

Benoît de Cornulier, Laboratoire de Linguistique de Nantes, 20.07.18
mis en ligne juillet 18

HOMORYTHMIE RIMBAUD-VERLAINE 17 ANS APRES¹

Longtemps après la brutale séparation de Rimbaud et Verlaine en 1873, ce dernier publie en revue, puis en recueil (*Parallèlement*, 1889) sous le titre « Ces passions », un poème où pour la première fois il chante quasi-explicitement les amours entre hommes. Dès les deux premières strophes, ces amours sont suggérées par des jeux linguistiques et rythmiques qui valent le coup d'œil. Premier quatrain :

Ces passions qu'eux seuls nomment encore amours
Sont des amours aussi, tendres et furieuses,
Avec des particularités curieuses
Que n'ont pas les amours certes de tous les jours.

Dès la première rime se pointe un de ces rares mots qu'on pourrait dire *transgenre*, pour sa rare particularité grammaticale, apprise dès l'école, de pouvoir être masculin au singulier, féminin au pluriel. Ce féminin du pluriel se révèle dès la seconde rime par l'épithète des amours « furieuses ». Non seulement furieuses, mais très particulières, à en croire le drôle d'alexandrin qui suit, d'un rythme provocant en son temps, justement par ces « particularités » qui barrent à la fois le rythme régulier 6-6 et le rythme de substitution 8-4. Cette particularité invite un lecteur métrique – espèce encore assez commune dans les années 1880 – à forcer le rythme normal en plein dans les « particu – larités » ; le bon mètre 6-6 lui offrait une chance d'apercevoir un « cul » à cette césure, puis, dans la foulée, un second dans « cu-ri-euses » ; césure clandestine pour une pratique clandestine².

À cet écart rythmique succédait un retour brusque au mètre régulier dans ce vers : « Que n'ont pas les amours – certes de tous les jours ». En voilà une césure qu'elle est pas cachée ! Non seulement elle est lourdement soulignée par la rime des deux hémistiches – traditionnellement déconseillée dans les traités de métrique –, mais cette équivalence d' « amours » avec « toujours », c'est la plus banale, la plus plan-plan des rimes sentimentales ; elle est dédiée ici aux « amours » dites plus loin « normales », et qui dans ces vers ne sonnent vraiment pas comme des passions furieuses. Césure ostentatoire pour des amours socialement correctes³.

Quatrain suivant :

Même plus qu'elles et mieux qu'elles héroïques,

¹ Version révisée d'un article paru dans le *Magazine littéraire* de novembre 2016 sous le titre « Amours plurielles et singulières ». Merci à Romain Benini, Éliane Delente, Marc Dominici et Jean-François Jeandillou pour leurs remarques.

² Jean Mazaleyrat la commente sans paraître se douter de son obscénité (*Éléments de métrique française*, Armand Colin, 1974). – L'usage de substantifs féminins (au sens grammatical non prosodique) pour désigner des homosexuels masculins était commun en argot (le *Dictionnaire de la langue verte* d'Alfred Delvau, 2^e éd., Paris, Dentu, 1867, donne « tante » et « tapette » pour un « individu » du « troisième sexe »).

³ On peut penser à ce quatrain de l'*Art poétique* de Verlaine (1874), « Car nous voulons la Nuance encor. / Plus la Couleur, rien que la Nuance : / Ô la Nuance seule fiancée / Le rêve au rêve et la flûte au cor ! » (je souligne), où, à une césure franche assortie à la « Couleur », succédait une césure léonine et féminine assortie à la « Nuance » (vers cités d'après l'édition de *Cellulairement* par O. Bivort, Classiques de Poche, 2010, p. 205).

