

Benoît de Cornulier, février 2008
Laboratoire de Linguistique de Nantes / Centre d'Études Métriques
à par. dans *Autour de Baudelaire et des arts, Infinis, échos et limites des correspondances*,
numéro des *Cahiers du C.E.R.E.S.* éd. par F. Benzina, C.E.R.E.S., Tunis.

Peindre « sur les ténèbres » : Rythme pour un destin contre-nature

LES TENEBRES

Dans les caveaux d'insondable tristesse
Où le Destin m'a déjà relégué ;
Où jamais n'entre un rayon rose et gai ;
Où seul avec la Nuit, maussade hôtesse,

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ;
Où, cuisinier aux appétits funèbres,
Je fais bouillir et je mange mon cœur,

Par instants brille, et s'allonge, et s'étale
Un spectre fait de grâce et de splendeur.
A sa rêveuse allure orientale,

Quand il atteint sa totale grandeur,
Je reconnais ma belle visiteuse :
C'est Elle ! noire et pourtant lumineuse.

1. Une césure bizarre dans un quatrain bizarre.

Ce sonnet est le premier d'un groupe de quatre, regroupés sous le titre *Un Fantôme*, publiés dans l'édition des *Fleurs du Mal* de 1861 (numéro 38)¹. Son titre prend sens dans son deuxième quatrain où est exprimé le destin du sujet condamné à “ peindre sur

¹ Voir l'édition des *Fleurs du Mal* par Claude Pichois et Jacques Dupont (2005, vol. 5, p. 259 s) qui signale un manuscrit de 1860 peu différent.

Les termes suivis ici d'un astérisque sont définis dans le *Petit Dictionnaire de Métrique* ou dans *l'Art poétique* (1995). Merci pour leurs remarques et corrections sur des versions préalables de cette étude à Brigitte Buffard-Moret, à Steve Murphy et à Georges Kliebenstein qui me signale la ressemblance du premier vers du “ Fantôme ” avec celui d'une ballade de Charles d'Orléans (XV^e siècle) : “ En la forest d'Ennuyeuse Tristesse ”. Ce Charles-là “ en exil en ce bois ” où il est “ l'homme esgaré ”, comme aveugle et sans espoir, rencontre un jour “ l'Amoureuse Deesse ” et se plaint à elle de ce qu'il a perdu celle qui le guidait. Merci en particulier à Fayza Benzina (Université de Tunis) grâce à qui cet article a pu être publié.

les ténèbres ”. A cette condamnation répondent le sixain où, noire dans le noir, apparaît une vision lumineuse, et plus loin le dernier sonnet du groupe (le Temps peut détruire un “ portrait ” de celle que le sujet a aimée, mais ne la tuera “ jamais dans ma mémoire ”).

Le second quatrain de ce sonnet se signale brutalement par ce qui, à l'époque, devait paraître comme une série de fautes de goût. Alors que le mètre installé est le 4-6, il démarre par un vers mal ou pas du tout rythmable en 4-6 – “ Je suis comme un + peintre qu'un Dieu moqueur ” –, se prolonge par une idée bizarre, “ peindre sur les ténèbres ”, et se termine sur l'image répugnante d'un mort condamné à manger son cœur bouilli.

La césure bizarre ne semble pas troubler la majorité des lecteurs et éditeurs modernes. Il est bien probable que, parmi ceux qui ont une “ oreille ” métrique (pour ne pas mentionner les lecteurs amétriques insensibles à tout couac), un grand nombre *sentent* ce vers comme rythmé en 5-5 sans impression de discordance (on reviendra sur ce point) et sans que le passage intempestif du 4-6 au 5-5 les dérange ; et il est probable aussi que, s'ils s'interrogent explicitement sur le mètre ou rythme de ce vers, ils *croient* le sentir en 6-4 et pourraient penser que “ c'est un 6-4 ” (on peut croire sentir selon tel rythme, tout en sentant selon un autre, et on imagine volontiers que tel vers “ a ” tel rythme comme une chaise “ a ” quatre pieds).

Essayer de deviner comment ce vers a pu se rythmer en son temps dans la tête de son auteur sera l'objet central de la présente étude².

Voici d'abord quelques remarques préalables sur le sens, simplement pour éviter quelques possibles malentendus sur le texte.

Enfermé dans les “ caveaux ”³ de son âme, non seulement comme un prisonnier condamné, mais comme un mort-vivant, le sujet (“ je ”) – on pourrait en ce cas dire “ le poète ” puisqu'il est pertinent que ce soit un artiste et l'auteur de ces poèmes – y est condamné à peindre, non pas “ dans ”, mais “ sur ” les ténèbres (comme des toiles), quelque chose de lumineux (huitain) : ainsi, par instants (sixain), il se représente, “ noire ” dans les ténèbres, mais lumineuse, sa “ belle visiteuse ”. Cette apparition est donc le pur produit de son imagination ou de sa mémoire ; elle est “ noire ” (adjectif⁴), car, même si “ par instants ” elle brille “ lumineuse ” dans l'imagination du sujet, “ jamais ” dans ces caveaux n'entre un rayon.

On peut comprendre à la lecture de l'ensemble des quatre sonnets d' “ Un Fantôme ” que le spectre ou fantôme est, dans la mémoire du sujet, celui d'une femme qu'il a aimée. Il n'est pas signifié précisément qu'elle est morte, mais au moins l'amour ardent de ces amants est bien mort⁵ ; en ce sens, le retour de l'être aimé est celui d'un “ spectre ” (ou “ fantôme ”), terme qui n'a pas ici un sens péjoratif, mais simplement, selon le dictionnaire de Littré, “ figure fantastique [c'est-à-dire imaginaire] d'un mort, d'un esprit que l'on croit voir ”. C'est elle qui par instants, “ belle ” comme peut-être jadis, visite le sujet en son imagination.

² Mon analyse métrique de ce vers rejoint largement celle de Marc Dominicy (1996). La configuration « comme un » à la césure 6-6 chez Baudelaire a bien été analysée par Jean-Michel Gouvard (1999), qui curieusement coupe le même vers en 5-5 dans son traité de versification (2000).

³ Un des sens de *caveau* d'après le dictionnaire de Littré : “ Construction souterraine pratiquée dans les églises ou dans les cimetières pour la sépulture ” (le pluriel s'explique-t-il ici par analogie avec un appartement à plusieurs pièces?).

⁴ Et non une noire, comme comprennent aujourd'hui certains lecteurs (Baudelaire aurait alors dit “ négresse ”).

⁵ “ La Maladie et la Mort font des cendres / De tout le feu qui pour nous flamboya ” (4^e sonnet du “ Fantôme ”).

