

Brouillage strophique dans un diptyque de 2-quintils chez Victor Hugo (1856)¹

Deux poèmes des *Contemplations* – « Hier, le vent du soir... » et « Pendant que le marin... » –, quoique non contigus et même appartenant à deux « livres » différents inclus dans deux volumes séparés dans l'édition de 1856, le volume d'*Autrefois* et le volume d'*Aujourd'hui* –, s'apparentent formellement, dans le cadre d'une analyse métrique globale du recueil : ce sont les deux seuls poèmes des *Contemplations* dont les stances soient des quintils, et ils font partie des rares 2-stances de ce recueil. S'agirait-il donc d'une sorte de diptyque séparé, paire de paires de quintils, l'une d'*Autrefois*, l'autre d'*Aujourd'hui*, autrefois ou même « hier » et aujourd'hui pouvant correspondre à deux parties de la vie du poète séparées par la mort de sa fille ? A priori, il est peu vraisemblable que Hugo, suprême versificateur, n'ait pas été conscient de cette parenté formelle et l'ait produite, puis maintenue, sans motivation².

I. Le chant des quintils d'*Autrefois*

Structure rimique des ab-aab d'« Hier, le vent du soir... »

Curieusement, la *ressemblance* entre les quintils de ces deux poèmes frappe d'abord par le fait... qu'elle couvre une *différence* flagrante. Pour la constater, commençons par regarder le poème 2.5 « Hier, le vent du soir... ». La notion-valise commode de « quintil » (ou de « cinquain ») implique en effet seulement, pour une stance, le fait d'avoir 5 vers, alors que cette longueur n'est pas forcément sensible, et qu'on peut imaginer des quintils de structure (sensible) aussi différente que *ab-ab b* (« 22-1 », deux fois deux vers, plus un) et *ab-aab* (« 23 », deux vers puis trois). Or la structure des quintil d'« Hier, le vent du soir... » est assez claire (italiques miennes) :

¹ Extrait d'une étude de la versification des *Contemplations* de Hugo (1856) mise en ligne sur le site du Groupe Hugo en décembre 2016 : (http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/Colloques%20agreg/Les%20Contemplations/Textes/Cornulier_Versification.htm#_ftnref48)

² La parenté formelle de ces poèmes comme « composés de quintils d'alexandrins » a été signalée au moins par Ludmila Charles-Wurtz dans son édition des *Contemplations* (2002 : 121, n.1), où elle remarque, quant au sens, qu'il y a des « astres d'or » dans l'un et un « astronome » dans l'autre. Dans son excellente édition, Pierre Albouy (1967), sans relier ces poèmes, remarquait que les premiers mots du premier, « Hier, le vent du soir... », pouvaient rappeler ceux d'un poème des *Chants du crépuscule* (XXX, « Hier, la nuit d'été... ») et soulignait judicieusement un thème commun aux deux, l'« harmonie de la femme aimée et de la nuit étoilée ».

- §1 Hier, le vent du soir, dont le souffle caresse,
 Nous apportait l'odeur des fleurs qui s'ouvrent tard ; *ab*
 La nuit tombait ; l'oiseau dormait dans l'ombre épaisse.
 Le printemps embaumait, *moins que votre jeunesse* ;
 Les astres rayonnaient, *moins que votre regard*. *aab* *ab-aab*
- §2 Moi, je parlais tout bas. C'est l'heure solennelle
 Où l'âme aime à chanter son hymne le plus doux. *ab*
 Voyant la nuit si pure, et vous voyant si belle,
 J'ai dit aux astres d'or : *Versez le ciel sur elle !*
 Et j'ai dit à vos yeux : *Versez l'amour sur nous !* *aab* *ab-aab*

Des 2-3-vers classiques.

