

$$([a/b]^{6/2})$$

où la barre / sert à distinguer les éléments du cycle, où l'ordre de leur présentation définit l'ordre du cycle, où le premier nommé indique le début du cycle, où « 6 » indique le nombre d'éléments de la suite, et où « 2 », qui est redondant, explicite le nombre des éléments (étapes) de l'itinéraire de base. La forme générale des cycles est donc :

$$([a^1/a^2/ \dots a^j]^{n/j})$$

Nous appellerons suites cycliques *alternatives* ou *binaires* celles qui reposent sur un itinéraire à 2 étapes; suites cycliques *simples*, celles qui reposent sur un itinéraire à une seule étape.

Bien sûr, la notion de suite cyclique n'aurait aucun intérêt s'il s'agissait de l'appliquer seulement au cas limite des suites cycliques simples. L'intérêt est pour nous de donner un contenu précis à l'idée qu'il y a quelque chose de commun, par exemple, aux suites de quatrains d'une part, et aux suites de sizains alternant avec des dizains d'autre part. Dans l'un et l'autre cas il s'agit de suites cycliques. On peut se demander, en sens inverse, pourquoi nous ne limitons pas le nombre  $j$  d'étapes du cycle à 2 dans la définition, pour coller ainsi de plus près aux faits; mais cette précision est obtenue par ailleurs, par l'idée de Monogamie, et les suites cycliques roulant sur 3 éléments ne sont pas inexistantes, même si elles sont tout à fait exceptionnelles; ainsi les six sizains (*aabccb*) sont tour à tour mesurés en ---8, ----8 et ----- dans l'« *Imprécation* » de l'Ode VI du Livre III des *Odes*, dans les *Odes et ballades*.

## CODAGE ET ANALYSE MÉTRIQUES DES STROPHES CLASSIQUES

l'exemple des *Contemplations*

par BENOÎT DE CORNULIER

LES trois études qui suivent, « Relevé métrique des *Contemplations* », « Conventions provisoires de notation métrique », « La Strophe classique à la lumière des *Contemplations* », sont étroitement solidaires.

Le Relevé métrique de Hugo décrit sommairement et systématiquement la structure métrique des poèmes de ce recueil, en les traitant un par un dans l'ordre où ils apparaissent dans l'édition de Pierre Albouy (Paris, Gallimard, 1967). La notation utilisée, développée à partir de la notation traditionnelle, est expliquée dans les « Conventions métriques ». D'autres relevés métriques ont été faits au Centre d'Études Métriques de l'Université de Nantes. En particulier, un relevé métrique des œuvres poétiques complètes de Hugo, d'après l'édition « Bouquins » de 1985-1986 chez Laffont, est en cours d'achèvement et d'informatisation (sur Apple II C, Base de Donnée Appleworks et sur Micral (90-50)). Il aidera à la constitution de l'index des strophes à paraître dans le tome 15 de cette édition.

L'étude sur « La Strophe classique » a pour premier objet le relevé métrique qui la précède. Son but est de montrer l'utilité

de descriptions systématiques de ce genre. Si *Les Contemplations* ont été choisies comme exemple, c'est parce qu'elles représentent une partie centrale, et reconnue comme telle, de la production de celui qui apparut comme « étant le vers » en France dans une période d'épanouissement de cette institution. Elles semblent donc pouvoir aujourd'hui servir de point de référence pour l'analyse d'une part importante de la versification française classique<sup>1</sup>.

\*

## RELEVÉ MÉTRIQUE DES CONTEMPLATIONS<sup>1</sup>

par BENOÎT DE CORNULIER, ALAIN DEJOUR

et PIERRE PAPIN

titre ou début <sup>2</sup>	n° du poème	séquence de groupes	sons finaux	nombre syllabique	nombre de base	répétitions
« Un jour, je vis »	0	4	(abab),	-6-6'	66	
À ma fille	1.1	11	(abab),	---3'	46	
« Le poète s'en va »	1.2	10	(aa)	--	66	
Mes deux filles	1.3	5	(aa)	---	66	
« Le firmament »	1.4	20	(aa)	---	66	
À André Chénier	1.5	12	(aa)	---	66	
La Vie aux champs	1.6	47	(aa)	---	66	
Réponse à un acte <sup>3</sup>	1.7	117	(aa)	---	66	
Suite	1.8	55	(aa)	--	66	
« Le poème exploré »	1.9	19	(aa)	---	66	
À Madame D. G.	1.10	14	(aa)	---	66	
Lise <sup>4</sup>	1.11	7	(abab cc),	---- --'	46	
Verè novo	1.12	9	(aa)	--	66	
À propos d'Horace	1.13	107	(aa)	---	66	
À Granville	1.14	20	(abab),	----	7	
La Coccinelle	1.15	5	(abba),	----	7	
Vers 1820	1.16	8	(aa)	--	66	
À Froment Meurice	1.17	8	(abab),	---	7	
Les Oiseaux	1.18	29	(aa)	--	66	
Vieille chanson	1.19	9	(abab),	----	7	
À un poète aveugle	1.20	2	(abab),	----	66	

1. La présente étude a été achevée en juillet 1985. Des compléments sur la méthode de notation métrique sont à paraître dans « Pour une grammaire des strophes », avec le Relevé métrique des *Fleurs du mal*, dans *Le Français moderne*, 1988. Le Relevé métrique exhaustif, aujourd'hui achevé, des recueils poétiques publiés par Victor Hugo, est actuellement exploité sur Macintosh (base de données « 4<sup>e</sup> Dimension »). Un relevé analogue des œuvres poétiques complètes de Théophile Gautier a été réalisé à la State University of New York à Binghamton (par C. Coates, sur logiciel Lotus). Toute critique, suggestion, ou collaboration à ce type de travail tendant vers la constitution d'une banque de données métriques, est bienvenue (Centre d'Études Métriques, Faculté des Lettres, Nantes)

titre ou début <sup>2</sup>	n° du poème	séquence de groupes	sons finaux	nombre syllabique	nombre de base	répétitions
« Elle était »	1.21	4	(abab),	---	66	
Fête chez Thérèse	1.22	44	(aa)	--	66	
L'Enfance	1.23	3	(abab),	---	66	
« Heureux, l'homme »	1.24	6	(aa)	--'	66	
Unité	1.25	5	(aa)	--'	66	
Quelques mots	1.26	82	(aa)	--	66	
« Oui, je suis »	1.27	22	(aa)	--	66	
« Il faut »	1.28	11	(aa)	--	66	
Halte en marchant	1.29	37	(aa)	--	66	
Premier mai	2.1	16	(aa)	--	66	
« Mes vers » <sup>5</sup>	2.2	3	(abab)*,	----	7	..A.
Le Rouet	2.3	12	(aa)	--	66	
Chanson	2.4	3	(abab ab),	---- --	8	(A.B..AB)
Hier au soir	2.5	2	(ab aab),	-- ---	66	
Lettre	2.6	22	(aa)	--	66	
« Nous allions »	2.7	7	(aa)	--	66	
« Tu peux »	2.8	18	(aa)	--'	66	
En écoutant	2.9	18	(aa)	--'	66	
« Mon bras »	2.10	3	(abab),	---4	8	
« Les femmes »	2.11	7	(abab),	----	7	
Églogue	2.12	4	(aabccb)	----8	66	
« Viens ! »	2.13	3	(abab),	----	7	
Billet du matin	2.14	14	(aa)	--	66	
Paroles dans	2.15	5	(abab),	----'	66	
« L'hirondelle »	2.16	7	(aa)	--	66	
Sous les arbres	2.17	6	(abab),	----	66	
« Je sais bien »	2.18	16	(abab),	----	7	
N'envions rien	2.19	10	(abab),	-4-4	7	
Il fait froid	2.20	11	(abab),	----'	8	
« Il lui disait »	2.21	6	(aa)	--'	66	
« Aimons toujours »	2.22	16	(abab),	----	8	
Après l'hiver	2.23	15	(abab),	----	7	
« Que le sort »	2.24	2	(abab cdc),	-8-8--88	66	
« Je respire »	2.25	18	(abab),	----	7	
Crépuscule	2.26	7	(abab),	----	66	
La Nichée	2.27	8	(abab),	----	7	
Un Soir	2.28	11	(abba cc),	---- --'	46	
Divina Commedia	3.1	7	(aa)	--'	66	
Melancholia	3.2	168	(aa)	--'	66	

titre ou début <sup>2</sup>	n° du poème	séquence de groupes	sons finaux	nombre syllabique	nombre de base	répétitions
Saturne	3.3		(abab),	---	/	
		25/2		---	8 /	66
Crucifix <sup>6</sup>	3.4	1	abba	---	'	66
Quia pulvis es	3.5	3	(aabccb),	8--88		66
La Source	3.6	6	(abab),	-6-6		66
La Statue	3.7	5	(aabccb),	--8-8'		66
« Je lisais »	3.8	32	(aa)	--		66
« Jeune fille »	3.9	9	(aa)	--		66
Amour	3.10	27	(aa)	--		66
« Une terre »	3.11	11	(aa)	--		66
Explication	3.12	19	(aa)	--'		66
La Chouette	3.13:1	11	(aa)	--'		66
	:2	7	(abab	--	8	
			ccdeed),			
À la mère	3.14	8	(abab),	-8-8		66
Épitaphe	3.15	2	(aabccb),	----		66
Le Maître	3.16	64	(aa)	--'		66
Chose vue	3.17	30	(aa)	--		66
Intérieur	3.18	13	(aa)	--		66
Baraques	3.19	15	(aa)	--'		66
Insomnie	3.20	36	(aa)	--		66
Écrit sur la...	3.21	13	(aa)	--'		66
« La clarté »	3.22	5	(aabccb)	-8-8		66
Le Revenant	3.23	51	(aa)	--		66
Aux arbres	3.24	20	(aa)	--		66
« L'enfant »	3.25	4	(aa)	--		66
Joies du soir	3.26		(aabccb),	----8 /		66
		8/2		----	/	66
« J'aime »	3.27	7	(abab),	-5-5		55
Le Poète	3.28	16	(aa)	--'		66
La Nature	3.29	24	(aa)	--		66
Magnitudo parvi	3.30:1	7	(aabccb),	--6-6		66
	:2		(abab	----	8	
			cccdeeed),/	----		
		22/2	(abab ccb),/	---- --/		66
	:3	116	(abab),	----		8
	:4	11	(aabccb),	--6-6		66
	:5	1	(aa),	--'		66
	:6	5	(aabccb),	-8-8'		66

titre ou début <sup>2</sup>	n° du poème	séquence de groupes	sons finaux	nombre syllabique	nombre de base	répétitions
« Pure Innocence »	4.1	9	( <i>abab</i> ),	---	8	
15 février 1843	4.2	2	( <i>abba</i> ),	---	66	
Trois ans après	4.3	32	( <i>abab</i> ),	---	8	
« Oh! je fus »	4.4	10	( <i>aa</i> )	--	66	
« Elle avait »	4.5	13	( <i>aa</i> )	--	66	
« Quand nous »	4.6	13	( <i>abab</i> ),	---	8	
« Elle était »	4.7	10	( <i>abab</i> ),	---	8	
« À qui donc »	4.8	4	( <i>aabccb</i> ),	-6-6	66	
« Ô souvenirs »	4.9	13	( <i>abab</i> ),	---	8	
« Pendant que »	4.10	2	( <i>abbab</i> ),	---	66	
« On vit »	4.11	10	( <i>aa</i> )	--	66	
Deux cavaliers	4.12		( <i>aabccb</i> ),	----8 /		
		6/2		---- /	66	
Veni, vidi	4.13	8	( <i>abba</i> ),	---	66	
« Demain, dès »	4.14	3	( <i>abab</i> ),	---	66	
À Villequier	4.15		( <i>abab</i> ),	---		
		40/2		-6-6 /	66	
Mors	4.16	10	( <i>aa</i> )	--	66	
Vacquerie	4.17	21	( <i>aabccb</i> ),	-8-8'	66	
À Aug. V.	5.1	17	( <i>aa</i> )	--	66	
Au fils	5.2	8	( <i>abab</i> ),	--	8	
Écrit en 1846	5.3.1	218	( <i>aa</i> )	--	66	
Écrit <sup>7</sup> en 1855	5.3.2	14	( <i>aa</i> )	--	66	
« La source »	5.4	3	( <i>abab</i> ),	---	8	
À M <sup>lle</sup> L. B.	5.5	15	( <i>aabccb</i> ),	-6-6	66	
À vous	5.6	33	( <i>aa</i> )	--	66	
« Pour l'erreur »	5.7	9	( <i>aa</i> )	--	66	
À Jules J.	5.8	35	( <i>aa</i> )	--	66	
Le Mendiant	5.9	13	( <i>aa</i> )	--	66	
Feuillantines	5.10	4	( <i>[aab]</i> , <i>[ccb]</i> ),	---	66	
Ponto	5.11	14	( <i>aa</i> )	--	66	
Dolorosae	5.12	14	( <i>aa</i> )	--	66	
Sur la dune	5.13	13	( <i>abab</i> ),	-8-8'	66	
Claire P.	5.14	35	( <i>aa</i> )	--	66	
À Alex. D.	5.15	12	( <i>aa</i> )	--	66	
Lueur	5.16	26	( <i>aa</i> )	--	66	
Mugitusque	5.17	19	( <i>aa</i> )	--	66	
Apparition	5.18	9	( <i>aa</i> )	--	66	

titre ou début <sup>2</sup>	n° du poème	séquence de groupes	sons finaux	nombre syllabique	nombre de base	répétitions
Plume d'aigle	5.19	4	( <i>abab</i> ),	---	8	
Cérigo	5.20	38	( <i>aa</i> )	--	66	
À Paul M.	5.21	11	( <i>aa</i> )	--	66	
« Je payai »	5.22	9	( <i>aa</i> )	--	66	
Pasteurs	5.23	23	( <i>aa</i> )	--	66	
« J'ai cueilli »	5.24	14	( <i>aa</i> )	--	66	
« Ô strophe »	5.25	16	( <i>aa</i> )	--	66	
Les Malheureux	5.26	188	( <i>aa</i> )	--	66	
Le Pont	6.1	11	( <i>aa</i> )	--	66	
Ibo	6.2	33	( <i>abab</i> ),	-4-4	8	
« Un spectre »	6.3	14	( <i>aa</i> )	--	66	
« Écoutez »	6.4	10	( <i>aa</i> )	--	66	
Croire	6.5	35	( <i>aa</i> )	--	66	
Pleurs	6.6	112	( <i>aabccb</i> ),	-6-6	66	
« Un jour »	6.7	3	( <i>abab</i> ),	-6-6	66	
Claire	6.8	42	( <i>abab</i> ),	---	66	
À la fenêtre	6.9	18	( <i>aabccb</i> ),	-6-6	66	
Éclaircie	6.10	19	( <i>aa</i> )	--	66	
« Oh! par nos »	6.11	6	( <i>aa</i> )	--	66	
Aux anges	6.12	3	( <i>abba</i> ),	---	8	
Cadaver	6.13	27	( <i>aa</i> )	--	66	
« Ô gouffre! »	6.14	3	( <i>aabccb</i> ),	-8-8	66	
Celle voilée	6.15	29	( <i>abab</i> ),	---	8	
Horror <sup>8</sup>	6.16	23	( <i>aabccb</i> ),	-8-8	66	
Dolor	6.17	20	( <i>aabccb</i> ),	-8-8	66	
« Hélas! »	6.18	4	( <i>aabccb</i> ),	-8-8	66	
Voyage	6.19	26	( <i>aa</i> )	--	66	
Relligio	6.20	4	( <i>aabccb</i> ),	-8-8	66	
Spes	6.21	13	( <i>aa</i> )	--	66	
La Mort	6.22	12	( <i>aa</i> )	--	66	
Les Mages	6.23	71	( <i>abab</i> <i>ccdeed</i> ),	---	8	
À une porte	6.24	7	( <i>abab</i> ),	---4	8	
Nomen, numen	6.25	5	( <i>aa</i> )	--	66	
Bouche d'ombre	6.26:1	345 ( <i>aa</i> )	--	66		
	:2	16	( <i>aabccb</i> ),	-6-6	66	
Celle restée	7	177	( <i>aa</i> )	--	66	

1. D'après l'édition de Pierre Albouy (Paris, Gallimard, 1967). Décomptes en partie repris de P. Papin. Pour l'explication des notations, voir les « Conventions de notation métrique » ci-dessous. L'équivalence en « sons finaux » vaut à partir de la dernière voyelle numéraire (forme de *rime* classique), et compte tenu des conventions traditionnelles d'interprétation de la graphie à quelques détails près (quelques équivalences entre occlusives muettes différentes, qu'on ne signalera pas). L'alternance des vers en genre est systématique d'un bout à l'autre de chaque ensemble métrique, et même de chaque poème (quand on change de rime, on change de genre), ce qui nous permet d'indiquer le genre du seul dernier vers de chaque ensemble. Merci à Lionel Audion et Roger Ripoll pour les erreurs relevées dans une version précédente (il en reste sûrement).

