

Métrie de Hugo dans *Les Contemplations* (régularités, exceptions, interprétations)

Mon propos est ici¹ d'étudier quelques aspects de la versification de Victor Hugo dans les *Contemplations* en m'appuyant sur un relevé métrique exhaustif des poèmes de ce recueil. Il s'agit d'une base de données, consistant en un tableau (informatique) où chaque *pièce métrique* – poème ou partie métriquement cohérente d'un poème – est analysée en fonction de quelques critères de régularité. À l'occasion d'un exposé destiné à des candidats au concours d'agrégation de lettres de 2017, j'ai constitué un tel relevé sous la forme rudimentaire d'un tableur Excel, consultable en ligne (C 2016a). Chaque pièce métrique y est représentée par une ligne où sont notés, dans les cases successives, des éléments d'identification du poème (un *numéro* informatique, puis son titre ou incipit), puis des données analytiques, comme, le cas échéant, le nombre des strophes, leur schéma rimique, leur mètre de base, leur schéma de mètre, leur schéma de cadences (masculines ou féminines), et éventuellement de répétitions régulières, etc. Cette organisation et les modes de codage descriptif utilisés sont décrits dans un fichier complétant le tableur (« spécification » de cette base de données, expliquant ses codages²) et mis en ligne avec lui.

J'essaierai ci-dessous de dégager de ces données quelques généralités, et, parfois, de regarder de plus près les poèmes ou parties métriques de poèmes qui y font exception. Ce sera parfois l'occasion d'essayer de comprendre – ou du moins deviner hypothétiquement – quelques rapports, dans ces poèmes, entre le rythme et le sens.

1. Des poèmes périodiques en rime, mètre et cadences

1.1 Périodicité générale en rime et mètre

Une première constatation massive peut se faire d'un simple coup d'œil sur la colonne du tableau correspondant au critère « P », où est codée la forme globale de chaque pièce métrique, cette *pièce métrique* étant un poème complet s'il est métriquement homogène (cas majoritaire), ou une partie de poème, si le poème est un ensemble métriquement composite :

Périodicité des poèmes et pièces métriques :

Près de 99 % des pièces métriques sont des suites périodiques pour la rime et le mètre.

¹ Une première version de cette étude a été publiée en ligne en novembre par le Groupe Hugo : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Colloques%20agreg/Les%20Contemplations/Textes/Cornulier_Versification.htm

Merci à Romain Benini, Claude Millet, Éliane Delente, Arnaud Laster et Guy Rosa pour de nombreux renseignements, corrections et suggestions. Il reste sûrement pas mal d'erreurs, même de simple dénombrement, dans la présente version... (Merci à toute personne qui voudrait bien m'en signaler !). Quant aux nombreuses « interprétations » envisagées à propos de divers « observations », ce sont autant de tentatives risquées comme on tente de répondre à une devinette plus ou moins bien formulée.

² Les codages utilisés dans cette base de données sont peu différents de ceux que j'ai utilisés dans « Pour un relevé métrique des poésies anthumes de Malherbe » (en ligne <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/Malherbe.pdf>).

Il suffit en effet de remarquer que, dans cette colonne « P », il y a presque toujours un nombre entier supérieur à 1 ; par exemple, dans la ligne de commençant par le numéro « 10 000 005 », qui sert à identifier informatiquement le premier poème (« Un jour je vis... »), le nombre « 4 » indique que cette pièce métrique est une suite de *quatre* groupes de vers dont certaines propriétés communes sont décrites dans les cases qui suivent sur la même ligne et concernent les schémas de rime et de mètre.

Pour formuler des résultats plus précis, nous avons besoin de notions plus explicitement définies concernant ces groupes successifs équivalents (*périodes*).

Une suite peut être dite **périodique** si elle est faite d'éléments, dits ses *périodes*, qui y apparaissent, chacun au moins deux fois, toujours dans le même ordre. Ainsi *aaaaa...* est une suite périodique de période *a* ; *abab cdcd efef...* est une suite périodique de périodes dont chacune peut être décrite, indépendamment, par le schéma *abab*. Ces deux suites périodiques sont **unaires** (ou *simples*) en ce sens que, ainsi analysées, elles contiennent chacune un seul type de période (*a* dans l'une, *abab* dans l'autre). Elles sont **binaires** si roulent sur deux types de périodes apparaissant régulièrement, comme comme une suite *abababa...*, où apparaissent alternativement des *a* et des *b*, ou encore une suite de *aa* et de *abab* apparaissant alternativement³.

Une suite de vers rimés en « *aa bb cc...* » etc. n'est pas périodique à l'égard des terminaisons phonémiques (plus précisément formes *catatoniques*⁴), puisque celles-ci ne se répètent pas (systématiquement) de distique et distique ; on peut parler à cet égard d'équivalence *matérielle* des rimes à l'intérieur de chaque distique strictement ; mais, comme dans tous ces distiques, de la même manière, le second vers rime (matériellement) avec le premier, ces distiques sont *structurellement* équivalents et chacun, considéré indépendamment des autres, peut être noté par le schéma « *aa* ». Une suite de vers rimés en *aa bb cc...* et ainsi de suite est donc **périodique en schéma (structurel) de rime** (*périodicité structurelle*). En représentant par la minuscule « *r* » une équivalence rimique seulement structurelle, et par « *R* » une équivalence rimique matérielle, on peut parler de *r-périodicité* à propos d'une suite de vers rimés en « *aa bb cc...* etc. », et de *R-périodicité* à propos de vers rimés en « *aa aa aa...* etc. » comme dans certaines chansons traditionnelles⁵. Les quatrains rimés en *abab* dans de nombreux poèmes, sans que les vers riment matériellement (systématiquement) d'un quatrain à l'autre, constituent donc, comme les distiques en *aa*, des suites *r-périodiques* (même schéma de terminaisons), mais non *R-périodiques* (mêmes terminaisons [matériel rimique] d'un quatrain à l'autre).

Dans le relevé métrique joint à la présente étude, le schéma rimique des périodes (distiques) des suites *r-périodiques* en « *aa bb cc...* » est noté en minuscules – *aa* –, alors que si une suite était rimée en « *aa aa aa...* » avec la même terminaison dans tous les distiques (suite *R-périodique*), le schéma de période peut être noté (par convention) « *AA* ». Ce type de *r-périodicité* rimique matérielle, disparu depuis longtemps en poésie littéraire, est bien entendu absent dans les *Contemplations*. Il vaut pourtant la peine de souligner le caractère structurel des équivalences rimiques pour comprendre la différence

³ Analyser une suite du type *ababababa...* comme binaire (relativement aux périodes *a* et *b*) n'est pas exclure quelle puisse aussi, éventuellement, être unaire si on peut aussi la considérer comme une suite de périodes *ab*, ou de périodes *abab*. D'une manière générale, les analyses codées dans le relevé métrique des *Contemplations* ne sont pas restrictives et ne se prétendent pas exhaustives.

⁴ Si on appelle « **tonique** » d'un vers ou d'une suite de mots sa dernière voyelle masculine (non féminine, ou non grammaticalement posttonique), la forme **catatonique** de cette suite est constituée de sa voyelle tonique et de ce qui (éventuellement) suit, et sa forme **anatonique**, de cette voyelle tonique et de ce qui éventuellement précède. Le *mètre* est un rythme anatonique régulier.

⁵ Exemple de suite *R-périodique* de paroles de couplets rimés (assonnant) en *a = /e/* : « Su' pont de Nantes un bal est assigné... », périodes couplets sans rime interne où le « vers » unique est simplement bissé ; de couplets rimés en *aa* où *a = /i/* : « Mon mari est bien malade... » ; de couplets rimés en *aaa* où *a = /e/* : « Le comte Ory... » (exemples tirés du recueil de Davenson 1946/1982, avec rimes parfois seulement vocaliques et non intégrales). Les laisses de paroles de la Chanson de Roland sont des suites *R-périodiques* à période [« vers »] sans rime interne). De même, en rime composée, en tradition d'instruction chrétienne, les « commandements de Dieu » rimaient en rime en « -as / -ent » sans rime interne à la période : « Un seul Dieu tu adoreras / et aimeras parfaitement. – Dieu en vain tu ne jureras – ni autre chose pareillement. – Les dimanches tu garderas – en servant Dieu dévotement », etc.), même si le nombre déterminé de ces « dix commandements » pouvait donner l'impression que cette série formaient une espèce de *groupe* (5-modules en *ab*), le groupe se distinguant, comme métriquement borné, d'une chaîne ou série de longueur libre.

de leur statut avec celui des équivalences rythmiques en mètre et cadence dont il sera question ci-dessous.

À l'égard du rythme anatonique nommé « mètre » (spécialement celui des vers) quand il est régulier, une suite comme celle des *Mages* (4.23), rythmée en 8.4.8.4 8.4.8.4 8.4.8.4..., est périodique non seulement structurellement, mais matériellement ; elle est périodique structurellement, puisqu'on peut dire que tous ses quatrains sont rythmés en « *aaab* » (sans comparer la valeur de « *a* » et de « *b* » de l'un à l'autre ; périodicité même matérielle : tous sont rythmés précisément en 8.4.8.4. Si on note par la lettre « *m* » (comme « mètre » ou « mesure ») l'équivalence de rythme *anatonique*, on peut noter que ces quatrains sont non seulement *m-équivalents* en « *abab* » (équivalence structurelle de schéma de mètres), mais *M-équivalents* en 8.4.8.4 (*suite M-périodique* à l'égard de ces quatrains).

Non seulement les vers des *Mages* forment une suite r-périodique et forment une suite M-périodique, mais comme leurs r-périodes – les quatrains rimés en *abab* – sont en même temps des M-périodes – en 8.4.8.4 –, ces vers forment une suite périodique à la fois (pour ces mêmes périodes) en schéma de rimes et en séquence de mètres, convergence qu'on peut noter en disant qu'ils forment une *rM-périodique*.

Moyennant ces définitions, un coup d'œil sur la colonne P du relevé métrique permet d'exprimer des observations plus précises ; par exemple, d'abord :

Périodicité strophique des Contemplations (précisée)

Sur les 166 pièces métriques du recueil, 164 sont rM-périodiques.

Les deux exceptions – moins de 1% des pièces métriques du recueil, concernant en moyenne moins⁶ de 1 vers sur 2 000 – sont un distique *aa* isolé dans *Magnitudo parvi* et l'unique *abba* du poème *Écrit au bas d'un crucifix*. Il vaudra la peine de s'interroger sur ces poèmes à cause de leur caractère exceptionnel, et autant que possible sur la raison (stylistique ?) de ces exceptions.

1.2 « Strophe » ou « stance » ?

Souvent, en analyse métrique, on ignore cette (presque) généralité, parce qu'on s'intéresse spécialement à celles des rM-périodes qui sont graphiquement démarquées et le plus souvent sémantiquement autonomes en leur réservant le nom de *strophes* (notamment depuis le début du XX^e siècle), ou parfois (avant ce même siècle) de *stances*. Et on traite de ces « strophes » ou « stances » sans traiter en même temps des *aa* imprimés en continuité, qui pourtant, le plus souvent, ne sont pas moins des rM-périodes, et sont comme on le verra structurellement apparentés à des groupes reconnus sous le nom de « strophes ». Si nous avons ainsi négligé les suites périodiques de *aa*, nous aurions seulement remarqué que près de la moitié des pièces métriques des *Contemplations* sont rM-périodiques ; la généralité beaucoup plus forte formulée ci-dessus (164 sur 166), donc plus significative, serait restée inaperçue ; et les deux seules exceptions à cette généralité auraient pu paraître moins remarquables si on les avait repérées.

M'écartant légèrement de la terminologie actuelle, j'appellerai les rM-périodes des *strophes* même quand, comme ces pauvres *aa* distiques d'alexandrins (majoritaires dans le recueil), elles sont imprimées et traitées en continuité. Et je réserverai le nom de *stances* aux strophes (rM-périodes) graphiquement démarquées et plus souvent sémantiquement autonomes, cas notamment de toutes les suites de quatrains ou de sixains dans le recueil⁷.

Autrement dit, je nomme souvent *stance* ce qu'on nomme plutôt *strophe* dans les traités actuels, et je fais du mot *strophe* un usage plus large que dans ces traités en y incluant les distiques de rimes plates.

1.3 Uniformité ou alternance strophique

Dans chaque pièce métrique des *Contemplations*, la périodicité repose sur, au plus, 2 types de strophes (rM-périodes). Par exemple, dans *La Coccinelle* (1.15), chaque strophe est un quatrain rimé

⁶ Il n'y a rien à lire dans cette note (autant de temps gagné pour le lecteur).

⁷ Cet emploi de *stance* en français correspond à celui de *stanza* en anglais.

en *abba* et rythmé en 7.7.7.7 ; cette suite peut être dite **unaire** à cet égard (suite rM-périodique unaire) ; dans *Magnitudo parvi* II (dans 13.30), chaque strophe est, tour à tour, soit un *ab-ab cccd-eeed* rythmé en 8-voyelles, soit un *ab-ab cccb* rythmé en alexandrins⁸ ; c'est donc une suite **suite rM-périodique binaire**, roulant sur deux types de rM-périodes ou strophes.

En regardant les champs « rime » (schéma rimique), « Mb » (mètres de base) et « Mètres » (séquence de mètres), on peut observer ce qui suit :

Types de périodicité dans les Contemplations :

Sur les 164 suites rM-périodiques du recueil, 159 sont unaires (toutes leurs strophes ont même schéma rimique et même séquence de mètres).

– Parmi les 5 autres suites rM-périodiques non unaires, et qui sont toutes binaires⁹, on compte :

- 1 seule suite r-périodique binaire, c'est-à-dire où l'alternance concerne les schémas de rime eux-mêmes : *Magnitudo parvi* II, par alternance de douzains et septains.
- 4 suites M-périodiques binaires où l'alternance concerne les séquences de mètres, mais non les schémas de rime.

1.4 Alternance strophique (rimique) dans *Magnitudo parvi*

Unique suite r-périodique binaire du recueil, *Magnitudo parvi* (3.30,2 – 2^e partie sémantique de ce poème) est une suite de onze douzains *ab-ab cccd-eeed* (« 22-44-vers » en formulation numérique¹⁰) alternant avec autant de septains *ab-ab-ccb* (« 223-vers »). Cette alternance rimique est assez radicale : elle oppose des triplets de modules¹¹ (*ab-ab-ccb* est une paire de modules *ab-ab* augmentée d'un 3^e module *ccb*) et des paires de paires de modules (*abab cccdeeed* combine deux paires de modules, un *ab-ab* et un *aaab-cccb*). Cette alternance rimique est renforcée par alternance des mètres de base, 6-6 dans le septain, 8 dans le douzain.

L'alternance strophique, surtout nettement marquée, est souvent un trait de style métrique de chant. Est-ce ici le cas ? Rien ne me semble le confirmer. Est-elle du moins en accord avec une alternance énonciative, par exemple en dialogue, ou thématique, comme dans une double série parallèle comparant tour à tour les éléments de deux domaines ? Apparemment non. À défaut de ces motivations ordinaires, une motivation de l'alternance strophique me semble plutôt être suggérée par comparaison avec d'autres caractères exceptionnels de cette pièce :

– Ampleur exceptionnelle des stances. Les deux types de stances sont les plus longues du recueil (en nombre de syllabes métriques) : la première, rimée en *ab-ab cccd-eeed*, totalise 96 syll.mét., et est aussi la plus longue en nombre de vers (12 vers) ; la seconde, rimée en *ab-ab-ccb*, compte 84 syll.mét. (la plus longue après elle dans le recueil est le dizain classique *ab-ab ccd-eeed* de 8v¹², totalisant 80 syll.mét.). Plus précisément, l'une et l'autre peuvent donner l'impression non simplement d'être longues, mais de s'allonger ; car la première, composée d'un *ab-ab* et d'un *aaab-cccb*, commence comme un dixain classique dont elle se différencierait, dans son groupe rimique conclusif, par l'allongement des modules de 3 vers en modules de 4 vers (longueur de module exceptionnelle hors du style métrique de chant) ; la seconde peut paraître dériver d'un quatrain classique *ab-ab* composé de deux modules par addition d'un troisième module de 3 vers¹³.

⁸ Dans la présente étude, j'utiliserai de manière assez souple, et plus moins détaillée selon le moment, les espaces et traits d'union dans les formules strophiques ; ici-même, mon principal souci est de faciliter la lecture de formules peu lisibles sous forme compacte (« *ababccdeeed* » ou « *ababccb* »). Disons simplement que, dans une formule, l'espace suggère une frontière hiérarchiquement supérieure au tiret.

⁹ Les suites rM-périodiques ternaires (voire plus complexes) sont tout à fait exceptionnelles, pour ne pas dire inexistantes, en poésie classique littéraire (spécialement en excluant le style métrique de chant).

¹⁰ « 22-44 » à lire « deux-deux quatre-quatre », chaque chiffre représentant un nombre (v. C 2016a).

¹¹ Les *modules*, et les *groupes rimiques* qu'ils composent, seront définis au § 2.1.

¹² Les vers de mètre 8, correspondant à 8 voyelles anatoniques, sont au besoin désignés comme des *8-voyelles*, abrégéable en 8v.

¹³ Comparer, dans le *Cantique de Bethphagé* (dans la *Fin de Satan*), une suite périodique de neuf *ab-ba* de 6-6v, paroles d'« un jeune homme » chantant, pour ainsi dire, la « jeune fille » qu'il désire « épouse[r] » ; le « chœur des femmes » lui répond en un module de trois 6-6v rimant avec le dernier quatrain en : *ab-ba ccb*. Le décalage énonciatif rend claire l'addition d'un tercet au quatrain (périodique) achevé (p. 67-68 de *Poésie IV* dans Victor Hugo, *O.C.*, Robert Laffont, 1986).

– L’ampleur exceptionnelle de ces stances est à son tour amplifiée par l’alternance des deux formes, qui, même sans créer des paires métriques douzain+septain (que le sens ne favorise pas systématiquement), crée un effet d’ondulation rythmique d’amplitude supérieure à toute autre dans le recueil¹⁴, et de loin : amplitude de 204 syll.mét., soit plus du double de la longueur des périodes strophiques les plus longues dans le reste du recueil (80 syll.mét. pour les dixains de 8v comme dans les *Mages*).

– Longueur de phrase. Une seule phrase, amorcée dans la première stance de cette suite métrique, enjambe de stance en stance jusqu’à la fin de la quatrième. Ces quatre stances ainsi liées forment une suite de 720 syll.mét. : c’est la longueur, fort honorable, d’un poème de 60 alexandrins¹⁵.

La pertinence sémantique de cette coalition de propriétés exceptionnelles semble évidente : il s’agit d’inciter l’enfant à qui le poète s’adresse – ou ses lecteurs – à imaginer un « voyage *démesuré* » dans les « *énormités* de la nuit » et de l’ « immensité » céleste, associée à l’ « éternité » comme le « sans fond » au « sans fin ».

L’immense houle rythmique résultant de la combinaison de cet allongement des stances avec l’alternance strophique prépare un contraste extrême avec la pièce métrique 3.30,3 (« III ») qui succède à celle-ci dans *Magnitudo parvi* : c’est une suite périodique simple de quatrains de 8v – stance la plus brève du recueil si on excepte les quatrains en mètre plus court réservé au style métrique de chant et les tercets-modules des *Feuillantines* ; dans tout le début de cette partie, chaque quatrain contient au moins une phrase (sans enjambement strophique). L’effet de contraste se produit au moment où, venant de terminer la suite binaire de stances longues (3.30,2), on passe à la suite unaire de petits quatrains (3.30,3), l’amplitude d’ondulation rythmique passant de 204 à 32 syll.mét.. Or ce moment de contraste rythmique coïncide avec un moment de mise en contraste sémantique : c’est celui où, après avoir invité l’enfant et le lecteur à considérer dans l’espace l’ « immensité » du « sans fond » associée à l’ « éternité » du « sans fin », le poète l’invite à considérer à terre le modeste feu d’un pâtre et « le cœur d’un homme ». Cette coïncidence justifie l’alternance strophique qui contribuait largement à l’effet de longueur rythmique dans 3.30,2.

