Sans doute n'est-il pas totalement juste d'isoler ce vers, car la Reine, son épouse, répond au roi par trois vers :

Vous avez en vos mains la proie desirée,
Selon vostre vouloir en pouvez ordonner,
Soit pour punir leur coulepe ou pour leur pardonner¹⁰.

Cette réplique rétablit l'intégrité d'un module de 4 vers, et pas seulement d'un point de vue numérique : en effet, le dernier vers de Nabuchodonosor faisait état de sa volonté (« je veux »), que la reine cherche à infléchir, prenant acte de cette volonté (« désirée », « selon vostre vouloir ») pour rétablir l'alternative « punir » / « pardonner » face au désir de « curée » du roi. L'unité thématique du module passe toutefois par dessus un changement de locuteur, qui assure le relief du dernier vers isolé de Nabuchodonosor.

Cette possibilité pour les modules d'ignorer les changements de locuteur se vérifie aussi exemplairement dans les dialogues stichomythiques. Les interlocuteurs se répondent vers à vers, si bien que la figure impose d'emblée la tension entre une analyse isolée de chaque vers, conforme à la distribution de la parole, et une analyse des vers par couple, conforme à la logique du duel rhétorique. Garnier groupe souvent ses stichomythies en paquet thématique de quatre vers. Ainsi, dans la suite immédiate de la citation précédente (nous donnons le texte dans sa présentation typographique originale, et justifierons cette option un peu plus loin) : Nabuchodonosor rejette d'abord l'hypothèse du pardon, en une réplique de quatre vers, puis vient l'échange suivant.

» R. Qui pardonne à quelcun le rend son redevable.
» N. Qui remet son injure il se rend mesprisable.
» R. Pardonnant aux veincus on gaigne le cœur d'eux.
» N. Pardonnant un outrage on en excite deux.

R. La douceur est tousjours l'ornement d'un monarque.
» N. La vengeance toujours un brave cœur remarque.
» R. Rien ne le souille tant qu'un fait de cruauté.
» N. Qui n'est cruel n'est pas digne de royauté.

» R. Des peuples vos sujets l'advis est au contraire.

⁹ *Les Juifves*, éd. cit., f° 12 r° ; éd. Lebègue, v. 887-895. Cette fois, c'est la seconde édition qui présente la ponctuation la meilleure : le v. 3 s'y termine par deux points, et non par un point.

¹⁰ *Ibid.* ; éd. Lebègue, v. 896-898.

- » N. Ce que le prince approuve à son peuple doit plaire.
- » R. Le vice, où qu'il puisse estre, est tousjours odieux.
- » N. La haine des sujets nous rend plus glorieux.¹¹

A l'évidence, les quatre premiers vers traitent du pardon, puisque le verbe pardonner apparaît dans trois vers et un synonyme (« remet son injure ») dans l'autre ; l'alternative douceur / vengeance et le problème de la cruauté est le thème des quatre suivants ; et les quatre derniers envisagent le jugement des peuples sur les actes du prince. Les stichomythies se groupent donc bien par quatre, et ce n'est pas seulement la répartition des thèmes, mais aussi les récurrences lexicales et sémantiques qui déterminent ces groupes. On retrouve donc nos modules, nos strophes rhétoriques. Il s'ensuit que les échanges stichomythiques ne doivent pas être conçus comme un échange unique et interminable, mais plutôt comme une succession de reprises rapides, séparées par des pauses. Là encore, le texte porte en lui sa scansion, qui détermine un jeu : retrouver le rythme propre de l'échange, avec ses groupements et ses pauses, permet d'apprécier la valeur scénique des stichomythies, procédé qui pourrait au premier abord sembler très *littéraire*, trop écrit pour être oral.

On peut dès lors apprécier l'importance d'envisager les textes de théâtre du XVI^e s. dans leur mise en page originale, et de ne pas moderniser celle-ci dans nos éditions. Pour distinguer les répliques, il est aujourd'hui d'usage de laisser un blanc entre elles, et d'indiquer en tête de chacune au centre de la page, en toutes lettres et souvent en majuscules, le nom du personnage parlant. Ce découpage détache visuellement les répliques les unes des autres, et suggère que la scansion majeure du texte est déterminée par le partage de la parole. Or, la scansion modulaire intervient à l'intérieur d'une réplique, enjambe d'une réplique sur l'autre, opère des regroupements de répliques brèves : elle minore le découpage réaliste induit par le partage de la parole au profit d'une scansion majeure, rhétorique. Or, sur la page du XVI^e s., aucun blanc ne sépare les répliques, et le nom du locuteur est indiqué par l'initiale ou les premières lettres de son nom, en tête de vers : le texte se présente comme un poème continu, ce qui indique d'emblée que le partage de la parole n'est pas le critère dominant dans le découpage du texte, et invite à dégager celui-ci par une analyse interne de la suite ininterrompue des vers.

Il resterait maintenant à interpréter le principe de composition modulaire. Disons d'emblée que nous ne pouvons pour l'heure proposer que des suggestions. Pour les préciser, il faudrait étendre l'enquête : le trait est-il systématique dans *Les Juifves* ? Est-il propre à cette tragédie où le trouve-t-on dans d'autres pièces de Garnier, éventuellement à partir de quelle date ? Ce trait est-il même propre à l'auteur, ou le rencontre-t-on dans d'autres poèmes contemporains ? etc. On se gardera ainsi de parler de « versets » pour désigner nos modules : ce terme s'applique généralement à la prose, et son application aux *Juifves* serait trop manifestement déterminée par le caractère biblique de cette tragédie, alors que rien ne prouve que ce dernier caractère ait un lien avec la composition modulaire.

Une piste d'interprétation peut être fournie par les *Quatrains* de Guy du Faur de Pibrac. Garnier connaissait bien ce magistrat qu'il a rencontré à Toulouse, qu'il a retrouvé à Paris, puis au Grand-Conseil du roi, et à qui il a dédié sa première tragédie, *Porcie* (1568) ; or, en

¹¹ *Les Juifves*, éd. cit., f° 12 r°-v° ; éd. Lebègue, v. 903-914.

1574 (Paris, G. Gorbin), Pibrac publie des *Quatrains* moraux, qu'il réédite augmentés en 1576 (Paris, F. Morel), et qui connaîtront rapidement un grand succès¹². Il ne s'agit pas de considérer nos modules, qui comptent le plus souvent quatre vers, comme autant de quatrains moraux, ne serait-ce que parce qu'ils sont rarement détachables du discours du personnage, à la différence des quatrains de Pibrac, qui sont autonomes. On peut toutefois constater qu'autour de 1580, et autour de Garnier, il existait une tendance de l'écriture poétique, qui visait à organiser un discours moral en modules de quelques vers. Or, *Les Juifves* sont une des pièces les plus fortement moralisatrices de Garnier : en témoignent aussi bien le choix d'un argument biblique que l'omniprésence des chœurs. L'organisation modulaire participe de cette orientation didactique et moralisante.

Une autre voie d'interprétation, peut-être meilleure, consisterait à mettre en évidence l'application au texte théâtral de principes esthétiques empruntés à la rhétorique. On peut en effet considérer que la composition modulaire répond au désir de renforcer le caractère «nombreux» du discours. On sait que, dans *L'Orateur*, Cicéron considère le nombre comme l'ultime secret de fabrication d'un discours harmonieux. Il désigne ainsi la qualité d'une parole qui donne à l'auditeur l'impression qu'elle est rythmée par le sens, qu'elle est composée d'éléments mesurés, et qui entretiennent des rapports équilibrés et harmonieux. Cicéron fait concourir à cet effet des figures de construction syntaxique, des figures rhétoriques (en particulier l'antithèse) et surtout des effets phonétiques, qui engagent au premier chef l'alternance des syllabes longues et brèves, pertinente en latin et pas en français. Or, au XVI^e s., les humanistes ont tenté de retrouver le secret du nombre, et de le transposer en français ; et c'est souvent dans la rime et le décompte des syllabes, qui constituent le vers, qu'ils ont trouvé l'équivalent du nombre¹³. En composant son discours en modules réguliers de vers isométriques, Garnier en mesure donc les segments, il en régule le débit, et cette mesure est audible si la composition informe la prononciation. Les contemporains de l'auteur ont loué sa maîtrise combinée des talents du poète et de ceux de l'orateur : si on la considère comme le principe empirique de composition d'un discours nombreux, la composition modulaire aide sans doute à comprendre pourquoi.

Emmanuel BURON
CELAM, Université Rennes 2

¹² Voir G. Du Faur de Pibrac, *Les Quatrains. Les Plaisirs de la vie rustique et autres poésies*, éd. L. Petris, Genève, Droz, 2004. Pour une présentation rapide des *Quatrains*, les situant dans « le champ littéraire des formes brèves » de la fin du XVI^e s., accompagnée d'extraits, voir *Moralistes du XVII^e s.*, sous la direction de J. Lafond, Paris, R. Laffont, 1992, pp. 3-11.

¹³ Voir Kees Meerhoff, *Rhétorique et poétique au XVI^e s. en France*, Leiden, E.J. Brill, 1986.

SUR LE RÔLE DE LA REPÉTITION DANS LES PROVERBES¹

0. Introduction

Cette étude s'inscrit en parallèle dans le cadre de la parémiologie et dans celui des recherches sur le rythme. En ce qui concerne la parémiologie, le renouveau d'intérêt pour les proverbes auprès des linguistes est la preuve de leur statut particulier au sein de la langue². C'est dans cette optique que nous avons commencé une étude systématique des paramètres rythmiques caractérisant les proverbes (D'Andrea), en nous situant dans le cadre théorique et méthodologique de Benoît de Cornulier (1995, 1999 et 2005). En l'occurrence, nous nous référons aux phénomènes connus sous le nom de *contre-rime*, *contre-répétition* et *contre-cadence*, qui relèvent du principe plus général de *contre-équivalence* (Cornulier 2005). Nous avons appliqué la notion de *contre-équivalence* à un corpus de proverbes français et nous avons mis en évidence notamment des exemples de *contre-répétition*.

Nous avons choisi comme point de départ un recueil représentatif de l'époque médiévale, *Les Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, édité par Joseph Morawski en 1925 et contenant 2500 proverbes, classés par ordre alphabétique et datés à partir du XIII^e jusqu'au tout début du XV^e siècle. Prenant comme source vingt-neuf ouvrages, dont onze inédits, l'auteur élimine les locutions, les refrains, les axiomes de droit, les proverbes au caractère trop sentencieux, les proverbes non français et les proverbes postérieurs au XIV^e siècle.

À l'intérieur de ce recueil, nous avons sélectionné les 375 formes commençant par un groupe nominal à noyau relatif (*qui*) sans antécédent³.

La classe *qui* est, encore aujourd'hui, la plus nombreuse parmi les classes syntaxiques des proverbes français ; le pronom *qui*, également attesté au Moyen Âge avec la graphie *ki*, a un emploi autarcique. L'indétermination de ce type de relatif (en l'absence d'antécédent, et en l'absence de valeur questionnelle), permet d'interpréter ces proverbes comme des phrases génériques : *Qui GV = toute personne qui GV*. En outre, la concision de *Qui GV1 GV2* fournit un cadre propice au parallélisme entre ses deux groupes verbaux successifs.

¹ Nous tenons à remercier Mirella Conenna et Benoît de Cornulier pour leur aide et leur soutien.