D'autres vers du même recueil peuvent expliciter cette perspective. Premier tercet du “ Mauvais Moine ” (*Fleurs du Mal*, 9) :

Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite⁶,
Depuis l'éternité je parcours et j'habite ;
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.

Fin d' “ Obsession ” (*Fleurs du Mal*, 79) :

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers.

On reviendra (§5) sur le contraste thématique entre le huitain (condition horrible, durable) et le sixain (apparition lumineuse, par instants)⁷.

2. Examen méthodique du rythme d'un vers.

Le vers “ Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur ” a-t-il un rythme métrique ? Normalement, il devait se rythmer en 4-6 conformément au mètre contextuel et classique. Sinon, son mètre pouvait-il être 5-5 ? ou 6-4 ? Si aucune de ces hypothèses ne convient, reste celle suivant laquelle il n'avait pas de mètre du tout.

Ce faisant, même en parlant au présent et comme intemporellement (“ ce vers *a* tel rythme ”, etc.), c'est bien du rythme de ce vers pour son auteur qu'il s'agira – sans oublier que de son temps déjà sans doute – dans les années 1860 notamment –, différents lecteurs pouvaient sentir un même vers, surtout problématique, de différentes façons.

Un examen méthodique nous conduira à envisager un certain nombre de possibilités qui peuvent s'aborder de deux points de vue différents : soit du point de vue de la division, disons, plutôt sémiotique, en hémistiches (sous-vers), et ceci nous conduira à examiner les hypothèses “ Je suis comme un peintre – qu'un Dieu moqueur ” et “ Je suis comme un pein – tre qu'un Dieu moqueur ”, la *césure* étant simplement la frontière commune de ces sous-vers⁸ ; soit du point de vue de la division rythmique 4-6, 6-4 ou 5-5, le poème et la tradition littéraire ne suggérant pas d'autre rythmes réguliers. Comme on le verra, la division sémiotique (entre sous-vers) ne détermine pas automatiquement la division rythmique (entre sous-mesures), et en particulier, la division en sous-vers “ Je suis comme un peintre ” et “ qu'un Dieu moqueur ” correspond, selon la manière dont ces hémistiches sont traités rythmiquement, au rythme 5-4 ou au rythme 5-5, voire (au moins dans une hypothèse théorique) au rythme 6-4.

⁶ Mauvais moine, ne sachant pas comme les anciens moines couvrir de tableaux les murs de son cloître.

⁷ Voici encore quelques remarques accessoires sur l'interprétation phonique du poème. Quoiqu'interjectif, “ hélas ”, dont le “ s ” était vraisemblablement muet pour Baudelaire (v. Littré), était souvent traité comme jonctif, comme quand on prononce “ mais z'hélas ”. L'élision “ peindr(e) hélas ” est donc normale. De même, la rime de “ rose et gai ” avec “ relégué ” était normale, la prononciation [ge] de “ gai ” étant alors régulière (l'interjection d'incitation joyeuse parfois notée “ gué ” comme dans “ ô gué ” vient de ce mot).

⁸ Comme la césure “ pein- tre ” ne coïncide même pas avec une frontière de morphème, il va de soi que dans cette hypothèse la division du vers n'est plus purement sémiotique, et qu'autour de la césure on ne trouve plus, au lieu de mots ou de morphèmes, que des bouts de forme de mots (le mot-morphème “ peintre ”, en tant que signe combinant forme et sens, n'est pas divisible en un début et une fin).

Hypothèse 4-6.

La voyelle d'appui du rythme 4 est celle de “un”, qui est masculine. Les hémistiches sont alors “Je suis comme un” et “peintre, qu'un Dieu moqueur”. Alors h2⁴⁻⁶ (c'est-à-dire l'hémistiche 2 dans l'hypothèse 4-6) n'est pas consistant, et cela à deux égards :

D'une part, parce que “un Dieu moqueur” semble être le début (en plein h2) d'un syntagme qui se prolonge hors du vers (jusqu'à “ténèbres”). Mais, de quelque manière qu'on l'analyse, cette inconsistance se retrouvera identique dans les trois hypothèses métriques examinées, donc elle ne rend pas l'hypothèse 4-6 moins plausible que les deux autres.

D'autre part, h1⁴⁻⁶ se terminerait d'une manière très suspensive sur le proclitique “un” (arrivé à une telle fin d'hémistiche, l'esprit serait comme en suspens), et ainsi, en admettant que “un peintre” soit une unité grammaticale⁹, le substantif “peintre”, support de ce proclitique, se trouverait sans lui en rejet au début de h2, rejet d'autant plus dur qu'il serait de longueur¹⁰ anatonique 1.

La combinaison de ces deux choses permet de qualifier l'hypothèse 4-6 de violemment discordante. Ce serait pour le moins une césure grinçante.

Argument métrique en faveur de l'hypothèse 4-6 : c'est une forme de mètre normale dans la tradition littéraire, la seule commune de longueur anatonique totale 10, et, dans ce sonnet, il est évident que, pour le moins, elle domine largement (on reviendra ci-dessous sur les éventuels 6-4).

Hypothèse 6-4.

À défaut d'être 4-6, le mètre est-il 6-4, simple variante d'accompagnement du 4-6 (seul l'ordre des mesures 4 et 6 changeant), ce qui devrait donner la division : “Je suis comme un peintre + qu'un Dieu moqueur” ? Le rythme 6 devrait alors s'appuyer sur la voyelle féminine de “peintre” – horreur prosodique – curieusement nommée *césure lyrique* chez de nombreux métriciens – dont on ne connaît guère d'exemple à cette époque.

On pourrait faire valoir que l'horreur prosodique peut convenir à l'expression de la condamnation horrible, mais ce type d'argument stylistique valait également pour l'hypothèse 4-6. L'horreur de cet appui sur voyelle féminine a surtout pour effet que la pression métrique (pour un lecteur métrique de l'époque) ne pouvait pas se reporter de

⁹ Il est courant aujourd'hui (et favorisé par l'influence des analyses génératives) de considérer que dans un syntagme tel que “les acteurs de cette pièce”, l'article ne forme pas un constituant avec le substantif qu'il précède (“les acteurs” ne serait pas un constituant), mais avec ce substantif flanqué de ses expansions (“les” déterminerait “acteurs de cette pièce”); c'est justement l'exemple de représentation syntaxique que fournit la *Grammaire méthodique du français* de Riegel et autres (1994 et éd. suivantes, p. 113). De même, dans “J'ai avalé cette couleuvre”, le pronom sujet “je” formerait un constituant non avec “ai”, mais avec “ai avalé une couleuvre”, désigné comme groupe verbal. Ces analyses ne correspondent pas à la syntaxe au moins superficielle du français. Le sujet clitique se postpose, dans “Ai-je avalé une couleuvre”, à “ai”, non à “ai avalé”, moins encore à “ai avalé une couleuvre”. En roumain, l'article clitique est normalement postposé au noyau substantif de son groupe nominal. Il me semble que même l'analyse sémantique pourrait s'accommoder de ces simples constatations... En tout cas, il est impossible de faire une analyse rythmique sensée en s'inspirant d'analyses qui décollent de la syntaxe observée (dite “de surface”). (Une erreur comparable en métrique consiste à essayer de rendre compte de phénomènes de Fiction graphique* en termes de structure phonologique profonde).