2. L'espace étant limité les titres sont parfois cavalièrement abrégés, et les débuts dramatiquement tronqués.

3. Les poèmes 1.7 et 1.8 forment une unité métrique et sémantique.

4. Schéma de répétitions (.A..A) pour la strophe 1 et, suivant l'édition Albouy, (A...A) pour la strophe 7 (mais il doit y avoir une coquille, le vers 6 se terminant par *évanouies*, et non par *épanouies* comme le vers 1), d'où le schéma de sons finaux (*abab aa*) dans ces deux strophes. Nous considérons que même dans ces deux strophes, le schéma contextuel (*abab cc*) reste valide (quoique incomplet), en ce sens qu'il s'agit partout de la succession d'un quatrain (*abab*) et d'un distique (*aa*), les strophes 1 et 7 présentant seulement un supplément d'équivalence entre le quatrain et le distique (enchaînement). Voir aussi « La strophe classique à la lumière des *Contemplations* ».

5. Les terminaisons « a » étant équivalentes d'un quatrain à l'autre dans ce poème 2.2, nous aurions ici besoin d'une colonne supplémentaire — dont on peut faire l'économie pour le reste du recueil — d'équivalences de sons finaux *entre groupes*, et dans laquelle figurerait la formule : (*abab acac*) (voir les « Conventions de notation métrique »). L'astérisque ajouté au schéma de la colonne « Sons finaux » vise uniquement à attirer l'attention sur cette note.

6. Certains métriciens estimeraient sans doute que les vers du quatrain « *Écrit au bas d'un crucifix* » sont « ternaires » et non mesurés en 66.

7. Quoique le poème 5.3.2 se présente comme un « post-scriptum » du précédent, l'absence d'alternance en genre dans le passage de l'un à l'autre ne permet pas de les considérer comme formant une seule unité métrique, compte tenu de la pratique de Hugo.

8. Les poèmes 6.16 (« *Horror* »), 6.17 (« *Dolor* ») et 6.18 forment une unité métrique et sémantique. En particulier, leurs sizains, mesurés en -8 -8, sont tous masculins (il y a donc alternance dans le passage d'un poème à l'autre), alors que le sizain ainsi coupé est plus souvent féminin chez Hugo jusqu'à cette époque.

\* \*

## CONVENTIONS PROVISOIRES DE NOTATION MÉTRIQUE À PROPOS DU RELEVÉ MÉTRIQUE DES *CONTEMPLATIONS*

par BENOÎT DE CORNULIER

**E**XPLIQUONS d'abord, par exemple, la troisième ligne du Relevé métrique des *Contemplations*. Dans la colonne « n° du poème », l'expression « 1.2 » signifie qu'il s'agit du 2<sup>e</sup> ensemble métrique (en l'occurrence, 2<sup>e</sup> poème) de la 1<sup>re</sup> partie (en l'occurrence, 1<sup>er</sup> « Livre ») de l'ouvrage (le poème précédent, ouvrant le recueil, est arbitrairement numéroté « 0 » parce qu'il précède le premier Livre). Ensuite, les expressions « 10 » dans la colonne « Séquence de groupes » et « (aa) » dans la colonne d'équivalences en « sons finaux » (formes de rimes) signifient que le poème 1.2 est formé de 10 groupes dont chacun est rimé en (aa), c'est-à-dire est une suite de deux vers rimant entre eux (poème formé de 10 distiques de rimes plates); en d'autres termes, le poème est rimé en (aa) (aa) (aa) (aa) (aa) (aa) (aa) (aa) (aa), les lettres identiques (ici, les « a ») n'étant censées exprimer une équivalence de sons terminaux (forme de rime) que si elles ne sont pas enfermées dans deux paires de parenthèses différentes; si on voulait traduire cette suite de séquences parenthésées en une

seule suite parenthésée, il faudrait donc modifier les lettres d'un distique à l'autre, par exemple en écrivant : (*aa bb cc dd ee ff gg hh ii jj*); en effet, (*aa aa aa aa aa aa aa aa aa*) signifierait que la rime ne se renouvelle pas d'un distique à l'autre; ainsi la fonction des parenthèses, dans notre notation, est de délimiter le domaine de pertinence des lettres variables dont l'équivalence peut exprimer — dans une suite dûment parenthésée — une équivalence de sons terminaux, ou telle autre sorte d'équivalence qu'on peut décider.

S'il n'y avait pas de parenthèses autour des deux « *a* », la séquence de dix « *aa* » vaudrait (*aa aa aa aa aa aa aa aa aa aa*), c'est-à-dire que les rimes ne se renouvelleraient pas d'un distique à l'autre, en supposant qu'il y ait encore lieu de parler de « distiques ». Les crochets [ ] n'ont pas cette fonction de délimitation d'un domaine de pertinence pour des variables.

Passons à la colonne d'équivalences en « nombre syllabique » pour le poème 1.2; on y voit deux tirets — qu'on peut d'abord interpréter comme des variables, à la façon des lettres dans la colonne des « sons finaux »; chaque distique est donc formé de deux vers de « nombres syllabiques » équivalents; et l'absence de parenthèse autour des deux tirets suffit à indiquer que la structure en nombres syllabiques ne change pas d'un distique à l'autre : autrement dit, les vingt vers du poème 1.2 ont tous une même caractérisation en termes de nombre syllabique, et le poème est monométrique (« isométrique », comme on dit souvent<sup>1</sup>). Mais le tiret a une signification supplémentaire : nous convenons que la structure syllabique à laquelle il correspond est celle qui est spécifiée, juste à côté, dans la colonne des « nombres de base »; or on lit dans cette colonne l'expression « *66* », signifiant : deux fois de suite 6 syllabes (numéraires). Le mètre uniforme dans le poème 1.2 est donc l'alexandrin, composé de deux 6-syllabes successifs (on reviendra sur ce point, sujet à débat). Enfin, il n'y a rien d'écrit dans la colonne des « Répétitions » : c'est donc que, dans le poème 1.2, les équivalences régulières en sons finaux ne sont pas causées par la pure et simple répétition

d'un même mot à la fin de plusieurs vers, et qu'il s'agit bien de véritables rimes.

Expliquons maintenant la première ligne : le premier ensemble métrique — et premier poème — du recueil est numéroté « 0 » parce qu'il précède le Livre 1, comme le dernier est numéroté « 7 » parce qu'il suit le Livre 6; ainsi est préservée une assez forte homogénéité entre la numérotation des ensembles métriques et celle des poèmes dans le classement opéré par l'auteur en Livres. La séquence de groupes « 4 » et la notation des équivalences en son final par « (*abab*), » signifient qu'il s'agit de 4 quatrains rimés en *abab* (vraies « rimes » puisqu'il ne s'agit pas de « répétitions » de mots). Il y a des parenthèses dans « (*abab*), » parce que les terminaisons équivalentes changent d'un quatrain à l'autre; et la virgule placée après le schéma du quatrain signifie que chacun des 4 quatrains est graphiquement délimité (en l'occurrence, par un interligne augmenté ou, si on préfère, par la plus grande proximité des lignes au sein des groupes de 4 vers). *A contrario*, l'absence de virgule après « (*aa*) » dans le schéma de sons finaux du poème 1.2 signifiait que ces distiques de rimes plates se suivent sans démarcation graphique systématique (je dis « systématique », parce que nous nous abstenons de signaler les alinéas ou autres types de démarcation ou groupement motivés par le sens, et ne reflétant pas une organisation régulière et métrique; de tels alinéas sont comparables à ceux qu'on trouve dans la prose).

Dans l'expression « -6-6 », figurant à la colonne des nombres syllabiques du même poème « 0 », les tirets indiquent que le premier et le troisième vers sont équivalents en structure syllabique dans chaque quatrain; la colonne des « nombres de base » spécifie que la structure de ces vers est « *66* » (alexandrins). Cette structure est directement spécifiée par le nombre « 6 » pour les deuxième et quatrième vers dans le schéma « -6-6 », qui indique donc que les vers non conformes au mètre de base sont des 6-syllabes. On remarque une apostrophe post-posée à la fin de ce schéma : « -6-6' »; elle signifie

que le dernier vers du dernier groupe (quatrain) du poème est féminin (se termine par une syllabe en surnombre); sachant (par la première note du Relevé métrique) que les rimes alternent en genre d'un bout à l'autre de chaque ensemble métrique, on peut donc calculer à reculons le genre de chaque vers du poème. *A contrario*, l'absence d'apostrophe finale dans le schéma « — » des nombres syllabiques de 1.2 indiquait donc que le dernier vers de ce poème est masculin.

(J'ouvre ici une parenthèse justificative, qu'on peut sauter. Le choix d'indiquer le genre dans les schémas de mètres, et non de rimes, est motivé par le fait que — outre qu'on pourrait très bien noter le genre *aussi* sur les schémas de rimes — l'existence d'une syllabe surnuméraire concerne encore plus directement le « nombre syllabique » que la caractérisation en sons (phonèmes) finaux; on obtient ainsi une notation plus généralisable à deux égards : dans un poème en assonances (équivalence des dernières voyelles numéraires seulement), des vers masculins et féminins pourraient assoner entre eux; le problème se pose chez Verlaine<sup>2</sup>. D'autre part, une césure épique est, au sens traditionnel, une césure sur syllabe surnuméraire; nous pouvons noter 4'6 un vers héroïque masculin à premier hémistiche féminin, du moment que la finale féminine de cet hémistiche est en surnombre. Quant au fait que, chez Hugo, nous pouvons nous reposer sur l'alternance systématique pour indiquer elliptiquement le genre des vers, il est vrai que ce procédé n'est pas généralisable, ou du moins pas sans ajustement, à certaines œuvres différentes; mais s'il s'agissait de poèmes où le genre des vers n'était pas systématiquement déterminé — selon quelque régularité que ce soit — nous nous serions, par principe autant que nécessité, abstenus de le noter.)

L'ensemble métrique (et poème) 2.2 pose un problème de notation. Il s'agit de trois quatrains à rimes croisées, qui sont notés avec des parenthèses en « *(abab)* » parce que les terminaisons en « *b* » se renouvellent d'un quatrain à l'autre; mais la terminaison en « *a* » est la même d'un quatrain à l'autre

(les vers 1, 3, 5, 7, 9 et 11 se terminent en [ε f ə]), ce qui veut dire qu'aux équivalences internes aux quatrains s'ajoutent des équivalences de sons finaux entre quatrains. On a donc ici supposé la disponibilité d'une colonne d'équivalence de sons finaux entre groupes, simplement signalée en note, présentant ici la formule : *(ababacac)*; celle-ci signifie que si on prend une suite quelconque de deux quatrains se succédant dans le poème (donc le premier et le deuxième, ou le deuxième et le troisième), ils forment une suite de la forme *ababacac*, d'où on peut conclure que les vers d'ordre impair ont les mêmes terminaisons dans les trois quatrains. On devine comment ce procédé s'appliquerait à une pièce en *terza rima* : la colonne des équivalences rimiques internes au groupe indiquant que les tercets forment une suite de *(aba)*, la colonne des équivalences rimiques entre groupes ajouterait l'information que toute succession de deux tercets rime en *ababcb*.

Dans l'ensemble métrique 2.4 (4<sup>e</sup> poème du Livre II), l'expression « *(AB. AB)* » pour les « Répétitions » signifie que, dans chacun des 3 sixains, le 5<sup>e</sup> vers est l'exacte répétition (mot pour mot) du 1<sup>er</sup>, et le dernier, du 2<sup>e</sup>; les parenthèses indiquent que cette répétition n'existe pas d'un quatrain à l'autre (le distique répété dans le premier quatrain est différent de celui qui est répété dans le 2<sup>e</sup>, ou le 3<sup>e</sup>). Si les vers n'étaient pas identiques mot pour mot, mais présentaient au moins le même mot (même forme et même sens) à la finale, on emploierait une minuscule au lieu d'une capitale dans la colonne des « Répétitions » : « *(ab. ab)* » signifierait que le 5<sup>e</sup> vers se termine par le même mot que le 1<sup>er</sup>, et le 6<sup>e</sup>, que le 2<sup>e</sup> (ceci n'excluant pas qu'ils possèdent d'autres mots en commun). D'autre part, dans « *(AB. AB)* », les points signalent des vers dont il n'y a rien à dire ici, c'est-à-dire des vers qui ne présentent pas ce genre d'équivalence (même mot final au moins); on comprend donc que, dans chaque quatrain, les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> vers ne présentent pas les mêmes mots, à la finale, que les 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> vers, et qu'ils sont donc avec eux dans une relation de *rime* authentique.



L'absence d'apostrophe à la fin du schéma de douzain et à la fin du schéma de septain dans 3.30:2 signifie que le dernier vers du dernier douzain ainsi que celui du dernier septain sont masculins<sup>3</sup>.