² La parémiologie linguistique (Conenna 2000) est ce domaine récent de la linguistique consacré au proverbe, traditionnellement plutôt pris en considération par l'anthropologie, l'ethnographie, la littérature ou bien la dialectologie. Des linguistes ont entrepris des analyses centrées sur le proverbe, et notamment sur ses aspects sémantiques, pragmatiques, logiques, métaphoriques ; nous ne citerons que les noms de G. Kleiber, J.-C. Anscombre, I. Tamba, cf. le n° 139 de la revue *Langages* (Anscombre 2000), mais le groupe fait de plus en plus de prosélytes, sur différentes langues.

³ Nous avons écarté les formes en anglo-normand, étant donné les particularités linguistiques qu'elles présentent.

D'après Buridant aussi (2000 : 592), l'emploi autarcique du pronom relatif *qui* est devenu un des traits caractéristiques de la forme gnomique.

Cette classe de proverbes a été étudiée par Mirella Conenna (1988) dans le cadre du lexique-grammaire, et en termes de logique par Martin Riegel (1986). Riegel a démontré que l'hypothèse du principe général de l'implication est vérifiée pour le paradigme des proverbes français introduits par le relatif indéfini *qui*. L'étroite analogie entre la forme lexico-syntaxique des proverbes de cette classe :

Qui SV₀ SV₁

et le schéma de base de l'implication formelle :

$\forall x, Fx > Gx$

(à savoir : pour tout objet *x*, si *x* a la propriété *F*, alors *x* a la propriété *G*), fait correspondre à la variable *x* quantifiée universellement, le pronom relatif, et aux deux éléments de l'implication, les deux groupes verbaux des proverbes en question.

Mais revenons au rythme : d'après Greimas (1970), l'un des premiers à étudier les traits formels des proverbes, proverbes et dictons peuvent être caractérisés par une structure rythmiquement binaire ; cette binarité, qui est parfois même soulignée par la rime et l'assonance, peut se manifester entre deux propositions (avec ou sans verbes) ou entre deux groupes de mots à l'intérieur de la proposition. Au niveau lexical, les proverbes et les dictons peuvent être marqués par la répétition des mêmes mots ou par des couples oppositionnels de mots mettant en évidence les relations de causalité, de détermination, de dépendance.

Dans la présente étude, nous essayerons de montrer d'une part, quel est le rôle de la répétition par rapport à la binarité rythmique des proverbes et, d'autre part, quels sont les différents degrés qui caractérisent la répétition dans les proverbes. Nous précisons qu'il s'agit d'une analyse préliminaire concernant un corpus de proverbes anciens, tirée du cadre plus général de notre thèse.

1. Qu'est-ce que la contre-équivalence ?

Pour résumer d'une façon schématique l'étude de Cornulier (2005), nous rappelons que, après avoir affirmé qu'il existe en France des métriques de tradition littéraire (TL) différenciées des métriques de tradition orale (TO), celui-ci analyse quelques exemples de textes appartenant à la TL dont la métrique a été influencée par des modèles typiques de la métrique de TO. Un de ses exemples est la strophe conclusive d'un texte écrit par Victor Hugo, selon son manuscrit, sur commande de son amie Juliette Drouet en 1857 :

Si vous voulez des flammes,
Si vous voulez des fleurs,
Si vous voulez des fleurs,
Cherchez-en dans les âmes;
Si vous voulez des fleurs,
Cherchez-en dans les cœurs.

D'après Cornulier, ce schéma rimique (ab ba-bb), bizarre pour un texte de TL, laisserait plutôt penser à une métrique de TO, dans laquelle non seulement il est important de souligner les équivalences, comme la rime ou la répétition initiale, mais il est pertinent aussi de souligner un *contraste* ou une différence conclusive sur fond d'équivalence. Cornulier substitue donc à l'idée d'équivalence initiale la notion de *contre-équivalence*.

Quant à la terminologie :

- « - la partie [DVM →] (d'une expression), incluant sa dernière voyelle masculine (DVM) avec ce qui suit, est le domaine de la rime ;
- la partie [← DVM], incluant sa dernière voyelle masculine avec ce qui précède, est le domaine du mètre.

Si, pour des raisons de commodité terminologique, on appelle *tonique (T) d'une expression* supposée rythmiquement pertinente la DVM de cette expression, *anatonique d'une expression* sa partie [← DVM] et *catatonique d'une expression* sa partie [DVM →], on peut dire que normalement [...] la partie anatonique d'un vers est le domaine de son mètre, et sa partie catatonique, le domaine de sa rime. » (Cornulier 2005)

Or si le contraste concerne la forme catatonique, la contre-équivalence prend le nom de *contre-rime* :

Si vous voulez des flammes
Si vous voulez des fleurs

Dorénavant nous allons distinguer en italiques ce que nous attribuons au fond d'équivalence – comme ici, *Si vous voulez des fl...* – et en caractères gras ce qui représente le contraste – ci-dessus, ...**ammes** et ...**eurs**. Nous allons, en outre, souligner ce qui est la représentation graphique des sons, comme ici encore flammes et fleurs (graphies évoquant des sons) ; mais, lorsqu'il s'agit d'un contraste de mots impliquant un contraste total des sons correspondants, nous nous contentons des caractères gras. Enfin, lorsqu'un proverbe figure entièrement en italiques, c'est parce qu'il est cité comme exemple à l'intérieur du discours.

Si le contraste concerne un ou plusieurs mots (initiaux, internes ou terminaux), la contre-équivalence prend le nom de *contre-répétition* :

*Si vous voulez des flam*mes
*Si vous voulez des fl*eurs

Si le contraste concerne la longueur catatonique, la contre-équivalence prend le nom de *contre-cadence* :

Longueur catatonique de *flam*mes = 2
 Longueur catatonique de *fl*eurs = 1

car il y a deux voyelles dans *–ammes* (supposé prononcé avec 2 voyelles dans l'esprit de la langue des vers) et une voyelle dans *–eurs*.

2.0 La contre-équivalence et les proverbes

Qu'en est-il dans les proverbes⁴ ? Il est bien connu qu'un grand nombre de proverbes présentent une rime et/ou des parallélismes formels qui en reflètent la binarité sémantique. Ces parallélismes coïncident souvent avec les deux membres d'un proverbe, c'est-à-dire avec la condition et la conséquence.

Par exemple, le proverbe:

Qui *plus* a *plus* convoite

pourrait être paraphrasé en :

Si quelqu'un a *plus* (condition)
alors il convoite *plus* (conséquence)

Dans ce cas, la répétition du mot *plus* n'est pas une fin en soi, ni dénuée de sens. D'un point de vue rhétorique et rythmique, il s'agit surtout d'un fond d'équivalence qui, d'un côté, apparente les deux volets du proverbe, mais, de l'autre, met en contraste les mots qui le suivent (*a* vs *convoite*). Nous allons maintenant développer cette idée, en dressant une liste des fonctions principales que la répétition peut avoir dans les proverbes. Pour chaque type de répétition, nous ne donnons qu'un échantillon des exemples, notre recherche étant en cours.

2.1 La répétition à la même place que la rime

La répétition peut occuper dans les proverbes la place finale ; or, il se trouve que, lorsqu'une rime intéresse un proverbe, elle occupe normalement la même place. Comme dans la poésie, par exemple, la rime concerne les parties finales des vers, dans les proverbes, elle concerne les parties finales des deux volets. Dans :

Qui aime *bien* châtie *bien*

qui ne fait pas partie de notre corpus mais qui est un proverbe très connu, il ne s'agit pas de *rime* à strictement parler, car l'équivalence de forme catatonique n'est qu'une conséquence automatique de la répétition d'un même mot, à savoir *bien*, en finale de groupe. Voilà d'autres exemples, cette fois-ci tirés du corpus Morawski :

Ki ne fet ainz *oure* ne prent a *oure*

(= Qui ne fait pas avant l'heure ne prend pas à l'heure)

Qui tost *done* deus foiz *done*

(= Qui donne tôt donne deux fois).

(Nous donnons entre parenthèses une simple paraphrase pour faciliter la compréhension).

⁴ Nous précisons que, dans la présente étude, nous n'aborderons pas la question concernant ce que c'est qu'un proverbe. Pour avoir une vue d'ensemble sur les études récentes de parémiologie, cf. la bibliographie postposée au n° 139 de la revue *Langages* (Anscombe 2000).

2.2 La répétition comme fond d'équivalence

La répétition dans les proverbes peut aussi constituer le fond d'équivalence d'une contre-répétition finale. Nous allons essayer de reproduire graphiquement les différences entre ce qui est neutre (hors des crochets), ce qui représente le fond d'équivalence (en italiques) et ce qui constitue le contraste lexical (en gras). Dans :

Qui a honte de mangier si a honte de vivre

par exemple, on peut imaginer de proposer un schéma tel que :

Qui	[a honte	[de mangier _{Inf}	]	] _{GV}
si	[a honte	[de vivre _{Inf}	]	] _{GV}

Dans le cas ci-dessus, le contraste apparent entre les deux mots **mangier-vivre** n'est pas total, car le fond général d'équivalence inclut jusqu'au fait que ce sont des infinitifs compléments de la préposition *de*, et le contraste se réduit au fait que les formes ainsi mises à l'infinitif sont celles des radicaux des deux verbes différents, *mangier* et *vivre*. Dans ce cas, donc, le contraste est lexical (ce qui implique un contraste phonétique), mais il n'est pas syntaxique.

Dans le paragraphe suivant, nous indiquons qu'il est parfois pertinent de séparer la notation des aspects phonétiques des signes et celle de leurs aspects graphiques.

2.3 La répétition et la rime représentent le fond d'équivalence

Lorsqu'un proverbe contient une répétition initiale qui se combine avec une rime, le fond d'équivalence qui en résulte est beaucoup plus vaste. Analysons le proverbe ci-dessous d'un point de vue d'abord exclusivement lexical :

Ki a bon voisin a bon matin.

Il paraît que le fond d'équivalence implique les deux mots *a bon*, et que la contre-équivalence concerne la paire **voisin-matin**. Comme nous l'avons fait pour l'exemple précédent, nous allons représenter cette analyse par le schéma suivant :

Ki	[a	[bon voisin] _{GN}	]	] _{GV}
	[a	[bon matin] _{GN}	]	] _{GV}

Mais si les éléments qui composent la paire **voisin-matin** sont en contraste lexical, du point de vue de leur réalisation phonétique, ils sont apparentés par les sons finaux, qui créent la rime. Le contraste au niveau lexical, à son tour, est donc composé, sur le plan phonétique, d'un fond d'équivalence et d'un contraste. Il faut chercher alors une façon de

représenter la contre-équivalence initiale des formes phonétiques des deux mots : nous allons ajouter au schéma ci-dessus les formes correspondant à de tels sons, formes que, par convention, nous avons soulignées, étant donné la difficulté d'établir une transcription phonétique vraisemblable pour des proverbes très anciens.

Ki	[a	[bon veisin/veis – <u>in</u>] _{GN}	]	_{GV}
	[a	[bon matin/mat – <u>in</u>] _{GN}	]	_{GV}

Ce schéma explicite qu'un mot (représenté ici par sa graphie « **veisin** ») est remplacé par un autre mot (représenté ici par sa graphie « **matin** »), et complémentirement que, dans les signifiants phoniques correspondants, le son noté « **veis** » est remplacé par le son noté « **mat** ».

