

SUR LA VERSIFICATION DE BAUDELAIRE

3

- I 1 Métrique et formes versifiées à partir des *Fleurs du Mal*
- II 2 Mode d'emploi du relevé métrique des *Fleurs du Mal*
 - 3 Relevé métrique des *Fleurs du Mal*
 - 4 Présentation d'un relevé métrique (*La Légende des siècles*)
 - 5 Relevé des types métriques des *Fleurs du Mal*
 - 6 Commentaire des types métrique des *Fleurs du Mal*
- III 7 Métrique des *Fleurs du Mal*
 - 8 Analyse métrique d'un sonnet, *La Musique*
- IV 9 Le sonnet dans les *Fleurs du Mal*



Centre d'Études Métriques

Contenu

I

1 Métrique et formes versifiées à partir des *Fleurs du Mal*

Contribution de B. de C. à l'article *Métrique et formes versifiées* de B. de C. et Michel Murat dans le *Dictionnaire de poésie moderne et contemporaine* édité par M. Jarrety aux Presses Universitaires de France, 2001.

II

2 Mode d'emploi du relevé métrique des *Fleurs du Mal*

3 Relevé métrique des *Fleurs du Mal*

2-3 = Polycopié vers 1989, légèrement revu 2002.

4 Présentation d'un relevé métrique (*La Légende des siècles*)

Publié en 2002 dans *L'Information grammaticale* n° 93.

5 Relevé des types métriques des *Fleurs du Mal*

6 Commentaire des types métriques des *Fleurs du Mal*

5-6 = Polycopié 2002, à paraître en annexe dans *L'Atelier de Baudelaire*, « *Les Fleurs du Mal* », Édition diplomatique par Claude Pichois et Jacques Dupont, Champion.

III

7 Métrique des *Fleurs du Mal*

Publié en 1989 dans *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, L'Intériorité de la forme*, édité par la Société des Études romantiques, SEDES, Paris.

8 Analyse métrique d'un sonnet, *La Musique*

Extrait de « Éléments de versification française » dans *Théorie de la Littérature*, 94-138, éd. par Aron Kibedi-Varga, Picard, 1978.

9 Le sonnet français dans les *Fleurs du Mal*

Version revue de « Pour l'analyse du sonnet dans les *FM* » dans *Lectures des Fleurs du Mal*, édité par Steve Murphy, Presses de l'Université de Rennes, 2002.

Pour une synthèse sur la métrique des *Fleurs du Mal*, voir dans *L'Atelier des Fleurs du Mal* édité par Claude Pichois et Jacques Dupont, Champion Slatkine, 2005, tome 4.

Métrique et formes versifiées à partir des *Fleurs du Mal*

1 Une poésie régulière

- 1-1 Le mode métrique et l'évidence métrique
- 1-2 Des vers aux superstructures strophiques

2 Crise métrique

- 2-1 La crise de longue durée
- 2-2 Liberté métrique
- 2-3 Inventions et crises brutales

1 Une poésie régulière.

1-1 Le mode métrique et l'évidence métrique.

En France, jusque vers la fin du XIX^e siècle, la poésie reconnue et pour ainsi dire officielle est une poésie littéraire (essentiellement écrite/lue), s'adressant sélectivement à un public composé de lecteurs censés posséder la culture nécessaire pour en reconnaître, comme familières à travers une tradition poétique séculaire, les régularités rythmiques systématiques qu'on vise à travers la notion de *métrique* ou de versification. Au moins jusque à la fin du second Empire, dans les recueils poétiques publiés par les éditeurs reconnus, cette organisation métrique en vers et groupes métriques de vers (strophes) est censée être spontanément et immédiatement sensible sans ambiguïté au lecteur contemporain visé. Cette évidence immédiate de la structure métrique implique d'abord que la poésie non-métrique, qui du reste est quantitativement marginale, soit clairement non-métrique comme dans les poèmes en prose de Baudelaire, vers et prose marchant sans se confondre ; elle est de plus rendue possible par un ensemble de facteurs conditionnant l'esprit du lecteur, et que peut illustrer la poétique de Baudelaire au milieu du siècle.

L'évidence métrique est d'abord assurée dans le recueil des *Fleurs du Mal* (1857, 1861), ci-dessous *FM*, par le formatage traditionnel du texte en alinéas métriques (lignes à initiale majuscule), qui dictent à l'esprit du lecteur l'identification des vers, et éventuellement paragraphes métriques pour celle des strophes ; l'esprit du lecteur visé est habitué à traiter ces vers comme des continuités à l'égard de la syllabation, et leurs frontières comme des discontinuités syllabiques (élision et liaison se faisant uniquement à l'intérieur de l'alinéa métrique, où l'hiatus est censément évité) et rythmiques.

L'interprétation phonique des vers écrits ainsi identifiés est de plus normée dans les *FM* par ce qu'on peut appeler la *langue des vers*, selon l'accoutumance à une tradition telle qu'un lecteur traditionnel de vers n'interprète pas phoniquement des vers — ne serait-ce que dans sa tête — avec la même marge de liberté que de la prose : alerté par la disposition graphique, son esprit se met pour ainsi dire spontanément en mode métrique. Par exemple, alors qu'un « lion » peut avoir en prose, selon l'humeur, le contexte ou le hasard, une ou deux voyelles selon que son « i » est interprété comme glissante consonantique ([j]) ou comme voyelle ([i]), il n'existe en poésie littéraire que des *li-ons* bivocaliques ; les « nuées » qui pourraient se contenter d'une voyelle en prose en ont automatiquement trois en vers ([nyɛas]), et même si leur finale théorique [as] est imprononçable comme telle à l'époque, elle est pertinente sur le papier et rend la rime au moins théoriquement « féminine » en /s/. D'une manière générale, les principales conventions phonographiques traditionnelles depuis le début du XVII^e siècle au moins, si déconnectées qu'elles soient de la prononciation depuis des lustres, sont assez scrupuleusement respectées : il n'y a pas d'hiatus sur le papier dans la continuité au moins supposée du vers, et les graphies de consonne à la rime sont généralement prises en compte (à quelques relâchements près dont Baudelaire n'est pas l'initiateur). Au vu d'un vers écrit, il est ainsi le plus souvent possible d'identifier sans ambiguïté les voyelles qui déterminent son ou ses rythmes métriques et les phonèmes qui déterminent sa rime sans entendre l'auteur lui-même dire ses vers : conventions caractéristiques d'une métrique littéraire, communiquée à travers l'écriture au-delà des variations individuelles, dialectales et historiques neutralisées par ces conventions, dont la valeur n'est donc pas purement rituelle ou symbolique.

De plus, ce qu'on peut appeler le répertoire des mètres, strictement conforme à la tradition littéraire ("classique"), ne laisse place à aucune ambiguïté. Chaque vers est caractérisé par son mètre, qu'on peut d'abord caractériser comme sa communauté

de longueur avec d'autres vers généralement voisins. Cependant cette définition comporte une inexactitude, car même si Baudelaire traitait peut-être phoniquement comme 9-syllabiques ces deux vers, « D'aller là-bas vivre ensemble /... / Au pays qui te ressemble » (avec [ǎsǎblǎ], [ɤsǎblǎ]), on sait que leur e instable terminal ne participait pas à la longueur du mètre, parce qu'il est postérieur à la dernière voyelle stable (différente d'e instable) du mot [ǎsǎblǎ] ou [ɤsǎblǎ] terminant le vers, à savoir [ǎ] dans ces deux cas ; et pourtant on sait qu'un e instable terminal aurait pu participer au mètre comme ce vers d'Apollinaire, « Longtemps au pied du perron de / La maison... » rimant avec « Que j'avais suivi pendant deux / Bonnes heures... », où l'e instable du mot « de » participe à la longueur du mètre, qui est de 8 voyelles, parce que « de » n'a pas de voyelle autre que son e instable, et qu'à l'intérieur du groupe grammatical « de la maison... » l'e est forcément non-postérieur à la dernière voyelle stable du groupe quelle qu'elle soit.

Il est donc nécessaire pour caractériser le mètre de distinguer, à l'intérieur de la catégorie d'e instable, celle de l'e *féminin*, qu'on peut définir comme postérieur à la dernière voyelle stable de la plus petite unité grammaticale — morphème, mot ou syntagme — le contenant qui contienne aussi au moins une voyelle stable ; une voyelle, stable ou non, qui n'est pas féminine, peut être dite *masculine*. Si on appelle *tonique (du vers)* sa dernière voyelle masculine, on peut alors caractériser comme *posttonique (du vers)* l'éventuel e féminin terminal qui, comme dans les deux vers cités, ne participe pas au mètre. Le mètre est donc caractérisé par la longueur, en nombre, des voyelles « tonique ou prétoniques » du vers, — rassemblées ci-dessous sous le terme d'*anatoniques* du vers ; on peut la désigner comme sa longueur *anatonique*. Il s'ensuit que le mètre du vers (sa longueur anatonique, quand elle est métrique) est univoquement déterminé.

La longueur d'une séquence de voyelles ne pouvant être rythmiquement pertinente si elle est de longueur supérieure à 8 ("loi des 8 syllabes"), la mesure du vers est une longueur simple (*vers simple*) si elle est non-supérieure à 8 (le vers simple le plus long est à 8 voyelles métriques, et peut en tant que tel être désigné comme "8-voyelle" ou "8v"), ou une longueur composée si elle est supérieure à 8, auquel cas elle est analysable en deux sous-mesures (par exemple deux séquences de 6 voyelles) et le vers en deux sous-vers ou hémistiches, comme l'alexandrin, *vers composé*, "6-6v".

On constate que dans la tradition classique les vers à plus de 8 voyelles métriques sont la plupart du temps rythmables conformément au modèle alexandrin (6-6), ou sinon en 4-6, autre stéréotype majeur, plus rarement 5-5, stéréotype mineur et plutôt chansonnier ; aucune autre forme périodique de vers ne se rencontre dans les *FM*, comme dans la majorité des recueils de l'époque. Ainsi le contemporain visé par Baudelaire, lisant en premier alinéa métrique d'un poème : « Andromaque, je pense à vous. Ce petit fleuve, » ne peut pas ne pas le rythmer mentalement en 6-6 (cette univocité et évidence métrique ne vaut plus pour de nombreux lecteurs même cultivés de la fin du XX^e siècle). L'unique pièce des *FM* en 5-5, *La mort des amants*, n'introduit aucune ambiguïté à l'époque (4-6 ou 5-5 ?), car outre que ses 5-5 forment une suite homogène sans mélange avec les 4-6, l'interprétation rythmique la plus naturelle y dicte d'emblée l'unique choix imaginable (« Nous aurons des lits — pleins d'odeurs légères, / Des divans profonds — comme des tombeaux ») ; en effet, conformément à ce qu'on peut appeler une Contrainte de *concordance*, le traitement rythmique du texte impliqué par la structure métrique paraît assez naturel. Ainsi le traitement rythmique en séquences de voyelles est univoquement déterminé par la Contrainte de concordance combinée avec le répertoire des mètres — condition de son évidence.

Le traitement rythmique du texte supposé par la versification des *FM* est parfaitement conforme à la tradition. En particulier, la caractérisation donnée plus haut de la longueur anatonique implique que la voyelle concluant une mesure ou sous-mesure (et noyau initial d'une rime) n'est jamais féminine (*Statut Non Conclusif des Féminines*). Ainsi on ne trouvera dans les *FM* aucun vers de ce genre, « Lecteur

hypocrite, mon semblable, mon frère », où la reconnaissance du stéréotype 6-6 impliquerait que le [ə] d'« hypocrite », postérieur à la dernière voyelle stable de ce mot ([i]) donc féminin, soit conclusif de sa sous-mesure de 6 voyelles (6v initial) contrairement au SNCF. Plus généralement, dans une *expression métrique* quelconque, par exemple vers ou sous-vers (hémistiche), la dernière voyelle masculine de l'expression est toujours, sans la moindre exception, conclusive de la mesure (ou sous-mesure) .

Comme dans la tradition française, pour les mètres établis 4-6, 6-6 et 5-5, les sous-vers sont toujours rythmiquement autonomes et leur frontière imperméable au rythme, en ce sens qu'on ne trouve chez Baudelaire aucun alexandrin tel que « O lecteur hypocrite, mon proche, mon frère », dont le second sous-vers, « mon proche, mon frère », aurait besoin, pour sonner la longueur 6, de profiter du rythme de la voyelle féminine terminale du précédent (*récupération* purement rythmique du e d'« hypocrite », à ne pas confondre avec un écartèlement de ce mot, « hypocri—te » entre deux hémistiches qui ainsi traités frapperaient comme discordants). En d'autres termes, Baudelaire, comme ses prédécesseurs et contemporains, ne pratique pas encore la césure à récupération, parfois improprement nommée *césure enjambante*, banalisée au XX^e siècle).

L'ensemble des régularités que nous venons de passer en revue contribue essentiellement à la possibilité même de l'évidence du mètre — pour un lecteur, cela s'entend, partageant avec Baudelaire, Hugo, etc., ce même système d'interprétation ; car il va de soi d'un grand nombre des lecteurs aujourd'hui considérés comme cultivés ne partagent ou ne connaissent même pas ce système, et traitent dans leur tête bien des vers des *FM* — métriquement ou parfois sans métrique — autrement qu'ils furent traités par leur auteur et ceux de ses contemporains auxquels il s'adressait. (C'est pourquoi, bien sûr, l'analyse métrique doit être historique : chercher à analyser le vers de Baudelaire tel qu'il était pour Baudelaire n'est pas l'analyser tel qu'il peut être dans la tête de tel ou tel de nos contemporains).

1-2 Des vers aux superstructures strophiques

Les vers des *FM* ne sont pas simplement métriques par conformité à un modèle culturel, comme des vers isolés ou mélangés irrégulièrement. Ils sont surtout métriques contextuellement : la plupart des ensembles métriques (environ neuf sur dix) sont des suites *périodiques* simples où chaque vers est équivalent en longueur anatonique (mètre par exemple 6-6, ou 8) à celui qui le précède.

Les vers dont la suite périodique en longueur anatonique est la base même de la versification d'un poème sont à leur tour, généralement, regroupés en groupes réguliers ou *strophes* dessinés par le schéma de leurs équivalences rimiques et souvent distingués (formatés) graphiquement (*stances*)¹.

La notion de voyelle « tonique d'un vers », qui est nécessaire pour caractériser le mètre, l'est également pour caractériser les équivalences de terminaison qui constituent la rime : dans les *FM* comme dans la tradition, la rime implique la « tonique du vers » (sa dernière voyelle masculine) avec tous les phonèmes suivants ; il s'agit donc de la partie « tonique et posttonique » du vers, qu'on peut en ce sens désigner comme sa partie *catatonique*. Ainsi dans « D'aller là-bas vivre ensemble » la rime (terminaison régulièrement rimante) se prend à partir de la dernière voyelle masculine [ə] et comprend tous les phonèmes qui suivent [əbɪə], et dans « Longtemps au pied du perron de », rimant avec « pendant deux », elle se prend à partir du e (quoique instable) de « de » parce qu'il est masculin et se réduit donc à cette voyelle (même si l'équivalence avec « deux » est renforcée par la consonne antérieure, dite d'appui).

¹ Sur la distinction fait ici entre les termes *strophe* et *stance*, voir *Art Poétique* p. 169.