Cet effet de contraste initial est ensuite, peu à peu, équilibré dans la seconde pièce par un effet inverse : il faut lire 24 pages de quatrains – 116 quatrains, longueur exceptionnelle (spécialement, je crois, pour des quatrains de petits vers) –, pour arriver à la fin de cette nouvelle partie métrique, immensité *paradoxe* puisqu’elle est construite en petites strophes, dont le sens sera bien exprimé, dans la dernière partie du poème, par ce vers : « Une âme est plus grande qu’un monde ».

Avec une longueur plus de 8 300 syll.mét., le poème entier *Magnitudo parvi* s’apparente par sa longueur exceptionnelle à la *Bouche d’ombre* à peine plus longue (plus de 8 400 syll.mét.). Ces deux poèmes terminent respectivement les trois livres du volume *Autrefois* (1^{er} volume de 1856) et les trois livres du volume *Aujourd’hui* (2^e volume de 1856)¹⁶. Dans le premier, le poète-père parle à l’enfant, dans le second c’est l’ombre (abîme, où sans doute est désormais la fille disparue) qui parle au poète, qui nous transmet le message. (Ils ont beaucoup à dire...).

Ainsi l’énorme et le petit rythmiques, et leur combinaison, dans *Magnitudo parvi*, sont en résonance avec le sens du poème et les deux termes de son titre : grandeur, petitesse, et grandeur du petit.

1.5 Mètre de base et mètre contrastif. Clausules.

Domaine du mètre, mètre de base et mètre contrastif

La caractérisation des strophes comme rM-périodes pointe une différence de statut essentielle, au niveau des strophes, entre l’équivalence rimique, qui est structurelle, et l’équivalence de rythme

¹⁴ De même que pour mesurer une longueur d’onde il n’est pas nécessaire de décider arbitrairement à quel point de l’ondulation chaque période commence et finit, de même pour sentir la longueur de l’ondulation des douzains et septains, il n’est sans doute pas nécessaire d’avoir l’impression qu’ils se regroupent systématiquement en paires.

¹⁵ Soit de l’ordre du double de la longueur de chacune des deux longues phrases des deux premières parties de *Saturne* (3.3) ; de plus, à la différence de ces dernières, la longue phrase de *Magnitudo parti II* progresse de manière suspensive (en attente d’une proposition principale).

¹⁶ La réunion des deux parties des *Contemplations* en un seul tome (ou même seulement partie d’un unique ouvrage) oblitère cet effet.

anatonique (mètre), qui est matérielle. Pour comprendre l'importance de cette distinction, il suffit d'observer – ce qu'on peut faire en regardant simplement la colonne « Mètres » du relevé métrique – que plus des deux tiers des pièces métriques, incluant plus des deux tiers des vers du recueil, sont des suites monométriques : du début à la fin, tous les vers y ont le même rythme anatonique. C'est d'abord le cas de *toutes* les suites périodiques de rimes plates (*aa*), qui sont non seulement toutes monométriques, mais toutes en alexandrins ; mais la monométrie est commune aussi dans les stances, par exemple, plus des deux tiers des suites périodiques de quatrains sont des suites monométriques (d'alexandrins ou de 8-voyelles par exemple). Or la périodicité structurelle de strophes toutes rythmées par exemple en *aaaa* au sein d'une suite entièrement rythmée en *aaaaaaaaaaaaa...* est quasi-vidée à l'égard de la périodicité strophique, en ce qu'elle n'y contribue pas plus que n'y contribueraient des vers libres.

Ce que révèle la faiblesse (et parfois nullité) de cette contribution des mètres à la structure strophique – dans cette tradition littéraire – est ceci : alors que les équivalences matérielles rimiques ont pour domaine ordinaire des strophes, les équivalences matérielles de rythme anatonique ont pour domaine fondamental (sinon exclusif) la pièce métrique elle-même. On peut traduire cela en disant d'un poème, par exemple *Les Mages*, que ce poème est une suite périodique de *vers* de rythme 8 ; et que ces vers se regroupent – à un niveau supérieur – en une suite périodique de *strophes* de schéma rimique *abab-ccdeed*. – Ici prend sens le fait que très généralement, dans cette tradition littéraire, les strophes ne sont pas principalement configurées par équivalence structurelle de mètres, comme si, par exemple, une strophe de rythme 8.4.8.4 avait la même valeur métrique qu'une strophe de rythme 7.3.7.3 parce que l'une et l'autre sont structurellement équivalentes en *abab* quant aux mètres.

Ainsi l'équivalence matérielle de rythme anatonique, par exemple $8v = 8v$, vaut fondamentalement au niveau du poème (ou de la pièce métrique). On constate pourtant que la périodicité de mètre se manifeste généralement, hors du style métrique de chant, et constamment dans *Les Contemplations*, jusqu'au sein des strophes, au moins par la régularité suivante :

Mètre de base dans les Contemplations : dans toutes les suites rM-périodiques des *Contemplations*, toute strophe (rM-période) a un mètre de base¹⁷.

Par définition du *mètre de base*, cette observation signifie que dans chacune de ces strophes, il y a un rythme anatonique qui y reparaît le premier et n'est pas minoritaire. Par exemple, une strophe rythmée 8.4.8.4 a un mètre de base, 8, parce qu'il y reparaît le premier (en 3^e position) et est celui de deux vers sur quatre¹⁸. Puisque les strophes d'une suite périodique ont toutes la même séquence (matérielle) de mètres (par M-périodicité), le mètre de base caractérise cette suite entière en même temps que chacune de ses strophes¹⁹.

Comme l'implique le fait que toute strophe a un mètre de base, toutes les suites r-périodiques en *aa* sont monométriques ; si les *aa* étaient rythmés, par exemple, en 6-6/8, chacun d'eux, ne contenant qu'un alexandrin (et qu'un 8v), n'aurait pas, en lui-même, de mètre de base. Remarquons, complémentairement, que le mètre de base ne s'établit pas (systématiquement) jusqu'au niveau des modules : dans chaque module-distique d'un *ab-ab* rythmé en 8.4.8.4, chaque mètre ne paraît qu'une fois.

Il n'y a jamais plus d'un mètre différent du mètre de base dans une strophe des *Contemplations*, de sorte que toutes les suites rM-périodiques qui ne sont pas monométriques sont simplement

¹⁷ La notion de *groupe rimique* définie en § 2.1 permet même de renforcer cette généralité comme suit : dans les suites rM-périodiques des *Contemplations*, et en fait dans tout ce recueil, tout groupe rimique a un mètre de base, qui est aussi celui de la strophe à laquelle il appartient (et donc de la suite rM-périodique en cas d'appartenance à une telle suite). En inversant la perspective, on peut dire que toute suite rM-périodique (ou sous-suite en cas d'alternance strophique) a un mètre de base qui s'établit dans chacune de ses strophes et même de ses groupes rimiques.

¹⁸ Une strophe pourrait ne pas avoir de mètre de base ainsi défini ; par exemple une strophe rythmée en 8.4.8.4 n'en aurait pas parce que 8 y serait premier répété, mais minoritaire (deux vers sur cinq), et que 4 serait répété et non-minoritaire, mais ne reparaîtrait qu'après 8.

¹⁹ Dans une suite rM-périodique binaire, cette remarque vaut séparément de chacune des deux suites périodiques qui s'y entrelacent ; par exemple, dans *Magnitudi parvi* II, la suite des septains, et chacune de ses strophes, ont pour mètre de base l'alexandrin.

*bimétriques*²⁰. Dans tous les cas, ce mètre, contrastant avec le mètre de base, est plus court que lui. – Sur la combinatoire et la position strophique des mètres contrastifs, v. plus bas ce qui concerne le *répertoire des mètres*.

Alternance de strophes selon le mètre.

En un seul cas, dans les *Contemplations*²¹, dans une suite rM-périodique binaire, le mètre de base lui-même alterne de strophe en strophe : c'est dans *Magnitudo parvi* II, mais c'est aussi la seule pièce où le schéma rimique varie lui-même. Cette suite binaire peut être considérée comme composée de deux suites unaires entrelacées – une de douzains et une de septains –, à l'intérieur de chacune desquelles le mètre de base est constant – 8v dans les douzains, alexandrin dans les septains ; ce qui tend à confirmer l'idée que le mètre de base d'une strophe réalise, à l'intérieur même de cette strophe, le mètre de base de la suite ou sous-suite de strophes à laquelle elle appartient.

Dans les quatre autres cas d'alternance de séquence de mètres dans le recueil, le mètre de base ne varie pas d'une strophe à l'autre : seul varie le mètre contrastif. Il s'agit donc de suites r-périodiques unaires qui ne sont binaires qu'à l'égard de la présence ou non, en certaines positions, du mètre contrastif. Ces quatre suites binaires à l'égard de la distribution du mètre contrastif sont :

– **Saturne** (3.3) : stances rimées en *ab-ab*, à mètre de base 6-6 ; alternativement monométriques (quatre alexandrins) et rythmées en *CC C8*²² ; on peut, avec Martinon (1912), nommer *clausule* cette variation finale de séquence de mètres, en l'occurrence par abrégement (v. plus bas).

– **Joies du soir** (3.26) et **À quoi songeaient les deux cavaliers...** (4.12) : stances rimées en *aab-ccb* à mètre de base 6-6, alternativement monométriques ou rythmées en *CCC CC8*.

– **À Villequier** (4.15) : stances rimées en *ab-ab* à mètre de base 6-6 et alternativement monométriques ou rythmées *C8 C8* (clausules de module).

Dans ces quatre suites, qui commencent toutes par une strophe monométrique (quatrain ou sixain d'alexandrins), la seconde strophe se distingue de la première par présence d'un mètre contrastif (8v), que ce soit en clausule de cette strophe (*CC C8* ou *CCC CC8*) ou de chacun de ses deux modules (*C8 C8*) ; et ainsi de suite alternativement (deux fois sur quatre la pièce se termine sur sa strophe monométrique). Ces combinaisons sont tout à fait classiques.

La motivation stylistique éventuelle de ces alternances, qui peuvent paraître relativement discrètes, ne me paraît pas évidente, même si, dans 4.12, elle peut sembler être en harmonie, sinon en correspondance exacte strophe par strophe, avec la dualité des points de vue des deux cavaliers dont l'un « regarde en avant » et pense « à ceux qui vivent, l'autre « regarde en arrière et « pense à ceux qui ne sont plus » ; cette dualité de perspective est scandée d'une manière ostentatoire en parallélismes rhétoriques et rythmiques, à divers niveaux (hémistiches, vers, strophes...) d'un bout à l'autre du poème, le tout dans une atmosphère de ballade germanique.

Quant aux *ab-ab* masculins rythmés en *C6 C6* dans *À Villequier*, forme qui n'est pas très commune, ils peuvent faire écho à ce qui était peut-être le plus célèbre poème de Malherbe : sa *Consolation à M. du Périer* dont les stances ont précisément cette forme, et dont le succès fut tel qu'à sa suite « beaucoup de poètes adoptèrent ce rythme pour écrire des *Consolations* »²³. L'auteur de *À Villequier* est un père qui a perdu sa fille jeune comme celui à qui Malherbe s'adresse ; il précise que rien ne peut le « consoler », mais conseille de se résigner et de ne pas « murmurer » contre la volonté de Dieu, comme Malherbe conseille à un père de « vouloir ce que Dieu veut » et de ne pas

²⁰ La coexistence d'au moins deux mètres contrastifs (cas de trimétrie strophique), rare en poésie littéraire classique, peut être une marque de style métrique de chant ou de lyrisme. – Des quatrains à deux clausules de modules en deux mètres différents et tous deux plus brefs que le mètre de base, le *Répertoire général* de Martinon (1912 : 528) en fournit plusieurs exemples de la Renaissance au XIX^e siècle dans lesquels la seconde clausule est plus brève que la première, comme si elle ponctuait non seulement le second module, mais la strophe ; par exemple des quatrains en 8.6. 8.4. – Dans les strophes de Hugo (v. le répertoire de C 2014), la trimétrie est généralement associée à un ou plusieurs autres traits de style métrique de chant.

²¹ Comme on l'aperçoit immédiatement en parcourant la colonne du « Mètre de base ».

²² Dans les formules de séquence de mètres, j'emploie occasionnellement « C » (lire « douze » comme en notation dite hexadécimale) pour que ce mètre soit représenté par un seul symbole comme les mètres simples, ce qui facilite des comparaisons visuelles ; même chose pour « A » signifiant dix. Quoique la longueur totale douze ne corresponde pas à un rythme, elle suffit pratiquement dans ce corpus à identifier le 6-6.

²³ Martinon (1912 : 139 ; curieusement, à ce propos, il ne cite pas *À Villequier*).

« murmurer » contre la Mort. Hugo renouvelle cette stance à clausules en la faisant alterner avec des stances monométriques ; elle est, semble-t-il, essentielle au poème, qu'elle conclut, par l'ampleur d'ondulation rythmique²⁴ et l'effet de pause rythmique que, grâce à cette alternance, elle induit au niveau de la périodicité strophique.

1.6 Répertoire des mètres des *Contemplations*.

Il y a parfois peu de sens à mélanger statistiquement les mètres de base et contrastifs, leurs fonctions étant différentes et les contrastifs valant par contraste avec le mètre de base ainsi que par la combinaison qu'ils peuvent former avec ce mètre. Les mètres de base et les combinaisons qu'ils forment avec des mètres contrastifs sont distingués dans le répertoire suivant (« 6-6/8 » signifie : combinaison de 6-6 de base avec 8v contrastif) :

*Répertoire des mètres de base*²⁵.

- mètre composé : 6-6, 4-6 (trois fois), 5-5 (une fois),
- mètre simple : 8, ou 7.
- (6-6 puis 8 très majoritaires)

Répertoire des combinaisons mètre de base/mètre contrastif.

- 6-6/8, 6-6/6.
- 4-6/3 (une fois).
- 5-5/5 (une fois).
- 8/4, 7/4.

Position du mètre contrastif

Dans la plupart des suites périodiques bimétriques, le mètre contrastif est plus bref que le mètre de base et figure en clausule de stance (exemple : *ab-ab* en 8.8 8.4) ou, moins souvent, en clausule de chacun des modules d'une stance (exemple : *ab-ab* en 8.4. 8.4).

Il y a seulement deux exceptions à ce tableau, qui concernent seulement la position du mètre contrastif :

- « **Que le sort, quel qu'il soit...** » (2.24) : poème de 2 stances, chacune rimée en *ab-ab cd-cd*, rythmée en C8 C8 CC 88 ;
- *Quia pulvis es* (3.5) : poème de 3 stances *aab-ccb*, rythmées en 8CC C88.

Dans ces deux poèmes, la position du mètre contrastif diffère du type dominant indiqué ci-dessus par la double clausule de stance en 8.8²⁶. De plus, dans *Quia pulvis es...*, elle diffère du type commun par sa présence en *modulation initiale* de stance. L'importance et la distribution des mètres contrastifs dans ces deux pièces est un trait de style métrique de chant, que confirment : 1) la forme globale du poème (un 2-stances ou un 3-stances), 2) l'équi-composition²⁷ de la strophe en *abab-cdcd*, 3) l'importance des répétitions ou parallélismes dans les paroles (spécialement dans *Quia pulvis es...*).

La notion générale de *style métrique de chant* couvre des domaines d'emploi et types formels variés. Alors que certains poèmes des *Contemplations* ont un style de *chanson* (v. paragraphe suivant), on peut ici penser à un style de chant plus solennel auquel peuvent mieux convenir selon le cas les notions de *cantique* ou d'*hymne*. Ainsi les paroles du *Chant du départ*, écrites par Marie-Joseph Chénier et mises en musique par Méhul en 1794 pour une solennité révolutionnaire, étaient rimées en *abab-cdcd* et rythmées en C8C8-8888. Hugo avait déjà publié quelques *abab-cdcd* à base

²⁴ *À Villequier* contient plusieurs phrases enjambant à travers plusieurs stances, et qui se terminent sur une stance à clausules.

²⁵ « 6-6/8 » signifie ici : 8 contrastant avec mètre base 6-6.

²⁶ En finale du *abab-cdcd* rythmé C8 C8 CC 88, on peut envisager que le mètre contrastif redoublé fonctionne comme une sorte de mètre de base propre au module (distique) conclusif. Comparer aux strophes écrites par Marie-Joseph Chénier (1794) pour le *Chant du départ* (musique de Méhul), *abab-cdcd* rythmés C8C8-8888, où le 8v, d'abord clausule de module dans le quatrain initial, s'installe sans contraste dans le quatrain conclusif.

²⁷ Un groupe composé de *groupes rimiques* (notion définie en § 2.1) peut être dit *équi-composé* si les deux groupes rimiques qu'il combine sont de même structure, cas d'un *abab-cdcd* dont chacun des deux composants est un *ab-ab*. S'agissant d'une strophe groupe binaire (cas dominant), on peut parler avec Martinon (1912) de strophe *gémignée*, notion un peu plus restreinte que celle d'équi-composition.

d'alexandrins avec ou sans clausules de 8, dans un style lyrique et plutôt emphatique²⁸. La forme strophique exceptionnelle de *Quia pulvis es...*, en alexandrins avec modulation initiale de 8 et double clausule finale en 8.8, se retrouvera dans le chant d'amour extatique du jeune homme dans le *Cantique de Bethphagé*²⁹.

1.7 Répétitions : un trio de chansons.

1.7.1 Périodicité verbale matérielle ou structurelle.

À l'égard des répétitions, trois poèmes sont des suites périodiques de stances, à savoir :

- « Mes vers fuiraient doux et frêles » (2.2),
- *Chanson* « Si vous n'avez rien à me dire » (2.4),
- « Viens, une flûte invisible » (2.13).

Quoique séparés dans le recueil, ces trois poèmes s'y trouvent concentrés en quelque pages, étant les 2^e, 4^e et 13^e du livre II de *L'âme en fleur*. Formellement, ils s'apparentent non seulement par un système de répétitions, impliquant toujours un refrain à variation, qui occupe le dernier module distique de chaque stance, mais par leur mètre simple (7 ou 8), ainsi que leur forme globale de 3-stances. Ce faisceau de propriétés, dont la répétition est peut-être la plus frappante, caractérise nettement un style métrique de chant. L'un s'intitule *Chanson*, un autre (2.13) parle d'abord de « flûte » et répète le mot « chanson » dans chacun des deux derniers vers de ses trois stances. Les trois sont des chansons d'amour, en accord manifeste avec l'idée d'*âme en fleur*. Il convient donc au moins de les comparer.

La notion de *répétition* est employée selon les analystes de façon plus ou moins extensive et peut couvrir des phénomènes très différents. Précisons qu'ici il sera d'abord question d'équivalence systématique entre des strophes, vers, ou modules, etc. composés intégralement, ou en partie significative, des mêmes *mots* (où *mot* s'entend d'une forme avec son sens) ; soit des équivalences en *séquences de mots*, qu'on peut nommer *équivalences verbales*. De ces *équivalences verbales matérielles* en séquences de mots, on verra (à propos d'une des trois chansons) qu'il y a lieu de distinguer les *équivalences verbales structurelles* entre strophes (ou vers, ou poèmes...) ayant le même schéma d'équivalence verbale matérielle sans qu'il soit réalisé par les mêmes mots de l'une à l'autre.