*Sur les mètres composés.* Certains lecteurs s'étonneront qu'à en croire le Relevé métrique, tous les vers de 12 syllabes des *Contemplations* ont la même mesure 66 exactement; la césure 6<sup>e</sup> n'est-elle pas parfois omise ou « déplacée » par Victor Hugo?

Je ne prétends pas les convertir à l'idée que tous les 12 syllabes du recueil sont en effet équivalents en tant que 66. Mais du moins peuvent-ils retirer de ma notation l'indication suivante : une décomposition du type 66 (alexandrin classique), 46 (vers héroïque) ou 55 n'est spécifiée dans le Relevé que si aucun vers — sans exception — dans l'ensemble métrique concerné, pour lequel est ainsi impliquée une coupe *n-ième*, n'a la propriété *F<sub>n</sub>*, ou *F<sub>n</sub>+1*, ou *M<sub>n</sub>*, ou *C<sub>n</sub>* (c'est-à-dire, en gros : dans aucun des vers où une césure *n-ième* est supposée par le Relevé, cette césure ne suit ou précède une syllabe féminine non éliée, ne suit un proclitique, ou ne coupe un mot<sup>4</sup>). L'information ainsi donnée est donc forte et objective; libre au lecteur de l'interpréter autrement que moi.

*Sur le mètre de base.* Le lecteur peut se demander pourquoi, et sur quels critères, je distingue, dans tous les ensembles polymétriques (en fait, bimétriques), un mètre comme mètre de base (« nombre de base »).

Voici d'abord les critères : la structure syllabique qui est distinguée comme « mètre de base » dans le Relevé est celle qui apparaît la première *au moins deux fois* dans le groupe concerné, pourvu d'autre part qu'elle ne soit pas minoritaire dans le groupe; cette condition statistique se trouve être remplie dans tous les groupes des *Contemplations* : le premier « mètre » récurrent dans une strophe y est toujours celui de la moitié au moins des vers de la strophe. Exemple : dans des quatrains mesurés en 8 4 8 4 comme ceux de l'ensemble 6.2, le premier nombre métrique apparaissant deux fois est 8, et il

n'est pas minoritaire (2 vers sur 4); il est donc distingué comme « nombre de base ». Remarquez que dans une « strophe » isolée, la première structure syllabique de vers apparaissant une deuxième fois est la première qui, en un sens, soit métrique, puisque c'est la première qui entre en équivalence; et ainsi on peut dire qu'il s'agit du premier *mètre* apparaissant en tant que tel.

À quoi sert cette distinction? Elle sert d'abord (qu'elle soit arbitraire ou non) à bien visualiser les structures métriques : en quelques secondes, rien qu'en feuilletant les pages du Relevé, le lecteur peut se faire une idée des structures métriques des *Contemplations*; il voit d'abord au tout premier coup d'œil que la plupart des groupes sont mono-métriques; il voit en quelques secondes que tous les autres sont bi-métriques; il peut deviner ensuite assez vite que la plupart des changements de mètres se produisent en finale de groupe, ou de sous-groupe — mais cela relève déjà de l'interprétation.

Lue à part, la colonne des nombres de base fournit un aperçu rapide des mètres principaux dans le recueil étudié. Pour faciliter la compréhension oculaire, tenant compte du fait que le mètre de base est la plupart du temps 66 (alexandrin), on a décalé vers la gauche les structures différentes (46, 8, etc.).

On le voit, le Relevé vise notamment à permettre à un lecteur de réfléchir par lui-même sur la grammaire métrique du recueil, sans lui imposer nécessairement les conclusions que j'essaie de dégager ailleurs.

1. Pour un poème composé comme « *Les Djinns* » (*Les Orientales*, xxviii) de vers dont la structure syllabique est constante à l'intérieur de chaque strophe, mais varie de strophe à strophe (2 à 8 ou 46), on peut indiquer (aaaaaaa) comme schéma métrique dans la colonne « Nombre syllabique », restant à spécifier par ailleurs, si on le veut, que la variation de strophe à strophe est elle-même systématique.



dire sont constitués par la récurrence de 2 types de schémas de structures syllabiques et de terminaisons alternant régulièrement. Seuls 2 ensembles (à savoir 3.4 et 3.3:5) présentent en « séquence de groupes » le nombre 1, c'est-à-dire ne sont pas décrits comme constitués par une récurrence du même genre.

Ces premières évaluations, si on les approfondit, se révéleront plus significatives. Remarquons d'abord qu'il y a quelque chose de commun aux récurrences simples du type « suite de quatrains » et aux récurrences complexes du type : « suite de douzains et de septains alternant régulièrement » (comme dans 3.30:2). Cette régularité commune peut être saisie dans la notion de *suite* (ou *séquence*) *cyclique* : nous dirons qu'une suite est *cyclique* si chacun des éléments qui la forment en se succédant y apparaît au moins deux fois, et que les éléments ne peuvent réapparaître que dans le même ordre où ils se sont déjà présentés : ce sont toujours les mêmes choses qui réapparaissent dans le même ordre (pour une définition plus précise, voir l'Annexe qui suit le présent article). Ainsi *ababa* et *abab* sont des suites cycliques de « a » et de « b » (chacun de ces deux symboles ne pouvant être précédé ou suivi que de l'autre); une suite de « a » comme *aa* ou *aaa* est cyclique puisque « a » n'y précède ou suit jamais que la même chose, « a ». À s'en tenir à ce cas limite, la notion de suite cyclique n'aurait bien sûr aucun intérêt. Mais notre propos est de cerner ce qu'il y a de commun entre, par exemple, une suite du type « quatrain quatrain quatrain... » et une suite du type « douzain septain douzain septain douzain... » (pouvant se terminer par un douzain), et nous le cernons en disant qu'il s'agit dans l'un et l'autre cas de suites cycliques de strophes. Nous pouvons donc préciser ainsi notre statistique de départ : 164 des 166 ensembles métriques des *Contemplations*, soit près de 99%, sont constitués par une suite cyclique de schémas mètres-rimes (notion restant à préciser); en fait même, 159 au moins<sup>2</sup> de ces ensembles apparaissent comme des suites cycliques *simples* (comme le type *aaa...*), et 5 seulement sont

décrites comme *alternatives* (comme le type *ababa...*).

La signification de cette statistique apparaîtra mieux si on la convertit en nombre de vers. Les deux seuls ensembles non-cycliques, 3.4 et 3.30:5, comptent respectivement 4 et 2 vers. Ainsi 6 vers sur 11135, soit environ  $\frac{1}{2}$  pour mille, n'appartiennent pas à une séquence cyclique de mètres-rimes dans les *Contemplations*. Plus de 99,9% des vers appartiennent à une telle séquence.

Avant de mieux préciser cette statistique, notons déjà que nous nous éloignons de la plupart<sup>3</sup> au moins des études traditionnelles sur les « strophes » par le simple fait que nous traitons ensemble, sans les séparer dès le départ, les suites de « rimes plates » en distiques et les strophes traditionnellement reconnues comme telles. Notre notation au moyen du schéma (*aa*) nous le permet; la notation traditionnelle, n'explicitant rien de semblable à nos parenthèses, oblige à décrire les mêmes rimes par le schéma purement suggestif *aabb...*, empêchant ainsi de bien voir que ce qui correspond à *abab* (dans *ababcdecdefef*) est *aa* dans *aabbcc*, et non *aabb*. Cet accueil d'éléments nouveaux dans l'étude des strophes, loin de se payer d'abord par une multiplication des exceptions, renforce au contraire les généralités que permet d'exprimer, d'autre part, la notion de suite cyclique, ou tel équivalent qu'on voudra.

...  
...  
... QU'EST-CE QUI RÉAPPARAÎT CYCLIQUEMENT ? ...  
...  
...

Pour pouvoir dégager l'observation suivant laquelle plus de 99,9% des vers des *Contemplations* appartiennent à une séquence cyclique de groupes de vers, il faut définir convenablement les propriétés récurrentes de ces groupes (colonnes de « structure syllabique » et d'équivalences en « sons finaux » dans le Relevé métrique). Par exemple, si les structures syllabiques étaient caractérisées en termes de « nombre d'accents » ou de « pieds » tels qu'en repèrent certains métriciens modernes,

la structure cyclique de la quasi-totalité des ensembles étudiés n'apparaîtrait pas; aussi bien n'a-t-elle peut-être été jamais aperçue dans toute sa rigueur et toute sa généralité<sup>4</sup>; pour la mettre à jour, nous n'avons dû noter, dans la colonne des structures syllabiques, que ce que les vers avaient précisément en commun d'une manière systématique, c'est-à-dire, en gros, leur nombre syllabique (suite de deux nombres dans le cas d'un vers complexe comme l'alexandrin ou le 46). De même, les équivalences en sons finaux (formes de rimes) ne sont pas simplement définies *a priori*, mais doivent être définies comme telles qu'elles permettent de dégager éventuellement la régularité la plus significative sur l'ensemble du corpus.

Parce que les structures syllabiques pertinentes de ce point de vue sont peu variées (moins d'une douzaine de types de « mètres »), et parce qu'elles peuvent être décrites d'une manière extrêmement brève et simple (un nombre ou deux selon que le vers est simple ou complexe), on peut, à peu près comme le fait la tradition, les spécifier par des constantes : 6, 8, 46 (dans le sens de « 4 suivi de 6 ») etc.. Mais on pourrait renoncer à spécifier les structures syllabiques des vers et noter uniquement, comme pour les rimes, leurs relations d'équivalence à l'aide de variables; par exemple, au lieu de noter par la formule « 8 8 8 4 » la mesure des vers du poème 2.10, on pourrait écrire *aaab* dans la colonne des structures syllabiques; cela signifierait que les trois premiers vers de chaque quatrain sont équivalents entre eux et différents du dernier en structure syllabique; et l'absence de parenthèses autour de la formule *aaab* signifierait, la « séquence de groupes » indiquant l'existence de 3 quatrains, que la formule d'ensemble du poème est : *aaabaaabaaabaaab* (équivalence du quatrième vers d'un quatrain à l'autre, et, plus généralement, d'un quatrain à l'autre), équivalence non seulement « structurale » (réseaux semblables d'équivalences entre structures syllabiques), mais « matérielle » (mêmes structures syllabiques). C'est du reste un peu ce qu'on a fait dans la colonne des « structures syllabiques » du Relevé métrique, puisque le tiret y fonctionne comme une

variable et qu'il n'y a pas besoin de parenthèses autour des formules syllabiques.

Un simple coup d'œil sur le Relevé métrique fait apparaître ce contraste considérable entre les « mètres » et les « rimes » : tous les schémas d'équivalence en sons finaux sont entourés de parenthèses, parce que, à certains détails près, les terminaisons rimantes se renouvellent systématiquement d'un groupe à l'autre, alors qu'*aucun* schéma de structure syllabique n'est entouré de parenthèses, parce que les structures syllabiques sont, sans la moindre exception, identiques d'un groupe à l'autre dans la séquence cyclique. Peut-être certains lecteurs trouveront-ils utile que ce contraste soit condensé dans une brève formule; soit « F » une suite de variables représentant les sons finaux pour un groupe de vers, et « S » la suite de variables correspondantes pour les structures syllabiques des mêmes vers; s'agissant de schémas récurrents, on écrira « F » ou « (F) », et « S » ou « (S) », selon que l'équivalence est matérielle ou seulement structurale d'une occurrence à l'autre; on peut alors écrire que 99,9% des vers des *Contemplations* appartiennent à un ensemble métrique caractérisable par une séquence cyclique (simple ou alternative) de schémas (F) × S (où × note la combinaison de schémas décrivant les mêmes vers).

Le seul et unique cas d'exception systématique au caractère purement structural de l'équivalence en sons finaux d'un groupe à l'autre, en fonction des séquences cycliques, est celui du poème 2.2, où les premiers et troisièmes vers présentent les mêmes sons finaux d'un quatrain à l'autre. Mais ce poème ne compte que trois quatrains, il ne s'agit donc que de 6 vers liés d'un quatrain à l'autre par la « rime », soit moins de 0,5 pour mille sur les 99,9% de vers appartenant à une séquence cyclique de groupes de vers.

Dans ce poème 2.2 lui-même il ne s'agit que de la moitié des vers (« rimes » en « a »). Or les mots concernés sont les suivants : *frêles, ailes, étincelles, ailes, fidèles, ailes*; c'est du reste ce qu'indique la colonne des « Répétitions », qui signale

même (par des capitales) que le 3<sup>e</sup> vers est entièrement identique, mot pour mot, d'un quatrain à l'autre. On peut donc dire, si on considère que les équivalences en sons finaux ne sont que la forme du signe rime, qu'à proprement parler il n'y a pas *rime* d'un 3<sup>e</sup> vers de quatrain à l'autre; et puisque les équivalences en sons finaux d'un 1<sup>er</sup> vers de quatrain à l'autre ne sont qu'une conséquence mécanique de la répétition du 3<sup>e</sup> vers (dans un schéma en *abab*), et que chaque quatrain considéré isolément forme un groupe complet de rimes normales, on peut conclure que les rarissimes équivalences matérielles en sons finaux qui nous concernent ne découlent pas d'une modification du principe même de structuration rimique (équivalences structurales selon la suite cyclique), mais uniquement d'une structure de répétitions du type refrain, greffée sur la structure rimique.

On peut donc préciser que, dans les séquences cycliques de schémas (F) × S auxquelles s'intègrent plus de 99,9% des vers des *Contemplations*, la récurrence des schémas (F) repose toujours, fondamentalement, sur un principe de reproduction *purement structurale* des rimes. Dans le poème 2.2, une répétition s'ajoute à ce principe, mais ne le contredit pas.

Nous avons précisé la relation d'un groupe de vers à l'autre selon la séquence cyclique de groupes. On peut aussi préciser les relations internes aux groupes cycliquement reproduits.

On peut d'abord constater, en parcourant les schémas de « sons finaux », qu'aucun, sans exception, ne présente de terminaison solitaire, qui ne pourrait rimer (en supposant qu'elle rime) qu'à l'extérieur de son groupe (comme fait le vers médian d'un tercet de *terza rima*). Nous avons déjà vu que les groupes cycliquement récurrents sont rimiquement disjoints, nous voyons donc, complémentirement, qu'ils sont rimiquement autonomes et qu'ainsi il n'y a pas un seul vers blanc dans le recueil étudié. Disons que les schémas F de sons finaux sont *saturés* (toute variable lettre y figure au moins

deux fois). En fait la chose apparaît du premier coup d'œil sur le Relevé métrique, si on sait que, dans ce relevé, les variables de sons finaux seraient systématiquement remplacées par des points si elles étaient solitaires; par exemple, un tercet de *terza rima* serait noté (*a.a*), et il devrait être indiqué par ailleurs, de quelque manière, que la terminaison solitaire d'un tercet rime à la terminaison rimante dans le suivant<sup>5</sup>.