Elles se parent de splendeurs d'âme et de sang
 Telles qu'au prix d'elles les amours dans le rang
 Ne sont que Ris et Jeux ou besoins érotiques,

Le rythme 6-6 n'est pas évident dans le premier vers ; mais, à défaut, se propose comme naturellement le rythme 4-4-4 qui était déjà familier à cette époque en compensation du 6-6, surtout s'il était favorisé par ressemblance entre les sous-vers, comme c'est ici le cas dans : « Même plus qu'**elles** – et mieux qu'**elles** – héroïques » (où sont signalées en gras les deux voyelles qui scandent le rythme 4-4...). Cette ressemblance repose ici sur « plus que » qui compare les deux sortes d'amours, et surtout sur le pronom « elles », féminin-pluriel à l'état pur, qui met à nu la particularité transgenre du mot qu'il représente : ces « amours »-là. Le pronom féminin-pluriel revient dès l'initiale du vers suivant (« *Elles* se parent... ») avec une insistance provocante.

Et il revient encore, souligné par une nouvelle rime interne obsédante, dans : « *Telles* qu'au prix d'*elles* – les amours dans le rang », vers violemment choquant à l'époque, non seulement par cette rime entre les extrémités de l'hémistiche – mais surtout par sa prosodie. Le rythme 6-6 du mètre normal devrait s'appuyer sur une voyelle non-féminine, aussi bien à la 6^e voyelle qu'à la 12^e ; mais ici, pour la césure, il faudrait qu'il s'appuie sur la voyelle féminine du mot « elles », ce qui serait tout à fait contraire à la prosodie normale ; dans un tel cas, à cette époque, la pression métrique pouvait se reporter⁴ chez certains poètes sur un rythme de substitution familier comme 4-4-4 ou du moins 8-4 ; mais ici l'accès à ce dernier traitement rythmique était barré par le mot « amours », dont la voyelle prétonique /a/ était la 8^e du vers. Dans ces conditions, la pression métrique pouvait se concentrer sur le mètre 6-6, d'autant plus favorisé que groupe de mots « les amours dans le rang » y formait un hémistiche conclusif évident. Pour traiter métriquement le début du vers, « *Telles* qu'au prix d'*elles* », restait à appuyer son rythme, non pas sur la voyelle tonique normale de « elles », ce qui ne donnait qu'un rythme 5, mais sur la suivante, *posttonique*, traditionnellement dite *féminine* : « **elles** » – ô horreur ! traitement prosodique anti-naturel (s'il est encore permis de s'exprimer ainsi...), absolument jamais pratiqué dans la poésie classique... « normale », et imaginable seulement dans un esprit fortement conditionné par la pression métrique. Ces particularités de rythme ou de rime sont, bien sûr, la faute à « elles », avec leur voyelle posttonique « féminine » ! et elles se concentrent dans des cas où ce pronom représente les amours « furieuses », alors que selon le vers bien rangé qui conclut le second quatrain, les amours « dans le rang », plus loin dites « normales », « ne sont que « Ris et Jeux » – autant dire choses ringardes – « ou besoins érotiques » – hygiène sans passion ni fureur.

Quand au « sexe » des rimes comme on disait parfois, on peut imaginer (comme me le suggère Romain Benini) que le choix de la forme *ab-ba* plutôt que la forme beaucoup commune *ab-ab* soit sexuellement pertinent ; il avait cette conséquence, problématique pour les poètes soucieux d'alternance trans-strophique, d'obliger les quatrains à être tour à tour masculins et féminins, conformément à l'alternance des rôles évoquées dans la suite du poème⁵.

Avez-vous remarqué que, dans ces derniers vers, le mot « elles » pouvait être traité rythmiquement de deux manières différentes. Il était d'abord traité normalement dans « Même plus qu'**elles** – et mieux qu'**elles** – héroïques » où le sous-rythme 4 s'appuie sur la voyelle tonique de « **elles** » ; puis pouvait être traité avec une rare violence prosodique (par un lecteur métrique) dans « *Telles* qu'aux prix d'**elles** – les amours dans le rang », candidat-hémistiche qui n'est rythmable en 6 qu'à condition de forcer la prosodie en appuyant ce rythme sur la voyelle féminine de « **elles** ». Dans le premier cas, il représentait les amours « dans le rang » ; dans le second cas, les amours « héroïques », « furieuses ».

