

On trouvera une version complète (antérieure) de cette étude dans :
Autour de Baudelaire et des arts : Infinis, échos et limites des correspondances, éd. par F.
Benzina, L'Harmattan, 2012

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

LES TENEBRES

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

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

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

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

1. Une césure bizarre dans un quatrain bizarre.

Ce sonnet est le premier d'un groupe de quatre, regroupés sous le titre *Un Fantôme*, publiés dans l'édition des *Fleurs du Mal* de 1861 (numéro 38)¹. Son titre prend sens dans son deuxième quatrain où est exprimé le destin du sujet condamné à “ peindre sur les ténèbres ”. A cette condamnation répondent le sixain où, noire dans le noir, apparaît une vision lumineuse, et plus loin le dernier sonnet du groupe (le Temps peut détruire

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

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

un “portrait” de celle que le sujet à aimée, mais ne la tuera “jamais dans ma mémoire”).

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

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

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

[...]

2. Examen méthodique du rythme d'un vers.

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

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

Un examen méthodique nous conduira à envisager un certain nombre de possibilités qui peuvent s'aborder de deux points de vue différents : soit du point de vue de la division, disons, plutôt sémiotique, en hémistiches (sous-vers), et ceci nous conduira à examiner les hypothèses “ Je suis comme un peintre – qu'un Dieu moqueur ” et “ Je suis comme un pein – tre qu'un Dieu moqueur ”, la *césure* étant simplement la frontière commune de ces sous-vers³ ; soit du point de vue de la division rythmique 4-6, 6-4 ou 5-5, le poème et la tradition littéraire ne suggérant pas d'autres rythmes réguliers. Comme on le verra, la division sémiotique (entre sous-vers) ne détermine pas automatiquement la division rythmique (entre sous-mesures), et en particulier, la division en sous-vers “ Je suis comme un peintre ” et “ qu'un Dieu moqueur ” correspond, selon la manière dont ces hémistiches sont traités rythmiquement, au rythme 5-4 ou au rythme 5-5, voire (au moins dans une hypothèse théorique) au rythme 6-4.

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

³ Comme la césure “ pein- tre ” ne coïncide même pas avec une frontière de morphème, il va de soi que dans cette hypothèse la division du vers n'est plus purement sémiotique, et qu'autour de la césure on ne trouve plus, au lieu de mots ou de morphèmes, que des bouts de forme de mots (le mot-morphème “ peintre ”, en tant que signe combinant forme et sens, n'est pas divisible en un début et une fin).

Hypothèse 4-6.

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

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

D'autre part, h1⁴⁻⁶ se terminerait d'une manière très suspensive sur le proclitique “ un ” (arrivé à une telle fin d'hémistiche, l'esprit serait comme en suspens), et ainsi, en admettant que “ un peintre ” soit une unité grammaticale⁴, le substantif “ peintre ”, support de ce proclitique, se trouverait sans lui en rejet au début de h2, rejet d'autant plus dur qu'il serait de longueur⁵ anatonique 1.

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

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

Hypothèse 6-4.

[...]

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

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

⁴ Il est courant aujourd'hui (et favorisé par l'influence des analyses génératives) de considérer que dans un syntagme tel que “ les acteurs de cette pièce ”, l'article ne forme pas un constituant avec le substantif qu'il précède (“ les acteurs ” ne serait pas un constituant), mais avec ce substantif flanqué de ses expansions (“ les ” déterminerait “ acteurs de cette pièce ”); c'est justement l'exemple de représentation syntaxique que fournit la *Grammaire méthodique du français* de Riegel et autres (1994 et éd. suivantes, p. 113). De même, dans “ J'ai avalé cette couleuvre ”, le pronom sujet “ je ” formerait un constituant non avec “ ai ”, mais avec “ ai avalé une couleuvre ”, désigné comme groupe verbal. Ces analyses ne correspondent pas à la syntaxe au moins superficielle du français. Le sujet clitique se postpose, dans “ Ai-je avalé une couleuvre ”, à “ ai ”, non à “ ai avalé ”, moins encore à “ ai avalé une couleuvre ”. En roumain, l'article clitique est normalement postposé au noyau substantif de son groupe nominal. Il me semble que même l'analyse sémantique pourrait s'accommoder de ces simples constatations... En tout cas, il est impossible de faire une analyse rythmique sensée en s'inspirant d'analyses qui décollent de la syntaxe observée (dite “ de surface ”). (Une erreur comparable en métrique consiste à essayer de rendre compte de phénomènes de Fiction graphique* en termes de structure phonologique profonde).