²⁸ Dans les *Odes et ballades*, dans les odes 1.5 et 4.14, et dans les *Chants du crépuscule* (1.1[IV]).

²⁹ Dans le *Cantique de Bethphagé* de *La Fin de Satan* cité dans une note précédente, le jeune homme au « cœur gonflé d'extase » chante son amour en cinq stances très lyriques à base d'alexandrins, avec modulation initiale en 8v et clausule de 8.8, seules les deux extrêmes étant des sixains, tous deux en *aab-ccb*, mais masculins.

1.7.2 Un trio de chansons.

« Mes vers fuiraient... » (2.2).

	<i>répétition</i>	<i>contraste final</i>
Mes vers fuiraient, doux et frêles, Vers votre jardin si beau, <i>Si mes vers avaient des ailes,</i>	a	
<i>Des ailes comme l'oiseau.</i>	b'	... n oiseau
 Ils voleraient, étincelles, Vers votre foyer qui rit, <i>Si mes vers avaient des ailes,</i>	a	
<i>Des ailes comme l'esprit.</i>	b'	... n esprit
 Près de vous, purs et fidèles, Ils accourraient nuit et jour, <i>Si mes vers avaient des ailes,</i>	a	
<i>Des ailes comme l'amour.</i>	b'	... n amour

La périodicité verbale matérielle s'installe au niveau des modules (distiques), par le fait que les trois commencent par les mêmes mots « Si mes vers avaient des ailes, / Des ailes comme l'... ». Dans la colonne de « répétition » (équivalence verbale matérielle), la lettre « a » ou « b » note une équivalence de contenu verbal entre des vers ; dans « b' », le signe prime précise que cette équivalence n'est pas intégrale.

De même, dans le relevé métrique étudié ici, cette équivalence verbale est notée *vers par vers* dans le cadre de la strophe. Mais, dans ce cas particulier, elle est manifestement constitutive d'une équivalence entre modules (ici distiques), car c'est le module conclusif qui se répète d'une stance à l'autre, ce qu'on pourrait noter avec une lettre par module : « xa' », « x » notant le premier module assez variable, « a' » le second.

Comme cette équivalence « initiale » entre module est une équivalence totale à l'exception du substantif final³⁰, elle sert de support à un *contraste*, sorte de contre-équivalence entre les mots « oiseau > esprit > amour », série contrastive en progression jusqu'à la notion d' « amour » conclusive du poème³¹.

On peut remarquer que dans cette périodicité verbale matérielle strophique s'inscrit une petite équivalence verbale matérielle intra-strophique : dans le module répétitif, le second vers commence par le syntagme qui terminait le précédent, « des ailes » ; cette relation *d'enchaînement* (verbal), commune dans diverses traditions orales, n'était pas rare dans la poésie française pré-classique, avant que celle-ci ne se détache de la tradition orale vers le XVI^e siècle.

La troisième chanson du trio, qui suit, est formellement très proche de celle-ci.

³⁰ En fait la catégorie « nom », notée ci-dessus par un « n » souscrit devant chacun des trois noms en contraste, fait elle-même partie du fond équivalent où s'inscrit le contraste ; seul le choix du mot substantif varie. Comme ce nom est toujours précédé de l'article /l/ (variante de jonction), on pourrait même ajouter que le fait que ce mot soit jonctif, et même bi-vocalique, fait partie du contexte d'équivalence.

³¹ Au contraste verbal sur fond d'équivalence verbale constaté ici, on peut comparer le contraste phonémique catatonique (*contre-rime*) entre « aine » et « on », sur fond d'équivalence prétonique « miront- », dans « mironton, mirontaine ». Pour de nombreux exemples de contre-équivalences phoniques et verbales en tradition orale, dont quelques-uns de Hugo, voir C 2005.

« Viens ! – une flûte... » (2.13).

	<i>répétition</i>	<i>contraste final</i>
.....		
Viens ! – une flûte invisible Soupire dans les vergers. – <i>La chanson la plus paisible</i>	a'	... adj paisible
<i>Est la chanson des bergers.</i>	b'	... n bergers
.....		
Le vent ride, sous l'yeuse, Le sombre miroir des eaux. – <i>La chanson la plus joyeuse</i>	a'	... adj joyeuse
<i>Est la chanson des oiseaux.</i>	b'	... n oiseaux
.....		
Que nul soin ne te tourmente. Aimons-nous! aimons toujours ! – <i>La chanson la plus charmante</i>	a'	... adj charmante
<i>Est la chanson des amours.</i>	b'	... n amours
.....		

Comme « Mes vers fuiraient... », cette chanson est un triplet de *ab-ab* masculins de 7-voyelles. Comme elle, elle présente une périodicité strophique verbale matérielle au niveau des modules ; de même encore, cette répétition est le support d'un contraste terminal au niveau de son module conclusif de strophe, contraste qui, dans les deux chansons, concerne à chaque fois exactement un mot bivocalique (adjectif ou nom) ; reste cette différence : dans « Mes vers fuiraient... », le contraste est simple en ce sens qu'il n'affecte que le dernier mot de module, alors que, dans « Viens, une flûte... », il est composé, en ce sens qu'il affecte chacun des deux vers du module (adjectif, puis nom, comme indiqué en pré-souscrit) ; d'où la série contrastive binaire : « paisible/bergers > joyeuse/oiseaux > charmante/amours ». La même notion d'« amour(s) » conclut les séries des deux poèmes ; le « mot » oiseau(s) appartient aux deux séries. Comme « Mes vers fuiraient... », cette chanson n'a pas de titre, à la différence de celle qui les sépare (2.4, voir plus bas).

Nous n'avons repéré jusqu'ici, au sein de chaque poème, que des périodicités verbales matérielles. Remarquons déjà tout de même une sorte d'équivalence verbale structurelle entre ces deux chansons. Dans la première, une notion, « mes vers », revient, littéralement ou pronominalisée, du début du premier au second module conclusif ; ce retour est remarquable, dans la première strophe, du fait que ce retour n'est pas pronominalisé (« Mes vers... Si mes vers... »), et, dans les deux suivantes, du fait que le pronom (« ils ») précède la forme substantive (« mes vers ») ; dans la seconde chanson, d'une manière comparable sinon identique, la notion « la chanson » revient sans pronominalisation du premier dans le second vers du module conclusif.

Voici enfin la 3^e chanson :

Chanson « Si vous n'avez rien à me dire » (2.4).

	<i>répétition approximative</i>	<i>répétition intégrale</i>	<i>répétition initiale</i>
Si vous n'avez rien à me dire,	a'	a	
Pourquoi venir auprès de moi ?	b'	b	
Pourquoi me faire ce sourire			
Qui tournerait la tête au roi ?			
<i>Si vous n'avez rien à me dire,</i>	a'	a	Si vous ...
<i>Pourquoi venir auprès de moi ?</i>	b'	b	Pourquoi ...
Si vous n'avez rien à m'apprendre,	a'	c	
Pourquoi me pressez-vous la main ?	b'	d	
Sur le rêve angélique et tendre,			
Auquel vous songez en chemin, ^h			
<i>Si vous n'avez rien à m'apprendre,</i>	a'	c	Si vous ...
<i>Pourquoi me pressez-vous la main ?</i>	b'	d	Pourquoi ...
Si vous voulez que je m'en aille,	a'	e	
Pourquoi passez-vous par ici ?	b'	f	
Lorsque je vous vois, je tressaille :			
C'est ma joie et c'est mon souci.			
<i>Si vous voulez que je m'en aille,</i>	a'	e	Si vous ...
<i>Pourquoi passez-vous par ici ?</i>	b'	f	Pourquoi ...

Cette *Chanson*, intercalée dans le recueil entre les deux qu'on vient d'examiner, s'y apparente tout en s'en différenciant nettement. Comme les deux autres, c'est un 3-stances de vers simples (7 ou 8-voyelles) et elle possède un faisceau de propriétés de style métrique de chant. La différence de mètre, ici 8v, 7v dans les deux autres, n'est pas une différence d'organisation métrique, car les impressions procurées par la longueur 7 et la longueur 8 sont seulement des différences matérielles comparables à la différence entre deux terminaisons rimiques³².

Remarquons au passage que dans aucune de ces trois chansons un air (musical) connu n'est indiqué ou même (si je ne me trompe) évoqué. Ce sont donc, semble-t-il, des *chansons* au sens où cette notion est parfois étendue à des paroles de chansons (sans leur musique) ou même à des poésies écrites en style métrique de chant (plus ou moins net), mais n'évoquant pas un air musical. Le caractère monométrique de ces trois chansons, leur périodicité strophique simple (sans alternance de deux types de strophes dont l'une éventuellement serait un refrain), l'alternance des cadences féminines et masculines d'un bout à l'autre de chacune, et même l'absence de mètres plus courts comme 4 ou 5, font que, tout en ayant un style métrique de chant évident, elles ont une allure de poésies *littéraires*. Bien différent était, dans le recueil précédent *Châtiments* (1852), le cas de plusieurs chansons qui, malgré leur qualité littéraire, avaient des propriétés formelles les distinguant de la tradition proprement littéraire, voire, évoquaient un air ou une chanson populaire comme si le poète prêtait alors sa voix à une collectivité anonyme ; par exemple, le vers de longueur 9 (rythmé 3-3-3), non littéraire, se rencontre dans *Le Sacre* (5.1), mais le lecteur est prévenu que c'est « sur l'air de Malbrouck ».

Comme dans les deux autres chansons, le module-distique terminal est ici le siège d'une répétition, équivalence périodique verbale matérielle. Comme dans les deux autres, cette équivalence initiale, est complétée par une variation finale, et comme dans « « Viens ! – une flûte... », cette forme est composée, la variation affectant la fin de chacun des deux vers du module. Mais ici l'équilibre est différent, l'initiale équivalence étant réduite à la relation conditionnelle de reproche (« Si vous... / Pourquoi... »), et la variation, plus longue et souple, n'ayant pas une valeur contrastive si nette (elle ne dégage pas une série si évidente de notions contrastives).

³² L'effet de longueur 7 est le matériau de l'équivalence-mètre entre deux 7-voyelles comme la terminaison « -if » est le matériau de l'équivalence-rime entre deux vers en « -if ».

Périodicité verbale avec variation ou contraste final

La différence formelle la plus évidente entre cette chanson et les deux autres consiste peut-être en ce qu'elle est rythmée en sixains, triplets de modules, au lieu de quatrains, paires de modules, mais cette différence entre triplets de modules *ab-ab-ab* et paires de modules *ab-ab* enveloppe une ressemblance : dans chaque triplet *ab-ab-ab*, le 3^e module n'est qu'un retour bouclant au 1^{er} ; ceci renforce l'impression que ces *ab-ab-ab* sont des paires de modules *ab-ab* (quatrains de vers) augmentées d'un 3^e *ab* (retour au 1^{er}). On pourrait donc presque considérer que ces trois chansons sont des 3-quatrains – quatrains augmentés en sixains par *bouclage externe* dans celle-ci seulement.³³

Si on considère le dernier module des trois stances de ces trois chansons, on constate que, dans les trois, il détermine une suite périodique par équivalence verbale concrète, partielle du seul fait d'un variation finale (refrain à variation)³⁴. En négligeant le fait que cette variation n'affecte que le dernier mot du module dans une chanson (2.2), le dernier mot des deux derniers vers dans une autre (2.13), et plusieurs mots des deux derniers vers dans « Si vous n'avez rien à me dire » (2.4) – contraste simple dans 2.2, composé dans les deux autres –, et en négligeant aussi le bouclage strophique du 3-sixains, on peut noter que ces trois chansons sont, à l'égard de la répétition verbale concrète (partielle avec contraste final), des suites périodiques (verbalement) en ...*ab'* ou *a'b'* au niveau des vers, en ...*a'* au niveau des modules³⁵. Soit une équivalence verbale *structurelle* au niveau de ce triplet de chansons.

Périodicité verbale structurelle

La différence de calibre strophique entre la chanson « Si vous n'avez rien à me dire » et les deux autres (sixains ou quatrains) est solidaire du bouclage de ses sixains. Si c'était le second module-distique qui répétait le premier, et non un 3^e module ajouté, cette répétition immédiate ferait l'effet d'un simple *bis* plutôt que d'un bouclage, chose inconcevable en poésie littéraire. Le bouclage *externe* au quatrain ainsi augmenté est nécessaire pour éviter cette conséquence.

À l'échelle du poème, l'équivalence verbale intégrale interne à chaque stance dans « Si vous n'avez rien à me dire... » peut être schématisée, au niveau des vers, en *ab...ab, cd...cd, ef...ef* (comme ci-dessus dans la 2^e colonne en marge du poème), ou, au niveau des modules, en *a...a, b...b, c...c*. Il en résulte, dans cette chanson, une périodicité strophique verbale non plus matérielle, mais structurelle, qu'on peut exprimer en disant que c'est une suite périodique verbale structurelle, au niveau des vers en *ab...ab*, ou au niveau des modules en *a...a*³⁶.

La Chanson « Si vous n'avez rien à me dire » combine donc, en les croisant, ces deux types de périodicité strophique verbale : dans chaque strophe, *bouclage verbal matériel* intégral (par équivalence entre vers ou modules), et, dans le poème, *périodicité verbale structurelle* (par équivalence de bouclage entre strophes)³⁷. – À cela s'ajoute, à l'échelle du poème la périodicité verbale matérielle non-intégrale (répétition initiale)³⁸.

³³ La notion de *refrain*, qui convient aux répétitions périodiques, ne me paraît pas convenir à ces relations de *bouclage* (j'emploie ici la notion de *retour* au sens où certains métriciens anciens à propos de rondeaux parlaient de *rentrement*). – En qualifiant le bouclage de ces strophes d'*externe*, je veux dire qu'il est appliqué à un quatrain par addition d'un module externe à ce quatrain (d'où le résultat sixain), au lieu de s'inscrire dans la forme même du quatrain, comme dans le cas d'un quatrain *ab-ba* dont le dernier vers répéterait le premier.

³⁴ Le module initial n'est pas signalé ici en italiques parce que l'effet de répétition se produit essentiellement dans le module terminal.

³⁵ Il arrive dans certaines poésies qu'en cas de répétition partielle la partie répétitive soit finale et la partie variable initiale, comme dans « Il pleure dans *mon cœur* [...] Qui pénètre *mon cœur* » (Verlaine, *Romances sans paroles*). Dans ce cas, la répétition, incluant le mot conclusif de vers, est essentielle, et ne sert pas de support à un contraste initial. Cette différence entre répétition initiale supportant un contraste final et répétition finale auto-suffisante est analogue à la différence entre l'équivalence phonémique initiale qui supporte un contraste final (contre-rime) dans « *miront-on, miront-aine* » et l'équivalence phonémique auto-suffisante dans une rime entre « *miront-aine* » et « *germ-aine* ».

³⁶ Dans le relevé métrique, cette périodicité verbale est notée au niveau des vers pour qu'elle s'aligne sur les schémas de rime et de mètres.

³⁷ La même combinaison de ces deux propriétés se trouve, par exemple, dans les *Fleurs du Mal* (1857), dans *Mæsta et errabunda*, suite de quatrains *ab-ab* augmentés en quintils par retour externe de leur vers initial. Mais le contenu verbal de ces vers bouclants se renouvelle complètement de strophe en strophe (ce qui n'est pas le cas dans *Réversibilité*, voir note suivante).

³⁸ Dans *Réversibilité* (dans *Les Fleurs du Mal*), autre suite de *ab-ab* augmentés en quintils par retour externe du vers initial, les vers bouclants de strophe se répètent matériellement de strophe en strophe, mais avec variation constituant un contraste binaire : dans le cadre « Ange plein de..., connaissez-vous... », chaque

Remarque terminologique : bouclage, encadrement, rentrement...

À propos de bouclage par retour du dernier vers d'une strophe au premier, Albert Cassagne (notamment) parle de *strophe encadrée* (*Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Paris, 1906, p. 116). Cette notion commune aujourd'hui a, comme celle de bouclage, l'inconvénient de décrire comme atemporel et symétrique un phénomène qui n'affecte pas l'élément initial au même titre que le dernier ; car on peut dire que le dernier vers d'une telle strophe répète le premier, mais non que le premier répète le dernier ; c'est ce mouvement même, temporel, que nommait autrefois plus adéquatement la notion de *rentrement*, c'est-à-dire de *retour*, comme dans le rondeau réflexif où Clément Marot dit à la fin de « rentrer » (retourner) au début, en illustrant ce retour par les mots « En un *rondeau* ». Ainsi le « rond » du rondeau et des formes apparentées est plutôt un mouvement, qui ramène en boucle à son point de départ, que le cercle atemporel et symétrique qui peut en résulter. – La notion de retour (au début) correspond assez bien à l'indication musicale « da capo » indiquant au lecteur d'une partition qu'il doit *retourner* « au début » (la forme rondeau pouvait être associée à une musique). – L'image du rond pouvait peut-être, d'autre part, être favorisée par les danses où les danseurs forment un rond (image non temporelle même si ce rond peut tourner). – Également symétrique est la définition fournie par Morier (1975) pour la notion forgée par lui d'*antépiphore* comme : « Répétition de la même formule ou du même vers (refrain [*sic*]) *au début et à la fin* d'une période ou d'une strophe », assortie d'une « étymologie » (à partir d'un verbe grec fort peu attesté) selon laquelle « anti » signifierait « en face de, symétriquement ». – La notion même générale d'*équivalence*, dont je fais ici-même grand usage, a le même inconvénient de ne pas incorporer la temporalité du rythme, et de ne pas pointer (voire de contredire) la dissymétrie de relations mentales qui sont plutôt de *ressemblance* : dans une paire de vers rimant, la première terminaison ne ressemble pas, à son apparition, à la seconde, c'est la seconde qui lui ressemble ; etc.

Un trio de chansons, dans une série de poèmes ?

Un trio de chansons formel et sémantique

Il est difficile de ne pas reconnaître dans ces trois poèmes voisins dans le livre II une sorte de trio de chansons. Leur parenté formelle, évidente à l'analyse, est d'autant plus significative que ce sont les seuls poèmes à refrain³⁹ dans les *Contemplations*.

Rythmiquement, la ressemblance des trois chansons (sans autre équivalent dans le recueil), puis, sur ce fond commun, la nette distinction de la seconde (quatrains augmentés par bouclage externe), peut faire penser à un ensemble du type souvent dit « ABA » en analyse musicale (triplet dont le 3^e élément boucle l'ensemble par retour au premier). Il pourrait enfin y avoir une relation d'équivalence partie-tout (auto-similarité) unifiant le tout dans le fait qu'il s'agit d'un triplet de poèmes dont chacun est un triplet de stances.

Ce trio formel est-il gratuitement tel ? Forme-t-il un ensemble aussi pour le sens ? Est-il totalement isolé dans le recueil ? Sans répondre avec certitude, on peut y relever quelques indices de composition sémantique.