Ainsi dans ce début de poème, « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse, / Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse, / Nous devrions pourtant lui porter quelque fleurs. / Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs,... », dont les vers forment une suite périodique à l'égard de leur longueur anatonique (6-6), présentant la séquence de formes catatoniques [uza / uza / œs / œs], à partir des équivalences rimiques matérielles entre vers individuels (1 et 2 puis 3 et 4) se constitue une équivalence rimique structurale entre paires de vers donc chacune peut être dit « rimée en (a a) » ; la rime configure ainsi, à partir de la suite périodique des vers, une suite périodique de distiques. De même, dans la suite périodique d'alexandrins du *Cygne* dont voici le premier quatrain,

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

la succession des formes catatoniques [œva / i / œva / i / ila / εl / ila / εl], etc., dessine une suite périodique de groupes de vers rimés en (ab ab). Ces superstructures périodiques qu'on peut appeler *strophes* appartiennent à un type qu'on peut distinguer par le terme (arbitraire) de “classique”, caractérisé par sa division binaire en deux *modules* rimant entre eux, formés d'un seul vers dans (a a), composés dans (ab ab) dont les modules, distiques, riment en ab. L'absence dans les *FM* de suites périodiques de (aab ccb), schéma également classique à modules tercets, est à rattacher à la rareté générale des formes longues chez cet auteur, car cette forme est abondante notamment chez Victor Hugo. La terminaison rimique du dernier vers du premier module d'une strophe (b dans ab ab ou ab ba), qu'on peut considérer comme rime globale ou principale eu égard au fait que c'est la terminaison de ce module-même, peut, comme dans la poésie classique, apparaître anticipée d'un cran (avant-dernière) dans le second module ; ainsi, à la forme classique (ab ab), correspond la forme classique *invertie* (ab ba) également classique, qui est celle de la préface *Au lecteur*. La plupart des strophes des *FM* sont de type “classique”, et de structure d'autant plus évidente pour un lecteur familier de ce système.

Les strophes, ou les modules qui les constituent, sont parfois comme scandées par des variations de mètre qui introduisent un élément de variation dans la suite périodique fondamentale de vers : ainsi peut contraster avec le *mètre de base* caractéristique de cette suite un *mètre contrastif*, le plus souvent en position terminale ou pré-terminale (*clausule*). Tel est le cas dans *A une mendicante rousse* dont les quatrains commençant par des 8v sont conclus par des 4v (strophe 8884), ou dans les (ab ab) d'*Une charogne* dont chaque module commençant en alexandrin se termine en 8v (strophe 6-6 8 6-6 8). Comme ici, hors du style chanté, les clausules contrastent généralement par abrègement.

Dans tous les cas où les groupes rimiques ne forment pas une suite périodique, ils s'inscrivent dans le cadre d'une superstructure stéréotypée largement représentée dans les *FM*, le sonnet, formaté graphiquement et traditionnellement en 4 4 3 3 de vers. Quoiqu'on puisse y voir deux suites périodiques minimales (de quatrains puis de tercets), les deux tercets, normalement, se complètent rimiquement en sizain parfois classique (aab ccb ou aab cbc), et, dans la forme la plus traditionnelle, la conservation des mêmes timbres rimiques dans les deux quatrains (*unissonants*), tend à confirmer marquer la formation d'une paire métrique de quatrains (huitain composé), mais Baudelaire renouvelle souvent les timbres d'un quatrain à l'autre comme dans une simple suite périodique de strophes (sonnets dits *libertins*). Dans cette forme courte et non périodique, la rareté des mètres contrastifs (comme dans *La Musique*) contribue au maintien de la structure périodique fondamentale en vers.

Dans un seul poème, *L'invitation au voyage*, on peut distinguer non seulement deux mètres, mais bien deux mètres de base, correspondant en fait à deux suites périodiques entrelacées : l'une comprenant les douzains (couplets) à mètre de base 5

(et mètre contrastif 7 en clausule de modules 557), l'autre à mètre de base 7 (distiques 77). Cette particularité, par sa singularité même, renvoie à une tradition orale, celle de la chanson où le contraste entre couplets et refrains (ici attestés par répétition périodique des 77) est de motivation polyphonique ; encore ce modèle extra-littéraire est-il médiatisé par une autre expérience littéraire (Desbordes-Valmore avait publié un texte sur ce rythme) et littérairement intégré par conformité à toutes les contraintes de la poésie écrite traditionnelle ; de plus, l'équivalence du mètre de base du refrain (7-voyelles) avec le mètre-clausule des couplets (7v) harmonise cette dualité métrique, et le poème reste simplement bimétrique.

Conformément à une tradition littéraire devenue assez scrupuleuse au XIX^e siècle, la disposition des vers est strictement régularisée à l'égard de leur *cadences*, c'est-à-dire de la longueur, en nombre de voyelles, de leur formes catatoniques, masculines ou féminines selon que cette cadence est de longueur 1 comme dans [i] (« grandit ») ou 2 comme dans [əvə] (« fleuve ») ; le principe généralement adopté, dit d'*Alternance*, consiste en ce que si deux vers successifs ne sont pas de même rime, alors il ne sont pas de même cadence ; ainsi alternent ici les rimes féminines (« fleuve », « fertile ») et masculines (« respandit », « Carrousel »). Dans les rares cas (apparentés au style de chant) où il n'y a pas alternance, la régularité consiste en l'uniformité, comme dans « A une mendiante rousse » dont toutes les strophes et tous les vers sont masculins.

Ainsi le recueil des *FM*, analysé globalement, justifie sa dédicace « Au poète impeccable » Théophile Gautier, et donne une assez juste image de la poésie littéraire sérieuse jusqu'à la fin du Second Empire : riche et diverse (plus que le recueil même des *FM* n'en donne idée), mais formellement conservatrice, détachée à certains égards de la langue moderne et de la tradition orale et populaire, et signe et terrain partagé d'une élite cultivée et reconnue. Le « vent révolutionnaire » que le poète dominant, Hugo, se flattait à la même époque d'avoir fait souffler sur les « bataillons d'alexandrins carrés » n'avait donc pas bouleversé les grandes lignes du paysage ou dégradé la poésie lyrique de sa dignité sociale.

2 Crise métrique.

2-1 La crise de longue durée.

Cependant, jusqu'à la chute du second Empire et au rétablissement durable de la république, la tension, dans la poésie littéraire, entre la conservation d'une certaine régularité et les velléités révolutionnaires ou réformistes est constante et s'observe notamment chez le poète dominant, Hugo, qui conserve au vers et surtout à la strophe l'essentiel de ses propriétés traditionnelles ; dans ce contexte, de légères modifications du statut métrique du vers dominant, l'alexandrin, au moment (endroit) de la césure, ont un pouvoir symbolique disproportionné qui se mesure aussi aux réactions arc-boutées des « classiques ».

A un examen plus attentif, les tensions qui devaient conduire plus tard à la crise de la métrique littéraire se manifestent dans les *FM*. En particulier, Baudelaire participe, à certains égards, au mouvement collectif par lequel, d'une moitié du siècle à l'autre, le trouble se glisse progressivement dans le traitement de l'alexandrin à la faveur de l'invisibilité de la césure, — les hémistiches n'étant pas graphiquement identifiés. Déjà en 1827 Victor Hugo, dans *Cromwell* et sa préface, alléguant la nécessité de « déguiser [la] monotonie » de ce vers en sachant « briser à propos et déplacer la césure », avait entrepris de mettre en scène ou publier dans le drame des vers pour lesquels, parfois, il était pour le moins difficile de concilier un traitement rythmique naturel de l'énoncé avec le sentiment de la périodicité en 6-6. Dès le premier vers de cette pièce uniquement publiée, « Demain, vingt-cinq juin mil six cent cinquante-sept », l'esprit d'un lecteur tendant instinctivement à concilier, dans son traitement mental du vers, cette forme normale avec l'intégrité de la désignation

du millésime, était confronté à cette ambiguïté fondamentale : la césure 6-6 était-elle purement et simplement supprimée au bénéfice d'une frontière rythmique plus naturelle après « juin » (« Demain, vingt-cinq juin — mil six cent cinquante-sept », rythme 5-7) ? ou était-elle plutôt *enjambée*, le rythme métrique 6-6 se trouvant en contrepoint du rythme naturel 5-7 plutôt que tout à fait supprimé par lui (mètre « Demain, vingt-cinq juin mil — six cent cinquante-sept », où le second hémistiche a tout de même une cohérence interne) ? Dans le premier mode de traitement, le rythme 5-7 rompait la périodicité sans être métrique lui-même, d'où le reproche de "classiques" pour qui ce n'était plus un vers, chose supposée nécessairement métrique ; l'autre traitement du vers pouvait paraître contraire au naturel : mais le naturel étant chose relative et adaptable, certains lecteurs pouvaient s'accoutumer à ce décalage, et à jouir à la fois du rythme naturel et de son contrepoint métrique. Ces « audaces » de Hugo ont aussitôt été imitées dans le drame et la poésie, parfois légère (Musset, O'Neddy...), mais non dans le style sérieux et où (hors du théâtre) le poète n'est pas censé s'effacer derrière une autre voix que la sienne propre.

L'évolution puis la crise du vers français s'installent et se développeront pendant des décennies dans cette ambiguïté, déjà contraire en elle-même au principe d'évidence de la structure métrique. Baudelaire est l'un des premiers qui, à partir des années 1840, aient commencé à introduire dans la poésie la plus ambitieuse des vers aussi difficilement rythmables en 6-6 que « Chacun plantant, comme un outil, son bec impur », dont l'éventuelle régularité interne en 4- 4-4 ne pouvait satisfaire l'exigence de stricte périodicité externe 6-6. A partir des années 60, dans la poésie sérieuse, la crise métrique se développe dans les deux directions ouvertes par l'ambiguïté fondamentale de la césure : d'une part, la discordance entre le rythme naturel et le rythme métrique est de plus en plus poussée chez certains poètes comme Glatigny, Verlaine ou Mallarmé dans des vers tels que « Je les saisis, sans les désenlacer, et vole / A des jardins... » (Mallarmé, où la distinction d'un hémistiche « désenlacer, et vole » n'était pas aisément accessible ou tolérable pour tout lecteur, et supposait sans doute une espèce d'entraînement. D'autre part, non seulement la forme à périodicité purement interne 444 peut *compenser* en contrepoint un rythme 6-6 fortement entravé, mais elle s'y *substitue* tout à fait, qu'il soit rendu insuffisant, intolérable ou simplement exclu, dans des vers tels que « Elle était belle, elle t'aimait, elle est passée » (Blanchecotte, 1861) ou « Où je filais pensivement la blanche laine » (Banville, même année). A partir du moment où la périodicité métrique pouvait être rompue au bénéfice de ce rythme, ne serait-ce que sporadiquement et par des formes reconnues *d'accompagnement*, la voie était ouverte à d'autres altérations, et, dans le cadre purement théorique du douze (longueur totale non perceptible en elle-même, donc non métrique), on voit se développer progressivement dans la seconde moitié du XIX^e siècle, d'abord et surtout par altération du 444, diverses autres formes d'accompagnement du 6-6, en particulier, le rythme 354 et quelques autres rythmes dont la propriété la plus constante est de se terminer encore comme le 4- 4-4 par une séquence à 4 voyelles (à coupe dite 8^e).

Une crise apparentée, aujourd'hui encore moins bien connue, se développe dans le cadre formel du "décasyllabe", plus précisément, du 4-6. La production de Verlaine, grand bricoleur métrique, des années 1860 aux années 1890, est particulièrement bien située historiquement pour l'illustrer. Brillant versificateur dès le lycée, il écrit en poèmes impertubablement périodiques des 4-6 de facture classique (comme le sont tous ceux du *Parnasse contemporain*) avant de glisser dans ses premiers recueils quelques vers ambivalents, ou le 6-4 chante en contrepoint du 4-6 :

Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau...

(dès le premier poème des *Fêtes galantes*, 1869), et même quelques purs 6-4 (« Te souvient-il de notre extase ancienne ? / Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en

souviennne ? » dans le *Colloque sentimental* concluant le même recueil, où le 4-6 est refoulé en même temps que le souvenir de l'extase ancienne). Ce n'est pourtant pas encore une rupture totale de périodicité, car, si le rythme 6-4 est différent du 4-6 qu'il accompagne, il possède encore en commun avec lui de combiner un 6-voyelles et un 4-voyelles : la périodicité est affaiblie plutôt que simplement annulée. Les cas de discordance flagrante sont tels, de 1873 environ au début des années 1880, que la métrique en contexte 4-6 devient alors parfois au moins ambiguë ou douteuse ; mais il faut attendre le milieu des années 80 pour que, dans des poèmes publiés, Verlaine rompe parfois tout à fait la périodicité, et cela de manière répétée et assez évidente ; il le fait d'abord en glissant par exemple en contexte 4-6 des 5-5 dont la périodicité métrique est alors toute théorique (total dix) ; puis il glisse de purs "décasyllabes" ne répondant même pas, à défaut de repère contextuel, au modèle culturel du 5-5 ou du 4-6, comme dans cet incipit provocateur, mais parodique : « J'admire l'ambition du vers libre » dont l'*ambition* même barre toute césure métrique 4-6, 6-4 ou 5-5.

Il est significatif que, chez de nombreux poètes nourris dans leur jeunesse de poésie métrique, la rupture métrique, dont la rupture de périodicité et de régularité en mètre est le cas essentiel, s'insinue au point d'articulation interne (césure) du vers composé, 6-6 ou 4-6. Pourtant, d'un point de vue purement rythmique, il est équivalent de rompre la périodicité d'un contexte 6-6 en y glissant un vers non-6-6, et celle d'un contexte 8 en y glissant un vers non-8. Or non seulement la périodicité se défait sélectivement dans les vers composés, mais elle se défait d'abord dans le respect du voile de la longueur totale, les premiers non-66 ou non-46 étant généralement encore des 12-voyelles ou des 10v. Inconscient ou non, ce choix est vraisemblablement lié à l'invisibilité de la décomposition interne du vers qui, non formatée graphiquement, est confiée à l'esprit du lecteur dans le traitement mental qu'il fait du vers lu. Il en résulte d'abord de l'ambiguïté pour l'esprit d'un lecteur, si celui-ci peut hésiter entre un traitement prosodique métrique, mais discordant — comme dans le traitement 6-6 de « Volupté noire ! des + sept Péchés capitaux, » (FM), suspendant l'article en fin d'hémistiche — et un traitement prosodique naturel, mais non métrique (non-6-6), en s'interrogeant éventuellement sur l'intention de l'auteur (conscient de cet effet ?) ; puis de l'ambiguïté au niveau global du lectorat, désormais obscurément divisé, certains lecteurs *obstinément* métriques (terme inspiré de J.-P. Bobillot) jugeant les vers discordants simplement faux (« Ce ne sont pas des vers »), d'autres lecteurs s'accoutumant et se familiarisant progressivement à des discordances de plus en plus poussées et jouissant peut-être à la fois du plaisir de la dissonance et de la complexité, l'esprit d'autres lecteurs enfin s'accoutumant peut-être à se dispenser par moments de toute métrique (évolution vers la liberté métrique). A ce stade, la crise de la métrique est surtout une crise insidieuse, voilée par le maintien du nombre total (supérieur à 8) ; la conscience n'en était pas forcément claire, les conséquences n'en étaient pas univoques et évidentes, et son analyse historique, non évidente, suppose un travail méthodique prémunissant autant que possible l'analyste contre son "intuition" personnelle.

