

7  
Métrique des *Fleurs du Mal*

## METRIQUE DES FLEURS DU MAL \*

Nous essayons ici de dégager quelques propriétés générales de la versification de Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal*, d'après l'édition fournie par A. Adam<sup>1</sup> chez Garnier en 1961, en entendant sous ce titre, ci-dessous abrégé en « FM », non seulement la dernière édition des *Fleurs du Mal* contrôlée par Baudelaire (1861), mais aussi les pièces rassemblées par Adam dans le « Supplément aux Fleurs du Mal », c'est-à-dire les « Nouvelles *Fleurs du Mal* », *Les Epaves*, et les poèmes de l'édition posthume des *Fleurs du Mal*. Ce corpus laisse de côté, essentiellement, des morceaux inachevés, des pièces de jeunesse ou d'attribution douteuse, et les *Amoenitates Belgicae*. Il s'agit d'un ensemble de 4 310 vers répartis en 169 poèmes sur lequel nous examinerons les réseaux *systématiques* d'équivalences<sup>2</sup> entre vers ayant une même structure syllabique (mètre), se terminant par les mêmes sons (rime), ou se terminant par le même mot (« répétition »), voire identiques mots pour mot.

## 1. MORCEAUX CYCLIQUES. NOTATION.

Un effort d'explication de la notation des formes métriques est nécessaire pour dégager les propriétés les plus générales, et cela d'autant plus que le corpus de référence est étendu. Prenons l'exemple banal de « L'albatros », rimé en : *abab cdcd efef ghgh* ; nous pouvons réécrire cette formule en *(abab) (abab) (abab) (abab)*, si nous convenons que deux lettres (« variables ») semblables indiquent une équivalence de terminaison seulement si elles ne sont pas enfermées dans deux paires distinctes « ( ) » de parenthèses courbes ; et comme cette formule présente, à l'intérieur de parenthèses courbes, 4 fois la sous-formule « *(abab)* », nous pouvons la résumer en : *4 (abab)* où le multiplicateur 4 est extérieur aux parenthèses courbes, qu'il multiplie. Nous n'accorderons pas cette valeur de délimitation du sens des équivalences entre variables-lettres à d'autres sortes de parenthèses. Si deux quatrains sont faits sur les mêmes rimes, comme dans le sonnet « Le mauvais moine » dont les quatrains riment en *(abababab)*, nous pouvons distinguer ces quatrains par parenthèses d'une autre forme, par exemple en écrivant : *([abab] [abab])*, résumable en *(2 [abab])* avec le multiplicateur « 2 » à l'intérieur des parenthèses courbes (puisque'il n'y en a ici qu'une paire) ; les 4 vers *a*, comme les 4 *b*, seront censés rimer ensemble puisqu'ils ne seront pas enfermés dans des parenthèses courbes distinctes. (Ces conventions font partie du système de notation exposé dans « Pour une grammaire des strophes », Cornulier, 1988).

Le Spleen *Je suis comme le roi d'un pays pluvieux* est fait de 18 vers rimés ainsi : *(aabbccddeeffgghhijj)*. La formule traditionnellement employée

pour représenter ce type de schéma rimique est : « *aabb...* », où la suite de points, suggérant une continuité à reconstituer, avoue le défaut d'explicitation de la formulation. Les parenthèses courbes nous permettent de la réécrire ainsi : *(aa) (aa) (aa) (aa) (aa) (aa) (aa) (aa) (aa)*, formule résumable en « 9 *(aa)* », c'est-à-dire suite de 9 paires de vers rimant entre eux à l'intérieur de chaque paire.

On peut de même noter par *(aab ccb)* la forme des sizains qui se suivent dans « Le calumet de paix » ; l'espace ménagé dans cette formule entre le premier « *b* » et le « *c* » n'indique pas que les tercets sont graphiquement séparés, mais suggère seulement une division théorique en deux tercets et facilite la lecture.

Alors que la formule traditionnelle « *aabb...* » privilégiait indûment une correspondance des paires de distiques de rimes suivies avec les quatrains dits croisés ou embrassés (*aabb = abab = abba*), la formule « *n (aa)* » fait apparaître une forte communauté fonctionnelle entre le distique de rimes suivies, le quatrain de rimes croisées, et le sizain classique : le « Spleen » fait d'une suite de *(aa)*, « L'albatros », fait d'une suite de *(abab)*, et les séries de sizains *(aab ccb)* du « Calumet », ont notamment ceci en commun :

1) A l'intérieur de chaque distique *(aa)*, de chaque quatrain *(abab)*, et de chaque sizain *(aab ccb)*, chaque vers rime avec un autre vers ; et de plus, d'un *(aa)* au suivant, comme d'un *(abab)* au suivant, ou d'un *(aab ccb)* au suivant, il n'y a pas de rime, du moins qui soit systématique comme l'est la succession même des *(aa)*, des *(abab)* ou des *(aab ccb)* ; enfin, et surtout, deux distiques *(aa)*, quoique ne rimant pas entre eux, et de même deux quatrains *(abab)*, ou deux sizains *(aab ccb)*, sont équivalents entre eux, non par la forme matérielle de leurs sonorités finales (équivalence matérielle), mais par leurs schémas d'équivalences selon ces sonorités (équivalence structurale). Nous dirons que le « Spleen », comme « L'albatros » ou les suites de sizains du « Calumet », est une suite *cyclique simple* de « strophes » — en étendant ici le nom de « strophes », avec les guillemets, aux distiques *(aa)* — équivalentes par la rime structurellement.

2) Un distique *(aa)*, un quatrain *(abab)* et un sizain *(aab ccb)* ont ceci de commun : chacune de ces « strophes » est une paire symétrique de deux parties semblables que j'appellerai « cellules » ; on le verra mieux en réécrivant ces formules de la manière suivante :

*(aa) (ba ba) ((bb)a (cc)a)*

Dans chaque « strophe » les deux cellules<sup>1</sup> — vers uniques, distiques, ou tercets — riment entre elles ; la cellule est simple — un vers, dans le distique — ou composée de deux parties ; la première partie de la cellule composée est un seul vers dans chaque moitié de quatrain, un distique dans chaque moitié de sizain (une cellule de « strophe » sizain contient donc une « strophe » du type élémentaire) ; les deux premières parties de cellule sont équivalentes entre elles dans chaque strophe ; par l'équivalence matérielle de rime dans *(ba ba)* (rime en *b*) ; par l'équivalence structurale seulement dans *((bb)a (cc)a)*<sup>2</sup> ; on comprend du reste que l'équivalence entre deux parties homologues de cellules ne puisse être purement structurale que si chacune de ces parties est faite de plusieurs vers (dans un quatrain *(ba ca)*, on aurait seulement l'impression que les vers 1 et 3 sont libres à l'égard de la rime — « blancs »). Appelons par pure commodité « classiques » (entre guillemets) ces trois sortes de « strophes ».

<sup>1</sup> = modules

<sup>2</sup> . Je ne vise plus à cette décomposition des cellules (modules) du sizain classique en un distique et un vers : cf. voir chap. 2. ci-dessous.

Près de 60 % des vers des « 1-11 » qui n'appartiennent pas à un sonnet appartiennent à une suite cyclique simple de « strophes classiques ». Il s'agit surtout de quatrains (*abab*), les sizains (*aab ccb*) n'apparaissant, curieusement, que dans « Le calumet de paix », œuvre réalisée sur commande d'un librettiste, donc peu représentative de la conception propre de Baudelaire comme versifieur (cependant, quoique cette pièce soit censément traduite de Longfellow, le passage imité n'est pas en strophes chez le poète américain).

Une variante non « classique » (au sens convenu ici) du quatrain (*abab*) est le quatrain (*abba*) qui n'en diffère que par l'orientation de la seconde cellule : *ab* suivi de *ba* au lieu de *ab* (comparer, dans certains sonnets, le sizain en (*aab cbc*) qui diffère du sizain parfaitement symétrique (*aab ccb*) par la permutation des deux derniers vers). Ce qui permet de considérer les (*abba*) comme des variantes des (*abab*) n'est pas seulement leur parenté structurale apparente, c'est aussi le fait qu'ils sont parfois mélangés comme équivalents, fût-ce exceptionnellement, chez plusieurs poètes réguliers ; ainsi deux quatrains en (*abab*) figurent, rarement repérés, au milieu des (*abba*) de « Booz endormi » (Hugo a pratiqué plusieurs fois le mélange dans des poèmes plus légers en 8-syllabes) ; « Le vampire » présente une alternance qui paraît unique dans notre corpus — 2 (*abab*), 1 (*abba*), 2 (*abab*), 1 (*abba*) — mais qui étonne moins si on tient compte de ce que ces deux types de strophes étant fortement apparentés, il s'agit encore d'une suite cyclique simple de quatrains (chacun est au moins une suite de 2 paires non orientées de rimes). Le quatrain (*abba*) est relativement fréquent chez Baudelaire (plus du tiers des quatrains en séquence cyclique simple dans les « FM »), alors qu'il est très minoritaire ou même rare chez la majorité des poètes antérieurs ou contemporains ; Cassagne y voit donc une manière de se démarquer de Hugo ; cette volonté d'originalité est d'autant plus plausible que, dans les sonnets où la forme de quatrain (*abba*) est de loin dominante à la même époque, Baudelaire l'emploie moins d'une fois sur deux ; comme si cette forme avait un charme particulier là où elle est rare, et moins de charme là où elle est commune. Les trois quarts des vers de notre corpus, les sonnets mis à part, appartiennent à une suite cyclique simple de « strophes classiques » ou de ce type-là. Le quart restant n'appartient pas à une suite cyclique simple, ou alors il s'agit d'une suite de « strophes » non « classiques ».

Il est notable qu'on ne rencontre pas dans ce corpus de dizain du type (*abab ccd eed*), strophe lyrique de style noble, composée par la réunion d'un (*abab*) et d'un (*aab ccb*). Mais on trouve trois sortes de strophes composées qu'on pourrait appeler jumelles, fréquentes dans les textes de chansons<sup>3</sup> (et chez Desbordes-Valmore), et qui sont formées par la simple réunion (en un seul « paragraphe » graphique) de deux « strophes » semblables, « classiques » ou apparentées en (*abba*) : il s'agit de quatrains rimés en (*aabb*) — paires de (*aa*) — dans cinq poèmes ; de huitains en (*abba cddc*) — paires de (*abba*) dans « L'examen de minuit » ; de huitains en (*abab cdcd*) — paires de (*abab*) — dans « Le jet d'eau » ; et des douzains de « L'invitation au voyage » qui sont formés par la réunion de deux sizains (*aab ccb*). Baudelaire fait aussi alterner des strophes de types différents, en les groupant semble-t-il deux à deux : ainsi « L'invitation au voyage » semble analysable en trois paires de strophes, chaque paire étant formée par la succession d'une strophe jumelle combinant deux sizains (« couplets ») et d'un distique [*aa*] graphiquement démarqué (ce distique se répétant, comme un refrain, d'une paire de strophes à l'autre). « Le jet d'eau » présente de même trois

57

cf p 35

païres de strophes, formées d'un « couplet » — strophe jumelle de 2 (*abab*) — et d'un refrain [*ab ab ab*] sur la forme duquel nous reviendrons (le nombre 3, au niveau des suites de strophes, est souvent caractéristique dans la versification française du style « texte de chanson ») ; enfin, d'une manière comparable, « Les litanies de Satan » commencent par une succession de quinze triplets de vers, dont chacun est formé par la succession d'un (*aa*) et d'un vers refrain graphiquement démarqué, *O Satan, prends pitié de ma longue misère*. Il est remarquable que, répéter n'étant pas rimer, ce vers-refrain ne rime enfin, à proprement parler, qu'à la fin du quinzième triplet, où les rimes du distique sont aussi en *-ère*. Cette originalité marque le fait que ce poème transpose à peu près en versification française, et en l'honneur de Satan, le modèle des « litanies » du Saint Nom de Jésus, du Sacré Cœur, de la Sainte-Vierge, etc., que Baudelaire connaissait dans le culte de la religion catholique romaine, en langue latine ; l'invocation à Satan répétée après chaque distique correspond à l'invocation *Miserere nobis* répétée par le peuple après chaque « couplet » de l'officiant. Le fait même que la « Prière » qui conclut les « Litanies » soit faite de trois distiques (*aa*) pourrait correspondre au fait que certaines litanies catholiques étaient suivies d'une formule rituelle ternaire. (Comparer, dans cette perspective les tercets de « O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour » de Verlaine dans *Sagesse*, où la structure de tercet (*aba*) est constituée à base de répétition, plutôt que de rime proprement dite).

Certains lecteurs objecteront, peut-être, que toutes les suites de rimes plates analysées plus haut comme des suites de (*aa*) devraient en fait être considérées comme des suites de quatrains (*aabb*), sortes de strophes jumelles composées de deux distiques (*aa*) ; certains métriciens modernes assurent en effet que les rimes plates sont automatiquement constituées en quatrains par la seule vertu de l'alternance traditionnelle des distiques en genre (distique féminin / distique masculin). Mais du fait que des formes alternent suivant le schéma *abababa...*, il ne s'ensuit pas automatiquement qu'elles soient systématiquement regroupées en paires successives, en une suite ininterrompue soit de *ab*, soit de *ba*. Il est du reste facile de vérifier ce point : si, par principe, tout poème en rimes plates était en fait une suite de quatrains composés de distiques (distique féminin + distique masculin, ou distique masculin + distique féminin, selon le cas), cela impliquerait que tout poème est formé d'un nombre pair de distiques. Un coup d'œil sur le relevé métrique des *Fleurs du Mal* fait apercevoir que tel n'est pas le cas (le nombre de distiques est, en fait, impair dans un peu plus de la moitié des cas). Ceci suffit à écarter une hypothèse avancée sans le moindre argument. — Nous ne parlons évidemment pas, ici, des distiques (*aa*) manifestement groupés en quatrains par la présentation graphique, confirmée par le découpage du texte.

Les « strophes » qui ne sont pas « classiques » peuvent se différencier du modèle ici appelé « classique » à plusieurs égards. Nous les passerons en revue maintenant.

« *Franciscae meae laudes* » est fait de onze (*aaa*) ; le refrain du « Jet d'eau » est rimé en *ab ab ab*. La forme (*aaa*) est « au classique » (*aa*) ce que la forme (*ab ab ab*) est au « classique » (*abab*) : la cellule de base d'une « strophe » est triplée, au lieu d'être simplement doublée. Ces deux modèles s'écartent donc du modèle « classique » de la même façon, par le fait qu'ils ne sont pas binaires, mais exceptionnellement ternaires au niveau de l'association des cellules en « strophes ». A ce statut exceptionnel peut être associé

le fait que les « *Franciscae meae laudes* » (dont tous les vers sont masculins) sont écrites tout en latin, et que le refrain du « *Jet d'eau* » est un refrain, évoquant comme tel le style de la chanson et non la seule littérature écrite qui a son système propre de versification. — Le rapprochement du type (*ab ab ab*) en général avec le *strambotto* italien (Mart'non) me paraît, dans de tels cas, peu éclairant.

Restent les « strophes » du type quintil. Il s'agit principalement de sept poèmes rimés en (*ababa*), ou en (*abbaa*), pour lesquels une décomposition du type « 4 vers plus 1 vers » est indiquée, soit par une structure de répétition dans six poèmes sur lesquels nous reviendrons, soit par la disposition en paragraphes (« *Le goût du néant* », pièce remarquable aussi par l'enchaînement rimique d'un quintil à l'autre par permutation, qui la boucle sur lui-même). Ces « strophes » ne s'écartent du modèle (*abab*), ou (*abba*), que par le fait que le quatrain y est comme prolongé par un écho de son premier vers. Ceci n'a pas grand-chose à voir avec les quintils en (*abaah*) — trois morceaux dont « *La chevelure* », cent cinq vers — intermédiaires entre les modèles (*ab ab*) et (*aab ccb*) ou (*aab aab*), et qui semblent s'en écarter par la légère dissymétrie du premier membre des deux cellules composantes (un vers dans la première, deux dans la seconde) ; encore l'analyse en (*ab aab*) — cellules de 2, puis de 3 vers — que cette comparaison suppose, n'est-elle pas certaine (spécialement dans le cas du « *Madrigal triste* »). Enfin il semble qu'on s'écarte sensiblement de ce type strophique avec les (*abbab*) du « *Poison* », mesurés en [*6+6 7 6+6 7 6+6 7*], qui commencent comme des (*ab ba*) dont les cellules seraient scandées par des clausules de 7, mais où le cinquième vers, non systématiquement détaché du second « distique », semble ramener la « strophe » à une pure alternance sans groupement<sup>4</sup> ; à cette particularité se joint de fait que la promiscuité de mesures de 6 et de 7 syllabes d'un vers à l'autre ne facilite pas la perception métrique dans ce poème qui se conclut dans « le vertige » d'une âme « défaillante ».

Tels sont les seuls écarts par rapport à la tendance majoritaire dans les « FM ». On peut donc dire que dans ce corpus, à l'exception du bref « *Lola de Valence* » (quatrain unique *abba* sur lequel nous reviendrons), tout poème est fait d'une suite cyclique de « strophes » ou de paires de « strophes » selon la rime<sup>5</sup> (ou, rarement, composé de telles suites successives), s'il n'est pas du type sonnet. Ceci implique notamment qu'une rime d'attente n'est jamais séparée de sa rime-écho par plus d'une espèce de rime ; il n'existe pas, par exemple, de strophe rimée en (*abcabc*), où deux espèces de rimes — celle en *b* et celle en *c* — sépareraient le premier *a* du second (cf. Quicherat, 1850 : 83 et 350-451). D'une manière générale, hors des sonnets, les rimes se renouvellent d'une « strophe » à l'autre (l'équivalence est purement structurale), à moins qu'un schéma de répétition n'implique automatiquement le retour de mêmes sonorités ; la seule exception est « *Le goût du néant* », dont les quinze vers se terminent par des mots différents : deux quintils successifs quelconques y rimant en ( [*abba a*] [*baab b*] (« permutation » de rimes d'une strophe à l'autre, ayant aussi pour effet d'égaliser la troisième à la première).

L'étude de la manière dont les schémas métriques sont stylistiquement exploités serait longue et délicate à faire. Signalons seulement qu'en général les suites de (*aa*) ne sont pas graphiquement démarquées (absence d'interligne) et nettement bornées sémantiquement ; cependant les (*abab*) sont traités de la même manière, sans interligne ou autre distinction typogra-

phique, dans deux pièces, « Le masque » et « La voix », pour lesquelles Cassagne (1906 : 84) ne veut donc pas parler de *strophes* (peu m'importe en soi le choix terminologique). Inversement dans « Abel et Caïn » les (*abab*) sont graphiquement présentés et sémantiquement compartimentés en cellules (distiques) dont voici les premières :

Race d'Abel, dors, bois et mange ;  
Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange  
Rampe et meurs misérablement.

Ces premières rimes finales de distiques ne brillent que par leur monotonie ; Molière avait immortalisé le ridicule des rimes par séries d'adverbes en *-ment* (qui « font admirablement »), et la célèbre *Prosodie de l'Ecole Moderne* de W. Ténint, préfacée par Hugo (1844, p. 93), les cite comme parangon de l'ignorance du principe suivant lequel plus le sens et la nature des mots rimant sont différents, « plus aussi la rime est originale et a de charmes ». L'effet contraire est ici renforcé par l'assonance avec les rimes féminines (celle du premier vers en « mange » contient même la syllabe /mã/), et son caractère intentionnel est confirmé par le retour de rimes de distiques semblables au début de la deuxième partie du poème : *fumant, suffisamment*. Pourquoi cet effet ? Le distique final commande à la « Race de Caïn » de monter au ciel et de jeter Dieu sur la terre. C'est l'inversion du premier « Commandement de Dieu » inspiré des « Tables de la Loi » (Moïse, livre de *L'Exode*) :

*Un seul Dieu tu adoreras  
- Et aimeras parfaitement.*

On apprenait alors par cœur au catéchisme, sur une diction plus ou moins musicalisée, ces commandements en distiques de 8-syllabes rimés en (*n [a]*), (rimes masculines en *-ras*, futur verbal de valeur impérative, et *-ment* généralement adverbial) ; dans le livre de *L'Exode*, les commandements sont associés, dans la notion de l'« Alliance » proposée par Dieu au peuple hébreu, à la bénédiction de ce peuple et à la malédiction de ses ennemis auxquels le poème suggère donc le contrat inverse. Baudelaire a pu couler ce schéma dans celui de la versification littéraire, en renouvelant les rimes (« Monogamie » des rimes constituant ici des quatrains) et en les alternant en genre, mais en conservant l'autonomie des distiques (voir aussi, cependant le § 6 ci-dessous). Cassagne (1906 : 85), ne rapportant pas cette pièce au modèle catéchistique qu'elle me semble détourner, la trouve d'une « monotonie peu agréable ».

## 2. MORCEAU CYCLIQUE ET SONNET

Les sonnets semblent pouvoir faire exception au principe cyclique de composition métrique de Baudelaire. Certes, pour nous en tenir aux types réputés les plus « réguliers » de sonnets, et par exemple à un sonnet rimé en ([*abba*] [*abba*] [*ccd*] [*ede*]), il y a une équivalence de structure entre les quatrains — tous deux en (*abba*) — et même, dans une certaine mesure, entre les tercets — chacun formé, en soi, de deux vers rimant et d'un vers

blanc ; cependant, les quatrains sont généralement faits sur les mêmes rimes (équivalence matérielle, et non seulement structurale), ce qui constitue une espèce de huitain composé unique, et une même rime (ici en « *d* ») enchaîne les deux tercets, dont chacun pris en soi contient un vers blanc. Mais surtout, le passage des quatrains au sizain final, caractéristique de la forme sonnet, empêche l'ensemble d'être cyclique (sauf, bien sûr, dans les cas où les sonnets apparaissent systématiquement en série homogène, ce qui n'est pas le cas ici) ; par contraste avec les pièces cycliques, c'est une caractéristique du sonnet que de n'être pas une suite de « strophes » toutes semblables<sup>6</sup>, et d'avoir un début et une fin différents (quatrains/sizain) ; cf. l'idée de Ténint (livre cité, p. 162) comme quoi « une poésie en deux ou trois stances semble quelque chose d'inachevé », alors qu'un sonnet, forme globale, « a sa fin voulue, et qu'on ne peut dépasser ».

Mais ce contraste entre le sonnet et les poèmes cycliques masque une ressemblance de principe à un niveau de généralité plus grande. Le propre d'une pièce « cyclique », au sens restreint où on l'entend ici, est que tout vers y appartient à une « strophe » qui a son équivalent formel dans le contexte, avant ou après, non simplement selon la matière des sonorités finales de vers, mais selon les schémas d'équivalences que ces sonorités dessinent. Ces équivalents que la « strophe » d'une pièce « cyclique » trouve dans son contexte, le sonnet les trouve, par le fait même qu'il réalise une forme « fixe », dans le modèle même de la forme fixe, c'est-à-dire, culturellement, dans la forme commune aux sonnets avec lesquels le poète ou le lecteur est déjà familiarisé. Et comme les sonnets sont faits avec des rimes différentes, la relation de conformité d'un sonnet qu'on fait ou qu'on dit avec l'image culturelle qu'on a du sonnet est une relation de conformité structurale et non matérielle. On peut du reste comparer le sonnet ( [*abba*] [*abba*] [*ccd*] [*eed*] ) à un dizain très classique (absent du corpus étudié) de la forme ( [*abab*] [*ccd*] [*eed*] ), composé par la réunion d'un quatrain croisé du type (*abab*) avec un sizain (*aab ccb*) ; par comparaison avec ce dizain, le sonnet présente généralement un quatrain en (*abba*), et de plus redoublé sur les mêmes rimes. Ainsi le sonnet ressemble un peu — en plus développé — à une strophe classique dont les composants seraient nettement dissociés, et cette ressemblance peut être liée au fait que l'un comme l'autre sont des groupes de vers structurellement équivalents selon la rime, contextuellement dans un cas, culturellement dans l'autre<sup>7</sup>.

Venons-en à l'unique poème des « FM » qui, sans être un sonnet, n'est pas non plus une suite « cyclique » selon son schéma rimique. Il s'agit des quatre alexandrins de « Lola de Valence » qui sont rimés ainsi : (*abba*). Il y a bien équivalence entre les deux distiques successifs, *ba* étant semblable à *ab* à l'orientation près, mais cette ressemblance est purement matérielle (chaque distique, considéré en soi, est simplement fait de deux vers blancs, donc n'a pratiquement pas de structure simple). Or ce poème est ainsi annoté par le poète lui-même :

Ces vers ont été composés pour servir d'inscription à un merveilleux portrait de Mademoiselle Lola, ballerine espagnole, par M. Edouard Manet, [...] »

Cette note indique le statut particulier de ce genre de « poème » : il faut le comprendre comme citation d'une inscription isolée apposée à un objet, plutôt que comme un poème conçu comme élément d'un recueil de pièces



en vers. Une autre pièce célèbre du même genre est, à la même époque, dans *Les Contemplations* de Victor Hugo, celle intitulée « Écrit au bas d'un crucifix », laquelle réfère à un crucifix (absent du recueil) supposé par l'expression déictique *ce Dieu* qui y figure, et est également un quatrain d'alexandrins rimé en (*abba*). Chez Hugo comme chez Baudelaire, l'unicité du quatrain, qui rend le « poème » non cyclique, est associée au fait qu'il se présente comme citation d'un texte étranger au recueil même. Mais si le quatrain (*abba*) n'est pas répété, et ainsi équivalent en contexte<sup>3</sup>, il est, à l'état isolé, perceptible par un habitué de la poésie française comme conforme au « modèle » familier des quatrains de la même forme ; c'est là une sorte de conformité structurale (non contextuelle) selon la rime. Ainsi on peut apparenter ce « poème » (citation d') inscription aux sonnets des « FM » dont chacun présente une équivalence de structure selon la rime avec le type sonnet en général. Peut-être même peut-on imaginer un rapport entre la fonction sémantique de citation, et celle métrique de conformité à un modèle externe.

### 3. SUR L'« IRREGULARITE » DES SONNETS

On a admis jusqu'ici, pour simplifier, que chaque sonnet des « FM » est structurellement équivalent selon la rime à un modèle supposé du sonnet comme un quatrain de « L'albatros » est équivalent aux quatrains qui le précèdent ou le suivent. C'est une grosse simplification à deux égards. D'abord, parce qu'il n'existe pas un modèle unique, indépendant des époques et des cultures, absolument rigide, « du » sonnet seul « régulier » comme par droit divin. Dès lors qu'il existe des sonnets de forme différente, il est délicat de baptiser sans aucune nuance certains « réguliers » et d'autres « irréguliers » au seul motif que les premiers seraient seulement plus communs chez tels auteurs ou à telle époque ; et les déclarations des métriciens (fussent-ils poètes) comme quoi ceci est régulier et cela ne l'est pas ne doivent pas plus être prises pour normes d'analyse de la versification, que les déclarations des grammairiens ne doivent être prises pour définition et constitution de la grammaire française ; en tout cas, on ne devrait pas confondre la norme qui émane de l'usage et celle que prétendent exprimer ou imposer des déclarations explicites.

L'autre simplification résulte du fait que, comme l'a bien noté Albert Cassagne (1906 : 90-91), « tandis que Sainte-Beuve, Th. de Banville, Leconte de Lisle, Joséphin Soulayr observent généralement les règles du sonnet, la plus grande variété, la plus grande irrégularité, une fantaisie presque incohérente, règnent parmi les sonnets de Baudelaire », auquel sur ce point seul Musset pourrait être comparé. Les quatrains des sonnets de Baudelaire peuvent être rimés en 2 (*abba*), ou en 2 (*abab*), ou en 2 (*aabb*) ; les rimes sont, ou ne sont pas, reprises d'un quatrain à l'autre ; les sizains sont encore plus variés, et se terminent parfois par deux vers rimant entre eux à l'anglaise (outre que certains font alterner vers long et vers court), ce qui contribue parfois à y rendre problématique la décomposition en tercets, pourtant toujours graphiquement marquée (on note, à ce sujet, que, hors des sonnets, les sizains en (*aab ccb*) sont exceptionnels dans notre corpus, et ne figurent que dans les couplets originaux de « L'invitation au voyage », et dans « Le calumet de la paix » déjà mentionné). Une analyse détaillée serait nécessaire pour montrer en quoi ces sonnets sont semblables entre eux, et sont diffé-

rents. Notons seulement qu'il y a toujours une équivalence au moins structurale, pour la rime, entre les deux quatrains de chaque sonnet, et que chaque tercet considéré isolément présente deux vers rimant entre eux et un vers blanc (sauf dans « Bien loin d'ici ») ; cela ne suffit peut-être pas à légitimer la notion de tercet comme groupe pertinent de trois vers, mais du moins la typographie démarque-t-elle toujours les « tercets », comme les quatrains. L'ordre des « strophes » n'est varié que dans deux sonnets spéciaux : dans « L'avertisseur » (*Nouvelles F.M.*), les tercets sont insérés entre les quatrains (ce qui confère à l'ensemble une structure globale en miroir) ; dans « Bien loin d'ici » (même recueil), la paire des tercets précède celle des quatrains, et surtout les structures de rimes sont franchement originales : les tercets sont rimés en 2 (*aaa*) et quatrains en 2 (*abaa*) ; il y a enchaînement rimique entre les quatrains par permutation : (*abaa babb*) ; peut-être le poète a-t-il voulu donner aux tercets — situés à la place des quatrains — l'autonomie rimique des quatrains (absence de vers blanc), et aux quatrains — situés à la place des tercets — une forme rimique apparentée à celle des tercets (un vers blanc, tous les autres rimant entre eux) ; de plus la syntaxe, soulignée par des tirets, détache, comme une sorte de tercet enchâssé, les trois derniers vers du premier quatrain et les trois premiers du dernier. Dans un accord manifeste avec le titre « Bien loin d'ici », tout ceci nous mène assez loin du type sonnet, même entendu d'une manière libérale, et représente plutôt une variation sur la forme sonnet qu'un sonnet (encore l'analyse esquissée ici de cette pièce est-elle incomplète ; Cl. Pichois, p. 1119 de l'édition citée en note 1, juge la forme « libertine » comme le sujet ; on pourrait aussi parler ici de sonnet « exotique »).