Rappelons en effet qu'il ne faut pas confondre le mot, qui est un signe combinant un signifiant (forme graphique ou acoustique de ce mot) et un signifié (disons son sens), avec un signifiant de ce mot. Or, dans notre métalangage linguistique, nous sommes constamment amenés à désigner de la même manière, par le même signifiant autonymique, tantôt un mot, tantôt un signifiant de ce mot (ici au moyen du soulignement) : «*matin*» peut désigner le substantif muni de son sens, ou uniquement une série de lettres ou de sons qui se trouve être signifiant de ce signe; ici, nous tenons à distinguer explicitement la désignation du signe *matin* (sens et forme) et la désignation de sa forme, en l'occurrence acoustique. C'est du reste cette ambiguïté courante, mais que nous prenons soin de lever ici, qui empêche généralement d'apercevoir la distinction qui nous paraît pertinente dans l'analyse de la contre-équivalence.

Autres exemples :

1) *Qui par art jure par art se parjure*

(= Qui use d'un subterfuge pour jurer en use pour se parjurer)

Qui	[par art	[jure/ <u>jure</u>] _v	]	_{GV}
	[par art	[se parjure/ <u>se par – jure</u>] _v	]	_{GV}

2) *Qui trop s'umilie trop se conchie*

(= Qui trop s'humilie trop se souille)

Qui	[trop	[s'umilie/ <u>s'umil – ie</u>] _v	]	_{GV}
	[trop	[se conchie/ <u>s – e conch – ie</u>] _v	]	_{GV}

3) *Qui mal fera mal trouvera*

Qui	[mal	[fera/f- <u>era</u>] _v	] _{GV}
	[mal	[trouvera/ <u>trouv</u> -era] _v	] _{GV}

Dans ce dernier cas, il faut souligner que le radical change et la flexion (3^e personne du singulier, du futur de l'indicatif) ne change pas, alors que souvent dans les proverbes il y a des cas qui vont dans la direction opposée, comme par exemple :

Qui fier ferir se veut (*ferir*)
(= Qui frappe veut être frappé)

Qui tient si tiegne (*tenir*)
(= Qui tient, qu'il tienne).

Cependant, dans de tels cas, les diverses flexions du même verbe ne se trouvent pas en contre-répétition, sauf dans :

Qui maintes fist maintes fera
(= Qui fit en grand nombre fera en grand nombre)

où la répétition de *maintes* et l'allitération du son initial [f] des deux formes verbales mettent en contraste les deux désinences (-ist > -era) ; l'allitération est due au fait que les deux formes dérivent du même radical.

2.4 La contre-équivalence composée

Dans des cas tels que :

Qui ains saut qu'il ne doit ains chiet qu'il ne vorroit
(= Qui saute avant qu'il ne le doive tombe avant qu'il ne le veuille)

Qui plus haut monte qu'il ne doit de plus haut chiet qu'il ne voldroit
(= Qui monte plus haut qu'il ne le doit tombe de plus haut qu'il ne le voudrait)

Qui a eure veut mangier ainz eure doit apparillier
(= Qui veut manger à l'heure doit préparer avant l'heure)

la contre-équivalence est composée par des éléments qui ne sont pas consécutifs mais qui se distribuent tout au long du proverbe. Essayons d'analyser l'un de ces proverbes en

cherchant à rendre compte à la fois des équivalences et des contrastes des lexèmes et des graphèmes correspondant aux sons.

Qui	[a Prep	eure	[veut Modal	mangier/ <u>mangi - er</u> Inf	] V	] GV
	[ainz Prep	eure	[doit Modal	apparillier/ <u>apparilli - er</u> Inf	] V	] GV

Les contre-équivalences au niveau lexical sont ici représentées par les prépositions (**a** > **ainz**), par les verbes modaux à la 3^e personne du singulier (**veut** > **doit**) et par les verbes à l'infinitif (**mangier** > **apparillier**). Cette dernière contre-équivalence, à son tour, se compose du contraste entre les radicaux **mangi** ≠ **apparilli**, sur le fond représenté par les désinences d'infinitif **-er**. Dans les cas de ce type, donc, l'équivalence acoustique et/ou graphique n'est qu'une conséquence de l'équivalence signe-désinence.

2.5 La contre-équivalence est réduite à un phonème

Un cas intéressant est celui où non seulement le fond d'équivalence est constitué par une répétition initiale et par la rime (comme nous l'avons montré pour *Qui a bon voisin a bon matin*), mais où les mots rimant sont ceux que Molinié (1992 : 211) définit comme *métagrammes*, c'est-à-dire des mots entre lesquels « la différence réside en l'opposition d'un seul son ou d'une seule lettre, au même endroit distributionnel ». Par exemple, dans *Qui a terre a guerre*, les deux mots *terre* et *guerre* ne divergent que par un phonème placé au début du mot, et, comme il y a aussi une répétition initiale (le verbe *a*), il se trouve que les deux membres du proverbe (sans considérer le pronom *qui*, élément neutre) sont comme les éléments d'une paire minimale. Le contraste consonantique entre les phonèmes initiaux de deux mots a été défini par Cornulier (2005) comme *contre-allitération*.

Essayons, maintenant, de représenter ces caractéristiques, à l'aide des outils graphiques exploités dans les exemples précédents.

Qui	[a	[terre/t - <u>erre</u>] N	] GV
	[a	[guerre/ <u>gu</u> - <u>erre</u>] N	] GV

(= Qui tient une terre (en seigneurie) obtient la guerre).

Autre exemple : *Qui ainz nest ainz pest*

Qui	[ainz	[nest/ <u>n</u> - <u>est</u>] V	] GV
	[ainz	[pest/ <u>p</u> - <u>est</u>] V	] GV

(= Qui naît le premier paît le premier).

2.6 L'équivalence totale

Dans le continuum caractérisant la distribution d'une répétition dans les proverbes que nous venons d'analyser, le cas-limite est celui où la répétition formelle est complète :

Qui *ne peult ne peult*
(= Qui ne peut ne peut)

Dans ce cas, la répétition lexicale et phonétique qui en dérive n'a plus la fonction de mettre en relief un contraste formel quelconque, comme c'était le cas dans les proverbes analysés ci-dessus.

Qui $\left[\begin{array}{c} \textit{ne peult} \\ \textit{ne peult} \end{array} \right]_{GV}$

Mais peut-on faire l'hypothèse que c'est au niveau de l'interprétation sémantique que le contraste doit se réaliser, tout en étant en présence de deux signifiants identiques ? Et pour que le proverbe ne paraisse pas vide, peut-on imaginer un contraste au niveau, au moins, de l'interprétation pragmatique ?

3. Conclusions et perspectives

Nous avons essayé de mettre en évidence que la répétition formelle de certains éléments linguistiques (lexicaux, morphologiques, etc.) est un aspect ultérieur de la binarité d'un proverbe ; nous avons essayé aussi de décrire et d'analyser le rôle des différentes formes de la répétition dans les proverbes. Après avoir étudié un corpus de proverbes français caractérisés par la même structure syntaxique – c'est-à-dire les proverbes introduits par un pronom relatif sans antécédent, du type *Qui aime bien châtie bien* (cf. § 0.) – nous avons constaté qu'il existe un continuum de la répétition formelle dans les proverbes, qui va de la simple répétition lexicale (cf. § 2.1) – impliquant toujours une répétition phonétique – à une équivalence formelle totale (cf. § 2.6), en passant par quelques degrés intermédiaires (cf. § 2.2-2.5).

Cependant, il demeure encore des questions à approfondir : par exemple, à propos des fonctions que la répétition et la contre-équivalence peuvent avoir dans les proverbes, peut-on parler d'une augmentation de la force expressive de ces énoncés en plus de leur fonction mnémotecnique ? De plus, dans l'état actuel de nos recherches, nous ne pouvons pas expliquer pourquoi les proverbes ne sont pas tous caractérisés par au moins l'un des paramètres que nous avons pris en considération. Enfin, notre analyse des répétitions et des contrastes, qui tient compte de plusieurs niveaux dont le lexique, la morphologie et la phonétique, doit s'arrêter face à ce qui constitue le problème majeur de la parémiologie, à savoir l'étude du sens d'un proverbe. En effet, dans le continuum formel que nous avons constaté en matière de répétition dans les proverbes, nous avons relevé un cas-limite, illustré au paragraphe 2.6: lorsque le fond d'équivalence est total et qu'il n'y a plus de place pour la mise en contraste

Cependant, il demeure encore des questions à approfondir : par exemple, à propos des fonctions que la répétition et la contre-équivalence peuvent avoir dans les proverbes, peut-on parler d'une augmentation de la force expressive de ces énoncés en plus de leur fonction mnémonique ? De plus, dans l'état actuel de nos recherches, nous ne pouvons pas expliquer pourquoi les proverbes ne sont pas tous caractérisés par au moins l'un des paramètres que nous avons pris en considération. Enfin, notre analyse des répétitions et des contrastes, qui tient compte de plusieurs niveaux dont le lexique, la morphologie et la phonétique, doit s'arrêter face à ce qui constitue le problème majeur de la parémiologie, à savoir l'étude du sens d'un proverbe. En effet, dans le continuum formel que nous avons constaté en matière de répétition dans les proverbes, nous avons relevé un cas-limite, illustré au paragraphe 2.6

: lorsque le fond d'équivalence est total et qu'il n'y a plus de place pour la mise en contraste des éléments formels, c'est le sens qu'il faut étudier. À ce propos, la promotion d'un certain type d'études de parémiologie qui soient le plus interdisciplinaires possible nous semble souhaitable, et que ces études soient menées par des équipes composées de sémanticiens et de parémiologues.

Giulia D'ANDREA
(Université de Bari)

REFERENCES

- ANSCOMBRE, Jean-Claude, éd. (2000) : « La parole proverbiale », *Langages* 139, Paris : Larousse.
- BURIDANT, Claude (2000) : *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris : Sedes.
- CONENNA, Mirella (1988) : « Sur un lexique-grammaire comparé de proverbes », dans *Les expressions figées*, *Langages* 90, Laurence Danlos éd., Paris : Larousse, pp. 99-116.
- CONENNA, Mirella (2000) : « Structure syntaxique des proverbes français et italiens », dans *La parole proverbiale*, *Langages* 139, Jean-Claude Anscombre éd., Paris : Larousse, pp. 27-38.
- CORNULIER, Benoît de (1995) : *Art poétique*, Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- CORNULIER, Benoît de (1999) : *Petit dictionnaire de métrique*, polycopié, C.E.M., Université de Nantes.
- CORNULIER, Benoît de (2005) : « Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire », dans *Poétique de la rime*, Michel Murat et Jacqueline Dangel eds., Paris : Champion, pp. 125-178.
- D'ANDREA, Giulia : *Le rythme dans les proverbes français*, thèse de doctorat en cours, Université de Bari.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1970) : « Les proverbes et les dictons », dans *Du sens*, Paris : Seuil, pp. 309-314.
- MOLINIE, Georges (1992) : *Dictionnaire de rhétorique*, Paris : Librairie Générale Française.
- MORAWSKI, Joseph (1925) : *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris : Champion.
- RIEGEL, Martin (1986) : « *Qui dort dîne* ou le pivot implicatif dans les énoncés parémiques », dans *Travaux de linguistique et de littérature*, XXIV, 1, Strasbourg, pp. 85-99.

SUR LA VERSIFICATION DE RUTEBEUF¹

1. Présentation du relevé métrique

Le corpus des poésies de Rutebeuf proposé au programme d'agrégation de 2005-2006, c'est-à-dire jusqu'à la *Chanson des Ordres* dans l'édition de ses œuvres (2001) par Michel Zink, est bien représentatif de l'œuvre entière du poète quant aux formes métriques. Rappelons que Rutebeuf est un poète actif, semble-t-il, vers le troisième quart du XIII^e siècle.

