

## Des alexandrins ternaires au XVII<sup>e</sup> siècle ?

Extrait révisé de « Stances périodiques et inscriptions rythmiques  
dans les pièces de Corneille de *Mélite* au *Cid* (1629-1637) »

à paraître dans les actes du colloque « Corneille : la parole et les vers »  
(Université de Rouen, mai/juin 2017) édités par Myriam Dufour-Maître  
sur le site du *Centre d'Études et de Recherche Éditer / Interpréter* (CÉRÉDI)

<http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=88>

### Inscriptions conflictuelles rhétoriquement forcées

Dans la dernière pièce de Corneille, *Suréna* (1674, s1.3) : Eurydice, fille du roi d'Arménie contrainte par son devoir d'état à épouser le fils du roi des Parthes, dit à Suréna qu'elle aime, ce qu'elle « veut » de lui : « Vivez, Seigneur, vivez, afin que je languisse [...]. Le trépas à vos yeux me semblerait trop doux / Et je n'ai pas encor assez souffert pour vous. [...] / Je veux, sans que la mort ose me secourir, / Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir ». Dans ce vers souvent cité et qu'aujourd'hui on peut recevoir comme un pur 4-4-4 (souvent dit « trimètre », en le considérant comme métrique), la triple répétition (« toujours + *Infinitif*») soulignée par périodicité rythmique interne tendait à forcer la superposition du rythme 4-4-4 en contrepoint au mètre 6-6 incontournable du temps de Corneille (la discordance des deux rythmes étant due à l'enjambement du 4v médian « toujours + souffrir »)<sup>1</sup>. Le 4-4-4 ainsi forcé s'inscrivait exactement dans le cadre de la longueur métrique totale de l'alexandrin, mais le groupe de mots médian « toujours souffrir » enjambait la frontière interne 6-6, laissant « souffrir » en rejet au début du second 6v. La structure ternaire dramatique qui se sur-imposait ainsi de manière discordante au 6-6 résultait d'une double antinomie : il s'agissait en effet d'aimer en souffrant (d'une privation d'amour), et d'autre part de souffrir sans mourir.

Le même Corneille, quelques années plus tôt (1666), avait déjà expérimenté l'inscription forcée du 4-4-4 dans le cadre global du 6-6 dans *Agésilas* (s4.1), pièce dont le style relativement libre, mêlant aux 6-6 dominants quelques 8v comme ci-dessous, avait pu l'encourager à tester des innovations. La structure ternaire dramatique tenait alors à la triple dépendance d'une femme (Elpinice) à son père, à son roi et à l'homme auquel elle était promise (Cotys)<sup>2</sup>. Cette triple dépendance lui interdisait d'épouser l'homme qu'elle aimait (Spitridate) sans qu'elle puisse même l'avouer. Dans la scène 4.1, celui-ci la presse de produire cet aveu : « S. – Dites, dites un mot, et ma flamme enhardie... / E. – *Que voulez-vous que je vous die ? / Je suis sujette et fille, et j'ai promis ma foi ; / Je dépends d'un amant, et d'un père, et d'un roi.* / S. – N'importe, ce grand mot produirait des miracles. / Un amant avoué renverse tous obstacles : / Tout lui devient possible, il fléchit les parents, / Triomphe des rivaux, et brave les tyrans, / Dites donc, m'aimez-vous ? » ; elle répond à côté, puis enfin semble amorcer un aveu en suspens ; lui : « Ah ! Madame, achevez [...] » ; elle enfin, poussée à bout et sous tension et pour choisir, et pour avouer son choix<sup>3</sup> :

Voyez le Roy, voyez Cotys, voyez mon père,  
Fléchissez, triomphez, bravez,  
Seigneur, mais laissez-moy me taire.

(ce qui vaut aveu malgré la prétention de se taire). Soit un quintuple martellement dramatique ternaire dont l'alexandrin sur-rythmé en 4-4-4 n'est qu'un moment dans la suite des propos qu'on vient de citer :

<sup>1</sup> Les impressions rythmiques supposée ici sont des aspects du traitement de la parole dans l'esprit : il s'agit donc de poly-rythmie mentale, non de la manière dont on pouvait, éventuellement, prononcer ces vers pour favoriser phoniquement l'un ou l'autre rythme, voire plus difficilement les deux à la fois.