C'est donc en effet dans les sonnets des « FM » qu'on trouve le plus de souplesse dans l'équivalence structurale des formes rimiques, qui s'y trouve sensiblement moins précise que l'équivalence contextuelle des « strophes » des poèmes ou morceaux cycliques. Ceci ne doit pas faire perdre de vue, toutefois, qu'une proportion non négligeable des vers des *Amoenitates Belgicae* n'appartiennent ni à une « strophe », ni à un cycle, ni à une « forme fixe », et sont des « vers libres » au sens ancien.

#### 4. « STROPHES » ET METRE

Dans l'immense majorité des suites cycliques des « FM », les groupes de vers qui sont contextuellement équivalents selon la rime comme « strophes » sont équivalents selon le mètre, non seulement structurellement (équivalence des schémas), mais « matériellement » (identité des « mètres ») ; par exemple si deux quatrains (*abab*) se succèdent, et que le premier est mesuré en  $\delta + \delta \delta \delta + \delta \delta$  (où «  $\delta + \delta$  » note la mesure de l'alexandrin : deux demi-vers de 6 syllabes), le second est également mesuré  $\delta + \delta \delta \delta + \delta \delta$ . Il n'y a d'exception, éventuellement, que dans les deux sizains des sonnets où l'alternance un alexandrin/un vers court commencée dans les quatrains se prolonge imperturbablement dans les « tercets », en supposant du moins que ce soient bien des tercets ; car, dans ces deux cas (numéros 34 et 69 des *FM*), les six derniers vers sont rimés en (*ababcc*), ce qui rend concevable une analyse en quatrain plus distique comme dans un sonnet à l'anglaise.

Appelons « mètre de base » d'une « strophe » le premier mètre qui y apparaît deux fois, sous condition qu'il n'y soit pas minoritaire ; par exemple,

le mètre de base d'une suite de (*abab*) mesurés en [6+6 8 6+6 8] est l'alexandrin 6+6. On peut identifier ainsi un mètre de base pour chaque strophe des « FM », et le répertoire des mètres de base est pour ce corpus : principalement 6+6 (dans trois quarts<sup>9</sup> des suites de « strophes »), et 8 (un cinquième de ces suites) ; rarement 4+6, et 7 ; une seule fois 5+5, 6 et 5. Ces deux derniers mètres de base n'apparaissent qu'en alternance : le 6-syllabe, comme base du refrain du « Jet d'eau » dont les couplets sont à base de 8-syllabes, le 5-syllabe, comme base des « couplets » de « L'invitation au voyage » dont le refrain est à base de 8-syllabes (vers courts, cela étant lié au fait que le « Jet d'eau » est un texte de chanson, et que « L'invitation » évoque à plusieurs égards ce type de textes). Un poème peut donc être bi-métrique par alternance du mètre de base d'un type de strophe à l'autre, mais non d'un composant de strophe à l'autre dans le cas d'une strophe composée comme parfois chez Desbordes-Valmore (par ex. quatrains rimés en (*aabb*) et mesurés en [5 5 7 7]).

La plupart des « strophes » sont monométriques (le mètre n'apportant rien à la délimitation des « strophes » si elles sont toutes du même type comme c'est généralement le cas). Lorsqu'il y a variation de mètre à l'intérieur d'une « strophe », elle consiste généralement en ce que toutes les « strophes » équivalentes d'une suite, ou bien toutes leurs cellules composantes (par ex. distiques de quatrains, ou tercets de sizains), sont affectées par une variation métrique terminale, qui est, presque toujours, l'abrègement du dernier vers par rapport au mètre de base. Par exemple, dans « Une charogne », suite de (*abab*) selon la rime sur le mètre de base 6+6, chaque vers final de distique (cellule composante de quatrain) se démarque de l'alexandrin précédent par abrègement en 8, d'où l'alternance métrique 6+6 8 6+6 8 6+6 8, etc. ; dans « L'imprévu » (*Epaves*), les quatrains d'alexandrins rimés en (*abab*) se concluent tous par un 8-syllabe. On peut appeler « clausules » ces terminaisons en généralisant aux cellules une notion appliquée par Martinon (1912) aux strophes ; dans les « FM » elles scandent, pour ainsi dire, des groupes métriques déterminés essentiellement par les schémas rimiques, plutôt qu'elles ne déterminent ces groupes (alors qu'il arrive parfois, chez Hugo par exemple, qu'une alternance soit créée entre des strophes identiques à tout autre égard par le seul contraste entre la présence et l'absence de clausule, ou entre des clausules différentes). Le seul cas de clausules par allongement est celui des couplets de « L'invitation au voyage », paires de sizains rimés en (*aab ccb*), à mètre de base 5, et où les tercets reçoivent des clausules de 7 ; leur schéma 5 5 7 5 5 7, identique à celui de « La petite pleureuse » de Desbordes-Valmore, peut évoquer des paroles de berceuse ou de chanson<sup>10</sup> ; et dans un seul cas, la clausule est formée par abrègement de l'avant-dernier vers (« Le beau navire »). Les deux sizains de fin de sonnet à alternance métrique font peut-être aussi exception, mais leur cas est particulièrement problématique et complexe.

Les mètres de clausule sont les suivants. Par rapport au 6+6, généralement 8 ; une fois 7 (« Le poison »), une fois 5 (sonnet « La musique »). Par rapport au 4+6 (un seul cas) : 8. Par rapport au 8 : 5 (deux cas) ou 4 (un cas). Par rapport au 7 (un cas) : 4. Par rapport au 5 (un cas, « L'invitation au voyage ») : allongement en 7. Lorsqu'il y a un contraste entre deux mesures voisines dans une strophe (vers ou demi-vers), il est donc généralement de plus d'une syllabe, ceci pouvant aider à percevoir distinctement l'alternance des mesures si elles ne sont pas très brèves (discrimination) ; les

seules exceptions sont dans « La musique » et « Le poison ». Compte tenu <sup>11</sup> de la condition de discrimination, du fait que le répertoire des vers composés est traditionnellement limité, et du fait que le plus long mètre simple est celui de 8 syllabes, il ne semble pas que le mélange des mesures dites « paires » et de celles dites « impaires », entre lesquelles la majorité des métriciens supposent une différence systématique, soit, systématiquement, ou bien évité, ou à l'inverse recherché <sup>12</sup>.

## 5. NIVEAUX DE COMPLEXITE DES STRUCTURES METRIQUES

Si on ne tient pas compte du cas délicat des sizains de certains sonnets, les structures « strophiques » les plus simples du corpus sont celles des suites du type (aa), ou (aaa) dans le cas des « Franciscæ meæ laudes ». Compte non tenu de l'alternance en genre générale dans les (aa) <sup>13</sup>, ceci ne détermine, à soi seul, qu'un niveau de groupement des vers, celui des distiques (aa), ou tercets (aaa) ; c'est la complexité « strophique » minimale. On observe cependant que dans toutes les suites cycliques de (aa) des « FM », le mètre de base est 6+6. Il n'existe pas, par exemple, de suites de vers de 8 syllabes rimées en (aa). Or la caractéristique métrique d'un vers en 6+6 est d'être composé de deux demi-vers constituants, de 6 syllabes. Toute suite de (aa) est donc ici non seulement une suite de groupes de 2 vers, mais une suite de groupes de 2 groupes de demi-vers. J'oubliais une exception : « A une mendiante rousse » est une suite de (aa), groupés par paires en quatrains, à mètre de base 7-syllabique ; — mais ce sont justement des quatrains, et le niveau métrique non obtenu au niveau inférieur (hémistiches) est obtenu au niveau supérieur (paire de distiques). Il tend donc à y avoir une complexité minimale de 2 niveaux de hiérarchie de groupement métrique dans les « FM » si on tient compte de l'organisation des « mètres » en même temps que de celle des « strophes ». Seules font exception dans ce corpus les « Franciscæ meæ laudes », suite de 8-syllabes simplement rimés en (aaa), et déjà mentionnées pour le triplement de leurs cellules ; rappelons que ces vers se signalent d'emblée par le fait qu'ils sont écrits en latin ; de plus, étant tous masculins, ils ne déterminent même pas une alternance (au moins théorique) des tercets en genre ; du moins cette pauvreté structurelle est-elle en quelque sorte compensée par le fait que ce schéma rythmique, dans cette langue, reprenant exactement, comme on le sait, celui du *Dies iræ*, évoque l'atmosphère mystique des hymnes (voir aussi § 7 ci-dessous sur des (aaa) de Banville ; rappelons aussi que dans les hymnes la « métrique » des paroles est censément complétée par celle de la musique). Une telle exigence de complexité n'apparaît pas, par exemple, dans les *Amoenitates Belgicæ*, où on trouve des passages de vers simples rimés en (aa), et même, dans « La civilisation belge », un passage en rimes suivies en nombre non constant : (aaaa bb ccc ddd eee ff aa).

Les strophes complexes et l'alternance strophique étant rares dans ce corpus, l'organisation métrique des suites cycliques ne comporte généralement pas plus de trois niveaux. Ce nombre est atteint dans toutes les suites de quatrains de vers composés, par exemple dans « Bénédiction », suites de groupes de 2 distiques ( [ab] [ab] ) de 2 vers chacun formé de 2 demi-vers.

Les regroupements métriques (et, le cas échéant, les alternances sans

et/

groupement comme dans les quintils du « Poison » rimés en (*abbab*) sont généralement à base de deux éléments seulement. Par exemple les (*aa*), les (*abab*) ou les (*aab ccb*) se regroupent parfois par paires en « strophes » complexes (jumelles), mais non par triplets. Une « strophe » simple ne contient généralement que deux cellules (sauf dans les deux exceptions mentionnées). Une cellule qui n'est pas simple comporte seulement deux éléments, par exemple un distique et un vers dans le tercet du sizain. Enfin un vers qui n'est pas simple n'est fait que de deux demi-vers ( $6+6$ ,  $4+6$ , ou  $5+5$ ). Cette limitation à deux des groupements métriques n'est pas une singularité de Baudelaire, c'est une tendance générale dans la versification (au moins). Mais dans les formules du type des « Commandements de Dieu » (catéchisme) rimées en (*n [ab]*) (où *n* peut valoir 10 ou plus selon la version), il n'y a pas, par exemple, groupe métrique de 10 distiques, et réduction de ce groupe à 2 dans la transposition de Baudelaire (« Abel et Caïn ») ; mais plutôt, en renouvelant les rimes par quatrains, Baudelaire crée un niveau de structuration « strophique » qui est simplement absent dans la formule du catéchisme, le nombre total des distiques catéchistiques étant quelconque et sans valeur sur le plan métrique (comme le nombre des quatrains dans la pièce de Baudelaire).

## 6. STRUCTURES DE RÉPÉTITION

Hors le cas des sonnets, qui ont déjà en eux-mêmes une certaine complexité (y compris ceux qui sont très « réguliers »), les suites cycliques qui présentent la plus forte complexité du point de vue des critères systématiques semblent être celles où intervient un schéma régulier de répétition (sur l'importance de la répétition, métrique ou non, chez Baudelaire, voir Cassagne, 1906, chap. IX). Trois types de tels schémas existent (si on s'en tient à ceux qui établissent par leur régularité une structure métrique), dont le moins original est le suivant :

Dans trois cas, « Les litanies de Satan », « L'invitation au voyage », « Le jet d'eau », la structure de répétition est constituée par ce qu'on peut appeler un « refrain », par extension du terme employé dans le cas des chansons ; celui-ci ne semble pas seulement *alterner* avec les strophes non répétitives (qu'on peut appeler « couplets », en étendant encore une notion du domaine de la chanson) : dans chaque cas il y a autant de refrains que de couplets, et il semble que la succession d'un couplet et d'un refrain forme un *groupe métrique* de niveau supérieur — super-strophe en quelque sorte — dans lequel le couplet précède le refrain. C'est pourquoi on pourrait parler de sortes de « tercets » à propos des « Litanies de Satan » ; remarquons tout de même que, dans ce cas, du point de vue de l'alternance en genre, les distiques (*aa*) sont traités comme une suite continue où le « refrain » (féminin) n'interviendrait pas, puisque à chaque fois il rompt l'alternance soit avec le « couplet » qui précède, soit avec celui qui suit (peut-être cela peut-il être rapproché du fait qu'il y a assez souvent, dans les chansons, une certaine discontinuité sémantique entre les couplets, qui s'enchaînent temporellement, et le refrain, qui présente un temps pour ainsi dire statique). Dans « L'invitation au voyage », d'une manière assez représentative du style musical, il y a alternance en genre à l'intérieur de chaque « super-strophe » (couplet-refrain), mais non de l'une à l'autre (sinon elle impliquerait une

permutation des genres entre super-strophes). Si nous convenons d'exprimer l'équivalence de répétition mot pour mot entre des vers par des capitales semblables, et que nous marquons seulement par des points les vers pour lesquels nous n'indiquons pas une équivalence (cf. « Pour une grammaire des strophes »), nous pouvons représenter la structure de répétition de ces trois poèmes par les schémas suivants :

« Litanies » : ( 15 [ [ . . ] [ A ] ] )  
 « Invitation » : ( 3 [ [ . . . . . ] [ AB ] ] )  
 « Jet d'eau » : ( 3 [ [ . . . . . ] [ AB CD EF ] ] )

La régularité réside donc dans le retour d'une formule à des places régulières selon la suite cyclique.

On doit distinguer de ce premier type celui des six poèmes suivants (les minuscules expriment l'identité du dernier mot des vers au moins, les capitales expriment l'identité mot pour mot) :

« Le balcon » : 6 ( A . . . A )  
 « Réversibilité » : 5 ( A . . . A )  
 « L'irréparable » : 10 ( a . . . a )  
 « Moesta et errabunda » : 6 ( A . . . A )  
 « Lesbos » : 15 ( A . . . A )  
 « Le monstre » : 15 ( a . . . a )

(On néglige une légère différence du premier au cinquième vers dans un quintil de « Lesbos » ; rappelons aussi que nous n'étudions pas ici les répétitions n'impliquant pas le mot à la rime.) Il s'agit de quintils, composés d'un quatrain rimé en (*abab*), ou en (*abba*) dans « Réversibilité », prolongé par un cinquième vers répétant au moins, à la rime, le dernier mot du premier. Les parenthèses courbes dans la notation de ces strophes, contrastant avec celles des refrains du type précédent, soulignent la différence de principe entre ces deux types de répétition : dans le type le plus commun de refrain de chanson traditionnelle, il y a équivalence « matérielle » de répétition entre des « strophes » du cycle, les vers se répétant identiques de l'une à l'autre ; dans les présents quintils, il n'y a répétition qu'à l'intérieur de chaque strophe, et l'équivalence qui vaut entre ces strophes est celle, structurale, de la forme même de la relation de répétition, à savoir : vers 1 = vers 5. Suivant Cassagne (1906 : 107), la forme de ces quintils serait inspirée de triolets ; mais, dans le triolet, la répétition est le plus souvent matérielle (elle n'apparaît comme purement structurale, contextuellement, que si on a affaire à une suite de triolets, ce qui arrive en effet dans certaines suites de triolets chez Banville, notamment dans ses *Odes Funambulesques*), et le triolet ne comprend pas un quintil : son premier vers répété clôt un quatrain ; l'ensemble se termine par une répétition de distique, de sorte que Cassagne doit supposer que Baudelaire en télescope la structure. On trouve chez Marceline Desbordes-Valmore un modèle plus proche : d'une manière générale, elle a pratiqué les équivalences structurales de répétition dans plusieurs types de strophes dont certaines reprennent le schéma rimes-répétitions des chansons du type *J'ai du bon tabac* (exemple : « Qu'en avez-vous fait ? » dans *Pleurs et pauvres fleurs*) ; et au moins « Le bouquet » dans ses *Romances* présente une série de quintils monométriques, dont le schéma rimique est (*abba a*), et le schéma de répétition (*A... A*). Baudelaire a donc pu l'imiter directement<sup>14</sup>,

en tout cas, il n'a pas créé là une nouveauté. Il est également possible que ce bouclage répétitif d'une strophe sur elle-même ait un modèle contemporain dans des textes de chants ; faute d'avoir trouvé mieux, je me contenterai ici de mentionner un air de cour portugais, « PUES que y anuncia nos veis » (sur une musique de J. del Encina, au XVI<sup>e</sup> siècle), qui présente une suite de sizains dont le distique terminal répète le premier, avec variation du contenu verbal du premier vers de ce distique de strophe en strophe... On sent, en abordant ces problèmes, combien nous manquent des études générales et précises sur la « versification » des *textes* de chant traditionnels et modernes (si on fait de telles études sur des *paroles* de chants anciens, notamment médiévaux, c'est parce qu'on ignore plus ou moins leur musique, par force ou par choix, et qu'on leur fait l'honneur indu, et trompeur, de les traiter comme des phénomènes de versification autonome).

Au fait que la répétition fonctionne d'une manière purement structurale dans les quintils, correspond peut-être le fait que les pièces en quintils ne présentent pas, comme « L'invitation au voyage » et le « Jet d'eau », une structure de mètres évoquant des textes de chanson. Le mètre de base des quintils à répétition est l'alexandrin dans cinq pièces sur six et cinq de ces pièces sont monométriques.

Il y a une propriété commune aux pièces à refrain et aux strophes à répétition interne des « FM ». Dans un cas comme dans l'autre, la partie caractérisée par une répétition — le refrain, ou le vers répétitif au moins par sa rime — n'est pas seulement partie intégrante d'une structure métrique plus vaste : la partie précédente, qu'elle complète pour former cette unité de niveau supérieur, est déjà en elle-même une unité métrique achevée (chez Hugo, le « refrain » est parfois fondu dans la strophe sans être lui-même un groupe métrique ; c'est aussi le cas dans la « chanson » *Combien dureront nos amours ?* attribuée à Baudelaire). Ainsi, dans « L'invitation au voyage », le refrain s'ajoute à une strophe composée autonome pour former une unité composée de deux strophes ; dans les « Litanies de Satan », les « tercets » sont formés par l'adjonction du vers d'invocation répétée à des distiques complets en eux-mêmes. De même, dans le cas des strophes à schéma de répétition interne, c'est l'addition du vers répétitif à un quatrain déjà rimiquement complet qui constitue le quintil, sorte de quatrain à prolongation (on trouve aussi des quatrains augmentés d'un vers, graphiquement isolé, mais sans répétition, dans « Le goût du néant »).

Le troisième type de répétition métrique dans les « FM » est représenté par la seule « Harmonie du soir » ; on peut en exprimer le schéma en disant que deux quatrains successifs quelconques y sont dans la relation de répétition :

$$([. A . B] [A . B .])$$

o L Ce mode d'enchaînement par répétition entre quatrains successifs est, en poésie écrite, caractéristique de ce qu'une longue cohorte de métriciens français, voire anglais (Baÿville 1871, Aubertin 1898 : 275-277, Grammont, 1958 : 100-101, Morier 1975, Deutsch 1981), emboitant comme un seul homme le pas à une note de Hugo présentant un « pantoum » (sic) dans les *Orientales* (1829), croient être la forme du pantoun malais ; de traité en traité, la coquille est devenue un très-vénérable, et non-moins rebattu, objet de considérations métriciennes. Dans la traduction de pantoun présentée par Hugo, et dans la plupart des « pantoums » français qu'elle a inspirés, le schéma

que nous venons de voir résulte de la combinaison de deux propriétés qu'on pourrait considérer comme indépendantes en principe : D'une part, il y a une *alternance thématique* métriquement réglée : deux thèmes alternent de distique en distique, en sorte que l'un se poursuit au long des distiques initiaux de quatrains, et l'autre au long des distiques terminaux. D'autre part, à l'intérieur de chaque série thématique de distiques considérée isolément, par exemple si on considère exclusivement les distiques initiaux de quatrains, si on considère deux distiques successifs quelconques, ils présentent la relation de répétition qu'exprime la formule suivante :

( [ . A ] [ A . ] )

On peut appeler *enchaînement rétrograde par répétition* cette manière de progresser en repartant, à chaque fois, de la dernière chose qu'on vient de dire (il est curieux de parler ici d'un « refrain » qui « varie sans cesse », comme fait Cassagne pour le « pantoum », et même Elwert [1965 : 139] avec la coquille en moins) ; cette relation répétitive a son équivalent rimique dans la versification préclassique : par exemple les quatrains de l'épigramme « Lorsque Maillard, juge d'enfer, menoit » de Clément Marot, rimés en (*abab bcbc*), présentent un enchaînement rétrograde de rime (sans répétition) conforme au schéma ci-dessus. (Signalons que d'autres poètes ou métriciens, comme Banville, ajoutent au pantoum une troisième propriété de bouclage par renvoi répétitif de la dernière strophe à la première.)

(Notons en passant qu'aucune de ces deux propriétés combinées dans le « pantoum » n'était purement exotique en soi. Nous avons déjà rencontré avec les distiques d'« Abel et Caïn » une sorte d'alternance thématique de distiques selon les deux destinataires, la race bénite et la maudite ; dans « Le page et la meunière » de Desbordes-Valmore (1834 ; édition 1973 : 437), qui semble être un texte de chanson, des distiques rimés et graphiquement démarqués comme ceux d'« Abel et Caïn » font alterner les répliques d'un dialogue ; comparer, plus tard, le début du « Spleen » des *Romances sans paroles* (l'alternance thématique est sans doute banale dans les chansons dialoguées ; cf. Verrier 1931 : tome I : 49) ; plus banalement, l'alternance de couplets avec un refrain produit souvent un effet comparable. — D'autre part, l'enchaînement rétrograde par répétition (peut-être facilité par l'alternance des chanteurs) est attesté dans la chanson française traditionnelle, par exemple dans *En passant par la Lorraine*, dans *Il était un p'tit homme tout habillé de gris*, ou dans *J'ai descendu dans mon jardin*, où du reste les distiques rétro-enchaînés alternent avec un refrain. Je parie qu'on trouvera un jour des chansons « traditionnelles » françaises combinant les deux propriétés — des « pantoums », si vous voulez, mais qui soient du chant et non de l'écrit ; en attendant on peut signaler que certaines chansons de troubadours galiciens du XIII<sup>e</sup> siècle, et notamment la cinquième *cantiga d'amigo* de Martin Codax que R. Jakobson (1973 : 293 s.) analyse comme si c'était de la poésie écrite, intègrent en les combinant les deux propriétés que nous venons de distinguer, à savoir l'alternance thématique (ou plutôt, en l'occurrence, alternance par paraphrase ou variation), et l'enchaînement par répétition, en sorte qu'y alternent avec un refrain des distiques enchaînés répétitivement comme ceux de notre « pantoum » écrit.)

Dans « Harmonie du soir », Baudelaire, sans doute inspiré par le modèle hugolien du prétendu « pantoum », en respecte l'apparence (encore qu'il n'y soit plus question de chant), mais en dénature ou transforme le système en



supprimant la distinction entre deux thèmes entrelacés, ce qui prive la double structure parallèle d'enchaînement rétrograde de sa base sémantique (elle était déjà amputée, dans la citation de Hugo, de son support musical, voire polyphonique). De plus, ayant à couler cette structure de répétition dans un schéma de versification française, au lieu d'opter pour la solution la plus naturelle ou directe — des quatrains rimés en (*abab*) —, ou pour des quatrains rimés en [*aabb*], il opte pour le schéma (*abba*), moins commun que (*abab*), et qui implique, par sa conjonction avec le schéma de répétition, que tous les quatrains soient sur les mêmes sonorités de rime, permutées de l'un à l'autre, en l'occurrence *-ige* et *-oir* ; d'où un enchaînement rimique par *permutation* qui ne reflète ni l'enchaînement rétrograde de répétition, comme feraient des rimes en (*abab*), ni l'alternance des thèmes, comme feraient des rimes en (*aabb*). Il se trouve que, hors des sonnets, le seul poème des « FM » qui présente un système d'enchaînement rimique non impliqué par des répétitions est le « Goût du néant », où les rimes, justement, permutent d'un quintil à l'autre. Il semble donc que la forme superficielle des répétitions dans le « pantoum » devienne chez Baudelaire l'occasion d'un tel type de permutation.

La distance du poème de Baudelaire à la traduction de pantoun présentée par Hugo s'ajoute au fait que cette traduction elle-même trahissait déjà (inévitavelmente) une particularité essentielle des pantouns malais<sup>15</sup>, en sorte que, tout compte fait, la coquille historique qui a séparé, en le créant, le mot français *pantoum* du pantoun malais paraît on ne peut plus justifiée ; l'un, phénomène folklorique enraciné dans une longue tradition populaire, n'étant que prétexte à l'autre, fantaisie occasionnelle de quelques poètes européens.

## 7. FORMES GLOBALES

Hors des sonnets, seules deux pièces sont composées de plus d'une suite cyclique. Cette décomposition n'est jamais gratuite : « Le calumet de paix » peut être considéré comme une suite de sizains interrompue par une suite de quintils ; les sizains correspondent au récit, les quintils aux propos d'un personnage dans le récit (on observe la même distribution des rôles dans la ballade « La grand'mère » de Victor Hugo) ; la rupture est d'autant plus motivée que cette pièce est destinée à un oratorio : les quintils devraient donc être « chantés » par une autre voix que les sizains. Dans les « Litanies de Satan », les « tercets » (distique + formule répétitive) transposent et parodient comme pour une messe noire un dialogue officiant/assistance, et les distiques terminaux transposent une prière-monologue de l'officiant. Les ruptures de cycle sont donc à chaque fois motivées par une rupture sur le plan de l'énonciation. La même observation pourrait peut-être s'étendre au fait qu'à l'intérieur du dialogue des « Litanies », l'alternance en genre court de distique en distique (officiant).

Contrairement à une forme stéréotypée comme le sonnet, qui a une caractéristique métrique globale en tant que conforme à son type, une suite cyclique n'a pas automatiquement une forme globale, et le nombre de ses « strophes » n'entre généralement dans aucune relation d'équivalence métrique ; du reste ce nombre est généralement non perceptible — qui *sent* ce nombre quand il est supérieur, disons, à quatre ou cinq ? En supposant, par exemple, que le nombre des quatrains des « Sept vieillards », à savoir treize,

soit voulu (mais comment le savoir ?), on peut lui prêter une valeur symbolique, mais cela n'en fait pas un élément d'une construction métrique. Le nombre 3 apparaît dans la forme globale du « Jet d'eau » et de « L'Invitation au voyage », si on y reconnaît trois « super-strophes » couplet-refrain ; ceci est vraisemblablement pertinent, compte tenu du fait que ce nombre est une caractéristique fréquente des textes de chanson ou supposés tels (notamment chez Desbordes-Valmore et chez Hugo).

Dans les trois quintils du « Goût du néant », la permutation des deux espèces de rimes d'un quintil à l'autre entraîne l'identité rimique de la dernière strophe avec la première, ce qui nous rapproche d'une motivation fréquente du nombre 3 dans la chanson (forme globale ABA, ailleurs obtenue par d'autres moyens, par exemple la répétition de quatrain dans les cantates de J.-B. Rousseau, comme dans certaines chansons). Une autre forme commune de bouclage global (comparer le bouclage interne des quintils étudiés plus haut) consiste en une équivalence de la dernière et de la première strophes, qui peuvent par exemple se terminer par le même son (rime), voire par le même mot, ou le même vers, etc. Ainsi, « A une mendiante rousse » et, plus fortement, l'« Hymne » *A la très chère, à la très belle*. Dans « A propos d'un importun » (*Epaves*), le retour final de la rime en *-nai* avec le mot « Tournai » renvoie à la fin non pas de la première strophe, mais de la première partie, non métriquement définie (3 quatrains). On est proche alors d'une simple sorte de « clause » au niveau global, comme si, simplement, la fin était métriquement ponctuée ; la brève prière conclusive des « Litanies » peut aussi faire un effet analogue (comparer l'*envoi* final de certaines « formes fixes » ou, dans le rite catholique, les formules terminales du type *Gloria Patri...* ou simplement *Amen*).