¹⁰ “Peintre” a ici deux voyelles, mais sa “tonique” (au sens de : sa dernière voyelle non féminine) étant “ein”, sa forme anatonique (incluant cette tonique et ce qui précède) ne possède qu'une voyelle. Rappelons accessoirement que les deux voyelles de “un” (arrondie) et “pein-” (non arrondie) étaient différentes du temps de Baudelaire : les césures sur “comme un” et “peindr(e)” ne rimaient donc pas vocalement.

la forme normale 4-6 vers sa variante 6-4. Et elle le pouvait d'autant moins que cette variante d'accompagnement 6-4 – en contexte 4-6 donc – était pratiquement inexistante dans la poésie littéraire de cette époque (on la voit apparaître chez Verlaine, mais un peu plus tard).

Entre les deux hypothèses déjà examinées, 46 et 64, la première est donc certainement la plus plausible, et elle était forcément favorisée par la pression métrique.

Hypothèse d'ambivalence métrique 4-6 x 6-4.

Pour les mêmes raisons, l'hypothèse d'ambivalence “ 4-6 x 6-4 ”, suivant laquelle le vers était à la fois rythmable en 4-6 et en 6-4, est moins plausible que l'hypothèse d'un 4-6 monovalent.

Sur d'autres éventuels 6-4 dans le sonnet.

Deux ou trois autres vers du sonnet ont de bonnes chances d'être rythmés en 6-4 dans la tête d'un lecteur du XXe ou XXIe siècle : “ Oû, seul avec la Nuit, – maussade hôtesse ”, “ A sa rêveuse allure – orientale ”, et peut-être “ Condamne à peindre, hélas! – sur les ténèbres ” (tirets ajoutés ici). Cette manière de rythmer les vers est, en tout cas hors contexte, bien naturelle et ne réclame aucun effort d'adaptation. Mais, pour les années 1860, l'hypothèse 6-4 est compatible avec l'hypothèse 4-6 en une rythmique ambivalente, et notre problème serait plutôt, ici, de savoir si pour leur auteur ces vers n'étaient pas rythmables en 4-6 (monovalent ou non).

Le traitement métrique 4-6 suppose une discordance certaine dans “ Oû seul avec – la Nuit, maussade hôtesse ” : son h2 est tout de même consistant (groupe nominal), le suspens sur préposition bivocalique¹¹ à la césure n'était pas exceptionnel à l'époque (Hugo notamment l'avait pratiqué dans l'alexandrin – il est du reste déjà attesté chez les classiques), et ainsi il est probable que, dès ce vers, le suspens détachait l'horreur (seul avec qui ? avec... la Nuit)¹² ; Steve Murphy (2008 : 322) rappelle à ce propos les vers du “ Parricide ” de la *Légende des siècles* où Kanut, roi parricide, mort et devant être jugé par Dieu, se trouve enfin “ Nu, face à face avec l'immensité fantôme ” (césure suspensive pour un face-à-face redoutable).

Dans le vers qui suit celui d' “ un peintre ”, “ Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres ”, “ hélas ” ne fait pas difficulté pour l'hypothèse 4-6, car, qu'on le rythme en 4-6 ou en 6-4, cette interjection ne fait pas syntagme avec ce qui l'accompagne. Or, comme “ sur les ténèbres ” spécifie ce que la condamnation a d'horrible, “ hélas ” peut très naturellement s'associer à ce syntagme pour le sens dans h2 “ hélas ! dans les ténèbres ”.

Dans “ A sa rêveuse allure orientale ”, l'épithète “ rêveuse ” peut porter en bloc sur “ allure orientale ”, qui peut donc former un second hémistiche cohérent : c'est l'allure orientale qui est qualifiée de rêveuse ; cet adjectif est alors en contre-rejet, ce qui n'est pas exceptionnel, surtout si on tient compte du fait que “ rêveuse ” et surtout “ sa rêveuse ”, ont un rythme anatonique plurivocalique. L'hypothèse 4-6 paraît donc en fait inévitable pour l'époque. Elle le serait même en supposant que “ orientale ” qualifie

¹¹ Compte tenu de l'enchaînement syllabique plausible dans “ Oû-seu-l'a-vec ”, dans ce vers, la préposition “ avec ” est bivocalique, mais non bisyllabique (je n'ai jamais compris l'intérêt qu'il y aurait à négliger systématiquement ce genre de distinctions).

¹² Dans le “ Que sais-je ? ” sur *La Versification*, M. Aquien (1990 :29) donne le vers “ Oû seul avec la nuit, maussade hôtesse ” comme exemple du “ rythme ” 6+4, lequel serait selon “ B. de Cornulier ”, avec le 5+5, une forme d'“ accompagnement ” du 4+6 ; il s'agit apparemment d'un malentendu, s'agissant d'une erreur que j'ai toujours dénoncée.

“ rêveuse allure ”, auquel cas seulement “ allure ” serait en rejet à la césure 4-6, mais un tel rejet n'était pas exceptionnel lui non plus.

Les hypothèses 5-5.

Je veux dire qu'il y a deux traitements rythmiques différents fournissant le même rythme 5-5 - deux manières de sentir le vers en ce rythme. Elles sont généralement confondues par les analystes alors qu'elles sont radicalement différentes, correspondent à des habitudes métriques différentes et produisent des effets différents.

Hypothèse 5+5 avec h1 “ Je suis comme un pein- ”.

Premièrement, supposons que le vers soit traité, comme traditionnellement, de telle manière que chaque hémistiche soit rythmiquement autonome, donc possède en lui-même toutes les voyelles qui contribuent à son rythme métrique. Alors la césure (c'est-à-dire, précisément, la frontière de ces hémistiches) doit se situer entre l'appui métrique de h1⁵⁻⁵, à savoir le “ ein ” de “ peintre ”, et l'*e* féminin du même mot, puisque cet *e*, 6^e des dix voyelles du vers, doit contribuer au rythme du second hémistiche. En signalant par le signe “ + ” ce mode de traitement rythmique, on peut noter “ 5+5 ” le rythme obtenu selon ce mode¹³.