A partir de la fin du Second Empire, puis surtout des années 80 et 90, ce que Mallarmé appellera la « crise du vers » s'accélère et s'officialise pour aboutir à un paysage profondément modifié au tournant du siècle, puisqu'aux yeux d'un nombre croissant, la poésie régulière et métrique n'y apparaîtra plus que comme un choix parmi d'autres formes poétiques dont l'ensemble de celles qu'on regroupera sous le nom de *vers libres*. Peu avant la guerre de 14-18, le recueil *Alcools* d'Apollinaire traduira cette nouvelle situation en faisant se côtoyer vers métriques et libres, poèmes métriques et poèmes (en) vers libres, formes régulières et (naguère) irrégulières, formes typiquement littéraires et formes de tradition orale.

2.2 Liberté métrique.

En 1872, en faisant immédiatement succéder au 6-6 initial « Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang » la ligne « Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris », qui n'a guère en commun avec l'alexandrin de l'époque que la

longueur totale 12, le jeune Rimbaud estimait peut-être, et on a peut-être parfois estimé de son temps, qu'il contribuait à l'apparition d'un nouveau mètre, alexandrin enfin vraiment « libéré » de toute contrainte interne, 12-voyelles pur dont la forme 6-6 ne serait plus qu'une des variantes, facultative parmi d'autres. Mais ce point de vue n'avait pas de pertinence du point de vue du sentiment rythmique, car la longueur 12, résultat comptable mais non perceptible de la forme du 6-6, n'étant pas une propriété rythmique globale commune à ces vers, et par rapport à laquelle la césure 6-6 serait une spécification interne, ces vers pouvaient en fait fonctionner comme un mélange libre de vers à métrique stéréotypée (comme 6-6) et de vers nullement métriques (quoique sensiblement du même ordre de longueur).

Il existait donc une idéologie du vers métrique et non-métrique, reposant sur l'idée que la "césure" 6-6 était une propriété ajoutée à la constante totale, donc une entrave "obligée" dont l'abolition libérerait le 12, alors qu'il pouvait s'agir en fait de ne pas réaliser la périodicité (et les régularités dérivées) dont le 6-6, et non le 12, était l'un des matériaux, et de faire des vers non-métriques. Cette idée de libération était en outre souvent biaisée par le présupposé suivant lequel un alexandrin doté du rythme 6-6 ne pouvait présenter aucun autre rythme concomitant et était dépourvu de toute souplesse rythmique ; pourtant la notion même d'enjambement, impliquant un décalage entre le rythme métrique et tel ou tel rythme naturel de l'énoncé, permettait de comprendre que le rythme métrique du 6-6 n'était pas nécessairement exclusif ; ainsi le 4- 4-4 n'avait pas attendu la suppression totale du 6-6 pour émerger dans l'alexandrin en s'y superposant dans de nombreux vers de Victor Hugo. On a donc souvent pu croire ou faire croire qu'on "déplaçait" "la" césure, acte de libération par rapport à une position obligée, alors qu'on plaçait en décalage de cette frontière métrique une autre articulation plus manifeste, ou bien encore qu'on se passait purement et simplement de l'articulation régulière 6-6 et de sa césure au sens strict (métrique).

Envisagée sous cet angle, la notion de *vers* « libres », impliquant une notion assez large et non purement métrique des vers, semble pouvoir désigner ce qui reste du texte en vers traditionnels une fois qu'il est libéré de toute métrique, soit : un texte dont la réception est conditionnée par un *formatage graphique* en assez brèves séquences (alinéas, disons, poétiques) conditionnant sa perception sur le modèle, à l'origine, de celle du vers métrique lu ; ainsi le poème en vers libres naît écrit et littéraire, alors que le vers métrique n'était pas nécessairement tel.

A défaut d'une confirmation métrique de leur pertinence, trois propriétés distinguent ces alinéas des alinéas de prose : 1) ils ne sont pas simplement dictés par des contraintes matérielles telles que le fait de buter contre la marge terminale ; 2) ils ne sont ou paraissent pas toujours motivés aussi directement par la signification grammaticale que dans la prose (ce critère volontairement vague ne protège pas d'une définition circulaire du poétique) ; 3) quoique non dictés par la marge ou le sens, ils sont souvent graphiquement traités comme des alinéas (paragraphe) de plein droit, par exemple avec majuscule initiale même en pleine phrase (ce critère étant en rapport avec leur brièveté habituelle).

Ce formatage graphique hérité de la poésie métrique peut conditionner la consommation de ces alinéas en invitant à les traiter à certains égards rythmiques et sémantiques comme des vers métriques. L'évidence immédiate de la forme métrique du vers traditionnel avait cette implication, parfois prise par les anciens métriciens pour définition même de la métrique, que le vers avait un rythme déterminé : si sa longueur anatonique était non-supérieure à 8, elle était directement pertinente et suffisait à caractériser sa longueur métrique (dite *mesure*) ; par exemple le vers était simplement un 8-voyelles ; sinon, c'était le plus souvent 6-6, ou 4-6. Ce répertoire limité déterminait univoquement le traitement rythmique de l'immense majorité des alinéas poétiques même sans recours à leur contexte. L'univocité de la longueur anatonique et sa pertinence métrique conditionnaient chez le lecteur métrique l'attention à cette forme et pouvaient inciter à un traitement rythmique selon le mode métrique traditionnel. Otée la métrique, cette attention à la longueur anatonique, avec le soin du traitement rythmique qu'elle implique d'une manière plus générale, peut

survivre pourvu que sa pertinence soit confirmée, et contribuer à mettre en éveil un certain mode de lecture poétique.

Divers facteurs peuvent le cas échéant tendre à confirmer la pertinence (éventuelle) de longueurs anatoniques précises dans le vers libre. D'abord la brièveté de l'alinéa poétique : la longueur totale qui est non-ambiguë (en supposant le mode d'interprétation syllabique déterminé) a une chance particulière d'être perçue, donc traitée comme pertinente, si elle n'est pas supérieure à 8. Complémentairement, la longueur peut être reconnue comme pertinente si, même à une lecture naturelle (sans pression métrique), la conformité à l'un des éléments du répertoire des mesures est remarquable, soit, par exemple, qu'un alinéa métrique frappe par un rythme 6-6 comme conforme au modèle trans-contextuel de l'alexandrin, soit encore que le texte se prête spontanément (sans discordance forcée) à un traitement prosodique où dominant manifestement les constituants rythmiques largement majoritaires du répertoire traditionnel (6, 8 et 4) ; domination statistique reconnue comme frappante chez un poète tel que Saint-John Perse quand on dit qu'il favorise les "rythmes pairs".

Les facteurs ici mentionnés de reconnaissance d'une rythmique précise du vers libre ont cette conséquence paradoxale, mais vérifiée par certains corpus, que le vers libre (à rythme déterminé) est à certains égards moins libre que le vers métrique lui-même. La périodicité manifeste aidant, un poème tout en 7-voyelles comme telle ode de Malherbe peut être d'une métrique parfaite et évidente, alors qu'un 7-voyelles se glisse rarement au milieu de mesures de 6 ou 8 dans un texte en vers mêlés comme ceux d'une fable de La Fontaine, ce mélange de longueurs voisines risquant de brouiller leur reconnaissance, en vertu d'une Contrainte de discrimination reconnue des classiques eux-mêmes.

2.2.2. Rythmes libres, mais graphiquement formatés.

Par la négativité inhérente au mot *libre*, la notion de vers libres risque de rapporter d'une manière trop réductrice aux vers métriques traditionnels un ensemble hétérogène de textes présentés dans un formatage graphique spécial, et dont certains n'ont même qu'un lointain rapport à la notion de vers.

Ni *prose*, ni *vers*, ne conviennent vraiment au *Coup de dés* de Mallarmé (1897), dont l'organisation graphique, tout en conservant la valeur de l'ordre gauche-droite (lignes ou pages) et haut-bas, se distribue librement dans l'espèce de panorama offert par chaque double page en exploitant non seulement une diversité de rapports graphiques dont la distinction des italiques et romains, capitales et minuscules, des tailles, des polices de caractères, mais des rapports plastiques d'isolement ou proximité, de hauteur et longueur relative, d'inclinaison et de situation relative dans l'espace ; le caractère exhaustivement contrôlé de cette organisation implique l'absence totale de saut de ligne ou de saut de page arbitraire simplement obligé par la butée de la fin de ligne ou de page. Dans ces "lignes" (?) finales (ici rendues approximativement) — en bas à droite de la dernière double page — :

veillant
 doutant
 roulant
 brillant et méditant

 avant de s'arrêter
 à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

la combinaison de multiples paramètres graphiques, incluant le simple décrochage vertical (par exemple de « veillant » à « doutant », comme dans le formatage traditionnel d'un changement de locuteur en cours de vers), donne une unité du type "ligne" (virtuelle) à la suite « veillant / doutant / roulant / brillant et méditant », une unité du type segment à chacun de ses quatre éléments distingués verticalement, une unité (incertaine) de pente aux groupe initial des trois segments de même longueur et de même densité graphique (mots). Cette organisation favorise la perception d'un alexandrin, la distinction de ses hémistiches, et d'une micro-métrie interne (et grammaticale) 2- 2-2 du premier ; dans un tel contexte, la disposition de la dernière unité graphique peut même favoriser, pour des lecteurs familiers de ce rythme et incités à traiter cette ligne en langue des vers, la perception d'un 4-6 dont le groupe verbal « émet un Coup de Dés » serait le 6-voyelles conclusif. Mais le caractère généralement non métrique du texte et le fait que son organisation émane de son sens comme un corps, plutôt qu'elle ne le cadre comme une structure métrique autorisant des discordances, favorise ou permet de manière sporadique ces traitements rythmiques sans les imposer ; la métrique est libre, pour autant qu'il peut y en avoir ; et l'emprise contextuelle de cette organisation, beaucoup plus complexe et ouverte qu'une séquence (même double), est telle qu'on peut être réticent à attribuer à ce qui peut sembler y émerger comme alexandrin la notion séquentielle de vers.

A l'opposé, dans le cas le plus simple, dont *Marine* de Rimbaud donnait peut-être un exemple, le texte peut s'organiser en alinéas de brièveté semblable à celle de vers métriques, séquentiels comme des vers, et sans métrique, avec ou sans des unités graphiques de dimension supérieure (formatables de diverses manières), et reflétant directement (comme dans *Marine* du même auteur ou non l'organisation thématique du poème. Dans de nombreux recueils à partir (environ) de la première guerre mondiale, par exemple chez Reverdy, de tels poèmes côtoient des textes de formatage un peu plus complexe, où, notamment un alinéa-ligne se subdivise fréquemment en deux (ou quelques) segments par décrochage vertical, et où d'autre part l'écart initial à la marge varie, donnant parfois lieu à des oppositions ou parallèles entre alinéas.

2.2.3. Inventions et crises brutales.

Par un effet d'illusion rétrospective peut-être, renforcé par un souci de valorisation idéologique, on est parfois tenté aujourd'hui de minorer l'importance de la crise métrique de longue durée au profit d'actions individuelles comme celle de Rimbaud. Comme Laforgue ou Corbière, Rimbaud est d'une génération qui, toute nourrie qu'elle est de poésie traditionnelle, a été exposée au plus tard dès son adolescence à au moins des apparences de rupture métrique radicale, même ponctuelle ; il est significatif que ce soit ce jeune lycéen qui signale à son professeur de rhétorique cette "forte licence" des récentes *Fêtes Galantes* de Verlaine, « Et la tigresse épouvantable d'Hyrcanie » en écrivant : « épou — vantable » : s'il y a césure 6-6, elle ne peut même pas coïncider avec une frontière de morphèmes. Même des poètes novateurs sur le long terme comme Hugo et Banville peuvent apparaître comme conservateurs auprès d'apprentis des années 60-70. Ainsi Rimbaud, lui, est un radical dont l'entreprise consciente, à partir de 1872 environ, ne consiste pas à miner progressivement l'alexandrin de l'intérieur suivant une méthode progressive et ambiguë ; en même temps que, d'une manière méthodique et ostentatoire, il entrave non seulement la mesure 6-6, mais ses substituts à coupe 8^e dans *Qu'est-ce pour nous, mon cœur...*, il introduit le faux dans le vers simple, comme incontestable et irrécupérable (par exemple dans *Honte* où un 8-voyelles dissonne en contexte de 7-voyelles) ; et en même temps que le vers faux, il pratique la rime et la strophe fausse (par exemple dans *Comédie de la Soif* ou *Bannières de mai*). Aussi bien ses vers ne se répandront-ils vraiment que dans des années ou, selon divers moyens et attitudes, d'autres poètes se seront également distancés de la métrique traditionnelle.

Quelle que soit l'importance (encore difficile à évaluer) de l'émergence de la poésie métriquement libre, il serait trompeur de réduire l'histoire des formes poétiques françaises au XIX^e siècle à un processus de "libération" des formes métriques envisagées comme des contraintes, même s'il est tentant, parce que plus

facile, de décrire des innovations négativement, par contraste avec un modèle académique défini, que d'en analyser la diversité de l'intérieur. Plus encore qu'un siècle d'émancipation du point de vue des formes poétiques, le XIX^e siècle français est un siècle d'exploration, de retour au passé et d'innovation, de tâtonnements et de foisonnement. Ainsi le Hugo de *Cromwell* ne présentait pas l'alexandrin "brisé" comme une transformation de l'alexandrin, mais comme une forme nouvelle d'écriture pour le drame, parallèle à l'alexandrin régulier maintenu dans la poésie ; et Baudelaire ne présentait pas le poème en prose en substitut de la poésie métrique, mais en parallèle. Les *Fêtes Galantes* de Verlaine se signalent plus comme un laboratoire d'exploration que de destruction de formes poétiques ; ainsi le tercet y est testé sous toutes ses formes ; et si l'alexandrin épinglé par Rimbaud dans ce recueil peut être cité comme déviant par rapport au modèle concordant 6-6, il s'inscrivait significativement dans une strophe dont les trois autres vers, 8-voyelles, étaient en même temps rythmables en suite de 4-4-voyelles, formant avec l'alexandrin problématique une série homogène de 4-voyelles : expérimentation rythmique positive. Ainsi assez nombreux seront les poètes qui, à partir au moins de Mallarmé, pourront représenter le vers libre en termes d'enrichissement ou de complexification du répertoire des formes poétiques plutôt que de simple négation.

Formes versifiées au XX^e s.

Poésie métrique : Vers régulier - Extensions, variations.

Poésie non métrique : Vers libre - Vers rythmique, "verset" - Dispositifs graphiques.

Pour ce paragraphe de Michel Murat, on se reportera au *Dictionnaire de poésie* des P.U.F. (p. 500-502).

QUELQUES RÉFÉRENCES

Aquien, Michèle & Jean-Paul Honoré, *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e siècle*, Nathan, 1997. — Bobillot, Jean-Pierre, *Recherches sur la crise d'identité du vers, 1873-1913*, thèse de doctorat à l'État, Université de Paris-3, 1991. — Cornulier (de) B., *Art Poétique*, Presses de l'Université de Lyon, 1995. — Dessons, Gérard & Henri Meschonnic, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, Dunod, 1998. — Dominicy M., éd., *Le souci des apparences*, Presses de l'Université Libre de Bruxelles, 1989. — Gouvard J.-M., *La Versification*, P.U.F., 1999. — Murat, M., éd., *Le vers français : histoire, théorie, esthétique*, Champion, 1999. — Murat, M., à paraître, *L'invention des formes poétiques, de Rimbaud au surréalisme*, collection « Perspectives littéraires », P.U.F., 2000. — Robb, G., *La poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Aubier, 1993. — Roubaud J., *La Vieillesse d'Alexandre*, Maspero, 1978. — Scott, C., *Vers libre, The Emergence of Free Verse in France 1886-1914*, Clarendon Press, Oxford, 1990.