⁵ “ Peintre ” a ici deux voyelles, mais sa “ tonique ” (au sens de : sa dernière voyelle non féminine) étant “ ein ”, sa forme anatonique (incluant cette tonique et ce qui précède) ne possède qu'une voyelle. Rappelons accessoirement que les deux voyelles de “ un ” (arrondie) et “ pein- ” (non arrondie) étaient différentes du temps de Baudelaire : les césures sur “ comme un ” et “ peindr(e) ” ne rimaient donc pas vocaliquement.

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

[...]

Le traitement métrique 4-6 suppose une discordance certaine dans “ Où seul avec – la Nuit, maussade hôtesse ” : son h2 est tout de même consistant (groupe nominal), le suspens sur préposition bivocalique⁶ à la césure n'était pas exceptionnel à l'époque (Hugo notamment l'avait pratiqué dans l'alexandrin – il est du reste déjà attesté chez les classiques), et ainsi il est probable que, dès ce vers, le suspens détachait l'horreur (seul avec qui ? avec... la Nuit)⁷ ; Steve Murphy (2008 : 322) rappelle à ce propos les vers du “ Parricide ” de la *Légende des siècles* où Kanut, roi parricide, mort et devant être jugé par Dieu, se trouve enfin “ Nu, face à face avec l'immensité fantôme ” (césure suspensive pour un face-à-face redoutable). Effet comparable déjà peut-être dans ce distique du livret du *Comte Ory* de Scribe (1835), où Dame Ragonde, en situation de « terreur extrême » (en passe d'être surprise par son mari) dit :

Que dire à mon mari, trouvant en ses foyers
Sa chaste épouse avec quatorze chevaliers ?

[...]

Les hypothèses 5-5.

Je veux dire qu'il y a deux traitements rythmiques différents fournissant le même rythme 5-5 – deux manières de sentir le vers en ce rythme, et non une seule « hypothèse 5-5 » comment on peut être tenté de le croire sans réflexion. Ces deux traitements rythmiques sont généralement confondus par les analystes alors qu'ils sont *radicalement différents* (il ne s'agit pas d'une nuance), correspondent à des habitudes métriques différentes, et produisent des effets différents.

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

Premièrement, supposons que le vers soit traité, comme traditionnellement, de telle manière que chaque hémistiche soit rythmiquement autonome, donc possède en lui-même toutes les voyelles qui contribuent à son rythme métrique. Alors la césure (c'est-à-dire, précisément, la frontière de ces hémistiches) doit se situer entre l'appui métrique de h1⁵⁻⁵, à savoir le “ ein ” de “ peintre ”, et l'e féminin du même mot, puisque cet e, 6e des dix voyelles du vers, doit contribuer au rythme du second hémistiche. En signalant par le signe “ + ” ce mode de traitement rythmique, on peut noter “ 5+5 ” le rythme obtenu selon ce mode⁸.

⁶ Compte tenu de l'enchaînement syllabique plausible dans “ OÙ-seu-l'a-vec ”, dans ce vers, la préposition “ avec ” est bivocalique, mais non bisyllabique (je n'ai jamais compris l'intérêt qu'il y aurait à négliger systématiquement ce genre de distinctions).

⁷ Dans le “ Que sais-je ? ” sur *La Versification*, M. Aquien (1990 :29) donne le vers “ Où seul avec la nuit, maussade hôtesse ” comme exemple du “ rythme ” 6+4, lequel serait selon “ B. de Cornulier ”, avec le 5+5, une forme d’“ accompagnement ” du 4+6 ; il s'agit apparemment d'un malentendu, s'agissant d'une erreur que j'ai toujours dénoncée.