Dans cette hypothèse 5+5, la césure divise donc un mot, ou plutôt la forme d'un mot, et h2⁵⁺⁵, “ -tre qu'un Dieu cruel ”, commence par un rejet (morceau de forme de mot!) de rythme 1 (sa seule voyelle est l'*e* féminin de “ peintre ”) : discordance pire que celle de l'hypothèse 4-6. Or, en outre, le mètre 5-5 représenterait une rupture métrique assez impensable à l'époque par rapport au 4-6, dont les premiers vers ont donné le *la*. L'hypothèse 5+5 est donc moins probable à tout égard que celle du 4-6.

Hypothèse 5=5, avec h1 “ Je suis comme un peintre ”.

Deuxième manière d'obtenir un rythme 5-5 : supposons le premier hémistiche “ Je suis comme un peintre ” comme dans l'hypothèse 6-4, mais avec son rythme normal, c'est-à-dire avec appui rythmique non pas sur la voyelle terminale féminine 6^e, mais sur la dernière voyelle masculine ou “ tonique ” “ ein ”, qui est 5^e ; alors cet hémistiche a une longueur totale de 6, mais un rythme anatonique 5 (sa forme anatonique, comprenant sa voyelle tonique et ce qui précède, comprend 5 voyelles), et un rythme catatonique 2 (sa forme *catatonique*, comprenant sa tonique et ce qui suit, comprend 2 voyelles). Cela revient simplement à traiter ce sous-vers féminin comme un vers féminin régulier.

Alors si h2, “ qu'un Dieu moqueur ”, est rythmé indépendamment de ce qui le précède, il n'a pour rythme anatonique que celui que lui fournissent ses propres voyelles, à savoir un rythme de 4, son *rythme propre*. Il s'agit donc d'un *mode de traitement rythmique discontinu* des deux hémistiches¹⁴, traités comme deux petits vers métriquement autonomes. C'est ainsi qu'étaient parfois traités les sous-vers (parfois

¹³ Cette hypothèse correspond à l'analyse de Jean-Michel Gouvard (1999 : 132-133), selon qui “ la coupe 4-6 est rendue impossible ” par le proclitique 4^e, suggérant une scansion 5-5 ; alors “ le mètre 5-5 *se substitue* ponctuellement au 4-6 ” en tant que “ *mètre de substitution* ” (italiques siennes). Comme, dans son analyse (p. 118-119) de ce qu'il appelle “ la césure enjambante ”, Jean-Michel Gouvard n'envisage pas l'éventualité du phénomène de récupération rythmique, et qu'il caractérise simplement la “ coupe enjambante ” par le fait que le *e* “ postérieur à la dernière voyelle masculine ” est “ *rejeté au début du deuxième hémistiche* ”, son analyse implique qu'il s'agit d'un cas de discordance majeure.

¹⁴ Dans des publications antérieures, j'ai parfois appelé *synthétique* et *analytique* les modes de traitement rythmique que j'appelle ici *continu* et *discontinu*.

chantés) au Moyen Age, par exemple dans la *Chanson de Roland*¹⁵, d'où le nom de césure *épique* pour les vers ainsi traités, lorsque la dernière voyelle de h1 était féminine et ne contribuait au rythme métrique ni de h1, ni de h2.

Nous pouvons immédiatement écarter cette hypothèse parce qu'elle suppose, vers 1860, un mode de traitement rythmique qui avait été abandonné à la césure depuis plusieurs siècles, et cela pour aboutir à un rythme 5-4 qui ne correspond même pas, par son total 9, au rythme contextuel de longueur totale 10.

Mais un autre mode de traitement rythmique, *continu*, tout aussi naturel que le premier (indépendamment des habitudes métriques), doit être envisagé pour les deux mêmes hémistiches. Dans ce traitement rythmique de “ Je suis comme un peintre ” et “ qu'un Dieu moqueur ”, la voyelle féminine de “ peintre ” ne cesse pas d'appartenir au premier hémistiché – il contient le mot h1 et reste féminin - mais la *valeur rythmique* de sa voyelle féminine, qui n'a pas contribué au rythme anatonique de h1, peut contribuer à l'impression rythmique anatonique procurée par h2, en sorte que h2, “ qu'un Dieu moqueur ”, tout en ayant un rythme propre 4, peut avoir un rythme 5 contextuellement augmenté.

Cet effet de *récupération rythmique* est tout à fait banal en français comme en bien d'autres langues. C'est lui qui permet à un lecteur moderne de sentir la suite de trois vers ci-dessous – fabriquée ici à titre de test à partir de vers de Baudelaire – comme banalement et naturellement monométrique (en 5-5) sans impression de discordance dans le troisième vers :

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Je fus comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamnait à peindre dans les ténèbres¹⁶.

Mais cette belle suite de vers est de moi : Baudelaire n'a jamais rien écrit de tel. Le “logiciel” mental qui nous permet ainsi le troisième vers n'était pas celui des lecteurs français cultivés au milieu du XIX^e siècle.

Cette hypothèse est réellement distincte de l'hypothèse “ Je suis comme un pein- + qu'un Dieu moqueur ”¹⁷ : en traitement discontinu, pour obtenir le rythme 5-5, il faut

¹⁵ Ainsi, dans ce vers du texte de la *Chanson de Roland* (édition de G. Moignet, Bordas, 1985, laisse 167, tiret mien), “ Dés les apostles - ne fut hom tel prophete ” (Depuis les apôtres, il n'y eut jamais un tel homme de Dieu), h1 a une longueur totale de 5, mais un rythme anatonique 4, h2 une longueur 7 et un rythme 6, et le mètre reste 4-6 pour ces douze syllabes

¹⁶ Seul le premier de ces vers (emprunté à “ La Mort des amants ” dans les *Fleurs du Mal*) est un 5-5 de facture classique (compte tenu de l'élision devant “ et ”, sa césure est bien masculine). Les deux vers suivants peuvent consonner en 5-5 avec le premier, mais à condition d'y pratiquer la récupération rythmique pour que les hémistiches “ qu'un Dieu moqueur ” et “ dans les ténèbres ” y sonnent bien le rythme 5.

La récupération rythmique, impliquant que la division sémiotique en sous-vers (suites de signes) peut être décalée de la division en sous-mesures (rythmes), peut rendre ambiguës et potentiellement trompeuses les notations métriques de la césure. Ainsi la notation “ Je suis comme un pein – tre qu'un Dieu moqueur ” peut (si on le précise) servir à exprimer la division rythmique 5-5 sans impliquer la division en sous-vers dont le premier contient le mot “ peintre ”.