⁴ Pour des arguments en faveur de cette interprétation historique du « logiciel » mental de traitement métrique des vers, voir B. de Cornulier (*Théorie du vers*, Seuil, 1982, et *Art poétique*, Presses de l'Université de Lyon, 1995, p. 80-95) et J.-M. Gouvard (*Critique du vers*, Champion, 2000).

⁵ Dans le même ordre d'idées, on peut imaginer que le choix du quatrain *ab-ba*, forme rare chez Hugo, dans *Booz endormi* – seul long poème ainsi rimé chez lui – soit lié au fait qu'il y est essentiellement d'une nuit « nuptiale ». Voir Cornulier 2017 « Métrique de Hugo dans *Les Contemplations* », <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/contemplat.pdf>, p. 24.

On peut, bien sûr, si jamais on remarque ce partage des rôles, l'attribuer au hasard. Mais Verlaine ne rythmait guère au hasard.

Or son plus célèbre partenaire masculin, Rimbaud, avait écrit en 1872, saison de leurs amours héroïques, deux – et à notre connaissance seulement deux – poèmes en alexandrins, qui à la fois se ressemblaient et se différençaient de manière curieuse. L'un, *Mémoire*, était tout en rimes féminines ; l'autre, « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... », tout en rimes masculines (sauf une bizarre exception). Le premier concernait essentiellement une femme, apparemment réactionnaire, dont l'homme s'éloigne ; le second, des hommes, « frères » révolutionnaires. À l'intérieur du vers, dans *Mémoire*, l'*e* féminin était rythmé conformément à sa prosodie normale, non seulement en rythme 4-4-4 comme dans « Les robes **vertes** et **déteintes** des **fillettes** », où les rythmes 4 à césure « féminine » s'appuient sur des voyelles stables (en accord avec ces « **fillettes** »), mais aussi, chose alors fort bizarre, à la césure 6-6, où pourtant, dans ces années-là, on évitait encore systématiquement l'*e* féminin ; ainsi dans cette strophe :

Madame se tient trop debout dans la prairie
prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle
aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle
des enfants lisant dans la verdure fleurie

La rime des deux hémistiches du 3^e vers – dans la bizarre série « ombrelle » > « ombelle » > « elle » –, confirme de manière ostentatoire la division évidente en hémistiches « aux doigts foulant l'ombelle – trop fière pour elle » ; pour que le premier, avec ses sept syllabes (« au-doigts-fou-lant-l'om-bel-le ») fournisse un rythme de 6, il suffit que ce rythme s'appuie sur sa dernière voyelle non-féminine de « om-bel-le » ; c'est le traitement rythmique normal, le même qui produira plus tard un rythme de 4 à partir des cinq syllabes de « Mê-me-plus-**qu'el**-les... » chez Verlaine (c'est l'appui rythmique normal sur une voyelle non-féminine) ; mais le second hémistiche, « trop-fière-pour-**el**-les » ne fournirait, à lui seul, par le même principe, qu'un rythme⁶ de 5 ; pour qu'il puisse donner l'impression de rythme 6 comme il doit le faire dans cet alexandrin, il faut qu'il soit traité en continuité rythmique avec l'hémistiche précédent, de sorte que la voyelle post-tonique de « om-bel-le » puisse contribuer à son impression rythmique ; la continuité rythmique était un phénomène banal en soi (pas seulement en français), mais dans la tradition poétique française, et vers 1872 encore, le second hémistiche en mètre 4-6 ou 6-6 était toujours rythmiquement autonome ; ce vers de *Mémoire* comportait donc une double faute : la rime (ostentatoire) des deux hémistiches et la dépendance rythmique du second pour le rythme 6-6. C'est précisément le pronom « elle », signifiant la féminité, qui déclenchait la perception de la rime « ombelle = elle » et l'impression rythmique (contextuellement dépendante) calée sur sa voyelle tonique. La double faute était donc associée à cette féminité ; de plus, la notion « ombrelle », point de départ de cette rime de la combinaison rimique en « elle », marquait une pose prétentieuse de « Madame », surtout l'ombrelle « aux doigts », conforme à un cliché de mode féminine dans la haute société – délicatesse et dignité⁷.