Ce poème est une paire – un 2-stances – dont chaque stance*³ est une paire de modules – *ab-aab* – dont la correspondance assez naturelle avec le sens (*concordance*) facilite la reconnaissance rythmique. Chaque groupe rimique, avec ses deux premiers vers en *ab*, commence comme un quatrain *ab-ab* dont – seule différence – le second module serait plus long que le premier (module tercet au lieu de module distique). À part cette dissymétrie en longueurs de modules⁴, cas unique dans le recueil, ces *ab-aab* s'apparentent donc de près aux autres groupes rimiques classiques* du recueil, et on ne pouvait pas les considérer comme irréguliers. Moins rare dans les poésies de Hugo que ne semble le suggère Martinon (1912 : 184sv), ce type strophique, en alexandrins sans clause, avait été employé au moins dans quatre poèmes de ses recueils antérieurs aux *Contemplations*⁵. À l'examen de ce poème isolé, il peut être difficile d'identifier la motivation d'un rythme strophique aussi exceptionnel dans ce recueil.

Aspects de rythme chantant

Ce 2-quintils se distinguerait-il de la majorité des autres poèmes du recueil par un style métrique de chant ? On peut d'abord observer qu'il se présente, selon son sens, comme se terminant par un « hymne », « chant de l'âme ».

Ce « chant », quoique constitué de deux hémistiches séparés (italicisés ci-dessus), peut apparaître le concluant, car ce sont les deux hémistiches qui concluent respectivement des deux derniers vers, et ils sont sertis dans ces vers où les hémistiches initiaux servent à les introduire (« J'ai dit... » et « j'ai dit »).

Chacun des deux quintils se termine par un parallélisme ostentatoire (surtout dans le dernier) entre les deux derniers vers, et plus particulièrement entre leurs deux derniers hémistiches. Plus nettement encore que dans le premier quintil, la paire de ces hémistiches conclusifs couronnant le second quintil, donc le poème, dessine une sorte de mini-couplet de 6v qui *s'inscrit* métriquement, comme un second rythme chantant en contrepoint, à l'intérieur du module tercet, calé contre sa fin :

³ Les notions marquées d'un astérisque sont définies dans l'article dont le présent document est extrait, à paraître sur le site du Groupe Hugo ou sur mon site à normalesup.org.

⁴ Martinon (1912) nomme *symétriques* des strophes (en fait même des GR) dont les deux modules sont de mêmes longueurs et même mètres. Cette propriété ne doit pas être confondue avec l'équivalence formelle de deux groupes rythmiques* réunis en un groupe composé, par exemple un *ab-ab cd-cd*, composé de deux *ab-ab* ; Martinon parlerait en tel cas de quatrains géminés, et je parlerais de groupe *équi-composé*, notion étendable à des suites de 3 groupes rythmiques. L'équi-composition est typique en métrique de chant, et de là en style métrique de chant comme dans la *Légende de la nonne* des *Odes et ballades*. On constate que, dans les *Contemplations*, aucune strophe n'est équi-composée (même en *aa-bb*).

⁵ V. Cornulier 2014, « Répertoire des formes strophiques de Hugo » (<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/rephugo.pdf>).

moins que *votre jeunesse*
moins que *votre regard*

Versez le ciel *sur elle* !
Versez le ciel *sur nous* !

Mini-couplets inscrits en finale des deux quintils

Dans le premier quintil, le mini-couplet virtuel correspondant virtuellement à celui de §2 signifie : Votre jeunesse embaûmait ! (encore plus) / Votre regard rayonnait ! (encore plus) ; dans le dernier vers, « Les *astres* rayonnaient, moins que votre *regard* », le balancement métrique et sémantique des deux hémistiches prépare les deux 6-voyelles du couplet final du poème adressés respectivement aux « astres » et aux « yeux ».

Ces couplets expriment une heureuse harmonie entre le ciel (incluant les astres), la femme et le sujet, qui, à la fin, demande que le ciel (séjour heureux, là-haut) *descende* sur elle (ici-bas) réunie avec lui dans l'amour, alors que, selon une représentation plus commune (chrétienne), c'est en *montant* au ciel, après la mort, que les âmes libérées de leur corps terrestre peuvent trouver le bonheur.