2

Mode d'emploi du relevé métrique pour les *Fleurs du Mal*

3

Relevé métrique des *Fleurs du Mal*

RELEVÉ MÉTRIQUE DES FLEURS DU MAL

MODE D'EMPLOI.

La codification du relevé métrique des *Fleurs du Mal* imprimé ci-dessous est expliquée, pour l'essentiel, à propos d'un relevé analogue de la *Légende des siècles* paru en mars 2002 dans *L'information grammaticale* n° 93 (p. 25-32).

Dans celui-ci, la page indiquée renvoie à l'édition du Livre de poche classique (1999). Le numéro renvoie à celui du poème dans l'édition de 1861 avec quelques précisions dans les cas nécessaires (subdivisions éventuelles indiquées par décimales ou numéro 0 pour le poème liminaire).

Dans la colonne « Titre incipit » est indiqué le titre ou, à défaut, l'incipit après un espace.

Dans la colonne « InterSection », aux poèmes 112 et 113, la formule « 112-113 » renvoie à l'ensemble formé par leur paire, métriquement marquée par un bouclage répétitif (Adjectif + *filles* à la rime). Au poème 56, la question indiquée évoque l'hypothèse suivant laquelle cet ensemble serait composé de deux poèmes.

Dans la colonne « Rime », au poème (section) n° 53, la formule « (aab ccb)² » exprime une strophe composée de deux (aab ccb) (le 2 devrait être imprimé en exposant). A la section 120,1, l'indication précédée d'un astérisque précise que les deux derniers éléments riment ensemble (les deux séries se rejoignent, donnant rime au monostiche-refrain).

Dans les colonnes de répétition entre vers, un tiret au plancher exprime un ou plusieurs vers sans indication d'équivalence. L'astérisque précède une indication de variation (tronquée à

l'impression) dans des cas où l'équivalence indiquée subit quelques exceptions ou affaiblissements locaux.

Dans le champ « Global 2 », au poème 47, la formule « 4/4 » indique que le poème, analysé par le premier champ « Global » en une suite périodique de 4 éléments, peut aussi s'analyser en 2 suites de 4 éléments (en alternance) ; cette seconde analyse est exploitée dans le champ correspondant « Répétition Finale 2 » entre « Vers », où la formule « [*A] [A*] » évoque d'une manière informelle (non codifiée) le fait que dans chacune des deux suites de tels éléments, deux éléments successifs sont enchaînés par répétition (le vers initial du second élément – distique – répète le dernier vers du premier).

Dans la colonne « CS » des cadences de strophe, pour chaque sonnet, une formule telle que « 1122 » indique la cadence de chacun de ses groupes graphiques (deux quatrains de cadence 1 et deux tercets de cadence 2).

Le champ « Alt.max » indique le domaine maximal de l'Alternance de cadence dans la section analysée. C'est la « section » entière elle-même, cas majoritaire, si elle opère du premier vers au dernier. « ^{de la rime} » indique que l'Alternance opère à l'intérieur des périodes (impliquées par l'analyse de « Global », pas au-delà). « 1 » signifie que, selon un autre système, tous les vers sont masculins.

5711-1675
 5711-1675

N°18	PgPoc	Tit Inc	InterPi	Mb	Global	Rime	Mètre	RépFVer	Rép Glob	RépF2Ver	RépFS	CS	CS	AitMax
0	49	Au lecteur		6+6	10	(abba),	-					2	2	S
1	51	Bénédiction		6+6	19	(abab),	-					1	1	section
2	54	L'albatros		6+6	4	(abab),	-					1	1	section
3	54,2	Élévation		6+6	5	(abba),	-					=	2	section
4	55	Correspondant		6+6	sonnet	(abba, cddc,) (aba, bcc),	-					1211	1	section
5	56	J'aime le son		6+6	20	(aa)	-					=	1	section
6	57	Les phares		6+6	11	(abab),	-					1	1	section
7	59	La muse mala		6+6	sonnet	(abab, abab,) (aab, bcc),	-					2221	1	section
8	60	La muse véna		6+6	sonnet	(abba, baab,) (aab, ccb),	-					1222	2	section
9	60	Le mauvais m		6+6	sonnet	(abab, abab,) (aab, ccb),	-					1111	1	section
10	61	L'ennemi		6+6	sonnet	(abab, cdcd,) (aab, cbc),	-					1112	2	section
11	62,2	Leguignon		8	sonnet	(abba, cddc,) (aab, ccb),	-					1222	2	section
12	62	La vie antérie		6+6	sonnet	(abba, baab,) (abb, acc),	-					2111	1	section
13	63	Bohémiens er		6+6	sonnet	(abba, abba,) (aab, ccb),	-					2222	2	section
14	64	L'homme et l		6+6	4	(abba),	-					=	2	section
15	64,2	Don Juan aux		6+6	5	(abab),	-					1	1	section
16	65	Châtiment de		6+6	13	(aa)	-					=	2	section
17	66	La beauté		6+6	sonnet	(abba, cddc,) (aba, bcc),	-					2122	2	section
18	67	L'idéal		6+6	sonnet	(abab, cdcd,) (aab, ccb),	-					1111	1	section
19	68	La géante		6+6	sonnet	(abab, cbc,) (aab, cbc),	-					1112	2	section
20	69	Le masque, s		6+6	9	(abab)	-					1	1	section
21	70	Hymne à la be		6+6	7	(abab),	-					1	1	section
22	71	Parfum exoti		6+6	sonnet	(abba, abba,) (aab, cbc),	-					2221	1	section
23	72	La Chevelure		6+6	7	(ab aab),	-					1	1	section
24	73	Je t'adore		6+6	5	(aa)	-					=	2	section

N° 18	PgPoc	Tit Inc	Inter8	Mb	Global	Rime	Mètre	RépFVel	Rép GloB	RépF2Ver	RépFS	CS	CS AITMeK
25	74	Tu mettral		6+6	9	(aa)	-					=	2 section
26	75	Sed non satia		6+6	sonnet	(abba, abba,) (aab, cbc,)	-					1112	2 section
27	75,2	Avec ses v		6+6	sonnet	(abab, cbc,.) (abb, acc,)	-					2222	2 section
28	76	Le serpent qu		8	9	(abab),	-5 -5					1	1 section
29	77	Une charogne		6+6	12	(abab),	-8 -8					1	1 section
30	79	De profundis		6+6	sonnet	(abba, cddc,) (aab, bcc,)	-					2112	2 section
31	80	Le vampire		8	aaa' aaa'	(abab), / (abba),	-					221 112	2 section
32	81	Une nuit qu		66	sonnet	(abba, abba,) (abb, acc,)	-					2222	2 section
33	82,2	Remords post		66	sonnet	(abba, abba,) (aba, bcc,)	-					2211	1 section
34	82	Le chat		4+6	sonnet	(abab, cdcd,) (aba, bcc,)	-/8					2211	1 section
35	83	Duellum		66	sonnet	(abab, cdcd,) (aba, bcc,)	-					1122	2 section
36	84	Le balcon		66	6	(abab a),	-	(A_ A) *				=	1 section
37	85,2	Le possédé		66	sonnet	(abba, abba,) (aab, cbc,)	-					1112	2 section
38,1	85	Les ténèbres	38	4+6	sonnet	(abba, cddc,) (aba, bcc,)	-					2122	2 section
38,2	86	Le parfum (U)	38	4+6	sonnet	(abba, baab,) (abb, acc,)	-					1222	2 section
38,3	87	La cadre (Un)	38	4+6	sonnet	(abba, abba,) (aab, cbc,)	-					2212	2 section
38,4	87,2	Le portrait (L)	38	4+6	sonnet	(abab, cdcd,) (aba, bcc,)	-					1122	2 section
39	88	Je te donne		66	sonnet	(abba, baab,) (aab, cbc,)	-					1221	1 section
40	89	Semper eade		66	sonnet	(abab, cdcd,) (aab, ccb,)	-					1111	1 section
41	89,2	Tout entière		8	6	(abab),	-					1	1 section
42	90	Que diras-		66	sonnet	(abab, cdcd,) (aab, cbc,)	-					1112	2 section
43	91	Le flambeau		66	sonnet	(abab, cdcd,) (aba, bcc,)	-					1122	2 section
44	92	Réversibilité		66	5	(abba a),	-	(A_ A)	a_a			2	2 S
45	93	Confession		66	10	(abab),	-8 -8					1	1 section
46	94	L'aube spiritu		66	sonnet	(abba, cddc,) (abb, acc,)	-					2111	1 section

InterSection
 Titre
 Rép. Vel.
 Rép. Glob.
 Rép. F2 Ver.
 Rép. FS

N° 18	PgPoc	Tit Inc	InterPi	Mb	Global	Rime	Mètre	RépFVel	RépGloB	RépF2Ver	RépFS	CS	CS AltMax
47	95	Harmonie du		66	4	(abba),	-		4/4	[*A] [A*]		2121	1 section
48	96	Le flacon		66	7	(aa bb),	-					1	1 section
49	97	Le poison		66	4	(abbab),	-7-7-					1	1 section
50	97,2	Ciel brouillé		66	4	(aa bb),	-					1	1
51	98	Le chat		8	10	(abba),	-					≠	1 section
52	100	Le beau navir		66	10	(aa bb),	-- 8-				ABC A**B**C	1	1 section
53	101	L'invitation a		5/8	3/3	(aab ccb)2, / [aa],	[-7 -7]2 / -				*/A	2/1	1 [SsB]
54	103	L'irréparable		66	10	(abab a),	-8-8 -	(A_ A)				≠	2 section
55	104	Causerie		66	sonnet	(abab, cdcd,) (aba, bcc,)	-					1122	2 section
56	105	Chant d'auton	1 poèm.?	66	7	(abab),	-					1	1 section
57	107	A une Madon		66	22	(aa)	-					≠	1 section
58	109	Chanson d'ap		7	10	(abba),	-					≠	2 section
59	110	Sisina		66	sonnet	(abab, abab,) (aab, cbc,)	-					1112	2 section
60	111	Franciscæ m		8	11	(aaa),	-					1	1 §
61	112	A une dame c		66	sonnet	(abab, abab,) (aab, ccb,)	-					1111	1 section
62	113	Moesta et eri		66	6	(abab a),	-	(A_ A)				≠	1 section
63	114	Le revenant		8	sonnet	(aabb, ccdd,) (aab, ccb,)	-					1111	1 section
64	114,2	Sonnet d'auto		66	sonnet	(abba, abba,) (abb, aba,)	-					1112	2 section
65	115	Tristesses de		66	sonnet	(abab, cdcd,) (aab, ccb,)	-					1111	1 section
66	116	Les chats		66	sonnet	(abba, cddc,) (aab, cbc,)	-					2112	2 section
67	116,2	Les hiboux		8	sonnet	(abba, cddc,) (aab, cbc,)	-					2112	2 section
68	117	La pipe		8	sonnet	(abba, abba,) (abb, acc,)	-					1111	1 section
69	118	La musique		66	sonnet	(abab, cbc,) (aba, bcc,)	-/5					2211	1 section
70	118,2	Sépulture		8	sonnet	(abab, cdcd,) (aab, ccb,)	-					1111	1 section
71	119	Une gravure i		66	7	(aa)	-					≠	2 section

N° 186	PgPoc	Tit Inc	Inter86	Mb	Global	Rime	Mètre	RépFVel	RépGloB	RépF2Ver	RépFS	CS	CS	AITMax
72	120	Le mort joye		66	sonnet	(abab, abab,) (aab, cbc,)	-					2221	1	section
73	120,2	Le tonneau de		66	sonnet	(abab, cbc,) (aba, bcc,)	-					1122	2	section
74	121	La cloche féfé		66	sonnet	(abab, cdcd,) (aab, bcc,)	-					2221	1	section
75	122	Spleen (1er)		66	sonnet	(abab, abab,) (aab, ccb,)	-					1111	1	section
76	122,2	Spleen (2e)		66	12	(aa)	-					=	2	section
77	123	Spleen (3e)		66	9	(aa)	-					=	1	section
78	124	Spleen (4e)		66	5	(abab,)	-					1	1	section
79	125	Obsession		66	sonnet	(abab, cdcd,) (abb, acc,)	-					1111	1	section
80	125,2	Legût du né		66	3	(abba, a,)	-					=	1	section
81	126	Alchimie de li		8	sonnet	(abba, cdcd,) (aab, abb,)	-					1222	2	section
82	127	Horreur symf		8	sonnet	(abab, abab,) (abb, acc,)	-					1111	1	section
83	128	L'héautontimé		8	7	(abba),	-					=	2	section
84	129	L'irremédiabl		8	10	(abba),	-					=	1	section
85	130	L'horloge		6+6	6	(abba),	-					=	1	section
86	132	Paysage		6+6	13	(aa)	-					=	2	section
87	133	Le soleil		6+6	10	(aa)	-					=	1	section
88	134	A une mendia		7	14	(aa bb),	-				S1=S-1: beauté	1	1	1
89	136	Le cygne		6+6	13	(abab),	-					1	1	section
90	139	Les sept viei		6+6	13	(abab),	-					1	1	section
91	141	Les petites v		6+6	21	(abab),	-					1	1	section
92	144	Les aveugles		6+6	sonnet	(abba, cdcd,) (aab, ccb,)	-					1222	2	section
93	145	A une passan		6+6	sonnet	(abba, cdcd,) (aba, bcc,)	-					1211	1	section
94	146	Le squelette		8	8	(abba),	-					1	1	section
95	147	Le crépuscule	cf 103	6+6	19	(aa)	-					=	1	section
96	148	Le jeu		6+6	6	(abab),	-					1	1	section

N° 184	PgPoc	Tit Inc	Interf	Mb	Global	Rime	Mètre	RépFVe	Rép	Glob	RépF2Ver	RépFS	CS	CS	AitMEx
97	149	Danse macab		6+6	15	(abab),	-						1	1	section
98	152	L'amour du m		6+6	6	(abab),	-						1	1	section
99	153	Je n'ai pas		6+6	5	(aa)	-						≠	2	section
100	154	La servante		6+6	11	(aa)	-						≠	2	section
101	154,2	Brumes et pl		6+6	sonnet	(aabb, aabb,) (abb, acc.)	-						1111	1	section
102	155	Rêve parisien		8	15	(abab),	-						1	1	section
103	158	Le crépuscule	95	6+6	14	(aa)	-						≠	1	section
104	159	L'âme du vin		6+6	6	(abab),	-						1	1	section
105	160	Le vin des ch		6+6	8	(aa bb),	-						1	1	section
106	161	Le vin de l'as		8	13	(abba),	-						≠	2	section
107	163	Le vin du sol		6+6	sonnet	(abba, cddc,) (aab, ccb)	-						2111	1	section
108	164	Le vin des air		8	sonnet	(aabb, ccdd,) (aba, bcc,)	-						1122	2	section
109	165	La destructio		6+6	sonnet	(abab, cdcd,) (aab, cbc,)	-						2221	1	section
110	166	Une martyre		6+6	15	(abab),	-8-8						1	1	section
111	168	Femmes dami		6+6	7	(abab),	-						1	1	section
112	169	Les deux boni	112-133	6+6	sonnet	(abab, abab,) (abb, acc.)	-						1111	1	section
113	170	La fontaine de	112-133	6+6	sonnet	(aabb, aabb,) (abb, acc.)	-						2222	2	section
114	170,2	Allégorie		6+6	10	(aa)	-						≠	1	section
115	171	La Béatrice		6+6	15	(aa)	-						≠	2	section
116	172	Un voyage à		6+6	15	(abba),	-						≠	1	section
117	175	L'Amour et le		8	5	(abab),	-5-5						1	1	section
118	176	Le reniement		6+6	8	(abba),	-						≠	2	section
119	178	Abel et Cain		8	8	(ab, ab,)	-						1	1	section
120,1	179	Les litanies de	120,2 cc	6+6	15/15	(aa), / b, *[aa] [a] final	-						2	2	sp.Sa
120,2	181	Les litanies de	120 poèr	6+6	3	(aa)	-						≠	1	section