¹⁷ Les modernes confondent généralement ces deux manières de traiter rythmiquement le vers : par exemple, quand ils ressentent et analysent un vers tel que “ Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur ” comme un 5-5 concordant (donc sans doute en fait avec récupération), ils peuvent être tentés de considérer que la syllabe posttonique est en “ rejet ” dans l'hémistiché 2 et s'accommoder ici en conséquence du terme de césure “ enjambante ”. Mais comment pourraient-ils expliquer que ce traitement rythmique ne leur procure aucune impression de discordance à la césure, alors qu'il serait

que la forme du mot “peintre” soit partagée entre $h1^{4+6}$ et $h2^{4+6}$, alors qu'en traitement continu la voyelle posttonique de ce mot contribue par sa valeur rythmique au rythme de $h2^{4=6}$ sans cesser d'appartenir à $h1^{4=6}$.

En faveur de l'hypothèse 5-5, que ce soit en traitement rythmique discontinu avec discordance mètre/sens ou continu avec concordance, on peut observer que c'est la plus conforme à l'allure prosodique naturelle du vers prononcé sans effet spécial, ce dont on peut rendre compte qu'il admet naturellement deux accents 5^e et 10^e. En particulier, l'hypothèse 5=5, avec traitement continu permettant de respecter l'intégrité du mot “peintre”, est prosodiquement plus naturelle que l'hypothèse 6-4 qui permet la même division en hémistiches, mais en rythmant comme si on prononçait “peintreu”.

Mais l'hypothèse 5-5 est métriquement étrange pour l'époque considérée, que soit en mode 5+5 ou 5=5, parce qu'elle suppose une rupture de périodicité métrique. Il ne semble pas qu'on ait publié (en poésie sérieuse) des ruptures métriques par substitution du 5-5 au 4-6 avant les années 1870. Contrairement à ce qu'a pu parfois être le 6-4, le 5-5 n'apparaît pas comme une variante d'accompagnement du 4-6 (à la manière dont le 4-4-4 se substituera au 6-6), en tout cas (si on excepte certains vers de Rimbaud après 1870) avant les années 1880 ; il s'agirait d'une rupture pure et simple de périodicité.

L'hypothèse d'un traitement discontinu 5+5 cumulerait deux bizarreries : la rupture (sans exemple) de périodicité et une discordance majeure par division de la forme du mot “peintre”. Elle est donc manifestement moins plausible que l'hypothèse 4+6, qui ne suppose pas de rupture de périodicité, et qui suppose une discordance moindre (“un + peintre”).

L'hypothèse d'un traitement continu 5=5 cumule deux bizarreries si on tient compte de l'époque. Comme la précédente, elle suppose une rupture de périodicité. Et elle ne suppose pas une discordance majeure – au contraire elle est parfaitement concordante (ce qui fait son intérêt) –, mais elle suppose un traitement continu rythmique à la césure, alors que dans la poésie sérieuse le mètre 5-5, pas plus que le mètre 4-6, ni que le mètre 6-6, n'impliquait jamais la récupération rythmique. Pour ne citer que “La Mort des amants” du même Baudelaire, sonnet rythmé en 5-5, aucun de ses vers ne présente une voyelle 6^e féminine. Dans ses poèmes rythmés en 4-6 ou en 6-6, aucun vers ne présente une féminine respectivement 5^e ou 7^e. Dans les années 1860 ou 1870, c'est d'abord dans les mètres de substitution qu'apparaîtra la césure à récupération, impliquant un traitement rythmique continu, par exemple, en contexte 6+6, dans des alexandrins à coupe 8^e, ou, en contexte 4+6, dans des décasyllabes à coupe 6^e¹⁸.

Choix de l'hypothèse 4+6 : “Je suis comme un + peintre...”

En résumé : si “Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur” était historiquement mesurable en 5-5, ce serait assurément, plus précisément, en 5-5 avec césure à récupération (à l'italienne).

bien plus difficile à avaler à l'entrevers (pourquoi un “rejet” totalement anodin à la césure serait-il remarquable et pratiquement exclu à la rime ?). Cette question ne semble pas les troubler.

¹⁸ Voir Cornulier (1995 : 86, 93) sur des exemples exceptionnels et précoces de 12-voyelles à féminine 7^e. Il s'agit à chaque fois de vers acceptant un rythme 4-4-4 en sorte que le rythme 6-6 y devient douteux. Dans “Confidence”, de Châtillon (1866), lorsque ce poète veut faire des quatrains de purs 4-4-4, c'est même précisément de la féminine 7^e combinée à un rejet qu'il se sert d'abord pour bloquer le trop prégnant rythme 6-6 (Voltaire avait parfois fait de même pour barrer le 4-6 en faveur du 6-4 dans des drames bourgeois ou comédies), et inversement, comme me le signale Steve Murphy, il évite la récupération aux coupes 4^e et 8^e.

L'analyse, si elle doit être métrique, doit donc choisir entre ces deux bizarreries : ou bien le vers est discordant en 4-6 (“ un + peintre ”) ; ou bien il constitue une rupture de périodicité (5-5 au lieu de 4-6) et, de plus, impose la récupération rythmique dans un mètre normalement traité en discontinu.

Au vu des études faites par divers chercheurs sur des corpus poétiques du XIX^e siècle, il n'y a pas lieu de balancer. Comme des discordances fortes par rapport aux mètres traditionnels (6-6, 4-6...) commencent à être pratiquées au milieu de ce siècle, et que Baudelaire est en son temps, dans la poésie sérieuse, l'un de ceux qui vont le plus loin dans ce sens¹⁹, l'hypothèse supposant chez Baudelaire une césure suspensive sur “ un ” avec “ peintre ” en rejet est beaucoup plus plausible que celle qui cumule deux types d'exception, une rupture de périodicité (5-5 au lieu de 4-6) et la récupération rythmique dans le rythme 5-5.

L'analyse métrique 4-6 “ Je suis comme un + peintre qu'un Dieu moqueur ” est donc la seule plausible²⁰.

Un vers amétrique ?

Reste à envisager l'hypothèse selon laquelle le vers “ Je suis comme un peintre ” n'était pas métrique du tout, au sens où, historiquement, dans la tête de son auteur, il aurait dû se rythmer en toute indifférence à l'égard de la régularité contextuelle. Cette hypothèse n'a, à ma connaissance, été soutenue et défendue explicitement par aucun analyste, quoiqu'elle puisse correspondre assez bien à la manière dont, depuis le XX^e siècle, d'assez nombreux lecteurs (y compris peut-être quelques analystes) rythment dans leur tête certains vers de Baudelaire. Je me contenterai de renvoyer à l'ensemble des analyses de corpus qui, depuis quelques dizaines d'années, tendent à rendre probable, sinon certaine, l'idée que Baudelaire, comme la plupart des poètes de son temps, n'a jamais cessé d'être un poète métrique, même quand il s'est (justement) servi de la pression métrique pour contrarier la pente rythmique naturelle de ses lecteurs²¹.