Sémantiquement, quoiqu'il s'agisse clairement de trois chansons d'amour en un sens large, elles sont bien différenciées. Chacune des deux premières inclut une relation conditionnelle en « si... », dont la portée varie de l'une à l'autre. Dans « Mes vers fuiraient... » (2.2), le sujet dit à une femme qu'il vouvoie que ses vers – c'est donc un poète, sans doute celui qui parle en ce recueil – iraient à elle, *si* ils avaient des ailes ; mais ont-ils des ailes ? En tout cas, le sujet et la femme ne sont pas proches. – Peu après, dans la seconde (2.4) « Si vous n'avez rien à me dire », le sujet demande à une femme pourquoi elle vient près de lui, lui sourit tendrement, lui presse la main, et semble rêver d'amour, *si* elle n'a « rien » à lui dire de son rêve d'amour ? Veut-elle de lui ? Elle est donc près de lui, et le reproche qu'il lui fait semble voiler une demande d'aveu d'amour – au moins. – Dans la troisième, chanson (2.13), toute trace conditionnelle d'incertitude a disparu ; dès le premier, « Viens ! », il la tutoie et l'entraîne « dans les vergers », à quoi succédera enfin l'impératif « Aimons-nous ! »⁴⁰ ; la formule conclusive du dernier module parle même de « la chanson *la plus charmante* » un peu comme si, en « chanson des amours », elle se comparait aux deux précédentes et marquait un

équivalence initiale d'hémistiche d'alexandrin laisse place (dans les quatre premières strophes sur cinq) à un groupe nominal variant de strophe en strophe.

³⁹ Plus précisément, si on note par la lettre « V » une équivalence verbale matérielle, en l'occurrence finale (module final de strophe) avec contraste ou variation finale, ces trois poèmes sont les seules suites *rMV-périodiques* des *Contemplations*. (La notion de « refrain » appliquée pêle-mêle à toutes structures de répétition ne suffit pas à pointer cette généralité exacte).

⁴⁰ L'invitation « Viens ! » dans 2.13 pourrait paraître brutale (même un séducteur aussi pressé que Don Giovanni dans le duettino « La ci darem la mano » [1787] est moins expéditif avant de dire « Vieni ! ») si ce poème ne succédait aux deux chansons 2.2 et 2.4.

sommet. Les mois se suivent raisonnablement dans les datations souscrites à chacune des chansons, respectivement mars, mai et août (mois chaud !⁴¹), même si l'année n'est jamais précisée (« 18.. »).

Une série de poèmes, de l'innocence à la fin des amours ?

Dans ce trio de chansons, le poète fait sa cour par étapes en commençant par le vouvoiement et aboutissant au tutoiement ; la manière progressive et respectueuse dont il s'adresse à la femme contraste avec celle du célèbre poème « Elle était déchaussée, elle était décoiffée » (1.21) – dans le livre précédent de l'*Aurore* de sa vie –, où en un seul poème et en deux phrases, le sujet appelait d'emblée, en la tutoyant, à « venir à lui » une « fille » qu'il croisait dans la nature déjà « décoiffée », puis l'invitait « sous les arbres » en un style familier (« Veux-tu nous en aller ... »). – Cela dit, en admettant qu'un tel montage inter-poèmes puisse être imaginé et que le trio de chansons à refrain et variations puisse concerner une seule et même femme, cela n'est signifié nulle part : ces chansons se présentent comme trois poésies autonomes⁴².

Ce *high-speed dating* de jeunesse avec fille décoiffée contrastait lui-même avec les poèmes d'amour de l'enfant innocent (« Lise », 1.11) ou du très jeune homme timide ou « bête »⁴³ : *La Coccinelle* (1.15) et *Vieille chanson du jeune temps* (« Je ne songeais pas à Rose », 1.19).

Tous ces poèmes correspondant à des étapes de la jeunesse interviennent dans les deux premiers livres du volume *Aujourd'hui*, et peuvent paraître encadrés par deux poèmes d'un style métrique de chant nettement apparenté : *Lise* (1.11) et « Un soir que je regardais le ciel » (2.28) qui clôt le second livre (sur la perspective inverse de ces deux poèmes, voir plus bas § 2.3.5).

D'un autre ordre sont les deux 2-quintils d'alexandrins (2.5 « Hier, le vent du soir... » et 4.10 « Pendant que le marin... ») qui, d'un volume à l'autre, d'*Autrefois* à *Aujourd'hui*, (dé)chantent d'avant à après la mort de la fille du poète.

1.8 Remarque sur la périodicité et l'allure métrique générale du recueil

1.8.1 Une métrique périodique et sobre

Hors de certains traits liés, dans une poignée de poèmes, au style métrique de chant, la périodicité, sous ses formes les plus classiques, caractérise d'une manière général le recueil des *Contemplations*. Les premières quasi-généralités qu'on a déjà dégagées en ce sens sont en elles-mêmes significatives : elle peuvent contribuer à l'impression, que confirmera l'étude des formes strophiques, d'une versification sérieuse et d'un ton soutenu même dans les pièces plus légères. La métrique littéraire rigoureuse y laisse peu de place à la fantaisie ou même à la (relative) liberté de versification « lyrique » dont l'auteur, plus jeune, avait largement usé notamment dans ses *Odes et Ballades*. Lamartine, aîné auquel il pouvait naturellement se comparer, usait encore d'une telle liberté (métrique) lyrique dans ses *Harmonies poétiques et religieuses* (1830) et ses *Recueils poétiques* (1839) ; nombre de vers de ces deux derniers recueils n'appartiennent pas à une suite périodique de strophes.

Je ne parle ici que des formes de poèmes – ou de pièces métriques – et des formes de strophes ; et non, par exemple, de la souplesse avec laquelle, parfois, le discours se coule dans l'alexandrin de Hugo, notamment dans les *Contemplations* ; cet effet de liberté, voire d'irrégularité, qui choquait certains contemporains, était d'autant plus sensible qu'il contrastait avec l'allure globale du recueil ; je ne l'étudie pas dans le présent article⁴⁴.

La périodicité de schéma rimique n'était pas compatible avec une forme codifiée de poème telle que le sonnet, dont le « cadre » préfabriqué – bascule du 2-quatrains à un unique groupe rimique de modules-tercets – plutôt que la brièveté sans doute, a rarement tenté Victor Hugo (presque la moitié

⁴¹ Le choix de « Juillet » aurait pu évoquer trop clairement le nom de « Juliette » Drouet, « juillet » pouvant alors se prononcer à peu près comme « Juliette » (Corbière dans les vers pour « Rosalba » en ≤1869, Rimbaud dans « Juillet » en 1873 ou 1872, ont joué sur cette homonymie).

⁴² Plutôt confidentielle en son temps que destinée à tout lecteur, la localisation « Les Metz » de la 3^e chanson fait allusion à Juliette Drouet (P. Albouy, 1967, note p. 1440). – Pour comparaison, on peut penser à deux poèmes formellement différents et séparés par deux autres dans les *Fêtes galantes* de Verlaine (1869), *Dans la grotte*, propos d'un galant pressé et pressant qui menace ridiculement de se suicider si une « cruelle Clymène » reste une « tigresse » pour lui, puis *Les Coquillages*, propos très galant d'amant satisfait de ce qui l'a troublé « *Dans la grotte* où nous nous aimâmes ».

⁴³ « L'occasion manquée », titre d'une chanson citée par Davenson (1982 : 391), est le thème de nombreuses chansons traditionnelles ; à la fin de celle-ci la fille dit : « Je chante votre *bêtise* – de me laisser aller. / Quand on tenait la poule – il fallait la plumer » (je souligne).

⁴⁴ Voir sur ce sujet Brigitte Buffard-Moret (2016).

des poèmes des *Fleurs du Mal* [1857] sont des sonnets, mais leur auteur est d'une génération postérieure) ; pourtant ni la fin surprenante (même en « pointe » ou « chute »), ni la brièveté ne sont absentes des *Contemplations*, où vingt-cinq poèmes n'ont pas plus de quatorze vers). Sans être aussi formellement codifiée que la forme métrique du sonnet, il était presque convenu aux yeux de certains qu'il devait se terminer d'une manière surprenante (délicate, piquante, paradoxale, ou spirituelle de quelque manière), souvent associée à la notion de *chute* ou de *pointe* ; on comprend peu la poétique du sonnet de Baudelaire si on ne comprend pas qu'il est souvent construit à partir d'une fin paradoxale par rapport à son 2-quatrains initial. Hugo a souvent construit des poèmes même très longs de manière à préparer une pointe d'une brièveté parfois extrême, mais dans des suites périodiques de longueur libre, où la surprise est plus surprenante. Le sonnet pour lui s'apparentait peut-être encore au madrigal.

1.8.2 Poème stance, 2-stances et 3-stances

Le poème-stance *Écrit au bas d'un crucifix* (3.4), en tant que quatrain *ab-ba*, n'a pas une forme moins « fixe » (comme on dit) qu'un sonnet ; en témoigne la notion même de *quatrain* qui pouvait désigner un poème quatrain aussi bien qu'une période rimique dans un poème (sur ce poème, voir § 3.1). Enfin, quand la longueur d'une suite « périodique » est limitée à 2 ou 3 périodes, sa forme globale est sensible et peut être typée. Ainsi certains 2 et 3-stances pouvaient s'apparenter par leur forme globale, entre autres choses, à des chansons ou chants : six poèmes du recueil sont des 2-stances, onze sont des 3-stances. Il n'est pas surprenant que le 2-stances 3.15 s'intitule *Épigramme* (malgré ses longues strophes) ou que le 3-stances 2.4 « Si vous n'avez rien à me dire » s'intitule *Chanson*. Ces pièces brèves contrastent nettement avec les immenses poèmes méditatifs du recueil. Quant aux fantaisies ou acrobaties métriques diverses dont rivalisaient nombre de ses contemporains surtout plus jeunes (comme Musset ou Banville, plus jeunes d'une dizaine ou d'une vingtaine d'années), l'auteur des *Odes et Ballades* et des *Orientales*, dans sa jeunesse, avait déjà donné ; il n'avait plus besoin de faire la roue et pouvait les laisser « fixer de loin, dans l'ombre, un œil humilié ».

2. Formes strophiques

2.1 Groupes rimiques « classiques » et modules

Comment peut-on caractériser la forme des strophes des *Contemplations* ? L'analyse scolaire en « dispositions » de rimes « plates » en *aabb...*, « croisées » en *abab* et « embrassées » en *abba* n'y suffit pas et surtout n'y convient pas puisque, par exemple, elle découperait aveuglément le dixain des *Mages* (6.23) en *abab-cc-deed*, soit deux prétendus « quatrains », l'un croisé et l'autre embrassé, séparés par un prétendu « distique » de rimes plates, alors qu'il est composé d'un quatrain *abab* et d'un sixain *ccd-eed* (comme l'analysait Martinon en 1912).

Convenons provisoirement (dans le présent alinéa) d'écrire au besoin, pour rendre plus sensible leur analogie, que les suites de *aa* sont des suites de « *a-a* », que les suites de *abab* sont des suites de « *ba-ba* », et que les suites de *aabccb* sont des suites de « *bba-cca* »⁴⁵.

On peut constater d'abord que, dans la majorité des suites rM-périodiques du recueil, les strophes (rM-périodes) sont analysables, suivant leur schéma rimique, en *aa*, en *abab* ou en *aabccb*. Si on reformule *abab* en *baba* et *aabccb* en *bbacca* (notations équivalentes), on s'aperçoit que les trois formules observées, *aa*, *baba* et *bbacca* sont analysables en paires *a-a*, *ba-ba* et *bba-cca*, qu'on peut appeler *groupes rimiques* (« *GR* »), dont les deux constituants, ou *modules*, riment globalement entre eux par la même notation, ici en « *a* ». Cette terminaison, unique et terminale dans chaque module, apparie les deux modules en un groupe rimique ; disons que c'est sa *rime globale*. Ainsi, dans les premiers vers de *À propos d'Horace* (1.3) :

	<i>modules</i>	<i>GR</i>
Marchands de grec ! marchands de latin ! cuistres ! dogues !	<i>a</i>	
Philistins ! magisters ! Je vous hais, pédagogues !	<i>a</i>	<i>a-a</i>
Car, dans votre aplomb grave, infailible, hébété,	<i>a</i>	
Vous niez l'idéal, la grâce et la beauté !	<i>a</i>	<i>a-a</i>

les deux premiers vers forment un groupe rimique dont les deux moitiés, modules d'un seul vers, riment en « -ogues », terminaison de rime (principale, et seule rime) ; les deux vers suivants forment un GR analogue à rime principale en « é ». Dans cette strophe d'*Ibo* (6.2) :

⁴⁵ La ponctuation interne moyenne des *abab* et *aabccb* confirme ces divisions (v. C 1993).

	vers	modules	GR
Je suis le poète farouche,	a		
L'homme devoir,	b	ab	
Le souffle des douleurs, la bouche	a		
Du clairon noir...	b	ab	ab-ab

les quatre vers, dont les deux modules distiques, par leurs paires de terminaisons de vers, riment en « -ouche / -oir » (où « oir » est rime principale), forment un GR (noté « 22 » dans le relevé métrique). Dans cette strophe de *Ce que dit la bouche d'ombre* (6.26),

	vers	modules	GR
Tout sera dit. Le mal expirera. Les larmes	a		
Tariront ; plus de fers, plus de deuils, plus de larmes ;	a		
L'affreux gouffre inclément	b	aab	
Cessera d'être sourd, et bégaiera : Qu'entends-je ?	c		
Les douceurs finiront dans toute l'ombre : un ange	c		
Criera : Commencement !	b	ccb	aab-ccb

les trois premiers vers terminés en « -armes / -armes / -ent » riment globalement avec les trois suivants terminés en « -ends-je / ange / ent », ces deux modules tercets formant un GR (sixain noté « 33 » dans le relevé métrique).

GGR composés. En fait, la plupart des vers du recueil sont rimés en de tels groupes rimiques formulables en *a-a*, *ab-ab* ou *aab-ccb* (formules équivalentes à *a-a*, *ba-ba* et *bba-cca*), si on observe que certaines stances sont constituées non d'un seul GR, mais d'un groupe composé de deux GR. Les stances en *ababcdeed* de la fin de *La Chouette* (3.25) et celles des *Mages* (6.23) sont composées d'un GR *ab-ab* et d'un GR *aab-ccb* ; celles de *Lise* (1.11), d'un GR *ab-ab* et d'un GR *a-a*.

GR invertis. Dans la tradition classique, une variante des types décrits jusqu'ici est obtenue par le fait que, dans le dernier module d'un GR (de plus d'un vers), la terminaison de rime globale peut être avant-dernière, au lieu d'être terminale : soit notamment les types *ab-ba* au lieu de *ab-ab* et *aab-abc* au lieu de *aab-ccb*. On peut appeler par commodité ces groupes *invertis* (en s'inspirant de Martinon 1912). Seul le GR inversé *ab-ba* est illustré dans les *Contemplations* (*aab-abc* est rare chez Hugo). Il apparaît en strophe simple dans cinq poèmes dont *La Coccinelle* (1.15), et en GR composant dans « Un soir que je regardais le ciel » (2.28), dont les *abbacc* combinent un *ab-ba* et un *a-a*.

L'ensemble des GR que nous venons de décrire, binaires (paires de modules) et *symétriques* (à modules de même nombre de vers, non supérieur à trois), correspondent à la quasi totalité des vers (hors style métrique de chant caractérisé) chez un poète comme Malherbe (deux siècles et demi plus tôt), et à une large majorité des vers de Hugo (sauf style métrique de chant), notamment dans les *Contemplations* (XXX%). Pour quelques arguments sémantiques en faveur de l'analyse modulaire de ces groupes rimiques⁴⁶, voir C 1993 sur Hugo et C 1995, chap. 3 sur les structures strophiques.

Ne pas confondre rimes secondaires suivies et GR. Dans les *Contemplations* comme dans la poésie littéraire « classique » en général, les rimes secondaires qui éventuellement se succèdent dans les GR du type *aab-ccb* (ou *aab-abc*), *aab-ab*, voire *aaab-ccb* (où je les souligne) ne forment pas à elles seules des groupes rimiques, mais se fondent avec la rime principale qu'elles précèdent (sauf cas d'inversion) pour former des modules, de la même manière qu'un vers rimé en *a* se fond dans le module rimé en *ab* dans chacun des deux modules d'un *ab-ab*. La ponctuation moyenne de ces strophes n'est pas du tout favorable à l'hypothèse selon laquelle ces modules se décomposeraient en *aa-b* ou *aaa-b...* etc. Même chose pour les quatrains *abba* dans lesquels la ponctuation moyenne va à l'encontre de l'idée selon laquelle les deux vers médians en « ...*bb*... » formeraient un distique que les deux vers en « *a* » embrasseraient⁴⁷ : ils appartiennent séparément aux deux modules de *ab-ba*.

GR dissymétriques.

Les quintils en *ab-aab* de « Hier au soir... » (2.5) s'apparentent de près aux groupes rimiques précédents, dont ils diffèrent ne diffèrent seulement par l'inégalité de longueur de leurs modules de 2

⁴⁶ Ces arguments s'appuient notamment sur des ponctuations moyennes.

⁴⁷ booz §1 peut donner cette impression

puis 3 vers (GR *dissymétriques*). Assez rare chez Hugo, cette dissymétrie avait été plus commune à une époque antérieure (par exemple dans des rondeaux de Marot à GR initial *aab-ba*⁴⁸ variante inversée de *aab-ab*).

Bilan provisoire : GR classiques dans *Les Contemplations*.

Appelons (assez arbitrairement, et pour disposer d'un repère descriptif) *groupes rimiques "classiques"*⁴⁹ l'ensemble des groupes que nous venons de passer en revue en rappelant quelques-unes de leurs caractéristiques : ce sont des paires de modules rimiquement liés par une rime singulière en chacun d'eux, terminale du premier, terminale ou avant-dernière du second⁵⁰. Ces modules comprennent un à trois vers, les modules de un vers ne s'appariant qu'entre eux (pas de GR du type *a-bba*, ou *aab-a*). Tous ces GR sont rimiquement saturés au niveau des vers, en ce sens que si leurs modules comprennent plus d'un vers, les vers qui ne portent pas la rime principale riment entre eux au sein du module (comme dans un module *aab*) ou, à défaut, au sein du GR (comme dans *ab-ab* ou *aab-ab*).

Sur les 166 pièces métriques des *Contemplations*, seules 3 ne sont pas rimées en GR classiques, si on intègre à ce bilan le quatrain *ab-ba* et le distique *a-a* isolés de *Écrit au bas d'un crucifix* de de *Magnitudo parvi* (V) ; à savoir :

– dans *Magnitudo parvi* (II, dans 3.30), les *ababccb* d'alexandrins, où on peut reconnaître un *ab-ab* initial, globalement augmenté d'un 3^e module tercet : *ab-ab ccb*⁵¹ ; leurs quatre premiers vers forment un GR "classique" ;

– dans la même pièce métrique, les *ababccdeeed* de 8v, où on peut reconnaître un *ab-ab* initial combiné en strophe composée avec un *aaab-cccb* ; ce dernier groupe ne diffère des GR classiques que par l'allongement des modules en quatrains ; ces stances composées commencent donc par un GR "classique" ;

– enfin, dans la *Chanson* « Si vous n'avez rien à me dire... » (2.4), les strophes en *ababab* dont des triplets de modules *ab-ab-ab*, trait de style métrique de chant ; on peut y voir un quatrain initial *ab-ab*, augmenté par retour (externe) répétitif du module initial.

Tout en se démarquant du type "classique" tel que je l'ai assez arbitrairement délimité, ces trois sortes de groupe s'y apparentent tout de même assez nettement, et leur organisation rythmique pouvait (je suppose) paraître assez évidente à un lecteur métrique du temps de Hugo.