Existe-t-il, au sein des groupes cycliquement récurrents, des équivalences en sons finaux qui ne constituent pas des rimes au sens fort, mais simplement des répétitions de mots? Presque pas. Un coup d'œil sur la colonne des « Répétitions » dans le Relevé métrique n'y découvre de schéma présentant au moins deux fois la même variable que pour le poème 2.4, et des schémas sporadiques de répétition sont signalés en note pour les strophes 1 et 7 du poème 1.11. Pour évaluer l'impact de ces répétitions sur le système des rimes, il faut dans chaque cas les comparer aux schémas complets d'équivalence en sons finaux. Dans 2.4, suite de trois sizains, le schéma de sons finaux est (*ababab*), et le schéma de répétition est (*AB. AB*); il s'agit donc de quatrains de rimes au sens fort en (*abab*), augmentés par répétition de leur premier distique. Le schéma général d'équivalences en sons finaux dans 1.11 est (*ababcc*), il est (*ababaa*) dans les strophes 1 et 7 (sur sept strophes), présentant respectivement les schémas de répétition (*..A.A.*) et, suivant notre édition, (*A...A*); il s'agit donc encore, fondamentalement, de quatrains rimés (au sens fort) en (*abab*), complétés par un distique rimé (au sens fort) en (*aa*), avec une relation de répétition unissant le quatrain au distique : le premier vers du second ou du premier distique du quatrain devient vers terminal du distique final en (*aa*); la modification du schéma d'équivalences en sons finaux, qui devient (*ababaa*) dans les cas de répétition, n'est qu'une conséquence mécanique de la répétition, impliquant un supplément d'équivalences en sons finaux. Ainsi, dans les deux poèmes concernés, une équivalence de sons finaux n'apparaît sous la forme d'une répétition de mots, au sein d'une strophe,

qu'après que les mêmes terminaisons ont donné lieu, dans une partie initiale de cette strophe à une rime authentique; ce qui est encore une façon, pour la répétition, de s'ajouter à la rime plutôt que de s'y substituer. Soulignons, enfin, que ces répétitions ne sont provoquées que par 2 vers dans 1.11, et 6 vers dans 2.4, soit 8 vers, sur les 5591 du recueil qui ne présentent pas une « rime » d'attente (vers dont les sons finaux rappellent ceux d'au moins un vers antérieur) : ainsi plus de 99,8% des terminaisons-échos au sein d'un groupe cycliquement récurrent y sont des rimes au sens fort, et non des répétitions de mot.

(La place marginale, et quasi nulle, des « rimes » par répétition dans *Les Contemplations* peut suggérer que la versification de ce recueil est typiquement littéraire, et peu influencée par le modèle de la chanson<sup>6</sup>.)

Faisons le point. Les observations faites jusqu'ici peuvent se résumer de la manière suivante :

**STRUCTURE CYCLIQUE DES *Contemplations*** : Plus de 99,9% des vers des *Contemplations* s'intègrent à une séquence cyclique de groupes (F) × S de vers; les schémas F sont des schémas de rimes (la répétition de mot final y joue un rôle quasi nul); chaque vers rime au sein de son groupe cycliquement récurrent, et non à l'extérieur (sauf effet adventice de répétition dans 2.2).

Les groupes cycliquement récurrents seront, à partir d'ici, appelés « strophes » (entre guillemets). Rappelons donc que les « strophes » ainsi définies comprennent les distiques de rimes plates; qu'aucun compte n'est tenu de la syntaxe ou du sens dans leur définition purement formelle; et, bien entendu, que contrairement à de nombreux métriciens, nous n'avons pas la prétention de dicter à des poètes ce que la « strophe », ou la strophe, *doit* ou *devrait* être (notre problème est de comprendre ce qui est). Nous qualifierons de « strophique » un ensemble métrique composé de « strophes ».

Une différence bien connue entre le traitement graphique des distiques en (aa) et celui des autres « strophes » apparaît

dans la colonne des « sons finaux », où une virgule en fin de schéma signale, le cas échéant, que la « strophe » est graphiquement démarquée : les distiques en (aa) ne sont *pas* graphiquement démarqués; les autres « strophes » le sont (par un interligne de « strophe » à « strophe » ou, si on préfère, par le rapprochement des vers à l'intérieur de la strophe). Sur les 164 ensembles « strophiques » concernés, il y a une seule exception à cette généralité : le poème 5.10, rimé en (aabccb), mais graphiquement découpé comme simplement une suite de tercets (notation ([aab], [ccb],) dans le Relevé). Cette exception attire l'attention sur le fait qu'on pourrait parfois hésiter entre deux analyses en séquence cyclique de groupes; dans ce cas, par exemple, on pourrait voir une séquence cyclique de tercets rimés en (aa.), étant précisé que ces tercets sont appariés par enchaînement binaire de leur terminaison troisième : suite cyclique de paires de tercets, recouvrant hiérarchiquement la suite cyclique des tercets. L'hypothèse d'une hiérarchie dispense de choisir arbitrairement entre l'analyse en tercets et l'analyse en sizains : elles sont compatibles.

Objectera-t-on qu'en faisant cette constatation, je renonce à mélanger les distiques en (aa) avec les strophes au sens classique, et je reviens à la conception traditionnelle et exclusive de la strophe? Ce serait un sérieux malentendu. Il n'a jamais été dans mon intention de nier qu'il ne puisse y avoir des différences entre les distiques de rimes plates et les autres « strophes ». Reconnaître la communauté du *genre* entre les uns et les autres et en tenir compte dans l'analyse, n'est pas forcément refuser de reconnaître la différence des *espèces*.

Autre objection, plus générale et avec laquelle je suis familiarisé : « À quoi bon tout ce jargon ! ». S'il s'agit simplement de déplorer la peine et l'ennui qu'il y a à former des définitions précises pour formuler des généralités exactes, je suis bien d'accord; je suis même l'héautontimoroumenos. Et si on me fournit une traduction dans la langue de Voltaire, avec moins de jargon, mais autant d'exactitude, je m'empresserai de jeter la défroque. Je crains qu'il ne s'agisse d'autre chose;

si les généralités de l'analyse métrique « allaient sans dire », pourquoi confondrait-on si souvent des systèmes métriques aussi différents, parfois, que ceux de la versification littéraire classique et de la chanson.

#### ABSENCE DE STRUCTURES MÉTRIQUES GLOBALES

Il ne semble pas que la forme *globale* des ensembles « strophiques » des *Contemplations* soit, du moins en général, métriquement codifiée. Le nombre de « strophes » semble varier librement dans les suites cycliques; ainsi, 97 des 164 ensembles métriques qui sont « strophiques » présentent dans la colonne des « séquences de groupes » un simple nombre supérieur à 9, et apparemment non réglé par un principe général de métrique; un tel principe serait-il découvert, qu'on pourrait se demander si de tels nombres de « strophes » sont perceptibles, et si le principe qui les règle est autre chose qu'une décision intellectuelle, et non un comportement instinctif, du poète. Que tel poème compte (si on *compte*, le crayon à la main!) 11 distiques — plutôt que 10 ou 12 —, tel autre, 107 distiques — plutôt qu'une dizaine de plus ou de moins — tel autre 15 quatrains, tel autre, 112 sizains, la seule régularité générale évidente semble être ici qu'il fallait bien que le poème s'arrête quelque part pour qu'il soit un jour publié ou lu. Le nombre de « strophes », surtout si elles sont brèves, a sans doute des chances d'être senti, voire, d'être comparable à tel ou tel autre nombre, quand il est de l'ordre de 2 ou de 3 par exemple<sup>7</sup>; mais cela même encore n'est pas métriquement codifié, en ce sens au moins qu'il est libre au sens où le nombre syllabique est libre dans ce qu'on appelle aujourd'hui des « vers libres ». Jusqu'à plus ample informé, rien n'autorise à parler, dans les ensembles cycliques des *Contemplations*, d'un poème qui pourrait être « faux » ou « boiteux » (au sens où peut l'être un vers) s'il avait une « strophe » de plus ou de moins, du moment qu'il en a plusieurs<sup>8</sup>.

On peut imaginer, pourtant, diverses sortes de codage métrique de la forme globale d'un ensemble métrique. Par exemple, si le nombre des « strophes » d'un poème était systématiquement égal au nombre des vers de chaque strophe (relation d'équivalence, à travers les niveaux hiérarchiques, du tout aux parties<sup>9</sup>). Ou encore, s'il y avait systématiquement une symétrie de construction « strophique », et que par principe, un poème commençant par un dizain suivi d'un quatrain, puis d'un sizain, etc., se terminait, inversement, par la suite sizain-quatrain-dizain<sup>10</sup>. Ou encore, si un poème se présentait manifestement comme conforme à un stéréotype établi; tel est un sonnet, dont une forme isolée peut apparaître comme équivalente au *modèle* traditionnel du sonnet. Toutes ces sortes de codages existent, ou sont soupçonnables, dans d'autres œuvres; mais c'est une tendance manifeste de Hugo, à partir de sa maturité, et une constante notable des *Contemplations*, que la liberté (métrique) de la forme *globale* des poèmes ou des ensembles métriques. Et comme il s'agit généralement de suites cycliques, on peut dire que Hugo enfle les « strophes » cycliquement comme on va droit devant soi.

Ainsi la rareté ou l'inexistence de ce qu'on appelle les « formes fixes », des constructions marquant la forme globale du poème, et — comme on le verra — des ensembles formés d'une seule (forme de) « strophe », sont une seule et même chose dans *Les Contemplations*<sup>11</sup>.

#### SUR LES DEUX EXCEPTIONS AU « STROPHISME »

Une « règle » est d'autant plus significative que ses exceptions, s'il s'en trouve, sont elles-mêmes significatives et justifiées. Peut-être vaut-il la peine d'examiner attentivement les 6 vers — moins de 1 pour mille — qui n'entrent pas dans un ensemble cyclique de groupes dans *Les Contemplations*.

Il s'agit d'abord du poème 3.4, « *Écrit au bas d'un crucifix* », groupe de 4 alexandrins rimés en *abba*. On pourrait

résorber cette exception en faisant valoir que la suite *abba* est composée de deux sous-chaînes de la forme *ab* qui sont équivalentes, si on néglige leurs orientations opposées (« inversion », en quelque sorte, dans le deuxième distique) : soit, en exprimant par une barre superposée la non prise en considération de l'orientation des éléments :  $([\overline{ab}]^2)$ . Mais en embellissant ainsi les statistiques, on négligerait une différence de niveau : ce que nous avons observé ci-dessus, c'est que 99% des ensembles considérés présentent un cycle essentiellement « structural » au niveau des rimes ; mais il y a mêmes terminaisons, donc équivalence matérielle, de *ab* à *ba* dans le quatrain ; et l'équivalence « structurale »  $(\overline{ab}) = (ab)$  est non significative (elle est vérifiée dans des vers blancs). Il est utile de distinguer ces deux modes d'équivalence — matérielle et structurale — dans la poésie classique, l'un caractérisant plutôt les « strophes », l'autre, moins général, des parties de « strophes ».

Il est plus pertinent d'observer que le quatrain croisé ou embrassé (leur mélange ne détonne pas dans « *Booz endormi* » (LS, I, VI)<sup>12</sup>, est une forme si fondamentale et si fréquente dans la versification classique, et notamment dans *Les Contemplations*, qu'il est immédiatement reconnaissable comme tel même à l'état isolé. Le quatrain sur deux rimes non suivies apparaît d'emblée comme exemplaire de l'espèce quatrain à deux rimes familière à l'oreille classique, de la même manière qu'un alexandrin peut se reconnaître hors contexte, par conformité au modèle dominant ; dans les deux cas, il existe un stéréotype culturel ; de ce fait, on peut considérer qu'à défaut d'entrer dans une série contextuelle d'équivalents (ensemble cyclique), l'ensemble du poème 3.4 entre dans une série culturelle d'équivalents. C'est pratiquement le statut de ce qu'on appelle les « formes fixes », quand on parle de sonnets ou de ballades.

Cette mise en perspective culturelle du quatrain paraît motivée par son titre, « *Écrit au bas d'un crucifix* » : ce n'est pas simplement un poème dans un livre, ou du moins ce poème se présente comme copie d'une inscription sur un objet. Or il

est conforme à une très longue tradition d'inscrire de brèves formules versifiées, souvent métriques uniquement par conformité à un modèle culturel (distique élégiaque en latin, distique ou surtout quatrain rimé en français, par exemple), sur divers objets : gravures, dédicaces de livres, socles de statues, pierres tombales, etc.. Par le fait même qu'il est unique, le quatrain du poème 4.3 se situe dans cette perspective.

Cette singularité du quatrain, seul isolé dans tout le recueil des *Contemplations* peut en outre être motivée par un symbolisme de la forme. La structure à quatre vers symétriques en « *abba* » symbolise la croix à quatre branches du crucifix au bas duquel elle est censée figurer : ce qui fait une sorte d'équivalence contextuelle, substitut de l'équivalence contextuelle véritable de tous les autres quatrains du recueil.

L'autre exception au « strophisme », relevée par Papin (cf. n. 4) est l'unique distique formant la 5<sup>e</sup> sous-partie métrique de 3.30, « *Magnitudo parvi* ». Là comme dans le cas précédent, il me paraît oiseux d'alléguer la « suite cyclique » constituée par l'équivalence matérielle des deux vers rimant entre eux. Comme dans le cas précédent, encore, il s'agit d'une forme immédiatement reconnaissable, pour un familier de la poésie classique, comme équivalente à un groupe culturellement prégnant : le distique de rimes plates, dominant dans la poésie française. Mais aucune des deux motivations plausibles dans le cas précédent ne l'est dans celui-ci. Chung et Papin<sup>13</sup> en proposent une d'ordre technique : le distique a été « mis » là « *pour respecter* » (CHUNG) l'alternance en genre de la finale masculine de 3.30:4 à l'initiale masculine de 3.30:6. Cette motivation paraît fort plausible ; Chung observe (p. 266<sup>13</sup>) qu'il n'est pas rare chez Hugo qu'une forme solitaire intervenant entre deux séries de strophes permette seule la continuité de l'alternance de l'une à l'autre ; Martinon<sup>14</sup> signale que si le sizain (*aabccb*) à forme --6 --6 est toujours masculin chez Hugo, celui à forme --8 --8 est souvent féminin, et remarque que dans le poème IV des *Voix intérieures*, « *À l'Arc de Triomphe* », une série de sizains féminins en --8 --8 n'est

compatible en genre avec son contexte que grâce au quatrain (*abba*) et au distique solitaires qui l'encadrent. Mais si cette analyse montre l'impossibilité, pour un poète tenant à l'alternance, de l'absence d'une forme quelconque de liaison entre 3.30:4 et 3.30:6, elle n'explique pas entièrement la possibilité d'introduire une forme rimique solitaire, pour un poète dont nous avons vu qu'il ne s'écartait presque jamais, dans ce recueil, d'un mode de composition cyclique en « strophes ». L'autre exception, nous l'avons vu, avait de fortes motivations positives. Si d'aussi minces raisons que le respect de l'alternance avaient suffi à Hugo pour introduire des non-« strophes », on devrait s'attendre à une toute autre proportion d'exceptions dans *Les Contemplations*. On doit donc se demander si l'irruption du distique 3.30:5 au milieu des sizains qui l'entourent n'a pas une fonction expressive.