Je m'en tiendrai à la conclusion probable suivant laquelle “ Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur ” était, en son contexte 4+6, un vers à rythmer en 4+6 d'une manière discordante²².

3. Discordance et répétition.

Le substantif “ peintre ” apparaît détaché après la césure suspensive d'un vers, le verbe “ peindre ” apparaît devant la césure du suivant. La même notion métriquement décalée en sa première occurrence reparait bien calée en sa seconde.

Que la même notion, nominale de “ peintre ” ou verbale de “ peindre ”, apparaisse deux fois de suite dans deux vers – et cela dans un sonnet où la tradition invite à éviter les répétitions – n'est pas surprenant dans un contexte de discordance métrique : discordance et répétition (y compris la parodie qui s'apparente à la répétition avec variation) ont souvent partie liée.

En voici un exemple plus ancien : dans les deux derniers vers du *Mondain* de Voltaire (1736),

¹⁹ Voir S. Murphy (2003). Par exemple, dans *A une Madone*, dans le 12v « Volupté noire ! des sept Péchés capitaux, » malgré le proclitique 6e, la coupe 8e est barrée par « Péchés ».

²⁰ J'ai supposé pour ce vers l'analyse 4-6 dans Cornulier (1989 : 74 et 2005 : 3565, note 2). La discussion ci-dessus rejoint celle de Steve Murphy (2008 : 320-323).

²¹ Voir notamment S. Murphy (2003).

²² En qualifiant cette analyse de *probable*, je ne veux pas dire que j'en doute personnellement, mais que les arguments fournis ici (ou ailleurs) en sa faveur ne me paraissent pas suffire à la *démontrer*.

C'est bien en vain que, tristement séduits,
Huet, Calmet, dans leur savante audace,
Du paradis ont recherché la place :
Le paradis terrestre est où je suis.

le “ paradis ” est bien calé à la première césure 4-6, le “ paradis terrestre ” décalé par enjambement avec rejet à la seconde. Le rejet de “ terrestre ” après la césure en souligne ironiquement la réinterprétation sémantique : le paradis, dont l'auteur précise qu'il est “ terrestre ” *est* vraiment de ce monde (le royaume de Jésus “ n'est pas de ce monde ”). Les glissements métriques avec calage et décalage métriques seront fréquents chez Verlaine dès les années 1860.

4. Valeur contextuelle suspensive de la discordance.

Considérée exclusivement à la loupe, ou analysée, comme qui dirait, le nez dans le guidon, la discordance “ un + peintre ” paraît si forte qu'on pourrait juger la césure 4+6 peu vraisemblable : elle cumule à la césure un contre-rejet (“ un ”) et un rejet (“ peintre ”) de rythme anatonique 1 sans avoir motivation stylistique évidente, car celui qui se veut poète a choisi d'être “ comme un peintre ” plutôt qu'il n'y est “ condamné ”.

Mais, d'abord, le contre-rejet ne se réduit pas au mot “ un ” : le syntagme probable “ un + peintre ” fait partie du syntagme “ comme un + peintre... ”, à l'intérieur duquel “ comme un ” peut former une cellule rythmique ou, pour emprunter un terme de Jean-Pierre Bobillot, un *engrappement*²³ de rythme 2, ce qui en atténue la dureté.

D'autre part, le vers “ Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur ” fait partie d'une longue suite suspensive. Le poème commence par un complément circonstanciel (“ Dans les caveaux... ”) dont le prédicat qu'il concerne (“ Par instants *brille* ”) est toujours attendu à la fin du huitain, qui fait se succéder les relatives sans fournir le prédicat principal de la phrase. Le premier quatrain se termine par le début d'une relative avec une apposition (“ seul... ”) dont le support (“ Je suis... ”) n'arrive qu'au début du second quatrain. Ce support commence (dans l'hypothèse 4+6) par l'hémistiche à césure violemment suspensive “ Je suis comme un + ” : comme un quoi ? ce suspens comparatif à la césure ne présage rien de doux chez Baudelaire²⁴. Le mot “ peintre ” complétant apparemment en rejet l'ensemble “ un peintre ” est de pertinence quasi nulle, la comparaison étant quasi tautologique pour un artiste : il faut encore attendre ; la relative attachée à “ peintre ” doit le préciser, mais, dans le vers

²³ Jean-Pierre Bobillot utilise la notion d'*engrappement* en un sens pas seulement rythmique. Jean-Michel Gouvard (2000 : 146-158) montre que l'apparition en poésie sérieuse de propositions ou proclitiques monovocaliques à la césure 6-6 (vers “ CP6 ”) a d'abord été favorisée, vers les années 1850, par la présence de mots grammaticaux à voyelle 5^e, cette combinaison favorisant “ l'apparition d'un accent, même secondaire, sur le deuxième élément de la suite ” (type “ Chacun plantant, comme un outil, son bec impur ” chez Baudelaire), donc atténuant la dureté rythmique du contre-rejet.

Dans les premiers exemples de 12v CP6 où n'apparaît pas ce type d'atténuation par un mot grammatical 5e (type “ Tes nobles jambes, sous les volants qu'elles chassent ” chez Baudelaire), on peut observer que le mot à la césure, ici “ sous ”, succède du moins à une voyelle féminine, ici celle de “ jambes ”, ce qui peut lui permettre d'avoir un rythme anatonique contextuel de 2 par effet de récupération rythmique (h1⁶⁺⁶ a un rythme 4-2 plutôt que 5-1, comme si “ sous ” valait 2) ; cela vaut même de “ Volupté noire ! des sept Péchés capitaux ” dans “ A une Madone ” (publié en 1860), où rien n'oblige à supposer que la frontière grammaticale entre “ noire ” et “ des ” empêche la récupération rythmique. Les contre-rejets de rythme anatonique (contextuel) 1 sont en effet les plus discordants.

²⁴ Comparer chez Baudelaire “ Serré, fourmillant comme + ... ”, “ Les jambes en l'air comme + ... ” : où “ comme ” en contre-rejet introduit “ un million d'helminthes ” ou “ une femme lubrique ”).

même, h2 “ qu’un Dieu moqueur ” n’apporte pas cette précision, et, plutôt, fait attendre de savoir comment ce Dieu peut se moquer de ce peintre²⁵.

Il faut donc attendre le vers suivant, conclusif du module, avec son groupe verbal “ Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ” ; h1, “ Condamne à peindre ” ne fournit toujours pas la précision attendue, cette condamnation étant vide (tautologique) pour un peintre ; au début de h2, “ hélas ” retarde encore la réponse, tout en annonçant déjà sa valeur ; elle est enfin fournie par le groupe “ sur les ténèbres ” : le sujet est condamné, pour voir, à peindre dans le vide, tâche impossible.