Ce double parallélisme induit un parallélisme structurel, au second degré, au niveau de la paire de quintils. Cette symétrie de parallélismes confirme la valeur de la forme globale du poème, comme n'étant pas seulement une suite périodique de strophes (de longueur arbitrairement 2), mais comme *paire* de strophes ; ce n'est pas surprenant chez Hugo, qui exploite à fond, en la développant et en la ramifiant, de diverses manières et à divers niveaux, la binarité fondamentale en métrique. Binarité qui s'inscrit, ici, dans la symétrie contrastive des deux volumes, *Autrefois* et *Aujourd'hui*.⁶

Les deux paroles du mini-couplet final sont annoncées comme un « hymne » de l'âme qui se met à « chanter ». Ceci tend à confirmer la fonction de style métrique de chant d'une tel montage. Il ne s'agit pas de métrique de chant proprement dit : les alexandrins n'y conviendraient pas, et le couplet de petits vers (6-voyelles) qui me semble s'inscrire virtuellement à la fin du poème n'en reste pas moins inscrit dans ces alexandrins. Mais la forme globale du poème comme 2-stances contribue aussi, dans cette poésie bien littéraire, au style métrique de chant.

La forme *ab-aab* peut-elle contribuer elle-même – à cette époque – à un certain style métrique de chant ? Il me semble que, sans qu'elle soit réservée à ce style, elle s'y associe parfois en poésie littéraire, même en alexandrins. La *Nuit d'août* de Musset, dialogue avec la Muse d'un style nettement lyrique, commence par deux *ab-ab cd-ccd* dont le groupe **rimique*** final est un *ab-aab*, l'un de la Muse en alexandrins, l'autre du poète en 8v, et se termine par une suite de six *ab-aab* d'alexandrins ; il y est bien sûr question d'amour. À *Ninon*, du même, est une suite de dix *ab-aab* d'alexandrins dont les cinq premiers commencent par le même hémistichie (« Si je vous disais ») ; de plus, cette suite est bouclée par retour final des deux premiers vers ; soit deux traits de style métrique de chant, dans un texte où il est question d'amour. Entreprenant en hiver 1860 de « traduire », pour un oratorio, des fragments, du *Song of Hiawatha* de Longfellow⁷, Baudelaire transpose une partie, *The Peace-Pipe*, « Le calumet de paix », en quintils *ab-aab* d'alexandrins (dix-sept de suite !), qui me paraissent bien peu adaptés à un projet de mise en musique, mais qui, selon un manuscrit, sont censés constituer un « morceau de chant »⁸. Et Hugo ? Le rythme *ab-aab* pouvait au moins lui convenir en style métrique de chant, à en juger par l'emploi qu'il en a fait dans des publications antérieures ; par exemple, dans la 3^e « ballade » des *Odes et Ballades* (en alexandrins), des propos d'enfants strophés en *ab-aab*

⁶ Hugo binaire à tous les étages. Quoique cela ne concerne pas particulièrement ces deux poèmes, on peut évoquer le fait qu'il avait pu concevoir les *Contemplations* comme second élément de la suite des *Châtiments* (1854) et des futures *Contemplations*. Il écrit à Paul Meurice en février 1854 : « Les *Contemplations* après les *Châtiments*. Après l'effet rouge, l'effet bleu » (lettre citée par Albouy 1967 : 1362).

⁷ Le *Song of Hiawatha* était rythmé en ce qu'on considère traditionnellement comme des « tétramètres trochaïques », mètre de tradition orale convenant à ce poème épique ; ces vers n'étaient pas regroupés par rime en strophes. Les alexandrins de la transposition de Baudelaire ni ne sont de tradition orale, ni particulièrement adaptés à des chants et à un oratorio.

⁸ Voir le cartouche programmatique inséré dans une traduction en prose du « Calumet de paix », dans les *Œuvres complètes* de Baudelaire, éd. par Claude Pichois, Pléiade, 1975, t. 1, p. 248.

contrastent avec un *aab-ccb* narratif, comme dans le *Calumet de paix* de Baudelaire où des propos cités, en *ab-aab*, s'insèrent dans une narration en *aab-ccb*⁹.

II. Chant et déchant des quintils d'*Aujourd'hui*

La périodicité métrique du 2-quintils (4.10)¹⁰ d'*Aujourd'hui* est beaucoup moins claire. Pourtant ça ne commence pas mal :

Clarté du premier quintil

	modules	gr. rimique	gr. augmenté
Pendant que le marin, qui calcule et qui doute, Demande son chemin aux constellations ;		<i>ab</i>	
Pendant que le berger, l'œil plein de visions, Cherche au milieu des bois son étoile et sa route ;	<i>ba</i>	<i>ab-ba</i>	
Pendant que l'astronome, inondé de rayons,	<i>b</i>		<i>ab-ba a</i>

Ce quintil initial se prête aisément à un traitement rythmique en *ab-ba a* dont chacun des deux premiers modules correspond à une proposition en « Pendant que... », ces deux propositions, parallèles, étant juxtaposées. Il commence donc comme un GR classique *ab-ba* qui serait augmenté d'un vers en *b* (quel que soit le rapport de ce vers au module ou au GR précédent)¹¹.