Seuls restent sur le carreau les deux strophes, les dix vers, de l'étrange poème « Pendant que le marin qui calcule et qui doute... » (4.10) (remarquez ce premier mot-rime). Certes, il est facile d'épeler leur schéma rimique : *abbab* ; mais épeler n'est pas analyser ni sentir. On peut sans doute analyser et sentir le premier en *ab-ba-b*, avec quatrain inversé initial. Mais que dire du second ? ce poème constitue-t-il une suite rM-périodique ? Sur cette question, voir plus bas § 3.3. Disons seulement qu'à part cette unique pièce métrique sur 166, ces seuls dix, ou même cinq derniers vers sur près de 12 000, la presque totalité des vers des *Contemplations* me semblent rigoureusement organisés en groupes rimiques d'allure traditionnelle (en admettant quelques particularités de style métrique de chant), ou, dans quelques rares cas, du moins lisiblement apparentés à ce système. En sorte qu'on peut juger, tout compte fait, qu'en ce qui concerne l'organisation strophique (au sens large que je donne à ce mot), ce recueil est d'une facture métrique littéraire régulière, traditionnelle, d'allure sérieuse.

Strophe et continuité.

Comme on l'a vu, d'un point de vue métrique, les suites périodiques de *aa* d'alexandrins sont des continuités (continuité métrique compatible avec des discontinuités discursives libres parfois marquées typographiquement), et les autres strophes sont des continuités, mais leurs frontières sont

⁴⁸ Rondeaux à base *aab-ba*, et non *aa-bb-a* comme on risque de les recevoir aujourd'hui.

⁴⁹ Je conserverai parfois ces guillemets pour rappeler le caractère assez arbitraire de cet emploi de l'épithète "classique".

⁵⁰ Dans ces GR classiques, la rime de liaison est principale dans les deux modules, à la différence, par exemple, des *chaînes* (et non *groupes* bornés) du type *aab bbc ccd dde eef...*, ou sa variante à modules inversés *aba bcb cdc ded efe...*, comme chez Rutebeuf et en italien chez Dante respectivement, où la rime secondaire d'un module correspond à la principale du précédent.

⁵¹ L'analyse parfois proposée des *ababccb* en deux quatrains de type *abab* puis *abba* (= *bccb*) qui posséderaient en commun le 4^e vers ne paraît pas justifiée.

des discontinuités (typographiées régulièrement). Seules se distinguent, dans les *Contemplations*, les tercets du poème *Aux Feuillantines* (5.10) ; ils sont organisés en GR *aab-ccb*, mais ce sont les modules-tercets qui y sont typographiés et traités comme des stances.

En me grattant la tête, j'ai suggéré quelque part que la diminution de ces sixains en tercets pourrait peut-être convenir à la petitesse des enfants dont il y est question. En me regrattant la tête, je suggérerais avec autant d'incertitude que ce traitement en stances-tercets peut apparenter l'allure de cette suite de strophes à celle des suites de tercets en chaîne *aba bcb cdc...* dont le modèle culturel était la *Divine Comédie* ; il s'agit en effet d'un contact de petits enfants avec le grand livre sacré (« c'était une Bible »).

2.2 Suites strophiques continues en a-a

Les *a-a* en suite périodique sont généralement traités en continuité : non distingués graphiquement (métriquement du moins), ils sont souvent enjambables avec encore plus de liberté que deux ou trois siècles plus tôt, et assez souvent le poème est formaté en paragraphes sémantiques dont les frontières ne coïncident pas avec une frontière de distique. Pour exemple frappant, ces cinq vers formant le dernier des deux paragraphes de *Mugitusque boum* (5.17), où le poète s'adresse aux mugissements des bœufs :

Ainsi vous parliez, voix, grandes voix solennelles ;
Et Virgile écoutait comme j'écoute, et l'eau
Voyait passer le cygne auguste, et le bouleau
Le vent, et le rocher l'écume, et le ciel sombre
L'homme... Ô nature, abîme ! immensité de l'ombre !

Ces cinq vers sont des *alinéas métriques*, le passage à la ligne et la majuscule initiale y étant déterminés métriquement (quel que soit le sens) en correspondance réglée avec un mètre (6-6) et une terminaison rimique finale. Séparés typographiquement de la partie précédente du poème, ils forment un *paragraphe sémantique* de statut comparable à un paragraphe de prose, donc sans statut métrique, comme en témoigne le fait que le premier vers de ce paragraphe rime par « solennelles » avec les « branches éternelles » qui terminent le paragraphe sémantique précédent (un *a-a* « enjambe » donc métriquement de l'un à l'autre). Leurs quatre derniers vers sont saturés de contre-rejets et rejets : dans chacun des syntagmes « Et Virgile écoutait + *comme j'écoute* », « [et l'eau / Voyait passer le cygne auguste] », « voyait passer le cygne + *auguste* », « [et le bouleau // **Le vent**] », « et le rocher + **L'écume** », « [et le ciel sombre / **L'homme**] », il y a au moins un contre-rejet ou un rejet autour d'une frontière d'hémistiche (notée « + »), de vers (notée « / ») ou de groupe rimique (notée ici « // »). Au moins dans ces trois derniers syntagmes, une forme GN1-GN2 chevauche parallèlement tour à tour trois frontières métriques différentes (sorte de *glissement métrique*) en mettant face à chaque fois un regardant et un regardé, paires d'éléments de la nature analogues entre elles et, collectivement, analogues à la relation de Virgile écoutant avec la nature écoutée. À son tour cet ensemble concluant le poème après la longue citation des « voix » des bœufs fait globalement écho aux quatre premiers vers introduisant ces voix ; dans le groupe (non métrique⁵²) des quatre derniers, Virgile écoutant (à l'imparfait) la nature est comparé au sujet poète (Victor Hugo) écoutant (au présent) ; cette relation est parallèle à la comparaison, dans le groupe (sémantique) des quatre premiers vers du poème, entre le « temps du doux Virgile » et « aujourd'hui », dans quatre vers également déjà marqués par une succession de décalages métriques parallèles (« au temps du doux Virgile, / Comme aujourd'hui », « le soir... // Ou le matin »). Ces décalages du sens et des formes métriques sont d'autant plus remarquables qu'ils contrastent avec la relative concordance de la trentaine de vers qu'ils encadrent, vers exprimant la voix majestueuse des bœufs parlant à l'homme et à la nature. Sur un autre plan, culturellement, ces vers faisaient écho au passage des *Géorgiques* alors célèbre où le poète romain Virgile disait dans sa langue le bonheur des paysans (« fortunatos... / *agricolas* ») comblés par la nature, en des vers chargés d'enjambements ; les mugissements des bœufs, « mugitus[-que] boum », richesse des agriculteurs, y étaient mentionnés dans un vers et une proposition qui commence par un contre-rejet et se termine par un rejet de ce vers. Dans une traduction encore célèbre au début du siècle, Jacques Delille, père « d'une prétendue école d'élégance » selon la préface de *Cromwell*, avait

⁵² Il serait abusif d'appeler « quatrain », notion métrique, n'importe quel groupe de quatre vers, même formant deux distiques.

« traduit » ces vers de Virgile en suites de *a-a* d'alexandrins platement concordants : « Heureux l'homme des champs, s'il connaît son bonheur ! [...] Un troupeau qui mugit, des vallons, des forêts ; ... », etc. La souplesse d'articulation de la parole à son organisation métrique était telle dans les vers (et les distiques suivis) de Hugo que déjà nombre de ses contemporains, embrouillés, se plaignaient que ce ne soient plus des « vers ».

Contrairement au suites de *a-a* d'alexandrins où non seulement (comme ailleurs) la division des vers en hémistiches⁵³, mais la division des suites de vers en groupes rimiques *a-a* n'est pas graphiquement dictée au lecteur, la concordance ou l'articulation du sens à l'organisation métrique est généralement plus évidente dans les stances de Hugo⁵⁴. Chez lui comme dans la tradition, les groupes rimiques de dimension supérieure à *a-a* sont généralement, seuls ou combinés par paires, organisés en stances graphiquement démarquées, évidentes et guidant le traitement rythmique dans l'esprit du lecteur⁵⁵. Une exception tout à fait remarquable à la clarté de la structure strophique sera examinée à propos des quintils du « marin qui *calcule et qui doute* » (2.10).

Il s'agit ici de « lyrisme » littéraire. Dans la tradition française, en paroles de chant, ou (dans la poésie littéraire) en style métrique de chant, le distique *a-a* est commun, que ce soit en couplet (chanson populaire) ou en refrain. Il est commun aussi en composant strophique, par exemple avec lui-même en *a-a b-b* (groupes équi-composé) ou en finale comme en *ab-ab c-c*. Cette dernière forme, avec quatrain pur ou inversé, est représentée dans deux poèmes des *Contemplations* qui seront examinés plus bas.

2.3 L'alternance des cadences et les groupes à bords de même cadence

2.3.1 L'alternance totale des cadences

Rappelons d'abord la règle, aujourd'hui dite d'*alternance*, dont l'importance n'est plus toujours bien comprise, mais qui, du temps de Hugo, n'était pas sans conséquence dans la distribution des strophes : En poésie littéraire, on changeait de cadence de vers (féminine ou masculine) à chaque fois que, d'un vers à l'autre, on changeait de rime. Cette règle était déjà bien établie du temps de Malherbe à l'intérieur des suites continues de *a-a* d'alexandrins et à l'intérieur des stances (*alternance intra-strophique*) ; mais, tout en tendant à s'étendre aux passages d'une strophe à l'autre depuis la seconde moitié du xvii^e siècle (*alternance trans-strophique*), elle ne s'était pas absolument imposée, et divers poètes, comme Lamartine, ne s'en souciaient pas systématiquement. Or à cet égard, dans ses vers littéraires, Hugo était une sorte d'extrémiste : non seulement il pratiquait l'alternance trans-strophique, mais il semble qu'il s'en souciait d'un bout à l'autre d'un poème même métriquement composite :

Exceptions à l'alternance dans les *Contemplations*. – Le nombre d'exceptions à l'alternance des rimes masculines et féminines à l'intérieur d'une pièce métrique dans les près de 12 000 vers du recueil est zéro.

Le nombre d'exceptions à l'intérieur d'un poème même composite est *un* : à savoir, à la frontière des deux pièces métriques de *La Chouette*⁵⁶.

⁵³ C'est sans doute une hypothèse raisonnable que d'admettre que tous les 12-voyelles des *Contemplations* sont des alexandrins 6-6, même si, dans un certain nombre, comme en contrepoint, des parallélismes internes favorisaient le rythme 4-4-4, voire d'autres rythmes apparentés. V. par exemple C 1995 : 85-86).

⁵⁴ Il ne s'agit ici ni des vers dramatiques de Hugo, ni de la manière dont ses vers dramatiques ou non pouvaient prononcés par des acteurs, ou reçus par des auditeurs.

⁵⁵ Il se pourrait que les « bataillons d'alexandrins carrés » dont se moque la *Réponse à un acte d'accusation* soient plutôt des bataillons carrés d'alexandrins que des suites d'alexandrins carrés (avec « d'alexandrins » en rejet à la césure).

⁵⁶ Il n'y a que sept frontières de pièces métriques internes à un poème dans *Les Contemplations* (en on considérant l'*Écrit en 1846* et l'*Écrit en 1855* comme deux poèmes) ; et même, en supposant au départ la « préférence » de Hugo pour les stances masculines (sans GR inversé), on peut considérer que le « risque » de défaut d'alternance ne se posait que dans trois cas : après la suite périodique de *aa* dans *La Chouette* et *La Bouche d'ombre*, et au début des sixains féminins de *Magnitudo parvi* (IV). À s'en tenir à ces observations, la non-alternance après les *aa* de *La Chouette* peut paraître aléatoire. Mais le distique initial de la 5^e partie de *Magnitudo parvi* confirme le souci d'observer l'alternance d'une partie métrique à l'autre même quand leur frontière correspond à une frontière sémantique marquée (voir plus bas). Voir aussi les diverses observations de Martinon (1912) concernant plusieurs recueils. Quand j'ai fait en 1984/1985 le relevé métrique exhaustif des poésies de Hugo dont est tiré le répertoire C 1995/2015, je n'étais pas assez conscient de ces problèmes et n'ai jamais pris la peine d'examiner systématiquement les frontières de pièces métriques dans l'ensemble des

2.3.2 Non-alternance dans La Chouette.

Dans *La Chouette* (3.13), poème métriquement composite en deux pièces métriques, en passant de la première, suite d'*aa* d'alexandrins (narrative), à la seconde, suite de stances masculines (propos de la chouette), on passe d'une rime féminine à une féminine différente : le poète, contemplant une chouette clouée sur une porte, se demandait (italiques miennes)

Ce qu'entre les trois clous où son spectre pendait,
Aux vivants, aux souffrants, au bœuf triste, au baudet,
Disait, hélas ! la pauvre et sinistre chouette,
Du côté noir de l'être informe *silhouette*.

*

Elle disait :

« Sur son front *sombre*
Comme la brume se répand !
Il remplit tout le fond de l'ombre.
Comme sa tête morte pend. [...] »

Le défaut d'alternance de « silhouette » à « sombre », sorte de discontinuité dans le traitement des cadences, est d'autant plus surprenant – choquant peut-être pour Hugo – qu'il correspond à une continuité sémantique lourdement marquée par la reprise de « ce que... disait... *la chouette* » à « Elle disait », et que ce « dire » de la chouette exprime le travail d'interprétation du voyant⁵⁷. Cet enchaînement lexical⁵⁸ d'une partie à l'autre du poème est mis en valeur par le décrochage typographique vertical détachant les mots « Elle disait ».

Le choc rythmique coïncide avec une curiosité sémantique : l'être dont il est question dès ces premiers mots à la 3^e personne (« son front sombre ») n'est pas nommé ; il ressemble étrangement à l'être qui « disait » ces mots. Fin de la section narrative : « son spectre [de la chouette] pendait » entre « trois clous » ; premiers vers de l'interprétation : « ... sa tête morte pend », ses pieds et mains sont percés. Similitude d'autant plus choquante qu'elle faisait « le mal », lui « le bien » (st. 1), et qu'alors qu'elle est « du côté noir de l'être », il était, sera-t-il dit six stances plus loin, une « chouette [...] de lumière ». Le premier vers du poème exprimait l'apparition d'une chouette « sur la porte clouée ». L'être qu'elle signifie ne sera nommé qu'au dernier vers, Christ » cloué « sur la porte des cieux.

La seconde partie du poème superpose donc brutalement, dès les premiers mots, à la vision horrible de l'oiseau cloué celle d'un être mystérieux cloué. La faute d'alternance provoquée par les premiers mots de cette superposition, « son front *sombre* » peut être en accord avec ce choc sémantique⁵⁹. Peut-être aussi la continuation de cadence féminine, concomitante à l'enchaînement lexical de l'interprétation (« disait »), convient-elle à cette superposition⁶⁰.

2.3.3 Écrit en 1846 et Écrit en 1855 : un poème ou deux ?

Comme les poèmes sont en général des pièces (ou suites de pièces) métriques *autonomes*, Hugo ne se souciait tout de même pas d'alternance d'un poème à l'autre. Ainsi le premier poème du premier livre (*À ma fille*) se termine par un vers féminin (en « plain-dre ») auquel succède au début du poème suivant un vers féminin (« Le poète s'en va dans les champs ; il admi-re » ; une telle succession de

recueils. – Dans un relevé métrique adapté, il serait possible d'intégrer ce paramètre dans un champ où soit indiqué le seuil éventuel à partir duquel l'alternance n'est pas observée.

⁵⁷ La première partie métrique, narrative, est une description par le poète de la chouette ; la seconde, une citation des propos de la chouette, dont la brève introduction linguistique, « Elle disait », prolonge comme un rejet la partie narrative.

⁵⁸ L'*enchaînement*, commun sous diverses formes en poésie pré-classique et en tradition orale, consiste en ce qu'une suite commence comme la précédente s'était terminée (schéma « ...a, a... »).

⁵⁹ Ce « front » porte une couronne d'épine, raillerie du prétendu « royaume » du Christ « Res Iudeorum » (« INRI »), que le poème ne nomme pas, se concentrant sur les attributs communs aux deux êtres cloués.

⁶⁰ Dans un esprit différent, on peut comparer peut-être, à la frontière des poèmes *Écrit au bas d'un crucifix* et *Quia pulvis es* (2.4 et 2.5), les deux mots-rimes successifs « demeure » et « demeurent » (v. § 3.1.2).

rimes féminines, aléatoire d'un poème à l'autre, n'est pas forcément significative⁶¹. Il s'ensuit qu'une rupture d'alternance entre deux rimes dans un poème pourrait être un indice de discontinuité (le cas de *La Chouette* est très particulier). Cette conséquence fournit un argument formel pour considérer que l'ensemble d'alexandrins rimés en suite périodiques de *a-a* sous un seul et unique numéro « III » dans le 5^e livre, mais divisé sous deux titres (reproduits distinctement dans la table des matières), *Écrit en 1846* et *Écrit en 1855*, forme bien deux et non une seule pièce métrique, à cet égard traitées comme deux et non un seul poème ; car la première partie se termine, et la seconde commence par un vers féminin. Cette rupture d'alternance est bien marquée par le fait qu'on passe sans transition des rimes suspensives « m'emporte / mère morte » (fin de la première partie) à la rime non moins suspensive « J'écoute » (initiale de la seconde) ; noter la syllabe féminine commune en « -te » d'un poème à l'autre ; dans le second texte, à la rime « J'écoute = doute » succède immédiatement le mot-rime « morts » où reparaît au masculin sémantique et rythmique le mot-rime « morte » conclusif du texte précédent. – Ce jeu, éditorial et peut-être métrique, s'articule à une fiction épistolaire⁶². L'*Écrit en 1846* se présente comme le corps d'une lettre, l'*Écrit en 1855*, comme un post-scriptum épistolaire par ces mots en début du premier vers : « J'ajoute un post-scriptum + après neuf ans] » où l'intervalle de neuf ans est souligné en rejet. Pourtant Hugo ne fait pas semblant d'avoir conservé une lettre neuf ans avant de l'envoyer. Le caractère fictif de ce montage poétique se dénonce dès l'épigraphe du corps de la lettre : y est longuement citée une prétendue « *Lettre à Victor Hugo*, Paris, 1846 » du « marquis de C. d'E... » à qui va (tout de suite ! pour le lecteur... dans le recueil !) répondre le poète. Ce marquis de Coriolis d'Espinouse ne risquait pas d'en être l'auteur, étant mort cinq ans plus tôt⁶³. Le choix d'un « marquis » bien réactionnaire et bien mort était significatif de l'évolution du poète qui, fils d'une « vendéenne », n'était pas, lui, tourné vers le passé ; avec le temps, tout en restant fidèle à son devoir, il est devenu, souligne-t-il, homme de progrès. – La discontinuité cadentielle de la lettre au post-scriptum pourrait n'être pas sans rapport avec ces changements d'époque, par lesquels Hugo se justifie des reproches d'un « marquis » d'un autre temps⁶⁴.

2.3.4 Groupes rimiques alternables, *ab-ba* et alternance

Alternance de cadences et périodicité

On peut appeler *isopolaires* (terme de Chevrier 1996 : 95) des modules ou strophes dont les deux bords (1^{er} et dernier vers) sont de même cadence en cas d'alternance intra-strophique – comme un *abba*, *fmmf* ou *mffm*, ou un *aa*, *ff* ou *mm* –, et *hétéropolaires*, des modules ou strophes à bords de cadences opposées – comme un *abab*, *fmfm* ou *mfmf*.