⁸ Cette hypothèse correspond à l'analyse de Jean-Michel Gouvard (1999 : 132-133), selon qui “ la coupe 4-6 est rendue impossible ” par la proclitique 4^e, suggérant une scansion 5-5 ; alors “ le mètre 5-5 se substitue ponctuellement au 4-6 ” en tant que “ mètre de substitution ” (italiques siennes). Comme, dans son analyse (p. 118-119) de ce qu'il appelle “ la césure enjambante ”, Jean-Michel Gouvard n'envisage pas l'éventualité du phénomène de récupération rythmique, et qu'il caractérise simplement la “ coupe enjambante ” par le fait que le e “ postérieur à la dernière voyelle masculine ” est “ *rejeté au début du deuxième hémistiche* ”, son analyse, si on la prenait à la lettre, impliquerait qu'il s'agit d'un cas de discordance majeure. Pour David Evans (2004) : « Firstly, the scansion 4/6 is prohibited by the metrically implausible C4 ; secondly, the recuperative [*sic*] 6/4 scansion [...] is prevented by an

Dans cette hypothèse 5+5, la césure divise donc un mot, ou plutôt la forme d'un mot, et h2⁵⁺⁵, “-tre qu'un Dieu cruel”, commence par un rejet (morceau de forme de mot!) de rythme 1 (sa seule voyelle est l'e féminin de “peintre”) : discordance pire que celle de l'hypothèse 4-6. Or, en outre, le mètre 5-5 représenterait une rupture métrique assez impensable à l'époque par rapport au 4-6, dont les premiers vers ont donné le *la*⁹. L'hypothèse 5+5 est donc moins probable à tout égard que celle du 4-6.

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

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

Alors si h2, “qu'un Dieu moqueur”, est rythmé indépendamment de ce qui le précède, il n'a pour rythme anatonique que celui que lui fournissent ses propres voyelles, à savoir un rythme de 4, son *rythme propre*. Il s'agit donc d'un *mode de traitement rythmique discontinu* des deux hémistiches¹⁰, traités comme deux petits vers métriquement autonomes. C'est ainsi qu'étaient parfois traités les sous-vers (parfois chantés) au Moyen Age, par exemple dans la *Chanson de Roland*¹¹, d'où le nom de césure *épique* pour les vers ainsi traités, lorsque la dernière voyelle de h1 était féminine et ne contribuait au rythme métrique ni de h1, ni de h2.

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

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

even more implausible F6. The only possible scansion, therefore, is 5-5 which, with its *coupe italienne*, is rather untidy »..

⁹ Les divisions qu'on peut aussi envisager en « peint-re » et « peintr-e » ne seraient pas mieux concordantes, imposant aussi une division en bouts de forme de mot et non en signes linguistiques dotés de sens.

¹⁰ Dans des publications antérieures, j'ai parfois appelé *synthétique* et *analytique* les modes de traitement rythmique que j'appelle ici *continu* et *discontinu*.

¹¹ Ainsi, dans ce vers du texte de la *Chanson de Roland* (édition de G. Moignet, Bordas, 1985, laisse 167, tiret mien), “Dés les apostles - ne fut hom tel prophete” (Depuis les apôtres, il n'y eut jamais un tel homme de Dieu), h1 a une longueur totale de 5, mais un rythme anatonique 4, h2 une longueur 7 et un rythme 6, et le mètre reste 4-6 pour ces douze syllabes

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

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Je fus comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamnait à peindre dans les ténèbres¹².

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

Cette hypothèse est réellement distincte de l'hypothèse " Je suis comme un pein- + qu'un Dieu moqueur " ¹³ : en traitement discontinu, pour obtenir le rythme 5-5, il faut que la forme du mot " peintre " soit partagée entre h1⁴⁺⁶ et h2⁴⁺⁶, alors qu'en traitement continu la voyelle posttonique de ce mot contribue par sa valeur rythmique au rythme de h2⁴⁼⁶ sans cesser d'appartenir à h1⁴⁼⁶.