Pour analyser ce corpus, donnons-nous d'abord un relevé métrique de ces textes classés dans l'ordre (supposé chronologique) où ils apparaissent dans cette édition. Le mode de lecture de tableau est donné ci-dessous.

<i>Identification N°, titre, page</i>	<i>Mètre de base</i>	<i>Schéma complet mètres</i>	<i>Suite pério- dique</i>	<i>Rime</i>	<i>Lien rime</i>	<i>Stance</i>	<i>Clôture rimique de suite</i>	<i>Musique</i>
1 Cordeliers p. 50	6+6		-	aa aa	-	oui		
2 Pet p. 64	8		-	aa	-	-		
3 Plaies dou monde p. 72	8		-	aa	-	-		
4 De l'estat du monde p. 82	8		-	aa	-	-		
5 Anceel de l'Isle p. 96	8		-	abab abab	-	oui		
6 Li Testament asne, p. 104	8		-	aa	-	-		
7 Jacobins/Universitei, p. 116	8		-	abab abab	-	oui		
8 Geoffroy de Sergines p. 124	8		-	aa	-	-		
9 D'Ypocrisie p. 136	8/	884	-	aab	enchaîné	-	aa	
10 G de StA escilliez, p. 146	8		-	aa	-	-		
11 Complainte GSA, p. 146	8/	884	-	aab	enchaîné	-	aa	
12 Des regles p. 168,	8		-	aa	-	-		
13 De sainte Eglise p. 182	8		-	aab aab bba bba	-	oui		

¹ Rédaction d'un exposé présenté à l'Université de Nantes et à l'E.N.S. LSH (Lyon) à l'occasion de l'agrégation de 2006.

Identification N°, titre, page	Mètre de base	Schéma complet mètres	Suite péri- odique	Rime	Lien rime	Stance	Clôture rimique de suite	Musique
14 La Griesche d'yver p. 196	8/	884	-	aab	enchaîné	-	ax	
15 La Griesche d'estei p. 204	8/	884	-	aab	enchaîné	-	aa' ?	
16 Ribaux de greive p. 214	8		1	ab ab ab ab ab ab	-			
17 Diz de la mensonge p. 218	8		-	aa	-	-		
18 Dis des Jacobins p. 236	6+6		-	aa aa	-	oui		
19 Les Ordres de Paris p. 246	8		-	aab aab bba bb	-	oui		
20 Diz des Béguines p. 264	7		2	ab ba abaaba	unissonant	oui		oui
21 Mariage Rutebuef p. 268	8/	884	-	aab	enchaîné	-	aa	
22 Renart leBestornei, p. 282	8/	884	-	aab	enchaîné	-	aa	
23 Ypocrisie-Umlitei p. 296	8		-	aa	-	-		
24 Complainte oeul, p. 318	8/	884	-	aab	enchaîné	-		
25 Repentance R., p. 332	8		-	aab aab bba bba	-	oui		
26 Voie d'Umlitei, p. 344	8		-	aa	-	-		
27 Coustantinoble, p. 402	8		-	aab aab bba bb	-	oui		
28 Denize Cordelier, p. 420	8		-	aa	-	-		
29 Chanson ordres, p. 442	6		-	aaabxb	-	oui		oui

Lecture du tableau. – Dans la première ligne, la pièce est identifiée par son numéro d'apparition dans l'édition utilisée (n° 1), son titre dans l'édition abrégé (« Cordeliers ») et la page où elle commence (p. 50). Sous « Mètre de base », « 6+6 » signifie qu'il y a un mètre de base et que c'est 6+6, où « + » précise que les hémistiches sont métriquement autonomes (donc pas de possibilité de césure à l'italienne). Sous « Rime », « aa aa » montre qu'il s'agit de quatre vers rimant ensemble (uniformité rimique) et, par une espace, qu'ils forment deux distiques. Sous « stance », « oui » indique que dans l'édition ils sont formatés graphiquement comme des stances, ces quatrains étant individualisés par des interlignes augmentés ; dans cette même colonne un tiret indique que les périodes rimiques, en l'occurrence distiques de rimes suivies, ne sont pas formatées comme des stances (ne sont pas distingués graphiquement).

Pour la pièce 9, « 8/ » signifie qu'il y a un mètre de base, 8, mais, par la barre /, qu'il est combiné avec au moins un mètre contrastif ; le schéma complet de mètres de la période rimique est donné ensuite sous « Schéma complet mètres » (8 8 4). Le schéma rimique de la période rimique « aab » signifie que, dans le tercet, les deux premiers vers riment entre eux : le troisième aurait donc aussi bien pu être noté par exemple « x » (au lieu de « b ») comme en métrique anglaise. Sous « Lien rime », « enchaîné » signifie que ces tercets sont rimiquement enchaînés, le dernier vers de chacun rimant avec le premier du précédent. Sous « Clôture rimique de (la) suite », « aa » signifie que cette chaîne rimique de tercets, dont le dernier pourrait ne pas rimer par son dernier vers, est stoppée par un distique rimé en « aa » (sans nouveau suspens rimique).

Pour la pièce 20, sous « suite périodique », « 2 » indique qu'il s'agit d'une suite de seulement deux périodes rimiques rimées selon le schéma rimique indiqué ensuite. Pour les autres pièces, un simple tiret indique que ce nombre est supérieur à 2. Sous « Lien rime », « unissonant » précise que les périodes rimiques ou strophes successives sont unissonantes (sur les mêmes timbres rimiques dans le même ordre).

Pour la pièce 29, dans le schéma rimique « aabxb », les italiques correspondent à des « vers » qui se répètent périodiquement de strophe en strophe (refrain). Le « vers » noté « x » n'est pas rimé. Sous « Musique », « oui » signifie qu'on a connaissance que le texte est associé à un air de musique (chantable) ; on peut, bien sûr, être très incomplètement renseigné sur ce dernier critère².

2. Métrique de Rutebeuf³

2.1 Classement des types métriques de Rutebeuf

Voici maintenant, extrait du précédent et classé, un tableau des types métriques (tels que caractérisés ci-dessus) constatés dans le même corpus. Chaque type est représenté par son premier exemplaire dans le corpus.

Formes dominantes

<i>Effectif</i>	<i>Identification titre, page</i>	<i>Mètre de base</i>	<i>Schéma complet de mètres</i>	<i>Suite pério- dique</i>	<i>Rime</i>	<i>Lien rime</i>	<i>Stance</i>	<i>Clôture rimique</i>	<i>Musique</i>
4	Sainte Eglise p. 182	8			aab aab bba bba	-	oui		
2	Anceel de l'Isle p. 96	8			abab abab	-	oui		
2	Cordeliers p. 50	6+6			aa aa	-	oui		

11	Pet p. 64	8			aa	-	-		
----	-----------	---	--	--	----	---	---	--	--

5	D'Ypocrisie p. 136	8/	884		aab	enchaîné	-	aa	
1	La Griesche d'yver p. 19	8/	884		aab	enchaîné	-	ax	
1	La Griesche d'estei p. 204	8/	884		aab	enchaîné	-	aa' ?	

² Michel Zink écrit à ce sujet (p. 33 de son introduction) que dans sa poésie Rutebeuf « parle et ne chante pas. Certains soutiennent cependant que les poèmes en tercets coués [en 8 8 4] peuvent avoir été chantés. Mais les manuscrits n'offrent aucun indice à l'appui de cette hypothèse ».

³ Les termes marqués d'un astérisque sont définis dans l'*Art poétique*, dans le *Petit Dictionnaire de métrique* ou dans l'article sur « Rime et contre-rime » indiqués en références.

Cas singuliers

1	Béguines p. 264	7		2	ab ba abaaba	unissonant	oui		oui
1	Chanson ordres, p. 442	6			aaabxb	-	oui		
1	Ribaux de greive p. 214	8		1	ab ab ab ab ab a	-			

Ce classement est représentatif de l'ensemble de l'œuvre connue de Rutebeuf quant aux formules dominantes⁴.

On constate d'abord la généralité du caractère périodique des formes de dimension supérieure au vers : ces pièces sont généralement des suites périodiques de groupes de vers. Deux exceptions envisageables seulement :

1) Le Dit des Béguines, à la limite de l'exception, puisqu'il comporte deux strophes seulement (mais c'est une chanson).

2) Le Dit des Ribaux de Greive : ce n'est pas une suite périodique si on le considère comme formé d'une seule espèce de groupe de vers qui serait rimé en (ab ab ab ab ab ab) ; mais peut-être faudrait-il envisager de le considérer comme une suite de deux (ab ab ab), ou de trois (ab ab), ou même plutôt, simplement, comme une suite périodique de six modules ab unissonants, à comparer aux modules aab enchaînés ci-dessous.

Que les formes périodiques soient traitées en stances (périodes rimiques sémantiquement séparables et graphiquement individualisées dans l'édition) ou en continuité (comme les distiques de rimes plates), toutes ont un mètre de base (le plus souvent mètre unique) qui est donc le mètre unique de la pièce et à plus forte raison son mètre de base.

2.2 Formes dominantes

A) « Strophes » (ou groupes) composées géminées.

Effectif	Identification titre, page	Mètre de base	Schéma complet de mètres	Suite périodique	Rime	Lien rime	Stance	Clôture rimique	Musique
4	Sainte Eglise p. 182	8			aab aab bba bba	-	oui		
2	Anceel de l'Isle p. 96	8			abab abab	-	oui		
2	Cordeliers p. 50	6/6			aa aa	-	oui		

Sous « Effectif » figure le nombre de pièces réalisant le type (y compris l'exemple fourni).

Chacune de ces strophes est *composée** : c'est un *groupe composé* de deux *groupes rimiques* (GR) du type (aab aab), (ab ab) ou (a a). Chacun de ces GR est formé de la

⁴ On trouve plus tard deux autres formules lyriques : chanson sur Notre Dame (p. 822) en suite périodique de (ab ab ccb bc), quatrain en 4-6v et quintil en 5v, et chanson de Puille (p. 828), en suite périodique de (abab cccb) de 8v.

réunion de deux *modules* rimant ensemble et réunis par équivalence rimique, modules d'un vers dans (a a), de deux vers dans (ab ab) ou de trois vers dans (aab ccb).

Chacun de ces groupes composés (donc de ces strophes composées) est, plus spécifiquement, *géméné** en ce sens que les deux GR qui le composent sont de même structure, à la différence d'une strophe dissymétrique qui serait composée, par exemple, d'un (ab ab) et d'un (aab ccb) comme le dizain (abab ccd eed) dans une tradition littéraire ultérieure⁵.

Il ne faut pas confondre le fait, spécifique, que les deux GR formant la strophe géménée soient du même type et le fait que les deux modules d'un GR soient généralement semblables comme les deux [ab] dans un quatrain (ab ab), phénomène plus commun. La strophe composée géménée (ou incluant un groupe géméné) est caractéristique de la tradition orale et musicale (chant) ; à ce titre, elle est assez commune au Moyen Age ; et, à l'époque classique, elle est peu commune dans la poésie littéraire (émancipée de la tradition orale) et commune dans le chant ou en *style métrique de chant*.

Au sein de chacune de ces strophes géménées de Rutebeuf, entre les deux GR composants, il y a un lien rimique : le ou les timbres rimiques (formes catatoniques équivalentes) ne se renouvellent pas complètement d'un GR à l'autre comme ce serait le cas dans un double sixain (aab aab ccd eed), dans un double quatrain (abab cdcd), ou dans un double distique (aa bb) ; au lieu de ces strophes géménées à rime renouvelée, on a ici : les mêmes timbres dans les mêmes positions (unissonance) dans les paires de quatrains (abab abab) ; les mêmes timbres permutés dans les paires de sixains (aabaab bbabba), du type dit strophe d'Hélinand (permutation) ; les mêmes timbres, forcément dans les mêmes positions, dans les paires de distiques (aa aa). Il pourrait être pertinent que, dans le type à permutation (double sixain), le premier vers du second sixain rime avec le dernier du précédent (enchaînement* rimique, comme dans un huitain qui serait géméné en abab bcbc (comme ce sera le cas dans le Testament de Villon).