Cette distinction est pertinente à l'égard de la périodicité des cadences de vers dans une suite rM-périodique si on y applique l'alternance même aux frontières de strophes (alternance trans-strophique). Supposons une suite de strophes hétéropolaires, comme *abab cdcd...* ; par alternance trans-strophique, elle est cadencée soit en *fmfm fmfm...*, soit en *mfmf mfmf...*, c'est-à-dire que, si on note l'équivalence matérielle des séquences de cadence par la lettre C, cette suite est *rMC-périodique* en périodicité unaire. Une suite de strophes isopolaires comme *abba bccb...* est cadencée en *fmmf mffm...* ou en *mffm fmmf...* : la périodicité des strophes à l'égard de la cadence y est seulement binaire (cela en suppose plus de trois), le schéma matériel de cadences s'inversant de strophe en strophe (parce qu'il n'y a que deux cadences en français)⁶⁵. Autrement dit, dans une suite rM-périodique, l'alternance trans-strophique et l'uniformité (matérielle) des cadences de strophes sont incompatibles. Le cas le

⁶¹ Sauf exception peut-être comme dans les deux *Écrits en...* examinés plus bas.

⁶² Hugo a clairement joué

⁶³ Quant aux styles désuet (de l'épigraphe) et moderne (de la réponse), ajoutons que ce marquis d'Espinouse, né en 1776, avait publié, parmi divers écrits catholiques et réactionnaires, en 1818, un « dithyrambe » en vers bien lyriques à « l'ombre » de Jacques Delille.

⁶⁴ Le fait qu'il n'y ait pas rupture d'alternance au passage de la *Réponse à un acte d'accusation* (1.7) à sa *Suite* (1.8) – de « idée » à « vivant » – ne prouve rien à lui seul ; car si la non-alternance prouve que l'alternance n'est pas recherchée, l'alternance peut être aléatoire.

⁶⁵ Ces suites du type *mffm fmmf mffm fmmf...* restent de périodicité simple à l'égard du schéma structural des cadences, qu'on pourrait par exemple noter *kiik* si « i » et « k » notent deux cadences différentes qu'elles soient (*mffm* et *fmmf* étant de même schéma structural *kiik*, synonyme de « *ikki* »). J'ignore si la périodicité structurale des cadences de vers est pertinente en poésie littéraire. Elle permet du moins de distinguer, par exemple, des *abab* alternantes de schéma structural de cadences *kiik*, à alternance intra-strophique, et des *abab* de cadences *kkkk* à vers tous masculins ou tous féminins. – Dans un sonnet, les deux *abba* peuvent être de mêmes cadences parce que la terminaison *a* ne change pas de l'un à l'autre.

plus banal est celui des suites en rime plate *aa*, où tous les distiques sont alternativement féminins et masculins. Autre cas, celui des suites de *abba* qui, sans exception dans *Les Contemplations*, sont alternativement des deux cadences, comme dans *La Coccinelle* (1.5) cadencée en *fmmf mffm*...

Cette inversion permanente des cadences de strophe en strophe était pratiquée sans réticence dans les suites continues en *aabbcc*... où les fins de strophe (distique) ne sont pas des pauses métriques, mais il semble bien que l'alternance cadentielle des stances aient été souvent évitée. Martinon (1912), qui a amplement documenté l'histoire des strophes à cet égard, explique ainsi la plus ou moins forte raréfaction (selon l'époque ou le poète) des stances simples en *ab-ba* et *aab-cbc*.

Ces observations peuvent paraître aujourd'hui de pertinence quasi nulle. Pourtant il n'est pas évident qu'au XIX^e siècle encore l'éventuelle alternance des cadences d'une strophe à l'autre était sans importance pour un poète comme Hugo ; l'examen de son œuvre montre à quel point il était sensible, ou du moins attentif à ces différences, souvent négligées par les métriciens depuis le XX^e siècle⁶⁶. Entre autres témoignages de la distinction qu'il donnait à la différence de cadences entre des stances de mêmes mètres et formule rimique, on peut citer, dans *Les Voix intérieures* (1837), le poème *À Olympio* où « sous le double masque de l'ami et du personnage d'Olympio, le poète peut s'adresser à lui-même » (Albouy, 1964 : 1525) ; cet « ami » parle au « poète » Olympio en *abab* masculins, puis Olympio lui répond en *abab* féminins⁶⁷ de mêmes mètres – d'une voix « pareille à la sienne et plus haute pourtant, Comme la grande mer qui parlerait au fleuve » ; à l'intérieur d'un même schéma de rime et de mètres comme dans la similitude des « voix » de l'unique sujet, contrastent les cadences masculines et féminines de ces voix correspondant aux deux personnages qui représentent sa dualité intérieure⁶⁸ (on reviendra plus bas sur la manière dont Hugo a résolu le problème d'alternance que posait, au changement de « voix », le passage des *fmmf* aux *mfmf*). À une autre échelle, rappelons que chez Hugo, sans doute impressionné dans sa jeunesse par les stances de la *Jeune Captive* de Chénier publiée en 1819, pendant plus d'une vingtaine d'année les sixains *aab-ccb* rythmés 66.66.8–66.66.8 sont restés majoritairement féminins⁶⁹ (ce qui n'est plus le cas dans les *Contemplations*) ; le simple fait d'employer majoritairement des strophes masculines en général, mais des strophes féminines pour ce format strophique, témoigne de la sensibilité de Hugo à la cadence strophique.

Si ce poète était sensible à la différence entre une suite de stances masculines et une suite de stances féminines et se servait poétiquement de ce contraste, il ne serait pas surprenant qu'il ait pu être sensible à l'alternance cadentielle d'une suite de stances tour à tour masculines et féminines.

Alternance de stances isopolaires dans les *Contemplations*

Dans les *Contemplations*, en ce qui concerne les sixains paires de tercets, on constate la solution radicale : alors que les *aab-ccb* sont fréquents, il n'y a pas un seul *aab-cbc*. Mais Hugo n'a pas totalement renoncé à la forme *ab-ba*, qu'elle soit indépendante ou combinée avec une autre dans un groupe composé. Dans toutes ses suites de quatrains *ab-ba*, on constate simplement qu'il a renoncé à l'uniformité matérielle des cadences (en les inversant), mais jamais à l'alternance trans-strophique.

Quatre poèmes des *Contemplations* (1.15, 4.2, 4.13, 6.12), sont des suites périodiques de *ab-ba*, où les quatrains sont donc alternativement masculins et féminins. Peut-on imaginer une motivation pour la forme invertie dans ces poèmes⁷⁰ ?

Sans argument ni la moindre certitude, j'imaginerais volontiers qu'a pu jouer dans *La coccinelle* (1.15), le souci de conclure par une blague dont il se trouve que le mot terminal est prosodiquement

⁶⁶ Martinon (1912) est une exception, mais c'est plutôt un homme du XIX^e siècle (1859-1917). De nombreux poètes, parmi lesquels Lamartine, étaient moins soucieux d'alternance que Hugo aux frontières de stances. Sur ces problèmes, il vaut la peine de lire au moins le § VII de la *Conclusion* de Martinon, notamment p. 438 (consultable en ligne).

⁶⁷ En quatrains masculins, l'« ami » plaignant le « poète » Olympio (maltraité) essaie de le consoler et de l'encourager ; en quatrains féminins, Olympio lui répond que, regardant plus haut que ce monde, il n'a pas besoin d'être plaint.

⁶⁸ Sur la transition de cadences entre ces deux séries, v. plus bas.

⁶⁹ Comme l'a expliqué Martinon (1912 : 236-238). Dans les *Contemplations*, sur dix suites périodiques de *aab-ccb* en CC8-CC8, il y en a 7 masculines pour 3 féminines (plus courtes en moyenne).

⁷⁰ Le problème d'alternance trans-strophique ne se posait pas pour le quatrain du *Crucifix* pour la simple raison qu'il est unique. Sur le choix de sa cadence féminine, v. § XXXX.

féminin : « Les bêtes sont au bon Dieu ; / Mais la bêtise est à l'homme » ; le choix de la forme invertie permettait de ne rendre féminin qu'un quatrain sur deux⁷¹.

Le poème *15 Février 1843* (4.2) combine la (relative) particularité du schéma *ab-ba* avec celle d'être un 2-stances. Daté dans le recueil (en indication souscrite) du jour de mariage de la fille du poète « dans l'église », il s'inspire de la tradition antique de l'épithalame et correspond au passage de la jeune femme de sa condition de fille chez ses parents à celle d'épouse chez son mari, double événement que scandent les hémistiches du dernier vers, « Sors avec une larme ! entre avec un sourire ! ». L'union des sexes est censée se réaliser pour la première fois de sa vie ce jour-là. Or la forme *ab-ba*, combinée avec l'alternance entre stances, a pour conséquence que le poème est composé d'une stance masculine et d'une féminine. – Victor Hugo a pu scander cette union d'un homme et d'une femme par le mariage des deux stances féminine et masculine.

Parenthèse Booz

En faveur de cette dernière hypothèse, on peut observer que *Booz endormi*, poème capital de la *Légende des siècles*, daté sur manuscrit de 1859, et le plus long poème de Hugo en quatrains *ab-ba* d'alexandrins, évoque, dans une nuit « nuptiale », une union sexuelle d'où proviendra la lignée du Christ. Cette idée essentielle du poème a pu contribuer à motiver la forme invertie qui provoquait l'alternance des stances masculines et féminines. Deux exceptions bizarres, rarement remarquées, pourraient confirmer cette motivation : parmi les vingt-deux quatrains du poème, deux sont seuls rimés en *ab-ab*⁷². Ils encadrent les quatrains de « la voix de l'âme » de Booz, qui doute de sa capacité d'avoir encore, lui vieillard, « des matins triomphants ». Le premier des deux *ab-ab* décrit le rêve clairement ithyphallique qui le trouble (de son ventre sort un arbre où monte une race) ; le second *ab-ab* annonce l'apparition à ses pieds d'une femme au sein nu (comme « une » rose au bas d'« un » cèdre). Conséquence de l'alternance trans-strophique, ces deux quatrains ne sont pas exceptionnels seulement en tant que *ab-ab*, mais en tant que masculins, car chacun prend la place d'un *ab-ba* féminin⁷³. Cette double exception « masculine » coïncide avec l'annonce et l'imminence de la « noce » fécondité (virilité) exceptionnelle du vieillard⁷⁴.

De 4.13 *Veni, vidi, vixi* (4.13) je me contenterai de remarquer que la cadence féminine me semble bien convenir à ses derniers mots « Afin que je m'en aille et que je *disparaisse* », sans qu'il s'ensuive, comme ce serait le cas si les quatrains n'étaient pas invertis, que les stances soient toutes masculines sans motivation apparente.

Aux anges qui nous voient (6.12), en 8v, se termine (seul de ce groupe de quatre poèmes) en cadence masculine (par « nuits ! »). Comme l'annonce le titre, le sujet s'adresse à des « anges » passant près de lui, et qui lui répondent. Première strophe :

– Passant, qu'es-tu ? je te connais.
Mais, étant spectre, ombre et nuage,
Tu n'as plus de sexe ni d'âge.
– Je suis ta mère, et je venais !

Si la mère, interpellée comme un « passant », s'identifie comme sa « mère », c'est que le sujet, tout en sachant qu'il connaît ce passant, n'arrive pas à l'identifier, ce pourquoi il lui demande non seulement « Qui es-tu ? » (qui du reste ferait hiatus métrique), mais « *Qu'es-tu ?* », avec le pronom

⁷¹ Sur d'autres cas possibles de cadence strophique lexicalement déterminée chez Banville et Hugo, v. C 1995 : 147-148).

⁷² Les deux quatrains *ab-ab* de Booz sont signalés par Grimaud (1988 : 196) selon qui ils « entourent le rêve de Booz » (ils entourent le murmure de Booz rêvant). Le mélange des *ab-ab* et *ab-ba*, attesté en style plus ou moins libre ou léger, est tout à fait surprenant, dans la *Légende*, et particulièrement dans *Booz endormi*. Il me paraît peu plausible qu'il s'agisse d'une négligence.

⁷³ Dans les *Remembrances du vieillard idiot* de Rimbaud (vers fin 1871), la substitution, par défaut d'alternance, d'une rime féminine à une masculine coïncide avec la découverte troublante de l'absence de *membre* viril au bas du corps de la petite sœur du jeune Coppée (C 2016 c).

⁷⁴ Le « rayon inconnu » espéré par la glaneuse au « sein nu » correspond, dans des représentations anciennes de l'Annonciation, au rayon divin qui, pénétrant chez la Vierge Marie, la féconde.

interrogatif *neutre*, comme perplexe devant sa *nature* d'ange. Il explicite lui-même sa perplexité par le fait que ce « passant », notion ici entendue comme sexuellement neutre, n'a « plus de sexe ni d'âge » ; or ce passant, cet ange, lui révèle qu'il est sa « mère ». Même question au « passant » suivant ; c'est sa « sœur » ; au suivant : c'est sa « fille » ; au suivant : c'est « celle » qu'il aimait. Quatre passants qui étaient des femmes et ne sont plus des femmes, mais des anges. Alors tous ces anges qui passent près de nous, c'était des femmes qui en mourant ont perdu leur sexe et leur âge ? Non, le dernier interrogé répond qu'il est « l'âme même » du sujet. Ce sujet est un mâle, c'est bien connu⁷⁵. Mais son âme ange n'a pas de sexe ! On savait, au moins proverbialement, que *les anges n'ont pas de sexe* et qu'il est ridicule de s'interroger sur *le sexe des anges*. Mais même son âme à lui Victor Hugo ! Le sujet qui n'avait pas l'air de s'attendre à ce coup-là répond (dernier vers) : « Oh ! cachez-moi, profondes nuits ! ». Ce n'est peut-être pas par hasard que le choix du quatrain inversé permet à ces stances alternativement masculines et féminine⁷⁶ de ne pas avoir un « sexe » déterminé.

Un seul autre poème est rimé en *ab-ba*, mais ce schéma rimique n'y pose aucun problème à l'alternance trans-strophique pour une raison radicale : c'est un quatrain unique – *Écrit au bas d'un crucifix* (3.4) ; – on s'interrogera plus bas sur cette cadence féminine en examinant les rares exceptions à la périodicité rimique.

2.3.5 Combinaisons Quatrain+Distique : un couple de chansons

L'immense majorité des GR *a-a* des *Contemplations* appartiennent à des suites de 6-6-voyelles traités en continuité, et non en stances de deux vers graphiquement démarquées. En stances de poésie littéraire, le GR *a-a* n'apparaît guère que dans des groupes composés, en style métrique de chant ; dans ce recueil, c'est précisément le cas des deux poèmes où il apparaît dans des stances : *Lise* (1.11) et « Un soir que je regardais le ciel » (2.28). Ces deux poèmes présentent deux autres propriétés métriques en commun. Dans les deux, la strophe est composée d'un quatrain (GR *ab-ab* ou inversé en *ab-ba*) et d'un distique (GR *a-a*), et ils sont tous deux rythmés en 4-6v, mètre souvent associé au style de chant à cette époque⁷⁷ ; on peut même considérer que sont les deux seuls de ce mètre strictement *internes* au recueil si on excepte *À ma fille*, qui, quoique premier poème du premier des six livres, forme avec *À celle qui est restée en France*, poème postposé au dernier livre, une sorte de cadre dédicatoire du recueil à la fille disparue⁷⁸.

Lise, bouclage verbal de stance et de poème

Avant le trio de l'âge de *l'Âme en fleur*, « hier » en quelque sorte dans la vie du poète, il y a, avant hier, ce chant des amours de l'enfance, *Lise*, dont le style métrique de chant est confirmé par ce prénom même (typique de la chansonnette amoureuse), des énoncés simples coïncidant souvent avec le vers, et quelques répétitions.

Le souci de versification littéraire reste marqué au niveau des cadences : chaque stance étant automatiquement de cadences *mfmf-mm* ou *fnfm-ff* (stances isopolaires), Hugo a pris soin d'alterner les cadences de l'une à l'autre, alors qu'en chant surtout il est plus commun, sinon constant, de privilégier l'uniformité cadentielle des stances. La conséquence – une stance sur deux est féminine – pourrait convenir, en tout cas ne disconvient pas à la symétrie (ou dissymétrie) des sexes soulignée dans plusieurs vers :

J'avais douze ans ; elle en avait bien seize.
Elle était grande, et moi j'étais petit. [...]

⁷⁵ Même un obsédé sexuel, mais tous les lecteurs n'étaient pas obligés de le savoir.

⁷⁶ Comme il n'y a que trois stances, il n'y a même pas de périodicité (matérielle) binaire des cadences : une seule est féminine.

⁷⁷ En poésie, en style métrique de chant, *a-a* n'apparaît pas antéposé à un GR plus long que lui ; on rencontre surtout des *ab-ab cc* et des *aab-ccb dd* et leurs variantes à GR initial inversé, des *a-a b-b* équi-composés et des *a-a* stances simples ; dans les deux cas, le *a-a* sert souvent de bouclage strophique ou de refrain (comme dans *L'Invitation au voyage* de Baudelaire). – L'importance du mètre 4-6 en métrique de chant est au milieu du siècle est nettement confirmée par la thèse de Romain Benini (2014).

⁷⁸ Le poème *À ma fille* (1.1) pouvait plus difficilement être antéposé aux six livres parce que cette place était occupée par le poème liminaire « Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants... ». – D'autre part, cependant, Romain Benini me fait remarquer que deux poèmes en vers de 4-6, *À ma fille* (1.1) et *Un soir que je regardais le ciel* (2.28), ouvrent et ferment l'ensemble thématique formé par les deux premiers livres d'*Aujourd'hui*.

Elle m'aimait. Je l'aimais. Nous étions
Deux purs enfants, deux parfums, deux rayons. [...]

Elle disait de moi : c'est un enfant !
Je l'appelais mademoiselle Lise ;

La dernière, concluant le poème en cadence féminine, peut contribuer à la tonalité mélancolique (« élégiaque ») exprimée par les derniers mots (« Jeunes amours, si vite évanouies »)⁷⁹.

Voici la première, féminine comme la dernière :

J'avais douze ans ; elle en avait bien seize.		
Elle était grande, et, moi, j'étais petit.	<i>ab</i>	
<i>Pour lui parler le soir plus à mon aise,</i>		
Moi, j'attendais que sa mère sortît ;	<i>ab</i>	<i>ab-ab ?</i>
Puis je venais m'asseoir près de sa chaise		
<i>Pour lui parler le soir plus à mon aise.</i>	<i>aa</i>	termine un <i>ab-aa ?</i>

Le caractère narrativement introductif du premier module peut favoriser l'impression que le dernier vers, en répétant le troisième, boucle un quatrain constitué par les quatre derniers vers, de structure rimique *ab-aa* (= « *ax-aa* ») commune en chanson traditionnelle, bouclé par équivalence verbale concrète en *ax-xa*, comme un quatrain initial (qui serait féminin) de triolet. Cette organisation virtuelle et incertaine de la stance en Distique+Quatrain s'inscrit en contrepoint plutôt qu'en substitution incompatible à la fin du sixain, lui-même composé d'un quatrain *ab-ab* suivi d'un distique *a-a* ; cette structure *ab-ab c-c* est plus classique en métrique littéraire malgré son style métrique de chant (lié à son *a-a*), et conforme à la périodicité strophique du poème ; car quoique cette première stance du poème soit superficiellement rimée en *ab-ab a-a*, et les autres en *ab-ab c-c*, elle est, comme les autres, composée de deux groupes rimiques autonomes, un *ab-ab* et un *a-a*. La reprise d'un timbre rimique du quatrain dans le distique n'est une conséquence du retour d'un mot-rime du quatrain, « aise », qui reparaît à la rime dans le distique ; en quelque sorte *ab-ab aa* est ici une sorte de *ab-ab c-c* (schéma sous-jacent) où une reprise lexicale induit la reprise de timbre *c = a* ; on peut donc considérer que le poème est, au fond, une suite périodique de stances en *ab-ab c-c*.