<sup>2</sup> À ces trois hommes correspond le fait que finalement l'amour » se conclura par un « triple hymen ».

<sup>3</sup> Cité d'ap. *Agésilas, Tragédie. En Vers libres rimez*, P. Corneille, Paris, 1666, p. 47.

Le premier triplet (avec « sujette », « fille » et « ma foi ») s'inscrit dissymétriquement mais sans discordance dans le cadre 6-6 (deux éléments dans h1, un dans h2).

Le second triplet, énumérant les trois personnes dont elle s'estime dépendante (« amant », « père » et « roi »), s'inscrit aussi dissymétriquement en 6-6 (un élément dans h1, deux dans h2) ;

Le troisième triplet (« parents », « rivaux » et « tyrans ») s'inscrit dans une suite d'hémistiches [ ...h2 / h1 h2 ] qui n'est pas une unité métrique, mais du moins est calée contre la fin d'un distique.

Seuls les deux derniers triplets s'inscrivent dans une unité métrique (un vers) non seulement exactement, mais sans dissymétrie : le dernier s'inscrit en trois mots dans le 8-voyelles métriquement simple<sup>4</sup> ; le précédent, triplet forcé de 4v en « Voyez + N » – où la variable N correspond aux trois contraintes pesant sur la femme –, s'inscrit exactement dans l'alexandrin, mais en divergence interne, comme dans l'alexandrin binaire/ternaire de Suréna. Le forçage rhétorique du 4-4-4 en contrepoint du 6-6 scande un conflit que l'alexandrin à double rythme, qu'on peut noter « 6-6 x 4-4-4 », porte en lui. La fin de sa scène tend vers « le moyen » de le résoudre (« ... les mettre d'accord »), confirmant que c'est le nœud du drame.

Dans *Suréna* comme dans *Agésilas* le ternaire 4-4-4 en tension dans un binaire 6-6, se reformera sans cette tension dans une unité métrique simple, mais de manière plus ostentatoire. Déjà le ternaire verbal « Fléchissez, triomphez, bravez » s'inscrivait dans un 8v dont le rythme fonctionnait en clausule d'une série d'alexandrins. Au ternaire d'Eurydice fait écho à la fin de leur entretien celui de Suréna, concentré en un hémistiche : « ... Où dois-je recourir, / O ciel ! s'il faut toujours aimer, souffrir, mourir ? » ; la concentration du triplet verbal et dramatique en un simple 6-voyelles est permise par la mise en facteur commun de l'adverbe « toujours » en contre-rejet à la fin du premier hémistiche ; dans le 4-4-4 x 6-6 auquel il fait écho, le fatal « toujours » était déjà en contre-rejet à « souffrir » (lui même distingué en rejet) ; dans le second cas, il est en contre-rejet commun au triplet d'aimer, souffrir et mourir. Le caractère interrogatif et désespéré de cette pointe ternaire convient dramatiquement à cette fin de premier acte. Ainsi, comme le premier acte du *Cid* se terminait par un montage rhétorique, dramatique et rythmique concentrant sur le nom de « Chimène » un conflit binaire d'amour et d'honneur, le premier acte de *Suréna* se termine par un montage, rythmiquement différent, autour d'un conflit ternaire de devoirs ou de contraintes.

En retravaillant plus de deux siècles plus tard l'inscription du 4-4-4 en 6-6, et en la poussant peu à peu plus loin dans un contexte culturel bien différent (crise du 6-6 même), Victor Hugo ne me semble pas être allé plus loin que Corneille, qu'il admirait, dans le montage contextuel et sémantique de cette inscription métrique.

### À propos d'inscription de 4-4-4 en 6-6 au XVII<sup>e</sup> siècle

Corneille, s'il en a fait un brillant usage, n'est pas le premier inventeur du forçage rhétorique du 4-4-4 en 6-6. Voici en ordre chronologique les cinq alexandrins à parallélisme répétitif 4-4-4 (incluant les deux siens) dont j'ai connaissance en ce siècle<sup>5</sup>. On cite souvent (mais hors contexte) un exemple de D'Aubigné (1630) à propos de petits enfants qui ne savent pas encore parler s'adressant à ceux qui veulent les massacrer : Quand ils tendoient leurs mains, « Ces menottes monstroient par signe[s] aux inhumains : / Cela n'a point peché, cette main n'a ravie

A *Jamais le bien, jamais rançon, jamais la vie.* »<sup>6</sup>

<sup>4</sup> La subdivision rythmique 3-3-2 de « Fléchissez, triomphez, bravez » n'est pas symétrique, mais n'est pas métrique (le mètre de ce vers simple est simplement 8).