De quoi s'agit-il donc ? Le poème entier présente le poète parlant à sa fille ; son discours, annoncé sur le mode narratif dans la première partie (3.30:1), remplit pratiquement tout le reste, à la seule exception de la partie 3.30:5 qui est notre distique :

Et je repris, montrant à l'enfant adorée  
L'obscur feu du pasteur et l'étoile sacrée :

ce qui est une espèce d'incise. La rupture métrique coïncide, on le voit, avec une rupture sémantique, et on pourrait même se demander laquelle des deux, peut-être, entraîne l'autre.

Or c'est une chose assez banale en poésie classique que les paroles citées se détachent de la narration du dire par un supplément de métrique ; un exemple notable en est fourni par « *Le Lac* » de Lamartine.

La chose est commune chez Hugo ; c'est par exemple ce qui justifie la division de 3.13 (« *La Chouette* ») en deux ensembles métriques : la première partie du poème, 3.13:1, simple suite de distiques de rimes plates, présente une chouette sur le mode narratif ; la deuxième partie, 3.13:2, présente — à l'exception des quatre premières syllabes : « *Elle disait* » — les

paroles de la chouette. Le début même de « *Magnitudo parvi* », 3.30:1, présente narrativement le poète en compagnie de sa fille ; tout le reste, excepté le distique en question, est la citation des paroles du poète, seulement amorcées à la fin de la première partie (début de conversation) ; or le passage de 3.30:1 à 3.30:2 se marque par un progrès dans la complexité métrique — ce que certains appelleraient le « lyrisme » —, puisqu'on passe d'une simple succession de sizains à une alternance de douzains de 8-syllabes avec des sizains d'alexandrins. On peut reconnaître le même type de contraste, seulement inversé, dans la chute métrique que constitue l'incise narrative 3.30:5 ; c'est une chute marquée, puisqu'on passe de sizains à clausules à une suite non « strophique » de vers monométriques à rimes plates (suite contextuellement amorphe). Ainsi le caractère non « strophique » du distique 3.30:5 est stylistiquement motivé — que cette motivation paraisse suffisante ou non.

Cette analyse n'exclut pas l'idée que Hugo aurait pu faire une incise POUR remplir d'une manière adéquate le distique d'abord nécessité par la règle d'alternance. Mais même cette idée me paraît encore tout à fait hypothétique (je ne dis pas improbable), parce que l'incise narrative peut avoir une véritable utilité sémantique : le discours du poète, dans « *Magnitudo parvi* », occupe une vingtaine de pages, ce qui est beaucoup, même chez Hugo ; compte tenu de sa longueur, et du fait qu'il est partagé en plusieurs sous-ensembles métriques, il aurait toutes les chances de perdre à la longue sa profondeur de perspective narrative si cette perspective, explicitée par la première partie, n'était périodiquement rappelée ; c'est ce que rappellent, ici et là, des apostrophes telles que « *Enfant !* » au début de la troisième partie ; l'incise 3.30:5 a le même effet : elle rappelle que les paroles qu'on lit sont celles qu'adressait un jour le poète à sa fille « adorée » et perdue (le poème est le dernier avant les « *Pauca meae* »), et elle en rappelle le thème, « *l'obscur feu du pasteur et l'étoile sacrée* », auquel fait allusion le premier vers de la suite (« *De ces deux feux...* »).

Or ce procédé, avec ou sans marquage métrique, est familier à Hugo ; ainsi les énoncés de la « *Bouche d'ombre* » (6.26), vers la fin des *Contemplations*, ne sont pas seulement des phrases de poète : ils sont d'abord annoncés comme étant les paroles adressées un jour au poète par « *le spectre* » qui lui a parlé « *près de Rozel* » ; et cette perspective spirituelle est sans cesse rappelée — le poème est long — par divers procédés tels que le tutoiement, l'apostrophe aux « hommes », voire cette apparence de conversation :

— Ô sombre aile invisible à l'immense envergure !  
Esprit ! esprit ! esprit ! m'écriai-je éperdu.  
Le spectre poursuivit sans m'avoir entendu :

où nous retrouvons le même verbe *poursuivre* que dans le distique étudié. Ainsi, non seulement la chute métrique produite par le distique solitaire est stylistiquement motivée par rapport à son contenu, mais ce contenu — l'incise narrative — a lui-même une justification sémantique<sup>15</sup>. Résumons : moins de un sur mille vers des *Contemplations* n'appartient pas à un ensemble cyclique (« strophique »). Les deux seuls passages faisant exception, à défaut d'être équivalents en contexte, le sont culturellement par conformité à un modèle prégnant de groupe métrique, quatrain (*abba*) ou distique (*aa*) ; et dans l'un et l'autre cas, l'exception au « strophisme » apparaît stylistiquement motivée.

#### 99% DE MONOGAMES

La métrique des *Contemplations* est beaucoup plus rigoureuse que ne l'indiquerait à elle seule la règle de cyclicité des groupes telle qu'elle est spécifiée ci-dessus. Dans les paragraphes qui suivent, nous allons préciser, sans prétendre les épuiser, quelques propriétés de ce système.

Si on néglige les ressemblances aléatoires et sporadiques de terminaisons plus ou moins distantes, et qu'on s'en tient à

l'examen du réseau systématique appréhendé par la règle de cyclicité des groupes, on peut dénombrer les rimes retriplées (ou quadruplées, etc.) de la manière suivante. Supposons par exemple un poème rimé en (*abbaabba*) ; il comporte quatre terminaisons de vers en « a » (ainsi qu'en « b ») que nous pouvons appeler 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> ou 4<sup>e</sup> selon leur ordre d'apparition, la première étant la « rime d'attente », laquelle ne devient tout à fait *rime* que quand une « rime écho » (2<sup>e</sup> terminaison en « a ») vient y consoner ; on peut dire que ce poème comporte trois terminaisons « au moins 2<sup>e</sup> » en « a » (la 2<sup>e</sup>, la 3<sup>e</sup> et la 4<sup>e</sup>), et autant en « b », soit un total de 6 terminaisons « au moins 2<sup>e</sup> » sur 8 terminaisons (il n'en a que 2 d'attente, et aucune solitaire). On sait que dans la poésie classique, les terminaisons « au moins 3<sup>e</sup> » sont largement minoritaires, les terminaisons semblables allant surtout par paires — ce que j'appelle la *tendance à la monogamie des rimes*. Cette tendance est fortement illustrée par *Les Contemplations* : on n'y trouve de terminaison « au moins 3<sup>e</sup> » (cas minimal de polygamie) que dans 6 des 166 ensembles métriques ; encore y sont-elles tout à fait minoritaires : sur 5591 terminaisons « au moins 2<sup>e</sup> » (je ne compte pas les rimes d'appel, qui embelliraient la statistique, mais en affaibliraient le sens), 47 sont « au moins 3<sup>e</sup> » ; autrement dit :

*Pourcentage de polygamie* : Moins de 1% des terminaisons-écho sont en situation de polygamie dans *Les Contemplations*.

Les cas de polygamie mériteraient une analyse de détail ; on se contentera ici de quelques remarques.

Dans 3 des 6 ensembles concernés la polygamie est une simple conséquence de la répétition de mot à la finale (ou même de la répétition entière de vers) : 2.2 est fait de quatrains dont chacun rime en (*abab*) ; mais le 3<sup>e</sup> vers est le même mot pour mot dans chaque quatrain ; cela entraîne l'équivalence matérielle de terminaison entre tous les vers d'ordre impair. Le poème 2.4 est fait de 3 (tiens : encore 3)

sizains, consistant en un quatrain (*abab*) augmenté de la répétition de son premier distique — cela impliquant évidemment reprise des mêmes sons finaux. Dans 1.11, suite de 7 sizains rimant en (*ababcc*), dans 2 strophes seulement, le dernier vers répète intégralement le premier vers du premier ou du second distique. Dans ces trois ensembles, il s'agit donc moins de polygamie de rimes authentiques que de répétition, comme dans une chanson; 2.4, justement, s'intitule : « *Chanson* ».

Hors de ce style, on trouve d'abord deux pièces en quintils : 2.5, suite de 2 groupes rimés en (*abaab*) — qui me paraissent analysables en (*ab*) (*aab*) —, et 4.10, suite de (encore!) 2 quintils rimés en (*ababa*), pour lesquels une analyse (*ab*) (*aba*) me paraît imaginable quoique nullement évidente<sup>16</sup>; si ces décompositions sont pertinentes, il n'y aurait pas là de triplement de terminaison à l'intérieur d'un sous-groupe. La même remarque vaut pour les septains (*ababccb*) alternant dans 3.30:2 si on les sous-décompose en (*abab*) (*aab*); seuls les douzains alternant avec eux dans ce même ensemble, rimés en (*abab cccdeeed*), présentent des trios indissociables de rimes, substitués par Hugo aux distiques composants de sizain final de dizain classique.

#### 0% DE SÉPARATION

Un vers est parfois séparé de son équivalent en terminaison par deux ou trois autres vers; ainsi des vers rimant en « *b* » dans un sizain en *aaabcccb* (fin de douzain). Mais même en ce cas, entre les deux vers (ici, ceux en « *b* »), il n'y a qu'une couleur de rime (ici, seulement du « *c* »). Le Relevé métrique permet de faire la constatation suivante : sur les 11135 vers des *Contemplations*, le nombre de ceux qui sont séparés de leur plus proche semblable par plus d'une espèce de rime est : 0.

Cette *Règle de proximité* est du reste, à ma connaissance, valide à 100% dans tous les poèmes de Hugo<sup>17</sup>. Pour une fois nous ne perdrons pas de temps à dissenter sur des exceptions.

Il a failli m'échapper de dire : Hugo « respecte » la Règle de proximité comme s'il s'agissait d'une espèce de tabou. Dans le même sens, alors, on pourrait penser que s'il n'y a pas un seul vers blanc dans *Les Contemplations*, c'est qu'est inscrite sur quelque table sacrée l'« obligation » de rimer à chaque pas; que, si 99% des terminaisons rimantes sont monogamiques, c'est qu'il existe une sorte de Recommandation de ne pas marier plus de deux rimes ensemble, et que Hugo n'« ose » que très rarement s'offrir une rime tierce. Ce serait encore par une espèce de peur de commettre quelque chose d'illégal — du moins les métriciens français s'accommodent-ils souvent de cette explication du comportement de leurs collègues poètes — que les nombres syllabiques des vers sont cycliquement distribués, qu'un vers de 12 syllabes ne présente jamais de 6<sup>e</sup> syllabe féminine, etc.. La versification classique ne serait, pour l'essentiel, qu'un complexe et douloureux montage d'*inhibitions*; la plume du poète serait guidée, non par un système rythmique d'expression, mais par l'angoisse permanente du candidat au permis de conduire, terrorisé par le Code de la route même sur un paisible chemin de campagne.

La grande faiblesse de ce genre d'explication est qu'elle explique l'existence de la loi par la peur d'enfreindre la loi. Elle laisse de côté « le noble de l'ouvrage ». En admettant qu'on puisse expliquer la persistance du système d'écriture des poètes par la crainte d'y contrevenir — la Muse de Victor Hugo serait la Peur — cela n'expliquerait pas la naissance de ce système. Et il est vraisemblable qu'une explication de la naissance d'un système d'écriture peut être du même coup une explication de sa durée, si cette explication repose, non simplement sur des accidents d'un genre étymologique, mais sur la compréhension du système en tant que mode d'expression. Quoique incapable de fournir moi-même une telle analyse, plutôt que d'expliquer la régularité de la poésie classique d'une manière négative, j'aimerais mieux imaginer des principes constitutifs, positifs, dont certaines figures, simplement, ne résulteraient pas; et, dans la mesure où je n'y parviens pas,

accuser plutôt mon incompréhension que la timidité, ou « l'habitude », ou le masochisme des poètes — menu habituel des traités de métrique.

#### SUR LA FORME DES « STROPHES »

Les groupes rimiques de vers du type  $(aa)$ ,  $(abab)$  ou  $(aabccb)$  apparaissent comme majoritaires dans le Relevé métrique des *Contemplations*, et en fait ils le sont plus encore qu'il ne paraît d'abord. Ils apparaissent directement dans 151 des 166 ensembles métriques : 86 ensembles sont composés en  $(aa)$ , 43 en  $(abab)$ , 22 en  $(aabccb)$ . De plus, ils apparaissent comme composants essentiels de « strophes » plus complexes : les « strophes » de 1.11 sont composées en  $(abab)$   $(aa)$ ; celles de 2.24, en  $(abab)$   $(abab)$ ; celles de 3.13:2 et de 6.23, en  $(abab)$   $(aabccb)$ , dizains classiques. Les « strophes » de 2.4 ont pour base un groupe  $(abab)$ , simplement augmenté par la répétition intégrale de son premier distique. Soit au total 156 ensembles composés d'éléments en  $(aa)$ ,  $(abab)$  ou  $(aabccb)$ , c'est-à-dire plus de 9 sur 10. Et si on compte non en ensembles métriques, mais en nombre de vers concernés, on obtient la statistique suivante : 97% des vers des *Contemplations* figurent dans des « strophes » formées d'un ou plusieurs éléments en  $(aa)$ ,  $(abab)$  ou  $(aabccb)$ . On porte enfin cette proportion à 98% si on ajoute à ces vers ceux qui figurent dans le distique final d'une « strophe » en  $(abba\ cc)$  ou dans le quatrain initial d'une « strophe » en  $(abab\ cccdeeed)$  ou  $(abab\ ccb)$  (cf. 2.28 et 3.30:2). Je ne crois pas qu'on puisse ici parler de règle, mais tout de même il est significatif que 98% des vers des *Contemplations* s'intègrent à une « strophe » ou un composant de « strophe » du type  $(aa)$ ,  $(abab)$  ou  $(aabccb)$ .

Les 2% de vers restant figurent dans les types de « strophes » suivants :

1)  $(abba)$ , constituant exclusif de 5 ensembles : 1.5, 4.2, 4.13, 6.12 et 3.4 qui est le poème fait d'un quatrain solitaire;

2)  $(abaab)$  et  $(abbab)$ , quintils dont chacun ne figure que dans un seul poème, et chaque fois en deux exemplaires (2.5 et 4.10);

3)  $(abab\ ccb)$ , septains en alternance dans 3.30:2, dont le tercet final seul échappe aux « 98% » (encore qu'il soit semblable à un demi-sizain);

4)  $(abab\ cccdeeed)$ , douzains alternant avec ces septains, dont le huitain final échappe aux « 98% ».