Conséquences en analyse stylistique.

Il faut analyser le poème (parfois même l'interpréter) en tenant compte de cette structure métrique, qui cadre le discours et sa rhétorique. Par exemple, dans les (abababab) du texte sur monseigneur Ancel, on doit tenir compte de la division non seulement en quatrains (abab abab) (chose scolairement connue), mais des quatrains en modules distiques (chose le plus souvent ignorée).

En particulier, les quatrains géménés sont généralement analysés comme de purs quatrains monorimes (y compris par Faral et Bastin, à l'analyse de la versification desquels Michel Zink (p. 37) renvoie comme « définitive ») ; le second quatrain y est généralement sémantiquement consistant. Il importe de tenir compte de leur composition en distiques pour cadrer l'analyse rhétorique.

⁵ La notion de groupe (ou strophe) *géméné* est un cas particulier de celle de groupe (ou strophe) qu'on pourrait dire *symétrique* (si ce terme n'avait déjà reçu un sens différent chez Martinon 1912), car un groupe (abab cdcd efef) composé de trois, et non seulement deux GR de même structure paraîtrait encore caractéristique du *style métrique de chant* ; mais il en serait caractéristique aussi par son caractère ternaire.

Dans sa thèse sur les strophes depuis la Renaissance, Philippe Martinon écrit (1912 : 89) :

Dans le quatrain, les rimes sont naturellement couplées [*i.e.*: en abab, abba ou aabb]. Le Moyen âge a connu évidemment des formes à rimes non couplées, mais depuis l'époque classique elles sont infiniment rares, et nous avons peu de choses à en dire. Il y a d'abord le quatrain monorime, usité particulièrement du XIII^e au XV^e siècle, et, chose curieuse, en alexandrins, à une époque où l'alexandrin est presque inusité (1). Mais ce n'est pas là une strophe. La fantaisie de quelques poètes modernes a pu s'y amuser un instant, de préférence avec des octosyllabes. Mais la poésie lyrique classique n'en a jamais fait son instrument, depuis le jour où la Renaissance élimina de sa lyrique le vain cliquetis de la rime quadruple, si chère au Moyen âge.

Note (1) [de Martinon] : Ce quatrain, qui était surtout didactique, a été popularisé par le *Testament* de Jean de Meung. On en trouvera de nombreux exemples dans Rutebeuf, et toujours en alexandrins. Rutebeuf d'ailleurs n'emploie *jamais* l'alexandrin en dehors de ce quatrain, car on ne concevait pas à cette époque l'alexandrin autrement que monorime, même dans un quatrain [...].

La structure composée du quatrain (aaaa) en (aa aa) semble donc avoir échappé à Martinon, qui ne distingue pas les quatrains composés constitués de deux GR (aa bb) et les quatrains simples d'un GR de deux modules comme (ab ab). Son analyse semble reposer sur une appréciation esthétique (« vain cliquetis »), qui à son tour peut dériver du fait que son esprit (son oreille, comme on dit), formé à la versification classique qui ignore l'enchaînement, entend les quatrains géménés comme des strophes simples de quatre vers. Mais son observation sur le lien de ce quatrain à l' « alexandrin » reste pertinente.

Pour une justification de l'analyse composée binaire des (aa aa), voir Annexe ci-dessous.

B) Suites périodiques de strophes simples (GR) ou de modules.

Effectif	Identification titre, page	Mètre de base	Schéma complet de mètres	Suite périodique	Rime	Lien rime	Stance	Clôture rimique	Musique
11	Pet p. 64	8			aa	-	-		

5	D'Ypocrisie p. 136	8/	884		aab	enchaîné	-	aa	
1	La Griesche d'yver p. 1	8/	884		aab	enchaîné	-	ax	
1	La Griesche d'estei p. 2	8/	884		aab	enchaîné	-	aa' ?	

(Les deux « Griesches » ne diffèrent du type précédent que par la clôture rimique)

Il s'agit de suites périodiques continues :

- soit de groupes rimiques de deux modules d'un vers chacun (a = a) ;
- soit de modules (de trois vers, tercets), comme dans la « terza rima » de *La Divine Comédie* (environ 1307-21) : la *rime principale*, celle qui est unique dans chaque module, est terminale dans aab (type Rutebeuf), avant-dernière dans aba (type Dante). En paire de modules équivalents, ces modules donneraient respectivement (aab aab) qu'on trouve en

composants de la strophe d'Hélinand⁶, ou (aba aba) ; en chaîne par enchaînement rimique, la rime principale d'un module étant initiale du suivant, cela donne :

aab bbc ccd dde..., type Rutebeuf
aba bcb cdc ded..., type Dante

Il s'agit donc de suites périodiques de modules en chaîne. La *saturation* rimique (si tout vers doit rimer) implique une variation finale pour *clôture* de la chaîne rimique : un (aa) terminal chez Rutebeuf (type ... yzy zz), un seul vers dans *La Divine Comédie* (type ... yzy z).

Le fait que les tercets formant ces suites périodiques ne soient pas traités de manière discontinue (comme des stances) paraît lié à la simplicité de leur schéma rimique : groupes de modules minimaux dans le type aa, simples modules (et non groupes de modules) dans le type aab. Par leur métrique minimale et continue, il peuvent convenir à la *continuité discursive* de récits parfois longs (Pet de 38 distiques, Vie de sainte Elysabel en plus de mille) et parfois pour la parole en dialogues (Miracle de Théophile, dans l'autre moitié de l'œuvre de Rutebeuf).

Je m'interroge sur l'absence de clôture rimique ou son caractère approximatif pour deux chaînes de tercets : problème d'édition ou d'analyse ? ou simple absence de clôture (non saturation rimique finale) d'une suite qui, de toute manière, doit subir une variation finale ?

2.3 Formes mineures.

Hors des formes largement majoritaires ainsi caractérisées, restent seulement trois types particuliers d'un seul exemplaire chacun, les deux premiers (au moins) étant associables à une musique (« lyriques »).

Effectif	Identification titre, page	Mètre de base	Schéma complet de mètres	Suite périodique	Rime	Lien rime	Stance	Clôture rimique	Musique
1	Béguines p. 264	7		2	ab ba abaaba	unissonant	oui		oui
1	Chanson ordres, p. 442	6			aaabxb	-	oui		oui
1	Ribaux de greive p. 214	8		1	b ab ab ab ab ab	-			

La strophe des Béguines semble commencer par un quatrain ab ba (il semble donc bien s'agir d'une espèce de strophe composée). La suite est moins évidente car il n'y en a que deux que le sens ne semble pas partager de la même manière ; il faudrait connaître la musique.

Pour la Chanson des Ordres de Paris, on peut imaginer une organisation en deux groupes rimés de modules :

⁶ Le jeune Rimbaud connaissait-il ces suites de tercets de Rutebeuf quand il a décrit en tercets 884 traités comme des stances* les « Effarés », qui souffrent eux aussi de l'hiver, du froid, du vent, du manque de vêtements?

		Modules	Groupes rimiques
St.1	<i>Dou siecle vuel chanteir</i>	<i>eir</i>	
	<i>Que je voi enchanteir.</i>	<i>eir</i>	(<i>eir = eir</i>)
	<i>Teis vens porra venteir</i>		
	<i>Qu'il n'ira pas ainsi.</i>	<i>i</i>	
5	<i>Papelart et beguin</i>		
6	<i>Ont le siecle houni</i>	<i>i</i>	(<i>i = i</i>)

Soit une strophe composée de deux GR : un (aa) ici en *eir* dont les modules sont des vers (*chanteir - enchanteir*) ; puis un second (aa) toujours en *i* à cause de la répétition périodique du second module (refrain) dont les modules sont des distiques (*ainsi - houni*). Dans cette analyse (hypothétique), le vers 5 en *beguin* ne rime pas, mais il n'est que le début d'un distique qui rime: à un niveau supérieur il y a saturation rimique : le second distique rimant avec le troisième par *ainsi = houni*⁷.

Ces deux GR rimés de deux et quatre vers sont enchaînés rimiquement : le premier vers du second GR (*ainsi - houni*) rime par son premier vers (*venteir*) avec le dernier vers du premier GR (*enchanteir*). La quasi-répétition *chanteir = enchanteir* s'inscrit donc dans la structure binaire du groupe initial de la strophe (et du poème). On constate des variations de ce schéma dans plusieurs strophes (liberté liée au type chanson ? altérations en tradition orale ou de copiste?).

Remarque sur la lecture moderne : aujourd'hui, non accoutumé à sentir (rythmiquement) ou reconnaître (intellectuellement) l'enchaînement rimique, on peut être porté spontanément à couper ce 2-4vers (distique + quatrain) en 3-3vers (deux-tercets). Résultat, une discordance systématique uniquement due à ce contresens rythmique : les vers 3-4 correspondent à une phrase qui enjamberait du premier tercet dans le second sans aller jusqu'au bout de celui-ci, ainsi le vers 4 serait en rejet à l'initiale du tercet conclusif. Rythmée à l'ancienne, la strophe est bien mieux concordante.

Ces deux formes lyriques se distinguent des dominantes par leur mètre court pour un vers littéraire, mais non pour un vers de chant.

Les Ribauds de Greive ont déjà été évoqués en tête de ce commentaire. L'analyse en simple suite périodique de ab me semble a priori la moins improbable ; il s'agirait alors d'une suite périodique de modules rimés, comparable aux suites périodiques de modules rimiquement enchaînés que sont les chaînes de tercets ci-dessus (on peut, peut-être,

⁷ Je n'ai pas cherché à justifier ici la distinction d'un niveau des « vers » et d'un niveau supérieur comme celui des « distiques », et me suis contenté d'appeler *vers* les expressions métriques formatées en alinéas métriques dans l'édition. Ainsi on pourrait se demander si ces « distiques » 6/6 ne peuvent pas être considérés comme des « alexandrins » 6-6. Rappelons, cependant, que la tradition métrique orale et en particulier celle du chant n'est pas marquée par la linéarité comme la tradition littéraire classique où la saturation rimique s'est rigoureusement concentrée à un niveau unique de « vers ».

la comparer aux « commandements de Dieu » en tradition orale du XVI^e (au moins) au XX^e siècle, simples suites de modules distiques rimés en *-as / -ent*⁸).

2.4 « Alexandrin » à sous-vers disjoints (à césure lâche).

Dans des pièces telles que le Dit des Cordeliers, on épingle souvent, comme particuliers même en leur contexte, des vers du type suivant (strophe 1, vers 3; je distingue graphiquement les hémistiches) :

Son cors a grant martire contre les anemis

Le premier hémistiche, de rythme anatonique* 6, présente une cadence féminine, et sa voyelle féminine 7^e ne peut ni s'élider devant le mot suivant, celui-ci étant disjonctif (*martire-re contre*), ni contribuer au rythme de l'hémistiche suivant (puisqu'il fournit lui-même les six voyelles de son rythme anatonique). Forcé de constater l'existence de cette voyelle surnuméraire à la césure, on classe souvent ces vers comme particuliers en disant qu'ils ont une *césure épique*, par rapport auxquels les autres pourraient paraître plus ordinaires ou normaux.