Hugo, me semble-t-il, n'avait jamais employé de strophe monométrique (en alexandrins ou en autre mètre) rimée en *abbab* dans un recueil antérieur ; dans les *Odes et ballades*, la 6^e ode, en style pour le moins lyrique, était un 3-quintils à base d'alexandrins avec variations de position de mètres contrastif (8v) et même de schéma rimique ; la première et la dernière des trois stances étaient rimées en *abbab* plutôt rythmables, semble-t-il, en 2-3-vers *ab-bab* (groupe rimique non « classique ») d'allure très chantante (sous l'épigraphe « *Moriturus morituræ* ») ; même coupe apparente *ab-bab* pour les paroles du chant du fou Elespuru gambadant au tout début du premier acte de *Cromwell* (1827). Ces strophes ou couplets correspondaient du moins par leur coupe en 2-3 vers à la coupe des *ab-aab* des quintils d'*Autrefois*. Les parallélismes internes au quintil initial d'*Aujourd'hui* favorisent plutôt un traitement rythmique des premiers vers en quatrain classique inversé *ab-ba*, ensuite augmenté d'un vers en *b*. Ce schéma de quatrain augmenté me semble convenir en style métrique de chant.

Cependant, au lieu que le sens se pose à la fin de ce quintil initial, le dernier vers, « Pendant que l'astronome, inondé de rayons, », commence comme les deux distiques antérieurs en « Pendant que... », mais, d'une manière nettement suspensive, laisse attendre le groupe verbal du syntagme circonstanciel amorcé ; soit un quintil à finale nettement suspensive, ce qui peut surprendre surtout en style de chant. Au début du second quintil, suit un contre-rejet d'un vers qui peut paraître brusque après la forte concordance des deux modules précédents. Ce rejet est déjà contraire au style lyrique, voire au style chantant que pourrait faire attendre, pour qui l'aurait mémorisé, le précédent d'*Autrefois*. Du moins cela ne risque-t-il pas d'altérer, me semble-t-il, la structure *ab-ba b* de ce quatrain initial.

Embrouillage du second quintil

Mais voici le second et dernier quintil : pendant que l'astronome

Pèse un globe à travers des millions de lieues,	fin d'un distique <i>bc</i> ???
Moi, je cherche autre chose en ce ciel vaste et pur.	
Mais que ce saphir sombre est un abîme obscur !	<i>dd</i> ?
On ne peut distinguer, la nuit, les robes bleues	

⁹ Pour plus d'exemples en divers mètres, v. mon *Répertoire des formes strophiques de Hugo* en ligne à <<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/rephugo.pdf>>.

¹⁰ Tout en remarquant le passage du simple au double dans les numéros d'ordre des livres et des poèmes (de 2.5 à 4.10), je n'y aperçois pas de sens.

¹¹ Le premier des quintils *abbab* rythmés en 66.7.66.7.66 dans *Le Poison* de Baudelaire se prête à ce traitement rythmique, mieux que les trois strophes suivantes, dans un poème qui pourrait vouloir évoquer rythmiquement le « vertige » qu'il évoque.