« Le vampire » peut apparaître comme une sorte de « sizain » en « *aab aab* » de quatrains : deux fois de suite, deux (*abab*) suivis d'un (*abba*) ; comme le dernier quatrain de chaque paire ne se distingue qu'au moment de son dernier distique par la permutation des deux dernières rimes, on peut aussi considérer qu'il s'agit de trois quatrains du même type fondamental, soit six distiques, avec une sorte de « clause » par inversion rimique dans le sixième distique de chacune des deux parties du poème. Comparez le sonnet « L'avertisseur », qui perd en conformité avec le type sonnet par l'ordre original de ses strophes, mais y gagne — au moins sur le papier — la structure quatrain-tercet suivi de tercet-quatrain, soit une espèce de « quatrain embrassé » de strophes.

Appelons *équivalences verticales* les équivalences (forcément partielles) reliant entre eux un tout et une partie de ce tout. Il semble n'y en avoir guère, du moins qui soient évidentes et certaines, dans les pièces cycliques des « FM ». Par exemple Verlaine, comme s'il voulait raffiner à partir du modèle des quintils à répétition interne de Baudelaire et Desbordes-Valmore, a construit plus tard diverses sortes toutes plus sophistiquées les unes que les autres — mais perceptibles ? — de « quintils » de quintils ; dans *Les Cariatides* (1842), Banville avait fait deux poèmes rimés en (*aaa*), mais c'était des triplets de tercets (les « *Franciscae meae laudes* » en contiennent onze). On peut seulement former quelques soupçons : peut-être que l'« Hymne » *A la très chère, à la très belle* est un quatrain de quatrains (rimiquement bouclé) augmenté d'un quatrain ? est-ce un hasard si le nombre de quintils des poèmes en quintils est un multiple de 5 cinq fois sur onze ? mais allez savoir ! et quelle importance, si ce nombre est non perceptible et d'un

accès réservé aux seuls fonctionnaires-compteurs-de-syllabes de l'université ?

Si on représente chaque strophe (et non plus chaque vers) du « Beau navire » par une variable ou un point, on obtient le schéma de répétition (*ABCA..B..C*), qui paraît d'abord original et sans régularité. Peut-on imaginer quelque structure systématique ? Si on considère que toute apparition d'une répétition peut fonctionner comme clausule (scandant la fin d'un groupe), on obtient le découpage (*ABCA ..B ..C*), la première strophe répétée concluant un « quatrain » de strophes, et les deux suivantes des « tercets » de strophes, comme dans un dizain classique (strophe cependant absente des « FM ») ; en supposant que cette structure soit dans l'intention de l'auteur, je doute qu'elle soit perceptible, ne serait-ce que ce « quatrain » et ces « tercets » ne représenteraient pas de manière évidente la structure interne d'un (*abab*) et d'un (*aab ccb*) ; le « quatrain », notamment, est ici analysable comme un tercet augmenté par répétition. On peut aussi imaginer que Baudelaire ait voulu faire une espèce (très libre) de « triolet » dont les vers seraient eux-mêmes des strophes, en s'inspirant des villanelles, des rondeaux, et plus précisément des triolets, remis à la mode par Banville, et dans lesquels les vers d'une strophe initiale reviennent plusieurs fois, ou tour à tour, ponctuer par leur répétition la fin des strophes suivantes ; les quatre premières strophes formeraient donc un sous-ensemble ponctué par le fait que la quatrième répète la première. Ou bien, ne prêtant pas un tel type de fonction conclusive aux répétitions, on peut imaginer un découpage différent : le poème est composé de deux parties, *ABC* et *A..B..C*, la seconde développant la première, qu'elle répète, par insertion de deux nouvelles strophes entre chaque répétition de strophes... — Tant d'hypothèses, parmi d'autres imaginables, sans doute, en l'absence d'arguments probants, ne font que s'affaiblir les unes les autres et aboutissent à un vaste point d'interrogation. Car autant l'analyse métrique des formes longuement attestées par une large tradition permet d'aboutir à des analyses probables, fondées sur la découverte d'un système d'ensemble, autant il est périlleux de prétendre savoir quelle est la signification et l'effet métrique de telle forme accidentelle, voire unique, tentée un jour par un auteur, et sans qu'on ait la moindre preuve qu'elle ait pu produire un effet conforme à ses intentions.

B. de CORNULIER  
(Université de Nantes)

#### NOTES

\* Merci à Claude-Marie Beaujeu, à Antoine Fongaro, au Frère Amédée Largouët (Melleray) et spécialement à Floréncia de Lussy pour d'utiles renseignements et suggestions. Sur les sonnets de Baudelaire, on consultera le chapitre « Un poète devant une forme fixe : Les sonnets de Baudelaire », de J. Molino et J. Gardes-Tamine (1988, 108-115). Signalons seulement que si chez Baudelaire aucun sizain de sonnet n'est rimé en *cdc eed* ou en *cdc ede*, ce n'est pas « sans que les raisons de son choix apparaissent clairement », car ces structures violeraient ce que j'appelle la Règle de séparation (la rime d'appel *d* serait séparée de son écho par deux couleurs : *c* et *e*) ; Baudelaire ne s'est jamais écarté de cette règle fondamentale de la métrique française. D'autre part, l'idée que Baudelaire ne « sort pas » du « cadre » du sonnet (Molino et Tamine, p. 112), valable pour les éditions non posthumes des *FM*, ne semble pas valoir pour « L'avertisseur » et « Bien loin d'ici », intégrés à l'édition posthume de 1868. Sur le sonnet en général, on pourra consulter l'ouvrage de J. Fuller, *The sonnet*, Methuen, Londres, 1972.

1. La base de l'analyse esquissée ici est un « Relevé Métrique » des *FM* mentionné

dans les « Références » ci-dessous ; ce relevé est formulé suivant les « Conventions de codage des structures métriques » de Cornulier (1988). J'ai pu faire exactement les mêmes observations sur les mêmes poèmes tels qu'ils sont édités par Claude Pichois dans la collection de La Pléiade (1975).

2. A en juger d'après l'édition étudiée, il apparaît que les équivalences systématiques en « mètre » et en « rime » impliquent généralement une interprétation conforme aux conventions traditionnelles d'interprétation des vers selon la graphie, notamment en ce qui concerne l'« e » muet. Le substantif archaïque « pensers » n'apparaît que dans des cas où le mot écrit « pensées » ne conviendrait pas métriquement (selon les conventions) et où l'oreille peut ne faire aucune différence. L'éliision métrique ne fait défaut que dans *çà et là*, peut-être traité comme un mot composé (dans « L'ennemi » et « Le crépuscule du soir »). Environ 1,5 % des paires de rimes seulement s'écartent de la « règle », et dans moins d'un quart de ces cas il s'agit d'une graphie finale de consonne appariée à une graphie finale de voyelle comme dans la rime *houka = délicat* (dans l'unique cas, signalé par A. Fongéro, *Studi Francesi*, 1971, p. 513-514, note 2, où la consonne « s » est appariée à une lettre théoriquement non équivalente, à savoir dans la rime *corps = sans effort* du sonnet « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive », j'imagine que c'est comme par blague ou provocation que Baudelaire a laissé ce « sans effort » qu'il pouvait si bien ajuster « sans efforts », lui qui prétendait violer « plutôt la grammaire que la rime » ; façon, peut-être, de se moquer de la crainte de faire rimer un pluriel en « s » ou « x » et un singulier, « corps » étant ici singulier). La prononciation impliquée par la métrique est généralement celle de la poésie traditionnelle ; noter cependant le traitement 3-syllabique de *ancien* (à l'ancienne donc), la synérèse dans *saturnien* (« Epigraphe pour un livre condamné ») et *girouette* (« Les métamorphoses du vampire »), et la diérèse de *viande* (à l'ancienne) et la synérèse de *rassasiés* dans « Le reniement de saint Pierre ». La rime *Tournai = retourné* dans « A propos d'un importun » parodie peut-être une prononciation locale.

3. Cassagne (1906, 88), jugeant que les strophes jumelles manquent d'unité, croit que le refrain de « L'invitation au voyage » et du « Jet d'eau » est une « adjonction » opérée pour remédier à ce défaut. Nous observons seulement, plutôt, que la strophe jumelle d'une part, le refrain (plus nettement) d'autre part, sont deux caractéristiques indépendantes de certains textes de chanson. Dans son édition de la Pléiade (cf. note 1 ci-dessus), Claude Pichois (p. 1138) suggère que si Baudelaire n'a pas publié « Le jet d'eau » dans *Les Fleurs du Mal*, ce peut être parce que c'était pour lui le texte d'une chanson à mettre en musique.

4. Martinon (1912, 201), jugeant la strophe en (*ababa*) mauvaise faute d'une césure nette, note : « V. Hugo ne s'en est servi (deux ou trois fois) que dans les couplets destinés au chant et accompagnés de refrains : pour lui ce ne sont pas des strophes. »

5. Il n'y a un semblant d'exception que dans les « Litanies de Satan » si on n'y considère pas comme rimant entre eux les vers fins de « tercets », parce que la « rime » y découle de la répétition ; mais, même si on considère que leurs derniers vers ne riment pas, ils sont une suite de [(*aa*)], c'est-à-dire de tercets constitués par la combinaison d'un distique (*aa*) avec un vers blanc (comme dans la « terza rima »).

6. Le sonnet « Sur le Tasse en prison » est une suite de sept (*aa*), mais cette séquence apparente ne définit pas seule sa structure ; par exemple les quatre premiers distiques y sont graphiquement regroupés en deux quatrains (en concordance avec le sens).

7. De même qu'un type de strophe couramment usité peut parfois être employé isolément sur la seule base de sa reconnaissance culturelle, comme une « forme fixe » — par exemple le dizain (*abab ccd eed*) qui du reste a fonctionné autant comme « forme fixe » que comme « strophe » à certaines époques —, de même, mais inversement, une « forme fixe » peut parfois, sans cesser d'être telle, s'employer en série et entrer dans une suite cyclique d'équivalence contextuelle. Ainsi les quatre sonnets qui composent l'ensemble intitulé « Le fantôme » dans *Les Fleurs du Mal*, et qui sont tous mesurés en 4 + 6 — mais qui cependant diffèrent un peu par leurs schémas rimiques ; comparer le poème « Mon Dieu m'a dit [...] » fait d'une suite dialoguée de dix sonnets dans *Sagesse* de Verlaine, là encore avec des variantes dans le schéma rimique ; rangelons l'usage des sonnets équivalents en série (recueils entiers) chez Ronsard et du Bellay.

8. L'inversion du deuxième distique par rapport au premier dans (*abba*) clôt le groupe sur lui-même et lui donne une structure en miroir. Il faudrait considérer un grand nombre de poèmes-quatrains pour savoir si la forme embrassée a relativement plus de succès dans cet emploi que dans une suite cyclique, à l'ensemble de laquelle elle ne confère pas ces mêmes propriétés.

9. Je suppose ici, sans prétendre l'argumenter directement, que sont mesurables

α. Sur la métrique de l'alexandrin des *Fleurs du Mal*, se reporter à l'étude approfondie de Steve Murphy 2003. Voir aussi J.-H. Gourard 2000

en 6 + 6 tous les vers du corpus qui admettent une interprétation en 12 syllabes selon les conventions traditionnelles. Du moins peut-on observer que, suivant les critères d'observation que j'ai définis dans *Théorie du vers* (Seuil, 1982), pas un seul de ces vers ne présente un e féminin en sixième ou septième syllabe ; le seul où un mot franchisse la césure sixième est, dans le sonnet « Sur les débuts d'Amina Boschetti » des *Epaves* : « Que celle de *Montagne-aux-Herbes-potagères* » (italiques dans le texte), où la décomposition du nom propre composé, qui est un syntagme, fait correspondre la césure à une frontière de mots. Treize de ces alexandrins séparent par la césure un nom de son « proclitique » (suivant le critère retenu dans *Théorie du vers*), et dans trois de ces vers au moins une coupe huitième est très improbable : *Volupté noire ! des sept Péchés capitaux* (« A une Madone »), *Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie* : / « O mon semblable, ô mon maître, je te maudis ! » (vers consécutifs dans « Le voyage »). On peut faire des observations correspondantes sur les vers que je suppose ici analysables en 4 + 6 ou en 5 + 5 : la seule césure après « proclitique » y serait celle du vers « Je suis comme un + peintre qu'un Dieu moqueur » (dans « Un fantôme ») ici supposé contextuellement mesurable en 4 + 6. On peut donc, si on veut, ne retenir de mon analyse que les observations qu'elle synthétise.

10. Le texte du cantique « Que la terre / Te vénère » cité dans Fleury (1916, 350) est une suite de sizains jumelés, mesurés en [3 3 7 3 3 7] sur le modèle de nombreux hymnes latin du Moyen Age chrétien. La chanson « Le quartier latin » de Gustave Nadaud présente des sizains mesurés en [5 5 7 5 5 7]. Ce type métrique était donc connu pour le chant. On a signalé la ressemblance du premier sizain de « L'invitation » avec celui de la première version de (1849) « La petite pleureuse » de Desbordes-Valmore (1973 : 759) : *On m'appelle enfant, / Et l'on me défend / De pleurer quand bon me semble ; / On dit que les fleurs / Sèchent bien des pleurs ; / Moi, je mêle tout ensemble !* ; non seulement les mètres et les genres des vers sont ceux des sizains de « L'invitation », mais les rimes du tercet final sont celles du premier de « L'invitation » ; les mots « enfant » (au premier vers), « pleurs » (avec le mélange du rire et des « larmes »), et « ensemble », notamment, sont dans les deux pièces ; et Desbordes fait alterner son sizain, simple ou redoublé (une fois), avec des distiques d'alexandrins rimés en (aa). La thèse de Ph. Martinon (1912), apparemment peu exploitée par les littéraires, date des *Poésies* de 1819 le modèle chez Desbordes-Valmore (son « Répertoire » mentionne des sizains des *Chansons spirituelles* de Cl. Baschet dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle rimés et mesurés de même). En transposant le titre de « L'invitation à la valse » de Weber (explicitement mentionné dans le poème en prose correspondant), le titre de Baudelaire indique d'emblée le genre « chant » (ou paroles de chant) de sa poésie.

Charles Cros (édition Pléiade de Cros et Corbillère, p. 202) adresse « Aux imbéciles », tant aimés de Baudelaire, des sizains de même forme, même quant au genre, mais non jumelés, les invitant, semble-t-il, à ne pas accompagner les poètes en voyage, et à rester plutôt assis.

11. Dans notre corpus, tout vers semble mesurable par équivalence contextuelle en une ou deux mesures de 8 syllabes chacune au plus. Si on admet que cette limite correspond à peu près à une limite de la capacité de perception exacte du nombre syllabique en français (problème discuté dans *Théorie du vers*), ce que j'appelle la « condition de discrimination » semble correspondre au fait qu'il pourrait être d'autant plus difficile de distinguer nettement deux mesures contiguës à nombres syllabiques presque égaux (une seule syllabe de différence), que ces mesures sont proches de la limite de perception du nombre syllabique 8. Le fait est que dans la poésie classique, le mélange 3/7 ou 7/6 est, je crois, proportionnellement plus rare que le mélange 5/4 par exemple (cf. la règle VI de Mourgues, 1685 : 197).

12. L'argumentation de Maarten Elzinga (1983) en faveur de la pertinence du mètre impair chez Baudelaire ne m'a pas paru convaincante.

13. Dans tous les poèmes du corpus, le genre des vers est distribué d'une manière régulière et quasi « cyclique ». Dans la plupart des pièces, la régularité peut s'énoncer ainsi : si deux vers consécutifs s'opposent en rime, ils s'opposent en genre (ce qu'on appelle l'« alternance » en genre et qui ressemble à un principe de série cyclique binaire d'arrangement en *m/f/m/f/m*, etc.) ; seul trou indiscutable dans cette régularité-là : la succession de deux vers masculins ne rime pas entre eux dans le premier tercet du sonnet « Le cadre » ; cette « faute » est corrigée, mais pas forcément par Baudelaire, dans l'édition posthume des *Fleurs du Mal* en 1868. On peut aussi observer que dans « L'invitation au voyage » comme dans les « Litanies de Satan ». l'élément répétitif du type refrain rompt éventuellement la série alternante qui se poursuit d'un « couplet » à l'autre (cette sorte d'irrégularité s'autorise du modèle des textes de chant). L'autre

(1) *Be Sincère de MDV, en rabécias de 5v, se conclut par :  
S'âme dort couvri / Aimer o mourri.*

cf. Graham Robb 1993 *Autriche, Le poème de B et la poésie fr 1838-1852*  
reprenant l'œuvre de Martinon (la répétition en le cadre)

75

régularité, du type des suites cycliques simples, consiste en l'uniformité du genre ; c'est le cas des (aaa) des « Franciscæ meae laudes » (vers en latin, dont les paroles du *Dies Irae* donnent le modèle exact), et les (aabb) de « Ciel mouillé » et de « A une mendicante rousse », dont tous les vers, donc tous les distiques, sont masculins (Banville avait donné l'exemple métrique exact de « A une mendicante rousse » dans une *Odelette* évoquant aussi « la beauté » que même la fange ne peut souiller ; cf. Martinon, 1912, 135). Dans les (abba) de « Au lecteur », les (abba a) de « Réversibilité et les (abab a) de « Lesbos », le principe d'uniformité en genre joue au niveau des « strophes », qui sont toutes du même genre (rime finale féminine), et le principe d'alternance joue à l'intérieur des strophes. Tout ceci est assez traditionnel (sauf l'exception dans « Le cadre »), l'alternance n'étant sacro-sainte en tant qu'unique règle que dans les traités de versification ; disons seulement que le principe d'uniformité en genre, remarquable comme minoritaire, peut évoquer le style de la chanson (« A une mendicante rousse », dédié à une chanteuse des rues), de l'hymne (« Franciscæ meae laudes »), etc., comme si le rythme des paroles avait à s'assujettir à celui d'une musique.

14. Martinon (1912 : 202), là encore non cité mais pour une fois en défaut, cite, comme modèle du quintil à schéma de répétition (A... A), une « chanson fameuse de Hesnault » du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Quoi ! vous partez sans que rien vous arrête* ; la partie répétée se renouvelle en effet de couplet à couplet, mais les prétendus quintils sont en réalité des sizains à schémas de répétition (AB... AB) (cf. Luse, 1174 : 37-38, et Capelle, 1848 : air n° 1231) ; Martinon, ou plutôt les intermédiaires qu'il semble utiliser, ont dû prendre l'expression « Quoi vous partez, &c », abrégé d'un distique répété, pour l'abrégé d'un seul vers répété ; comme quoi on se trompe facilement, quand on n'analyse pas les paroles de chant à la lumière de l'air qu'elles habillent. Il se trouve de plus que Martinon s'est peut-être trompé de « Hesnault », me signale F. de Lussy qui m'a documenté sur ce point.

15. Le « pantoum » publié par Hugo n'était plus un pantoun du fait même qu'il était traduit et ne présentait pas, d'un distique à l'autre, les similitudes phoniques qui sont un élément essentiel du pantoun ; inversement, la relation d'enchaînement rétrograde par répétition qu'il manifestait n'était pas essentielle à la forme du pantoun malais, souvent constitué d'un unique quatrain. Jacques Seebacher me signale que le mot « pantoum » est né, dans *Les Orientales*, d'une faute d'impression non corrigée par Victor Hugo.

#### REFERENCES

- Aubertin (Charles), 1898, *La versification française et ses nouveaux théoriciens*, Belin, Paris.
- Banville (Théodore de), 1872, *Petit traité de poésie française*, Bibliothèque de l'Echo de la Sorbonne, Paris.
- Bertrand (Marc), 1981, *Les techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore*. Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, Lille.
- Capelle (Pierre), 1848, *La clé du Caveau*, 4<sup>e</sup> édition, Cotelle, Paris.
- Cassagne (Albert), 1906, *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*. Hachette, Paris.
- Cornulier (Benoit de), 1985, « Codage et analyse métrique des strophes classiques : l'exemple des *Contemplations* », Université de Nantes (à paraître dans la *Revue des Lettres Modernes*, série Victor Hugo n° 2, 1988).
- Cornulier (Benoit de), 1986, « Relevé Métrique des *Fleurs du Mal* et du « Supplément » « Base de données informatisée "Appleworks" sur disquette ». Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes.
- Cornulier (Benoit de), 1987, *Art Poétique pour l'instruction des jeunes étudiants de l'Université de Nantes*, polycopié, Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes.
- Cornulier (Benoit de), 1988, « Pour une grammaire des strophes : conventions de codage des structures métriques », à paraître dans *Le Français Moderne*, Paris, 1988.
- Cros (Charles) et T. Corbière, 1970, *Œuvres Complètes*, Pléiade.
- Desbordes-Valmore (Marceline), 1973, *Les œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore*, éditées par Marc Bertrand, Presses Universitaires de Grenoble.
- Deutsch (Babette), 1981, *Poetry Handbook : a Dictionary of Terms*, 4<sup>e</sup> édition, Barnes & Noble Books, Harper & Row, New York.
- Elwert (Theodor), 1965, *Traité de versification française*, Klincksieck, Paris.
- Elzinga (Maarten), 1983, « Les vers impairs de Baudelaire », mns., Amsterdam.

P. Avait-il en tête le (a b b a b) 4+6 de l'air ?  
de JB Rousseau « Quel air de trouble de nos oreilles » ?

- Fleury (Arsène), 1916, *Recueil de cantiques ; paroles rythmées*. 10<sup>e</sup> édition, Mame, Tours.
- Fongaro (Antoine), 1971, compte rendu de l'édition des *Fleurs du Mal* par Crépet-Blin et Pichois, *Studi francesi*, 45, p. 513-514, Turin.
- Grammont (Maurice), 1958, *Traité de versification française*, Colin, Paris.
- Jakobson (Roman), 1973, *Questions de poétique*, Le Seuil, Paris.
- Martinon (Philippe), 1912, *Les strophes*, Champion, Paris.
- Molino (J.) et J. Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie. II. De la strophe à la construction du poème*, P.U.F.
- Morier (Henri), 1982, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F.
- Mourgues (Michel), 1685, *Traité de la poésie française*, Guillaume de Luynes.
- Quicherat (Louis), 1850, *Traité de versification française*, Hachette.
- Spitzmuller (Henry), 1971, *Poésie latine chrétienne du Moyen Age*, Desclée de Brouwer.
- Tenint (Wilhem), 1844, *Prosodie de l'Ecole Moderne*, Didier, Paris.
- Verrier (Paul), 1981, *Le vers français*, t. I : *La formation du poème*, Didier, Paris.

MURPHY (Steve), 2003, « Effets et motivations : quelques excentricités de la versification baudelairienne », dans Baudelaire, Une Alchimie de la douleur. Etudes sur les Fleurs du Mal, recueil édité par Patrice Labarthe, Érudit, 2003, 265-298.

GOUVARD (Jean-Michel), 2000, Critique du vers, Champion.

Analyse métrique d'un sonnet, *La Musique*





9. Structures supérieures au vers : exemple d'un sonnet

Du point de vue métrique, les textes versifiés ne sont pas simplement divisés en une succession de vers seulement structurés par leurs mesures. Plusieurs critères, plus ou moins indépendants dans leurs principes, et pas forcément convergents en tout point dans chaque poème, permettent d'établir entre les vers des réseaux de relations d'équivalence ou d'opposition qui définissent, notamment, les distiques, les strophes, et les « formes fixes », unités supérieures au vers. On trouvera, dans la thèse de Philippe Martinon sur *Les strophes* (1912), un répertoire de la strophe française depuis la Renaissance qui est peut-être encore une des meilleures bases possibles pour une approche de ces problèmes (voir aussi l'excellent chapitre d'Elwert (1965) sur les strophes, ainsi que les suggestions de Ruwet (1979). Dans la présente section, à propos d'un sonnet des *Fleurs du Mal* (1961 : 65), on se contentera de suggérer la complexité et l'interaction, trop souvent négligées, des structures proprement métriques supérieures au vers avec celles du vers. Voici ce sonnet :

LA MUSIQUE

La musique souvent me prend comme une mer!  
 Vers ma pâle étoile,  
 Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,  
 Je mets à la voile;

La poitrine en avant et les poumons gonflés  
 Comme de la toile,  
 J'escalade le dos des flots amoncelés  
 Que la nuit me voile;

Je sens vibrer en moi toutes les passions  
 D'un vaisseau qui souffre;  
 Le bon vent, la tempête et ses convulsions  
 Sur l'immense gouffre  
 Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir  
 De mon désespoir!

Au premier coup d'œil sur ce poème, qui en bonne édition devrait occuper une page (l'organisation visuelle cadrant toute la lecture), est perçue une organisation en quatre groupes de vers (séparés par des lignes blanches) qu'on peut tout de suite appeler conventionnellement *strophes (visuelles)*, car ils frappent d'emblée, spécialement dans cette œuvre, comme représentant une structure traditionnellement fixée (« forme fixe »), le sonnet : deux quatrains Q<sup>1</sup> et Q<sup>2</sup> et deux tercets T<sup>1</sup> et T<sup>2</sup>. L'apparement, par leur nombre de vers, des quatrains entre eux et des tercets entre eux définit donc une structure strophique (visuelle) :

(19) (Q<sup>1</sup> Q<sup>2</sup>) (T<sup>1</sup> T<sup>2</sup>)

*A priori* on pourrait douter du caractère métrique de cette division selon les lignes blanches, car même en vers les lignes blanches ont souvent un emploi « prosaïque », par exemple dans les dialogues où elles peuvent servir à marquer le changement de personnage; mais malgré quelques particularités qu'il n'est pas forcément pertinent d'inventorier systématiquement, la lecture confirmera qu'il s'agit en effet d'un sonnet (deux quatrains équivalents et deux tercets complémentaires dans la tradition française)<sup>18</sup>.

Indépendamment de cela, les quatorze vers s'organisent d'une autre manière selon leur structure métrique individuelle. Ils se groupent en paires successives comprenant un premier vers de mesure 6+6 et un second de mesure 5. Cette alternance converge exactement (suivant la tradition) avec celle des écarts à la marge. Anticipant l'analyse des rimes, appelons *iambes* chaque couple d'un vers long et d'un court; le texte s'organise donc en une *structure iambique* (selon la métrique individuelle des vers) comprenant sept iambes qu'on peut indiquer de 1 à 7 :

(20) i<sup>1</sup> i<sup>2</sup> i<sup>3</sup> i<sup>4</sup> i<sup>5</sup> i<sup>6</sup> i<sup>7</sup>

Par ailleurs, l'examen des fins de vers, que dans le cadre de l'œuvre on peut faire selon les principes traditionnels, fait apparaître la disposition rimique suivante :

a B a B c B c B d E d E f f

(où la majuscule distingue les vers féminins). Ainsi sont équivalents entre eux les vers (1), (3), d'une part; (5), (7) d'autre part; (2), (4), (6), (8) d'autre part; (9), (11) d'autre part; (10), (12) d'autre part; (13), (14) d'autre part. A leur tour les vers masculins s'opposent collectivement aux féminins (en fait c'est une opposition relevant de leur structure métrique par rapport à la scansion); mais comme cette partition de principe échappe depuis longtemps à la sensibilité de la plupart des lecteurs et de bien des poètes, on la négligera ici en tant que largement fictive. La disposition rimique n'en reste pas moins riche de virtualités délicates à analyser, dont on peut suggérer les suivantes : 1) les douze premiers vers, où la rime associe d'abord des vers séparés par un vers (rime *croisée*), s'opposent aux deux derniers, où la rime associe des vers contigus (rime *plate*); d'où la structure (v<sup>1</sup> v<sup>2</sup> ..... v<sup>12</sup>) (v<sup>13</sup> v<sup>14</sup>); on peut appeler *distique* (qu'on notera par D) la paire finale rimiquement autonome; 2) le groupe des huit premiers vers, dont les quatre courts riment par la rime B, s'oppose à celui des quatre suivants, dont les courts riment par la rime E; d'où la structure (v<sup>1</sup> v<sup>2</sup> ..... v<sup>3</sup>)

18. En prenant au sérieux les groupements strophiques visuels, on ne s'écarte pas seulement ici des analyses aujourd'hui fréquentes où on fait comme si les lignes blanches étaient des apparences sans intérêt. Complémentairement, on met ici en doute les analyses où on baptise du nom strictement métrique de *distiques*, *tercets*, *quatrains*, etc., des groupes de 2, 3, 4 vers, etc., qui ne sont pas regroupés selon des principes strictement métriques. Cette confusion est du même ordre que celle qui fait prendre pour des césures (métriques) des articulations rythmiques naturelles et libres de l'énoncé versifié. C'est cette confusion, systématiquement illustrée par Jakobson, qui fait voir aux analystes modernes des quatrains, des sizains, des huitains, et pourquoi pas, un jour, des rondeaux et sonnets dans des scènes en vers isométriques à rimes plates chez Racine!