On peut observer cependant que lorsque le premier hémistiche (sous-vers) est potentiellement féminin comme dans ce cas, Rutebeuf commence indifféremment le suivant par un mot jonctif ou disjonctif, comme ci-dessous (strophe 2, vers 4) :

Qu'ils sont saint de la corde et s'ont tuit lor pié nu

Il est donc plausible que dans de tels cas la voyelle féminine ne s'élidait pas plus que dans les autres et qu'ils pouvaient avoir une césure « épique » (s'il faut parler ainsi); et que, plus généralement, dans tous les alexandrins des poèmes où la césure « épique » est banale, elle n'a rien de particulier, et est simplement un symptôme du fait que les hémistiches n'étaient pas cosyllabés (ou du moins, banalement, ne l'étaient pas).

On peut parler de vers à *hémistiches disjoints* (syllabiquement) ou à *composition lâche* : dans ce système, un hémistiche initial féminin n'est pas plus particulier métriquement qu'un vers féminin, et, par conséquent n'appelle pas de commentaire métrique particulier (à juste titre on ne prend pas la peine d'épingler comme spéciaux les entrevers sur rime féminine). Rappelons, à ce propos, qu'à l'époque de Rutebeuf la cadence des vers (féminins ou masculins) n'est pas réglée littérairement et indépendamment de la musique : ils sont librement féminins ou masculins. Il en va de même de chacun de leurs hémistiches syllabiquement disjoints ; et ainsi un alexandrin lâche – qu'on pourrait peut-être nommer « épique » que sa césure soit féminine ou masculine – a de douze à quatorze syllabes (avec un rythme métrique 6-6) selon qu'il a zéro, un, ou deux hémistiches féminins.

Conséquence stylistique -. Il serait donc plutôt recommandable de prononcer ces espèces d'alexandrins, que leur premier sous-vers soit féminin ou non, en deux sections syllabiques

⁸ *Un seul Dieu tu adoreras / Et aimeras parfaitement. / Dieu en vain tu ne jureras / Ni autre chose pareillement / Les dimanches tu garderas / En servant Dieu dévotement. / Tes père et mère honoreras / Afin de vivre longuement. / Homicide point ne seras / De fait ni volontairement. Etc.*

disjointes avec pause à la césure⁹. L'impression produite par des « vers » ainsi disjointes était vraisemblablement bien différente de celle de l'alexandrin classique qui, dans sa continuité syllabique et rythmique, est un vers long, le plus long ; elle pouvait le rapprocher du rythme des vers de rythme 6 ; on peut s'aider à se rapprocher de cette impression en les redisant comme des 6-voyelles (de plus, ici, les modules de deux vers sont distingués par décrochage gauche de leur vers initial)¹⁰ :

Cordeliers, st. 16

*L'evesques ot conseil
Par trois jors ou par quatre ;
Mais fames sont noiseuses,
Ne pot lor noise abatre,
Et vit que chacun jor
Les convenoit combatre,
Si juga que alassent
En autre leu esbatre.*

*L'évêque tint conseil
pendant trois jours ou quatre.
Mais les femmes sont querelleuses,
il ne put les apaiser,
et il vit que jour après jour
il fallait les combattre :
il jugea qu'ils iiraient
ailleurs s'ébattre.*

Ainsi présentée, la strophe ressemble à un huitain géminé (type banal en texte de chant) dont les quatrains, comme souvent en tradition chantée, seraient rimés en (xa xa) au lieu de l'être en (ab ab), c'est-à-dire, en fait, sont rimés en (aa) au niveau des « distiques ». L'effet de lourdeur (?) que peuvent aujourd'hui (me semble-t-il) produire ces sortes de quatrains pourrait être dû en bonne part à la distorsion historique qui nous induit à les lire à peu près comme des alexandrins continus (sauf peut-être cas de césure épique) – vers d'une seule coulée, longs surtout pour cette époque.

On peut donc dire, malgré l'origine savante du mot, que ces « vers » ne sont pas vraiment et tout à fait des alexandrins au sens moderne de ce mot. Une analyse historique superficielle de la versification française peut donner l'impression que l'alexandrin a eu son heure d'importance, puis, qu'il est déchu, puis, qu'il est revenu en force pour dominer après le milieu du XVI^e siècle. Mais du point de vue de la longueur des suites syllabiquement continues, il y a une plus grande continuité, les grands vers (composés) syllabiquement continus apparaissant vers le XVI^e siècle, et le plus grand, l'alexandrin, n'apparaissant qu'à la fin de cette période, qui réalise progressivement une littérisation du vers.

2.5 L' « alexandrin » à césure lâche en quatrain géminé

L'analyse métrique en 6-6 à hémistiches disjointes et l'analyse strophique en quatrains composés (aa aa) ont des implications stylistiques convergentes.

On peut essayer de comparer l'effet produit par une enfilade de quatre longs vers monorimes (lecture moderne A) et huit petit vers rimés en deux quatrains (lecture supposée à l'ancienne B) en s'aidant du formatage suivant. Pour favoriser dans A l'impression

⁹ Remarque : dans un vers classique comme *Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle* (comme au début d'*Andromaque* de Racine), le premier hémistiché n'est normalement pas féminin puisque, le vers étant normalement syllabé en continuité, *retrouv(e)* n'a que deux voyelles devant le mot jonctif *un*. On peut seulement dire qu'il s'agit d'un hémistiché *potentiellement féminin*. Cela dit, on sait que la diction pouvait être moins rigoureuse que le système théorique et que des pauses étaient parfois faites à l'intérieur du vers, y rendant possibles des *e* féminins non numéraires.

¹⁰ La traduction donnée à droite est adaptée de celle de Michel Zink en s'ajustant à la structure en distiques et à la succession des 6v.

d'alexandrins en longs vers, j'ai forcé graphiquement l'élision des césures normalement féminines:

A *L'evesques ot conseil par trois jors ou par quatre ;
Mais fames sont noiseus', ne pot lor noise abatre,
Et vit que chacun jor les convenoit combatre,
Si juga que alass' en autre leu esbatre.*

B *L'evesques ot conseil
Par trois jors ou par quatre ;
Mais fames sont noiseuses,
Ne pot lor noise abatre,

Et vit que chacun jor
Les convenoit combatre,
Si juga que alassent
En autre leu esbatre.*

Cette expérience d'édition/lecture peut aider à prendre conscience que la réinterprétation rythmique en longs quadruplets de longs vers (A) d'espèces de petits vers assemblés en petit quatrains appariés en strophe géminée (B) transforme profondément, dans notre réception moderne, l'effet esthétique de ces strophes de Rutebeuf.

3. Argumentation rythmique

3.1 Dans une stance

Voici la strophe 22 du Dit des Cordeliers¹¹ avec sa traduction juxtaposée dans l'édition de Michel Zink (p. 60 ; caractères gras ajoutés ici) :

La deüst estre mires	la ou sont li plaïé	<i>Le médecin devrait être là où sont les malades,</i>
Car par les mires sont	li navré apaïé	<i>car les médecins apaisent les souffrances des blessés.</i>
Menor sont mire et nos	sons par eus apaïé	<i>Les Mineurs sont des méd. qui nous donnent la paix :</i>
Por ce sont li Menor	en la vile avoié	<i>c'est pourquoi ils ont pris le chemin de la ville.</i>

La distinction de deux distiques à l'intérieur du quatrain, donc de sa structure géminée (aa aa) et non simplement (aaaa), permet d'abord d'observer qu'un système de répétition s'y carre dans la structure métrique symétrique. Le mot *mires*, sujet d'une forme (simple ou modalisée) du verbe *être*, apparaît dans les deux hémistiches initiaux (h1) du distique 1 (D1), le mot *Menor*, sujet de *sont*, allitérant en *m* avec *mires*, dans les deux h1 de D2 : dans chaque distique, il y a ainsi une équivalence lexicale entre ses vers ; et au niveau supérieur, entre les deux distiques, il y a une équivalence structurale (du second degré), par homologie de cette équivalence de base.

Cette organisation disparaît dans la traduction avec le remplacement de la répétition par l'anaphore *Mineurs* > *ils* du vers 3 au vers 4. Du même coup disparaît une relation

¹¹ Cet exemple unique est extrait de ceux exposés en janvier 2006.

d'enchaînement entre les deux distiques constitutifs du quatrain. En effet comparons le dernier vers de D1 et le premier de D2 en adaptant l'ordre des constituants :

Agent	Auxil.passiv.	GNs	Participe	
Par les mires	sont	li navré	apaïé	
Par eus	sons	nos	apaïé	(ordre modifié pour comparaison)

La correspondance est systématique : complément d'agent en *par* + GN (où j'entends, par GN, une unité non-clitique) ; un verbe passif ; un sujet GN (non clitique). Que *nos* n'est pas clitique dans *nos sons* (*nous*, *nous sommes*, plutôt que *nous sommes*) est confirmé par le fait que ce pronom est conclusif de h1 (voyelle 6). Ce parallélisme disparaît dans la traduction, qui rend le sujet non-clitique *nos* par un complément clitique *nous* (dans *nous donnent*) et le GN (non-clitique) *eus* par un pronom quasi-clitique dans (*qui ... donnent*).

Cette organisation rhétorique répétitive métriquement scandée a une valeur argumentative. Du vers 1 au vers 2, la répétition scande une justification explicitée par *car* ; du vers 3 au vers 4, elle scande une conséquence explicitée par *por ce* ; du premier distique au second, l'enchaînement par parallélisme et l'équivalence structurale de répétition scandent l'argumentation qui transpose une fonction sociale des médecins aux Mineurs. C'est pourquoi on peut parler à ce sujet d'*argumentation rhétorique et rythmique*. Comme on le voit par l'analyse du quatrain monorime en paire gémée de distiques, une analyse métrique correcte est nécessaire à sa reconnaissance.

Cette rhétorique n'est pas conservée dans la traduction. On a déjà fait la même remarque à propos de la traduction du *Voir Dit* de Guillaume de Machaut (vers 1365) par Paul Imbs dans la même collection éditoriale des Lettres gothiques¹².

3.2 Dans une suite continue de distiques

Dans le Testament de l'âne, suite de 8v rimés en (aa), p. 104, un prêtre objet d'une accusation dialogue avec son évêque (p. 108, V.109s, distiques numérotés ici selon leur position dans l'extrait) :

- | | |
|---|---|
| <p>1 Dist li prestres: – Biax tres dolz sire,
Toute parole se lait dire.</p> <p>2 Mais je demant jor de conseil
Qu'il est droit que je me conseil</p> <p>3 De ceste choze,] c'il vos plait]
(Non pas que je i bee en plait).</p> <p>4 - Je wel bien le conseil aiez
Mais ne me tieng pas apaiez</p> <p>5 De ceste choze,] c'ele est voire.]
– Sire, ce ne fait pas a croire.</p> | <p>Le prêtre répondit: – Mon très cher seigneur,
tous les propos peuvent circuler.</p> <p>Mais je demande un jour de réflexion
car il est juste que je réfléchisse</p> <p>à cette affaire, s'il vous plaît
(non pas que je sois friand de procédure).</p> <p>- Je consens à ce que vous ayez ce délai de réflexion,
mais je ne vous tiens pas quitte</p> <p>de la chose, si elle est vraie.
– Mgr, il ne faut pas y ajouter foi</p> |
|---|---|

¹² Voir Cornulier, « Rime et répétition dans le Voir Dit de Machaut (vers 1365) », polycopié, Université de Nantes, consultable sur le site de l'Université de Rennes-2 :

<<http://www.uhb.fr/alc/medieval/machaut/cornulier.PDF>>

Dans D2 (distique 2), le retour rimique de la notion de *conseil* (réfléchir, substantif > verbe pronominal) scande la justification (demande de réfléchir justifiée par le droit de réfléchir). Il s'agit de réfléchir sur cette chose, *conseil de ceste choze*. Bonne raison, donc demande accordée par l'évêque, mais en précisant que cet accord concerne seulement le conseil, pas la chose : il reprend en les dissociant les deux termes (*conseil* et *de ceste choze*), ce qui scande sa réserve. Il y a enjambement discordant entre les deux premiers distiques, incluant le fait que le constituant [*je me conseil / De ceste choze*] franchit la frontière du D2 sans aller jusqu'au bout du suivant ni même de son premier vers. La division métrique discordante de ce constituant correspond à la progression suivante :

- A) — *je demant jor de conseil*
- B) ... *que je me conseil / De ceste choze*
- C) — ... *le conseil... mais... pas... de ceste choze*

Il y a déjà du sens à la fin de D2 (demande de réflexion); cela étant, par rapport à la notion de *conseil*, la mise en le rejet du complément *De ceste choze* le fait apparaître comme une spécification ajoutée pour la seconde occurrence et le focalise différenciellement.