N°18	PgPoc	Tit Inc	Interç	Mb	Global	Rime	Mètre	RépFVel	RépGlob	RépF2Ver	RépFS	CS	CSAltMax
121	182	La mort des a		5+5	sonnet	(abab, abab,) (aab, abc,)	-					1112	2 section
122	183	La mort des l		6+6	sonnet	(abab, cdcd,) (aab, aab,)	-					1111	1 section
123	183,2	La mort des :		6+6	sonnet	(abba, abba,) (abb, acc,)	-					1111	1 section
124	184	La fin de la jc		8	sonnet	(abab, cdcd,) (aba, bba,)	-					1122	2 section
125	185	Le rêve d'un		6+6	sonnet	(abab, abab,) (aab, abc,)	-					1112	2 section
126	186	Le voyage		6+6	36	(abab),	-					1	1 section
1001	217	Les bijoux		6+6	8	(abab),	-					2	2 section
1002	215	Le Léthé		4+6	6	(abba),	-					≠	2 section
1003	213	A celle qui es		8	9	(abba),	-					≠	1 section
1004	209	Lesbos		6+6	15	(abab a),	-					2	2 §
1005	211	Femmes dami		6+6	26	(abab),	-					1	1 section
1006	218	Les métamor		6+6	14	(aa)	-					≠	2 section

2
Mètre

Les Fleurs du Mal (1861 + pièces condamnées, Livre de poche classique, 1999, éd. John E. Jackson)
 extrait de relevé métrique électronique (B. de Cornulier, Centre d'Études Métriques, 1988/2002)

4

Présentation d'un relevé métrique
(*La Légende des siècles*)

UN RELEVÉ MÉTRIQUE POUR L'ANALYSE DE LA LÉGENDE DES SIÈCLES

Benoît de CORNULIER

L'analyse littéraire des poèmes d'une œuvre versifiée suppose une vue d'ensemble des formes métriques de cette œuvre. Celle-ci peut s'appuyer notamment sur une description codifiée – un *relevé métrique* – dont on présente ici un exemple à propos de la *Première série* de la *Légende des siècles* (ci-dessous *corpus*) publiée par Victor Hugo en 1859, d'après l'édition de Claude Millet dans les « Classiques de poche » (2000). Cette description, présentée ici à titre d'illustration de méthode, n'est donc qu'un outil au service de l'analyse stylistique et littéraire, à laquelle elle ne prétend pas se substituer.

Le tableau « Relevé métrique » imprimé à la fin de cette étude présente, sous forme imprimée, une partie des informations codées dans un document informatique (base de données) composé de « fiches » dont chacune correspond à une *section métrique* – poème ou partie métriquement cohérente d'un poème. La première opération a donc consisté à segmenter le corpus en ces sections. Chacune est ensuite analysée en une fiche informatique représentée (partiellement) dans une ligne du tableau. Les colonnes (« champs » informatiques) correspondent à divers aspects de la description plus ou moins rigoureusement codifiés. Il va de soi que l'outil essentiel est l'outil informatique lui-même, car il peut rassembler une grande quantité d'information en permettant de la traiter avec souplesse (tris, sélection, calculs...) (1).

Avant de présenter ces champs en détail, voici pour exemple une première interprétation approximative de la deuxième ligne du tableau : elle décrit la section métrique constituée par un poème qui commence page « 55 » (colonne 1), appartenant à la partie « 1 » du recueil (colonne 2), dont il est le premier élément (colonne 3), intitulé *Le sacre de la femme* (colonne 4 correspondant à un champ tronqué à l'impression). Suivent des indications signifiant à peu près qu'il s'agit essentiellement de vers de rythme « 6 + 6 », qu'ils forment une suite de « 106 » groupes de vers rimés en « aa » ; etc.

Voici maintenant un mode d'emploi plus explicite de ces champs désignés en gras par leurs titres dans la première

ligne du tableau (2). Et d'abord, pardon aux yeux délicats pour ces abréviations sauvages : leur justification principale – mais elle est contraignante – est qu'en consultant un relevé métrique sous forme de tableau, on constate souvent la nécessité de tronquer les colonnes : leur titre de champ doit être aussi bref que possible. Mais à ce prix, on peut mettre en regard dans la même ligne un maximum d'informations de nature différente.

1. IDENTIFICATION : PAGE, PARTIE ET SCT (SECTION), TITRE INCIPIT

Le champ « page » donne la pagination du commencement de la section dans l'édition analysée. Le champ « partie » donne la numérotation même du recueil pour des poèmes ou groupes de poèmes. En subdivision éventuelle, le champ « sct » (section) donne la sous-numérotation du recueil même quand elle est compatible avec la segmentation métrique, mais non dans les autres cas (*Éviradnus, Vingtième siècle*, voir ci-dessous). Le champ « Titre Incipit » donne le titre (s'il y en a), puis, entre guillemets, le premier vers (*incipit*) du poème ou de la section. Dans l'édition utilisée, les titres sont imprimés en lettres capitales sans distinction de majuscule et de minuscule ; dans le présent travail, ces distinctions sont donc peu significatives.

L'exergue (p. 41) est numéroté à part (« 0 ») comme extérieur au recueil même.

2. PROBLÈMES DE SEGMENTATION. CHAMP INTER-SCT.

La segmentation du corpus en sections métriques implique déjà des choix analytiques.

Ainsi le poème *Éviradnus* commençant page « 210 » (colonne 1) pourrait être segmenté en trois sections successives : une suite d'alexandrins regroupés en distiques rimés en « (aa) » ; une suite de 8-voyelles regroupés en « (abab) » ; à nouveau une suite d'alexandrins regroupés en « (aa) ». La partie médiane se présente comme une citation à l'intérieur du texte et a une forme métrique distinctive : on a donc choisi de considérer qu'elle constituait, dans le cadre de la partie 5, une *insertion* dans un *fond* discontinu mais unique ; d'où

1. Ce fichier est un extrait mis à jour et adapté (2001) d'un relevé métrique des poésies complètes de Hugo (Cornulier 1985), qui a donné lieu à une petite analyse d'ensemble dans Cornulier, Déjour & Papin (1988) et à une synthèse de la grammaire des strophes de Hugo dans Cornulier (1993). Pour comparaison de méthode, voir J.-L. Aroui (1996), D. Billy & Th. Glon (1999). Les champs du fichier ne sont pas tous présentés ici.

2. Pour les termes marqués d'un astérisque, on peut se reporter à Cornulier (1995 ou 1999). Les principales notions générales utilisées ici sont résumées dans Cornulier & Murat (2001).

deux sections métriques seulement, *Éviradnus* < 1 > (les deux suites d'alexandrins) et *Éviradnus* < 2 > (les 8-voyelles) dont la numérotation entre < > est propre au relevé. Cette relation entre les sections < 1 > et < 2 > de la partie 5 est signalée dans un champ « Inter-sct » par les indications respectives « fond 5 » et « insr 5 ». De même, les sections de *Vingtième siècle* rimées en (aab ccb) sont traitées en insertions sur fond de suite de distiques (aa).

La division de la partie XIV *Vingtième siècle* du recueil (p. 477) en deux poèmes I. *Pleine mer* et II. *Plein ciel* ne peut pas correspondre à une division en sections métriques, car ces poèmes sont siamois, l'auteur ayant pris soin qu'un distique (aa) enjambe de l'un dans l'autre, comme pour figurer la nécessité de changer la direction du regard (*Regardez là-haut*). Le découpage en sections métriques, comme le découpage en vers, n'est pas un découpage en unités de sens ; l'analyse métrique ignore le *formatage graphique* quand il est purement sémantique comme dans *Dieu invisible au philosophe*, où un décrochage vertical dédoublant la ligne d'un vers (*Il allait, Il pensait/Devin des nations...*) divise le poème en deux paragraphes sémantiques dont la frontière passe dans le corps d'un distique et d'un vers. Pour la même raison, les parties sémantiques numérotées par l'auteur dans un poème tel qu'*Éviradnus* sont ignorées dans le découpage métrique du relevé métrique. L'analyse de ces décalages relève d'une analyse de la correspondance (concordante ou discordante) du texte avec sa métrique plutôt que de la métrique même.

Au vu de la solidarité métrique des deux poèmes de *Vingtième siècle*, on pourrait se demander si les autres poèmes en distiques d'alexandrins ne forment pas, bout à bout et sauf cas d'insertion métrique, une seule section métrique continue. Cette hypothèse est infirmée par l'examen de l'Alternance (voir ci-dessous § 9) dont on constate qu'elle n'est pas recherchée au passage d'un poème à l'autre ; à la frontière des *Lions* et du *temple*, par exemple, se succèdent deux vers féminins qui ne riment pas ensemble (*ombre/statuaire*). Ainsi, comparée à des livres-poèmes de Hugo comme *La Pitié suprême* ou *Religion et religions*, continuités métriques sujettes à l'Alternance, *La Légende des siècles*, sans se réduire à un recueil, est comme une suite métrique fragmentée, non sans analogie, peut-être, avec le *mur des siècles* dont le poème liminaire de l'édition définitive (1880) dit qu'il est tombé *en morceaux* et qu'il apparaît au poète en *archipel*.

Un simple renvoi réciproque dans le champ « Inter-sct » pointe sans l'analyser la symétrie de structure entre deux poèmes-quatrains, *Le temple* et *Mahomet*⁽³⁾.

3. GLOBAL

Ce champ caractérise schématiquement la forme métrique globale de la section au niveau « strophique ». Il s'agit dans presque tous les cas d'une suite périodique de vers regrou-

pés en une suite périodique de groupes rimés (périodes rimiques) nommés ici *strophes* même s'il s'agit de simples distiques (aa) et notés au besoin par le symbole « § ».

Exemple simple : Pour *Le sacre de la femme* (n° 1, 1), « 106 » indique, en l'absence d'autre précision, qu'il s'agit d'une *suite périodique* de 106 groupes rimés dont les schémas de rime (aa) et de mètre sont notés dans d'autres champs ; ces distiques sont les *périodes* de cette suite.

Pour la *chanson des aventuriers de la mer* (n° 11), « 13/12 » signifie qu'il s'agit d'une suite composée de deux sortes d'éléments (quatrains et sixains) dont le premier apparaît 13 fois et le second 12. En l'absence d'indication contraire, il est impliqué qu'ils apparaissent l'un après l'autre en une suite périodique binaire, qu'on peut considérer comme l'entrelacement d'une suite périodique simple de quatrains et d'une suite périodique simple de sixains. Sur cette division métrique s'articule une division thématique : la série des sixains déroule un récit que la série des quatrains, qui n'en forment virtuellement qu'un (répété), résume.

On doit reconnaître que, dans sa précision, un nombre tel que 106 (pour les distiques du *sacre de la femme*), ou sans doute même 13 (pour les quatrains des *aventuriers de la mer*), a des chances nulles ou faibles d'être perceptible, et ainsi n'a pas de pertinence métrique dans son exactitude : mais il implique par sa pluralité une information métrique (périodicité). Mais pour des nombres inférieurs à 5 ou 6, surtout 2 ou 3, l'exactitude du nombre de strophes peut être perceptible et métriquement pertinente ; par exemple, 2 peut caractériser une forme spéciale en rapport possible avec d'autres aspects binaires de la versification. Quant aux séquences de longueur 1, elles ne sont plus périodiques du tout. Dans le présent relevé, dans le champ *Global*, les longueurs non supérieures à 4 sont signalées à l'attention par un « * ». Pour deux poèmes d'analyse problématique, *Le temple* et *Mahomet*, ce symbole (dans « 2 * 1 ») annonce en même temps une analyse alternative (« 1 ») non périodique en un seul groupe de quatre vers au lieu de deux groupes de deux.

Il convient ici de distinguer les appréhensions visuelle et sonore, notamment en cas de première appréhension d'un poème pas encore connu. Exemple : le poème intitulé *1453* apparaît immédiatement au lecteur du Livre de poche classique qui découvre sa page 285 comme comprenant au moins deux quatrains et deux vers, ce qui ne ressemble pas à une forme stéréotypée telle qu'un sonnet. Il n'y a aucune raison de supposer que cette « forme » provisoire soit pertinente avant de tourner la page (la page tournée, il est clair qu'elle n'était pas pertinente ; le saut de pages interrompait malencontreusement une *strophe*⁽⁴⁾...). Au lecteur de l'édition de 1878 chez Hachette, ces quatre stances apparaissent d'emblée, mais sans indice du fait qu'il n'y en avait pas plus : il fallait tourner la page pour constater visuellement la fin du poème. À l'audition, pas une seule strophe

3. Dans le *Livre du Voir Dit* de Guillaume de Machaut (environ 1365), de telles indications sont systématiquement nécessaires entre poèmes en relation métrique de *modèle* et *réponse*.

4. J'appelle *stances* des groupes métriquement formatés et tendant à une certaine autonomie sémantique (v. Cornulier 1995 : 169s.) ; les métriciens récents spécialisent plus souvent *strophe* en ce sens.

n'est reconnaissable comme telle avant d'être achevée. La longueur ou forme strophique 4 du poème est-elle perceptible et pertinente ? Cela peut dépendre de ces conditions d'appréhension, sans parler d'autres problèmes d'importance comparable. La réponse ne peut pas être donnée de manière indistincte et catégorique. C'est là un cas typique de la difficulté parfois rencontrée de discerner la frontière mouvante du rythmique (métrique ou non) et du non-rythmique.

Des informations sur les manuscrits d'auteur sont parfois révélatrices. Hugo a-t-il travaillé sur une rédaction de 1483 sur une pleine page, clairement autonome ? Souvent, un manuscrit définitif de bref poème présente une unité évidente garantie parfois par une date, une signature, sur un support unique (page, légende d'une figure...), etc., que peu d'éditeurs respectent scrupuleusement malgré leur pertinence métrique et stylistique.

4. MÈTRE DE BASE (MB) ET AUTRES MÈTRES

Un *mètre* est un rythme de vers régulier, qu'on peut définir plus précisément. Dans *Éviradnus* <2> (p. 239), tous les vers ont un rythme commun (mètre) de longueur 7, en nombre de voyelles. Exemple : le vers « Nous entrerons à l'auberge » a sept ou huit syllabes [nu.zã.tvã.võ. za.lo.bɛv.ʒã] selon qu'on le prononce ou non avec un [ə] féminin final, qui de toute manière est au moins fictivement pertinent pour la rime et l'Alternance. Si on appelle *tonique du vers*, ci-dessous notée « T », sa dernière voyelle masculine, c'est-à-dire pratiquement, dans un tel corpus, sa dernière voyelle qui ne soit pas un [ə] instable⁵, et partie *anatonique du vers* celle qui va de son premier phonème à sa tonique (φ1 ... T), alors ce vers a un *rythme anatonique* de longueur 7 – est un *7-voyelles* – qu'on lui donne ou non un [ə] posttonique (*7-syllabes* masculin ou *8-syllabes* féminin). La régularité de ce rythme anatonique dans cette section en fait un mètre.