Les « strophes » ou composants de « strophes » dominants partagent une propriété remarquable avec les huitains finals de douzains — ce qui porte la proportion de vers concernés à 99% : tous ces groupes présentent une certaine forme d'exacte symétrie que manifestent les réécritures suivantes :

$$\begin{array}{rcl}
 (aa) & = & ([a]^2) \\
 (abab) & = & ([ab]^2) \\
 (aabccb) & = & ([aa]b)^2 \\
 (aaabccb) & = & ([aaa]b)^2
 \end{array}
 \qquad
 \begin{array}{rcl}
 & = & ([a]^2) \\
 & = & ([b\ a]^2) \\
 & = & ([aa]a)^2 \\
 & = & ([aaa]a)^2
 \end{array}$$

Formules rimiques dominantes de « strophes » ou « sous-strophes »

Il s'agit à chaque fois, comme on le voit, de 2 sous-suites, qu'on appellera « cellules », de chacune un ou plusieurs vers, rimant entre elles : en effet, « a » rime avec « a » dans  $(aa)$ , « ab » rime (par « b ») avec « ab » dans  $(abab)$ , « aab » rime (par « b ») avec « ccb » dans  $(aabccb)$ , et « aaab » rime (par « b ») avec « cccb » dans  $(aaabccb)$ . Ces cellules symétriquement appariées sont à leur tour « simples » — « a » dans le distique  $(aa)$  — ou « complexes » : « ab » pour le quatrain croisé, «  $(aa)b$  » et «  $(aaa)b$  » pour le sizain et le huitain. On constate que les cellules complexes sont des assemblages de deux éléments seulement (binaires), puisque « a », dans  $(abab)$ , n'est qu'un vers, et que, dans  $(aabccb)$  ou  $(aaabccb)$ , « aa », « bb », « aaa » ou « bbb » n'est qu'un groupe de vers. Dans tous ces cas, la cellule n'est donc faite que d'une partie (moitié de distique) ou de deux (moitié d'un quatrain, sizain ou huitain du type étudié).

De dire que les cellules appariées riment entre elles dans la « strophe » ou « sous-strophe », n'interdit pas de considérer que la « strophe » ou « sous-strophe » formée de 2 cellules complexes est globalement du type «  $YXYX$  », avec les équivalences suivantes : le premier «  $X$  » rime avec le second (chacun n'est fait que d'un vers); le premier «  $Y$  » est structuralement équivalent au second quand c'est possible parce qu'il est fait de plusieurs vers : «  $aa$  » équivaut structurellement à «  $bb$  » en tant que ( $aa$ ) dans ( $aabc cb$ ), «  $aaa$  » équivaut structurellement à «  $bbb$  » en tant que ( $aaa$ ) dans ( $aaabc ccb$ ); dans un quatrain de la forme ( $b.b$ ), une équivalence purement structurale entre les 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> vers (réalisations de «  $Y$  ») serait vide, puisque toute terminaison est un ( $a$ ); l'équivalence rimique ne peut alors se réaliser que matériellement, comme c'est le cas dans ( $abab$ ) où le 1<sup>er</sup> vers rime au 3<sup>e</sup>. On peut donc considérer que toutes les « strophes » ou « sous-strophes » complexes envisagées ici sont, non seulement du type général  $[YX]^2$ , mais plus précisément du type  $([a^m] a)^2$ , étant entendu que dans le cas limite où  $m = 1$ , l'équivalence rimique entre les  $Y$  est forcément matérielle.

Résumons : 99% des vers des *Contemplations* s'intègrent à une suite cyclique de « strophes » par le biais d'une « strophe » ou « sous-strophe » symétrique de l'un des deux types suivants :

$([a]^2)$	$([a^m] a)^2$
« Strophe » ou « sous-strophe » à cellules simples	« Strophe » ou « sous-strophe » à cellules complexes

ce qui revient à dire qu'il y a une subdivision binaire optionnelle des cellules avec un élément ( $a^m$ ) initial. Le coefficient  $m$  ne dépasse guère 2 (Monogamie). Une pure astuce (elle masquerait la différence entre les cellules simples et complexes) consisterait à dire que les cellules de distiques en ( $aa$ ) représentent le cas où  $m = 0$ .

Il peut être utile de disposer d'une formule représentant à la fois les « strophes » ou « sous-strophes » à cellules complexes, et celles à cellules simples; il suffit pour cela d'inscrire

le premier composant des cellules complexes en signalant par un symbole *ad hoc* son caractère optionnel (son absence dans les cellules simples); on conviendra de le faire par des soufflets, comme ci-dessous :

$$([<a^m> a]^2)$$

« Strophe » ou « sous-strophe » à cellules simples ou complexes

(où les terminaisons de l'élément optionnel sont censées rimer d'une cellule à l'autre si  $m = 1$ ). Convenons de dire que de telles « strophes » ou « sous-strophes » sont du « type I ». Nous pouvons dire que 99% des vers des *Contemplations* s'intègrent à une suite cyclique (simple ou alternative) de « strophes » par le biais d'une « strophe » ou « sous-strophe » du type I.

On vérifie aisément que, dans le cas de ces 99% de vers au moins, l'observation de la Règle de proximité est une conséquence automatique du système qu'on vient de décrire : tout vers appartenant à une strophe du type I ne peut être séparé de son plus proche équivalent que par un élément du type ( $a^m$ ).

Les groupes de vers non conformes au type I dans *Les Contemplations* peuvent, bien sûr, y être comparés de plusieurs manières. Par exemple, les groupes du type I étant constitués par une espèce de redoublement, on peut les caractériser par la manière dont ils s'écartent de cette symétrie; ainsi le quintil ( $abaab$ ) de 2.5 peut apparaître si une décomposition en ( $ab aab$ ) y paraît plausible — comme présentant une légère dissymétrie par rapport au type I par le fait que le coefficient  $m$  y vaut 1 dans la première cellule et 2 dans la seconde. Il y a une dissymétrie bien plus considérable entre les deux parties de ( $abab ccb$ ), qui riment entre elles en «  $b$  », mais dont la première (seule) est elle-même un groupe du type I (complexe) : c'est en quelque sorte une « strophe » composée de l'union rimique d'une cellule et d'une « strophe ». Le quatrain ( $abba$ ), ainsi que le sizain ( $aab cbc$ ) non représenté dans *Les Contemplations*, peuvent peut-être apparaître comme des variantes dérivées de ( $abab$ ) et ( $aabc cb$ ) par inver-

sion des deux dernières terminaisons<sup>18</sup>. Une forme peu commune de « strophe », qui est attestée dans *Châtiments* mais non dans *Les Contemplations*, (*aab ccb ddb*), diffère du type I par le fait qu'elle réunit 3, et non 2 cellules (*aa.*) rimant par leurs troisièmes vers. Etc..

UN OU DEUX, MAIS PAS PLUS !  
On observe à tous les niveaux de la hiérarchie métrique un curieux ensemble de limitations convergentes de type binaire. Commençons par le « haut » : si la séquence cyclique n'est pas simple, elle est alternative (roulement sur 2 types d'éléments au plus). Puis, si un élément de la séquence cyclique est composé de « sous-strophes », celles-ci ne sont pas plus de 2 : par exemple, le dizain est la réunion d'un quatrain et d'un sizain seulement ; le douzain de 3.30:2 ne réunit qu'un quatrain et un huitain ; le huitain de 2.24 est la réunion de 2 quatrains ; etc.. Ensuite, les groupes du type I sont des paires (et non des triplets ou quadruplets, etc.) de cellules : les rimes plates, réalisant le type général  $(a^m)^n$ , ne sont jamais que des distiques ( $m = 2$ ) ; les cellules en  $(aa.)$  ne s'unissent qu'en sizains (*aabccb*), donc par paires ; au quatrain (*abab*) ne correspond pas un sizain (*ababab*), triplet de « *ab* », dans *Les Contemplations*. Même dans l'élément initial des cellules complexes, du type  $(a^m)$ , on a vu que  $m$  est généralement borné à 2. (Seule exception : la rime triplée des huitains fins de douzains dans 2.24.) On pourrait pousser l'analyse au-delà, jusqu'au « bas » de la hiérarchie métrique, et noter que les vers qui ne sont pas simples sont à leur tour composés de 2 sous-vers, « hémistiches », et pas plus (le 66, 46 ou le 55). C'est une sorte de Monogamie généralisée, dont la « Tendance à la monogamie des rimes » n'est qu'un aspect, et pas le plus rigoureux : presque toutes les associations métriques sont des paires<sup>19</sup>.

On pourrait objecter deux exceptions considérables à cette

généralisation : un ensemble métrique peut aligner beaucoup plus de deux « strophes » semblables ; un vers simple ou un sous-vers peut être fait de jusqu'à 8 syllabes. Cette objection n'est pas recevable, pour la simple raison qu'il n'y a jusqu'à plus ample informé aucune justification pour estimer que le nombre total de « strophes » d'une séquence cyclique, ou le nombre de syllabes d'une mesure simple, est lui-même une construction métrique. Nous avons déjà posé le problème du nombre total de « strophes ». Quant au nombre syllabique métrique, il ne faudrait pas confondre l'idée (juste) qu'il est un élément de constructions métriques par les équivalences qu'il fournit, avec l'idée (totalement infondée jusqu'à nouvel ordre) qu'il serait lui-même le résultat d'une construction *métrique* à un niveau inférieur ; on n'a jamais montré, par exemple, qu'il y ait une différence de structure métrique entre un poème en 8-syllabes et un poème en 7-syllabes (sans césures systématiques, bien sûr) ; l'un et l'autre sont du même type ( $a^m$ ) quant au mètre ; et que « *a* » y soit réalisé par le 8-syllabisme dans un cas, par le 7-syllabisme dans l'autre, cela n'est pas plus, en soi, une différence métrique, que n'en est une la différence de terminaisons rimantes entre un poème qui rimerait tout en *-oire* et un poème qui rimerait tout en *-oule* ; car l'un et l'autre seraient simplement du même type rimique ( $a^m$ ). Mais, insistera-t-on peut-être, le nombre syllabique est un *nombre*, et la rime ne l'est pas, ce qui montre assez clairement que le premier, seul, est lui-même le résultat d'une construction métrique. Voilà l'erreur prise au nid : on croit que le nombre est en soi le mètre ; mais si c'était vrai, comme toute expression a forcément le nombre syllabique qu'elle a, la prose n'existerait pas : la forme du mètre, c'est l'*équivalence* en nombre<sup>20</sup>.

Il suffit de se défaire d'illusions tenaces, mais grossières, pour constater que la Monogamie est une tendance ou une règle à tous les niveaux de la structure métrique dans *Les Contemplations*.

Si on me permet de spéculer un peu gratuitement, je serais

tenté d'imaginer que cette limitation à 2 dans la formation des unités métriques composées est liée à la nature temporelle de la versification. Il s'agit de formes perçues, élément après élément, dans l'ordre du temps; si une unité doit être associée à la précédente de manière à former avec elle une unité de niveau supérieur, cette unité supérieure est aussitôt caractérisée, comme duelle, par les deux qui sont déjà là — une paire est faite — et elle ne peut plus guère après coup être dissoute pour se refondre en un triplet (l'union d'une paire et d'une unité ne serait pas un triplet, mais une paire de niveau supérieur). En quelque sorte : Priorité au premier venu! si survient un troisième larron, il ne peut plus épouser que le *couple* déjà réuni, et non plus chacun des deux individus déjà solidarisés. Ce Principe de priorité, qui pourrait relever de la manière dont nous traitons au fur et à mesure, en *temps réel*, l'information temporellement ordonnée, est évidemment associé, en tant qu'hypothèse d'explication de la Monogamie, à l'idée que les équivalences rimiques sont un système de groupement des vers en groupes successifs<sup>21</sup>.

Il ne paraît pas évident que la Règle de proximité puisse entièrement découler de cette espèce de Monogamie généralisée; mais dans certains cas, l'implication est évidente. Par exemple un groupe (*abcabc*) ou (*abcdabcd*), quoique symétrique et tout et tout, serait irréductiblement polygame, le triplet « *abc* » et le quadruplet « *abcd* » ne pouvant pas être sans arbitraire analysés comme des doublets.

#### DIALECTIQUE DU MÈTRE ET DE L'ESCLAVE

La majorité des poèmes ou morceaux métriques des *Contemplations* ont un schéma métrique plat du type ( $n \times a$ ), par exemple 28 vers de 7 syllabes, ce qui suffirait à montrer que le rôle de formation des groupes métriques de vers revient essentiellement à la rime. De plus, quand il y a une variation de nombre syllabique, elle consiste presque toujours dans un

raccourcissement de la longueur syllabique du dernier vers d'une « strophe » — par exemple quatrains du poème 2.10 mesurés en 8 8 8 4 (abrègement en fins de quatrains) — ou du dernier vers de chacune des deux cellules d'une strophe — par exemple sizains du poème 3.22 mesurée en 66 66 8 66 66 8 (abrègements en fin des tercets constituants de sizains). On peut donc avec Martinon parler de « clausules », en étendant cette notion de la « strophe » à la cellule, même dans le cas de paires de vers (car, par généralisation, les 4-syllabes apparaissent comme clausules de distiques dans les quatrains 8 4 8 4 du poème 6.2). Ces clausules semblent scander, et pour ainsi dire souligner, plutôt que créer, des groupes rimiquement caractérisés<sup>22</sup>, le schéma des mètres apparaissant ainsi comme « esclave » de celui des rimes<sup>23</sup>. Parfois, cependant, la clausule de groupe permet l'émergence d'un niveau supérieur de complexité, comme dans le poème 4.12 où les sizains (*aabccb*) d'alexandrins à clausule de 8-syllabes alternent avec des sizains semblables mais sans clausule. Deux poèmes (2.24 et 3.5, « *Quia pulvis es* ») semblent aussi présenter des clausules par raccourcissement des deux derniers vers d'une suite. L'unique variation métrique non conforme à ce que je viens de dire apparaît dans les (seulement) trois sizains (*aabccb*) de 3.5 (« *Quia pulvis es* »), dont chaque premier tercet composant commence par un vers plus court (qui est donc tout de même, encore, en frontière de groupe) : 8 66 66 66 8 8. Ces particularités de structure métrique ne sont pas ici associées par hasard : avec le nombre 3 des strophes, elles contribuent à caractériser le style « paroles de chant » ou d'hymne, etc. (Dans *Châtiments*, le vers plus court en initiale de strophe n'apparaît que dans un « hymne » et dans un poème associé à une « musique », appartenant tous deux au groupe des 14 pièces évoqué ci-dessus.)