(v<sup>9</sup> .....v<sup>12</sup>), ou, si on veut, selon les unités iambiques, (i<sup>1</sup> ....i<sup>4</sup>) (i<sup>5</sup> i<sup>6</sup>); à leur tour les huit premiers vers se laissent diviser par l'opposition rimique a≠c de leurs vers longs en deux groupes (v<sup>1</sup> ....v<sup>4</sup>) (v<sup>5</sup> ....v<sup>8</sup>). D'où tout compte fait la *structure rimique* :

(21) ((Q<sup>1</sup> Q<sup>2</sup>) Q<sup>3</sup>) D

Anticipant l'examen des combinaisons structurales, notons que la disposition rimique recoupe la structure strophique (19) quant aux deux premiers quatrains, nécessaires à tout sonnet; mais elle s'en écarte en ce qu'elle présente, au lieu de deux tercets (même complémentaires, comme dans le sonnet à l'italienne ou à la française), un troisième quatrain, qui comme tel se regroupe plutôt avec les précédents, et un distique; c'est la structure du sonnet à la mode anglaise.

La structure strophique (visuelle), la structure strophique (rimique), et la structure selon la métrique individuelle des vers en iambes, interfèrent d'une manière complexe que nous examinerons maintenant.

*Structure individuelle des vers et structure rimique* : elles se recoupent en ce sens que le découpage (20) est une subdivision du découpage (21). Le croisement des rimes jusqu'au vers 12 a pour effet que les quatre premiers iambes riment entre eux par la rime B, et les deux suivants entre eux par la rime E; il contribue ainsi à faire de l'iambe une espèce de « sur-vers » formé de la juxtaposition d'un long et d'un court, les iambes, en tant qu'unités, riment entre eux en rimes plates. Mais considérés de ce point de vue, les iambes diffèrent encore des vers composés même épiques en ce que les vers longs, qui sont comme leur premier sous-vers composant, conservent toutes les propriétés externes d'un vers, et doivent rimer à quelque chose. A s'en tenir aux iambes, la disposition rimique est la suivante : BBBBEEf. La tendance, manifestée par la préférence ordinaire pour les rimes croisées, à considérer les iambes comme des sur-vers est si forte que dans cette structure, l'iambe 7, qui ne rime avec aucun iambe ou vers, est nettement senti comme manquant à rimer, comme ferait un vers rimiquement isolé : la rime de *désespoir* est à ce niveau une *rime d'attente, non satisfaite*. Corollairement, et là encore contrairement aux autres sur-vers iambiques, l'iambe 7, composé de vers riment entre eux, rime en lui-même de *miroir* à *désespoir*; et cette rime, au niveau du sur-vers, est exactement l'analogue d'une rime *léonine* (équivalence par homophonie finale entre des segments métriques qui ne devraient pas métriquement être comparables du point de vue rimique). Sortant légèrement du cadre d'une analyse strictement métrique, on ne peut pas ne pas remarquer, dans ce contexte, que l'effet de rime léonine au niveau du sur-vers est répercuté, au niveau du vers (13), par l'assonance du sous-vers *Me bercent*. D'autres fois avec le sous-vers *calme plat, grand miroir*; et de nouveau répercutée, à l'intérieur du second composant, par l'assonance des syntagmes *calme plat* et *grand miroir*; et répercutée encore, à l'intérieur du premier de ces syntagmes, qui à la rigueur se prête à une segmentation rythmique en *cal - me plat*, par l'assonance de *cal - avec me plat*. Notons déjà que ces assonances en / a / ont d'autant plus de chances d'être sensibles et pertinentes qu'elles interviennent à la dernière syllabe numéraire de segments rythmiques ou métriques du vers le plus ponctué du poème. L'interaction des structures

α. C'est une "rime tonique" de "calme" avec "plat" (m tonique)

examinées tend à conférer au sonnet la structure pyramidale suivante :

(22) (i<sup>1</sup>i<sup>2</sup>i<sup>3</sup>i<sup>4</sup>) (i<sup>5</sup>i<sup>6</sup>) i<sup>7</sup>

soit : quatre iambes rimant entre eux (c'est beaucoup, pour des rimes plates à ce niveau), puis deux iambes rimant entre eux (distique d'iambes en quelque sorte); enfin un iambe hors-rime, mais à rime et assonances internes, reflétant ainsi intérieurement les rimes iambiques plates du sonnet.

*Structure strophique visuelle et structure iambique selon la métrique individuelle des vers et les rimes* : la structure (22), compatible avec celle d'un sonnet à l'anglaise, entre en discordance manifeste à l'examen, mais sensible et choquante dès la lecture, avec la structure visuelle (19). Admettons, sans l'argumenter, que celle-ci, qui frappe d'abord l'œil et ne cesse de cadrer la lecture, renforcée de plus par la domination en France du sonnet à tercets finaux, est non pas plus « importante », mais plus fondamentale en ceci qu'elle sert de cadre ou de mesure à l'autre. Ce postulat nous permettra de comparer la structure (22) à la structure visuelle de la même manière que, traditionnellement, on compare la structure syntaxique ou rythmique-naturelle à la structure métrique qui la mesure — par exemple en disant qu'un élément de la première (comme une phrase) enjambe une frontière de la seconde (comme une césure ou un entrevers).

Considérons donc les iambes de (22) comme le « contenu » des strophes visuelles de (19). La discordance apparaît dans le contraste entre, d'une part, T<sup>1</sup> et T<sup>2</sup>, et d'autre part i<sup>5</sup>, i<sup>6</sup> et i<sup>7</sup> : i<sup>6</sup>, partagé entre T<sup>1</sup> et T<sup>2</sup>, enjambe l'entre-strophes, son vers court étant rejeté dans T<sup>2</sup>. Cette discordance entièrement métrique renforce le caractère préparatoire de T<sup>1</sup>, qui contient non seulement (conformément à la tradition) une rime d'attente, mais le commencement d'un iambe inachevé. Du fait de cette combinaison, T<sup>1</sup> et T<sup>2</sup> sont dissymétriques, le premier présentant un vers court entre deux longs, le second un long entre deux courts — structure qu'on peut trouver étrange à la lecture.

Entre la stricte structure rimique (21) et la structure visuelle (19), on observe à peu près la même discordance : le quatrain rimique Q<sup>3</sup> enjambe de T<sup>1</sup> sur T<sup>2</sup>. Ainsi le vers (12) est à la fois rejet de i<sup>6</sup> et de Q<sup>3</sup> dans T<sup>2</sup>.

*Exploitation de la structure métrique* : l'objet de cette section étant surtout d'indiquer la complexité des structures métriques en elles-mêmes, on se contentera maintenant, sous toutes réserves dues à la complexité du problème, d'esquisser une approche sommaire de l'exploitation linguistique de la structure métrique, sous quelques aspects arbitrairement choisis.

Si on s'en tient d'abord par prudence à la ponctuation et au découpage qu'elle opère, le texte s'articule en trois parties, qu'on appellera S<sup>1</sup>, S<sup>2</sup> et S<sup>3</sup> suivant les *ponctuations fortes* (! en fin de v<sup>1</sup>, . après *Me bercent* dans v<sup>13</sup>, ! à la fin du sonnet). Suivant les *ponctuations intermédiaires*, marquant elles aussi des limites de phrase (; en fin de v<sup>4</sup>, de v<sup>8</sup> et de v<sup>10</sup>), S<sup>2</sup> se divise à son tour en quatre phrases P<sup>1</sup>, P<sup>2</sup>, P<sup>3</sup> et P<sup>4</sup>. Des *ponctuations mineures* (, en fin de v<sup>2</sup>, v<sup>3</sup>, v<sup>6</sup>, et à l'intérieur de v<sup>11</sup> et v<sup>13</sup>) peuvent opérer des subdivisions à l'intérieur même des phrases; toutefois elles sont de valeur inégale, et par exemple l'unique virgule de v<sup>11</sup> (*Le bon vent, la tempête et ses convulsions*), conjonctive par parallélisme avec *et*, n'a pas une force séparatrice égale aux deux virgules de v<sup>13</sup> (dans *D'autres fois, calme plat, grand miroir*); ainsi ce vers se dis-

ment, l'image de lui-même<sup>19</sup>, *mon désespoir*; encore pris, pourtant, en ce sens qu'il ne s'agit encore là que d'une image marine de la conscience de soi suggérée par la musique.

La métrique du poème peut viser à en faire l'analogie de la musique dont il décrit le pouvoir. L'alternance peu commune d'alexandrins 6+6 avec des vers très courts, différant de la longueur 6 (qui serait commune en cette place) seulement par le manque d'une syllabe peut contribuer à rendre métriquement le malaise du balancement de la mer. La disproportion de l'unité (S<sup>1</sup> S<sup>2</sup>) avec S<sup>3</sup>, liée à la structure anglaise du sonnet, est analogue, à l'échelle du poème. Le nœud complexe des discordances métriques et stylistiques remarquées autour du vers 12 affecte P<sup>4</sup> qui évoque les souffrances suscitées par les *convulsions* de la mer. L'isolement rimique de l'iambe 7 considéré comme sur-vers est analogue à la solitude du vaisseau et de la conscience de soi; l'espèce de rime léonine corrélatrice de cet isolement est analogue au rôle du miroir dédoublant l'être unique. Etc. On pourrait sans doute multiplier ces analogies, plus ou moins plausiblement pertinentes, plus ou moins probablement voulues par le poète; mais rappelons que l'objet de cette section n'était que de suggérer l'existence et la complexité des structures purement métriques, en exprimant leur relative autonomie.

Benoît de CORNULIER

19. Dans une analyse à la mode, il serait élémentaire de relever que la graphie de *mer* (fin du vers 1) contient, sinistre présage, celle de *me*, comme celle de *miroir* (fin du vers 13) contient celle de *moi*. Mais que les trouvailles des agrégés émules de Saussure ivre sont pauvres auprès des exploits du champion de scrabble Jean-Marc Bellot!



Pour l'analyse du sonnet français  
dans les *Fleurs du Mal* (1861)





Benoît de Cornulier  
Centre d'Études Métriques (CALD, Université de Nantes)  
septembre 2002

## POUR L'ANALYSE DU SONNET FRANÇAIS DANS LES *FLEURS DU MAL* (1861)<sup>1</sup>

Le propos de la présente étude des soixante sonnets des *Fleurs du Mal* de 1861 (ci-dessous FM)<sup>2</sup> est d'en proposer, non pas une analyse dans toute leur complexité, ni même une classification métrique exclusive, mais seulement une classification parmi d'autres possibles, avec quelques commentaires<sup>3</sup>, en soulevant à ce propos des problèmes d'analyse de la strophe et du sonnet.

Format global et formatage graphique du sonnet.

Baudelaire écrit sur fond d'une tradition, celle de la poésie littéraire française depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, dans laquelle le sonnet, remis à la mode par Sainte-Beuve (1829), est une suite de vers, généralement monométrique, regroupés en ensembles de 4, 4, 3 et 3 vers formatés comme tels sur le papier, ce formatage métrique en « 4 4 3 3 » ayant pour fonction de conditionner le traitement du rythme du texte dans la tête du lecteur familier de ce système. Baudelaire ne s'écarte pas de ce format dans les FM<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Une version antérieure de cette étude a paru dans le recueil de Steve Murphy (2002 : 197-236).

<sup>2</sup> Les pièces condamnées de 1857 ne contiennent aucun sonnet.

Abréviations de références ci-dessous : :

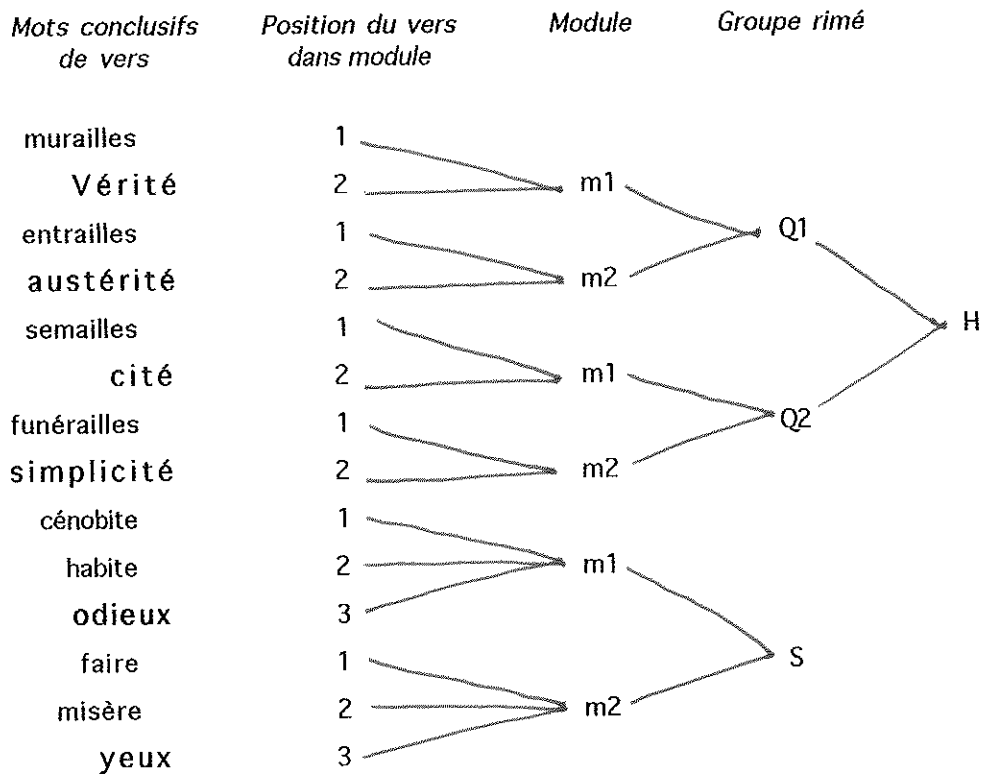
« n° 64 [114] » désigne la pièce LXIV des FM, p. 114 de l'édition 1999 en Livre de poche classique.

« OC 2 [p.22-55] » renvoie au volume 2 de l'édition des *Œuvres complètes* de baudelaire par C. Pichois (1975).

<sup>3</sup> Je remercie Anne Ouvrard, Karine Devauchelle, Marc Dominicy, Joëlle Gardes et Steve Murphy pour leurs suggestions ou corrections.

<sup>4</sup> Il s'en écarte dans « L'avertisseur » [198] et « Bien loin d'ici » [204], qu'on peut considérer comme des formes variantes du type sonnet, de format 4 3 3 4 et 3 3 4 4.

Dans la tradition, ce format 4 4 3 3 correspond plus précisément à une structure en *modules* rimant en eux en formant des *groupes rimés* (paires de modules). Prenons l'exemple du « Mauvais moine » (n° 9 [60]), qui fournit un premier exemple clair (sinon tout à fait « régulier) du sonnet, à partir des mots conclusifs de ses vers :



A gauche : vers représentés par leur mot conclusif puis leur numéro de position dans le distique ou tercet  
H = huitain. S = sixain. Q1 = quatrain 1. m1 = module 1.

Deux premiers modules de deux vers (m1 et m2) riment entre eux (*Vérité = austérité*), en formant un groupe rimé (quatrain Q1). Suit un second quatrain Q2 dont les modules, également distiques, riment entre eux (*cité = simplicité*). Suit un sixain (S) formé de deux modules rimant par *odieux = yeux*. Le sixain illustre le plus distinctement la particularité de ces *rimes externes* de modules, par lesquelles les modules riment entre eux pour former ces *groupes rimés* que sont de tels quatrains et sixains. Dans la tradition littéraire française, les rimes externes qui appariant deux modules entre eux se caractérisent par leur unicité, et ici, dans le cas de chaque tercet, c'est justement la singularité de la rime en *eux* (*rime singulière* : il y a deux *ite* ou deux *ère* dans l'un ou l'autre tercet, mais dans chacun un seul *eux*) qui la distingue d'emblée dans cette fonction des rimes internes dont nous parlerons bientôt.

Quelques notions sur la forme et sur la distinction des rimes seront d'emblée utiles. La plus grande commune terminaison (PGCT) aux modules de Q1 est *érité* ; aux

modules de Q2, *cité* ; aux modules de S, *eux* (ou *ieux*<sup>5</sup>). Mais les 4 modules du huitain ont une PGCT non négligeable en *ité*. En fait, la constante, invariante, systématique, des équivalences rimiques dans la tradition littéraire française est l'équivalence des *formes catatoniques*<sup>6</sup> qui ici se trouvent être tout simplement en *é* pour les modules du huitain. Rien n'empêche que la PGCT s'étende comme ici au-delà de la forme catatonique, notamment pour des formes en *édont* la brièveté jointe à la banalité rend l'équivalence peu remarquable (*pauvre*). L'élargissement de la PGCT en amont de la forme catatonique, ici dans le huitain, puis encore dans chaque quatrain, contribue à l'évidence de la structure métrique, sans parler de son éventuelle pertinence stylistique.

#### Saturation rimique au niveau des vers.

On pourrait imaginer que, dans un sonnet tel que celui-ci, il n'y ait de rime qu'entre modules par leur terminaisons globales – celles des mots conclusifs distingués en gras ci-dessus – les autres vers, internes aux modules, ne rimant pas. Mais dans la tradition littéraire française telle qu'elle domine encore du temps de Baudelaire, tous les vers (graphiquement identifiés), et eux seuls, sont porteurs de rimes. Cette *saturation rimique au niveau des vers des groupes rimés* (ci-dessous *Saturation rimique*), contribuant normalement à l'évidence immédiate des superstructures métriques, est généralement obtenue dans la plus petite unité métrique possible<sup>7</sup>. Ainsi, dans un sixain classique dont les tercets riment déjà globalement par leurs troisièmes vers selon le schéma *\*\*a \*\*a* (où les astérisques notent des vers, mais ne signalent pas d'équivalence rimique), la saturation rimique de chaque tercet peut être obtenue indépendamment de l'autre : on peut saturer en *bba cca*, ou si vous préférez, « *aab ccb* », (isolément dans chaque tercet), et il n'est donc pas nécessaire de saturer au niveau du sixain en *bba bba* (autrement dit *aab aab*) avec mêmes rimes internes d'un tercet à l'autre. Disons qu'il s'agit ici d'un principe de *saturation minimale* (saturation par uniformisation rimique minimale). Il est évident que dans un quatrain rimé en *\*a \*a*, comme il n'y a qu'un vers interne par module, pour saturer, on est obligé de monter jusqu'au niveau du groupe rimé, donc en *ba ba*, alias *ab ab*.

On peut mieux comprendre la communauté de structure de ces quatrains et sixains en notant qu'ils sont rimés en ( *ba ba* ) et ( *bba cca* ), où la lettre « a » est

Sur la forme du sonnet français dans la période 1829-1844, voir André Gendre (1996 : 161-162).

<sup>5</sup> Si on tient compte d'un /j/ de transition après le /i/ de *odi-eux*, la PGCT (au moins phonétique sinon phonémique) est [jø]. – De toute manière, je considère le /j/ de *cieux* /sjø/ comme une consonne (glissante) d'attaque, non comme un élément de voyelle diphtongue.

<sup>6</sup> La *forme catatonique* d'une expression, d'un vers par exemple, est sa suite de phonèmes allant de sa dernière voyelle masculine (DVM) à sa fin. Elle contient donc une ou deux voyelles (vers masculin ou féminin) selon qu'à la DVM succède une posttonique ou non. Exemples : les formes catatoniques des six derniers vers correspondent aux graphies *ite*, *ite*, *eux*, *aire*, *ère*, *eux*. Sur ces notions, voir Cornulier, 2000 : 60-68.

<sup>7</sup> On prend conscience du phénomène de saturation rimique quand on compare la versification littéraire à la "versification" des chants de tradition orale ; entre deux modules suivis, à saturation uniforme, il ne pourrait donc y avoir, au plus, que des séquences tricolores comme dans ( *aba cba* ) où la séquence *b<sub>1</sub> a<sub>2</sub> c<sub>1</sub> 2* contient du *b*, du *a* et du *c* ; cela étant, dans des suites de deux modules rimant dont le premier est toujours pur comme dans la poésie française "classique" (voir plus bas), les plus longues séquences ne peuvent être que bicolores comme dans ( *aab cba* ) où la rime externe *b<sub>2</sub>* ne peut être séparée de son appel *b<sub>1</sub>* que par la couleur interne (*c*) du second module : ainsi résulte, en surface, la Règle des deux couleurs\*.

réservée à la rime externe de module, plutôt que ( abab ) et ( aabccb ) ; cette notation rend plus claire leur parenté avec des groupes rimés en ( a a ) où chaque module est constitué d'un seul vers (sans rime interne contrastante).

Il va de soi que la saturation ne doit pas être obtenue par uniformisation totale en donnant à tous les vers une seule et même forme catatonique : si la rime en é du premier quatrain était étendue aux vers internes 1 et 3, le quatrain serait rimé en é, é, é, é ; ce schéma *monotone* ne structurerait pas plus clairement le quatrain (en modules) que l'absence de rimes ; les rimes internes, secondaires, sont donc normalement distinctes des rimes externes. Ce principe va de soi dès lors qu'on admet que dans cette tradition la rime est un déterminant strophique plutôt qu'un signal de fin de vers. Chaque module de plus d'un vers, disons, de deux ou trois vers, a donc nécessairement une ou deux rimes internes distinctes de sa rime externe, qui est donc naturellement *singulière* dans chaque module.

Dans chaque tercet, l'existence de deux vers internes permet de saturer en rimant ces deux vers entre eux : ainsi, dans le T1 (tercet 1), les deux vers internes sont rimés en *ite* ; dans T2, différemment, en *aire* (= *ère*). Mais dans chaque distique, module de quatrain, l'existence d'un vers secondaire unique oblige à monter au niveau du groupe rimé (quatrain) pour saturer ; ainsi, dans Q1, les vers 1 et 3 riment ensemble en *ailles*, faute de pouvoir rimer chacun dans son module. On peut donc dire que les distiques riment entre eux, de fait, en *ailles* - é (sorte de rime composée), mais, par le principe général, ils riment essentiellement par leur rime externe en  $\mathcal{E}$ .

On désignera ici comme *classiques* (terme assez arbitraire) de tels modules à rime externe unique et saturés, les groupes rimés constitués par de tels modules équivalents par rime externe, et les strophes ou stances ainsi composées<sup>9</sup>.

On reviendra plus bas sur la communauté des rimes (couleurs rimiques *ailles* et  $\mathcal{E}$ ) entre les deux quatrains.

#### Position de la rime singulière. Modules purs et invertis.

Dans la poésie traditionnelle, et pas seulement dans le sonnet, les modules rassemblés par rime en groupes rimés possèdent une rime singulière - leur rime externe unique - et sont rimiquement saturés. On constate que la rime singulière de chaque module y est soit terminale (position « -1 » en comptant à rebours à partir de la fin), soit avant-dernière (position -2)<sup>10</sup>.

Exemples : dans un sixain rimé en ( aab ccb ) comme celui du « Mauvais moine », dans chaque module, la rime unique, notée ici « b », est terminale. On peut noter par « -1 -1 » cette succession de deux modules à rime singulière terminale dans chacun.

Dans le sixain de « L'ennemi » (n° 10 [61]), dont la suite de mots conclusifs de vers *rêve-grève-vigueur*, *vie-cœur-fortifie*, donne le schéma ( aab cbc ), les rimes singulières de module sont en position « -1 -2 » : *vigueur* est dernier de T1, mais *cœur* est avant-dernier de T2. Cette forme de sixain est tout aussi traditionnelle que la précédente, elle a même été parfois considérée comme plus « régulière » dans le sonnet.

<sup>8</sup> Les modules rimant entre eux par leurs rimes externes sont contigus (à leur échelle, ces rimes sont donc toujours « suivies »).

<sup>9</sup> Les modules à rime externe unique se distinguent, par exemple, de tercets rimés en ( abc cba ), où l'équivalence globale entre modules - abc = cba (sans l'ordre) - est composée d'un faisceau d'équivalences entre trois paires de vers : a = a, b = b et c = c, comme dans certains sonnets italiens ; de tels modules ne sont pas compatibles avec la « règle » des deux couleurs (pas plus d'une couleur de rime entre une rime d'appel et son premier écho) ; on n'en trouve aucun de cette sorte chez Baudelaire, comme chez la plupart de ses contemporains français.

<sup>10</sup> Cette antéposition de la rime externe est vraisemblablement conditionnée par la saturation (je n'en connais pas d'exemple dans des groupes non saturés).

En généralisant un terme commode de Philippe Martinon (1912), on peut dire que les modules à rime singulière avant-dernière sont *invertis*, et, par contraste, que les modules à rime singulière terminale sont *purs*<sup>11</sup>.

Dans la poésie traditionnelle régulière<sup>12</sup> (sonnets compris), les groupes rimés sont formés de modules, généralement assemblés en paires. Le premier est toujours pur ; le second est pur ou inversi. Ainsi ( aab ccb ), de formule « - 1 -1 », et « aab cbc », de formule « - 1 -2 », sont des schémas de sixain traditionnel ; mais non ( aba cbc ), de formule « - 2 -2 », où le module initial serait inversi, ni ( aab bcc ), de formule « - 1 -3 », où la rime singulière serait non seulement anticipée, mais anté-pénultième dans le second module.

Un groupe rimé, paire de modules, peut être dit *pur* ou *inverti* selon que son dernier module est pur ou inversi. Un sixain rimé en ( aab ccb ) est pur, en ( aab cbc ), inversi. Dans la même perspective, en admettant que son module initial est pur, un quatrain en ( ab ab ) est pur, en ( ab ba ), inversi (la notion dispositionnelle de *quatrain embrassé* ne permet pas d'apparenter ainsi les quatrains et sixains inversis).

On peut regrouper sous l'étiquette arbitraire de *classiques* les groupes rimés formés de paires de modules saturés rimant par leur rime singulière ; et, plus précisément, *purs*, les groupes rimés classiques dont les deux modules sont purs, comme ( ab ab ) et ( aab ccb ), et *invertis* ceux dont le second (seul) est inversi, comme ( ab ba ) et ( aab cbc ).

Dans la tradition littéraire française du sonnet avant Baudelaire, alors que l'inversion est régulière dans le sixain, elle est généralement assez rare pour pouvoir être qualifiée de peu régulière ou moins régulière dans les quatrains (elle peut contribuer à la clarté de la distinction des quatrains). A cet égard notamment, pour les essais d'estimation du degré de « régularité » des sonnets dans des FM, il serait prudent d'être nuancé et de tenir compte de ce que l'auteur les a composés dans une période de vive renaissance de cette forme longtemps oubliée ; une conception assez souple de cette forme n'avait pas forcément un caractère pertinent d'« irrégularité » ; en tout cas, on notera qu'en 1844, si Ténint considère que les quatrains ne peuvent pas être traités en ( aa bb ), il considère qu'ils peuvent être indifféremment purs ou inversis (« disposition [...] laissée à la libre fantaisie du versificateur », 1844 : 163)<sup>13</sup>.

Uniformisation et dissolution. Formation de huitain.

Comme le lecteur a pu le remarquer, dans « Le mauvais moine », non seulement chaque quatrain est rimiquement saturé, mais, d'un quatrain à l'autre, les mêmes formes catatoniques en *ailles* et *é* reviennent exactement dans les mêmes positions : ils sont *unissonnants*, et conformes en cela à la tradition du sonnet. Cette propriété a un effet structural : alors qu'une suite de deux quatrains pourrait apparaître comme

<sup>11</sup> Cette terminologie est commode, mais discutable : dans un sixain classique aab ccb, il serait sans doute plus pertinent de dire que la rime externe b du second module se trouve antéposée à la dernière interne, que de dire que l'ordre des deux dernières rimes est inversi (cb inversé en bc dans aab ccb).

<sup>12</sup> Cette notion est floue, mais il s'agit ici d'excepter spécialement ce qu'on a appelé avant le XIX<sup>e</sup> siècle les vers mêlés ou libres comme ceux des fables de La Fontaine.

<sup>13</sup> Il est assez amusant que des traités du XIX<sup>e</sup> qui donnent les règles du sonnet dit régulier les font aussi suivre des ... règles du sonnet qu'ils disent irrégulier. Ainsi Louis Mainard (1884 : 119s) qui dit même d'entrée que la plupart des poètes « préfèrent le sonnet irrégulier ». Cependant, en matière de rythme comme de langue, la règle essentielle est dans l'usage plutôt que dans les traités.