Chose plus gênante qu'un contre-rejet suspensif, ce quintil commence par un rejet d'un seul vers, succédant au contre-rejet d'un vers dans le quintil précédent ! On dirait qu'un 3^e distique parallèle aux deux premiers – trois circonstanciels « Pendant que GN / GV » – chevauche curieusement l'entre-strophes, comme si, par exemple, était ainsi amorcé un second *ab-ab*, chose assez invraisemblable autour d'une frontière de stances. Sorte de peau de banane métrique, ce leurre fait, à partir de là, dérapier le rythme strophique. Les deux vers qui suivent (« ...pur / ...obscur »), et que le sens n'empêche pas de traiter conjointement, sont (considérés à part) rimés en *un* groupe rimique du type *a-a* sans rapport avec un nouveau module de type *ab*. Si, au lieu d'en grouper deux, on tentait d'en saisir trois rimés en *aab* (« pur / obscur / bleues »), on aboutirait à une fin suspensive, puisque le 3^e vers amorçant une nouvelle proposition (« On ne peut... ») serait en contre-rejet. Les deux derniers vers du quintil, réunis en une phrase, semblent plutôt se regrouper comme pour former un module de type *ab*. – Tout cela est incohérent (métriquement) et ne ressemble à aucun type familier de strophe littéraire ; car, même si ces vers, traités indépendamment de leur contexte, peuvent s'organiser en de tels sous-groupes, ce résultat n'est ni périodique (en rapport avec le quintil initial), ni même conforme à un modèle connu. Pour ma part, je suis incapable de « sentir » rythmiquement ce quatrain comme apparenté au précédent, à moins de me faire violence pour le rythmer de la même manière en essayant de ne tenir aucun compte du sens. Hugo, comme poète métrique, n'était pourtant pas si mauvais que ça !

Motivation sémantique du brouillage

Le sens même de ce poème suggère une motivation à ce phénomène rythmique. Il évoque d'emblée le marin et le berger qui cherchent (« demandent ») leur chemin en interrogeant le ciel (astres), et parfois, grâce au calcul et malgré le « doute », peuvent espérer le trouver ; puis l'astronome qui non seulement cherche, mais réussit à peser un astre dans le ciel ; chacun de ces deux premiers personnages correspond à un module *ab* ; jusque-là tout baigne. Mais ensuite les deux vers de l'astronome tendent à imposer l'apparence d'un 3^e distique curieusement divisé par l'entre-strophes, division rythmique exceptionnelle par la combinaison d'un contre-rejet et d'un rejet d'un seul vers chacun¹². Du moins cette discordance spectaculaire est-elle localement expressive : l'entre-strophes divisant ce faux-distique figure la séparation de l'astronome et du globe, représentés respectivement à la fin du premier quintil et au début de second, et dont le premier réussit à peser le second malgré (« à travers ») les millions de lieues qui les séparent. Grâce à cet écartèlement rythmique, la faveur des astres du ciel pour l'astronome « inondé de rayons » rayonne à la rime conclusive de la première strophe ; ce rayonnement, juste en fin de stance, spécialement chez Hugo, c'est un sommet euphorique (comme le Capitole, suivre les panneaux « Roche Tarpéienne »).

Au vers suivant, un quatrième personnage est opposé aux trois précédents non seulement par le passage de « Pendant que... » à la proposition principale, mais par la forme autonome et contrastive du pronom énonciatif « Moi ». Il apparaît seulement au second vers du second quintil dans « Moi, je... ». C'est là que les horreurs commencent¹³.

Ce sujet poète « cherche autre chose » qui doit correspondre, sans que ce soit dit explicitement, aux « robes bleues / Des anges frissonnants qui glissent dans l'azur » – donc à ces anges, dont est sa fille sans doute, dont la mort a été rappelée et datée quelques pages plus tôt, et qui vient d'être désignée comme *ange* (à cinq reprises) dans les sept poèmes (III à IX) succédant à cette date¹⁴. Ou plutôt –

¹² Autre exemple de contre-rejet d'un vers, dans *À Villequier* le vers 96, dernier de quatrain, amorce une complétive, mais du moins celle-ci se prolonge pendant plusieurs vers dans la stance suivante. Même chose à peu près pour le vers 64 de *Ibo* (6.2).

¹³ Même construction contrastive dans ces vers des *Chants du crépuscule* : « L'esquif cherche un môle, / L'abeille un vieux saule, / La boussole un pôle, / Moi la vérité ! ».