[...]

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

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

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

Au vu des études faites par divers chercheurs sur des corpus poétiques du XIX^e siècle, il n'y a pas lieu de balancer. Comme des discordances fortes par rapport aux mètres traditionnels (6-6, 4-6...) commencent à être pratiquées au milieu de ce siècle, et que Baudelaire est en son temps, dans la poésie sérieuse, l'un de ceux qui vont le plus loin dans ce sens¹⁴, l'hypothèse supposant chez Baudelaire une césure suspensive sur

¹² Seul le premier de ces vers (emprunté à " La Mort des amants " dans les *Fleurs du Mal*) est un 5-5 de facture classique (compte tenu de l'élision devant " et ", sa césure est bien masculine). Les deux vers suivants peuvent consonner en 5-5 avec le premier, mais à condition d'y pratiquer la récupération rythmique pour que les hémistiches " qu'un Dieu moqueur " et " dans les ténèbres " y sonnent bien le rythme 5.

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

¹³ Les modernes confondent généralement ces deux manières de traiter rythmiquement le vers : par exemple, quand ils ressentent et analysent un vers tel que " Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur " comme un 5-5 concordant (donc sans doute en fait avec récupération), ils peuvent être tentés de considérer que la syllabe posttonique est en " rejet " dans l'hémistiche 2 et s'accommoder ici en conséquence du terme de césure " enjambante ". Mais comment pourraient-ils expliquer que ce traitement rythmique ne leur procure aucune impression de discordance à la césure, alors qu'il serait bien plus difficile à avaler à l'entrevers (pourquoi un " rejet " totalement anodin à la césure serait-il remarquable et pratiquement exclu à la rime ?). Cette question ne semble pas les troubler.

¹⁴ Voir S. Murphy (2003). Par exemple, dans *À une Madone*, dans le 12v « Volupté noire ! des sept Péchés capitaux, » malgré le proclitique 6e, la coupe 8e est barrée par « Péchés ».

“ un ” avec “ peintre ” en rejet est beaucoup plus plausible que celle qui cumule deux types d'exception, une rupture de périodicité (5-5 au lieu de 4-6) et la récupération rythmique dans le rythme 5-5.

L'analyse métrique 4-6 “ Je suis comme un + peintre qu'un Dieu moqueur ” est donc la seule plausible¹⁵.

Un vers amérique ?

[...]

3. Discordance et répétition.

[...]

4. Valeur contextuelle suspensive de la discordance.

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

Mais, d'abord, le contre-rejet ne se réduit pas au mot “ un ” : le syntagme probable “ un + peintre ” fait partie du syntagme “ comme un + peintre... ”, à l'intérieur duquel “ comme un ” peut former une cellule rythmique ou, pour emprunter un terme de Jean-Pierre Bobillot, un *engrappement*¹⁶ de rythme 2, ce qui en atténue la dureté.

D'autre part, le vers “ Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur ” fait partie d'une longue suite suspensive. Le poème commence par un complément circonstanciel (“ Dans les caveaux... ”) dont le prédicat qu'il concerne (“ Par instants *brille* ”) est toujours attendu à la fin du huitain, qui fait se succéder les relatives sans fournir le prédicat principal de la phrase. Le premier quatrain se termine par le début d'une relative avec une apposition (“ seul... ”) dont le support (“ Je suis... ”) n'arrive qu'au début du second quatrain. Ce support commence (dans l'hypothèse 4+6) par l'hémistiche à césure violemment suspensive “ Je suis comme un + ” : comme un quoi ? ce suspens comparatif à la césure ne présage rien de doux chez Baudelaire¹⁷. Et pourtant le mot “ peintre ” complétant apparemment en rejet l'ensemble “ un peintre ”

¹⁵ J'ai supposé pour ce vers l'analyse 4-6 dans Cornulier (1989 : 74 et 2005 : 3565, note 2). La discussion ci-dessus rejoint celle de Steve Murphy (2008 : 320-323).