Pour les vers dont la longueur anatonique est de plus de 8 voyelles et, par suite, ne peut pas déterminer un rythme perceptible (dans le corpus, il s'agit uniquement de 12-voyelles) se pose la question : ont-ils un rythme régulier exprimable en nombres inférieurs à 9 ? Cependant ce diagnostic est délicat, car, traditionnellement, dans la poésie littéraire, la composition éventuelle des vers en sous-vers n'est pas graphiquement formatée. Or, au moins à partir de certaines œuvres du XIX^e siècle, elle est généralement considérée comme problématique.

Le parti pris dans le présent relevé consiste à exprimer simplement une hypothèse crue plausible pour la majorité des vers concernés, et par exemple à déclarer, à propos du *sacre de la femme*, que ses 12-voyelles sont tous équivalents en tant que rythmiques en « 6 + 6 » ; union de deux 6-voyelles, où « + » note l'autonomie rythmique des sous-vers, donc exclut la récupération* rythmique à la césure

(césure improprement dite enjambante). Puis, afin que ce diagnostic ait du moins une implication sur le plan de l'observation, à le compléter « obligatoirement », dans un champ complémentaire de remarques sur les rythmes anatoniques composés, par des observations susceptibles d'éclairer l'analyse du mètre ; et, en particulier, à y signaler tout 12-voyelles dont la 6^e voyelle serait prétonique de mot, appartiendrait à une préposition monovocalique ou à un « proclitique », serait féminine, ou suivie d'une féminine 7^e. Un seul vers du corpus a l'une de ces propriétés : « Sans m'arrêter et sans me reposer, je puis » (vers 93 du *mariage de Roland* [p. 126]) par la voyelle 6^e de *sans*.

S'il était certain que le rythme 444 (lire *quatre-quatre-quatre*) se substitue parfois au mètre 66, il conviendrait d'en signaler l'existence dans un champ de (quasi) mètres de substitution en spécifiant, par exemple, que la forme normale 66 de l'alexandrin admet en accompagnement tel ou tel rythme de substitution, par exemple 444. Mais, loin que ce point ait pu être établi, il paraît plus plausible qu'à cette époque et chez cet auteur (nous ne parlons pas du lecteur d'aujourd'hui), dans des vers tels que *Tantôt des bois, tantôt des mers, tantôt des nues* (*Le sacre de la femme* 2), le rythme 444, rendu prégnant par son parallélisme interne, se superposait en *ambivalence métrique* 66 x 444 au rythme périodique 66 plutôt qu'il ne s'y substituait tout à fait⁶.

Si on admet que tous les 12-voyelles du corpus sont des 6 + 6, on peut dire que tous les vers du corpus ont un rythme anatonique contextuellement régulier : 6 + 6, 8, 7, 6 ou 4, comme le montre l'examen de l'ensemble des champs concernant les mètres.

La notion de mètre de base permet de constater une régularité beaucoup plus forte. Dans chaque suite périodique du corpus, il y a un *mètre de base*, établi dans chaque strophe de la suite, qui répond à la double condition définissant cette notion : dans chaque strophe, c'est le premier rythme anatonique apparaissant au moins deux fois et il n'y est pas minoritaire. Ce mètre de base est souvent mètre unique comme dans les suites périodiques de (aa) où c'est toujours 6 + 6.

Les quatrains de la *chanson des aventuriers de la mer* sont rythmés en 8484 : le mètre 8 y est mètre de base puisque non seulement, comme le mètre 4, il n'est pas minoritaire, mais de plus il est premier répété (dès le vers 3). La formule « 8/8 » indique ici que chacune des deux séries strophiques alternantes a un mètre de base, 8 (seul représenté dans la seconde)⁷.

Lorsqu'un second mètre est représenté dans la strophe, il apparaît avec sa position dans le champ de schéma des mètres de strophe (voir plus bas).

5. Pour une définition plus précise, voir Cornulier (1995 : 253). Ne pas confondre cette notion structurale et relative de *tonique de* (dernière voyelle masculine de...) avec une notion purement accentuelle de *tonique* (= accentuée).

6. Sur ce vers particulier, sur les alexandrins de Hugo et sur ce type d'observations, voir les arguments de Cornulier (1995 : 81-86), J.-M. Gouvard (2000) et la contribution de M. Dominicy au recueil de M. Murat 2000.

7. Ceci ne prétend pas exclure l'analyse suivant laquelle un unique mètre de base, 8, courrait à travers les deux séries strophiques.

5. SCHÉMA DE RIME DES STROPHES : SCH. RIME DE STR. (1)

Ce schéma, complété par le schéma « sch. Rime (2) », cumule plusieurs informations concernant les groupes dénombrés dans le champ « Global ».

Pour *Booz endormi* (p. 81), « ab ba » indique d'abord que dans chaque quatrain, sauf deux exceptions signalées dans le schéma complémentaire, les vers 1 et 4 d'une part, 2 et 3 d'autre part, sont équivalents en forme catatonique. Par forme catatonique d'un vers (notée au besoin Φ^C), on entend ici sa suite de phonèmes (voyelles ou consonnes) allant de sa tonique comprise à son dernier phonème compris (T ... $\varphi-1$) ; ils peuvent se confondre comme pour *accablé* et *blé* dans le premier quatrain, où la forme catatonique [e] ne doit pas être confondue avec la plus grande commune terminaison [ble]. Dans la mesure où cela paraît pertinent, l'interprétation phonémique envisagée pour le vers est conforme à la Fiction graphique ainsi qu'à la Langue des vers⁽⁸⁾ ; ainsi, qu'on prononce où non un [t] à la fin du mot *Jérimadeth*, il rime conventionnellement avec *demandait* comme si ces deux mots se terminaient en [ɛt].

Pourquoi noter ici (ab ba), ce qui suggère une décomposition en modules distiques, plutôt que simplement (abba), qui serait plus prudent en l'absence d'un formatage graphique des modules ? D'abord, même si on doute de sa pertinence, cette décomposition facilite parfois la lecture du relevé métrique, de même qu'on préfère apprendre un numéro téléphonique de dix chiffres en le décomposant même arbitrairement par paires. Mais elle paraît justifiée au moins globalement à titre de principe « génératif » de la grammaire des strophes d'un grand nombre de poètes pendant plusieurs siècles⁽⁹⁾. Il conviendrait de compléter une telle indication par des observations tendant à la justifier, par exemple par une quantification moyenne des ponctuations de fins de vers ; un autre critère est celui de la cohérence sémantique des unités métriques conclusives : ainsi, dans trois, mais seulement trois des dix-neuf (abba) de *Booz endormi* (§ 1, 7 et 8), dans l'hypothèse (ab ba), le second module présente un rejet à la frontière de modules ; et parmi les seize autres, dans la plupart de ceux qui contiennent un signe de ponctuation dominant, cette ponctuation coïncide avec une division en distiques.

Dans « (ab ba) », les parenthèses () signifient que l'équivalence indiquée par identité de lettre n'est déclarée qu'à l'intérieur de chaque strophe. La formule ne signifie donc pas que les vers 1 et 4 conservent la même forme catatonique à travers toutes les strophes. Au contraire, sauf autre indication, on présume que normalement les formes catatoniques se renouvellent assez systématiquement de strophe

8. Un certain jugement métrique sur ce qu'on estime la régularité recherchée est nécessaire, qui suppose une certaine connaissance de l'œuvre. Des doutes sont parfois possibles. Des particularités ou difficultés peuvent être signalées dans des champs complémentaires non imprimés ici.

9. Voir, sur Hugo, Cornulier (1993). Cela n'oblige pas à croire que chaque poète a effectivement senti le rythme de chaque quatrain (abba) selon cette structure : le schéma rimique étant évident sur le papier peut parfois être obtenu et contrôlé d'une manière consciente et volontaire plutôt que par instinct rythmique.

en strophe. Il aurait donc été possible pour la *chanson des aventuriers de la mer* (p. 415) de ne pas enfermer le schéma « aa bb » dans des parenthèses (), car tous ses quatrains sont « unissonnants » en [âtə âtə is is] ; mais cette équivalence phonémique de l'un à l'autre n'est qu'une conséquence de l'équivalence verbale (refrain) : elle peut donc être ignorée dans un véritable schéma de rime métrique et non simplement d'équivalences de formes catatoniques ; mais elle est impliquée par un schéma de répétition.

Enfin, dans « (ab ba), », la virgule indique que le groupe dont elle suit la formule est graphiquement distingué d'une manière systématique (formatage métrique). En effet, à la différence des distiques (aa) non métriquement formatés dans les autres poèmes, les (ab ba) de *Booz endormi* sont distingués comme tels à l'œil du lecteur, cette propriété étant généralement liée à une certaine autonomie sémantique : le fait est que toutes les frontières de strophe de ce poème correspondent au moins à une frontière de phrase, à l'exception de l'enjambement remarquable et sans doute significatif en fin de poème, *Ruth se demandait (,) / Immobile [...]* *Quel dieu...*

Pour *Le temple* et *Mahomet* (p. 80 et 110), à l'analyse alternative ou complémentaire en 1 groupe indiquée pour la forme globale correspond le second schéma de rime indiqué dans un champ « sch. Rime (2) » : (aa bb). Que cette forme puisse être un rythme de « strophe » est contesté par certains métriciens sur des bases aprioristes ; mais elle appartient au type général des strophes géminées constituées de deux groupes rimés analogues – un (aa bb) est une paire de deux (aa) comme un (abab cdcd), de deux (abab) : c'est un schéma de rime de la tradition populaire, et qui a un statut strophique au moins marginal dans la poésie littéraire ; chez Vigny, c'est le rythme du *Cor*, qui est une sorte de petite épopée. Une forme de strophe unique peut, comme une forme fixe, donner à un poème une forme globale arrêtée ; or la notion de *quatrain* comme forme globale de texte bref était encore prégnante au XIX^e siècle ; la symétrie thématique et rythmique de ces deux poèmes favorise cette interprétation ; ils forment une paire discontinue, et chacun présente une structure en paire à divers étages de sa structure rythmique et sémantique. Les deux analyses sont compatibles : chaque poème peut être globalement ambivalent, quatrain virtuel habilement fondu dans la série fragmentée des distiques. La double analyse indiquée permet de tenir compte de cette virtualité sans l'imposer⁽¹⁰⁾.

6. SCHÉMAS DE RÉPÉTITION DE STROPHE (SCHRÉP DE STR.) ET DE VERS

Si on entend par *répétition* un retour de mots ou plus généralement de signes (forme et sens inclus), cette équivalence verbale peut se représenter de la même manière que les équivalences de forme catatonique. Par exemple, dans des schémas de répétition finale ou totale, on peut représenter par la même lettre des vers qui se concluent par le même

10. La parité, lexicalement explicitée par « deux » dans *Le Temple* et « tour à tour » dans *Mahomet*, se manifeste jusqu'au niveau phonémique dans des paires de voyelles en hiatus lexical dans chacun de ces quatrains.

mot, et par la même lettre capitale des vers qui sont même identiques mot pour mot ; ainsi pour la répétition finale (voire totale) dans ces vers de Verlaine et Rimbaud, où les astérisques marquent des vers non repérés comme équivalents :

	Rép. F de V
Il pleure dans mon cœur	a
Comme il pleut sur la ville	*
Quelle est cette langueur	*
Qui pénètre mon cœur?	a
Quand ils auront tari leurs chiques,	A
Comment agir, ô cœur volé ?	*
Ce seront des refrains bachiques	*
Quand ils auront tari leurs chiques !	A

Pour le refrain de la *chanson des aventuriers de la mer* (cité ci-dessous, § 8), dans un schéma de répétition entre vers par strophe, on pourrait indiquer par une formule « ABCD » non encadrée dans des parenthèses que, d'un quatrain à l'autre, le premier vers est identique mot pour mot, puis le second, et ainsi de suite : ((ABCD)... [ABCD]... [ABCD]...). Il paraît plus pertinent d'indiquer directement dans un schéma de répétition entre strophes (« schRép de str. ») que c'est le quatrain lui-même en bloc qui se répète, par un simple symbole comme « A » ; pour ce poème, dans la formule complexe « A/* », pour la première série strophique, on signale par « A » que toutes ses strophes sont identiques mot pour mot, et pour les autres strophes, « * » ne signale aucune régularité de répétition.

L'opposition formelle des éléments périodiquement répétés (refrain) et non répétés (couplets-sixains) correspond ici à une différence de statut sémantique entre les deux suites périodiques entrelacées. Le refrain ouvre et conclut la section ; or, si on considère chacune de ses occurrences comme un point dans le temps, le piétinement sémantique de la répétition *En partant... Mais en arrivant... / En partant... Mais en arrivant...* etc. correspond à une absence de progression temporelle ; mais pendant ce « temps » les sixains, eux, progressent, déroulant le récit du moment du départ au moment d'arrivée dans une durée que chaque quatrain résume identiquement ; ainsi « le » refrain, unique quoique diffracté en ses multiples occurrences, inclut dans sa durée globale les durées partielles des sixains. L'entrelacement articule donc cette série narrative et ce refrain comme en combinant une double activité mentale ou une double voix (biphonie), construction ostensiblement importée de la tradition du chant à plusieurs voix, et que manifeste parfois (comme dans *L'Invitation au voyage de Baudelaire*, mais non ici) une alternance de mètre de base.

Dans de tels cas, il est possible que l'alternance strophique superficiellement observée recouvre une construction plus précise telle que, par exemple, les couplets soient des insertions entre les diverses occurrences du refrain, qui est alors fondamental. Mais dans un relevé métrique, il est prudent de se contenter de décrire la structure observée et de laisser ce genre d'hypothèses à un travail d'analyse et d'interprétation.

7. SCHÉMA DES MÈTRES PAR STROPHE (SCH.M. DE STR.)

Dans ce champ, le tiret représente le mètre de base. Un symbole unique, comme ici dans la plupart des cas et notamment pour tous les (aa), signifie que tous les vers ont la même longueur anatonique (périodicité simple) : la section paraît monométrique. Dans le corpus, comme les différences de mètre sont manifestées par des différences de marge gauche, cette uniformité est visible et toute bimétrie apparaîtrait d'emblée au lecteur.

Dans la *chanson des aventuriers de la mer* (n° 11), la sous-formule « -4-4 » signifie que, dans chaque élément du premier type, les vers 1 et 3 ont pour rythme anatonique le mètre de base, et que les autres vers sont de rythme 4 (mètre contrastant en clause de module avec 8) ; soit : 84 84. La notation choisie ici est celle qui permet de voir d'un coup d'œil que toutes les strophes du corpus ont un rythme anatonique de base et de situer immédiatement les mètres contrastifs.