Il y a de nouveau une discordance dans D4/D5: un constituant, *Mais ne me tieng pas apaiez / De ceste choze*, enjambe leur frontière sans aller jusqu'au bout de D5, et il enjambe encore par *De ceste choze* (mis en rejet). Mais cette fois la séparation métrique fait plus que focaliser une spécification; elle scande une séparation sémantique et syntaxique entre ce que l'évêque accorde, le *conseil* (réflexion), et ce dont il ne se tient pas *apaiez* : (*De*) *ceste choze*. Ainsi l'évêque sépare, comme en rebondissant sur la rhétorique de son interlocuteur pris au mot, ce que celui-ci a séparé, et la métrique scande, par discordances parallèles, cet effet de réplique.

La traduction variant à *cette affaire* > *de la chose* ne rend pas ce rebond.

En fait, dans le propos du prêtre, il y avait même un rejet à double détente : deux conditionnelles parallèles, *c'il vos plaît* et *c'ele est voire* en rejet prolongé, renforcent les parallélismes métriques précédents.

- | | | |
|---|---|---|
| 3 | <i>De ceste choze, c'il vos plaît</i> | <i>à cette affaire, s'il vous plaît</i> |
| | <i>Mais ne me tieng pas apaiez</i> | <i>mais je ne vous tiens pas quitte</i> |
| 5 | <i>De ceste choze, c'ele est voire.</i> | <i>de la chose, si elle est vraie.</i> |

Ce ne sont là que deux exemples..., mais le texte fourmille, chez Rutebeuf comme chez Machaut, de ces répétitions métriquement articulées qui nous paraissent aujourd'hui bizarres ou naïves, et qui, dans une culture ancienne, supportaient une argumentation ou des effets de sens par le rythme. Comme il serait encore plus facile de respecter un peu cette organisation rhétorique que de la dissoudre, on dirait que certains traducteurs modernes non seulement (peut-être) ignorent, mais évitent ces répétitions comme des maladresses. Mais, puisqu'il s'agit ici (comme il y a quelques années pour Machaut) du programme du concours d'agrégation, on peut recommander aux candidats de parier qu'un jury apprécierait un effort explicitement justifié de reconnaître cette rhétorique métrique et de la

transposer, au moins comme preuve d'un souci de vraie fidélité à la lettre et au rythme du texte et à leur puissance de sens.

Benoît DE CORNULIER

Annexe Sur les quatrains monorimes

Les stances médiévales rimées en (aaaa) sont traditionnellement (aujourd'hui encore) considérées comme de purs quatrains. Pourtant, par exemple, Charles Doutrelepont (1992) a montré que chez Chrétien de Troyes (deuxième moitié du XII^e siècle), dans une suite continue de distiques (aa), deux distiques successifs étaient parfois rimés sur les mêmes terminaisons.

Pourquoi, s'agissant de strophes, préférer l'analyse binaire en strophes géminées, paires de (aa) rimiquement enchaînés ou unissonants ?

Il est probable que l'analyse en simple quatrain (aaaa) est conforme au moins à la manière dont, de nos jours, des lecteurs familiers de poésie classique lisent Rutebeuf ; oui bien sûr, aujourd'hui (et depuis assez longtemps), spontanément, on peut les traiter rythmiquement de cette façon ; mais les classiques ne pratiquaient pas le quatrain (aaaa), et le traitement de ces quatrains en simples quadruplets n'est pas conforme au système médiéval. On est enclin aujourd'hui à traiter rythmiquement des formes médiévales avec les principes intériorisés du système classique : c'est une espèce de réfraction historique des formes. Comme le « logiciel » métrique a changé dans les esprits, il ne traite plus toujours les mêmes textes de la même façon ; comme nous n'avons plus dans nos têtes un principe d'enchaînement rimique, nous ré-organisons spontanément des (ab bc cd de ef fg...) en (a bb cc dd ee ff g...), qui deviennent des lors sémantiquement discordants, et des (aa aa) en (aaaa). Ce traitement rythmique peut s'imposer de nos jours – il est devenu « évident » –, mais comme il est explicable par le changement de système métrique dans les esprits, son évidence n'a pas valeur d'argument contre une analyse historiquement informée.

L'analyse des (aaaa) de Rutebeuf en paires de (aa) enchaînés se justifie d'abord par ce qu'on peut appeler la grammaire des strophes (système rimique) :

L'analyse radicalement quaternaire des (aaaa) crée une exception. Alors que, hors du style métrique de chant, les groupes rimiques de modules sont très généralement binaires, et rarement ne serait-ce que ternaires, l'analyse quaternaire fait apparaître des groupes de modules directement quaternaires, exceptionnels en cela même. L'analyse binaire des (aaaa) en (aa aa) supprime cette exception à la Tendance binaire.

Du même coup, elle permet d'apercevoir une nouvelle généralisation : l'importance des strophes géminées (à composants unis par liaison rimique) chez Rutebeuf.

L'examen de la concordance fournit un argument d'un autre ordre : d'une manière générale, la tendance à la concordance entre les formes rythmiques et suites de mots qui leurs correspondent, que j'appelle les *expressions métriques* (e.m.) - que ce soit des vers, hémistiches, modules, groupes rimiques de modules (GR), groupes de GR, etc. - se traduit le plus manifestement par ce principe de Tendance à la consistance des e.m. conclusives :

Les e.m. conclusives sont généralement consistantes : le plus souvent, ce sont des constituants grammaticaux ou des suites discursives ayant une certaine cohérence.

Cette tendance ne s'étend pas aux e.m. non conclusives. Il est banal, et souvent sans effet significatif, qu'un hémistiche initial de vers, un vers initial de module, etc., ne soit pas consistant; le plus souvent, parce qu'une unité linguistique qui commence à l'intérieur de cette e.m. initiale se termine dans la suivante (généralement à sa fin si cette dernière est conclusive).

Ainsi dans le Dit des Cordeliers : Dans la plupart des 25 quatrains, D2 (distique 2 supposé) est une unité grammaticale ou discursive. Exemple parmi d'autres, dans la strophe 18 (p. 58), il y a une phrase qui enjambe de D1 dans D2:

<i>Que lor leus laissent cil</i>	<i>... mais la fole gent voient</i>
<i>Por oster le pechié</i>	<i>qui desvoiez avoient</i>
	<i>que en tel leu savoient.</i>

mais D2 coïncide avec la complétive en *que* complément de *voient*.

Exceptions assez nettes : les strophes 23 et 24 (p. 60). Dans st. 23, comme la ponctuation éditoriale le souligne, les vers 2 et 3 semblent occupés par une phrase,

<i>Car ce qui est oscur</i>	<i>font il cler devenir,</i>
<i>Et si font les navrez</i>	<i>en senté revenir.</i>

Les exceptions à la tendance à la consistance des e.m. conclusives sont minoritaires plutôt que rares dans poésie du Moyen Age. Et il semble qu'alors dans bien des cas elles ne visent pas à produire un effet stylistique de discordance : il n'y a pas lieu de les commenter systématiquement et au coup par coup.

Dans la strophe 9 du Dit des Cordeliers (p. 54), les mots conclusifs d'hémistiche, à la césure ou à la rime, sont :

plaint	plaindre
plaint	plaindre
point	poindre
desjoint	joindre

La répétition du couple *plaint-plaindre* occupe D1. La graphie, et la prononciation actuelle, suggèrent une légère variation rimique par apparition d'une glissante devant la voyelle tonique du vers, correspondant avec le passage de D1 à D2. Toutefois l'analyse phonologique incertaine de ces finales diphtonguées et l'incertitude sur la fidélité des manuscrits au texte de Rutebeuf rendent cette observation peu probante par rapport à la pertinence de la distinction des deux GR (distiques). Disons simplement qu'elle semblerait plutôt tendre à la confirmer.

L'attention à la structure binaire du quatrain (aa aa) conduit dans bien des cas à observer des détails manifestant l'unité de son distique terminal; ex., la strophe 25 (p. 61), dont le distique conclusif est aussi terminal du Dit :

<i>[B]ien le deüst sosfrir</i>	<i>mes [sire] Ytiers li prestres:</i>
<i>Paranz a et parentes</i>	<i>mariez a grant festes ;</i>
<i>Des biens de Sainte Yglise</i>	<i>lor a achetez bestes :</i>
<i>Li biens esperitiex</i>	<i>est devenuz terrestres.</i>

On pourrait analyser ce quatrain en groupes thématiques de vers : 1, 2-3, 4, où les vers 2-3 développent ce qu'a fait le curé Itier; ce développement enjamberait la frontière de distiques sans aller jusqu'au bout du conclusif : V3 serait en quelque sorte en rejet au début de D2. Pourtant il y a une cohérence de D2: c'est en achetant des bêtes avec les biens de l'Eglise qu'on a converti des biens spirituels en terrestres. Le dernier vers commente l'avant-dernier. Ce lien argumentatif se traduit dans la forme : Les deux derniers vers commencent par un constituant dissyllabique dont la tête nominale est dans les deux cas le mot *biens* ; à la rime se répondent *bestes* et *terrestres* qui se correspondent de la même manière par le sens. Ce parallélisme rhétorique évident à l'échelle du distique élargit un parallélisme plus discret à l'échelle de son premier vers : au nom initial désignant les *biens* de l'Eglise répond logiquement et formellement à la fin du vers le mot *bestes*, qui est de même rythme anatonique (1v) et de même attaque consonantique (allitération en *b* de *biens* > *bestes*)¹³.

Ainsi la reconnaissance de la structure composée des quatrains (aa aa) peut favoriser l'analyse rhétorique et stylistique du poème. On pourrait en voir d'autres exemples en examinant quelques cas de répétition...

REFERENCES

- CORNULIER (de), Benoît,
 1995, *Art poétique*, Presses de l'Université de Lyon.
 1999, *Petit Dictionnaire de métrique*, polycopié, Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes.
 2005, « Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire », p. 125-178 de Murat & Dangel 2005.
 DOUTRELEPONT, Charles, 1992, « Rime et rhétorique au XII^e siècle: Répétition, antonymie et anacrostiche chez Chrétien de Troyes », dans Actes de la Société Canadienne pour l'étude de la rhétorique, vol. 4.
 ELWERT, Theodor, 1965, *Traité de versification française*, Klincksieck.
 MARTINON, Philippe, 1912, *Les Strophes*, Champion.
 MURAT, Michel, et DANGEL, Jacqueline, 2005, *Poétique de la rime*, Champion.
 RUTEBEUF, 2001(<1989-1990), *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, collection Lettres Gothiques, Livre de poche.