La généralité de cette description est un des arguments qu'on peut avancer pour analyser les sizains (*aabccb*) en deux tercets (*aa.*) enchaînés par leurs terminaisons plutôt qu'en la succession d'un distique (*aa*) et d'un quatrain (*abba*). Un autre

argument en faveur de la première analyse est qu'elle décompose classiquement le sizain en deux cellules semblables<sup>24</sup> du type I, alors que la seconde analyse le décompose en un distique et un quatrain (*abba*) bien moins banal chez Hugo que le quatrain (*abab*). Enfin l'analyse en tercets fournit le plus haut degré moyen de concordance entre le sens du texte et sa forme métrique, les ponctuations principales étant beaucoup plus fréquentes à la fin du troisième vers qu'à la fin du second. — Le même point de vue s'étend avec les mêmes avantages à l'analyse du dizain classique, qu'on analyse assez souvent, sans argument, comme Guiraud en (*abab cc deed*), et qu'il est plus éclairant d'analyser comme Martinon en (*abab cc deed*), strophe binaire et non ternaire, et n'intégrant pas un quatrain embrassé. (Vannier montre que cette analyse offre un bon degré moyen de concordance chez Hugo<sup>25</sup>.)

Au fait que les groupes scandés par des clausules métriques sont en général déjà rimiquement constitués (sans parler de l'éventuelle individualisation graphique et sémantique), me semble lié le fait que le schéma de nombres syllabiques des « strophes » n'est pas toujours saturé comme celui des rimes (un vers court peut être banalement solitaire dans sa strophe quant au nombre), et qu'un vers court solitaire (quant au nombre) à l'échelle du poème est infiniment moins exceptionnel dans la versification « classique » qu'un vers ne rimant pas : les clausules par *changement* de nombre syllabique entrent généralement dans un réseau d'équivalences au niveau supérieur, mais ne sont pas forcément, en elles-mêmes, des équivalences.

« ON LE SAVAIT DEPUIS LONGTEMPS ! »

Les groupes concernés par l'analyse des ensembles métriques en « séquences cycliques » de groupes à équivalence rimique purement structurale recouvrent, mais non exclusivement, ce qu'on appelle généralement des strophes. En particulier, tous

les groupes de plusieurs vers prédécoupés graphiquement figurent comme tels dans la colonne « Sons finaux » du Relevé métrique, à l'exception (mais voir p. 105) des tercets graphiquement définis de 5.10, qui figurent dans cette colonne par paires au titre de sizains. La différence majeure entre cette notion de groupes, et celle usuelle de strophe, réside dans le fait que les distiques (*aa*)<sup>n</sup> de rimes plates, exclus généralement de l'analyse des strophes, font partie de ces groupes récurrents cycliquement. La raison que j'ai de les traiter avec les autres strophes est simple : ils ont des propriétés remarquables en commun, et on peut ainsi formuler des statistiques non évidentes sur la disposition de la totalité des vers du recueil. Par la même occasion, l'analyse de la notion de strophe est éclairée par le fait qu'on y adjoint celle des groupes (*aa*) (cf. analyse du tableau, p. 117).

On objectera que les distiques (*aa*) ne sont pas prédéfinis graphiquement ; et que l'enjambement de l'un à l'autre est fréquent, alors qu'une « strophe » est normalement une unité de sens, terminée (à quelques exceptions près) par une ponctuation forte. Au fond de cette objection est l'habitude de confondre la structure métrique avec l'exploitation qu'on en fait. C'est vrai que chez Hugo comme chez les classiques la phrase enveloppe souvent les distiques, n'y colle pas d'une manière rigide ; cela n'empêche pas la structure métrique du distique d'être un cas particulier, limite, de celle des « strophes », et ne prouve pas que dans les rapports souples du découpage en distique et de la structure grammaticale, il ne puisse pas y avoir un jeu stylistique discret mais permanent. — Je présumerai plutôt, s'il fallait parier sans preuve, l'existence d'un tel jeu<sup>26</sup>.

Il peut sembler que l'effort de précision (pourtant toute relative) fait jusqu'ici n'en valait pas la peine et qu'« on savait déjà tout ça ». Cependant l'analyse faite permet, je crois, de généraliser des observations antérieures sur des points assez centraux. En voici, pour conclure, deux exemples.

Soit le poème « *Clair de lune* » d'Apollinaire, suite de 10

alexandrins rimés en 5 distiques (*aa*) (schéma rimique (*aa*)<sup>5</sup>). Suivant le Chapitre 2.1 de Molino et Tamine (n.22) qui le prennent pour illustration à propos de « la combinatoire des mètres et des rimes », cette séquence d'alexandrins et de rimes plates est « réglée au gré du poète : il n'y a aucune autre raison à ce que le poème comporte 10 vers et 5 rimes, et non pas moins ou plus ». — Ce point de vue est fondamental, et c'est celui qui est adopté plus haut au paragraphe sur l'absence de structures métriques globales dans *Les Contemplations*. Cependant Molino et Tamine poursuivent : « À ces séquences NON CODÉES s'OPPOSENT les strophes, organisation réglée, sur la base des mêmes unités, les vers et les rimes ». L'usage des parenthèses dans la notation explicite que je préconise permet de substituer à cette « opposition » entre les strophes, qui seraient « codées » (nombre fixe de vers, notamment) et les suites de distiques de rimes plates, qui ne le seraient pas, une généralisation : le nombre des strophes (quatrains ou sizains par exemple) n'est en général pas plus codé que celui des distiques de rimes plates : dans un poème rimé en (*abab*)<sup>n</sup>, le nombre *n* n'est en général pas moins libre que dans un poème rimé en (*aa*)<sup>n</sup>. Il est vrai que le nombre et la disposition des rimes est codé dans la forme (*abab*); mais il ne l'est ni plus, ni moins, dans la forme (*aa*). Le parallélisme suggéré entre les quatrains et les suites de distiques par la notation traditionnelle « *abab* » dans un cas et « *aa, bb,* » dans l'autre, peut être remplacé, avec un gain en généralisation, par le parallélisme entre les suites de quatrains et les suites de distiques, ou bien entre le quatrain (*abab*) et le distique (*aa*).

Seconde illustration de l'utilité de cet effort de notation et d'analyse : au terme de ce qui est encore aujourd'hui la principale étude des strophes françaises, Philippe Martinon résume ses principales conclusions, et formule ainsi celle qui lui paraît la plus importante : « *La loi essentielle du lyrisme français est l'alternance, soit par unités (ex. : un a, un b, puis un a, un b), soit 2-1-2-1 (voire 3-1-3-1) (ex. : 2 a, 1 b, 2 c, un b)* »<sup>27</sup>.

Cela vaut de la structure interne des strophes (*abab*), (*aabaab*) et (*aaabaaab*), mais non de celle des distiques (*aa*). C'est donc, dira-t-on peut-être, la confirmation du fait que la tradition a raison de séparer l'étude des distiques de celle des strophes, et que j'ai tort de les subsumer sous le nom de « strophes ». Mais le point de vue que j'ai développé ci-dessus n'est pas simplement en contradiction avec la « loi essentielle » de Martinon; plutôt, il la généralise : ce que Martinon observe est l'alternance (cas de séquence cyclique binaire) dans la constitution des strophes à cellules complexes; cette observation peut être élargie de plusieurs manières; il y a alternance à un niveau supérieur quand on fait alterner, par exemple, comme dans 3.30:2, des douzains et des septains, ou, comme dans 3.3, des quatrains avec et sans clausules<sup>28</sup>; cette alternance, n'impliquant pas forcément un groupement par paires d'éléments alternants, est ce que cerne la notion de séquence cyclique. Mais il n'y a PAS alternance, en ce sens, quand, par exemple, des quatrains se suivent entre eux sans alterner avec d'autres strophes, ou, au niveau de l'analyse en cellules, quand deux rimes se succèdent immédiatement comme dans le distique; de même les hémistiches forment une suite continue de 6 dans les alexandrins, de 4 et de 6 dans les vers en « 46 ». La juste généralisation est donc celle qui, partant de quelque chose comme la notion de séquence cyclique, valable à divers niveaux de l'analyse métrique, observe, non pas que les séquences cycliques doivent rouler sur 2 éléments, mais qu'elles tendent à rouler sur 2 éléments *au plus* : ce que j'appelle la Monogamie généralisée, dont le domaine d'application est plus vaste que celui de la loi d'alternance de Martinon.

1. Cette étude est un commentaire du Relevé métrique auquel elle est jointe. Je remercie à cette occasion G. Lebatteux, doyen de la Faculté des Lettres de Nantes, qui a mis dès 1984 un micro-ordinateur Micral 90-75 à la disposition du Centre d'Études Métriques. Certains problèmes abordés ici sont discutés plus en détail dans « Sur les groupements de vers classiques et la rime » (*Cahiers de Grammaire*, 6 : 31-70, Université de Toulouse-Le Mirail, juin 1983).

2. On pourrait, sans aucune inexactitude, embellir la statistique en comptant les ensembles 3.26, 3.30 : 2 et 4.12 au nombre des ensembles cycliques simples (le pourcentage passerait de 97 à 99% du recueil). Dans ces trois cas en effet, il s'agit d'une alternance de deux sortes de groupes, mais en nombre total pair ; j'aurais pu considérer, par exemple, le poème 3.26 comme formé par la succession de 4 groupes (et non plus 8) dont chacun serait à son tour formé par la succession d'un sizain à clausule numérique et d'un sizain sans clausule. Mais la pertinence de tels regroupements systématiques n'est pas indiscutable, et le caractère pair de trois nombres, sur trois, peut résulter du hasard. Une position plus prudente s'impose donc. C'est pourquoi je me suis contenté de classer les trois ensembles en question comme *cycliques alternatifs*, sans les traiter comme simples dans le Relevé métrique. Ce faisant je ne nie pas, mais je ne présuppose pas non plus la pertinence métrique de regroupements strophiques incertains. Une raison supplémentaire de prudence est fournie par le fait que dans d'autres recueils comparables, le nombre de strophes apparaissant alternativement est assez souvent impair.

3. L'étude de Nicolas Ruwet (« Blancs, rimes et raisons », *Revue d'esthétique*, n° 179, 1979, pp. 397-426) ne disjoint pas l'étude formelle du distique (*aa*) de celle des strophes, grâce notamment à un type de notation explicite et original. Si je n'adopte pas ici cette notation, c'est parce qu'elle serait encombrante pour la constitution de relevés exhaustifs, et parce qu'elle ne reflète pas les groupements de vers qui sont l'objet de mon analyse.

4. L'étude de Pierre Papin (*Métrique des "Contemplations"*, Mémoire de maîtrise, Institut des Lettres Modernes, Université de Nantes, 1984), dont la notation est à peu près la même qu'ici, conduit à des conclusions voisines.

5. Le schéma F ne serait pas saturé pour des tercets de *terza rima* ayant en commun la forme (*aba*), où « b » est une terminaison solitaire à l'échelle du tercet : on peut noter, plus visiblement, (*aa*), où le point note un vers n'entrant pas en relation d'équivalence. Les formules rimiques de 5.10 ne seraient pas saturées si on les découpait à l'échelle du tercet. Que le tercet soit plus fréquemment que le distique dans (*abab*) ou (*abba*) exploité d'une manière sémantiquement autonome, comme une « strophe » — ce qui est le cas dans 5.10, s'explique par le fait qu'il a déjà une certaine consistance rimique interne (deux vers rimant, en deux positions définies, sur trois).

6. Il est utile, dans l'analyse de la versification, de distinguer aussi systématiquement que possible les vers s'apparentant au style de la chanson des autres. Par exemple, le répertoire des strophes des *Châtiments* est à première vue très différent, et beaucoup plus varié, que celui des *Contemplations*, écrites vers la

même époque. Mais 14 ensembles métriques des *Châtiments* s'apparentent, explicitement par leur titre ou une indication complémentaire, ou par la présence d'un refrain de strophe à strophe, au registre de la chanson ; ils représentent à peu près un dixième des vers du recueil. Or si on analyse à part les autres vers, leur répertoire « strophique » apparaît assez voisin de celui des *Contemplations*. Signalons à ce propos qu'un seul vers, sur environ 7000, n'appartient pas à une suite cyclique de schémas  $F \times S$  dans *Châtiments*. Sur les chansons de Hugo dans *Châtiments*, voir l'étude de Victor dans le présent volume.

7. Un certain nombre de poèmes qui, sans s'écarter des régularités de la versification classique, s'inspirent du style de la chanson, sont des suites de 3 strophes.

8. Trois des poèmes de « *Pauca Meae* » présentent un nombre de 13 « strophes » (distiques ou quatrains). Supposons qu'on montre que, dans tel ou tel cas, ce nombre est voulu par le poète pour des raisons d'ordre cabalistique. Le nombre de « strophes » du poème n'en serait pas moins *libre* au sens où on l'entend ici ; car si le nombre de « strophes » était différent, il y aurait simplement une valeur cabalistique en moins, et rien n'autoriserait à parler d'ensemble « boiteux ».

9. La pertinence de la notion, souvent employée, de « strophe carrée » — où le nombre de syllabes par vers (un côté du « carré », sur le papier) est égal au nombre de vers de la strophe — est le plus souvent contestable. Par exemple, on parle souvent de « strophes carrées » à propos de dizains anciens de « décasyllabes », s'agissant en fait de dizains décomposables en deux groupes de 5 vers, et de « décasyllabes » mesurables en 2 hémistiches de 4 et 6 syllabes ; les nombres totaux (10) sont inaccessibles à la perception et non pertinents métriquement tant dans la strophe (5/5) que dans le vers (4/6), et il n'y a de « carré » que pour l'esprit du métricien calculateur — quelle que soit la volonté explicite du poète : il importe ici de distinguer les projets calculés, et l'instinct rythmique.

10. Une symétrie assez simple en miroir est parfois obtenue dans des formes globales du type « 3 strophes du même type », par instauration d'une équivalence particulière entre la 1<sup>re</sup> et la 3<sup>e</sup> strophe. Dans « *Je ne sais pourquoi...* » (*Sagesse*), cet effet est obtenu par la relation de répétition intégrale (refrain) du 1<sup>er</sup> au 3<sup>e</sup> sizain. Dans « *Le Goût du néant* » (*Les Fleurs du mal*), il est obtenu par permutation du matériel rimique de l'une à l'autre strophe, dans des strophes sur deux rimes, la 3<sup>e</sup> strophe ramenant ainsi à la forme exacte de la première. Dans « *Les Djinns* » (*Les Orientales*), une symétrie est obtenue par la variation croissante, puis décroissante, des nombres syllabiques.

11. Il semble parfois admis comme évident que si Hugo a réduit la proportion des strophes par rapport à celle des distiques de rimes plates à mesure qu'il progressait, c'est parce qu'il « supportait » de moins en moins facilement de se « plier » à des « contraintes ». C'est voir dans la métrique un carcan, au lieu d'un système plus ou moins complexe et hiérarchisé d'expression. Pourquoi jeter la haire, et pas la discipline ? Hugo serait un imbécile, dans cette hypothèse, de n'avoir pas tout simplement choisi la prose.