¹⁶ Jean-Pierre Bobillot utilise la notion d'*engrappement* en un sens pas seulement rythmique. Jean-Michel Gouvard (2000 : 146-158) montre que l'apparition en poésie sérieuse de propositions ou proclitiques monovocaliques à la césure 6-6 (vers “ CP6 ”) a d'abord été favorisée, vers les années 1850, par la présence de mots grammaticaux à voyelle 5^e, cette combinaison favorisant “ l'apparition d'un accent, même secondaire, sur le deuxième élément de la suite ” (type “ Chacun plantant, comme un outil, son bec impur ” chez Baudelaire), donc atténuant la dureté rythmique du contre-rejet.

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

¹⁷ Comparer chez Baudelaire “ Serré, fourmillant comme + ... ”, “ Les jambes en l'air comme + ... ” : où “ comme ” en contre-rejet introduit “ un million d'helminthes ” ou “ une femme lubrique ”).

est de pertinence quasi nulle, la comparaison étant quasi tautologique pour un artiste : il faut encore attendre ; la relative attachée à “ peintre ” doit le préciser, mais, dans le vers même, h2 “ qu’un Dieu moqueur ” n’apporte pas cette précision, et, plutôt, fait attendre de savoir comment ce Dieu peut se moquer de ce peintre¹⁸.

Il faut donc attendre le vers suivant, conclusif du module, avec son groupe verbal “ Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ” ; h1, “ Condamne à peindre ” ne fournit toujours pas la précision attendue, car condamner un peintre... à peindre est une condamnation en quelque sorte vide (alors, on le condamne à peindre quoi ? ou comment ?) ; au début de h2, “ hélas ” retarde encore la réponse, tout en annonçant déjà sa valeur ; elle n’est enfin fournie qu’avec le groupe “ sur les ténèbres ” : le sujet est donc condamné, pour voir, à peindre dans le vide, tâche impossible, désespérante.

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

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

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

Alors il peut apparaître que, dans cette suite h1+h2 / h1+h2, la suite des trois derniers hémistiches, “ peintre qu’un Dieu moqueur condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ” forme un groupe nominal au moins virtuel* exprimant une notion (notion de *peintre condamné à peindre sur ténèbres*) qui peut être comme détachée et métriquement focalisée ; cette focalisation métrique se concentre enfin particulièrement sur le constituant métrique conclusif “ Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ” coïncidant avec un groupe verbal et exprimant la *condamnation à peindre sur les ténèbres*¹⁹.

Horreurs comparées.

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

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

alexandrin qu’on peut aujourd’hui gober sans sourciller en 4-3-5, mais qui, du temps de Baudelaire²⁰, devait d’abord faire *très* mal en 6-6 : avec son rejet de rythme

¹⁸ Steve Murphy (2008 : 323) signale “ la logique suspensive du vers qui met en vedette le mot *peintre*. Le Dieu moqueur se moque aussi de la césure... ”.

¹⁹ A propos de tels phénomènes, Jean Mazaleyrat (1974 : 123-124) parle de “ *contre-rejet de présentation* mettant en relief l’hémistiche ou le vers suivant ”. Le contre-rejet en hémistiche final de vers introduisant un vers conclusif de strophe est fréquent, par exemple, dans les modules-tercets de la *Divine Comédie*.

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

²⁰ Le rythme 4-3-5 n’était pas encore un (quasi) mètre de substitution du temps de Baudelaire.

(anatonique) 1 par “ maître ” et sa voyelle posttonique 8^{e21}, il est analogue à celui du « peintre » condamné. Il est incompréhensible si, à la loupe, on se focalise sur “ O mon semblable, ô mon + maître ” : l’apostrophe n’apparaissant ici qu’en marge d’une énonciation, car l’essentiel, reporté dans l’hémistiche conclusif de strophe, est que ce “ maître ” même est objet d’une malédiction sacrilège (pouvant condamner son énonciateur à l’enfer) : c’est celle qu’adresse à Dieu, se condamnant par là même, “ L’Humanité bavarde, ivre de son génie ”, folle et furibonde. Ainsi peut être motivée la violence terrible (vers 1860) de cette discordance²².