À la différence des schémas de rime ou de répétition qui notent ici des réseaux d'équivalences, mais ne spécifient pas les formes catatoniques ou les mots entre lesquels ces équivalences s'établissent – ainsi « sch.Rime de str. (1) » indique que *Mahomet* est rimé en (aabb), mais non qu'il est rimé en [uʁ uʁ āsə āsə] –, la combinaison des champs « Mb » et « Sch.M. de str. » décrit les rythmes métriques mêmes (le schéma d'équivalence peut s'en déduire) : ainsi « -4-4 » implique, mais ne dit pas, que le quatrain est rythmé en « abab » (où a = 8 et b = 4). Les symboles de valeur numérique constante comme 8 et 4 (et non plus variable comme a et b) conviennent ici parce que le rythme anatonique de vers est périodique d'un bout à l'autre de la section métrique, le niveau des vers étant le niveau central de la versification.

8. CADENCE DES VERS, DES STROPHES (CD STR.) ET DE LA SECTION (CD SCT)

Soit le refrain de la *Chanson des aventuriers de la mer* :

	$\phi^C V$	CdVers	$\phi^C str.$	Cd str.
En partant du golfe d'Otrante,	ātə	2		
Nous étions trente ;	ātə	2		
Mais, en arrivant à Cadiz,	is	1		
Nous étions dix.	is	1	is	1

On a noté en première colonne la forme catatonique de chaque vers ($\phi^C V$), puis en colonne 2 son rythme catatonique ou *cadence* (« Cd Vers ») caractérisé en nombre de voyelles de cette forme. En français, cette longueur est bornée à 2 (la dernière voyelle masculine d'une expression quelconque ne peut être suivie que de zéro ou une féminine). On dit traditionnellement qu'une expression, par exemple un vers ou un mot-rime, est *masculine* ou *féminine* selon que sa dernière voyelle est masculine (cadence = 1) ou féminine (cadence = 2).

Ce quatrain a donc un schéma de cadences de vers 2211 si on le considère comme suite de vers⁽¹¹⁾ ; mais, si on le considère comme un tout se terminant par le mot *dix*, on

peut dire que le quatrain a une forme catatonique [is] (colonne 3), donc est de cadence 1 (masculin). Cette cadence globale de la strophe est notée dans le champ « Cd str. » qui, pour ce corpus, peut être utile surtout à ce qu'on peut appeler la stylistique métrique. Le signe « ≠ » marque les strophes qui sont de cadence 1 et 2 alternativement.

Le champ « Cd Sct » indique la cadence globale de la section : *Booz endormi* est un poème de cadence 2 en tant qu'il se termine conventionnellement en [etwaləs] (*étoiles*) ; *Mahomet* (p. 110) diffère du *temple* (p. 80) par sa cadence 2 (peut-être simplement commandée par le choix notionnel du mot conclusif *ignorance*). Cette indication a au moins l'intérêt indirect de permettre de reconstituer en amont la séquence de cadences complète de chaque section, moyennant l'Alternance (voir § 9). Pour le n° 11 (p. 415), la formule « 1/1 » signale que la cadence est masculine pour chaque strophe de chacun des deux types (compte tenu des schémas (aabb) et (ab ab ab) des deux types de strophe, cette uniformité est impliquée par l'Alternance continue).

Rappelons que la forme phonique supposée dans ce relevé est conforme aux conventions d'interprétation de l'aspect graphique et à la langue des vers dans la mesure où c'est métriquement pertinent. Si on interprète phoniquement, comme croient devoir le prescrire certains traités modernes, *Otrant'* [ɔtrāt] et *trent'* [trāt], sans [ə] final, au lieu de [ɔtrātə] et [trātə], les deux premiers vers ci-dessus sont réalisés comme masculins ; ils peuvent être féminins ou masculins selon les dictionnaires, mais ils sont univoquement féminins selon les conventions graphiques et la Langue des vers, disons *conventionnellement féminins*¹².

Il existe traditionnellement diverses manières de cumuler les informations sur la rime et le mètre dans les strophes. Par exemple « a'a'bb » peut signaler que les deux premiers vers d'un quatrain rimé en (aabb) sont féminins. Dans le fichier électronique d'un relevé métrique, il peut être utile de proposer de tels champs cumulatifs en même temps que des champs plus analytiques.

9. L'« ALTERNANCE » (CHAMP ALT).

On observe parfois dans la poésie littéraire française une régularité très particulière, telle que la cadence d'un vers quelconque dépend de celle du précédent suivant cette règle mécanique de variation : à chaque fois que d'un vers à l'autre la forme catatonique change, la cadence change ; d'où ce qu'on nomme l'Alternance des cadences (puisque'il n'y en a que deux), notée ici « ≠ » dans le champ « Alt ». La singularité de cette règle réside en ce qu'elle concerne la succession des cadences de vers (filtrée par les formes catatoniques) plutôt que les configurations rythmiques qui peuvent en résulter.

11. C'est souvent à travers de telles séquences de cadences, parfois notées sous la forme « fmm », qu'on décrivait encore au XIX^e siècle le schéma rimique des strophes, moyennant l'Alternance, en disant par exemple que des quatrains comme ceux de *Booz* étaient rimés « en fmmf ou en mfm ».

12. Sur ce problème, voir l'analyse des rimes de Brassens chez J.-F. Jeandillou, 2001.

Au XIX^e siècle, l'Alternance était devenue chez certains poètes une règle absolue (sauf en style de chant) tendant à s'appliquer inexorablement d'un bout à l'autre d'un poème même composite : on peut alors parler de cadence *trans-strophique* et même *continue*. Ainsi, dans les (abba) de *Booz endormi*, tout comme dans une suite de (aa), l'Alternance inverse mécaniquement la cadence d'une strophe à l'autre ; dans *Éviradnus* et dans *Vingtième siècle*, elle fonctionne même aux frontières des insertions métriques. Hugo fut à cet égard scrupuleux jusqu'à la manie.

À l'origine (vers le XVI^e siècle) il s'agissait surtout de varier les cadences tout en régularisant au besoin les schémas de rimes/cadences qui en résultaient. On pouvait tendre à faire des strophes (stances) musicalement superposables, donc de même cadence globale et de même séquence interne de cadences de vers. L'alternance, définie à l'intérieur des strophes ou de composants inférieurs (modules), était donc un indice de continuité.

Chez d'autres que Hugo, il pourrait y avoir lieu de préciser le domaine de l'Alternance en examinant si elle est opératoire d'un bout à l'autre du poème (*Alternance continue*) ou seulement dans des continuités telles que l'intérieur des stances (*Alternance intra-strophique*), ou même seulement, comme parfois au XVI^e siècle, à l'intérieur de sous-strophes en cas de strophes composées, ou même seulement à l'intérieur des modules. Dans ce relevé métrique, tablant sur la régularité du corpus, on se dispense de ces distinctions et le signe « ≠ » signale toujours par défaut une Alternance continue.

Le relevé métrique électronique de l'ensemble des poésies de Hugo montre que, sauf raisons particulières, ses strophes tendent généralement à être masculines : c'est en quelque sorte leur cadence normale ou neutre (cadence conclusive). Dans un poème en strophes alternes comme *Booz endormi*, la cadence terminale peut être déterminée par un choix lexical, qui peut à son tour dépendre d'un choix notionnel (*étoile* et *astre* sont tous deux conventionnellement féminins)¹³. À l'inverse de la cadence masculine des quatrains d'*Éviradnus*, la cadence féminine du sixain à clausules de 8 dans les quatre insertions de *Vingtième siècle* est donc remarquable et requiert explication. L'explication idéo-lexicale par le choix des mots conclusifs des trois dernières insertions (*astres, astres, lumière*) ne suffit pas (*carène* conclut la première). Sur cette curiosité, on ne peut que renvoyer aux belles pages de Martinon (1911 : 236-239) selon qui c'est le modèle du rythme élégiaque de *La Jeune Captive* de Chénier (publiée en 1819) qui aurait déterminé l'importance et la tendance originellement féminine de ce sixain chez Hugo, dont c'est la principale grande strophe lyrique.

10. CHANT.

Ce champ sert à distinguer des sections qui ont, ou se présentent comme ayant, un caractère de texte de chant.

13. Sur la cadence dans ce poème, et en fait dans le corpus, voir Cornulier (1995 : 147-148).

La notion de *chant* (combinaison paroles/air musical) est parfois appliquée aux seules paroles d'un chant, puis, par d'autres extensions, à des paroles qui, sans être effectivement associées à un air, sont assimilées à de telles paroles. Il en va de même pour diverses notions apparentées : *chanson*, *cantique*, *hymne*, etc. Ce type de critère peut donc être appliqué de diverses manières plus ou moins contraignantes et précises. Ici, il est pris d'une manière large et peu rigoureuse, mais une motivation est indiquée, par exemple, le titre du poème (cas du n° 11) ou une indication contextuelle explicite (dans *Éviradnus*, la suite de quatrains est annoncée comme « vague chanson » accompagnée de guitare).

En isolant une masse des vers qui ne se présentent pas comme des paroles de chant, on peut parfois dégager des régularités qui, sinon, se noieraient dans l'ensemble confus des textes de genres différents. Cette caractéristique peut donc servir de critère de décantation pour l'analyse, comme aussi parfois celle qui suit.

11. VOIX AUTRE QUE CELLE DU POÈTE OU CITATION

Il paraît parfois pertinent pour l'analyse métrique de distinguer les sections ou passages incluant des paroles qui se présentent comme émanant d'une autre voix que celle même du poète ou du poème (*hétérophonie*). Ce critère pragmatique est d'application graduable et souvent incertaine. Exemples de cas clairs : Dans *Éviradnus*, le chant (p. 239) est annoncé comme « la voix d'un homme » citée dans le poème. Le titre même de la chanson n° 11 présente ses paroles comme celles *des aventuriers de la mer*, et là le mot « nous » ne peut pas référer au poète (critère de la valeur des embrayeurs).

Cas moins clair : 1453 (p. 285) ne répond pas entièrement à ce critère ; mais comme plus d'une moitié du texte, incluant sa fin, y apparaît comme citée, on peut signaler qu'il représente en part essentielle les paroles d'une personne autre que l'auteur. Surtout ainsi étendu, ce critère est peu rigoureux (de plus, dans ce fichier, ce champ n'est pas systématiquement renseigné).

Il apparaît finalement que toutes les sections du corpus qui n'ont pas l'alexandrin pour mètre de base se présentent comme des textes de chant ou, pour l'essentiel, comme des citations, ou combinent ces deux propriétés. Cette *Légende* se dit en alexandrins ; et, hors du poème prophétique de *Booz* et des moments lyriques de la fin du recueil où les alexandrins se regroupent en stances, ils sont toujours en continuité minimalement strophique de distiques (aa) sans mètre contrastif.

Benoît de CORNULIER
Centre d'études métriques (CALD)
Université de Nantes

RÉFÉRENCES

- Aroui, Jean-Louis, 1996, *Poétique des strophes, Verlaine. Analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat, Univ. de Paris-8. [Contient une discussion approfondie de la codification métrique, des relevés métriques de Verlaine et de Béranger et une version électronique du répertoire de Martinon 1911].
- Billy, Dominique et Glon, Thierry, 1999, dans Billy, éd., *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance*, L'Harmattan, 305-315.
- Cornulier (de), Benoît, 1985, relevé métrique électronique (en Works-4 Microsoft pour Macintosh) des *poésies* complètes de Victor Hugo (coll. Bouquins), Centre d'études métriques, Nantes.
- 1993, « Le système classique des strophes : Hugo 1829-1881 », dans *Langue française* n° 99, 26-44, Larousse.
- 1995, *Art Poétique*, Presses universitaires de Lyon.
- 1999, *Petit Dictionnaire de métrique*, polycopié, Université de Nantes.
- 2001, *Méthodes en métrique pour l'analyse de la poésie*, polycopié, Université de Nantes.
- 2001b, « Rime et répétition dans le *Voir Dit* de Machaut », à paraître dans Murat 2002.
- Cornulier (de), Benoît, Alain Déjour et Pierre Papin, 1988, « Codage et analyse métrique des strophes classiques », dans *Victor Hugo 2, Linguistique de la strophe et du vers*, 79-134, *La Revue des Lettres Modernes*, Minard.
- Cornulier et Murat, Michel, 2001, « Métrique et formes versifiées », dans Jarrety (2001), p. 493-502 (jusqu'à Apollinaire par Cornulier, à partir d'Apollinaire par Murat).
- Gouvard, Jean-Michel, 1994, *Recherches sur la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle*, thèse de doctorat, Université de Nantes.
- 2000, *Critique du vers* (version remaniée du précédent), Champion.
- Hugo, Victor, 1878, *La Légende des siècles, Première série : Histoire – Les Petites Épopées*. Hachette.
- 1883, *La Légende des siècles*, 4 volumes dans l'édition des OC, Hetzel & Quantin.
- 1985, *Poésie II* dans l'édition des œuvres complètes par le Groupe de Travail sur Victor Hugo dirigé par Jacques Seebacher, collection Bouquins, Laffont.
- 2000, *La Légende des siècles, Les Petites Épopées*, édition par Claude Millet, Le Livre de Poche classique.
- Jarrety, Michel, 2001, éd., *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, PUF.
- Jeandillou, Jean-François, 2001, « La rime féminine : paroles et musique », à paraître dans Murat 2002.
- Martinon, Philippe, 1911, *Les strophes*, Champion (voir Aroui 1996).
- Murat, Michel, 2000, éd., *Le Vers français, Histoire, théorie, esthétique*, Champion.
- 2002, éd., *Poétique de la rime*, à paraître chez Champion.