¹⁴ Hugo s'appuie sur la représentation notamment chrétienne selon laquelle l'« âme » des morts n'est pas morte et a désormais, au lieu de sa « dépouille mortelle », une forme d'ange qui lui permet de voyager dans le ciel (assez facilement en y « gliss[ant] »). *Aux anges qui nous voient* (6.12) apprendra ou rappellera au lecteur que ces anges qui n'ont plus de sexe (d'où les « robes » unisexes) peuvent *passer* par là (plus singulièrement, dans ce dernier poème, le poète, vivant, voit passer son âme-ange, sans se reconnaître). Comparer, dans « l'ombre » de *Booz endormi* (dans la *Légende des siècles*) : « Les anges y volaient sans doute *obscurément*, /

comme au sujet singulier « Moi » (qui « cherche ») succède le sujet général « On » (qui ne peut distinguer), et que ce sujet collectif correspond aux humains en deuil qui ne peuvent distinguer « *les robes bleues / Des anges* » qui glissent dans l'azur –, il est suggéré par cette correspondance que le sujet « Moi » cherche sans l'apercevoir au moins *un* ange (sa fille disparue). Le passage du « Moi » singulier au « on » confond ainsi sa peine avec celle d'autres humains en deuil¹⁵, en accord avec le recueil où sont évoqués plusieurs de ses proches en deuil¹⁶.

« *On ne peut distinguer* » ces anges en robe bleue dans le bleu de ce ciel obscur. Telle est l'idée qui, concluant le poème, y est essentielle. Le brouillage de la périodicité introuvable dans le rythme confus du second et dernier quintil de ce poème est en résonance avec cette recherche, cet échec et cette angoisse.

Quant à la clarté rythmique du premier quatrain, outre qu'elle sert d'appui à cette déception métrique du quatrain mal-conclusif, elle convient mieux, par contraste, au succès espéré des trois premières personnes évoquées, et en particulier à l'exploit extraordinaire de l'astronome.

Cependant ce sens et cet effet rythmique ne concernent pas ce seul poème.

Glissement métrique dans un diptyque séparé

Si, au sein du poème d'*Aujourd'hui* « Pendant que le marin... », la déception métrique se produit en passant de la première strophe à la seconde, cette déception, pour qui du moins y est sensible, peut aussi se situer, à l'échelle du recueil, dans le contraste de cette catastrophe métrique dans la nuit d'*Aujourd'hui* avec la périodicité chantante du 2-quintils dans la nuit d'*Autrefois*.

Le point précis de rupture rythmique dans le poème d'*Aujourd'hui*, à la fin du 3^e syntagme circonstanciel, est marqué, quant au sens, par l'apparition contrastive du dernier personnage du poème : le sujet « Moi, je... ». Ce marquage sémantique fait écho à un marquage identique dans le 2-quintils d'*Autrefois* : « Le vent... ; la nuit... ; l'oiseau... ; le printemps... ; les astres. *Moi, je...* ». Dans le poème d'*Autrefois*, le pronom contrastif « Moi » coïncidait, d'une manière eurythmique, avec le changement de strophe. Dans le poème d'*Aujourd'hui*, il est décalé d'une manière dysrythmique à un vers de cette frontière. Le parallélisme et le contraste précis de ces constructions confirment, par leur différence même, la pertinence de la parenté bizarre des deux 2-quintils : il s'agit bien diptyque non seulement formel, mais sémantique, cadre précis de sa valeur déceptive¹⁷.

Ce diptyque illustre donc la manière dont, d'une manière manifestement intentionnelle, Hugo peut signifier par *glissement métrique*¹⁸ non seulement d'un vers à l'autre dans un poème, mais d'un poème à l'autre dans le recueil.

D'autres diptyques de poèmes chez Hugo

Cette espèce de diptyque en parties séparées d'un volume à l'autre n'est pas unique chez Hugo. On peut lui comparer, par exemple, dans la *Légende des siècles* (première série), deux poèmes-quatrains concernant deux fondateurs de religion, Moïse et Mahomet, dont l'un doit recourir à deux architectes,

Car on voyait passer dans la nuit, par moment, / *Quelque chose* de bleu qui *paraissait* une aile. » Cet indéfini mystérieux de « quelque chose » consonne avec l'« autre chose » que cherche le sujet du 2-quintils.

¹⁵ Le vêtement (« robes ») convient à l'ambivalence du général au particulier, convenant aux anges (d'après les représentations traditionnelles) aussi bien qu'à une femme.

¹⁶ Voir notamment les poèmes 5.1 (au frère du mari de Léopoldine noyé avec elle), 5.12 (à la mère de Léopoldine), 5.14 et 6.8 (concernant Claire Pradier qu'a perdue sa mère Juliette Drouet), 6.12 (« Aux anges qui nous voient », sans référence précise).