<sup>5</sup> Je ne liste ici que des 4-4-4 à parallélisme répétitif où chaque 4-voyelles est constitué de deux mots dont le premier ne varie pas et le second varie, ce qu'on pourrait noter en s'inspirant de Rochette (1911 : 103-121) [Ax Ay Az] où A note le mot constant et x un mot variable (tous mots de rythme 2). Je n'ai découvert aucun de ces exemples, dont quatre sont cités par Rochette (1911 : 118) en ordre non chronologique et comme indépendants. Conscient comme Martinon de l'historicité du traitement rythmique et contrairement à une opinion répandue en son temps, il considère (à juste titre) que le *rythme* « métrique » 6-6 valait encore même dans ces vers dans la tête de ces « poètes classiques » ; mais ce ne sont selon lui que des « ternaires apparents », dans lesquels l'« apparence » ternaire relève de la « syntaxe », mais non du rythme (il n'envisage pas la possibilité d'un double rythme en contrepoint et n'envisage ici de rythme que métrique).

<sup>6</sup> Agrippa d'Aubigné, *Oeuvres complètes*, éd. Caussade, 1877, Lemerre 1877, t. 4, p. 253. À en juger par la suite des éditions, le ternaire définitif résulte d'un travail rythmique progressif à partir de : « Jamais nulle rançon

Plus de ving ans plus tard, Scarron, dans un vers souvent oublié dans les discussions sur ce rythme, faisait dire à Japhet dans sa pièce *Japhet d'Arménie* (1654, s3.4)<sup>7</sup> :

B      *Maudit Amour, maudit Orgas, maudit voyage,*  
B'     Maudite Leonore, & maudit son visage :

Exemple d'autant plus remarquable et manifestement médité que s'y succèdent, à la fois parallèles et contrastifs d'un vers à l'autre du même distique, une inscription rhétorique ternaire, puis un équivalent binaire, en 6-6. Cette parenté contextuelle du ternaire au binaire est analogue à la parenté génétique du ternaire de d'Aubigné (voir note 29 ci-dessus). Il n'existe pas d'indice que Scarron ait été inspiré par l'exemple des *Tragiques*, mais pouvait-il ignorer l'œuvre de celui dont il avait épousé la petite-fille (future Mme de Maintenon)

Suivent, chez Corneille, les cas examinés plus haut, en 1666 dans *Agésilas* (s4.1)

C      *Voyez le Roi, voyez Cotys, voyez mon père,*  
C'     Fléchissez, triomphez, bravez,

puis en 1675 dans *Suréna*, exemple le plus fameux (volonté d'Eurydice) :

D      *Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir.*

à quoi fait ensuite écho, en derniers mots de l'acte 1, l'angoisse de Suréna :

... Où dois-je recourir,  
D'     O ciel ! s'il faut toujours + aimer, souffrir, mourir ?

Sixième et dernier exemple de cette collection, en 1684, de Champmeslé et La Fontaine dans la comédie *Ragotin ou le Roman comique* dérivée du roman de Scarron (scène 5.12)<sup>8</sup> :

C      *Ne trouverai-je ici qu'outrage sur outrage ?*  
C      *Maudit château, maudit, amour, maudit voyage.*

Chacun de ces exemples est-il indépendant (génération spontanée) ou influencé par le modèle d'un prédécesseur ? Que certains puissent être indépendants, on pourrait l'envisager conformément à l'idée de Rochette (1911 : 118) selon qui, sur le modèle connu du parallélisme binaire en 6-6, en présence d'un troisième terme, un « léger caprice de syntaxe » pouvait suffire à faire surgir quasi-accidentellement un parallélisme ternaire ternaire (encore fallait-il, tout de même, que la tension rythmique résultante soit motivée !).