On peut signaler à ce propos que les poètes français assez étroitement surveillés dans leur milieu national pouvaient trouver chez les anglais, notamment depuis Milton, un exemple de liberté et d'inventivité dans l'usage du « sonnet ».

une suite périodique de quatrains, dont la longueur se trouverait être 2 (comme il existe naturellement aussi des suites de 3, 4 ou 5 quatrains), l'unissonance contribue à constituer les deux quatrains en *une* paire métrique de quatrains, disons un *2-quatrains*, qu'on peut appeler (moins précisément) *huitain*, même si le formatage graphique et la tradition du sonnet ne donnent pas à cette paire la continuité d'une strophe unique. En fait, même quand les quatrains n'ont pas de rime commune, leur parité apparaît comme évidente ne serait-ce que par référence au modèle du sonnet dont elle est un élément essentiel ; c'est pourquoi on emploie ici systématiquement, par commodité, le terme de *huitain* et l'abréviation « H » pour désigner la paire des quatrains de sonnet quels qu'ils soient<sup>14</sup>.

Les huitains ( abba abba ), comme dans « Les bohémiens en voyage » (n° 13 [63]), et les huitains ( abba cddc ), comme dans « Les chats » (n° 66 [116]), sont donc également des ( abba ) ( abba ), c'est-à-dire des paires de quatrains classiques invertis, différant par le fait qu'ils sont unissonnants ou n'ont aucune rime commune<sup>15</sup>. Le dénombrement de leurs couleurs rimiques (huitains dits construits « sur 2 (ou 4) rimes ») ne devrait donc pas être considéré comme une propriété classifiante principale.

A l'unissonance (régulière) des quatrains, on peut comparer la sur-saturation rimique des paires de certains tercets. Alors que dans un sonnet normal, comme dans la poésie traditionnelle, la saturation rimique s'arrête dans le sixain au niveau des modules, il arrive que Baudelaire uniformise les rimes internes de tercet au niveau du sixain, donnant par exemple, le schéma ( aab aab ) pour le sixain des « Aveugles » (n° 92 [144])<sup>16</sup>. On peut donc envisager que parfois un ( aab aab ) soit une espèce du genre ( aab ccb ) uniformisée au niveau du sixain par égalisation ajoutée (a = c) des rimes plurielles de tercets.

Ce point de vue implique, naturellement, que le nombre des couleurs rimiques d'un huitain, ou d'un sixain, et à plus forte raison d'un sonnet (comme quand on dit qu'un sonnet est construit sur 4 ou sur 5 rimes), ne soit pas considéré comme une propriété principale pour la classification ; et qu'une classification des sonnets en réguliers et non-réguliers ou (en terminologie élégante) *libertins* selon qu'ils sont construits, en entier ou par leur huitain, sur tant ou sur tant de rimes (couleurs rimiques), fatalement, mélangera des formes éloignées et en séparera qui sont parentes. – Ainsi, au nom de l'observation de la « règle de la quadruple rime » suivant laquelle, dans le huitain, chaque couleur rimique devrait servir quatre fois, un sonnet dont le huitain serait rimé en ( aaaa, bbbb, ), ou encore, autre exotisme métrique, en ( abaa, babb, ), serait jugé moins libre qu'un sonnet à quatrains invertis ( abba, cddc, ), ou même, avec communauté partielle de rimes, ( abba, acca, ) ; l'absurdité de cette conséquence réfute le principe d'analyse qui l'entraîne<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> On peut aussi, par référence à l'origine italienne du sonnet, parler d'*octave*, comme J.-L. Aroui (2002) qui, en renvoyant à un article de Jean-Claude Margolin, divise terminologiquement le sonnet en *octave* et *sestette*.

<sup>15</sup> Comme on l'aura peut-être compris, les parenthèses ( ) servent dans ces formules à délimiter les domaines à l'intérieur desquels seulement deux occurrences de la même lettre expriment une équivalence : la formule rimique ( abba abba ) indique que les vers 1, 4, 5 et 8 riment ensemble ; la formule ( abba ) ( abba ), plus neutre, ne spécifie pas si les vers 1 et 4 riment, ou non, avec les vers 5 et 8, et inclut, comme cas particulier, celui de ( abba cddc ).

<sup>16</sup> Il est vrai que le tercet conclusif des « Aveugles » est si discordant par son rejet initial (*Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité*) qu'on peut douter que l'analyse de son sixain en tercets classiques soit tout à fait pertinente.

<sup>17</sup> Astucieusement, Claude Pichois (p. 1119 de son édition de 1975) à propos de « Bien loin d'ici », espèce de sonnet inverse sans doute écrit après 1861, à huitain { abaa, babb } et évoquant une prostituée, la « forme étrange » de cette poésie « empruntée au

Observons déjà, à ce propos, que comme le marquage de strophe composée par unissonnance est, en poésie française, caractéristique de la tradition pré-classique plutôt que classique, dans un sonnet du XIX<sup>e</sup> siècle, l'indépendance rimique des quatrains pourrait être considérée comme un trait de modernisation modérée plutôt que d'être systématiquement verbalisée même quand elle se multiplie comme dans les FM, comme irrégulière ou « libertine ».

Cependant, la conscience même qu'avaient souvent poètes et métriciens du nombre des (couleurs de) rimes dans le huitain a sans doute renforcé l'importance de l'absence d'unissonnance comme signe (dans les sonnets) ou critère (dans les analyses qu'on en fait) d'irrégularité ou de liberté métrique chez les contemporains et successeurs de Baudelaire, comme il ressort notamment des études de Graham Robb (1993) et Michel Murat (2002 : 198-203)<sup>18</sup>.

#### Pagination Huitain / Sixain.

Dans les éditions du temps des *Fleurs du Mal*, les sonnets sont souvent divisés en huitain, imprimé sur une page de droite (impaire), et sixain imprimé au verso. Cette division du sonnet était sans doute d'abord provoquée par le désir de faire commencer chaque poème sur une page de surface du bloc de pages à lire (comme un chapitre, donc à droite et de numéro impair), et le désir de laisser une ample respiration au titre en le plaçant vers le milieu de cette page. Comme il ne restait plus assez de place pour faire tenir le sonnet sur cette seule page, on le divisait alors de la manière la plus conforme à son rythme<sup>19</sup>.

#### Sonnet canonique. Sa notation unitaire ou par parties.

Ainsi le sonnet régulier est une succession de trois groupes rimés classiques, deux quatrains et un sixain, le tout formaté en 4 4 3 3 (pouvant favoriser une certaine autonomie sémantique des tercets). Les quatrains sont invertis, et unissonnants. Le sixain est inversé ou pur. D'où la notation unitaire des deux variantes du sonnet canonique (souvent supposé seul régulier) :

( abba abba ccd ede ) Avec sixain inversé  
( abba abba ccd eed ) Variante à sixain pur

Cette notation est correcte. Cependant, comme le sixain n'y est noté qu'en second et n'a pas droit (sauf retour de rime) aux lettres utilisées pour les quatrains, elle ne fait pas apparaître directement son équivalence avec les sixains d'une suite périodique de sixains comme celle de *Mignonne, allons voir si la rose...*, qu'on note en ( aab ccb ), ou de sixains inversés périodiques qu'on noterait ( aab cbc ). Cet aléa purement notationnel empêche souvent des comparaisons qui pourtant s'imposeraient. Entre les sonnets eux-mêmes, des sixains de même structure sont parfois habillés de notations différentes selon que les quatrains qui les précèdent sont unissonnants ou non, ce qui

---

sonnet » est « aussi libertine que le sujet ». Cependant elle n'est pas libertine au sens de la règle de la rime quadruplée ; et quoi qu'il en soit de l'extension métrique de ce terme, le sonnet de « Bien loin d'ici » me paraît sémantiquement encore plus exotique – Claude Pichois dit justement *étrange* – que libertin.

<sup>18</sup> A propos du sentiment variable des contemporains de Baudelaire, je cite ci-dessous A. Gendre (1996 : 182).

« Il est frappant que Baudelaire ait simplement enregistré le reproche de Gautier à l'encontre de deux poètes que le premier avait présenté au second : "Après avoir rapidement feuilleté le volume, il me fit remarquer que les poètes en question se permettent trop souvent des sonnets *libertins*, c'est-à-dire non orthodoxes et s'affranchissant volontiers de la règle de la quadruple rime." (Baudelaire, cité par Gautier dans sa notice en tête de l'édition de 1868 des FM chez Lévy). »

<sup>19</sup> Ce problème d'édition m'a été signalé par Claude Pichois.



n'est pourtant pas de leur faute, comme dans la formule unitaire suivante où un sixain ( aab cbc ), au lieu de pouvoir se noter « ccd ede » comme ci-dessus, doit se rhabiller comme on voit ci-dessous :

( abba cddc eef gfg ) Sixain inversi

Cet avantage donné au quatrain est d'autant plus regrettable que, comme Baudelaire lui-même l'a remarqué, l'essentiel d'un sonnet est sa conclusion<sup>20</sup>.

Ci-dessous, on choisit<sup>21</sup> de subdiviser en huitain et sixain les domaines de notation, soit, pour les mêmes schémas :

( abba abba )	( aab cbc )	Sixain inversi
( abba abba )	( aab ccb )	Sixain pur
( abba cddc )	( aab ccb )	Sixain pur

Cette notation perd un avantage de la précédente : elle n'indique pas si des formes catatoniques reviennent systématiquement du huitain au sixain (rimes communes). Il est vrai que ce cas est exceptionnel, mais justement, il se présente une fois dans les FM, dans le « Sonnet d'automne » (n° 64 [114]), entièrement rimé en *al* et *ite*, dont la formule unitaire serait :

( abba abba baa bab ) Rimes communes à H et S indiquées

et dont la formule double est :

( abba abba ) (abb aba ) Rimes communes à H et S non indiquées

La formule double ne dispense donc pas de l'obligation d'indiquer complémentirement la communauté de rimes du huitain et du sixain.

Ambiguïté des séquences rimiques. Le sixain, 2 4 ou 3 3 ?

En considérant ci-dessus qu'un sixain de sonnet rimé en ( aab bcc ) n'était pas classique à cause de la position -3 de la rime dans le dernier tercet, on a présupposé qu'il était analysable en deux modules (tercets) et non autrement. On peut donc objecter que sa séquence ( aabbcc ) pourrait aussi bien s'analyser en une suite de trois distiques ( a a ) dont chacun est un groupe rimé classique à l'intérieur duquel chacun des deux modules, formé seulement d'un vers, n'a pas de rime interne.

Ce problème réel est lié à l'ambiguïté des séquences rimiques. Un exemple différent, mais typique, en est fourni par le sixain du « Mauvais moine », qu'on pourrait analyser en groupes rimés classiques de deux manières différentes :

#### 9. Le mauvais moine

A

- Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,  
Depuis l'éternité je parcours et j'habite;  
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.

O moine fainéant! quand saurai-je donc faire  
Du spectacle vivant de ma triste misère  
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?

B

Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,  
Depuis l'éternité je parcours et j'habite;

Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.  
O moine fainéant! quand saurai-je donc faire  
Du spectacle vivant de ma triste misère  
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?

Le formatage A suggère une analyse en un seul groupe rimé de 2 modules classiques purs de 3 vers (tercets).

<sup>20</sup> La dépendance notationnelle – arbitraire – du sixain a sans doute contribué à minorer l'importance des tercets dans les évaluations théoriques de la régularité des sonnets.

<sup>21</sup> Comme J.-L. Aroui 2002 dans son étude exhaustive des sonnets de Verlaine.

Le formatage B suggère deux groupes rimés classiques : l'un de deux vers, distique en ( a a ) dont chaque vers est un module d'un seul vers (*monostiche*, si on veut) ; l'autre de quatre vers, quatrain en ( ab ba ) donc chaque module serait un distique, le premier pur, le second inversé.

L'analyse B en distique + quatrain pourrait presque être qualifiée de traditionnelle, tant sont nombreuses, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les analyses dans lesquelles, les yeux fermés, tant que ce n'est pas matériellement impossible, on saucissonne tous les poèmes en groupes de rimes dites *plates*, *croisées* ou *embrassées* selon leur *disposition* sans trop se soucier du sens ni du formatage pourtant dicté par le poète. Cependant, suivant cette *analyse dispositionnelle* indifférente à l'organisation en modules, il n'y a pas lieu de diviser le quatrain en deux distiques, et on préfère plus souvent considérer qu'il est *embrassé*, deux rimes plates s'y trouvant embrassées par deux rimes bouclant le quatrain.

Ce type d'ambiguïté théorique en recouvre parfois une réelle dans le poème ou dans sa réception, en particulier dans les sixains, dont non seulement l'analyse, mais la structure même en distiques ou en tercets, ont parfois flotté, notamment dans le cas de l'histoire du sonnet européen et français<sup>22</sup>.

Dans le cas du « Mauvais moine », en nous bornant à l'alternative « 2 4 ou 3 3 ? », avons-nous des raisons de choisir ?

En faveur de l'analyse en 3 3, on peut d'abord faire valoir l'argument suivant. La tradition éditoriale dans laquelle s'inscrit l'auteur des FM formate constamment (quand elle le formate) le sixain de sonnet en 3 3, et la plupart du temps, le sens s'articule en accord avec ce formatage. Tous les sonnets de Baudelaire présentent ce formatage graphique en tercets. Or le rythme n'étant pas une propriété objective et stable du texte, mais relevant plutôt de la manière – variable – dont s'organise son appréhension dans un esprit (traitement rythmique du texte), il est vraisemblable que le formatage graphique est une manière de conditionner le traitement rythmique du texte dans la tête du lecteur. Bref, le formatage graphique de ce sonnet, prolongeant une longue tradition, induisait plutôt le lecteur conditionné par la tradition poétique française à le rythmer en 3 3 sans même qu'il prenne garde à la possibilité de le sentir, c'est-à-dire de le traiter, autrement.

Aucun tel argument ne peut être proposé en faveur de l'analyse dispositionnelle B. La tradition française ne favorise pas ici, graphiquement et sémantiquement, a priori, un traitement rythmique en 2 4.

Cela étant, peut-on comparer le degré de *concordance* du texte (son sens) avec un format métrique dans l'une et l'autre analyse ?

Pour critère, tenons d'abord compte du principe, relevant de l'observation des corpus, suivant lequel la tendance à la concordance se manifeste, en particulier, par la tendance à la cohérence des expressions métriques conclusives : dans un sixain 3 3, on s'attend donc surtout à une cohérence du tercet terminal ; dans un sixain 2 4, à une cohérence du distique terminal, voire du groupe rimé terminal (quatrain).

Dans l'analyse A, T2 est une unité discursive (énonciation avec son apostrophe initiale). Dans l'analyse B, ni le quatrain, ni le distique conclusif du sonnet n'est une unité grammaticale ou discursive.

Pour conclure cette comparaison : On *peut*, certes, traiter dans sa tête le sixain du « Mauvais moine » en 2 4 comme nous y incite le formatage B. Mais il n'y a aucune raison de le faire. Son analyse dispositionnelle en rimes plates puis embrassées ne paraît donc pas pertinente.

#### A propos d'un ancien.

Dans les sonnets des FM, faut-il dire malheureusement ou heureusement (c'est un problème littéraire), la situation est souvent moins simple ou moins claire que dans le cas du « Mauvais moine ». Souvent, elle est problématique, parfois insoluble (historiquement) peut-être.

<sup>22</sup> Voir notamment la thèse de Jacques Roubaud (1990).

Ce n'est pas une situation tout à fait inédite. Sur la structure même du sixain classique (en séries de stances, hors des sonnets), il y a eu des flottements et discussions notamment du temps de Malherbe. Ce poète lui-même a parfois laissé le dixain historiquement composé d'un quatrain et d'un sixain classiques, par exemple ( abab ccd eed ), donc de rythme 4 6 et plus précisément 4 33 (deux groupes rimés classiques), flotter à l'intérieur d'une même ode, s'organisant tantôt selon cette structure, tantôt en ( abab cc deed ), soit 4 2 4, notamment, avec trois groupes rimés classiques : ( abab ) ( aa ) ( abba ). Compte tenu de ses idées et de sa pratique, il paraît certain qu'il s'agissait bien là de flottements structurels, et non de dixains qui auraient toujours été métriquement 4 33, mais où le sens aurait été parfois en concordance, parfois en discordance avec ce rythme métrique. Cet exemple peut nous prémunir du préjugé selon lequel il serait évident (sans qu'on ait besoin de l'établir) que les flottements rythmiques du sixain dans les sonnets de Baudelaire sont toujours voulus par lui comme tels, avec la volonté de provoquer métriquement, par exemple, un malaise ou une impression d'incertitude<sup>23</sup>.

La présente étude aidera peut-être à poser des questions de cet ordre ; elle ne prétend pas toujours les traiter, moins encore les résoudre.

La classification proposée ici ne devrait donc pas être prise pour plus que ce qu'elle est, une méthode organisée, parmi d'autres possibles, pour examen et comparaison. Elle n'implique pas que les analyses qu'elle ne favorise pas, ou parfois même gêne, soient à exclure.

#### Autres ambiguïtés rimiques. Des sonnets 444 2 ou à 44 42 ?

Disons déjà que la moitié des sonnets du corpus (29 sur 31), proportion exceptionnellement élevée, se terminent par un tercet rimé en ( abb ), ce qu'on peut également noter ( \*aa ), donc par un tercet qui n'est pas un module classique, puisque la rime singulière s'y trouve avant-avant-dernière (« antépénultième » pour les intimes). De ces trente sixains, si on les analyse rythmiquement en 4 2, vingt-six apparaissent comme rimés en un quatrain ( abab ) ou ( abba ) suivi d'un distique ( aa ) sur rimes différentes. Essayons de lire « La Musique » (n° 69 [118]) en 3 3 et en 4 4 en faisant varier son formatage graphique :

#### 69. La musique

A

Je sens vibrer en moi toutes les passions  
D'un vaisseau qui souffre;  
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre

Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir  
De mon désespoir!

B

Je sens vibrer en moi toutes les passions  
D'un vaisseau qui souffre;  
Le bon vent, la tempête et ses convulsions  
Sur l'immense gouffre

Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir  
De mon désespoir!

Les deux premières phrases (avec passions et convulsions) forment une unité discursive qui correspond à peu près au quatrain initial du traitement rythmique B, et moins bien au tercet initial de A. La dernière phrase correspond assez bien au distique conclusif de B. L'ajustement du rythme au sens dans B peut même paraître exact si on considère *Me bercent*, prédicat étonnant après ce qui précède, et qui renvoie au premier vers du sonnet (*comme une mer*), comme un rejet calculé. L'alternance binaire des mètres 66 et 5, qui se prolonge imperturbablement des quatrains, où elle est naturelle (un 66/5 par module), dans les tercets, où elle est décalée, produit dans le tercet conclusif de A un rythme qui ne ressemble à rien de connu (5/66/5). Non seulement l'énonciation finale, nominale (... *calme plat...*), contraste avec le contenu convulsif du quatrain qui la précède, mais elle contraste avec l'ensemble de ce qui la précède dans le sonnet (départ et mouvement), et s'oppose même explicitement par son

<sup>23</sup> Comme exemple de sixain de sonnet coupé au moins sémantiquement, sinon rythmé, en 2 4, on peut citer par exemple le sonnet *Comme on passe en été le torrent sans danger* de Du Bellay dans *Les Antiquités de Rome* (1558).

adverbe *D'autre fois* à cet ensemble introduit par *parfois*, en sorte que, malgré l'unité assurée dans le huitain par la rime des quatre distiques en *oïles*, on peut sentir ici un ensemble de trois quatrains (deux puis un) suivi d'un distique.

A propos de tels exemples, on a pu évoquer la tradition du sonnet anglais, rimiquement rythmé en 444 2, et dont Auguste Barbier, explorateur assez libre de la forme sonnet, avait – bien avant Mallarmé – donné lui-même l'exemple dans « L'adieu » conclusif de *Il pianto* (1833)<sup>24</sup> :

L'adieu	<i>mod.</i>	<i>groupes rimés</i>	<i>suite périod. de gr. rimés</i>
Ah ! quel que soit le deuil jeté sur cette terre Qui par deux fois du monde a changé le destin, Quels que soient ses malheurs et sa longue misère, On ne peut la quitter sans peine et sans chagrin.	( ab ab	( abab )	
Ainsi, près de sortir du céleste jardin, Je me retourne encore sur les cimes hautaines, Pour contempler de là son horizon divin Et longtemps m'enivrer de ses grâces lointaines.	bc bc	( abab )	
Et puis le froid me prend et me glace les veines, Et tout mon cœur soupire, oh! comme si j'avais, Aux champs de l'Italie et dans ses larges plaines, De mes jours effeuillé le rameau le plus frais,	cd cd )	( abab )	( abab ) <sup>3ench.</sup>
Et sur le seuil vermeil de la brune déesse Épuisé pour toujours ma vie et ma jeunesse.	( a a )	( aa )	

Soit un triplet de quatrains classiques purs, rimiquement enchaînés, conclu par un distique autonome ( aa ), selon le modèle du sonnet de Spenser (fin XVI<sup>e</sup>, *Spenserian sonnet*)<sup>25</sup>. Baudelaire pouvait s'en inspirer : peut-être, ici ou ailleurs, a-t-il fait carrément basculer l'organisation en 2-quatrains + sixain dans celle en 3-quatrains plus distique, soit en 444 2 ?

Mais une autre analyse, légèrement différente, est envisageable. En conservant la partition huitain-sixain, le sonnet pouvait être traité en 44 42 en se concluant par un sixain composé d'un quatrain et d'un distique conclusif comme de nombreuses strophes d'un type rimique commun dans le chant (couplets), telles que celles de la complainte du Juif errant populaire au XIX<sup>e</sup> siècle :

	<i>modules</i>	<i>groupes rimés</i>	<i>strophe composée</i>
Est-il rien sur la terre Qui soit plus surprenant Que la grande misère Du pauvre Juif errant. Que son sort malheureux Paraît triste et fâcheux.	( ab ab )	( ab ab )	( aa ) ( abab cc )

<sup>24</sup> Cité ici d'après la vingt-sixième édition des *lambes et Poèmes* de Barbier chez Dentu (Paris, 1872 : 184). Assez curieusement, dans sa belle étude du sonnet baudelairien, Graham Robb (1993 : 234) mentionne « L'adieu » sans mentionner l'enchaînement du 3<sup>e</sup> quatrain et le type anglais.

<sup>25</sup> Les quatrains ne sont plus enchaînés dans les sonnets de Shakespeare.

Il existait naturellement une variante inversée dans le quatrain, comme ce sixain de l'Ode 1 (« Caractère de l'homme juste ») où Jean-Baptiste Rousseau, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>, donne au ( a a ) final un mètre de base différent de celui du quatrain :

Qui marchera dans cette voie,  
Comblé d'un éternel bonheur, ( ab  
Un jour des Elûs du Seigneur  
Partagera la sainte joie, ba ) ( ab ba )  
Et les frémissements de l'Enfer irrité  
Ne pourront faire obstacle à sa félicité. ( aa ) ( abba cc )

Mais une autre ambiguïté encore est possible : la séquence rimique ( abbacc ) recouvrait aussi parfois une organisation en tercets non classiques de type ( abb ), comme dans cette strophe du *Lamento* de Théophile Gautier où des clausules métriques ponctuent la coupe en tercets :

Connaissez-vous la blanche tombe  
Où flotte avec un son plaintif  
L'ombre d'un if ? ( abb  
Sur l'if, une pâle colombe,  
Triste et seule, au soleil couchant,  
Chante son chant. acc ) ( abb acc )

A plusieurs reprises, Gautier avait traité des sixains de sonnet sur ce rythme, par exemple dans *La Comédie de la Mort* (1838) et *Espana* (1845). Il avait même préfacé ses *Émaux et camées* dès leur première édition (1852) par un sonnet dont le sixain était clairement rythmé en ( abb acc ) et non en 4 2 :

Comme Goethe sur son divan  
A Weimar s'isolait des choses  
Et d'Hafiz effeuillait les roses, ( abb  
  
Sans prendre garde à l'ouragan,  
Qui fouettait mes vitres fermées,  
Moi, j'ai fait *Émaux et Camées*. acc ) ( abb acc )

On observera que, dans cet exemple, les deux derniers vers ne semblent pas tendre à constituer un distique ( aa ), qui serait divergent à l'initiale (avant-dernier vers en rejet) alors qu'une discordance finale paraît ici peu probable.

Le sonnet des *Chimères* « El Desdichado » publié par Nerval en 1853 se terminait par un sixain nettement coupé en ( abb, acc, ), à l'intérieur duquel, dans le tercet final, un deux-points détachait un ( aa ) conclusif<sup>27</sup> :

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :  
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée  
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée. ( a bb )

<sup>26</sup> D'après une édition posthume de 1749 chez Didot à Paris.

<sup>27</sup> Le sonnet « Vers dorés » des *Chimères*, publié en 1845, se termine aussi par un ( a bb ) bien détaché, mais en conclusion d'un ( aba, bcc, ) comme par exemple dans *Le chat* (n° 34).

En employant, à cette époque, ce rythme peu traditionnel, mais illustré notamment par le « poète impeccable » dédicataire des FM, Baudelaire n'avait peut-être donc pas conscience de faire quelque chose de particulièrement exotique ou irrégulier<sup>28</sup>.

Question sur la structure des modules ( a b b ).

Si les modules ternaires purs du type ici nommé classique étaient sous-analysables en un distique de rimes plates et un monostiche à rime externe, donc décomposables en ( a a b ), les ( a b b ) pourraient paraître comme leur véritable forme inversée (inversion d'un distique et d'un monostiche). Mais, dans la tradition "classique", la banalité du type ( a b a ), alias ( c b c ), en deuxième position dans ( a a b c b c ), jointe à la rareté du type ( a b b ) redoublé dans ( a b b a c c ), tend plutôt à montrer que les ( a a b ) classiques ne sont pas des ( a a b ). Cependant, comme ils peuvent paraître tels à une analyse que je crois superficielle, il est bien possible qu'en composant des ( a b b ) ou des ( a b b a c c ), des poètes comme Gautier et Baudelaire aient intellectuellement *cru* composer une variante assez bénigne et simplement inversée du type classique.

Ce sera vraisemblablement l'idée de Verlaine quand, dans *Cythère (Fêtes galantes)*, 1869, il commencera en ( a a b, c c b, ) et conclura en ( a b b, a c c, ) un quatrain de tercets, lequel, ainsi, se termine comme un sonnet de Gautier (date ?) sur le même thème (« Un ange chez moi parfois vient le soir »)<sup>29</sup>.

**Le tercet ( a b b ) en autre combinaison.**

Le sonnet *Versailles* dans *La Comédie de la Mort* de Gautier (1838) se terminait par ce sixain :

Comme une délaissée à l'écart, sous ton arbre,  
Sur ton sein douloureux croisant tes bras de marbre,  
Tu guettes le retour de ton royal amant.

Le rival du soleil dort sous son monument,  
Les eaux de tes jardins à jamais se sont tues,  
Et tu n'auras bientôt qu'un peuple de statues.

Le sens, avec le formatage, contredit une analyse dispositionnelle mécanique en trois distiques de rimes plates ( a a b b c c ). La tradition du sonnet rythmé en 4 4 3 3, le formatage 3 3 et le sens, invitent plutôt à voir ici la combinaison d'un tercet initial de type classique ( a a b ) et d'un tercet conclusif moins traditionnel, mais bien représenté chez Gautier, en ( a b b ).

Il ne paraît donc pas forcément déraisonnable d'analyser un sixain rimé en ( a b a b c c ) en deux tercets, un module initial classique inversé (non classique cependant par sa position initiale) et un tercet conclusif ( a b b ), quand le sens le

---

<sup>28</sup> Polarisé peut-être lui-même sur l'analyse des quatrains (embrassé ou non, à rimes quadruplées ou non...), dans sa préface aux *Fleurs du Mal* de 1868 (d'après G. Robb 1993 : 232), Gautier objecte innocemment : « « Pourquoi, si l'on veut être libre et arranger les rimes à sa guise, aller choisir une forme rigoureuse qui n'admet aucun écart, aucun caprice ? », sans voir la poutre à l'œil de son propre sixain.

<sup>29</sup> Il n'est pas question, dans cette étude, de la structure des ( a b b ) assez communs, et souvent conclusifs de strophe, dans la poésie du Moyen Âge ou de la Renaissance, pour lesquels une analyse en un distique et un distique enchaînés ( a b b ) est parfois imaginable ; ainsi des rondeaux d'Eustache Deschamps (XIV<sup>e</sup>) à initiale a b b dont le premier retour répétitif ne reprend que les deux premiers vers (v. « Le rond double du rondeau », dans *Cahiers du C.E.M.* n° 1, U. de Nantes, p. 54, n. 9).

favorise carrément, sans effet de discordance plausible, comme dans « La beauté » (n° 17) ou « Le portrait » (n° 38:4).<sup>30</sup>

### Ambiguïtés et incertitudes.

Considérons à la lumière de ces modèles ou de ces types possibles le sixain de la *Vie antérieure* (N° 12) :

#### La vie antérieure

##### A

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes  
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs  
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraichissaient le front avec des palmes,  
Et dont l'unique soin était d'approfondir  
Le secret douloureux qui me faisait languir.