Qu’il s’agisse de la perspective où situer la division “ comme un + peintre que... ” est confirmé par le fait que la notion pertinente, dans cette notion spécifiée de “ peintre ”, n’est fournie qu’à la fin de la relative et en conclusion du module. C’est donc au moins à l’échelle du module que, moyennant cette série suspensive, le rejet “ un + peintre ” peut éventuellement prendre sens.

Dans ce contexte de longue haleine, il faut pour le moins situer le vers dans son distique, premier module du quatrain (italiques miennes) :

Je suis comme un + *peintre qu’un Dieu moqueur*
Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ;

Alors il peut apparaître que la suite h2 / h1+h2 “ peintre qu’un Dieu moqueur condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ” forme un groupe nominal au moins virtuel* exprimant une notion (notion de *peintre condamné à peindre sur ténèbres*) qui peut être comme détachée et métriquement focalisée ; cette focalisation métrique se concentre enfin particulièrement sur le constituant métrique conclusif “ Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ” coïncidant avec un groupe verbal et exprimant la *condamnation à peindre sur les ténèbres*²⁶.

Quant à la discordance, on peut encore comparer le vers des “ Ténèbres ” à celui-ci du “ Voyage ” à la fin des *Fleurs du Mal* :

“ O mon semblable, ô mon maître, je te maudis ! ”

alexandrin qu’on peut aujourd’hui gober sans sourciller en 4-3-5, mais qui, du temps de Baudelaire²⁷, devait d’abord faire mal en 6-6 : avec son contre-rejet de rythme 2 par “ ô mon ” et son rejet de rythme (anatonique) 1 (pénible) par “ maître ”, il est analogue à celui du peintre condamné. Il est incompréhensible si, à la loupe, on se focalise sur “ O mon semblable, ô mon + maître ” : l’apostrophe n’apparaissant ici qu’en marge d’une énonciation, car l’essentiel, reporté dans l’hémistiche conclusif de strophe, est que ce “ maître ” même est objet d’une malédiction sacrilège : c’est celle qu’adresse à Dieu, se

²⁵ Steve Murphy (2008 : 323) signale “ la logique suspensive du vers qui met en vedette le mot *peintre*. Le Dieu moqueur se moque aussi de la césure... ”.

²⁶ A propos de tels phénomènes, Jean Mazaleyrat (1974 : 123-124) parle de “ *contre-rejet de présentation* mettant en relief l’hémistiche ou le vers suivant ”. Le contre-rejet en hémistiche final de vers introduisant un vers conclusif de strophe est fréquent, par exemple, dans les modules-tercets de la *Divine Comédie*.

L’exemple analyse ici pourrait inviter à reconsidérer bien des cas de focalisation métrique. Par exemple, on pourrait considérer que la césure suspensive du premier vers des *Fêtes galantes*, “ Votre âme est un paysage choisi ” ne détache pas seulement la notion de “ paysage choisi ” dans le cadre du vers, mais celle de “ paysage choisi Que vont charmant masques et bergamasques ” dans le cadre du module, voire plus à l’échelle du quatrain , etc.

²⁷ Le rythme 4-3-5 n’était pas encore un (quasi) mètre de substitution du temps de Baudelaire.

condamnant par là même, “ L'Humanité bavarde, ivre de son génie ”, folle et furibonde. Ainsi peut être motivée la violence terrible (vers 1860) de cette discordance²⁸.

5. Du noir au lumineux.

La césure grinçante et pénible du “ peintre ” convient à son destin contre-nature (peindre sur les ténèbres) et comme ironique (infligé par un Dieu moqueur).

Comme si le supplice n'était pas assez évident, l'horreur de la condition du sujet est rendue, après la comparaison au peintre dans le premier module, par la comparaison au cuisinier dans le module conclusif du quatrain et du huitain. Le vocabulaire devient bas : “ cuisinier ”, “ appétits ”, “ fais bouillir ”, “ mange ” ; deux de ces notions sont en quelque sorte relevées à la rime, mais de telle manière que les notions conclusives les plus dignes dégradent même les plus basses qu'elles concernent : si les appétits sont “ funèbres ”, si le sujet (poète sans doute) mange son “ cœur ”, c'est donc que le poète ou le condamné se mange lui-même en mangeant du mort (auto- et nécrophagie), – tout cela sur fond de clichés poétiques et mystiques où le cœur, au contraire, fait plutôt noble figure²⁹ : surenchère dans l'horreur et même dans le répugnant. Baudelaire, qui savait être provocateur, semble avoir voulu provoquer un haut-le-cœur mental par un style singulier et de mauvais goût, métriquement et sémantiquement.

Le détail reconstituable du parallélisme sémantique éclaire le destin du peintre : le peintre ou le cuisinier fournit à contempler ou à manger. Ce peintre, ce cuisinier n'ont rien d'autre qu'eux-mêmes (lumière, aliments) à offrir. Ils doivent le tirer de leur propre substance (leur cervelle, leur cœur). Solitaires, ils sont eux-mêmes les consommateurs destinés de ces produits dont ils ont absolument besoin et qu'ils doivent tirer d'eux-mêmes.

Le parallélisme de la peinture et de la nourriture peut encore rappeler que pour le “ peintre ”, le besoin de voir, et de voir la beauté, est une nécessité absolue. Le “ Mauvais Moine ” (*Fleurs du Mal*, 9) est un peintre qui n'a pas eu le courage de peindre, en sorte que “ Rien n'embellit les murs de [son] cloître odieux ” ; en se comparant à lui à la fin de poème, le poète se demande douloureusement quand il saura tirer de sa propre misère “ Le travail de [ses] mains et l'amour de [ses] yeux ” (ce que ses yeux peuvent aimer).

Ce comble de l'horreur, atteint à la fin du huitain des “ Ténèbres ”, ménage d'autant mieux le contraste, au début du sixain, avec l'apparition dans ce caveau sinistre et répugnant d'une figure lumineuse, pur produit de l'imagination d'un condamné qui n'a d'autre ressource.

Avec son noyau propositionnel attendu “ Par instants brille [...] un spectre ”, la bascule du sonnet (de l'octave au sixain) marque le commencement d'un retournement. La tournure présentative³⁰ signale par “ brille ” (malgré les ténèbres) une apparition. Les verbes – spécialement, à la rime, “ s'étale ” (comme la peinture sur une surface) –, expriment cette apparition comme le développement progressif du *travail* du peintre : “ et s'allonge, et s'étale, [...] il atteint sa totale grandeur ”, où le dernier prédicat (“ atteint... ”), marquant l'achèvement du travail, n'arrive qu'à l'issue du quatrième vers

²⁸ “ Le Voyage ” visait, selon une lettre de Baudelaire (1859) à Asselineau, à “ faire frémir [...] les amateurs du progrès ”.