La particularité tout de même incontestable, et frappante, de la première strophe dans cette suite périodique peut apparaître comme un cas de modulation initiale de la suite périodique de strophes plutôt que pure et simple exception. Elle a cependant de toute manière une autre fonction plus évidente à l'échelle du poème, car, après cinq autres strophes rimées en *ab-ab c-c*, un nouveau bouclage verbal se forme à l'intérieur de la dernière stance :

Jeunes amours, si vite épanouies,
Vous êtes l'aube et le matin du cœur.
Charmez l'enfant, extases inouïes !
Et quand le soir vient avec la douleur,
Charmez encor nos âmes éblouies,
Jeunes amours, si vite évanouies!

L'équivalence verbale concrète des vers extrêmes de cette dernière stance est nuancée par un petit détail phonologique : du premier mot-rime « épanouies » au dernier, « évanouies », graphiquement seule une lettre change, et le changement correspondant du phonème /p/ à /v/ tient seulement au mode d'articulation et au voisement, /v/ étant la constrictive voisée la plus proche de l'obstruante sourde /p/. Il est vrai que cette légère variation phonique a une conséquence lexicale puisqu'elle remplace un radical verbal par un autre, et une conséquence sémantique majeure puisqu'elle renverse l'idée d'épanouissement en celle d'évanouissement – et cela dans le tout dernier mot d'un assez long poème. – Mais le contraste phonémique et graphique d'une seule lettre est si discret qu'il est annulé par

⁷⁹ La voyelle posttonique de ces rimes en « -ies » est sans doute moins fictive après la voyelle haute /i/ qu'elle ne l'est après /a/ dans « joie » (cf. Allons, enfants de la patrie-i-e » et plus tard même des rimes en « i-e » chez Apollinaire).

certain éditeurs : dans l'édition (excellente) de Pierre Albouy en collection de la Pléiade en 1967 (p. 506), le dernier mot du poème, « évanouies », est remplacé par « épanouies », comme si, peut-être, l'éditeur ou un typographe avait cru devoir corriger une coquille⁸⁰.

La rapidité et la facilité de cette transition d'un seul phonème du premier au dernier vers d'une seule stance peut mimer la vitesse de transformation de l'épanouissement en évanouissement ; renversement brutal de la tonalité « charm[ante] » du poème et du souvenir, qui pourrait justifier la cadence féminine du dernier vers, donc du poème.

La dernière stance de *Lise* est donc bouclée par équivalence verbale concrète de son dernier vers au premier, équivalence supportant un discret mais saisissant contraste final.

Comme les deux premiers vers de la première stance peuvent sembler introduire tout ce qui suit en situant le poème comme souvenir d'enfance, et que, dans cette mesure, ce souvenir commence à partir du 3^e vers, donc à partir des quatre derniers vers du sixain initial, on peut considérer que le poème est bouclé par équivalence verbale structurelle entre le bouclage de ce quatrain et le bouclage du sixain terminal.

Ces bouclages verbaux, qu'il s'agisse du bouclage matériel dans chaque stance extrême ou du bouclage structurel qui en résulte au niveau global du poème, complètent le style métrique de chant. Là encore ce style spécial est associé aux « extases » des « amours »⁸¹.

« Un soir que je regardais le ciel », en *ab-ba cc* féminins de 4-6v.

L'alternance trans-strophique est rendue compatible dans ce poème avec l'uniformité des cadences de stances par le fait que ces *ab-ba c-c* contiennent non pas un seul, mais deux GR isopolaires, un *ab-ba* et un *a-a*⁸² : le groupe composé résultant est automatiquement hétéropolaire, à savoir, ici, en *mf-fm ff* ; d'où un poème tout en stances de même cadence, féminine (périodicité unaire).

Le style de chant de ces *ab-ba cc*, marqué par leur *a-a* conclusif, est confirmé par le mètre 4-6 et par diverses répétitions, ainsi que, thématiquement, par le ton (le sujet se confie à des rochers, etc.) et par l'allusion finale (décalée⁸³) à la coupe du roi de Thulé. Cette allusion était chargée de connotations musicales à travers le *Faust* de Goethe où Marguerite (en allemand « Gretchen ») chante la chanson dite du roi de Thulé, présage de son malheur, mise en musique par Schubert, Berlioz (en français) ...

La cadence féminine de ce poème et de toutes ses stances⁸⁴ convient à la tonalité non simplement mélancolique, mais plutôt désespérée de l'idée finale : dans l'avant-dernière strophe, le sujet parle encore des « souvenirs » comme d'un trésor même si ce trésor n'est plus aperçu que « du seuil et du dehors d'un temple » dont il sort et s'éloigne ; dans la dernière strophe, « l'espérance est vidée » et il se résigne à jeter ce trésor et « sa joie » au « fond des mers » de « l'oubli » ; la fin de la joie, « cette fleur rapide de la jeunesse » selon la préface, clot les deux livres de l'*Aurore* et de l'*Âme en fleur* sur cette cadence féminine, dans des vers dont le rythme 4-6 peut aussi faire écho aux 4-6v du poème *À ma fille* qui ouvrait le livre I⁸⁵.

⁸⁰ Même interventionnisme des éditeurs remplaçant les « grouin » de Hugo par des « groin » en s'en fichant de la métrique (déjà, en 1856, dans *À propos d'Horace*).

⁸¹ On reviendra plus bas sur ce poème.

⁸² Sont automatiquement isopolaires en contexte d'alternance les groupes simples ou composés incluant un nombre impair de groupes isopolaires ; tels sont *a-a*, *ab-ab cc* et *aab-ccb dd*, qui contiennent un (seul) GR isopolaire.

⁸³ Le roi de la ballade et chanson de Goethe jette sa coupe, souvenir de celle qu'il a aimée, parce qu'au moment léguer ses biens avant de mourir, il ne veut la léguer à personne. Le sujet de *Un soir que je regardais le ciel* n'est pas sur le point de mourir et en train de léguer ses biens ; sans espérance, il renonce même au souvenir « de tout bonheur », même d'extase amoureuse.

⁸⁴ Le mot « joie » était rythmiquement féminin au moins conventionnellement et fictivement. Depuis la fin du XVII^e siècle, à une graphie d'*e* instable posttonique de mot comme celle de « joie » ne pouvait plus normalement correspondre une voyelle contribuant au mètre (anatonique) ; mais on en était assez conscient pour éviter de la compter pour rien dans le mètre, ce qui obligeait à l'élider fictivement comme dans l'hémistiche « Et la joie est le fruit » dans *Les Malheureux* (5.26). Mais la voyelle ainsi supposée était souvent acceptée comme rendant au moins fictivement la rime féminine. Était-ce seulement un artifice « de papier » ? Il ne faudrait pas exclure a priori l'hypothèse suivant laquelle, dans l'esprit de certains poètes et même lecteurs imprégnés d'écriture poétique, cette voyelle fictive contribuait réellement au sentiment rythmique, phénomène mental complexe et culturel, et non forcément acoustique.

⁸⁵ Comme me le fait remarquer Romain Benini.

La chanson du roi de Thulé et le problème des cadences

Il se trouve qu'en traduisant la chanson de Marguerite dans le premier *Faust*, Gérard de Nerval lui-même avait rencontré un problème de cadences strophiques. Dans cette transposition, l'innocente Marguerite « se met à chanter » : « Autrefois un roi de Thulé... » en *ab-ab* masculins de 8-voyelles, sauf le premier quatrain rimé seul en *ab-ba*. À cette curieuse exception près, ces *ab-ab* étaient conformes au modèle allemand⁸⁶, où ces quatrains étaient cadencés en *fm-fm* (stances hétéropolaires et de cadences uniformes).

La ballade de Goethe introduisait naturellement son personnage légendaire en cet incipit (vers particulièrement important dans un chant dont on ne chante pas le titre) : « Es war ein König in Thule » (Il était un roi à Thulé). Dans les diverses variantes successives qu'on connaît de la transposition de Nerval⁸⁷, le schéma rimique varie, mais une chose demeure en place comme naturellement : le « roi de Thulé » paraît toujours en rime d'incipit. Mais alors que l'allemand « Thule » était prosodiquement féminin, le français « Thulé » est masculin. Il semble donc que, désirant d'abord coller au plus près possible du modèle strophique de Goethe (*ab-ab* et *fm-fm*) et tenant, chose incompatible, à l'incipit prosodiquement masculin en « roi de Thulé », Gérard se soit d'abord contenté d'un accommodement par cette légère exception initiale à la périodicité rimique⁸⁸. On pourrait formuler la chose en disant que, comme ce roi de « Thulé » obligeait un module initial en *mf* dans un premier quatrain dès lors *mf-fm*, et conséquemment le schéma *ab-ba*, qu'on peut aussi bien noter *ba-ab*⁸⁹, Gérard a en quelque sorte inversé en *ab* le premier module dans le seul premier quatrain d'une série de *ba-ab*. Au prix de cette unique inversion, tous les quatrains suivants pouvaient être masculins comme chez Goethe, en accord avec l'alternance trans-strophique.

Ce choix du traducteur entraînait une finale masculine du poème (« Il ne boira plus désormais » dans la première traduction de Gérard connue). Se basant sur cette transposition pour le livret de sa *Damnation de Faust*, Berlioz (1846) conclut tout de même le chant sur une terminaison féminine en le bouclant verbalement par retour du module initial seul féminin (« ...fidèle »⁹⁰).

Dans les versions suivantes (connues)⁹¹, Gérard s'écarte du respect littéral du rythme allemand et du même coup régularise l'exception rimique initiale en alignant tous ses quatrains sur le rythme *ab-ba* du premier. Respectant l'alternance trans-strophique qui prévalait en poésie française *littéraire*, il alterne les cadences d'une strophe à l'autre, ce qui permet à la moitié d'entre elles d'être féminines, et surtout à la dernière de l'être par son dernier vers, « Jamais on ne le vit plus boire », – heureux progrès dans l'esprit de la rythmique française, mais en sacrifiant l'uniformité cadentielle des stances⁹².

Parenté de ces suites de *Quatrain+Distique*

La parenté formelle de ces deux poèmes incite à prêter attention à leurs différences formelles et sémantiques. Dans le premier, comme le quatrain *ab-ab* ne compense pas la forme isopolaire du *a-a* qui l'accompagne, il provoque l'alternance des stances tour à tour masculines et féminines. Le dernier poème du livre II n'est pas seulement un poème féminin (par la « joie » jetée) : il est tout en stances féminines ; cette cadence peut alors avoir sa valeur « élégiaque » (comme disait Banville en dernier mot de son *Élégie*).

Or les stances de cadence alterne de *Lise* et celles féminines d'« Un soir... » ouvrent, dans ce livre d'*Autrefois*, sur deux perspectives inverses : la première renvoie au bonheur perdu de l'enfance – avant « hier » –, mais dont le souvenir, hier encore, pouvait charmer ; dans la seconde est évoqué (aux temps grammaticaux du passé) le souvenir d'un amour heureux d'*Autrefois* ; mais, comme on l'a vu,

⁸⁶ Comme l'observe Christine Lombez (2004 : 37).

⁸⁷ Dans le *Faust de Goëthe* [sic] suivi du *second Faust, choix de ballades et poésies* (traductions publiées par Gérard [de Nerval] chez Gosselin, 1840, p. 428) est proposée « une variante » de cette traduction où toutes les stances sont métriquement alignées sur la première, donc toutes féminines ; à la finale masculine « Désormais il ne boira plus » peut ainsi succéder la féminine « Jamais on ne le vit plus boire ». Dans les pages suivantes, le « Choix de poésies traduites en vers » commence par des traductions (par divers auteurs) de poésies de Goethe dont les deux premières, « La fiancée de Corinthe », sombre histoire, et la « Chanson de Mignon » sont rimées en *ab-ba cc* ou *ab-ab cc* d'alexandrins ; toutes ces stances sont féminines.

⁸⁸ Rappelons que *ab-ba* n'est qu'une variante de *ab-ab* dont il diffère seulement par antéposition de la rime principale dans le second module.

⁸⁹ Les notations « *ab-ba* » et « *ba-ab* » sont équivalentes dans l'absolu, mais, dans ce cas particulier, la seconde permet mieux d'apercevoir que Gérard a, en quelque sorte, inversé le premier module dans le premier quatrain d'une série de « *ba-ab* ».

⁹⁰ Un tel retour n'était guère concevable en poésie littéraire à cause de la dépendance rimique de ce module. On bouclait plus volontiers par retour de GR ou strophe initiale.

⁹¹ Notamment dans le *Choix de ballades et poésies* de 1840, où le lecteur peut comparer, du *Faust* au choix de « poésies », les deux types de transposition.

⁹² « Il est presque certain que Hugo avait lu les versions de 1827, 1830 et 1840 de la transposition de Nerval, étant donné leur diffusion dans les cercles littéraires », m'indique Capucine Echiffre, doctorante à l'Université de Nantes, que je remercie pour ses renseignements sur diverses « traductions » de la chanson de Goethe.

au lieu d'en jouir simplement, le poète prévoyant la fin des jours heureux décide de jeter dans la mer la coupe de l'espérance, désormais vide⁹³ ; cette finale désespérée ouvre sur le malheur d'*Aujourd'hui*⁹⁴. Au souvenir heureux correspond, dans les derniers vers de *Lise*, l'impératif « *Charmez encor nos âmes éblouies* » ; à la renonciation au souvenir correspond, dans le dernier poème, l'impératif « *Laissons tomber la coupe au fond des mers* »⁹⁵ ; les derniers vers précisent que la mer sombre, c'est « l'oubli ». – Ainsi, la série des chansons d'amour des *Contemplations* est ouverte et fermée par ces deux chansons métriquement parallèles et ouvrant des perspectives inverses⁹⁶.

3. Poème ou pièce métrique non-périodique

Seules deux pièces métriques des *Contemplations* ne sont pas rM-périodiques : *Écrit au bas d'un crucifix* (3.4) – un seul quatrain *ab-ba* – et la 5^e pièce métrique de *Magnitudo parvi* (3.30, début de sa partie sémantique V) : un seul distique *a-a*.

3.1 Quatrain unique au bas d'un crucifix.

Écrit au bas d'un crucifix

Vous qui pleurez, venez + à <i>ce Dieu</i> , car il pleure.	3-5-4 ?
Vous qui souffrez, venez + à <i>lui</i> , car il guérit.	4-4-4 ?
Vous qui tremblez, venez + à <i>lui</i> , car il sourit.	...
Vous qui passez, venez + à <i>lui</i> , car il demeure. ...	

Ci-dessus la frontière des hémistiches en 6-6 est notée « + » (sans sens arithmétique), et si un syntagme amorcé dans le premier hémistiche se poursuit dans le second sans aller jusqu'au bout, son empiètement (*rejet*) dans le second hémistiche est mis en italiques. On constate un rejet à la césure dans chacun de ces vers.

C'est le seul poème essentiellement non-périodique (non rM-périodique) dans les *Contemplations*. Le seul dont tous les vers (rien que quatre, mais quand même...) sont strictement parallèles⁹⁷. Le seul dont tous les vers présentent un rejet (parallèle) à la césure. Exception énorme et concentrée dans le poème le plus bref du recueil.

Un poème-quatrain associé à un objet

Mais, à défaut d'être métrique par équivalence contextuelle, ce poème était évidemment métrique, pour la quasi-totalité des lecteurs métriques de Hugo, par conformité au modèle familial du groupe rimique, et plus précisément des stances en *ab-ba* ; soit un poème-stance (GR classique). On verra que cette relation de conformité externe peut elle-même être historiquement précisée. Parmi les formes les plus communes de poème-stance étaient le distique et le quatrain. Plus ou moins rares (voire exceptionnelles) dans les recueils de poésie littéraire, elles étaient communes en *apposition* à des objets – en légende de gravure, d'images diverses, inscription (tombale, dédicace...), ou à l'état isolé quasi-formulaire – sentences, devinettes, *épigrammes* dont l'étymologie veut dire : écrit sur ». C'est ici fictivement le cas puisque le « titre » de ce poème est l'indication fictive « *Écrit au bas d'un crucifix* », soit une in-scription, comparable à l'écriteau de quatre lettres « INRI » cloué sur un crucifix de cette époque. Cette apposition imaginaire à un crucifix suggère un symbolisme graphique du

⁹³ Ce geste de la dernière stance correspond à la seconde indication de lieu (Bruxelles) et de date au bas du poème, correspondant à l'exil.

⁹⁴ L'avant-dernière stance du dernier poème, ajoutée sur manuscrit, chante le « trésor » des souvenirs – ce qui l'apparente au premier poème – juste avant qu'il soit jeté à l'eau, concentrant et relevant le contraste au passage de la mélancolie au désespoir.

⁹⁵ « Laissons tomber » est substitué pendant l'exil à « Il faut jeter » (Albouy, 1967, p. 1454).

⁹⁶ Complémentaire, on peut trouver que le style métrique de chant est plus marqué dans le premier poème que dans le second, au moins par le bouclage verbal des deux stances extrêmes et le bouclage structurel du poème qui en résulte.

⁹⁷ L'effet dominant pour un lecteur d'aujourd'hui de « ternaires romantiques » en 4-4-4 est ici de pertinence métrique, sinon rythmique, incertaine. La seule chose métriquement certaine est que ces vers sont de mètre 6-6, produisant, en contrepoint avec le parallélisme sémantique, un faisceau de rejets équivalents à la césure : c'est « à ce Dieu », « à lui... », « à lui... », « à lui », qu'il faut venir, martèlent ces rejets. Le rejet « à ce Dieu » n'induit pas de 4v final ; le triple rejet sémantiquement équivalent « à lui » ne forme, en un sens, qu'un seul et même rejet.

quatrain, strophe dont le nombre de vers peut être reconnaissable à l'œil nu ; quadri-partition valorisée par la correspondance exacte et spectaculaire des 4 vers avec 4 énoncés ; analogues aux 4 branches de la croix à laquelle ils sont fictivement apposés. On appelait un poème-quatrain un *quatrain* (c'était un nom de strophe, et un nom de poème composé d'une seule telle strophe).

Le modèle de Pibrac

Il se trouve de plus qu'en son temps, pour de nombreux lecteurs, à cause de son caractère moral et universel (en un sens large de ces mots), ce quatrain pouvait évoquer le modèle initialement fourni par une série de quatrains moraux aujourd'hui oubliés, mais alors encore célèbres : *Les Quatrains du seigneur de Pibrac*, Guy du Faur, édités puis souvent réédités depuis 1574. Chacun de ces quatrains était sémantiquement autonome (comme un bref poème), et la périodicité formelle de leur succession en recueil était comparable à celle de sonnets publiés en série du temps de cet auteur. En voici un, cité ici d'après l'édition de Jules Claretie en... 1874, le 105^{ème} :

Ne voise au bal, qui n'aymera la danse,
Ny au banquet qui ne voudra manger,
Ny sur la mer qui craindra le danger,
Ny à la Cour qui dira ce qu'il pense.

Ce poème-quatrain est rimé en *ab-ba* et cadencé en *fm-mf* comme tous les autres quatrains du recueil et comme le quatrain du crucifix. Il est même également constitué de quatre vers parallèles (cas minoritaire chez Pibrac). Il est également moral et formule une série de préceptes parallèles.