Sans exclure cette éventualité (du moins pour certains cas et complémentarément), il paraît presque évident que le vers de *Ragotin* (1684), exemple le plus tardif, fait au moins écho à celui du *Japhet* de Scarron (1653), ne serait-ce que parce qu'il reprend deux éléments de son triplet (« maudit amour » et « maudit voyage » avec sa rime). Cela ne suffit pas à rendre improbable qu'ils aient connu le ternaire de *Suréna* ; non seulement Corneille – mort quelques mois après les représentations de *Ragotin* – restait un monument du théâtre français, mais les deux Champmeslé avaient joué dans les années 1670 à l'Hôtel de Bourgogne où *Suréna* fut joué<sup>9</sup> ; il est très peu probable qu'ils n'aient pas remarqué ce vers remarquable.

et jamais nulle vie » (1<sup>re</sup> édition), puis « Jamais le bien, jamais nulle rançon ni vie » (2<sup>nd</sup>e éd.) (Marie-Hélène Prat, « Dire *Les tragiques* : les rythmes du texte dans *Vengeances et Jugement* », p. 63, dans *La Chanson de Roland, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccotet*, éd. Catherine Fromilhague et Anne-Marie Garagnon, PUPS, 2003, p. 47-63.) Même format d'inscription parallèle ternaire, sans la répétition lexicale, dans l'un de ces vers des *Princes* (1620) où l'auteur donne la recette à des jeunes pour s'élever dans le monde de la Cour : « Il reste que le corps comme l'accoustrement, / Soit aux loix de la Cour, marcher mignonnement, / Trainer les pieds, mener les bras, hocher la tête, / Pour bransler à propos d'un pennache la creste, / Garnir & bas & haut de roses & de nœuds, / Les dents de muscadins [petites pastilles contenant du musc], de poudre les cheveux » ; l'affectation rythmique du ternaire contrariant la période métrique binaire scande une affectation (peut-être dansante ?) d'allure.

<sup>7</sup> D'après l'édition de *Dom Japhet d'Arménie*, Paris, 1754.

<sup>8</sup> *Ragotin* est joué en 1684 sous le nom de Champmeslé quelques mois avant la mort de Corneille et imprimé en 1702 sous le nom de La Fontaine (d'après la Notice de *Ragotin ou le Roman comique, Comédie*, de La Fontaine, 2016, BnF collection, ebooks). Les éditeurs récents considèrent généralement que la part de La Fontaine est faible dans cette pièce (au moins parce qu'ils la jugent médiocre). Rochette l'attribue au seul La Fontaine comme on le faisait souvent de son temps.

<sup>9</sup> Corneille avait suivi en 1647 Floridor à l'Hôtel de Bourgogne où pouvaient jouer Champmeslé, sa femme et une nièce de cette dernière.

Une remarque due à Georges Kliebenstein suggère qu'en outre, dans la bouche de Ragotin, l'alexandrin ternaire peut avoir une résonance d'ordre mimétique<sup>10</sup> : à la suite d'un concours de circonstances fatal, cet infortuné dont le nom rime à « destin » (nom d'un personnage plus heureux dans la pièce) a le *pied emboité* dans un pot de chambre ; vu sa petite taille, il y semble collé comme une statue sur son *pied* d'estal (piédestal) et semble boiteux – parallèlement à Japhet à qui on avait réussi à donner l'impression qu'il était sourd – ; la notion de *pied* pouvait correspondre en métrique française à deux syllabes métriques et le 4v médian entravant la césure 6-6 pouvait faire paraître le vers *boiteux* ou *estropié*<sup>11</sup>. Ces résonances métriques (burlesques) du drame tendent à confirmer que les auteurs sont conscients du travail rythmique et de sa pertinence dramatique. Ils ne sont sans doute pas les premiers.

L'accident du pot de chambre / pied d'estal de Ragotin rappelait immanquablement aux contemporains la difformité physique dont l'auteur Scarron plaisantait lui-même. On lit encore en 1690 dans le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690)<sup>12</sup>, à l'entrée *jatte* (sorte de récipient peu profond) : « On appelle *cul de jatte* un pauvre estropié qui n'a ni cuisse ni jambes (*sic*) dont il puisse se servir, & qui est obligé de marcher sur ses fesses enfermées dans une *jatte*. Scarron s'appeloit *cul de jatte*, car il estoit tellement paralytique, qu'il ne pouvoit sortir de sa chaise. »<sup>13</sup> (Le pot de chambre où s'emboîte Ragotin vaut la *jatte* du cul de *jatte* boiteux et ainsi les alexandrins de 1653 et de 1684 boitent de conserve en 4-4-4).