##### B

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes  
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs  
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,  
Qui me rafraichissaient le front avec des palmes,

Et dont l'unique soin était d'approfondir  
Le secret douloureux qui me faisait languir.

Rythmé en tercets, le sixain se conclut par deux relatives qu'on peut interpréter comme coordonnées par la conjonction *et* en un syntagme unique. Rythmé en 4 2, il se conclut par un distique constitué d'un syntagme unique (syntagme relatif<sup>31</sup> coordonné), que son *et* introducteur peut, a priori, aussi bien coordonner avec la seule relative précédente qu'avec les deux syntagmes adjectivaux précédents (*tout imprégnés d'odeurs* et *Qui me rafraichissaient le front avec des palmes*). Le tercet conclusif de A exprime les soins des esclaves. Le distique conclusif de B cerne plus précisément leur soin essentiel (mais le rafraichissement du front est naturellement associé au soin de l'âme qu'il recouvre et dont le front peut exprimer le souci). Et ces hypothèses d'analyse en constituants ne sont pas les seules possibles ! De toute manière, une interprétation assez concordante est possible dans les deux hypothèses rythmiques.

Des considérations plus strictement métriques peuvent pousser dans les deux sens. La tradition du sonnet français et le formatage graphique favorisent le rythme en tercets. Mais seul le traitement rythmique B offre des groupes rimés classiques bien plus conformes à cette même tradition.

Nos hésitations ne prouvent rien. L'auteur de ce poème, en son époque, avec sa culture, l'imprégnation rythmique qui était la sienne à tel moment de sa vie, rythmait peut-être ce sixain, sans avoir à choisir ni se poser de questions, d'une manière et non d'une autre. Peut-être, en ruminant ces vers (un poète pense rarement ses vers une seule fois), les a-t-il sentis de plusieurs manières successives sans qu'aucune ne s'impose comme définitive. Peut-être lui a-t-il plu de présenter un texte rythmique ambigu. Peut-être, plutôt, un texte rythmiquement ambivalent où les deux rythmes devraient (si possible?) coexister. Prendre conscience du caractère assez naturel de telles hypothèses ou questions n'encourage guère à dicter des analyses métriques comme définitives.

Voici encore un exemple de cas où les avis peuvent diverger : les six derniers vers du « Flambeau vivant » (n° 43) :

<sup>30</sup> Pour comparaison, on peut signaler que parmi les quelque cent-trente *Sonnets humoristiques* de Joséphin Soulayr (1858) figurent près d'une dizaine de sixains rimés en ( aab bcc ) ou ( abb acc ), clairement rythmés en tercets.

<sup>31</sup> Le syntagme relatif peut inclure une proposition, mais n'est pas une proposition comme le suggère improprement le terme de *relative*.

## Le flambeau vivant

### A

Charmants Yeux, vous brillez de la clarté mystique  
Qu'ont les clerges brûlant en plein jour; le soleil  
Rougit, mais n'éteint pas leur flamme fantastique;

Ils célèbrent la Mort, vous chantez le Réveil;  
Vous marchez en chantant le réveil de mon âme,  
Astres dont nul soleil ne peut flétrir la flammel

### B

Charmants Yeux, vous brillez de la clarté mystique  
Qu'ont les clerges brûlant en plein jour; le soleil  
Rougit, mais n'éteint pas leur flamme fantastique;  
Ils célèbrent la Mort, vous chantez le Réveil;

Vous marchez en chantant le réveil de mon âme,  
Astres dont nul soleil ne peut flétrir la flammel

Joëlle Gardes Tamine (2002 : 187) donne ces vers en exemple de déséquilibre, dans le sonnet anglais, entre les trois quatrains et le distique final où la chute est ramassée (analyse B). On peut aussi envisager, me semble-t-il, l'analyse A : Le module conclusif (distique 2) du (troisième) quatrain de l'analyse B serait divergent initialement (commençant par *Rougit, mais n'éteint pas leur flamme fantastique* en rejet) ; le tercet conclusif de l'analyse A est thématiquement cohérent, car sa phrase finale, qui peut en effet former un distique, reprend le contenu de l'affirmation *vous chantez le réveil* qui s'appuie contrastivement sur *Ils célèbrent la mort* dans le vers initial du tercet ; tout compte fait, le traitement rythmique favorisé par le formatage graphique traditionnel me semble ici fournir la meilleure concordance.

Il y aurait peu de sens à prétendre fournir « la » seule classification analytique et juste des sonnets des FM. Cette conclusion éclaire un peu l'objectif de la classification sommaire proposée ci-dessous ; ce n'est qu'une des classifications possibles, toutes plus ou moins arbitraires, plus ou moins éclairantes. Elle a du moins une base et une fonction méthodologique dont ce qui suit précise un peu l'idée.

Une classification des sonnets des FM selon huitain et sixain.

On a vu en partie pourquoi la classification proposée ci-dessous n'était pas dispositionnelle.

On part ici du formatage graphique en 4 4 3 3 pris au sérieux ; dans ce cadre, on ne présuppose pas la pertinence de l'analyse dispositionnelle, mais plutôt, compte tenu de la tradition strophique et sonnettiste, on prend pour perspective d'observation (sinon pour analyse établie) l'analyse modulaire en modules et groupes rimés classiques, tout en sachant bien que, dans certains cas, les formes observées s'en différencieront, et que dans d'autres cas, théoriquement plus dangereux pour ainsi dire, elles risquent de ne s'y conformer qu'en apparence. Mais comme il ne s'agit ici que de soixante sonnets, les sixains en sont édités selon la classification, ce qui fournira au lecteur un instrument de travail : il pourra s'en servir pour éprouver son sentiment personnel des rythmes de sixains en les lisant et relisant comparativement : ce sera peut-être pour certains la principale utilité de cette étude.

La perspective indiquée nous conduit à prendre comme hypothèse classifiante celle selon laquelle les quatrains et tercets graphiques d'un sonnet sont des groupes ou modules classiques, en sous-distinguant les groupes rimés purs et invertis.

Par comparaison, les « modules » (supposés) de quatrains et de sixains non-classiques peuvent être classés selon la position de leurs rimes singulières, ou que leurs rimes singulières ne correspondent pas d'un tercet à l'autre – cas d'un sixain ( aab bab ) où la rime singulière de module est en « b » dans le premier tercet, mais en « a » dans le second.

Indépendance des huitains et sixains.

Cette perspective permet de classer indépendamment les huitains et les sixains compte tenu de leur autonomie rimique dans les FM : non seulement tous les quatrains et sixains des FM apparaissent, considérés isolément, comme rimiquement saturés et en fait rimiquement autonomes, mais, conformément à la tradition, et à la seule exception du « Sonnet d'automne » (n° 64 [114]), ce sont des îles rimiques : il n'y a pas de rime systématiquement commune entre huitain et sixain.



### Primauté du sixain.

Parce que, dans un sonnet, les quatrains se présentent les premiers ; parce qu'ils occupent le plus de place ; parce que leur structure rimique plus facile à analyser, et pour d'autres bonnes raisons encore peut-être, on polarise souvent sur eux l'analyse du sonnet et l'évaluation de sa régularité

Pourtant deux raisons peuvent justifier de classer les sonnets principalement par leur sixain :

1) Métriquement, c'est leur partie la plus problématique et la plus variable, et c'est même peut-être la seule variable à un niveau profond d'organisation : tous les huitains sont des paires de quatrains (symétriques) qui sont des paires de distiques. Tous les quatrains sont rimés classiquement, c'est-à-dire en un ( abab ), un ( abba ) ou deux ( aa ). On ne peut en dire autant du sixain : au-delà du formatage graphique, il est douteux que tous les sixains soient des paires de tercets, et quand ils le sont, ils ne sont pas toujours rimiquement symétriques. Enfin, ils ne sont pas toujours rimés classiquement (ainsi, un tercet rimé ( abb ) n'est pas classique au sens défini plus haut par la position -3 de sa rime singulière en a).

2) Le sonnet se conclut par son sixain, lequel se conclut métriquement par son dernier tercet, que conclut son dernier vers, que conclut son mot conclusif (comme *Booz endormi* se termine en *étoiles*). C'est donc sa partie fondamentale, ou pour prendre des comparaisons, son noyau (potentiellement générateur), ou sa clé de voûte, comme la résolution harmonique finale d'une mélodie<sup>32</sup>. Comme Poe, Banville, Baudelaire le savaient, analyser un poème à l'endroit, c'est l'analyser à l'envers : chose particulièrement vraie du sonnet<sup>33</sup>.

Le commentaire, comme la classification, peut s'inspirer de cette architecture.

### Sous-classification par cadence.

Habitué qu'ils sont à prononcer les vers féminins en élidant systématiquement leur finale féminine – *Sur l'immense gouffr' – leurs grandes ailes blanch' – la douce Nuit qui march'*, et cetera, à ne pas les sentir autrement, et à enseigner qu'on doit faire comme eux, certains commentateurs du XX<sup>e</sup> siècle accordent une importance négligeable ou nulle à la différence de cadence des vers masculins et féminins au moins tels « sur le papier ». La pertinence de cette distinction est évidente chez certains poètes comme Victor Hugo. Sans se prononcer sur son importance chez Baudelaire en général ou dans ses sonnets, il est prudent d'en tenir compte, comme le faisaient encore la plupart des métriciens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et comme Philippe Martinon l'a fait systématiquement dans son étude des strophes (1911).

La cadence d'un vers étant son rythme *catatonique*, c'est-à-dire le rythme de la forme de ce vers telle qu'elle s'étend de sa *tonique* (c'est-à-dire, ici, sa dernière voyelle masculine) à sa fin, se caractérise simplement en métrique littéraire française par sa longueur en nombre de voyelles : dans cette langue, nécessairement, elle ne peut être que de longueur 1 ou 2, selon que la tonique est suivie d'une voyelle « féminine » (« posttonique ») comme dans *Aller là-bas vivre ensemble* (forme catatonique *em-ble*, cadence 2) ou que la tonique est la dernière voyelle comme dans *Luxe, calme et volupté* (forme catatonique *é*, cadence 1). On note ici la cadence par le nombre qui la caractérise (c'est la notation la plus générale), ou parfois ici, dans un tableau, pour la lisibilité, par les lettres « m » et « f » pour *masculin* (1) et

<sup>32</sup> La notion traditionnelle de *pointe* d'un sonnet pourrait s'ajouter à ces comparaisons si on entendait par là, non pas un ornement se trouvant placé en position finale (parce que c'est la meilleure pour briller), mais la partie essentielle expliquant la forme du tout (comme la pointe d'une épée) : alors la fin, c'est le centre. Quand a la notion de *chute* d'un sonnet, elle est encore plus facile à comprendre de travers (comme aux Jeux Olympiques où trop souvent, sur glace, une danse se termine par une chute).

<sup>33</sup> Comparer l'organisation en mètres et strophes rimées du « Raven » d'Edgar Poe (1845) dont le mot conclusif, *nevermore*, est l'unique élément générateur.

*féminin* (2). Le schéma de cadence d'un sixain dont les vers, par exemple, comme ceux de « La vie antérieure », sont tour à tour féminin (... *calmes*), masculin (... *splendeurs*), masculin (... *odeurs*), puis de nouveau féminin (... *palmes*), masculin (... *approfondir*), masculin (... *languir*), peut se noter : 211 211.

Dans toutes les pièces métriques des FM, ou du moins dans toutes leurs strophes, à l'exception singulière du premier tercet du « Cadre » (38,3 [87]), Baudelaire observe l'Alternance des cadences, telle qu'entre deux vers successifs ne rimant pas, les cadences sont opposées ; si l'un est masculin, l'autre est féminin. La régulation des successions de cadence suivant les rimes ne permet donc pas de classer les sonnets des FM, situation banale à cette époque.

(Dans d'autres pièces que les sonnets, lorsqu'il n'y a pas d'Alternance d'une strophe à l'autre, c'est généralement parce qu'un principe de périodicité domine au niveau supérieur ; ainsi, dans « L'invitation au voyage », toutes les paires couplet-refrain sont semblablement masculines par le refrain : d'où la rupture d'Alternance à leurs frontières<sup>34</sup>. Dans un ensemble tel que « Un fantôme », sorte de super-quatrains de sonnets, on peut donc considérer l'absence occasionnelle d'Alternance d'un sous-poème à l'autre (... *singe* / ... *cedres*) comme un indice de ce que le poète n'a pas cherché à traiter la suite en une pure continuité métrique.)

#### Classification par les huitains.

Les huitains peuvent être classifiés d'abord par la forme strophique simple (pure ou invertie) ou composée de leurs quatrains (gémés), puis selon l'éventuelle communauté de rimes de leurs quatrains, et selon leur schéma de cadences de vers, en considérant d'abord la cadence globale des quatrains<sup>35</sup>.

Il n'est pas tenu compte, dans cette classification générale, de certains éléments de métrique occasionnelle plutôt que systématique, comme dans *Avec ses vêtements...* ( n° 27 [75]) où un élargissement des PGCT différencie les rimes de Q1 (*danse = danse*) à Q2 (*rance = rance*).

Dans le tableau ci-dessous, la première ligne renseignée (par exemple) signifie que les pièces n° 9, 59, 61, etc. présentent des quatrains purs unissonnants, tous deux masculins (d'où un seul « m » dans la colonne de cadence), à mètre de base (du sonnet) 6 6 (alexandrin), monométriques, le simple tiret « - » dans la colonne des *Mètres* indiquant la constance du mètre de base (sonnet monométrique, sans mètre contrastif).

Quelques lignes plus bas, dans le sous-groupe suivant des quatrains purs « à même rime de module », cette expression restrictive implique, par contraste, que les rimes internes des modules varient de Q1 à Q2. La dernière ligne de ce sous-groupe signifie que la pièce n° 69 (« La musique », n° 69 [118]), où les quatrains sont féminins et le mètre de base 6 6, présente un mètre de longueur 5 en simple alternance avec le mètre de base (les modules des quatrains sont donc ponctués par un 5-voyelles conclusif<sup>36</sup>).

<sup>34</sup> Une autre analyse, non incompatible avec celle-ci, est envisageable, suivant laquelle la suite bi-strophique résulte de l'entrelacement de deux suites monostrophiques, celle des couplets douzains et celle des distiques occurrences de refrain, dont chacune est indépendamment conforme à l'Alternance.

<sup>35</sup> Pour mémoire : un quatrain est masculin ou féminin selon que sa forme catatonique, donc son dernier vers, est masculin ou féminin.

On constate que tous les huitains des FM sont de même structure rimique. Cela étant, même s'il s'y trouvait un cas de succession Quatrain pur – Quatrain inverti, ( abab abba ), on pourrait considérer que l'inversion du dernier module y est une propriété (finale) du huitain plutôt que du seul dernier quatrain.

<sup>36</sup> Cette combinaison est volontairement bizarre, la proximité des mesures de 6 et 5 gênant la discrimination métrique : musique difficile !

Dans le sous-groupe des quatrains invertis à rimes permutées, la ligne de la pièce n° 12 indique, par « f m », que Q1 est féminin et Q2 masculin.

Dans le tableau suivant des soixante sixains de sonnet, classifiés en tenant compte des observations précédentes<sup>37</sup>, dans la formule « Schéma A de sixain classique pur... » (par exemple), le mot *schéma* rappelle que l'apparence constatée d'un schéma de sixain d'une certaine structure ne suffit pas à garantir la réalité de cette structure. Ainsi, sous un schéma de tercets ( abb acc ) pourrait se cacher un rythme 4 2 ( abba cc )

Cette classification des sixains peut être considérée comme une classification des sonnets qu'ils concluent (elle pourrait être ramifiée en fonction de la classification des huitains).

Dans la liste des sixains cités ensuite dans l'ordre leur classement pour faciliter au lecteur leur comparaison<sup>38</sup>, à droite des schémas rimiques, j'ai parfois noté la formule de position des rimes singulières ; ainsi, à droite de ( aab cbc ), la formule « - 1-2 » indique que la rime singulière est dernière dans le premier tercet, avant-dernière dans le second.

---

<sup>37</sup> La classification ci-dessous est légèrement remaniée par rapport à celle publiée dans S. Murphy (2002), de manière à mieux utiliser la notion de finale en ( abb ).

<sup>38</sup> Les sixains sont imprimés ci-dessous à partir d'un fichier électronique que m'avait aimablement procuré Michel Grimaud et dont je n'ai pas revu intégralement le texte et la ponctuation.



## Les huitains de sonnet des FM

	<i>Cadence desquatrains</i>	<i>Mètre de base</i>	<i>Mètres</i>	<i>Effectif (n° pièce)</i>
<b>Quatrains simples</b>				
<b>Purs</b>				
unissonnants (abab, abab,)				
	m	6 6	-	n° 9,59,61,75,112, 122,125
		5 5	-	n° 121
		8	-	n° 82
	f	6 6	-	n° 7,72
mêmes rimes de mod. (abab, cbc b,)				
	m	6 6	-	n° 19 <sup>1</sup> ,73 <sup>2</sup>
	f		-	n° 27
		-/5		n° 69
indépendants (abab, cdcd,)				
	m	6 6	-	n° 10,18,35,40,42,43, 55,65,79.
		4 6	-	n° 38(4)
		8	-	n° 70,124
	f	6 6	-	n° 74,109
		4 6	-/8	n° 34
<b>Invertis</b>				
unissonnants (abba, abba,)				
	m	6 6	-	n° 26,37,64 <sup>3</sup> ,123
		8	-	n° 68
	f	6 6	-	n° 13,22,33
		4 6	-	n° 38(3) <sup>4</sup>
même rime finale (abba, acca,)				
	f	6 6	-	n° 32
rimes permutées (abba, baab,)				
	f m	6 6	-	n° 12 <sup>5</sup>
	m f	6 6	-	n° 8,39
		4 6	-	n° 38(2)
indépendants (abba, cddc,)				
	f m	6 6	-	n° 17,30,46,66,107
		4 6	-	n° 38(1)
		8	-	n° 67
	m f	6 6	-	n° 4,92,93
		8	-	n° 11,81
<b>Quatrains composés</b>				
unissonnants (aabb, aabb,)				
	m	6 6	-	n° 101
	f	6 6	-	n° 113
même rime finale (aabb, ccbb,)				
	m	8	-	n° 108 <sup>6</sup>
indépendants (aabb, ccdd,)	m	8	-	n° 63

## Les sixains des FM

	<i>Schéma rimique principal</i>	<i>Cadence du sixain</i>	<i>Variante (rimes)</i>
<b>1. Schéma de sixain classique...</b>			
1.1 ... pur	( aab ccb )		
1.1.1 Masculin		m	
Variante bicolore			( aab aab )
1.1.2 Féminin		f	
Variante bicolore			( aab aab )
1.2 ... inversi	( aab cbc )		
1.2.1 Masculin		m	
1.2.2 Féminin		f	
Variante sans Alternance			
<b>2. Sixains à finale ( abb )</b>			
2.1 Deux tercets ( abb )	( abb acc )		
2.1.1 Masculin		m	
2.2.2 Féminin		f	
2.2 Initiale ( aab ) <sup>7</sup>	( aab bcc )		
2.2.1 Masculin		m	
2.2.2 Féminin		f	
2.3 Initiale ( aba )	( aba bcc )		
2.3.1 Masculin		m	
Variante bimétrique			
2.3.2 Féminin		f	
Variante bicolore ?			( aba baa )
<b>3. Tercets à rimes singulières différentes (bicolores)</b>			
3.1 Finale ( aab )	( aba bba )	f	
6.3 Finale ( aba )	( abb aba )	m	
6.2 Finale ( abb )	( aab abb )	f	

Sur cette classification, voir *Lectures des Fleurs du Mal*  
(éd. par S. Murphy, Presses Universitaires de Rennes, octobre 2002)

<sup>1</sup> Mots-rimes de fin de module en *ueux* dans Q1, *jeux* et *yeux* dans Q2.

<sup>2</sup> Dans ce sonnet, « Le tonneau de la haine » (n° 73 [120]), on pourrait dire qu'il y a tout de même rime vocalique (assonance) entre les féminines en *ides* de Q1 et celles en *imes* de Q2.

<sup>3</sup> Avec sixain sur les deux mêmes couleurs rimiques (« Sonnet d'automne »).

<sup>4</sup> Suivi d'un tercet sans alternance de cadence (« Le cadre »).

<sup>5</sup> Dans le huitain de « La vic antérieurc » (n° 12 [62]), les rimes en *ique* de Q2 sont distinctes, sur le papier, de celles de Q1 en *iques* ; ce non-respect des conventions graphiques a peu de poids et ne mérite peut-être pas un commentaire stylistique dans un recueil comme les FM où l'indépendance rimique des quatrains de sonnet est banale, la convention graphique restant sauve ici à l'intérieur de chaque quatrain.

<sup>6</sup> Rimes communes en *vin* dans Q1, *tin* dans Q2.

<sup>7</sup> Le schéma bicolore ( aab abb ) où les rimes singulières diffèrent d'un tercet à l'autre est relégué dans le groupe 3.

## 1 Schéma de sixain classique...

### 1.1 ... sixain pur (aab ccb) -1-1

#### 1.1.1 Masculin

##### 9. Le mauvais moine

- Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,  
Depuis l'éternité je parcours et j'habite;  
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.  
O moine fainéant! quand saurai-je donc faire  
Du spectacle vivant de ma triste misère  
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?

##### 18. L'idéal

Ce qu'il faut à ce coeur profond comme un abîme,  
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,  
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans;  
Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange  
Qui tors paisiblement dans une pose étrange  
Tes appas façonnés aux bouches des Titans!

##### 40. Semper eadem

Taisez-vous, ignorante! âme toujours ravie!  
Bouche au rire enfantin! Plus encor que la Vie,  
La Mort nous tient souvent par des liens subtils.  
Laissez, laissez mon coeur s'enlvrer d'un mensonge,  
Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe,  
Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils!

##### 61. À une dame créole

Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire,  
Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire,  
Belle digne d'orner les antiques manoirs,  
Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites  
Germer mille sonnets dans le coeur des poètes,  
Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.

##### 63. Le revenant

Quand viendra le matin livide,  
Tu trouveras ma place vide,  
Où jusqu'au soir il fera froid.  
Comme d'autres par la tendresse,  
Sur ta vie et sur ta jeunesse  
Moi, je veux régner par l'effroi.

##### 65. Tristesses de la lune

Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive  
Elle laisse filer une larme furtive,  
Un poète pieux, ennemi du sommeil,  
Dans le creux de sa main prend cette larme pâte  
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale  
Et la met dans son coeur loin des yeux du soleil.

##### 70. Sépulture

Vous entendrez toute l'année  
Sur votre tête condamnée  
Les cris lamentables des loups  
Et des sorcières faméliques,  
Les ébats des vieillards lubriques  
Et les complots des noirs filous.

##### 75. Spleen [1er]

Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée  
Accompagne en fausset la pendule enrhumée,  
Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,  
Héritage fatal d'une vieille hydropique,  
Le beau valet de coeur et la dame de pique  
Causent sinistrement de leurs amours défunts.

##### 107. Le vin du solitaire

Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde,  
Les baumes pénétrants que ta panse féconde  
Garde au coeur altéré du poète pieux;  
Tu lui verses l'espoir, la jeunesse et la vie  
- Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie  
Qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux!

#### Var. bicolore<sup>1</sup> (aab aab)

##### 122. La mort des pauvres

C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques  
Le sommeil et le don des rêves extatiques,  
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus;  
C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,  
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,  
C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!

#### 1.1.2 Féminin

##### 8. La muse vénale

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,  
Comme un enfant de chœur, jouer de l'encensoir,  
Chanter des Te Deum auxquels tu ne crois guère,  
Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas  
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,  
Pour faire épanouir la rate du vulgaire.

##### 11. Le Guignon

- Maint joyau dort enseveli  
Dans les ténèbres et l'oubli  
Bien loin des pioches et des sondes;  
Mainte fleur épanche à regret  
Son parfum doux comme un secret  
Dans les solitudes profondes.

##### 13. Bohémiens en voyage

Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,  
Les regardant passer, redouble sa chanson;  
Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure,  
Fait couler le rocher et fleurir le désert  
Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert  
L'empire familial des ténèbres futures.

#### Var. bicolore (aab aab)

*traits unissonants*

##### 92. Les aveugles

Ils traversent ainsi le noir illimité,  
Ce frère du silence éternel. Ô cité!  
Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,  
Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,  
Vois! je me traîne aussil mais, plus qu'eux hébété,  
Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?

### 1.2 ... sixain inversé (aab cbc)

-1-2

#### 1.2.1 Masculin

##### 22. Parfum exotique

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,  
Je vois un port rempli de voiles et de mâts  
Encor tout fatigués par la vague marine,  
Pendant que le parfum des verts tamariniers,  
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,  
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

##### 39. « Je te donne ces vers... »

Être maudit à qui, de l'abîme profond  
Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond!  
- Ô toi qui, comme une ombre à la trace éphémère,  
Foules d'un pied léger et d'un regard seréin  
Les stupides mortels qui t'ont jugée amère,  
Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!

### 72. Le mort joyeux

Ô vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,  
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux;  
Philosophes viveurs, fils de la pourriture,  
À travers ma ruine allez donc sans remords,  
Et dites-moi s'il est encor quelque torture  
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts!

### 109. La destruction

Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,  
Haletant et brisé de fatigue, au milieu  
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,  
Et jette dans mes yeux pleins de confusion  
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,  
Et l'appareil sanglant de la Destruction!

## 1.2.2 Féminin

### 10. L'ennemi

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve  
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève  
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?  
Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie  
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur  
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!

### 19. La géante.

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;  
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,  
Et parfois en été, quand les soleils malsains,  
Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,  
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,  
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

### 26. Sed non satiata

Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,  
Ô démon sans pitié! verse-moi moins de flamme  
Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois,  
Hélas! et je ne puis, Mégère libertine,  
Pour briser ton courage et te mettre aux abois  
Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine!

### 37. Le possédé

Allume ta prunelle à la flamme des lustres!  
Allume le désir dans les regards des rustres!  
Tout de toi m'est plaisir, morbide ou pétulant;  
Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore;  
Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant  
Qui ne crie: Ô mon cher Belzébuth, je t'adore!

### 42 « Que diras-tu ce soir... »

Que ce soit dans la nuit et dans la solitude,  
Que ce soit dans la rue et dans la multitude,  
Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau.  
Parfois il parle et dit: «Je suis belle, et j'ordonne  
Que pour l'amour de moi vous n'aimiez que le Beau;  
Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone.»

### 59. Sisina

Telle la Sisina! Mais la douce guerrière  
À l'âme charitable autant que meurtrière;  
Son courage, affolé de poudre et de tambours,  
Devant les suppliants sait mettre bas les armes,  
Et son cœur, ravagé par la flamme, a toujours,  
Pour qui s'en montre digne, un réservoir de larmes.

### 66. Les chats

Ils prennent en songeant les nobles attitudes  
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,  
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;  
Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,  
Et des parcelles d'or ainsi qu'un sable fin,  
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

### 67. Les hiboux

Leur attitude au sage enseigne  
Qu'il faut en ce monde qu'il craigne  
Le tumulte et le mouvement;  
L'homme ivre d'une ombre qui passe  
Porte toujours le châliment  
D'avoir voulu changer de place.

### 121. La mort des amants

Un soir fait de rose et de bleu mystique  
Nous échangerons un éclair unique  
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;  
Et plus tard un Ange, ent'ouvrant les portes,  
Viendra ranimer, fidèle et joyeux  
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

### 125. Le rêve d'un curieux

J'étais comme l'enfant avide du spectacle,  
Haïssant le rideau comme on haït un obstacle...  
Enfin la vérité froide se révéla:  
J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore  
M'enveloppait. -- Eh quoi! n'est ce donc que cela?  
La toile était levée et j'attendais encore.

## Variante sans Alternance

### 38. UN FANTÔME – 3. Le cadre

Même on eût dit parfois qu'elle croyait  
Que tout voulait l'aimer; elle noyait  
Sa nudité voluptueusement  
Dans les baisers du satin et du linge,  
Et, lente ou brusque, à chaque mouvement  
Montrait la grâce enfantine du singe.

## 2. Sixains à finale ( abb )

### 2.1 Deux tercets ( abb ) ( abb acc )

-3-3

#### 2.1.1 Masculin

### 12. La vie antérieure

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes  
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs  
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,  
Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,  
Et dont l'unique soin était d'approfondir  
Le secret douloureux qui me faisait languir.

### 46. L'aube spirituelle

Sur les débris fumeux des stupides orgies  
Ton souvenir plus clair, plus rose, plus charmant,  
À mes yeux agrandis voltige incessamment.  
Le soleil a noirci la flamme des bougies;  
Ainsi, toujours vainqueur, ton fantôme est pareil,  
Âme resplendissante, à l'immortel soleil!

### 68. La pipe

J'enlace et je berce son âme  
Dans le réseau mobile et bleu  
Qui monte de ma bouche en feu,  
Et je roule un puissant dictame  
Qui charme son cœur et guérit  
De ses fatigues son esprit.