On peut objecter au rapprochement proposé ici que les vers de Pibrac sont rythmés en 4-6 et ceux de Hugo en 6-6, mais cette différence matérielle recouvre une équivalence culturelle. Le grand mètre traditionnel pouvait encore être le 4-6 pour un auteur comme Pibrac, même si l'alexandrin l'avait déjà bousculé chez certains poètes depuis une ou deux dizaines d'années ; mais, pour Hugo, le grand mètre était sans contestation le 6-6, et le 4-6 avait acquis une valeur désuète ou spécialisée (notamment en style de chant), qui ne convenait pas au quatrain non-chantant du crucifix. Moyennant cette transposition culturelle, la conformité du quatrain *Écrit au bas d'un crucifix* au modèle de Pibrac est parfaite.

Le modèle de Pibrac avait déjà été transposé en alexandrins vers le début du XVII^e siècle. C'est le cas des *Quatrains de Pierre Matthieu*, qui avaient été édités à la suite des quatrains de Pibrac en 1746 dans *La belle vieillesse ou les anciens quatrains des sieurs de Pibrac, du Faur, et Matthieu, Sur la vie, sur la mort, & sur la caducité des choses humaines, nlle éd, par l'auteur des Rems sur M. le Duc de la Rochefoucault* (Paris, chez Quillau). En voici un, premier d'une première « centurie » (p. 214) :

Tout passe, tout s'en va, rien ferme ne demeure,
Le temps qui fauche tout, lui-même se détruit,
La nuit chasse le jour, le jour chasse la nuit,
Les saisons, les saisons, & l'heure chasse l'heure.

C'est là déjà un « pibrac » en alexandrins⁹⁸. Dans les deux « centuries » suivantes, pour quelque raison (souci d'alternance entre ces quatrains, déjà ?), Matthieu substitue la forme *ab-ab* à *ab-ba*.

Variations en 4 vers sur une épitaphe

Il y a lieu de penser que le vers fondamental du quatrain de Hugo est – chose commune en bonne poésie – son dernier vers. Et, le crucifié étant un homme mort au moins en apparence, un quatrain écrit *auprès* de ce cadavre est équivalent à une *épi*-taphe inscrite *auprès* (« epi- », sur) du mort. Ses premiers mots, « Vous qui passez », sont en effet équivalents aux premiers mots de nombreuses épitaphes, païennes puis chrétiennes, depuis l'Antiquité, où on demandait au *passant* (par exemple en latin « viator »), de *s'arrêter* et demeurer un instant devant une tombe⁹⁹. Dans la mesure où le quatrain

⁹⁸ Il se trouve que ce quatrain partage avec celui de Hugo un mot-rime (« demeure ») entraînant une même rime féminine en « eure », et l'autre rime masculine en « nuit », hasard sans doute, favorisé par le thème du temps qui passe ou de la vie comme passage à quoi s'oppose ce qui demeure.

⁹⁹ On peut comparer par exemple l'ode 4 : 4 des *Odes et ballades* intitulée *Épitaphe*, où le « voyageur » qui « passe » est invité à s'arrêter près de cette pierre qui lui cache « l'Éternité ».

de Hugo peut être analogue à une épitaphe (même si les trois premiers vers s'écartent de cette fonction), sa forme brève n'en est que plus motivée.

De l'inscription du Crucifix à Quia pulvis es

La fonction d'épithète du quatrain du crucifix motive le rapport au poème suivant¹⁰⁰, *Quia pulvis es* (3.5) :

1) *Quia*, mot justificatif = « Car »¹⁰¹ peut rattacher discursivement ce poème au précédent, le quatrain du Crucifix, qui se terminait par « car il demeure », et dont même les quatre vers se terminaient en « car il [Verbe] »¹⁰². Cet enchaînement en « car » et « quia » superpose à l'énoncé d'immortalité du crucifié qui « demeure » la sentence de mort (« pulvis es » [tu es poussière] / « Poussière et genre humain, tout s'envole à la fois » [vers 3]) à subir par ceux qui « demeurent » (vers 1).

2) Aux derniers mots-rime du quatrain du Crucifix, « il demeure », succèdent à la première rime du poème suivant les mots : « ceux-là demeurent ». Soit un enchaînement lexical par « demeure[nt] » d'un poème à l'autre. Il pourrait y avoir en même temps un effet rythmique de superposition de cadences si on enchaîne (malgré le titre du second) les vers des deux poèmes, la rime féminine initiale du second succédant à la terminale du premier, mais sans flagrante rupture d'alternance dans la mesure où « demeure » et « demeurent » peuvent être considérés comme de même rime (malgré la graphie de consonne finale du second).

3) Le sens de « passer » dans une épitaphe est potentiellement ambigu, d'une ambiguïté inhérente au symbolisme du passage ; « passer » devant la tombe est d'un vivant, mais le mort lui-même est trépassé (passé de l'autre côté). Dans le dernier vers du quatrain du crucifix, « Vous qui passez » semble d'abord désigner les vivants dont la vie n'est qu'un passage, et ces vivants passants de la vie sont opposés à celui qui « demeure » ; mais dans le poème justificatif (3.5), où d'emblée ceux qui meurent sont nommés ceux qui « partent », les vivants qui leur survivent sont nommés, par contraste avec ces partants, ceux qui « demeurent » dès la première rime, où bascule ainsi une valeur du verbe *demeurer* ; sur quoi, dans les deux autres stances, ceux qui « passent », opposés à ceux qui « restent », sont ceux qui meurent ou qui sont morts (trépassés¹⁰³). L'inversion de valeur lexicale est analogue au sens de la double clause conclusive du poème où, selon la voix des morts, « Vivants ! vous êtes des fantômes ; / C'est nous qui sommes les vivants ! ».

La Résurrection du Christ, dont le crucifix peut symboliser une inversion de la mort et de la vie et dont le dernier vers du quatrain du crucifix dit qu'il « demeure », peut contribuer au trouble essentiel de la notion de la mort. Sur l'ambivalence de la vie vs la mort, thème du *Quia pulvis es*, comparer, dans *À Villequier* (4.15) : « Je dis que le tombeau qui sur les morts se ferme / Ouvre le firmament ; / Et que ce qu'ici bas nous prenons pour le terme / Est le commencement. » Ainsi le quatrain épithète du crucifix signifie aux passants qu'ils sont trépassants¹⁰⁴.

Un diptyque de poèmes-quatrains dans la Légende des siècles

Deux fondateurs de religions, Moïse et Mahomet, auront droit chacun à un poème quatrain (assez loin l'un de l'autre...) dans la première série de la *Légende des siècles*. Mais ce ne sont pas des

¹⁰⁰ Cependant, sur manuscrits, le poème « Quia pulvis es » est daté de 1843 et le quatrain du crucifix de 1847 (Ludmila Charles-Wurtz, 2002 : 579-580).

¹⁰¹ « In sudore vultus tui vesceris pane, donec revertaris in terram de qua sumptus es ; quia pulvis es, et in pulverem reverteris », parole de Dieu à Adam dans la *Genèse* (Vulgate 3.1) signifiant : « À la sueur de ton front tu te nourriras de pain jusqu'à ce que tu retournes à la terre d'où tu es tiré, car tu es poussière et tu retourneras en poussière ». Dans ce texte, « quia » peut signifier « car », à la différence du « Memento » pénitentiel, « ce mot fameux que chaque Chrétien s'entend dire une fois dans l'année le Mercredi des Cendres : *memento quia pulvis...* », où « memento quia pulvis es » signifie « Souviens-toi que tu es poussière » en latin tardif.

¹⁰² Le mot argumentatif « car » (introduisant une justification discursive), peu lyrique, pouvait être déconseillé en style poétique.

¹⁰³ Le lendemain du jour de la Toussaint, 2 novembre, communément dit Jour des trépassés.

¹⁰⁴ Le rôle attribué à « Dieu » qui « donne aux morts les biens réels dans le dernier module du poème, associé au « il demeure » conclusif du quatrain du crucifix, peut évoquer l'évangile de Jean (6.56-57 et 15) selon qui : « Celui qui mange ma chair et qui boit mon sang demeure en moi, et je demeure en lui », « Comme le Père qui est vivant m'a envoyé, et que je vis par le Père, ainsi celui qui me mange vivra par moi », « Je suis la vraie vigne... Demeurez en moi et moi en vous ». Quoi qu'il en soit de telles possibles évocations chargeant le sens, rappelons que Hugo, croyant en un dieu et une survie, mais adversaire de l'église catholique, relativise, dans les *Contemplations* mêmes, le rôle de Jésus.

pibracs. Rimés en *aa-bb*, leur forme équi-composée (réunion de deux GR équivalents *a-a*) les apparente plutôt à une vieille tradition orale, voire populaire, avec laquelle s'accorde l'humour bonhomme du quatrain sur Mahomet.

3.2 Distique isolé dans *Magnitudo parvi* : une transition de cadence

La 5^e partie métrique de cet immense poème métriquement composite (sémantiquement divisé en quatre parties numérotées¹⁰⁵) se réduit à cette insertion narrative dans les longs propos d'un père à un enfant :

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

En indiquant par ces mot que le poète montre à la fois deux feux (« deux mondes ») dont il vient de parler dans deux sections distinctes, cette insertion introduit leur mise en relation dans les strophes qui concluent le poème¹⁰⁶.

À défaut d'être métrique par périodicité, on peut sans doute considérer que ce groupe *a-a* unique est du moins métrique par conformité à un modèle mémorisé de période rimique, le distique *a-a*. Mais, tout en minorant le caractère exceptionnel de cette exception, cela ne semble pas en fournir une motivation positive (comme on pouvait l'imaginer pour le quatrain du Crucifix).

Après l'introduction narrative intégrée aux premières stances du poème, ceci est la seule insertion narrative dans l'immense discours du poète à l'enfant. On peut considérer que sa fonction narrative le justifie comme cas limite d'une suite périodique de *a-a* d'alexandrins, forme la moins lyrique de versification dans les *Contemplations*. Mais cela encore ne rend pas compte de sa non-périodicité.

Tout compte fait, il semble que la motivation, sinon pour le lecteur, du moins pour l'écrivain, est liée à la rude contrainte d'alternance des cadences que Hugo s'impose d'un bout à l'autre de chacun de ses poèmes¹⁰⁷. Le distique *a-a* intervient ici entre deux suites périodiques de stances. Les stances qui le précèdent sont rimées en *aab-ccb* rythmés en *CC6 CC6* ; ces stances sont masculines, conformément à la tendance normale chez Hugo (c'est la cadence de strophe normalement conclusive et neutre). Donc le distique narratif succède à un vers masculin, donc il doit être en rimes féminines et l'est en effet (en « -ée »).

Hugo aurait pu conclure son poème par une suite de stances masculines à vers initiaux féminins, comme le plus souvent chez lui. Mais, pour quelque raison, il a choisi de le conclure par un type de stance qui, chez lui, dans la première partie de sa carrière, était préférentiellement féminin¹⁰⁸ : le sixain *aab-ccb* rythmé en *CC8 CC8*, cadencé en *mmf-mmf* ; cette suite, commençant par un vers masculin, ne pouvait pas succéder sans conflit d'alternance aux sixains masculins précédents.

Le distique unique (donc en nombre impair) inséré entre les deux séries de stances inconciliables résout le conflit, parce qu'il commence et finit par une rime féminine (forme isopolaire). Il a donc vraisemblablement, dans ce passage d'une section en sixains masculins à une section de sixains féminins, une fonction de transition de cadence¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Ne pas confondre les parties (sémantiques) du poème numérotées de I à IV dans le recueil et les six pièces métriques qu'on doit y distinguer.

¹⁰⁶ La coïncidence du nombre 2 des vers du distique unique et du nombre des feux ne me paraît pas significative (mais qui sait ?).

¹⁰⁷ Martinon (1912 : 140, n. 3) en avait déjà fait la remarque.

¹⁰⁸ De cette préférence paradoxale, Martinon (1912) a proposé une ingénieuse et séduisante explication : Hugo jeune aurait été impressionné par les stances de la *Jeune Captive* de Chénier. Cette jeune femme supposée inconnue est désignée par le pronom « elle » signifiant le sexe féminin, par lequel la strophe et le poème se terminent en cadence « féminine », convenant à une tonalité élégiaque. – Il semble que Hugo ait longtemps imité ce rythme sans l'associer forcément à une telle tonalité, par exemple, justement, à la fin de *Magnitudo parvi*.

¹⁰⁹ Même technique de transition de cadences dans *À Olympio*, poème antérieur dans *Les Voix intérieures*, pour passer des *fmfm* de la première « voix » aux *mmf* de la seconde, tous ces quatrains étant rythmés en *C6-C6* (v. plus haut) : entre ces deux séries strophiques s'intercalait un quatrain narratif isopolaire en *ab-ba* d'alexandrins sans clausules, ce qui convenait à son aspect narratif et le distinguait mieux des stances qui l'entouraient). (sur cette transition de cadences, v. Martinon, 1912 : 140, n. 3).

3.3 Périodicité douteuse dans un diptyque de paires de quintils

Voici un poème tout à fait exceptionnel (me semble-t-il) dans les *Contemplations* par le fait que sa périodicité rimique apparente – « C'est deux quintils en *abbab* ! » –, peut paraître réellement douteuse s'il ne s'agit pas simplement d'épeler des séquences de rimes, mais d'analyser des rythmes : **4.10**.

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

Pèse un globe à travers des millions de lieues,	<i>bc ?</i>	
Moi, je cherche autre chose en ce ciel vaste et pur.	<i>cd ?</i>	
Mais que ce saphir sombre est un abîme obscur !	<i>dd ?</i>	
On ne peut distinguer, la nuit, les robes bleues		
Des anges frissonnants qui glissent dans l'azur.	<i>cd ?</i>	

L'analyse de ce problème serait trop longue pour prendre place dans ce paragraphe. J'en ai proposé une consultable en ligne (C 2016 b) que je résume ici.

La première stance est clairement organisée en *ab-ba-b*, soit un GR classique *ab-ba* augmenté d'un vers (module ?). Pour que le poème soit r-périodique, il faudrait que l'unique stance qui suit se prête sans torture mentale au même traitement rythmique en *ab-ba-b*. Le poète a manifestement pris le soin d'empêcher ça en construisant à partir du dernier vers du premier quintil un leurre rythmique propre à dévier le lecteur de ce rythme.

Le sens de ce piège est évident dans le poème même : à la différence du marin, du berger et de l'astronome, « Moi » cherche quelque chose, « autre chose », qu'on ne peut pas trouver.

Or ce poème présente plusieurs caractéristiques métriques exceptionnelles sinon en général, du moins dans le cadre du recueil. Il est l'un des deux seuls poèmes en quintils, et même en paire de quintils. L'autre, antérieur dans le recueil, « **Hier, le vent du soir...** », (2.5) clairement métrique en *ab-aab* et de ton plutôt chantant, est en contraste avec lui comme « hier », temps d'amour d'*Autrefois*, avec *Aujourd'hui*, temps de deuil.

Le piège rythmique repose au départ sur un *glissement métrique* d'un poème (bien chantant), « Hier, le vent du soir... », à ce poème (dé-chantant) « Pendant que le marin... » : Les deux sont principalement constitués d'une suite discursive du type « ... – Moi, je... », qui est bien calée autour de la frontière de stances dans le premier poème, mais dangereusement décalée dans « Pendant que le marin... » à un vers de cette frontière, parce qu'un troisième syntagme du type « Pendant que... » occupe le dernier vers du premier quintil et le premier du second. À partir de là, le rythme strophique périodique, c'est-à-dire un rythme conforme à celui du premier quintil, ne paraît plus guère rattrapable.

Dans ce dernier poème, la dissolution métrique de la seconde stance, empêchant d'emblée la périodicité strophique (réelle), peut être une expression rythmique des vains efforts pour distinguer dans le ciel un être disparu.

« Pendant que le marin... » me semble être le seul poème apparemment r-périodique des *Contemplations* qui déroute aussi brutalement le traitement périodique de ses strophes. Quant à la technique de versification employée, avec un faux distique chevauchant la frontière de stances, elle est proche de celle de Rimbaud dans un trois-quintils de 1872 où « Moi » – rejette dans le dernier quintil l'offre que vient de lui faire un « pauvre songe ».

* *
*

Quelques références¹¹⁰

- ALBOUY, Pierre, 1967, édition des *Œuvres poétiques* de Victor Hugo, vol. 2, Pléiade, Gallimard.
- BENINI, Romain, 2014, *Chansons dites "populaires" imprimées à Paris entre 1848 et 1851, approche stylistique et métrique*, thèse soutenue à l'ENS de Lyon en décembre 2014.
- BUFFARD-MORET, Brigitte, 2016, « Petit précis de versification hugolienne, au prisme des *Contemplations* », dans Charles-Wurz & Wulf, 2016.
- CHARLES-WURTZ, Ludmila, 2002, édition des *Contemplations*, Le livre de poche classique.
- CHEVRIER, Alain, 1996, *Le Sexe des rimes*, Les Belles Lettres, Paris.
- COMBET, Georges, 1984, « Les parallélismes de Booz endormi », Grimaud, 1984, dans *Victor Hugo I, Approches critiques contemporaines*, éd. par Michel Grimaud, Lettres modernes, Minard, p. 81-99.
- CORNULIER (de), Benoît, 1993, « Le système classique des strophes : Hugo 1829-1881 », dans *Langue française* n°99, 26-44, Larousse.
- C 1995, *Art poétique, Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
 - C 1999, *Petit dictionnaire de métrique*, <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/DicoMet.pdf>.
 - C 2014/1995, *Répertoire des formes strophiques de Victor Hugo* datant de 1995, <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/rephugo.pdf>. [Ce répertoire mis en en ligne en 2014, rédigé en 1995, est tiré d'un relevé métrique des poésies de Hugo telles qu'éditées dans l'édition des œuvres complètes dans la collection "Bouquins" ; ce relevé a été fait en 1984-1985 en vue de constituer un répertoire métrique des poésies de Hugo pour le 15 volume de cette collection, qui n'a pas paru.]
 - C 2005, « Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire » dans Murat & Jacqueline Dangel (2005) p. 125-178.
 - C 2016 a, Relevé métrique des *Contemplations* et Spécification de ce relevé, en ligne (à préciser).
 - C 2016 b, « Un 2-quintils rythmiquement déroutant dans les *Contemplations* », en ligne (<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/2quintilsHugo.pdf>).
 - C 2016 c, « Bizarres fautes de mélange des rimes chez Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé » dans *Poétique* 180, p. 187-201.
- DAVENSON, Henri, 1946/1982, *Le Livre des chansons*, La Baconnière, Neufchatel.
- GOUVARD, Jean-Michel, 2015, *La Versification française*, 2^e éd., Quadrige Manuels, PUF.
- GRIMAUD, Michel, dir. 1984, *Victor Hugo I, Approches critiques contemporaines*, Lettres modernes, Minard.
- 1988, « Bibliographie historique et critique pour l'étude du vers de Hugo », dans Grimaud, 1988, p. 191-208.
- LOMBEZ, Christine, 2004, « Traduction de la poésie en vers ou en prose ? Le cas de Gérard de Nerval » dans *Transfer(t)*, Montpellier, Praxiling – Université de Montpellier III, n° 1, *Poésie, traduction retraduction*, textes réunis par C. Lombez, Cahier coordonné par Roger Sauter, p. 27-41).
- MARTINON, Philippe, 1912, *Les Strophes*, Champion.
- MORIER, Henri, 1975, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, 2^e éd., Presses Universitaires de France.
- MURAT, Michel, & DANGEL, Jacqueline, eds., *Poétique de la rime*, Champion, 2005.

¹¹⁰ Il ne s'agit pas d'une mini-bibliographie du sujet, mais de travaux ou documents évoqués dans l'étude.

CHARLES-WURTZ, Ludmila & WULF, Judith, dir., 2016, *Lectures des Contemplations*, Presses Universitaires de Rennes (dont je n'ai encore lu que l'article de B. Buffard-Moret).