Extrait du relevé métrique de *La Légende des siècles* (première série)

page	partie	sct	Titre Incipit	Inter-sct	Mb	Global	sch. Rime de str. (1)	sch. Rime (2)	schRép de str.	sch.M de str.	Cd str.	Cd Sct	Alt	Chant	Voix autre
41	0	*	"Livre, qu'un		6	1*	(ab ba)			-	2	2	z		auteur?
55	1	1	Le sacre de la		6+6	106	(aa)			-	z	1	z		
65	1	2	La conscience		6+6	34	(aa)			-	z	1	z		
69	1	3	Puissance égale		6+6	46	(aa)			-	z	1	z		
73	1	4	Les lions		6+6	79	(aa)			-	z	2	z		
80	1	5	Le temple	cf 3:2	6+6	2*1	(aa)	(aa bb)		-	z+1	1	z		
81	1	6	Booz endormi		6+6	22	(ab ba)	*\$10,15		-	z*	2	z		
86	1	7	Dieu invisible		6+6	14	(aa)			-	z	1	z		
88	1	8	Première rencontre		6+6	38	(aa)			-	z	1	z		
95	2		Au lion d'Androcles		6+6	48	(aa)			-	z	2	z		
103	3	1	L'an neut de l'Hégire		6+6	78	(aa)			-	z	1	z		
110	3	2	Mahomet	cf 1:5	6+6	2*1	(aa)	(aa bb)		-	z+2	2	z		
111	3	3	Le cedre		6+6	51	(aa)			-	z	2	z		
119	4	1	Le parricide		6+6	75	(aa)			-	z	1	z		
126	4	2	Le mariage de Roland		6+6	72	(aa)			-	z	2	z		
134	4	3	Aymenliot		6+6	147	(aa)			-	z	2	z		
150	4	4	Bivar		6+6	36	(aa)			-	z	2	z		
155	4	5	Le jour des Rois		6+6	159	(aa)			-	z	2	z		
173	5	0	Les chevaliers errants		6+6	37	(aa)			-	z	2	z		
178	5	1	Le petit Roi de Galice		6+6	323	(aa)			-	z	2	z		
210	5	1	Eviradnus <1>	fond 5	6+6	565	(aa)			-	z	1	z		
239	5	2	Eviradnus <2>	insr 5	7	14	(ab ab)			-	z	1	z		
267	6	1	Zim-Zizimi		6+6	179	(aa)			-	z	1	z	Tit.Cxxt	Cxxt.
285	6	2	1453		8	4*	(ab ab)			-	z	1	z		Cit.incl.
287	6	3	Sultan Mourad		6+6	145	(aa)			-	z	2	z		
303	7	1	Les conseillers probes		6+6	124	(aa)			-	z	1	z		
316	7	2	La défiance d'Onfroy		6+6	64	(aa)			-	z	1	z		
322	7	3	La confiance du marquis		6+6	374	(aa)			-	z	2	z		
359	8		Le Satyre		6+6	963	(aa)			-	z	1	z		
395	9		La rose de l'infante		6+6	124	(aa)			-	z	1	z		
409	10		Les raisons du		6+6	27	(aa)			-	z	1	z		
415	11		La chanson des		8/8	13/12	(aa bb)/ (ab ab ab)			-	z	1	z		
423	12		Le régiment du baron		6+6	280	(aa)		A/	-4 -4/ -	1/1	1	z	Tit.	Tit.Embr.
449	13	1	Après la bataille		6+6	10	(aa)			-	z	2	z		
451	13	2	Le crapaud		6+6	82	(aa)			-	z	1	z		
458	13	3	Les pauvres gens		6+6	128	(aa)			-	z	1	z		
470	13	4	Paroles dans l'épreuve		6+6	40	(aa)			-	z	2	z		
477	14	1	Vingt. siècle <1>	fond 14	6+6	211	(aa)			-	z	2	z		
488	14	2	Vingt. siècle <2>	insr 14	6+6	14	(aab ccb)			-8 -8	2	2	z		
496	14	3	Vingt. siècle <3>	insr 14	6+6	8	(aab ccb)			-8 -8	2	2	z		
499	14	4	Vingt. siècle <4>	insr 14	6+6	4*	(aab ccb)			-8 -8	2	2	z		
503	14	5	Vingt. siècle <5>	insr 14	6+6	24	(aab ccb)			-8 -8	2	2	z		
513	15		La trompette du		6+6	92	(aa)			-	z	2	z		

5

Relevé des types métriques des *Fleurs du Mal*

6

Commentaire des types métriques des *Fleurs du Mal*

n°	PgPod	Titre Incipit	InterS	Global	Rime	Mb	Mètre	RépFS	RépFinV	Rpl	AltMa	C\$	CSec	Cha	Eff
53	101	L'invitation au voyage		3/3	(aab ccb)2, / [aa],	5/8	[--7 --7]2 / - */A				[Sa\$B]	2/1	1	Tit	*1
23	72	La Chevelure		7	(ab aab),	6+6	-				section	1	1		*1
62	113	Mœsta et errabun		6	(abab a),	6+6	-		(A_ A)		section	=	1		*1
1004	209	Lesbos		15	(abab a),	6+6	-		(A_ A) *v		S	2	2		*1
54	103	L'irréparable		10	(abab a),	6+6	-8-8 -		(A_ A) *v		section	=	2		*1
44	92	Réversibilité		5	(abba a),	6+6	-		(A_ A)	a_a	S	2	2		*1
80	125.2	Le goût du néant		3	(abba, a,)	6+6	-				section	=	1		*1
49	97	Le poison		4	(abbab),	6+6	-7-7-				section	1	1		*1
52	100	Le beau navire		10	(aa bb),	6+6	-- 8-	ABC A**B**C			section	1	1		*1
88	134	A une mendicante		14	(aa bb),	7	-	S1=\$-1: beauté			1	1	1		*1
50	97,2	Ciel brouillé		4	(aa bb),	6+6	-				1	1	1		*2
105	160	Le vin des chiffres		8	(aa bb),	6+6	-				section	1	1		*
119	178	Abel et Cain		8	(ab, ab,)	8	-				section	1	1		*1
20	69	Le masque, statut		9	(abab)	6+6	-				section	1	1		*1
1	51	Bénédiction		19	(abab),	6+6	-				section	1	1		*18
45	93	Confession		10	(abab),	6+6	-8-8 -				section	1	1		*3
102	155	Rêve parisien / A		15	(abab),	8	-				section	1	1		*2
28	76	Le serpent qui dar		9	(abab),	8	-5-5				section	1	1		*2
31	80	Le vampire		aaa' aaa'	(abab), / (abba),	8	-				section	221	2		*1
0	49	Au lecteur		10	(abba),	6+6	-				S	2	2		*7
51	98	Le chat		10	(abba),	8	-				section	=	1		*6
58	109	Chanson d'après-		10	(abba),	7	-				section	=	2	Tit,	*1
60	111	Franciscæ meæ li		11	(aaa),	8	-				S (1)	1	1		*1
87	133	Le soleil		10	(aa)	6+6	-				section	=	1		*8

↑ à vérifier

TYPES MÉTRIQUES
sauf sonnets dans les FM 1861 + pièces condamnées
(B. de Cornulier, C.E.M., nov. 2002)

Sur les types métriques des *Fleurs du Mal*

Commentaire du tableau des *Types métriques* extrait du relevé métrique des FM (1861 + p.c.) imprimé plus bas. Sont représentés dans ce tableau, chacun par un exemple, les types métriques (sauf sonnets) des *Fleurs du Mal* (1861 + pièces condamnées), sélectionnés sur la base des informations fournies dans les colonnes suivantes du tableau : Global, Rime, Mb, Mètre, RépF§, RépFV, RépInitV, AltMax, Chant¹.

Ce document complète le polycopié *Sur la versification de Baudelaire*.²

1) Périodicité de forme globale.

Toutes les pièces sont des suites périodiques en schéma de rime et séquences de mètres, d'une longueur ≥ 3 . Donc grande régularité (pas de Groupe rimé unique³, pas de rimes mêlées, pas séquences de vers irrégulières quant au schéma mètre). À cet égard, métriquement, globalement, dignité du ton.

La longueur est réduite à 3, longueur susceptible d'être sensible et remarquable, dans seulement (toutes uniques représentant d'un type métrique) :

- *L'invitation au voyage* (n° 53 p.101). Caractère ternaire clairement apparenté à la structure musicale.

- *Le goût du néant* (n° 80 p.125). La pertinence du caractère ternaire est confirmée par l'enchaînement rimique et le bouclage qui en résulte (dernière strophe unissonnante à la première), bouclage reflétant au niveau global le bouclage rimique interne à chaque quintil (voir plus bas) et reflété rhétoriquement dans la valeur d'invitation ou prière (*Résigne-toi, ... veux-tu m'emporter*). L'uniformité rimique parfaite par ce bouclage convient à l'engloutissement comme sous la neige (comparer la blancheur du *Sonnet d'automne*⁴). Quant à la connotation musicale de la longueur 3, noter que ce texte se conclut par une prière (à l'avalanche de neige), sachant que les prières sont associables au domaine du cantique et des psaumes.

- *Les litanies de Satan* (n° 120 p.179), « Prière » finale.

Suite continue de (aa), comme telle apparemment continuité discursive (non lyrique), et même sémantiquement coupée 3 3 -vers plutôt que 2 2 2. Pourtant, le caractère formellement ternaire de cette suite est bien apparenté au type litannique ou rituel de la pièce. *Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs...* est une parodie blasphématoire de la *doxologie* chrétienne *Gloria in excelsis Deo... et pax hominibus...*, hymne chanté par les Anges à la gloire du Très-Haut (l'Ange déchu est tombé très bas). La notion de *doxologie* pertinente ici s'est plus tard étendue à la dernière strophe d'une

¹ Sous réserve d'erreur pour cause de fabrication rapide... En particulier l'effectif indiqué dans la colonne de droite serait à contrôler, mais a au moins une valeur d'approximation.

² Les termes marqués d'un astérisque renvoient aux documents cités en références. Sur la structure modulaire des strophes, voir notamment la mise au point des premières pages de l'étude de la forme sonnet.

³ Notion définie dans l'étude sur le chap. 2 du polycopié sur le sonnet chez Baudelaire.

⁴ Voir p. 33-34 du polycopié « Pour l'analyse du sonnet français dans les FM 1861 », C.E.M., novembre 2002.

hymne à la gloire de la Trinité divine : *Gloire au Père, au Fils et à l'Esprit (Gloria Patri...)*. Ainsi le rythme détourné participe au blasphème. Les rejets *Du Ciel et De l'Enfer* scandent ce détournement (c'est le second qui, par sa prolongation, donne l'impression d'un tercet initial).

Remarquer la notion de *Temple nouveau...*

Donc non seulement les pièces non-sonnet sont périodiques, mais elles sont normalement de longueur ≥ 4 . Elles ne sont de longueur 3 que dans des cas où la forme globale qui en résulte est fortement motivée. Elles ne se réduisent jamais à la longueur 2 qui peut ressembler à la forme d'un groupe (paire) plutôt qu'à une périodicité véritable.

2) Type classique* des strophes.

Très de peu de seq. périodiques ne sont pas composées de Groupes Rimés paires symétriques de modules classiques* :

(a a)

(ba ba) alias abab, et sa variante inversée (ba ab),

(bba cca) alias aab cbc, et son inversé (bba cac) :

3) Modules dissymétriques.

Seule *La Chevelure* (n° 23 p72) a des périodes apparemment analysables en paires de modules dissymétriques, (ab aab), rythme 2 3, encore que deux de ses sept strophes, dont la dernière, se coupent plutôt selon le sens en 3 2 que 2 3.

Parmi les quintils paires de modules classiques*, la forme (ab aab) est la plus répandue dans le contexte culturel familier à Baudelaire. Dans l'ordre du développement rythmique, on peut parler de *quintils par allongement*, le second module s'allongeant d'un vers par rapport au modèle donné par le premier (expansion rythmique, inverse de la diminution de aab ab). Compte tenu de cette remarque, il est tentant (trop facile peut-être) de considérer que, dans ce poème seul de ce rythme, cet effet d'allongement convient à l'expression du pouvoir de la chevelure qui contient une mer, un ciel.

Le quintil monométrique (ab aab) est ordinairement en vers de mètre simple (≤ 8) ou 4+6. Par sa relative rareté, l'alexandrin y fait figure de vers long. Cette valeur culturelle tend plutôt à confirmer la valeur expansive de ce rythme dans *La Chevelure*.

4) Quatrains augmentés en quintils 4 1.

Il s'agit principalement des quintils du type *Mæsta et errabunda* (n° 62 p113) qui sont clairement des *quatrains* classiques (ab ab) *augmentés* par retour répétitif du premier vers, ou au moins de son mot conclusif (rép-bouclage strophique a_a, voire A_A).

Le goût du néant est une variante inversée de ce type à base (abba). Le retour bouclant le quatrain n'est pas répétitif, il est seulement rimique, mais sa distinction est marquée par son traitement autonome, en *monostiche*.

5) Quintil pur ?

Le Poison (n° 49 p97) est le seul (abbab) et le seul poème en quintils non décomposable en deux modules classiques, les moins naturellement décomposables en modules métriques. Aucune de ses strophes ne se coupe sémantiquement en 4 1 (quatrain augmenté). Comme les rythmes 2 3 et 3 2 semblent plutôt s'y mélanger, il peut s'agir d'une tendance à une véritable alternance de rimés (vers) plutôt que d'un découpage régulier en modules de plusieurs vers. La séquence de mètres 66 7 66 7 66 se prête à ce traitement en alternance, d'autant plus que 7, proche de 6 (malgré la contrainte de discrimination*) n'est pas une forme de clausule habituelle pour des alexandrins. A partir du second ou troisième vers de la strophe, les modules apparents ou attendus peuvent tendre à se diluer dans le quintil.

Parmi les quintils des FM, ceux-ci sont donc apparemment les moins traditionnels, les moins classiques*. On peut imaginer que, par contraste avec les autres pièces, l'impression qui pouvait en résulter pour un lecteur métrique de la dilution de modules

(de 2 ou 3 vers) dans le quintil était peut-être assez bien apparentée à l'idée d'*agrandir ce qui n'a pas de borne, voire, de vertige*.

6) Groupes rimés ternaires.

Cas unique, les périodes des *Franciscæ meæ laudes* sont des triplets de modules (d'un vers) : (aaa), parodie évidente d'un rythme de prose ou cantique liturgique en latin (Claude Pichois cite le *Dies iræ, dies illa, / Solvet sæclum in favilla, / Teste David cum Sibylla*), on peut penser aussi à des louanges.

7) Dichotomie et fusion.

Les groupes rimés périodiques (abab) sont graphiquement et sémantiquement fondus dans *Le Masque* (n° 20 p69) en une continuité discursive où il paraît bien difficile de sentir toujours une régularité modulaire et strophique et parfois même la rime. Pourquoi, pourquoi ?

A l'inverse, ils sont scindés en leurs modules traités comme des stances dans *Abel et Caïn* (n° 119 p178), cette dichotomie métrique convenant à la symétrie rhétorique calquée sur la dualité des frères et de leur valeur, voire, la haine mortelle (de Caïn pour Abel) qui les sépare (?).

8) Remarque sur les masses.

Dans la cadre d'une métrique d'ensemble régulière dans les FM, on peut remarquer :

– La grande proportion des sonnets, que malgré leur mode récente, mais grande, et le modèle retrouvé de la Pléiade on citait parfois encore dans les années 1860 comme des formes marginales, légères, du type bibelot plutôt que poème sérieux. Le style ambitieux de nombreux des sonnets des FM est à cet égard *plutôt* original (si on compare à Hugo par ex.) sans l'être absolument, et cette originalité est plutôt confirmée, peut-être, par leur relative liberté métrique (variété rythmique des sixains, dissolution rimique fréquente du huitain).

– Dans les pièces périodiques, la proportion relativement faible des (aa) est normale compte tenu du contenu du recueil, plutôt lyrique (même si réflexif).

– Dans les formes de stances, les sixains 3 3 brillent par leur absence (sans parler des dixains 4 6 qu'ils concluent). C'était une des grandes strophes lyriques, assez amples, de la tradition, et de Hugo.

– A la place pour ainsi dire, on rencontre des quintils relativement originaux, dont peu auparavant encore l'emploi chez Desbordes-Valmore (imitée aussi dans les couplets de *L'invitation au voyage*) rappelait leur origine non seulement lyrique, mais chantée, en tout cas, pour les quatrains augmentés en quintils rép-bouclés. Baudelaire introduit ainsi dans la poésie intellectuelle, réflexive, des rythmes d'une toute autre tradition.

Benoît de Cornulier⁵
Benoit.de-Cornulier@wanadoo.fr

RÉFÉRENCES

2002, octobre, *Sur la versification de Baudelaire*, polycopié pour le cours d'agrégation, Département de Lettres modernes / C.E.M.-CALD, U. de Nantes.

nov. 2002, « Pour l'analyse du sonnet français dans les *Fleurs du Mal* (1861) », version remaniée du chapitre 2 du précédent.

1995, *Art Poétique, Notions et problèmes de métrique*, polycopié de l'U. de Nantes, Presses de l'U. de Lyon.

1999, *Petit Dictionnaire de Métrique*, polycopié, Lettres Modernes Nantes / C.E.M.

⁵ Toutes objections ou suggestions des étudiants et collègues sur ce travail sont bienvenues.

7
Métrique des *Fleurs du Mal*