Les cinq cas cités ci-dessus de forçage de 4-4-4 en 6-6 semblent avoir, plus ou moins précisément, quelque chose en commun sur le plan du sens et de l'émotion. Cela, on l'a vu, va de soi pour les deux exemples associés au nom de Scarron ; comme Japhet, Ragotin est un personnage ridicule ; comme lui, il arrive au comble d'une situation malheureuse qui le ridiculise ; fou furieux comme lui, il maudit son sort en un alexandrin ternaire qu'on peut supposer gueulé plutôt que déclamé (rien à voir avec le 4-4-4 ronronnant de fin de XIX<sup>e</sup> siècle). La femme qui prononce le 6-6 ternaire dans *Agésilas* se plaint de la triple contrainte (liée à des enjeux politiques) que son sort lui inflige. Même chose exactement pour l'exemple de *Suréna*. Ces quatre vers ont en commun d'exprimer un triple malheur ou de constituer une triple malédiction. Même l'exemple d'Aubigné n'est pas sans quelque rapport avec eux : il n'exprime pas un malheur (l'assassinat imminent), mais la triple innocence que les tout petits effrayés lui opposent. Son pivot rhétorique « jamais » équivaut (avec négation) au mot pivot de *Suréna* « toujours » et dans les deux cas il est question de « vie » de « mourir » ; il est vrai que destin et fatalité peuvent naturellement attirer ces notions dans un drame.

Le rapport des vers sérieux de Corneille avec le 4-4-4 x 6-6 burlesque de Scarron est moins évident. Mais *Japhet d'Arménie* avait eu un énorme succès et avait été joué plus de trente fois par la troupe de Molière à une époque où Corneille était en pleine activité. Scarron, dramaturge comique à succès et dont le personnage de Jodelet s'était imposé, avait rivalisé avec Thomas Corneille. Il paraît peu vraisemblable que le grand Corneille, qui avait lui-même brillamment métrifié l'héroïsme comique dans *L'Illusion comique*, n'ait pas connu le vers de *Japhet* ; et que l'ayant entendu ou lu, il en ait apprécié l'effet ; et finalement, qu'il ait à son tour entrepris de transposer l'effet tragico-comique de ce montage rythmique en effet tragique-élégiaque. Chez lui comme chez le burlesque, la série de malédictions ou de contraintes qui s'inscrit d'abord, ternaire, dans un 6-6 s'inscrit ensuite dans une forme différente, que ce soit, binaire, en un vers 6-6 ou, encore ternaire, en hémistiche de 6.

<sup>10</sup> Georges Kliebenstein, communication personnelle.

<sup>11</sup> Il y a d'autres traces d'humour métrique dans cette pièce, par exemple dans s4.7 où le second vers d'un distique manque à rimer avec le premier parce qu'un comédien (d'une pièce dans la pièce) y substitue par erreur le mot « jambes » au mot « pieds », faute de rime et de cadence : ça boite (comme l'auteur).

<sup>12</sup> Furetière, Antoine 1690, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français ...*, tome 2, La Haye et Rotterdam. – On pouvait se faire de Scarron une image caricaturale : « Mille gens se sont figuré que Scarron étoit véritablement un cul-de-jatte, tel que nous en voyons dans les Places publiques, & à la porte des Eglises. Ils ont pris trop littéralement ce mot, qu'il employe en parlant de soi-même burlesquement dans ses Poésies, & dont ses ennemis se sont quelquefois servis comme d'une injure très humiliante. On a poussé la chose si loin qu'il y a eu des Portraits de Scarron, où il étoit représenté de face ayant les jambes rangées autour d'une jatte de bois dans laquelle le bas de son corps étoit enchâssé ; ou même sans cuisses absolument. Le tout étoit posé sur une table. » (« Histoire de Mr Scarron et de ses ouvrages » dans *Œuvres de Monsieur Scarron*, Amsterdam 1737, tome 1, p. 63-64). Il est vrai par exemple que, dans le *Virgile travesty en vers burlesques*, le narrateur dit Énée moins enclin à faire un voyage « « Que moy, cul de jatte follet / ne songe à danser un ballet » (livre 4).

<sup>13</sup> « Moi, qui suis dans un cul de jatte, / Qui ne remuë [*sic*] ni pied ni patte », dit un « Testament de Monsieur Scarron en Vers burelesques » dans *La Suite du Virgile travesti*, t. 3, Paris, David, 1730, p. 173.