¹⁷ Tout en fonctionnant comme élément de ce diptyque séparé, « Pendant que le marin... » est bien situé dans le livre IV. Il contraste brutalement avec les derniers vers du précédent, « souvenir triste » d'une période heureuse où mêlé à ses enfants et particulièrement à sa fille « petite encore », tout en leur racontant des histoires, « moi, par la fenêtre sombre, / J'entrevois un coin des cieux. » ; ce « moi... je » heureux contraste en finale comme « Moi, je... » malheureux dans le 2-quintils qui suit.

¹⁸ Des glissements métriques internes (par exemple dans l'espace de quelques vers voisins dans un même poème) sont particulièrement fréquents chez Hugo. Un exemple (dans *Mugitusque boum*) choisi parmi des centaines d'autres est examiné dans l'article cité ici en note 1).

l'autre à *deux* montures¹⁹ ; et lui opposer, à l'inverse, à la fin du même recueil, le diptyque métriquement siamois de *Vingtième siècle* évoquant *deux* mondes, l'ancien et le nouveau ; ou encore, dans le recueil même des *Contemplations*, un autre diptyque séparé formé des deux chansons en sixains (Quatrain+Distique) de 4-6-voyelles : *Lise* et *Un soir que je regardais le ciel*, contrastant *deux* périodes de la vie du poète, autrefois et aujourd'hui.²⁰

III. Rimbaud anti-métrique après Hugo

Un poème manuscrit de Rimbaud (mai 1872), la *Comédie de la soif*²¹, peut rappeler curieusement la technique de brouillage strophique employée par Hugo dans « Pendant que le marin... ». Voici la 4^e partie de cette espèce de petit opéra comique fabuleux.

4. Le pauvre Songe

Peut-être un Soir m'attend	Si mon mal se résigne
Où je boirai tranquille	Si j'ai jamais quelque or
En quelque vieille Ville,	Choisirai-je le Nord
Et mourrai plus content :	Ou le Pays des Vignes ?...
Puisque je suis patient !	– Ah ! songer est indigne

Puisque c'est pure perte !
 Et si je redeviens
 Le voyageur ancien
 Jamais l'auberge verte
 Ne peut bien m'être ouverte.

Ces trois quintils sont rimés en *abbab*, description superficielle ; mais encore ? Le sens détache clairement le dernier vers dans les deux premiers, en *abba b* ; et divise clairement le quatrain initial dans le second, en *ab-ba b*. Ce traitement métrique est le plus plausible pour le quatrain initial du premier quintil, même si le syntagme « je boirai tranquille / En quelque vieille Ville » déborde en rejet dans son second module-distique ; rejet non exceptionnel, et atténué par le fait que c'est aussi « En [cette] vieille Ville » que le sujet rêve de mourir. Les deux quintils du Songe sont assez calmement métriques, même si, au dernier vers, après un tiret de changement de voix, le sujet interrompt brutalement le songe en pleine strophe par le début d'un énoncé dénonciateur ; cette interruption énonciative et métrique est graphiquement marquée par le tiret au début du dernier vers et, inversement, l'absence de ponctuation à sa fin. Dans une autre version autographe du même poème intitulée « Enfer de la Soif » et où cette 4^e partie est intitulée « Chanson », deux traits horizontaux ajoutés au crayon (par on ne sait qui) en marges gauche et droite me semblent pointer cette rupture et, peut-être, suggérer que le dernier vers du second couplet soit verticalement écarté du précédent.

Passons au dernier quintil de Rimbaud. Au lieu de se diviser sémantiquement (et métriquement) comme les autres en 4-1 vers, il se divise nettement en 1-4, car l'énoncé de refus du Songe se termine sèchement dès la fin du premier vers (« ... pure perte ! »). Suit un syntagme circonstanciel qui n'a pas encore de sens au bout d'un seul vers (« Si je redeviens... ») et n'en a qu'au bout du 3e (« ... le voyageur ancien »). Suivent enfin deux vers qui forment une proposition nette et décisive (« Jamais l'auberge verte ne peut bien m'être ouverte »). Il est bien difficile (me semble-t-il) de ne pas rythmer ces quatre derniers vers comme deux distiques *aa*, ce qui aboutit à une séquence improbable (en

¹⁹ Je soupçonne que deux poèmes de Rimbaud, *Mémoire* et « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... », qu'on ne connaît que par des documents isolés, forment un diptyque, qui me semble être en relation avec le diptyque de poèmes *Vingtième siècle* à la fin de la *Légende des siècles*.