L’horreur métrique de l’effroyable malédiction du *Voyage* est lourdement orchestrée. C’est l’acmé d’une horreur sémantique et métrique dont le paroxysme est marqué (comme l’a signalé Steve Murphy) par la succession unique dans les *Fleurs du Mal* de deux discordance progressives en conclusion d’une série de quatrains : « Criant à Dieu, dans sa + furibonde agonie [suspens C6, mais h2 virtuellement consistant ; barrage M8 du rythme 8-4] O mon semblable, ô mon maître, je te maudis [même suspens à la césure, mais h2 inconsistant, rejet de rythme 1 ; et barrage du 8-4] ». De plus, « maître » allitère avec « maudis » dans l’hémistiche conclusif même ; à « peintre » répond « peindre » d’une césure à l’autre. La malédiction, par l’homme, de Dieu, imprimée en toutes lettres, même si elle était seulement citée comme un cri fou de l’humanité, devait faire *frémir* le lecteur, qui risquait de participer au blasphème en le lisant.

5. Du noir au lumineux.

[...]

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

²¹ Dans ce vers mal-6-6, le parallélisme « O mon semblable, ô mon maître, ... » pouvait favoriser un rythme 4-4-4 que, dans cette hypothèse, pouvait entraver péniblement la féminine 8^e.

²² “ Le Voyage ” visait, selon une lettre de Baudelaire (1859) à Asselineau, à “ faire frémir [...] les amateurs du progrès ”.

REFERENCES

- AQUIEN, Michèle, 1990, *La Versification*, “ Que sais-je ? ”, Presses Universitaires de France.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, 2004, “ Le Meurtre d’Orphée. Crise de vers & chimie des vers ou la Commune dans le Poème ”, Champion.
- CORNULIER (de), Benoît, 1989, “ Métrique des *Fleurs du Mal* ”, dans Max Milner, 1989, 55-76.
– 1999, *Petit Dictionnaire de métrique*, polycopié, Centre d’Études Métriques, U. de Nantes.
– 2003, “ La versification des *Fleurs du Mal* ”, dans Claude Pichois & Jacques Dupont, 2005, 3543-3565.
– 1008, « Modules et groupes rimiques : à propos d’une fable de La Fontaine », dans *Linguista sum, Mélanges offerts à Marc Dominicy*, éd. par Emmanuelle Danblon, Mikhail Kissine, Fabienne Martin, Christine Michaux et Svetlana Vogeleer, L’Harmattan, 95-113.
- DOMINICY, Marc, 1996, « La fabrique textuelle de l’évocation. Sur quelques variantes des *Fleurs du Mal* », *Langue Française*, n° 110, 1996, 35-47.
- EVANS, David, 2004, *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*, Rodopi.
- GOUVARD, Jean-Michel, 1999, *La Versification*, Presses Universitaires de France.
– 2000, *Critique du vers*, Champion.
- LABARTHE, Patrick, 2003, *Baudelaire, une alchimie de la douleur, Études sur les Fleurs du mal*, Eurédit.
- MAZALEYRAT, Jean, 1974, *Éléments de métrique française*, Armand Colin.
- MILNER, Max, éd., 1989, Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, L’Intériorité de la forme*, SEDES, Paris.
- MURPHY, Steve, 2003, “ Effets et motivations : quelques excentricités de la versification baudelairienne ”, dans Patrick Labarthe, 2003, 265-298.
– 2008, édition critique des *Poèmes saturniens* de Verlaine, Champion.
- PICHOIS, Claude & Jacques DUPONT, 2005, *L’Atelier de Baudelaire : “ Les Fleurs du Mal ”, Édition diplomatique*, 4 vol., Champion.
- RIEGEL, Martin, 1994, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France.
- SCRIBE, Eugène, 1835, *Théâtre complet*, vol. 14 incluant *Le Comte Ory*, opéra en deux actes (en société avec M. Delestre-Poirson, musique de Rossini)