12. La forme ( $[ab]^2$ ) est commune à (*abba*) et à (*abab*), d'où le fait que le mélange de ces quatrains constitue une variation mineure qui peut passer inaperçue ; ainsi les deux quatrains en (*abab*) qui, au milieu des quatrains en (*abba*) de « *Booz endormi* », encadrent le songe et les paroles qu'il inspire à

Booz — « le rêve et l'extase » —, ont rarement été remarqués, comme l'observe ici même Michel Grimaud. Le mélange, apparemment indistinct ou libre, de ces deux sortes de quatrains — qui ne sont peut-être alors strophes qu'en tant que  $([ab]^2)$  — est banal chez Musset jusque dans des sonnets.

13. Ji-Yung CHUNG, *Les Strophes dans l'œuvre de Victor Hugo* (Thèse de doctorat d'université, Université de Grenoble, 1968), p. 67, n. 1. — Pour Papin, voir n. 4, ci-dessus.

14. Philippe MARTINON, *Les Strophes* (Paris, Champion, 1912), p. 237.

15. Dans les *Odes et ballades*, le moment où le poète reçoit la lyre des Muses peut se marquer par un strophisme élaboré et, inversement, la phase d'attente peut se marquer par un certain désordre métrique. Dans « *L'Expiation* » (C, V, XIII) les paroles de « *la terre, qui parlait de lui* » sont marquées par un passage en quatrains (*abab*), au milieu de la suite de distiques (*aa*). De tels exemples abondent dans toute l'œuvre de Hugo.

16. Je suis, personnellement, résolument sourd à la structure strophique contextuelle de 4.10 : le premier quintil se présente comme un quatrain (*abba*) augmenté : (*abba b*); je ne perçois pas l'équivalence exacte du second et dernier quintil avec celui-là, quoiqu'à l'examen il s'agisse bien de la forme : (*abba b*). Est-ce par hasard, qu'il s'agit d'un « abîme obscur » où « on ne peut distinguer » les robes des anges glissant dans « la nuit »? Un cas aussi net de déroutement strophique — si c'en est un — me paraît tout à fait exceptionnel chez le Hugo de la maturité. Martinon (p. 197, n. 1) nie que les quintils de 4.10 méritent le nom de strophes, mais sur ce sujet je me sens souvent beaucoup plus tolérant que lui (cf. n. 26).

17. La Règle de proximité (pas plus de deux espèces de rimes entre une rime — surtout d'attente — et son écho) est constante dans la versification classique française, alors que des schémas de rime en (*abc abc*) ne sont pas rares, par exemple, dans la poésie anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle. Le schéma (*abcde abcde*) apparaît, par exemple, dans la 36<sup>e</sup> des *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pisan (éd. J. Cerquiglini, Coll. « 10/18 », 1982). Une explication de la limite classique par les limites de capacité de la mémoire à court terme est donc suspecte. Et l'explication par le besoin de compatibilité avec la règle d'alternance en genre, suggérée quelque part, si j'ai bonne mémoire, par Martinon, ne vaut pas pour des séquences du type (*abcd abcd*) à nombre pair d'espèces. En outre cette explication présuppose la prévalence de la règle d'alternance (qui ne me paraît pas centrale) sur les principes mêmes des combinaisons rimiques, ce qui serait plutôt surprenant (Martinon note lui-même (p. 212) que les combinaisons non conformes à la Règle de proximité de sizains sur trois rimes furent peu usitées même dans des versifications n'observant pas l'alternance au Moyen Âge). Je parierais donc plutôt que si les schémas du type (*abc abc*) n'avaient pas été éliminés par une raison plus profonde, la règle d'alternance en genre ne se serait pas figée sous la forme où elle l'est (changer de genre à chaque fois qu'on change de terminaison). À chaque époque où les strophes étaient souvent mises en musique, l'usage prévalait de ne pas nécessairement alterner le genre dans le passage d'une strophe à l'autre; dans les sizains en (*aba cba*) de *Sagesse* (« *L'ennemi se déguise en ennui* »), où les rimes « *b* » sont séparées par deux couleurs de rime (« *a* » et « *c* »), il y a alternance en genre à l'intérieur des tercets, et de sizain à sizain, mais, tout naturellement, pas à la frontière de tercets au milieu de sizain.

Une parenthèse, à cette occasion, sur la règle d'alternance en genre : si elle a un effet de structuration, celui-ci ne peut être que de l'ordre cyclique alternatif; en effet, le nombre des distiques dans une suite (*aa*)<sup>n</sup> est librement pair ou impair; il ne s'agit donc pas, du moins dans le principe général, de créer des paires de distiques qui seraient soit dans l'ordre masculin-féminin, soit dans l'ordre inverse. Il y a simplement passage régulier d'un genre à l'autre. Ce qu'exprime exactement le terme traditionnel d'*alternance*.

18. Le quatrain (*abab*) pourrait être alors considéré comme plus « régulier » que (*abba*) en ce sens qu'il réaliserait une équivalence plus forte entre ses distiques (orientation des rimes incluse); mais en retour le quatrain (*abba*), s'il paraît dérivé de l'autre par inversion dans le dernier distique, pourrait apparaître comme plus marqué par le supplément de cette inversion, laquelle donne l'impression de retarder la résolution de la rime initiale du second tercet. Cette figure pourrait être comparable aux clausules (Martinon) par variation de mètre en finale de groupe. Une particularité notable des tercets (*aa*) par rapport aux tercets (*aa.*), dans la versification classique, est que dans les premiers le couple de « *a* » ne forme pas un groupe métrique à lui seul, étant disjoint. — Noter que dans (*aba cbc*) on ne peut pas parler d'inversion dans le deuxième tercet, le premier étant de la même forme que lui.

19. Les structures rimiques dans la chanson — si on peut encore ici parler de rimes — semblent bien moins tendre vers la monogamie, du moins à première vue. Mais elles s'articulent sur une organisation rythmique musicale qui est peut-être, elle, fortement monogamie. Cf., sur des structures très simples de type musical : CORNULIER, « *De Gallina : l'air et les paroles d'une comptine* », *Français moderne*, 1985, 3-4.

20. Comparer les durées qui, en musique, peuvent être métriques par équivalence mutuelle, et non par leur valeur chronométrique absolue : un air peut être chanté plus ou moins vite, ce sont les relations entre durées qui font son organisation métrique de durées. Il est vrai que la durée, disons, d'une double croche dans un air peut être choisie dans un continu de valeurs, alors que le nombre syllabique d'un vers est fixé, et ne peut être, par exemple, intermédiaire entre 7 et 8; mais cela est dû au fait que 1) ce qui est mis en équivalence dans le vers est le nombre syllabique, fixé parce qu'il dépend de forme phonologique du texte, 2) ce nombre est entier, parce que la séquence phonologique et syllabique ne peut déterminer de nombre qu'entier.

21. En contre-épreuve, il me semble que dans les vers « libres » au sens classique (liberté dans la disposition des rimes et des mètres, donc à l'égard du groupement), la liberté grande en ce qui concerne la polygamie, voire la « Proximité », produit parfois une certaine confusion dans la perception d'éventuels groupes successifs. Il me paraît souvent difficile de découper intuitivement une fable de La Fontaine par exemple, et plus encore telle poésie moderne rimée (de Prévert par exemple) en groupes successifs (non chevauchants) selon le jeu des rimes. À la limite, certaines rimes semblent ne plus guère instaurer de rapports qu'individuels de vers à vers.

22. Jean Molino et Joëlle Tamine dans leur « Introduction à l'analyse linguistique de la poésie » (manuscrit, 1981), illustrent par le poème d'Éluard, « *Liberté* », non rimé et formé de quatrains mesurés en 7 7 7 4, l'idée que « la strophe peut ainsi se définir par le seul jeu des mètres »; cependant, même si le

dernier vers de ces strophes n'était pas plus bref que les autres, les strophes seraient clairement individualisées par leur présentation graphique (interlignes), confirmée sémantiquement.

23. « La rime est une esclave », dit l'*Art poétique* de Boileau.

24. Molino et Tamine (n. 22) analysent ainsi les strophes (*aabccb*), mesurées en 7 3 7 7 3 7, de « *Sara la baigneuse* », selon eux « constituées d'une rime plate suivie de rimes embrassées, soit d'un distique et d'un quatrain *abccb* », schéma ayant selon eux « l'avantage de réunir les deux premiers vers et les deux derniers vers qui sont d'un mètre différent ». Leur critère de l'« avantage » ne me semble pas être justifié.

25. Pierre GUIRAUD, *La Versification* (Paris, P.U.F., « Que sais-je ? »); MARTINON, *Les Strophes* (op. cit.); A. VANNIER, « Césures strophiques et coupes syntaxiques dans les dizains de V. Hugo » (polycopié, Centre d'Études Métriques, Université de Nantes, 1985).

26. Les articles de P. Wexler (« The grammetrics of the classical alexandrine », *Cahiers de lexicologie*, 4, 1964, pp. 62-72 et « Distich and sentence in Corneille and Racine », in Roger FOWLER (ed.), *Essays on style and language* [Londres, Routledge and Kegan Paul], pp. 100-17) semblent bien confirmer la fonction du distique (*aa*) comme, au moins, repère pour le déroulement du discours chez les classiques. Le quatrain croisé de rimes en succession (*abab*)<sup>n</sup> avec structure de nombres syllabiques [66/8]<sup>n</sup> est parfois traité d'une manière très souple et « enveloppée » chez André Chénier. Sa régularité n'en est pas moins sensible, me semble-t-il.

27. MARTINON, *Les Strophes* (op. cit.), pp. 428-45.

28. Je proposerais de voir, dans la coupe ---8-88--8 du dizain classique d'alexandrins, favorite chez Hugo de 1819 à 1825, un cas d'alternance de types de clauses d'une partie à l'autre de la strophe, ce que ferait déjà apparaître la graphie ---8 -88 --8. La première partie de la strophe (quatrain) possède une clause simple; la seconde, une clause double; la troisième, de nouveau une clause simple. À cette époque, en effet, l'alternance par types de clauses est banale chez Hugo au niveau de la suite des strophes. Hugo semble aussi pratiquer la clause par abrègement de l'avant-dernier vers.

## ANNEXE

### NOTION DE SÉQUENCE CYCLIQUE

Soit une séquence du type *abcabcab*. On peut notamment se la représenter comme un parcours d'un peu plus de 2 tours sur l'itinéraire orienté (« cycle ») suivant :



Appelons suites *cycliques* les suites définies par un parcours suivant cet itinéraire, quel que soit l'endroit où elles commencent et celui où elles finissent (le parcours peut donc, comme dans cet exemple, ne pas coïncider avec un nombre entier de tours); pratiquement, nous réserverons cette appellation aux parcours d'au moins 2 tours (pour garantir une certaine pertinence). L'itinéraire ci-dessus peut être indifféremment présenté sous les formes *abc*, *bca* ou *cab*, du moment qu'il est entendu que la coupure opérée par ces expressions dans le cercle est arbitrairement choisie. L'itinéraire peut comporter un nombre quelconque d'étapes; par exemple l'itinéraire *ab*, identique à l'itinéraire *ba*, en comporte deux; un cas limite est celui de l'itinéraire à une seule étape, du type suivant :



Les suites cycliques sur ce dernier itinéraire seront toutes les suites du type (*a<sup>n</sup>*), comme *aa*, *aaa*, etc.. Une particularité de la notion de suite cyclique est qu'elle n'implique pas la pertinence de groupes, et implique seulement des enchaînements réguliers; par exemple, une suite *ababab* peut être décrite par la formule (*[ab]<sup>3</sup>*), mais les *a* et les *b* y apparaissent alors comme groupés d'une manière privilégiée en *ab* (plutôt que *ba*); si nous ne voulons pas prendre parti sur la pertinence de tels groupements, nous pourrions la décrire comme une suite cyclique sur l'itinéraire cyclique *ab* (identique à l'itinéraire *ba*); on peut le faire en indiquant par exemple, 1) l'itinéraire (cycle), 2) le point de départ du parcours, 3) le nombre des éléments (étapes du parcours); ainsi *ababab* est une suite de 6 éléments à partir de *a* sur l'itinéraire *ba* (= *ab*). Nous avons convenu (cf. « Conventions provisoires de notation métrique ») de résumer ces indications dans la formule suivante :

$$([a/b]^{6/2})$$

où la barre / sert à distinguer les éléments du cycle, où l'ordre de leur présentation définit l'ordre du cycle, où le premier nommé indique le début du cycle, où « 6 » indique le nombre d'éléments de la suite, et où « 2 », qui est redondant, explicite le nombre des éléments (étapes) de l'itinéraire de base. La forme générale des cycles est donc :

$$([a^1/a^2/ \dots a_j]^{n/i})$$

Nous appellerons suites cycliques *alternatives* ou *binaires* celles qui reposent sur un itinéraire à 2 étapes; suites cycliques *simples*, celles qui reposent sur un itinéraire à une seule étape.

Bien sûr, la notion de suite cyclique n'aurait aucun intérêt s'il s'agissait de l'appliquer seulement au cas limite des suites cycliques simples. L'intérêt est pour nous de donner un contenu précis à l'idée qu'il y a quelque chose de commun, par exemple, aux suites de quatrains d'une part, et aux suites de sizains alternant avec des dizains d'autre part. Dans l'un et l'autre cas il s'agit de suites cycliques. On peut se demander, en sens inverse, pourquoi nous ne limitons pas le nombre  $j$  d'étapes du cycle à 2 dans la définition, pour coller ainsi de plus près aux faits; mais cette précision est obtenue par ailleurs, par l'idée de Monogamie, et les suites cycliques roulant sur 3 éléments ne sont pas inexistantes, même si elles sont tout à fait exceptionnelles; ainsi les six sizains (*aabccb*) sont tour à tour mesurés en ---88, -----8 et ----- dans l'« *Imprécation* » de l'Ode VI du Livre III des *Odes*, dans les *Odes et ballades*.

## CODAGE ET ANALYSE MÉTRIQUES DES STROPHES CLASSIQUES

l'exemple des *Contemplations*

par BENOÎT DE CORNULIER

LES trois études qui suivent, « Relevé métrique des *Contemplations* », « Conventions provisoires de notation métrique », « La Strophe classique à la lumière des *Contemplations* », sont étroitement solidaires.

Le Relevé métrique de Hugo décrit sommairement et systématiquement la structure métrique des poèmes de ce recueil, en les traitant un par un dans l'ordre où ils apparaissent dans l'édition de Pierre Albouy (Paris, Gallimard, 1967). La notation utilisée, développée à partir de la notation traditionnelle, est expliquée dans les « Conventions métriques ». D'autres relevés métriques ont été faits au Centre d'Études Métriques de l'Université de Nantes. En particulier, un relevé métrique des œuvres poétiques complètes de Hugo, d'après l'édition « Bouquins » de 1985-1986 chez Laffont, est en cours d'achèvement et d'informatisation (sur Apple II C, Base de Donnée Appleworks et sur Micral (90-50)). Il aidera à la constitution de l'index des strophes à paraître dans le tome 15 de cette édition.

L'étude sur « La Strophe classique » a pour premier objet le relevé métrique qui la précède. Son but est de montrer l'utilité