⁶ L'adjectif « fier » ne se syllabait *jamais* en deux syllabes (« fi-er ») dans la langue des vers.

⁷ Les « doigts » délicats de « Madame » contrastent dans *Mémoire* avec les « bras », « noirs et lourds », du travailleur manuel, désigné par le pronom « Lui ». Le lourd jeu de mots d'« ombrelle » à « ombelle » n'est sans doute pas sans rapport avec le mépris de Rimbaud pour la dame qui pose en foulant l'herbe (populaire) – le symbolisme végétal du social étant prégnant dans *Mémoire* (sur le symbolisme social de *Mémoire*, v. Cornulier, « Aspects du symbolisme de Rimbaud dans *Mémoire* », dans *Parade sauvage* 24, 2013). – Il y avait déjà une rime en « -elle » dans *Mémoire* et elle était lancée par le pronom « Elle », désignant l'eau, en valeur contrastive, et en violent contre-rejet. Dans « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... », poème en vers masculins contrastant avec les féminins de *Mémoire*, dans la strophe lançant une rime exceptionnellement féminine (paradoxalement) en « frères », l'autre rime, en « -eux », implique des « *flots* de feux » dont la masculinité contraste avec la féminité de l'eau de *Mémoire*. – Dans le sonnet *Voyelles*, à une série de rimes exceptionnellement féminines lancée par la rime en « -elles » de « voyelles », succède une rime conclusive en « -eux »

Complémentaire, alors que la voyelle « féminine » ne servait jamais d'appui au rythme métrique dans *Mémoire*, elle servait d'appui à la césure 6-6 dans plusieurs vers de « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur » – d'une manière violemment contraire à la prosodie normale du français comme on l'a vu – et cela, à chaque fois, dans des vers qui exprimaient la plus grande violence révolutionnaire, par exemple, d'abord, dans « Et toute vengeance ? Rien. – Mais si ! toute encor » où la « vengeance » dont l'*e* féminin doit supporter le rythme 6, c'est la Révolution qui vengera la répression de la Commune de Paris en mai 1871.

Le traitement *contrastivement* féminin et potentiellement méprisant de « elles » dans « Même plus qu'elles et mieux qu'elles héroïques », évoquant les amours « normales » d'homme à femme, dans *Parallèlement* de Verlaine, vers 1887, est donc précisément comparable à la césure irrégulièrement féminine (parce qu'en 6-6) de la dame réactionnaire à ombelle dans *Mémoire* en contraste avec les césures révolutionnaires de « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... » en 1872.

Dans le diptyque que forment selon moi *Mémoire* et « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... »⁸, le contraste entre deux modes de traitement rythmique de la voyelle féminine a une signification politique dans un monde où la femme représente la Réaction (immobilité) et l'homme la Révolution (progrès). Dans les deux distiques (*ab-ab*) du deuxième quatrain du poème de Verlaine, le même contraste rythmique semble porter plus directement sur la sexualité, socialement réglementée. On peut y voir comme un signe de complicité rythmique, et même politique, dix-sept ans après la séparation du « drôle de ménage ».

concernant un être masculin (d'après l'analyse proposée dans Cornulier dans une étude à paraître dans *Parade sauvage* 2018).

⁸ Benoît de Cornulier, 2012, « De l'analyse métrique à l'interprétation de *Mémoire* comme élément d'un diptyque méconnu de Rimbaud », dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques* n° 6, pp. 57-99 ; et 2013, « Aspects du symbolisme de Rimbaud dans *Mémoire* », dans *Parade sauvage, Revue d'études rimbaldiennes*, n° 24, 2013, p. 77-146).