¹³ L'équivalence d'attaque *bien* = *bestes* peut favoriser un contraste du type contre-rimique entre ces deux mots: ce serait un cas où une consonne glissante semble participer à la forme catatonique: *iens* > *estes*. Cet effet de contre-rime est d'autant plus plausible que *estes* fait la rime d'un vers à l'autre, et conviendrait au sens (transformation/contraste). J'ignore s'il peut être pertinent chez Rutebeuf qu'une même forme *bien(s)* (de deux mots différents) initie à peu près les deux distiques (*Bien le deüst... // Li biens...*).

QUAND LE CANCRE EST DANS LE JURY

On n'a pas tous les jours le plaisir de feuilleter chez soi un rapport du jury du concours d'agrégation. Chargé de sélectionner au plus haut niveau les professeurs de l'enseignement secondaire, ce jury publie chaque année un rapport sur le dernier concours, avec des modèles de réponse proposés par l'un ou l'autre de ses membres ; nombre d'agrégatifs et d'enseignants concernés par les concours suivants se précipitent sur ces leçons magistrales qui sont souvent de la meilleure qualité, mais apparemment pas toujours. Il y a quelques années, un « agrégatif » est venu nous soumettre pour avis un rapport du jury de l'agrégation de grammaire, rédigé, pour la composition principale (option A) en français moderne, épreuve écrite de « grammaire et linguistique », par un professeur des universités, et publié par le Ministère¹. Le texte soumis à étude était tiré du premier acte (scène 2) du *Britannicus* de Racine. Du corrigé du jury d'agrégation (p. 36-40) nous extrayons ce qui suit :

Page 39, remarques sur les vers numérotés d'après leur position dans l'extrait :

- | | |
|---|---|
| 6 | Entre Sénèque et vous disputez-vous la gloire |
| 7 | A qui m'effacera plus tôt de sa mémoire ? |

« Nous pouvons relever plusieurs faits remarquables. La construction « Entre Sénèque et vous, disputez-vous la gloire... » est déconcertante. Le syntagme prépositionnel *entre Sénèque et vous* laisse attendre un sujet autre que *Sénèque et vous* (« Entre Sénèque et vous y a-t-il rivalité ? »). L'anacoluthie est déjà à noter. »

Le sujet clitique *vous* postposé dans *disputez-vous* a échappé à l'attention du professeur correcteur, peut-être comme s'il s'agissait d'une construction impérative où *vous* postposé serait complément. « Fait remarquable » qui lui arrache le grand mot d'*anacoluthie*, qu'il semble priser comme ailleurs celui non moins savant d'*oxymore*.

¹ Les rapports de concours des jurys d'agrégation sont publiés annuellement par le M.E.N.R.T. Celui-ci date de 1996. La perle citée ici est plutôt précieuse par sa rareté, les corrigés proposés par ces rapports étant souvent excellents.

Page 41, à propos de ces vers :

10 Certes, plus je médite, et moins je me figure
Que vous m'osiez compter pour votre créature,
Vous dont j'ai pu laisser vieillir l'ambition
Dans les honneurs obscurs de quelque légion,
Et moi, qui sur le trône ai suivi mes ancêtres,
15 Moi, fille, femme, sœur et mère de vos maîtres !

« Le rythme souvent brisé des alexandrins devait être étudié : l'opposition entre les interrogations crispées des neuf premiers vers et la marche lente, la scansion méprisante des vers 10 à 15 ; en particulier le fameux²

Moi, fille, femme, sœur, et mère de vos maîtres

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

où les accents sur la première syllabe de *fille* et de *femme* entraîne [sic] l'ellision [sic] des *e* muets terminaux et font de l'alexandrin un décasyllabe ; les coupes de « Qu'il choisisse, s'il veut, » et « Qu'il imite, s'il peut, » ; la place à l'hémistiche de *sur le trône*, antéposé et accentué. »

Il ne s'agit pas ici de perles repérées par l'auteur du rapport *dans les copies des candidats* et citées pour notre plaisir, mais bien d'analyses exposées en modèle *dans ce rapport même* pour l'édification des candidats futurs. L'auteur a-t-il participé à l'évaluation des copies ? On doit le penser, car il écrit (p. 36) : « 12 copies ont été corrigées ; les notes obtenues ont été les suivantes : 12, une copie ; 10, une copie ; 9,5 : une copie ; 8,5 : trois copies ; 7,5 : une copie ; 6,5 : deux copies ; 4 : deux copies ; 3 : une copie. » Combien de points a-t-il retiré aux malheureux candidats qui croyaient que dans *disputez-vous* (vers 6) il y a un sujet (*vous* clitique sujet postposé en question) sans aucune « anacoluthie », et que dans l'alexandrin de Racine *Moi, fille, femme, sœur, et mère de vos maîtres* il y a douze syllabes (métriques) et même treize en comptant la posttonique terminale ?

Notre jury de concours de pêcheurs de perles a couronné Olivier Gauvrit, l'agrégatif de Paris qui, il y a quelques années, nous a révélé ce morceau d'anthologie. Il a reçu en récompense un exemplaire relié des œuvres poétiques complètes de Van Licorne, sans compter la publication de sa trouvaille dans le présent Cahier. Le concours reste ouvert pour les prochains Cahiers du C.E.M.

L. VAN LICORNE
Institut Universitaire de French Metrics

² Des espèces d'accents aigus manuscrits sont griffonnés sur les voyelles supposées 1, 2, 3, 4 (sœur, d'après le correcteur), 6 (è) et pas sur 10 sans doute oublié. Il est bien sûr possible que l'orthographe du texte imprimé n'ait pas été révisée par l'auteur, mais tous les doutes sont permis.

Abstracts

Résumés des articles

Autour de Verhaeren : la métrique d'Émile Van Arenbergh

Marc Dominicy

In 1921, the Belgian poet Émile Van Arenbergh (1854-1934) published a collection of sonnets, *Les Médailles*, which contains his whole production. Despite its lack of any literary interest, this corpus of 1176 12-syllable verses deserves to be examined from a metrical point of view. When studying at the University of Louvain (now Leuven), Van Arenbergh allegedly had a strong influence on three fellow students and poets : Iwan Gilkin (1858-1924), Albert Giraud (1860-1929) and Émile Verhaeren (1855-1916). This paper aims at comparing Van Arenbergh's and Verhaeren's alexandrine verses by relying on a limited set of formal criteria. It is shown that some features of Van Arenbergh's alexandrines may anticipate (or, at least, parallel) Verhaeren's innovative transformation of this metrical form. This inquiry also allows us to better understand the crucial role played by ternary or semi-ternary verse instances in the emergence of Verhaeren's very personal use of the so-called « feminine » or « lyric » caesura

Contre-rime et contre-répétition dans un poème d'Aragon : L'Illusion de la désillusion.

Benoît de Cornulier

Study of a poem in 5-5vowel meter probably improvised by Aragon in the early 1920-ies, in his first surrealist period. In this poem a metrical and lexical network, combining properties of Oral and Literary Traditions, seems to be generated from rhymes and such « counter-rhymes » as *am-is* > *am-ants*.

La césure italienne et sa fonction stylistique chez Péguy

Clotilde Barthélemy

Eve, an immense poem of more than 8000 alexandrine 6-6 verses published by Charles Péguy in 1913, includes a small number of Italian caesuras (such as in : *Et ce n'est pas des cartes de géographies*). One might believe that this simply shows that this kind of caesura was admitted in French versification by this time. But stylistic analysis of this poem shows that, on a general background of ultra-classic versification, they seem rather to have a polemical function of depreciation of the modern world.

Notule sur la libellule : les tankas de Judith Gautier

Alain Chevrier

This study examines the rhyme schemes in the five verse stanzas adopted by Judith Gautier to translate classical Japanese tanka poetry in her *Poèmes de la Libellule* (Dragonfly Poems, 1885). The study shows that, among the potential schemes, only those forms admissible during that era have been retained. The conclusion is that, in the paradigm of classical French versification, the tanka was acceptable while the haiku was not yet.

Ecarts métriques d'un Bateau ivre

David Ducoffre

This article studies the application of "métricométrie" on some special subdivisions of the alexandrines of Arthur Rimbaud in order to show a precise evolution in his practice. Our insistence on the "Bateau ivre" gives an idea of the importance of the critical dialogue which is established by metric configurations. Moreover, we discuss the possibility of a kind of compensation 4-4-4v when its structure

is superficial. We have tried to present a complete review of the criteria of “métricométrie”, and we regret only that we were not able to study the next one “Mot grammatical 5 + CP6”.

Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine. Gros plan sur une thèse récente Jean-Louis Aroui

We propose a detailed critique of Valérie Beaudoin's book *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine*, which is based on her doctoral thesis. The author's methods (empirical and statistical methods, use of a computer tool called the “métromètre”) are presented, together with her results. The points of the work under study devoted to rhyme and the principles of syllabification are carefully evaluated, as well as the chapters intended to deal with “rhythm”, which in fact present a general view of the alexandrine in Corneille and Racine. The Bibliography is also commented.

The most positive aspects of the work are to be found in its quantitative data. This is true of the “rimarium” which, in an appendix to the book, lists all word-rhyme couples attested in Corneille and Racine, gives their number of occurrences, and specifies the location (play, act, scene) of their first use.

Du vers au discours : la composition modulaire dans *Les Juifves* Emmanuel Buron

In humanist tragedies, chorus parts are generally didactic and written in stanzas ; character parts are more dramatic and in rhyming distichs. Nevertheless, we can't oppose these two types of speech : in Garnier's *Les Juifves*, character speeches are often organized in two-line or four-line groups, which form constant rhetorical micro-contexts. These modules bridge the gap between verse and stanzas. Analyzing these modules, we can catch a new glimpse of dramatic delivery in the XVIth century.

Sur le rôle de la répétition dans les proverbes Giulia D'Andrea

Research on proverbs has gradually developed from an anthropological/ethnographic field to a linguistic one. This study examines proverbs in Old and Middle French from a linguistic point of view. In particular, we have analyzed rhythmical aspects characterizing these proverbs, concentrating on several roles of formal repetition.

By applying the notion of *contre-équivalence* to our corpus, we have observed that repetition can appear on many levels – phonetic, lexical, morphosyntactic – all of which can appear in combination with each other.

There is even an extreme case of total repetition (e.g., *Qui ne peult ne peult*) for which we hypothesize the existence of a semantic and/or pragmatic contrast.

Sur la versification de Rutebeuf Benoît de Cornulier

In order to analyse the versification and style of a medieval poet such as Rutebeuf (13th century), it is not sufficient to apply the schemas of classical metrics. The analysis of the metrical chart of a characteristic part of his works reveals the importance of geminate groups of two couplets, quatrains or sestets of the same structure. Furthermore, this paper will also focus on the rhetorical function of (at least) rhyme repetition which is no longer accessible to modern readers.

Quand le cancre est dans le jury L. van Licorne

Howlers selected by the Centre for Metrical Studies (CEM). Authentic extracts from a jury's report on the Agrégation de Grammaire.

Le Vers français : Histoire, théorie, esthétique

Textes réunis par Michel Murat, 2000, Champion

Poétique de la rime

Textes réunis par Michel Murat et Jacqueline Dangel, 2005, Champion

Towards a typology of poetic forms

Textes réunis par Jean-Louis Aroui, à paraître en 2007, John Benjamins, Amsterdam