²⁰ Ce diptyque de chansons est analysé dans l'étude dont le présent article est extraite.

²¹ Ces deux titres de poème et de partie de poème réfèrent au manuscrit de (Louis) Forain (*sic*, ami pas mal choisi pour lui confier un opéra comique). J'utilise l'édition des *Œuvres complètes* de Rimbaud par Steve Murphy, Champion, vol. I pour l'édition critique (1999 : 695), tome IV pour le fac-similé (2002 : 338-9) ; cependant, dans le titre-didascalie « Le pauvre *Songe* », la majuscule me semble préférable par analogie avec les indications de voix précédentes : les « Parents », l' « Esprit », les « Amis », même si la voix du songe a pour source le sujet se laissant aller à songer un instant.

tradition littéraire française), voire déplaisante, en *a-bb-aa*. Et il est bien difficile (me semble-t-il), pour tenir la périodicité strophique, de s'accrocher dans cette strophe au rythme normal lancé par les deux présentes strophes du Songe²².

Cette déstabilisation rythmique (strophique) amorcée au dernier vers du 2^e quintil, scande, plutôt péniblement, la reconnaissance de l'impossibilité définitive du Songe. Comme chez Hugo, c'est un faux module-distique amorcé à la fin d'un quintil métriquement plausible (en *abba-a*) qui amorce le dérapage. La ressemblance, précise, de forme et de puissance expressive, avec le contraste des deux paires de quintils des *Contemplations* me paraît frappante²³. Est-ce à dire que Rimbaud, consciemment ou non, s'est inspiré de la technique de Hugo ? Ce n'est pas évident. De la même génération que Rimbaud, Philippe Martinon, professeur lui²⁴, et ignorant sans doute ces vers de Rimbaud, rangera dans sa thèse, quarante ans plus tard (1912 : 196-198), les *abbab* en général au nombre des quintils « hétéroclites » qu'en analyste normatif il jugera sévèrement : « Ce qui fait l'infériorité de la forme *abbab* sur la forme *aabab*, outre qu'elle peut paraître terminée au quatrième vers, c'est que la césure en est flottante » ; Martinon va jusqu'à écrire que Hugo « ne connaît pas » la forme *abbab*, quitte à préciser en note qu'il y a deux exceptions, dont « dix alexandrins des *Contemplations* (IV, 10) – notez qu'il les compte en vers, ne daignant pas les compter en strophes ! – « et dix vers de sept dans *Cromwell* » (deux quintils !)²⁵, « qui ne peuvent ni les uns ni les autres passer pour des strophes ». Il soupçonne Leconte de Liste d'avoir adopté cette forme « pour se distinguer de V. Hugo » (ce qui n'est pas invraisemblable). Pourtant il n'est pas inimaginable que Rimbaud, qui a souvent imité ou détourné le modèle de Hugo, ait été influencé par les quintils des *Contemplations*.

²² Sur le style métrique de chant dans l'ensemble de la *Comédie de la soif*, voir B. de Cornulier, *De la métrique à l'interprétation*, Classiques Garnier, 2009, p. 503-510.

²³ La forme globale de poème ou pièce métrique, 2-quintils chez Hugo, 3-quintils (analysables en 2-1-quintils) chez Rimbaud, peut convenir en style métrique de chant ; alors que Leconte enfilait ces quintils en longues séries d'un tout autre style.

²⁴ Mais poète aussi.

²⁵ Les deux *abbab* de 7v du drame *Cromwell* (1827) sont, est-il précisé en didascalie, chantés par le fou Eslespuru, donc ne sont pas présentés comme une poésie (littéraire) du poète Hugo. Sur le papier, ils me semblent se prêter à une partage d'allure strophique en *ab-bab* (ce qui ne correspond pas à ce que j'appelle un GR classique), plutôt qu'en *ab-ba b*.