²⁹ Cœur souffrant et sauveur de Jésus (Sacré-Cœur), cœur lyrique du poète. Dans la *Nuit de Mai* de Musset (1835), un poète pélican donne, faute de mieux, son cœur à manger à ses enfants pleins d'appétit. – Le jeune Rimbaud dégradera en conclusion de “ Ma Bohême ” son cœur de poète par son pied de marcheur (voir aussi son “ Cœur du pitre ”).

³⁰ La postposition du groupe nominal sujet au verbe (complet) a ici valeur présentative en ce qu'elle contribue à exprimer l'apparition du “ spectre ”.

du sixain³¹. Ainsi, thématiquement, sinon syntaxiquement, ces quatre vers semblent correspondre plutôt à un quatrain – groupe rimique³² (ab ab) – qu'à un tercet, malgré le formatage en tercets et la tradition du sonnet. Toutefois ce quatrain est distingué des précédents, non seulement par le formatage et la tradition du sixain, mais par le fait qu'il n'est pas inversé* comme le sont les quatrains dans la tradition du sonnet (ab ba)³³.

A ce stade du sonnet, l'apparition d'« un spectre », non sexué et indéterminé, reste ambiguë quant à l'objectivité ou à la subjectivité (fantasmagorique) du produit. Le glissement référentiel d'« un spectre » non-identifié à « ma [...] visiteuse » reconnue à inquiétude Baudelaire – qui y tenait donc – grammaticalement : par lettre du 13 mars 1860 (v. Cl. Pichois et J. Dupont, 2005 : 260), il demande à son éditeur Malassis : « Que pensez-vous des deux derniers tercets [...]. J'ai tourné et retourné la chose de toutes les façons. *Quand le spectre fut devenu tout à fait grand, je reconnus madame une telle.* Voilà qui est français, mais ceci :

à sa légère allure orientale, (l'allure du spectre)
Quand *il* atteint sa totale grandeur,
Je reconnais *ma belle visiteuse* ?

Baudelaire a heureusement conservé « il » et le glissement thématique, qui ne me semble produire aucune inconsistance grammaticale.

Les deux derniers vers du sonnet forment-ils un distique, groupe rimique (a a) ? Ce n'est pas évident syntaxiquement, car le contenu du premier vers, « Je reconnais ma belle visiteuse », n'est que la fin de la phrase amorcée dans le dernier module de l'éventuel quatrain précédent, donc serait en rejet au début du distique conclusif. Mais, d'une part, il s'agirait ici du même phénomène qu'on a observé à l'échelle du sonnet : de même que la phrase qui occupe le huitain a pour noyau propositionnel le début du sixain, de même une phrase commencée dans le sixain aurait pour noyau propositionnel le début du distique conclusif ; ce type de combinaison est assez commun et, souvent, ne provoque aucune impression de discordance, parce que c'est – par exemple – sur ce noyau propositionnel que s'enclenche thématiquement la suite du discours. Or tel est encore ici le cas : le distique final exprime la reconnaissance de la visiteuse ; il s'agit encore de l'apparition provoquée par le travail du condamné, mais elle est enfin présentée comme un résultat objectif, d'abord par « Je reconnais », qui exprime encore subjectivement cette objectivité, et enfin par « C'est Elle ! » qui l'exprime d'une manière purement objective. La qualité de « visiteuse » confirme l'objectivité de cette personne, qui, pour apparaître à celui qui est comme un prisonnier, vient donc *de l'extérieur*.

En conclusion du sonnet que semble résumer le groupe adjectival « noire et pourtant lumineuse », l'hémistiche conclusif « et pourtant lumineuse » affirme la réussite paradoxale de celui qui était condamné à peindre sur les ténèbres.

³¹ Il vaudrait peut-être la peine de comparer la manière dont, à la même époque, sont exprimées les apparitions mystiques, notamment celles de Marie (comment elle apparaît, progressivement ou non, et ensuite comment elle est reconnue). Les apparitions de la vierge Marie se multiplient du temps de Baudelaire : rue du Bac à Paris (1830, médaille miraculeuse), à La Salette (1846), à Lourdes (1858).

³² Sur cette notation, voir Cornulier, à paraître.

³³ Le fait que la combinaison d'un groupe rimique (ab ab) ou (ab ba) et d'un (aa) – en (abab cc) ou (abba cc) – soit assez fréquente en style métrique de chant pourrait aussi favoriser le regroupement 4-2. D'autre part, la tradition poétique anglaise, bien connue de Baudelaire, offrait le modèle de sonnet 4 4 4 2, mais, là, avec trois quatrains semblables et regroupement 4-4-4 2 (douzain + distique).

REFERENCES

- AQUIEN, Michèle, 1990, *La Versification*, “ Que sais-je ? ”, Presses Universitaires de France.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 2004, “ Le Meurtre d’Orphée. Crise de vers & chimie des vers ou la Commune dans le Poème ”, Champion.
- CORNULIER (de), Benoît, 1989, “ Métrique des *Fleurs du Mal* ”, dans Max Milner, 1989, 55-76.
- 1999, *Petit Dictionnaire de métrique*, polycopié, Centre d’Études Métriques, U. de Nantes.
- 2003, “ La versification des *Fleurs du Mal* ”, dans Claude Pichois & Jacques Dupont, 2005, 3543-3565.
- « Modules et groupes rimiques : à propos d’une fable de La Fontaine », dans *Linguista sum, Mélanges offerts à Marc Dominicy*, éd. par Emmanuelle Danblon, Mikhail Kissine, Fabienne Martin, Christine Michaux et Svetlana Voegelé, L’Harmattan, 2008, 95-113.
- DOMINICY, Marc, 1996, « La fabrique textuelle de l’évocation. Sur quelques variantes des *Fleurs du Mal* », *Langue Française*, n° 110, 1996, 35-47.
- GOUVARD, Jean-Michel, 1999, *La Versification*, Presses Universitaires de France.
- 2000, *Critique du vers*, Champion.
- LABARTHE, Patrick, 2003, *Baudelaire, une alchimie de la douleur, Études sur les Fleurs du mal*, Eurédit.
- MAZALEYRAT, Jean, 1974, *Éléments de métrique française*, Armand Colin.
- MILNER, Max, éd., 1989, Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, L’Intériorité de la forme*, SEDES, Paris.
- MURPHY, Steve, 2003, “ Effets et motivations : quelques excentricités de la versification baudelairienne ”, dans Patrick Labarthe, 2003, 265-298.
- 2008, édition critique des *Poèmes saturniens* de Verlaine, Champion.
- PICHOIS, Claude & Jacques DUPONT, 2005, *L’Atelier de Baudelaire : “ Les Fleurs du Mal ”, Édition diplomatique*, 4 vol., Champion.
- RIEDEL, Martin, 1994, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France..