

Benoît de Cornulier

Version revue d'un article¹ de *L'Information grammaticale* (mars 2002)

Un relevé métrique pour l'analyse de *La Légende des siècles*

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...)².

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 tableau³. Et d'abord, pardon aux yeux délicats

¹ Version adaptée (2002) du chap. 1 du polycoché *Méthodes en métrique* (2001) à propos des programmes d'agrégation de lettres classiques et modernes. – Pour mise en ligne en 2014, je me suis contenté d'adapter quelques notations phonétiques, en utilisant au besoin la *notation allusive* du type [« ante »] pour évoquer la (ou une) interprétation phonétique de ce qui est graphié « ante ».

² 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.

Un codage impliquant des catégories partiellement différentes est utilisé pour un corpus différent (datant du XIV^e siècle comportant des chansons) dans Cornulier 2001b.

³ 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).

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 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 « 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-sections.*

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* discontinu⁴ mais unique ; d'où 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-sections » 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 le changement de direction du regard qui doit s'arracher d'en-bas (*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 seule 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

⁴ Voir toutefois ci-dessous le paragraphe 9 sur l'Alternance des cadences de vers.

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-sections » pointe sans l'analyser la symétrie de structure entre deux poèmes-quatrains, *Le temple* et *Mahomet*⁵.

3. Global.

Ce champ caractérise schématiquement la forme métrique globale de la section, en tant par exemple que suite de strophes. Il s'agit dans presque tous les cas ici d'une suite périodique de vers regroupés 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

⁵ 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*.

malencontreusement une *stance*⁶...). 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 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.za°.tWQ.WO°.za.lo.b'W.ΩQ] selon qu'on le prononce ou non avec un [Q] 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 [Q] instable⁷, 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 – on dira que c'est un *7-voyelles* – qu'on lui attribue ou non un [Q] posttonique (selon le cas, quant à sa longueur totale, on dira que c'est un *7-syllabes* masculin ou *8-syllabes* féminin⁸). La régularité de ce rythme anatonique (et non de cette longueur totale) 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

⁶ 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.

⁷ 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).

⁸ Toutefois seule l'interprétation comme 8-syllabes féminin est conforme aux conventions.

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 4 4 4 (lire *quatre-quatre-quatre*) se substitue parfois au mètre 6 6, il conviendrait d'en signaler l'existence dans un champ de (quasi) mètres de substitution en spécifiant, par exemple, que la forme normale 6 6 de l'alexandrin admet en accompagnement tel ou tel rythme de substitution, par exemple 4 4 4. 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 4 4 4, rendu prégnant par son parallélisme interne, se superposait en *ambivalence métrique* 6 6 x 4 4 4 au rythme périodique 6 6 plutôt qu'il ne s'y substituait tout à fait⁹.

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 8 4 8 4 : 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)¹⁰.

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. 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 ... $\varphi-1$) ; la forme catatonique peut se réduire au seul dernier phonème, 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 vers¹¹ ; ainsi, qu'on prononce où non un

⁹ 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.

¹⁰ Ceci ne prétend pas exclure l'analyse suivant laquelle un unique mètre de base, 8, courrait à travers les deux séries strophiques.

¹¹ 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

[t] à la fin du mot *Jérimadeth*, il rime conventionnellement avec *demandait* comme si ces deux mots se terminaient en [εt].

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 siècles¹². 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 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 [« ante » « ente » 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* (,) / *Immobil*e [...] *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

particularités ou difficultés peuvent être signalées dans des champs complémentaires non imprimés ici.

¹² 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.

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'imposer¹³.

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

¹³ 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.

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 apparaît 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 : 8 4 8 4 . 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.

A 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 [uW uW A°sQ A°sQ] –, 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) peuvent servir 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 Section*).

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

	$\phi^C V$	<i>Cd Vers</i>	$\phi^C str.Cd$	<i>str.</i>
En partant du golfe d'Otrante,	[« ante »]	2		
Nous étions trente ;	[« ente »]	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 2 2 1 1 si on le considère comme suite de vers¹⁴ ; 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 Section » indique la cadence globale de la section : *Booz endormi* est un poème de cadence 2 en tant qu'il se termine conventionnellement en ['aləs] (*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'Alternance¹⁵ (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'* et *trent'* sans [ə] final, 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*¹⁶.

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.

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.

¹⁴ 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 mffm ».

¹⁵ En tenant toutefois compte, le cas échéant, de discontinuité par insertion de section.

¹⁶ Sur ce problème voir l'analyse des rimes de Brassens chez J.-F. Jeandillou, 2001.

A 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 continue¹⁷.

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)¹⁸. A 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 paraît pas suffisante (*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.

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, sans cette décantation, se noieraient dans l'ensemble confus des textes de genres différents. Ce critère peut

¹⁷ Les cas de d'insertion soulèvent un problème particulier. Exemple : dans *Éviradnus* (XI), une suite de quatrains (abab) s'insère dans une suite de distiques (aa). L'Alternance opère-t-elle même entre les deux distiques qui précèdent et suivent immédiatement la chanson en quatrain ? Ils sont de cadence opposée (M et F), mais cela peut n'être qu'une conséquence du fait que l'insertion commence et se termine par des cadences opposées (F et M). La seule chose certaine est que Hugo pratique l'Alternance en surface (elle opère entre vers effectivement successifs ; pas forcément entre vers séparés par une insertion).

¹⁸ Sur la cadence dans ce poème, et en fait dans le corpus, voir Cornulier (1995 : 147-148).

donc servir de critère de décantation pour l'analyse, comme aussi parfois le critère 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 (comme si le “chant” des stances s'y ajoutait au rythme des vers), ils sont toujours en continuité minimalement strophique de distiques (aa) sans mètre contrastif.

Benoît de Cornulier
Centre d'Études Métriques (C.A.L.D.)
Université de Nantes

RÉFÉRENCES

- Aroui, Jean-Louis, 1996, *Poétique des strophes, Verlaine. Analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat, U. 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 Age 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 (actuellement consultable sur Internet au site de l'Université de Rennes-2).
- Cornulier (de), Benoît, Alain Déjour & 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*, P.U.F.
- 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.