### 79. Obsession

Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles  
Dont la lumière parle un langage connu!  
Car je cherche le vide, et le noir, et le nul  
Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles  
Où vivent, jaillissant de mon oeil par milliers,  
Des êtres disparus aux regards familiers.



82. Horreur sympathique  
Cieux déchirés comme des grèves,  
En vous se mire mon orgueil;  
Vos vastes nuages en deuil  
Sont les corbillards de mes rêves,  
Et vos lueurs sont le reflet  
De l'Enfer où mon coeur se plaît.

101 Brumes et pluies  
Rien n'est plus doux au coeur plein de choses funèbres,  
Et sur qui dès longtemps descendent les frimas,  
Ô blafardes saisons, reines de nos climats,  
Que l'aspect permanent de vos pâles ténèbres,  
- Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,  
D'endormir la douleur sur un lit hasardeux.

112. Les deux bonnes soeurs  
Et la bière et l'alcôve en blasphèmes féconds  
Nous offrent tour à tour, comme deux bonnes soeurs,  
De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs.  
Quand veux-tu m'enterrer, Débauche aux bras immondes?  
Ô Mort, quand viendras-tu, sa rivale en attraits,  
Sur ses myrtes infects enter tes noirs cyprès?

123. La mort des artistes  
Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole,  
Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,  
Qui vont se martelant la poitrine et le front,  
N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitoile!  
C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,  
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau!

### 2.1.2 Féminin

27. « Avec ses vêtements... »  
Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,  
Et dans cette nature étrange et symbolique  
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,  
Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,  
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,  
La froide majesté de la femme stérile.

32. « Une nuit que j'étais »  
Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps,  
Et depuis tes pieds frais jusqu'à tes noires tresses  
Déroulé le trésor des profondes caresses,  
Si, quelque soir, d'un pleur obtenu sans effort  
Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles!  
Obscurcir la splendeur de tes froides prunelles.

38. UN FANTÔME – 2. Le parfum  
De ses cheveux élastiques et lourds,  
Vivant sachet, encensoir de l'alcôve,  
Une senteur montait, sauvage et fauve,  
Et des habits, mousseline ou velours,  
Tout imprégnés de sa jeunesse pure,  
Se dégageait un parfum de fourrure.

113. La fontaine de sang  
J'ai demandé souvent à des vins captieux  
D'endormir pour un jour la terreur qui me mine;  
Le vin rend l'oeil plus clair et l'oreille plus fine!  
J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublié;  
Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles  
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles!

## 2.2 Initiale ( aab ) ( aab bcc )

-1-3

### 2.2.1 Masculin

7. La muse malade  
Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé  
Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté  
Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques  
Comme les sons nombreux des syllabes antiques,  
Où règnent tour à tour le père des chansons,  
Phoebus, et le grand Pan, le seigneur des moissons.

74. La cloche fêlée  
Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis  
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,  
Il arrive souvent que sa voix affaiblie  
Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie  
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,  
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.

### 2.2.2 Féminin

30. De profundis clamavi  
Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse  
La froide cruauté de ce soleil de glace  
Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos;  
Je jalouse le sort des plus vils animaux  
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,  
Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!

### Variante à rimes sing. diff.

81. Alchimie de la douleur (voir en 3.3)

## 2.3 Initiale ( aba ) ( aba bcc )

-2-3

### 2.3.1 Masculin

4. Correspondances (?)  
(Voir variante en fin du présent groupe.)

33. Remords posthume  
Le tombeau, confident de mon rêve infini  
(Car le tombeau toujours comprendra le poète)  
Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni,  
Te dira: «Que vous sert, courtisane imparfaite,  
De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts?»  
- Et le ver rongera ta peau comme un remords.

93 À une passante  
Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?  
Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

### Variante bimétrique

34. Le chat  
Je vois ma femme en esprit. Son regard,  
Comme le tien, aimable bête,  
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,  
Et, des pieds jusques à la tête,  
Un air subtil, un dangereux parfum,  
Nagent autour de son corps brun.

69. La musique  
 Je sens vibrer en moi toutes les passions  
 D'un vaisseau qui souffre;  
 Le bon vent, la tempête et ses convulsions  
 Sur l'immense gouffre  
 Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir  
 De mon désespoir!

**Variante bicol. ( aba baa )<sup>2</sup>**

4. Correspondances  
 Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
 - Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
 Ayant l'expansion des choses infinies,  
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

**2.3.2 Féminin**

17. La beauté  
 Les poètes, devant mes grandes attitudes,  
 Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,  
 Consumeront leurs jours en d'austères études;  
 Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants  
 De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:  
 Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

35. Duellum  
 Dans le ravin hanté des chats-pards et des onces  
 Nos héros, s'étreignant méchamment, ont roulé,  
 Et leur peau fleurira l'aridité des ronces.  
 - Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé!  
 Roulons-y sans remords, amazone inhumaine,  
 Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine!

38. UN FANTÔME – Les Ténèbres  
 Par instants brille, et s'allonge, et s'étale  
 Un spectre fait de grâce et de splendeur.  
 À sa rêveuse allure orientale,  
 Quand il atteint sa totale grandeur,  
 Je reconnais ma belle visiteuse:  
 C'est Elle! noire et pourtant lumineuse.

38. UN FANTÔME – IV. Le portrait  
 Qui, comme moi, meurt dans la solitude,  
 Et que le Temps, injurieux vieillard,  
 Chaque jour frotte avec son aile rude...  
 Noir assassin de la Vie et de l'Art,  
 Tu ne tueras jamais dans ma mémoire  
 Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!

43. Le flambeau vivant  
 Charmants Yeux, vous brillez de la clarté mystique  
 Qu'ont les cierges brûlant en plein jour; le soleil  
 Rougit, mais n'éteint pas leur flamme fantastique;  
 Ils célèbrent la Mort, vous chantez le Réveil;  
 Vous marchez en chantant le réveil de mon âme,  
 Astres dont nul soleil ne peut flétrir la flamme!

55. Causerie  
 Mon coeur est un palais flétri par la cohue;  
 On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux!  
 - Un parfum nage autour de votre gorge nue!...  
 Ô Beauté, dur fléau des âmes, tu le veux!  
 Avec tes yeux de feu, brillants comme des fêtes,  
 Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes!

73. Le tonneau de la haine  
 La Haine est un ivrogne au fond d'une taverne,  
 Qui sent toujours la soif naître de la liqueur  
 Et se multiplier comme l'hydre de Lerne.  
 - Mais les buveurs heureux connaissent leur vainqueur,  
 Et la Haine est vouée à ce sort lamentable  
 De ne pouvoir jamais s'endormir sous la table.

108. Le vin des amants  
 Moilement balancés sur l'aile  
 Du tourbillon intelligent  
 Dans un délire parallèle,  
 Ma soeur, côte à côte nageant,  
 Nous fulrons sans repos ni trêves  
 Vers le paradis de mes rêves!

**3 Tercets (bicolores)  
 à rimes singulières différentes**

**3.1 Finale ( a a b )**  
**( aba bba )** -2-1

124. La fin de la journée  
 «Mon esprit, comme mes vertèbres,  
 Invoque ardemment le repos;  
 Le coeur plein de songes funèbres,  
 Je vais me coucher sur le dos  
 Et me rouler dans vos rideaux,  
 Ô rafraîchissantes ténèbres!»

**3.2 Finale ( aba )<sup>3</sup>**  
**( abb aba )** -3-2

64. Sonnet d'automne  
 Aimons-nous doucement. L'Amour dans sa guérite  
 Ténébreux, embusqué, bande son arc fatal.  
 Je connais les engins de son vieil arsenal:  
 Crime, horreur et folie! -- Ô pâle marguerite!  
 Comme moi n'es-tu pas un soleil automnal  
 Ô ma si blanche, ô ma si froide Marguerite ?

**3.3 Finale ( a b b )**  
**( a a b a b b )** -1-3

81 Alchimie de la douleur  
 Par toi je change l'or en fer  
 Et le paradis en enfer;  
 Dans le suaire des nuages  
 Je découvre un cadavre cher  
 Et sur les célestes rivages  
 Je bâtis de grands sarcophages.

<sup>1</sup> En négligeant la distinction graphique *iques = ique*.

<sup>2</sup> *encens, sens* dont l's était muet (v. Littré) ont même forme catatonique *fai* que *enfants, triomphants*. Dans l'hypothèse d'un quatrain (abab) et d'un distique (aa), on peut envisager une scanston (ababcc) favorisée par la distinction des consonnes d'attaque *fi* et *fa* (classement en tête du présent groupe).

<sup>3</sup> Avec Ilen Huitain-Sixain.

## Quelques remarques sur des régularités et particularités<sup>39</sup>.

### Quatrains et huitains.

Tout sonnet des FM est graphiquement formaté en 4 4 3 3 (mais la distinction réelle des tercets est problématique dans certains sonnets, ce qui les démarque sérieusement du type régulier : leur régularité peut être superficielle)<sup>40</sup>.

Dans aucun sonnet ce formatage métrique n'est si peu que ce soit oblitéré par surimpression d'un formatage sémantique, comme dans « Le voyage » (n° 126 [188, 189]) où l'identification horizontale des alinéas métriques (vers) est combinée avec la distinction verticale des alinéas sémantiques (ainsi l'hémistiche *Et puis, et puis encore ?* est un paragraphe sémantique numéroté comme tel (V), mais, par projection verticale, il fait un alinéa-vers avec l'hémistiche suivant initial du paragraphe sémantique VI. Rien de tel, dans les FM, que les sonnets où d'autres, comme Mallarmé ou Verlaine, compliquent un formatage par l'autre, parfois à des fins d'entourloupe<sup>41</sup>. En cela, Baudelaire se conforme à la tradition du sonnet sérieux.

Chaque quatrain et chaque sixain est rimiquement saturé au niveau des vers.

Dans chaque sonnet, les quatrains sont de même structure rimique. Ils se présentent généralement comme des quatrains classiques, invertis ou, un peu plus souvent, purs, alors que la forme pure, qui distingue moins nettement les quatrains unissonnants, est moins commune dans l'ancienne tradition<sup>42</sup>.

Dans 4 sonnets seulement, chaque quatrain est une strophe géminée, paire de groupes rimés classiques ( aa ) donnant le schéma ( aa bb ). Cette forme peu lyrique au sens de Philippe Martinon (mais bien représentée en style de chant) est peu conforme à la tradition, voire à l'esprit du sonnet comme forme (littéraire) lyrique.

Dans aucun de ces 4 sonnets à huitain composé en ( aa ) le sixain n'est rimé en ( aab, bcc, ) comme, hors des FM, dans le sonnet « Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix » (*Les Épaves* [229]) qui en analyse dispositionnelle se présentait dès sa première forme connue (1844) comme une simple suite de sept paires de rimes suivies ( aa ) ; d'où un effet possible, par contraste avec le lyrisme du sonnet, de rythme étriqué, adapté à la situation du poète *au cachot, mal vêtu, mal chaussé* (première version) et à *l'Âme du génie* que le Réel étouffe entre les quatre murs de son *cachot*<sup>43</sup>. Par comparaison, on peut remarquer qu'un espace clos est

<sup>39</sup> Sur le sonnet chez Baudelaire, lire l'excellente étude de Graham Robb (1993 : 229-242), insuffisamment exploitée ici.

<sup>40</sup> Pour comparaison, on peut signaler que parmi les *Sonnets humoristiques* – plutôt sérieux – de Soulayr (1858) figurent quelques sonnets invertis en 3 3 4 4, rentrés en 4 3 3 4, et un doublé (avec des répétitions de vers) en 4 4 4 4 3 3 3 3.

<sup>41</sup> Par division verticale du vers dans un sonnet, Mallarmé masque un défaut d'Alternance dans son *Hommage* à Puvis de Chavanne ; Verlaine truanche le lecteur en lui refilant seulement treize vers pour le prix d'un sonnet, figure métrique d'une triche en commerce bibliographique, dans *Biblio-sonnets*. Sur ces cas chez Verlaine, voir J.-L. Aroui (160s).

<sup>42</sup> Dans les FM, le quatrain pur n'est pas évité même quand les deux quatrains sont unissonnants, cas où on pourrait imaginer que la forme invertie contribue à marquer la frontière des quatrains.

La fameux sonnet *Mon âme a son secret, mon cœur a son mystère...* d'Arvers dans *Mes heures perdues* (1833), qu'on ne signale pas comme irrégulier, commençait par un quatrain pur suivi d'un inverti : ( abab baab ).

<sup>43</sup> La platitude du sonnet sur le Tasse enfermé est d'autant plus significative que le Tasse en prison s'était plaint en sonnets (italiens), ce que rappelait le dernier sonnet de Sainte-

évoqué dans trois des quatre huitains des FM rimés en ( aa ) : *alcôve* et *fosse* du « Revenant » (n° 63 [114]), *vague tombeau* des « Brûmes et pluies » (n° 101 [154]), *champ clos* de « La fontaine de sang » (n° 113 [170]). Tel n'est pas le cas du quatrième, « Le vin des amants » (n° 108 [164]), mais ce huitain, à l'inverse précisément, invite, à cheval sur le vin, à partir dans un *espace* aujourd'hui *splendide* vers un *ciel féérique* : mais celui-ci est un *mirage lointain* et le rythme plat pourrait – peut-être ? – convenir au réel non nommé mais qu'il s'agit *sans repos ni trêves* de *fuir* (tercet final)<sup>44</sup>.

Dans un tiers des cas (21 sur 30), les deux quatrains sont unissonnants, en ( abba abba ), ( abab abab ) ou même ( aabb aabb ). Dans la moitié des cas (30 sur 60), ils n'ont pas de rime commune (*indépendance rimique*), comme dans ( abab cdcd ).

Les 9 autres cas présentent des situations intermédiaires : ainsi les modules n'ont en commun, d'un quatrain à l'autre, que leurs rimes externes dans le huitain de *Avec ses vêtements...* (n° 27 [75]) rimé en ( abab cbcab ) ; dans le huitain de « La muse vénale » (n° 8 [60]), rimé en ( abba baab ), les rimes sont permutées ; dans le huitain de *Une nuit que j'étais...* (n° 32 [81]), cas unique, rimé en ( abba acca ), les quatrains se terminent (et commencent) par la même rime, mais la rime globale en *ive* du premier module de Q1 ne revient pas dans Q2.

#### Sixains.

C'est surtout au niveau des sixains que les sonnets peuvent s'écarter sérieusement du type classique.

Les sixains rimés selon le schéma non classique ( abb acc ) sont relativement nombreux : ils sont douze ; le sens me semble rendre au moins assez naturel un traitement rythmique en tercets, et même le favoriser uniquement dans les sonnets 68, 79, 112, 32, 38 et 33. Dans ces derniers, sauf le sonnet 38, les deux derniers vers du second module forment une unité sémantique, comme si le module incluait un distique final, concluant le sonnet (cas qui n'était pas, on l'a vu, celui du sonnet préface des *Émaux et camées*). Il importe de ne pas confondre ces cas où un ( aa ) final semble s'inscrire à l'intérieur du tercet final d'un rythme 3 3, sans altérer la pertinence rythmique de ce tercet, avec les cas où il semblerait succéder à un quatrain dans le rythme 4 2. Ainsi, assez souvent, sans rompre avec la tradition 44 33 du sonnet français, Baudelaire peut conclure un sonnet en ( aa ).

Dans le sens de la régularité des sixains de sonnet, on peut peut-être<sup>45</sup> observer que tout tercet possède une rime singulière et une seule, et que dans 3 cas seulement sur 60 cette rime singulière n'est pas la même d'un tercet à l'autre, cas de ( aba bba ) où c'est b qui est unique dans T1 et a dans T2. Deux de ces sixains, ceux des sonnets à base de 8-voyelles « *Alchimie de la douleur* » (n° 81 [126]) et « *La fin de la journée* » (n° 124 [184]), se prêtent bien par leur sens à un traitement rythmique en distiques, le dernier semblant construit comme un triplet de modules binaires ( ab ab ba ) dont le dernier est inversé. Celui du « *Sonnet d'automne* » (n° 64 [114]) paraît plus ambigu rythmiquement :

Beuve (1829). Le sonnet 126 de Shakespeare (*O thou, my lovely boy...*) est tout en paires de rimes suivies, mais là sans discordance finale avec un format de tercets.

<sup>44</sup> Comparer, presque au début de la même section du Vin, les quatrains géminés, donc en rimes plates, du « *Vin des chiffonniers* » (n° 105 [160]), où la magie du vin transforme un *labyrinthe fangeux* où on se cogne aux murs en un espace triomphal.

<sup>45</sup> La valeur significative de cette observation est relativisée par le fait que dans des tercets rimiquement saturés non-monorimiques, il y a forcément deux vers d'une couleur et un d'une autre ; mais cette conséquence n'inclut pas que les rimes singulières se répètent d'un tercet à l'autre.

## Sonnet d'automne

### A

Aimons-nous doucement. L'Amour dans sa guérite  
Ténébreux, embusqué, bande son arc fatal.

Je connais les engins de son vieil arsenal:  
Crime, horreur et folie! – O pâle marguerite!

Comme moi n'es-tu pas un soleil automnal,  
O ma si blanche, ô ma si froide Marguerite ?

### B

Aimons-nous doucement. L'Amour dans sa guérite  
Ténébreux, embusqué, bande son arc fatal.  
Je connais les engins de son vieil arsenal:

Crime, horreur et folie! – O pâle marguerite!  
Comme moi n'es-tu pas un soleil automnal,  
O ma si blanche, ô ma si froide Marguerite ?

Le traitement rythmique favorisé par le formatage A place l'hémistiche *O pâle marguerite* en contre-rejet (anticipation sémantique) final du second distique. Le traitement selon B place l'hémistiche *Crime, horreur et folie !* en rejet (débordement sémantique) initial du second tercet. Ma préférence (incertaine) va au traitement favorisé par la tradition et le formatage en tercets, qui isole, en conclusion du sonnet, le triplet conclusif *marguerite-automnal-Marguerite* sur lequel on reviendra plus loin. En suivant ce choix, à l'échelle du sonnet, l'hémistiche *Crime, horreur et folie !* déborde en rejet initial dans le tercet conclusif du sixain comme, peut-être, l'hémistiche *Aimons-nous doucement* déborde, discursivement, du huitain, partie initiale du sonnet, dans son sixain conclusif (symétrie contrastive des amours doux et fou).

La plausibilité d'un traitement rythmique en tercets plutôt qu'en distiques tend à confirmer la distinction du « Sonnet d'automne » dans le triplet de sixains bicolores des FM. Si on ajoute que dans ce même sonnet, et dans lui seul, ce caractère n'est qu'un aspect local du caractère bicolore du sonnet entier, il semble bien qu'il y ait une certaine affinité, dans les FM, entre les sixains non-classiques bicolores rythmés en 4 2 ou du moins distiques et le choix du 8-voelles comme mètre de base<sup>46</sup> : le 8v est le mètre de base des deux sixains (donc des deux sonnets) non-classiques spécifiquement bicolores, alors qu'il ne l'est que de trois sonnets parmi tous les autres : la grande majorité ont, comme de tradition, un mètre de base composé, que ce soit 6 6 ou, comme dans la première tradition du sonnet français, 4 6.

Dans une certaine mesure, par leur liberté, et compte non-tenu de leur formatage graphique en 3 3, les sixains ne sont pas sans ressemblance, par leur variété de structure, avec les sixains tels que Musset les avait maniés (non formatés en 3 3) dans « Namouna » (1832) en stances apparemment régulières (périodiques) par leur nombre total de vers (« sixains »), mais en réalité assez libres, ce nombre total de vers n'étant vraisemblablement pas directement perceptible.

L'existence d'une rime singulière par sixain, avec la saturation au niveau des vers, contribue au respect constant de la « règle » des deux couleurs (voir plus haut note 8). Le caractère monocolore ou bicolore (au plus) des modules résulte dans la tradition française de leur fonctionnement par rime singulière externe et saturation rimique interne si possible. A cet égard, superficiellement au moins, les tercets des sixains des FM semblent généralement se comporter comme de tels modules.

Classe stylistique des sonnets à finale en ( aa ).

Introduire une catégorie floue, mais stylistiquement utile, des sonnets à finale ( aa ), sous-groupe (±net) des sonnets à tercet final ( abb ).

Cadences des quatrains et tercets. Sur la cadence d'autres poèmes.

A première vue, il paraît difficile de dégager une tendance nette en faveur de la cadence féminine ou masculine dans les sonnets ; 29 sont masculins et 31 féminins. Avant d'y regarder de plus près faisons un tour dans les poèmes de forme globale périodique.

<sup>46</sup> Sur cette affinité chez Mallarmé, successeur de Baudelaire, voir Cornulier (1999 : 71-72).

Dans les FM, lorsque des périodes strophiques sont *alternes*<sup>47</sup> – cas surtout pour des suites ( aa ) ou ( abba ) –, la répartition des poèmes masculins et féminins est forcément équilibrée. Mais quand les périodes (strophes) sont de même cadence, alors les féminines sont minoritaires (5 poèmes ou sections sur 37), au point qu'il peut être instructif de les énumérer :

1) Dans 3 cas sur 5, – « Au lecteur » [49], « Lesbos » [209], « Réversibilité » [92] –, ces stances uniformément féminines sont des quintils de schéma ( ababa ) ou ( abbaa ) où l'Alternance n'opère qu'à l'intérieur de la strophe. En supposant que les deux premiers vers forment un distique ( ab ), il est masculin : il ne s'agit donc pas de strophes analysables en composants uniformément féminins, comme un ( abab ) féminin dont les deux modules constitutifs sont féminins. Ceci n'est pas sans rapport avec la situation des pièces de cadences mêlées (sonnets compris) où on a vu que le masculin ne dominait pas nettement à la finale.

2) Un quatrième cas, très particulier, est celui des « Litanies de Satan » [179]. On pourrait y voir une série de tercets (distique + monostiche) tous féminins par le refrain en *misère* (motivé par analogie avec la formule litanique latine *miserere nobis*). Mais, d'une part, cette litanie n'est pas conclusive de poème, puisqu'elle est suivie d'une prière masculine (par *répandront*) qui rend donc le poème globalement masculin. D'autre part, l'organisation des cadences montre que, dans la litanie proprement dite, l'Alternance opère de distique en distique, par-dessus les occurrences de la formule répétitive en *misère* ; c'est pourquoi on peut analyser cette litanie comme biphonique (précisément sur le modèle des litanies de la religion romaine où le *Miserere nobis* répond à l'invocation) : elle résulte de l'entrelacement d'une suite de ( aa ) alternes au sein de leur série et d'occurrences du monostiche. Celui-ci, répétitif, peut être considéré comme unique, et n'est donc pas un cas probant de période uniformément féminine ; quand à la série des ( aa ), elle est constituée de strophes alternes, et non uniformément féminines. Les « Litanies de Satan » ne constituent donc pas un (vrai) cas de périodes uniformément féminines.

3) Reste le cas singulier – et dès lors remarquable – de la pièce condamnée « Les bijoux », suite périodique de ( abab ) féminins, seule entièrement constituée de modules (distiques ab) uniformément féminins, consacrée à une femme nue aux *bijoux sonores* (conclusion du premier module). Le travail des sonorités rimiques féminines est sensible dès les premières stances de cette pièce, et, dans la dernière en longue finale *ambre*, l'effet duratif, non-conclusif, de l'imparfait (*Et... Comme le foyer seul illuminait la chambre... Il inondait de sang cette peau couleur d'ambre*) est manifestement recherché. Deux strophes de la « Réclamation de l'e muet au Citoyen Sicard » commenteraient assez bien la valeur de la féminine conclusive dans ce poème à finale suspensive ; cette voyelle y dit, entre autres quatrains féminins (italiques siennes)<sup>48</sup> :

Pour peindre un objet étendu  
J'allonge une rime sonore,  
Et quand le vers est entendu,  
La syllabe résonne encore.  
[...]

<sup>47</sup> Martinon (1911) nomme *alternes* les strophes dont, en cas d'Alternance continue, le schéma de cadences s'inverse de l'une à l'autre ; ainsi, si deux ( aa ) ou deux ( abba ) se suivent, si le premier est de cadences 11 ou 1221, le second est de cadences 22 ou 2112.

<sup>48</sup> D'après le *Journal de Paris*, an III, n° 157, p. 631-634. J'ai réédité cette réclamation dans Cornulier & F. Dell, *Études de phonologie française*, Éditions du CNRS, 1978, p. 71-73.

Par le dernier frémissement  
Du son qui doucement *expire*,  
Je peins le doux gémissement  
De l'eau qui murmure et *soupire*.

« Élider » ou « apocoper » la finale féminine de vers comme le prescrivent divers traités récents (« Ne dites pas ...*sono-re*, ...*soupi-re*, dites ... *sonor'*, ... *soupir'* ; faites bien dire au poète des "Bijoux" ... *ambr'* ») risque de rendre peu sensible à ces effets.

Des quatre poèmes pertinents dans la catégorie examinée ici, il pourrait être pertinent (?) que celui qui ouvre le recueil, « Au lecteur », se conclue par la notion masculine de *frère*<sup>49</sup>.

Cet examen rapide suggère de revenir à l'analyse de la cadence des sonnets en considérant la représentation proportionnelle de leurs constituants, notamment modules, clairs dans les quatrains.

Dans près de quatre cinquièmes (4 sur 19) des sonnets dont tous les quatrains et tercets sont de même cadence, ces quatrains et tercets sont masculins (ce sont donc des sonnets masculins). Les minoritaires dont les quatre paragraphes sont féminins sont : « Bohémiens en voyage » (n° 13 [63]), *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, (n° 27 [75]), *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*, (n° 32 [81]), « La fontaine de sang » (n° 113 [170]).

Parmi les autres sonnets, dont les quatre composants graphiques ne sont pas de même cadence, assez curieusement peut-être, près des deux tiers (27 sur 41) sont féminins. Mais observons les huitains dont les modules de quatrains sont de cadence uniforme : il s'agit des 30 paires de quatrains classiques purs. On peut alors constater la nette prédominance de la cadence masculine : plus des trois quarts de ces quatrains sont masculins, constitués de modules masculins (23 huitains sur 30).

Parmi les sonnets dont non seulement tous les groupes graphiques (quatrains et tercets) sont de même cadence, mais où les modules de quatrains sont de même cadence (quatrains purs), 11 sont « tout masculin », un seul est « tout féminin » : *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...* (n° 38 [76]), sonnet de la *femme stérile*<sup>50</sup>.

Bien entendu, la cadence des quatrains peut être conditionnée par celle du premier vers du sixain, en supposant celui-ci déterminé auparavant. Nous n'examinerons pas ici ce point, négligeant l'étude – délicate – de la cadence dans les sixains, de structure problématique.

#### Dissolution du huitain ou uniformisation du sixain.

Au fait que dans un sonnet les deux groupes rimés (quatrains) se réunissent en une unité (huitain) particulièrement unie en cas d'unissonance, s'oppose symétriquement la division graphique du sixain en ses deux modules (tercets) traités comme des stances. Ainsi à un élargissement rythmique succède un effet de concentration comme d'un foyer optique qui s'ouvre puis se resserre, favorable à l'organisation thématique en *pointe* du sonnet.

Comme l'unissonance des quatrains resserre l'unité du huitain qu'ils composent dans tout sonnet, par contraste avec ce modèle, leur indépendance rimique peut provoquer une impression de dissolution en simple suite périodique de quatrains. Cependant la banalité de cette indépendance rimique de chaque quatrain dans les sonnets

<sup>49</sup> Comparer – plus tard – *Qu'est-ce pour nous, mon cœur...*, de Rimbaud (connaisseur de Baudelaire), où les seules rimes féminines du poème (en vers masculins) sont provoquées par l'emploi du mot *frères*.

<sup>50</sup> C'était aussi le cas du mélancolique *Desdichado* de Nerval (1853). Le sixain du sonnet *Avec ses vêtements...* semble se conclure par un distique de vers féminins (...*inutile* / ...*stérile*). Une analyse rythmique de détail y repérerait peut-être des féminines internes, dont certaines, dans les quatrains, plutôt initiales d'hémistiche (en *Comme...* ou *Elle...*).

des FM (35 sonnets sur 60) la prive apparemment de valeur expressive, au moins au cas par cas. Elle pouvait donc frapper d'abord un lecteur familier du sonnet traditionnel et lisant un sonnet isolé des FM, mais moins un lecteur plongé dans la lecture complète du recueil. En tout cas, il paraît difficile ou périlleux d'interpréter stylistiquement chacun des nombreux cas d'indépendance rimique complète des quatrains.

Dans les sixains, à l'inverse de la « dissolution » des huitains non unissonnants, l'uniformisation rimique, qui rend les sixains *bicolores* (sur deux couleurs rimiques au lieu de trois), comme ( aab aab ) dans « Les aveugles » (n° 92 [144]), pourrait avoir une fonction expressive compte tenu de sa rareté notamment dans les sixains apparemment classiques des FM. On peut s'interroger sur sa valeur éventuelle dans ce sonnet discordant, où le sixain uniformisé à tercets unissonnants peut contraster avec le huitain dissolu ; l'effet y est temporellement déclenché par le mot *atrocité* qui, dans T2, reprend la couleur interne de T1 en incluant formellement, ostensiblement, et peut-être figurativement, le mot *cité* (jusqu'où va cette rime inclusive atroce, dans ce sixain que conclura la rime horrible *beugles = aveugles*<sup>51</sup>).

#### Monotonie. Le « Sonnet d'automne ».

Comme de tradition, le huitain est, par ses couleurs rimiques, indépendant du sixain dans les FM, à l'exception déjà mentionnée de l'unique « Sonnet d'automne » rimé uniquement en *ite* et *al*. Cette singularité remarquable appelle un commentaire particulier<sup>52</sup>.

On s'est parfois demandé qui était cette Marguerite (couleur de ses yeux, date de fréquentation...) dans la vie de Charles Baudelaire. Dans ce poème, il importe surtout que ce nom, soigneusement préparé, n'apparaît qu'en conclusion, dans un tercet rimiquement couronné par le mot (*m/M*)*arguerite* et dont les trois mots-rimes sont :

<i>marguerite</i>	nom commun de fleur
<i>automnal</i>	adjectif tiré du substantif <i>automne</i> spécifiant le titre du sonnet
<i>Marguerite</i>	nom propre de femme

La rime conclusive encadrant le tercet conclusif est ostentatoirement bizarre (même si c'est le propos d'un *bizarre amant*), surtout en conclusion d'une forme métrique aussi rigoureuse que celle d'un sonnet. La quasi-répétition rimique *marguerite = Marguerite* est d'autant plus surprenante, choquante même, en cette position conclusive, qu'on a souvent dit que dans un sonnet un mot ne devait pas être répété (même ailleurs qu'à la rime), ou, suivant la formule de l'*Art Poétique* de Boileau, qu'il était proscrit « qu'un mot déjà mis osât s'y remonter » ; règle que Baudelaire a contourné plusieurs fois de manière constructive, en favorisant par elle un effet de différenciation sémantique, comme dans le sonnet des « Aveugles » où le *ciel* devient au dernier vers le *Ciel*. Cette rime prêterait à l'accusation de facilité si sa pauvreté apparente (par facilité ou évidence) n'était compensée par son rayonnement métrique (et sémantique) à l'échelle totale du sonnet.

Les deux dernières rimes du sonnet réunissent les mots (*soleil*) *automnal* et *Marguerite*, dont la question rhétorique *n'es-tu pas un soleil automnal* affirme l'équivalence référentielle : *Marguerite = soleil automnal*.

<sup>51</sup> La familiarité de la construction par détachement en fin d'énonciation d'un groupe nominal (*tous ces aveugles*) coréférentiel au sujet est en accord avec cette discordance.

<sup>52</sup> Je me suis aperçu après coup que cette analyse recoupait sur plusieurs points essentiels celle de Mario Richter, dans son ouvrage (2001) que j'aurais dû citer dans la version antérieure de la présente étude, et auquel je devrais sans doute faire abondamment référence ici même ! – Et pendant que j'y suis : je risque fort d'avoir commis le même genre de négligence à l'égard du mémoire d'Anne Ouvrard (2002) en omettant de le reconsulter pendant la rédaction du présent travail.



La relation d'équivalence du nom commun et du nom propre est renforcée par la construction syntaxique en apostrophe qui prive le nom commun de déterminant (comme un nom propre) dans *O pâle marguerite* et dote inversement le nom propre d'un déterminant (comme un nom commun) dans *ô ma si froide Marguerite*. Cette combinaison sémantique renforçant l'équivalence rimique appuie l'équivalence : *Marguerite* (femme) = *marguerite* (fleur).

Par son nom et dans cette équivalence rimique, la femme nommée est d'abord fleur<sup>53</sup>.

Puis, équivalence seconde, comme le dit le nom botanique de la reine-marguerite, *Aster de la Chine*, la fleur est astre : les pétales blancs de la grande marguerite des prés rayonnent autour d'un disque jaune. Dans *Les Contemplations* de Hugo (1856), une *marguerite*, petite fleur blanche avec sa *candide* auréole, déclare au soleil : *Et, moi, j'ai des rayons aussi* : correspondance, aspect de l'universelle analogie, concluant le petit poème intitulé *Unité*<sup>54</sup>. Dans le sonnet de Baudelaire, la femme-marguerite, elle aussi, est un soleil<sup>55</sup>, dont la faible lumière est interprétée comme celle d'un soleil d'automne. Il fallait au moins une deuxième couleur pour configurer rimiquement une structure strophique ; compte tenu de la règle d'Alternance de cadence, le mot *automne*, prosodiquement féminin comme *Marguerite*, ne peut pas fournir cette rime complémentaire masculine, mais son dérivé rythmiquement masculin *automnal* la fournit. Complété par cet associé sémantique, le nom de *Marguerite* suffit à donner les deux couleurs rimiques nécessaires au sonnet entier avec les trois mot-rimes du tercet conclusif.

Ainsi le triplet conclusif de mots-rimes noue ce réseau d'analogies : toi (= moi) = soleil automnal = fleur.

Une autre équivalence non déclarée, laissée à dessein implicite (il s'agit d'un secret brûlant), mais non moins fondamentale dans le montage sémantique du sonnet, est celle de la destinataire supposée, par son nom (*Marguerite* = *Marguerite* du Faust de Goethe), avec la candide et ignorante jeune femme séduite par Faust, lequel s'est donné au démon qui le rend savant<sup>56</sup>.

Toutes ces équivalences se nouent, peut-être d'abord allusivement dans l'apostrophe à la fleur nommée *marguerite*, puis plus clairement, dans le nom propre conclusif du sonnet, qui peut révéler, avec la nature du secret brûlant de l'énonciateur faustien, le *mérite* pour lui de la *blancheur* (le latinisme *candide* peut réunir l'innocence de la femme et la blancheur de la fleur) et de la *froidueur* propres chez cette femme – si elle veut bien aimer sans trop d'*esprit* ni de *passion* – à éclairer sa noirceur et rafraîchir sa brûlure.

Toutefois l'obscur clarté de cette révélation se justifie par le fait qu'elle doit être assez claire pour dévoiler le secret à un lecteur assez « savant » et attentif, pas assez cependant pour que la candide Marguerite, à qui le propos est censé s'adresser (2<sup>e</sup> personne, apostrophe finale) et à la question de qui il est même censé répondre sur ce mystère, la comprenne – car, lui dit-il, *mon cœur ne veut pas te montrer son secret...* : contraste soulignant l'aveuglement (terrible) de l'innocente à qui reste

---

<sup>53</sup> L'équivalence du nom propre et du nom commun (fleur ou, d'après le sens latin, perle?) sert par exemple dans le titre de : *Les Marguerites de la Marguerite des princesses*, de Marguerite de Valois, future Marguerite de Navarre (1547).

<sup>54</sup> Comprendre : *Et moi aussi, j'ai des rayons* (qui ferait hiatus).

<sup>55</sup> La *candeur* de Marguerite aux yeux *clairs* est (par latinisme) une blancheur contrastant avec la *noire légende* de l'amant qui ne veut plus d'un amour *ténébreux*.

Comparer dans *Unité*, poème daté de 1836 dans *Les Contemplations* de Hugo (

<sup>56</sup> Voir les notes de Claude Pichois dans *OC I*, p. 946 et Mario Richter (2001 : 1:629s) notamment sur la signification du *secret* du poète dans un contexte plus large.

caché, jusque dans les mots qui le dévoilent, l'épouvantable secret de son amant *bizarre*.

Générateur du sonnet sur le plan rimique, le nom de Marguerite l'est peut-être (??) aussi du curieux vers qu'il conclut :

O ma si blanche, ô ma - si froide Marguerite ?

par la présence suspensive du déterminant *ma* répété à la césure, en équivalence avec l'initiale de *Marguerite*, dans le traitement rythmique 6-6. En tout cas, il paraît pertinent que le traitement rythmique régulier 6-6 détache, en initiale de l'hémistiche conclusif *si froide Marguerite*, le qualificatif de la *froideur*<sup>57</sup> dans cette femme-fleur-soleil d'automne, propriété essentielle pour celui que son secret infernal brûle<sup>58</sup>.

L'effort d'uniformité rimique, renforcé par la quasi-répétition, est flagrant dans le sixain, mais par l'exception à l'indépendance Huitain - Sixain et le respect de l'unisson des quatrains, il est spectaculaire et exceptionnel à l'échelle du sonnet. A sa motivation possible par le rayonnement du nom générateur du soleil automnal Marguerite, s'ajoute celle que fournit la notion d'*automne*, contenue dans *automnal* et annoncée dès le titre.

Les notions d'*automne* et de *monotone* sont mariées dans la mémoire poétique française par leur rime banale<sup>59</sup> ostensiblement inclusive, explicitement<sup>60</sup> présente dans les FM, par exemple dans « Parfum exotique » (n° 22 [71]) qui commence par la rime inclusive la plus banale, *automne = monotone*, pour se conclure par la plus *singulière*, *tamariniers = mariniers*. (Les *tamariniers* sont de ces *arbres singuliers* que présage le second quatrain. La rime *tamariniers = mariniers* n'est que la clé de voûte conclusive d'une construction plus complexe débordant le principe élémentaire de la rime dans la suite conclusive du sixain : *climats-mâts-marine, tamariniers-(la) narine-mariniers*, où sons et idées se répondent de l'espace à la narine qui l'aspire, exotisme métrique menant loin de la banalité rimique initiale<sup>61</sup>.)

La *monotonie rimique* du « Sonnet d'automne » peut apparaître comme un effet calculé du rayonnement automnal de la femme-fleur-soleil *pâle*, par l'énoncé de son seul nom (voir Richter 2001 : 1:618-619).

En d'autres contextes, la monotonie rimique pourrait simplement se vouloir ennuyeuse, comme dans les vers de Lefranc de Pompignan (milieu XVIII<sup>e</sup> siècle) sur le château d'If, poème rimé tout en *if*, donc d'une structure rimique monotone et nulle

<sup>57</sup> Je suppose que dans le groupe *ma si froide Marguerite* (Déf. + si + Adj. + Subst.), quoique le proclitique *ma* soit pertinent pour l'ensemble *si froide Marguerite*, il est attaché (cliticisé) au groupe initial *si froide*. Ainsi on peut à la fois considérer *si froide Marguerite* comme virtuellement cohérent (groupe nominal virtuel), et *si froide* comme détaché à la césure. Je reconnais que cette analyse est problématique (il n'y a pas consensus des grammairiens sur ces problèmes).

<sup>58</sup> Une coupe 4 4 4 sans coupe 6 6 est d'autant moins vraisemblable (avant 1860) que le sous-vers terminal *Marguerite* requerrait la récupération rythmique dans *froide - Marguerite* (les premiers 4 4 4 purs présentent plutôt des sous-vers rythmiquement autonomes). Du reste, ce rythme serait redondant par rapport au sens.

Quant au bienfait de la femme rafraîchissante, comparer l'inconvénient de la brûlante dans « Sed non satiata » (n° 26 [75]).

<sup>59</sup> Une association peut s'établir, notamment, entre uniformité et affaiblissement, langueur.

<sup>60</sup> Sur divers cas qu'on pourrait dire de rime implicite, voir d'implication par la rime absente dans les FM, voir Graham Robb (1993, *passim*).

<sup>61</sup> D'emblée, du reste, la banalité de l'équivalence *automne = monotone* est peut-être un peu corrigée par l'application de la notion de *monotonie* non pas à la langueur du soleil (comme en automne), mais à la constance de son ardeur dans un pays chaud.

justifiée dès son deuxième vers, *C'est un lieu peu récréatif*. Quicherat (1850 : 79), en citant ce poème comme exemple de la monotonie des *rimes redoublées*<sup>62</sup> (ici en pièce *monorime*), rappelle à leur sujet ce jugement de Voltaire dans *Le Temple du goût* : « il faut qu'elles disent quelque chose à l'esprit ; sans quoi ce n'est plus qu'un abus de la rime ».

Quelques années plus tard, un jeune admirateur de Baudelaire, Verlaine, publiera dans ses *Poèmes saturniens* un sonnet, « *Nevermore* », dont, chose singulière, chacun des deux quatrains est rimiquement monotone (monorime), le premier présentant ce quatrain de mots conclusifs de vers : *automne, atone, monotone, détone*<sup>63</sup>

Un peu plus tard, Mallarmé ira plus loin en réalisant une uniformisation totale, non au niveau de la rime intégrale, mais au niveau de ce qu'on peut appeler la rime tonique, dans le sonnet *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...* [1885], dont les formes catanoniques intégrales sont régulièrement différenciées – *i, ivre, ie, is, igne* – mais où le *Cygne* conclusif donne sa tonique /i/ à tous les vers, rayonnement rimique de la constellation qu'il est sans doute.

On trouvera dans les FM d'autres effets d'uniformité rimique, ou du moins de voyelle tonique<sup>64</sup>, à la fin de « *La musique* » (n° 69 [118])<sup>65</sup>, ou encore dans le huitain de « *La Beauté* » [ (n° 17 [66]), soit à l'intérieur des vers encadrant le premier quatrain

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre, (...)  
Éternel et muet ainsi que la matière.

soit aux rimes du second quatrain, *incompris, cygnes, lignes, ris* ; ces effets de monotonie peuvent s'accorder, par exemple, à la froideur, l'immobilité ou l'impassibilité de la Beauté.

Deux petites exceptions, sans effort ou voluptueusement.

Assez curieusement, Baudelaire a laissé, donc placé deux irrégularités relativement mineures, mais non négligeables pour un tel amateur de métrique, dans deux sonnets des FM, alors que les sonnets sont les pièces où on s'attendrait le moins à en trouver.

Une certaine malice peut se deviner à laisser dans le sonnet *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive...* (n° 32 [81]), d'un tercet à l'autre, la rime *noble corps = sans effort* qu'on pouvait corriger sans efforts (avec un *s*) pour la rendre conforme aux conventions graphiques. Du reste, l'auteur pouvait en quelque sorte s'excuser par le fait qu'il ne faisait pas rimer ici un singulier et un pluriel, en sorte que, théoriquement, l'irrégularité graphique de cette rime n'est pas plus grande dans son principe que, par exemple, celle de la rime *froid = effroi* à la fin du « *Revenant* » (n° 63 [114])<sup>66</sup>.

L'Alternance de cadences n'est pas observée dans le premier tercet du « *Cadre* » (sonnet 3 de « *Un fantôme* » [87]) :

---

<sup>62</sup> On parlait de *rimes redoublées* quand plus de deux vers rimaient ensemble.

<sup>63</sup> Ce quatrain ( aaaa ) peut ne ressembler qu'assez superficiellement aux quatrains ( aa aa ) du Moyen Age dans lesquels l'uniformisation rimique est l'effet de la relation d'enchaînement rimique d'un ( aa ) à l'autre. – *Nevermore* est le mot qui donnait sa monotonie rimique au *Raven* d'Edgar Poe (1845).

<sup>64</sup> On pourrait parler de *rime tonique* pour des équivalences de forme catatonique réduite à la DVM.

<sup>65</sup> Voir ci-dessous le chapitre sur ce sonnet.

<sup>66</sup> On trouve déjà une telle rime dans le *Cromwell* (4:8) de Hugo (1828).

Même on eût dit parfois qu'elle croyait  
Que tout voulait l'aimer ; elle noyait  
Sa nudité voluptueusement

Dans les baisers du satin et du linge, (...)

Les mots *noyait* et *voluptueusement* se succèdent sans rimer et pourtant sont de même cadence masculine. Il me paraît peu vraisemblable qu'il s'agisse d'une négligence d'autant plus gênante qu'elle serait restée seule : l'exception à l'Alternance se signale par son unicité même<sup>67</sup>. On peut lui chercher une valeur expressive, par exemple : l'effacement du contraste des cadences convient comme confusion à l'idée de noyade ; ou à un niveau plus métalinguistique : les rimes sont toutes masculines comme pour elle, nue, tout ce qui la touchait, même les tissus (??) ; d'autre part, peut-être, le poète trouve sa volupté à troubler le lecteur (censeur) sévère ; etc. Malheureusement, l'unicité du cas et la facilité du commentaire rendent ces justifications douteuses, sinon invraisemblables.

#### Articulation Huitain-Sixain.

Le sonnet est ordinairement une construction dense où la rhétorique s'articule à la métrique (pour une analyse plus complète de la composition des sonnets de Baudelaire, on pourra notamment consulter J. Molino et J. Gardes-Tamine 1992 et A. Gendre 1996). Un exemple parmi d'autres, au point point d'articulation du huitain et du sixain, dans « Sed non satiata » (n° 26 [75]) :

Quand vers toi mes désirs partent en caravane,  
Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis. fin Huitain

Par ces deux grands yeux noirs, *soupiraux* de ton âme, début Sixain  
O démon sans pitié ! *verse*-moi moins de flamme ;

Autour de l'identité référentielle de *Tes yeux / ces deux grands yeux noirs* s'opposent en parallèle le prédicat attribut *sont la citerne ...* et le prédicat apposition *soupiraux de ton âme*. Cette *citerne* (puits) rafraichissante dans le désert africain supposé par la *caravane* et ces *soupiraux* brûlants sont le lieu, respectivement, où boivent mes ennuis et par où la brune déité, désormais souterraine (infernale), est priée de verser moins de flamme ; l'idée de verser le feu comme un puits de feu se construit donc dans le parallèle à la boisson dont le feu est un contraire. La proposition principale du début du huitain, déclarant la préférence pour l'*élixir* de la bouche de la brune déité, sorcière, et la fin du sonnet<sup>68</sup>, impliquant que la même femme, reine des enfers, cherche à y attirer son amant, s'ordonnent autour de cette transposition du puits de boisson au puits de feu<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Comme pour imiter l'auteur des *Fleurs du Mal*, Mallarmé a construit un défaut singulier d'Alternance soigneusement motivé dans le premier tercet d'un de ses sonnets (voir Cornulier 1999 : 80).

<sup>68</sup> Il s'agit en fait ici du cas particulier d'un sonnet à double queue, chacun des deux tercets (modules du sixain) y apportant parallèlement sa conclusion (Styx ou Proserpine) par son dernier vers.

<sup>69</sup> Ce sonnet se signale d'autre part par la construction de son sonnet à double pointe, celle du tercet conclusif (*devenir Proserpine au lit*) renchérisant sur celle du précédent (*embrasser neuf fois*).

Dans « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive » (n° 33 [81]), la proximité immédiate des mots (*pour l'amour*) *me ravive* (où *ravive* est conclusif du huitain) et *Car* (*j'eusse... baisé...*) au point d'articulation huitain/sixain contribue à signaler l'interprétation érotique.

Dans « La vie antérieure » (n° 12 [62]), une articulation aussi nette est marquée aux deux initiales parallèles du huitain et du sixain :

J'ai longtemps habité sous ...	début H
C'est là que j'ai vécu dans ...	début S
Au milieu de ...	

où là peut avoir la même puissance évocatrice que, par exemple, le *Là* répétitif à l'initiale du refrain de « L'invitation au voyage », *Là, tout n'est que... calme et volupté*. Ce parallèle fait valoir la distinction des notions d'*avoir habité* et d'*avoir vécu*, la première introduisant un site (architecture et puissances naturelles<sup>70</sup>), la seconde un sujet qui y vit (avec des serviteurs). Ce sujet (d'habiter) paraît à la fin du huitain par ses *yeux*, où s'inclut inversement, en reflet, le site qui les contient. Le retournement d'inclusion du *vaste* extérieur vers le *profond* intérieur est prolongé, en une étape conclusive, par l'idée du secret intime, sous le front, dont le seul souci du poème est qu'il s'*approfondisse* : ainsi la pointe du sonnet est amorcée, comme en étape préalable, par l'articulation du huitain au sixain.

A l'inverse, d'une certaine manière, « Le Guignon » (n° 11 [62]) est un cas singulier par la curieuse disparité qu'on peut ressentir entre son huitain et son sixain, soulignée plutôt que diminuée par les analogies et convergences qu'y révèlent des analyses approfondies<sup>71</sup>. L'hiatus sémantique, souligné par un tiret à l'initiale du sixain, creusé par l'absence d'articulation logique initiale du sixain (du genre *Et cependant...*<sup>72</sup>), peut paraître s'expliquer par la technique de composition par emprunt à des sources principales indépendantes, mais surtout le collage a une fonction expressive. Si c'est le Guignon, pour un artiste, de ne pas produire ce dont il rêve, et si c'est le Guignon, pour un joyau, d'être ignoré, c'est le comble du Guignon,

<sup>70</sup> Le palais évoqué au premier quatrain ressemble aux grottes basaltiques dont l'exemple le plus fameux était, dans l'île de Staffa, l'une des Hébrides au large de l'Écosse, la magnifique *grotte de Fingal* (roi père d'Ossian, cette grotte est donc un palais) avec ses piliers basaltiques, aussi nommée la *Grotte mélodieuse* à cause du bruit qu'y faisait la mer – qu'évoquent les musiques des houles du second quatrain. Cette grotte avait inspiré à Mendelssohn l'ouverture de la *Grotte de Fingal* (années 1830) ; elle est notamment évoquée dans la ballade *La Fée et la Péri* dans les *Odes et ballades* de Hugo (1826) : être de l'*Occident* – région associée lexicalement aux soleils couchants et (en France) aux bords de l'Océan, et convenant aux âmes mélancoliques –, la Fée voulant attirer un enfant mort vers une survie au Purgatoire lui vante notamment ses palais (italiques miennes) :

Nos cieux voilés plairont à ta *douleur amère*, [...]

Du moresque Alhambra j'ai les frères *portiques* ;  
J'ai la *grotte enchantée aux piliers basaltiques* ,  
Où la mer de Staffa brise un flot inégal ;  
Et j'aide le pêcheur, roi des vagues brumeuses ,  
A bâtir ses huttes fumeuses  
Sur les vieux *palais de Fingal*.

Le passé mythique (ossianesque) et royal dont ces connotations marquent la « Vie antérieure » dans son huitain ne suffit pas à la caractériser : dans le sixain, les esclaves munis de *palmes* et *nus* ne supposent pas un climat froid.

<sup>71</sup> Voir Jean-Pierre Richard (1976 : 93-101), Graham Robb (1993 : 130-131 et *passim*) et Marc Dominicy dans le présent recueil.

<sup>72</sup> Le quantificateur existentiel de haut degré *maint* prend sens dans cette relation : un chercheur meurt sans avoir trouvé alors que les trésors à trouver sont nombreux.

On peut avoir l'impression, après le tiret, d'un changement de voix, comme si celle de celui qui va à sa sépulture (huitain) n'était pas celle, anonyme, qui affirme l'existence de joyeux ensevelis (sixain). Mais cette lecture ne s'impose pas.

que ces êtres souffrant, les uns de ne pas trouver, les autres de n'être pas trouvés, coexistent sans se rejoindre<sup>73</sup> dans leurs *solitudes profondes* analogues. La juxtaposition – sous la terre – à la frontière du huitain et du sixain, sans justification explicite, des bijoux qui dorment ensevelis et du chercheur qui va se faire enterrer (là où il ne cherchera plus) accuse leur coexistence inutile. La disjonction poétique du huitain et du sixain est en accord avec cette séparation malchanceuse.

---

<sup>73</sup> Cette situation artistique n'est pas sans analogie avec celle de l'amour à côté duquel on passe simplement comme dans « A une passante » (n° 93 [145]), où la fin ajoute, au mal de la séparation, le mal de sa conscience réciproque impliqué par le mot conclusif du sonnet : *savais*. Et il est instructif de mettre en contraste ces deux sonnets avec le fameux sonnet d'Arvers (1833) dont l'amoureux sans espoir de celle qui *n'a jamais rien su* est *Toujours à ses côtés et toujours solitaire*.

## Références

### Œuvres de Baudelaire :

- 1961, *Les Fleurs du Mal*, éd. par Antoine Adam, Garnier Frères.  
1975, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, collection de la Pléiade, Gallimard.  
1991, *Les Fleurs du Mal*, éd. par Jacques Dupont, GF Flammarion.  
1999, *Les Fleurs du Mal*, éd. par John J. Jackson, Le Livre de poche classique.

### Autres

- Aroui, Jean-Louis, 2002, « Métrique des sonnets verlainiens », dans *Revue Verlaine* 7-8, Musée Bibliothèque Rimbaud, Charleville-Mézières, p. 148-268.
- Cassagne, Albert, 1906, *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, Hachette.
- Cornulier (de), Benoît,  
1981, Analyse de concordance du sonnet *La Musique* de Baudelaire, dans Kibédi Varga  
1981, p. 128-133.  
1998, revu 2002, relevé métrique (électronique) des *Fleurs du Mal* (C.E.M.)  
1989, « Métrique des *Fleurs du Mal* », dans Société des Études Romantiques, p. 55-76.  
1999, « Remarques sur la métrique de Mallarmé », dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques* n° 4, p. 69-88, Université de Nantes.  
2000, « La place de l'accent, ou l'accent à sa place », dans Murat 2000 : 57-91.  
2002, « Un relevé métrique pour l'analyse de *La Légende des siècles* », dans *L'Information grammaticale* n° 93 (mars 2002), p. 25-32.  
2002b, version antérieure de la présente étude parue dans S. Murphy 2002 : 197-236.  
2003, « Rime et répétition dans le *Voir Dit* de Machaut (1365) », polycopié (2002) consultable sur le site <<http://www.uhb.fr/alc/medieval/actua.htm>>, à paraître dans Murat 2003.
- Cornulier et Murat (Michel), 2001, « Métrique et formes versifiées » (illustrées par les *Fleurs du Mal* dans la première partie), dans Jarrety 2001, p. 493-502.
- Dominicy, Marc, dans S. Murphy 2002.
- Gardes-Tamine, Joëlle, 2002, « Rhétoriques et prosodies », dans S. Murphy 2002 : 183-196.
- André Gendre, 1996, *Évolution du sonnet français*, Presses Universitaires de France (notamment chap. 3:3 sur Baudelaire).
- Jarrety, Michel, 2001, éd., *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Presses Universitaires de France.
- Kibédi Varga, Aron, éd., 1981, *Théorie de la littérature*, Picard, Paris.
- Landais, Napoléon, et Barré, L., 1856, *Dictionnaire des rimes françaises*, Didier, Paris.
- Martinon, Philippe, 1912, *Les Strophes*, Champion.
- Mainard, Louis, 1884, *Traité de versification française*, Lemerre.
- Molino, Jean et Gardes-Tamine, Joëlle, 1992, 3<sup>e</sup> éd., *Introduction à l'analyse de la poésie*, volume 2, P.U.F. (p. 108-115, « Un poète devant une forme fixe : les sonnets de Baudelaire »).
- Murat, Michel,  
2000, éd., *Le Vers français : Histoire, théorie, esthétique*. Champion.  
2002, *L'Art de Rimbaud*, José Corti.  
2003, éd. *Esthétique de la rime*, à paraître chez Champion.
- Murphy, Steve,  
2002, recueil d'études sur les FM, Presses de l'Université de Rennes-2.  
2002b, « Excentricités métriques dans les FM : effets et motivations », ms., Nantes.

Ouvrard, Anne, 2002, *Éléments de versification dans Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Centre d'Études Métriques (CALD), U. de Nantes.

Murphy, Steve, éd., 2002, *Lectures des Fleurs du Mal*, Presses de l'Université de Rennes.

Quicherat, Louis, 1850, *Traité de versification française*, Hachette, Paris.

Richard, Jean-Pierre, 1976 (1ère éd. 1955), *Poésie et profondeur*, collection Point, Éditions du Seuil.

Richter, Mario, 2001, *Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Lecture intégrale* (2 vol.), Slatkine.

Robb, Graham, 1993, *La poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Aubier.

Roubaud, Jacques, 1990, *La forme du sonnet français de Marot à Malherbe*, dans *Cahiers de Poétique Comparée*, n° 17-18-19, Publications des Langues Orientales.

Sainte-Beuve, Charles, 1829, *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme*.

Société des Études Romantiques, éd., 1989, Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, SEDES, Paris.

Ténint, Wilhem, 1844, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, Paris.

Veyrières (de), Louis, 1869, *Monographie du sonnet. Sonnettistes anciens et modernes, suivi de quatre-vingt sonnets*, Bachelin-Deflorenne (cité par Graham Robb [1993 : 417], non consulté pour la présente étude).

### Dictionnaires

Bescherelle, 1856, *Dictionnaire national*, 3<sup>e</sup> éd., Garnier Frères, Paris.

Larousse, Pierre, 1874 (tome cité), *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris.

Littré, Émile (tout le monde peut pas s'appeler Charlot), *Dictionnaire de la langue française*, 1873.



Dans la collection de Métrique Française et comparée  
Éditions Champion

Michel Murat, éd., 2000, *Le vers français : Histoire, théorie, esthétique*

Jean-Michel Gouvard, 2000, *Critique du vers*

Michel Murat, éd., 2004/5, *Esthétique de la rime*