



HAL
open science

L'alexandrin de Cyrano

Benoît Cornulier (de)

► **To cite this version:**

| Benoît Cornulier (de). L'alexandrin de Cyrano. 2021. hal-03272413

HAL Id: hal-03272413

<https://hal.science/hal-03272413>

Preprint submitted on 28 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Benoît de Cornulier, Laboratoire de Linguistique de Nantes, juin 2021

Version revue (2021) d'une étude parue dans *Edmond Rostand, poète de théâtre*, dirigé par Hélène Laplace-Claverie, Olivier Goetz, Bertrand Degott (dir.), juin 2020, Presses U. de Franche-Comté, série « Arts en scène »¹

L'alexandrin de Cyrano

Résumé –. Argumentation méthodique en faveur de l'idée que, dans la tête d'un *lecteur* métrique comme de l'auteur, tout alexandrin de cette pièce était plausiblement rythmable en 6-6 (forme périodique) ou sinon, sporadiquement, en 4-4-4 ou 3-5-4 (à coupe 8^e) ; **dans** seulement deux parmi les vers n'admettant pas une coupe 8^e, le rythme 6-6 est barré par un mot dont une voyelle prétonique de morphème est 6^e du vers. Dans trois vers où la coupe 8^e semble exclue, une voyelle féminine 7^e impose un traitement rythmique continu en 6-6 (césure à récupération rythmique). Liste commentée des vers à voyelle 6 prétonique de mot ou posttonique.

1. Le spectacle ou le poème ?

Y a-t-il des régularités rythmiques (sensibles), de celles qu'on appelle *métriques*, dans les alexandrins de *Cyrano de Bergerac* ? L'examen du texte graphique publié de la pièce permet de répondre en partie à cette question en ayant conscience qu'assister à une représentation et lire le texte de la pièce sont deux choses différentes. Dans l'esprit d'un lecteur, incité par lecture de la chose écrite à produire ou reproduire dans sa tête des vers sous forme de pensée verbale, le formatage traditionnel des vers en autant d'*alinéas métriques* impose leur identification et conditionne leur traitement – sens et rythmes joints –. L'importance de ce mode de consommation ne devrait pas être minimisée : pendant les deux premiers tiers du XX^e siècle au moins, probablement beaucoup plus de la moitié des nombreux Français qui connaissaient par cœur des passages de *Cyrano* (ou de *L'Aiglon*) n'avaient jamais assisté à une représentation de la pièce et la connaissaient par lecture individuelle souvent muette. Au XVII^e siècle on appelait tout simplement *poème* le *texte* des paroles d'une tragédie musicale sous sa forme éditée et on avait conscience que *lire le poème* d'*Atys* du poète Quinault n'était pas la même chose qu'*assister à un spectacle* où ces paroles étaient (plus ou moins distinctement) entendues chantées sur une musique de Lully. Sans prétendre nier l'intérêt d'une étude rythmique des représentations si elle est faisable, c'est surtout du *poème* de *Cyrano de Bergerac* qu'il sera question ici, la référence utilisée en dernier recours étant une édition de 1899 ; l'examen de ce texte permettra d'avancer quelques hypothèses sur la rythmique de l'auteur, mais non sur celle de chacun de ses lecteurs contemporains ou non.

2. Une monophonie mentale

Voici un échange entre deux pages (acte 1, scène 1, ci-dessous « sc. 1.1 ») :

- Hep ! Avez-vous des sarbacanes ?
- Et des pois !

En français, si affectée que soit la diction, il est impensable de faire la liaison d'une élocution à l'autre : le premier page ne peut pas dire « sar-ba-ca-neuz », ou le second « Z'et des pois ». Mais pour pouvoir tirer un rythme alexandrin de ce vers, « Hep ! Avez-vous des sarbacanes ? – Et des pois ! », il faut penser douze syllabes. Il faut donc que les « sar-ba-ca-nes » en fournissent quatre. Or, pour que l'*e* final de « sarbaca-nes » contribue au rythme, il faut qu'il soit protégé de l'élision (concrète ou mentale) par un /z/ de liaison (« Hep ! Avez-vous la sarbacane ? – Et des pois ! » ne pourrait régulièrement contribuer qu'à une longueur métrique totale de onze). Alors qui doit le prononcer, ce /z/ ? Le premier page (« des sarbacane-z ») ? ou le second (« Z-et des pois ») ? Aucun des deux, évidemment, mais il

¹ Actes du colloque d'Arnaga (Cambo, 27-29 septembre 2018) organisé par Hélène Laplace-Claverie & Olivier Goetz.

appartient au lecteur métrique² de se faire dans sa tête un alexandrin *comme si* ces deux répliques étaient articulées par la même personne : la métrique de cet alexandrin (et de plusieurs autres semblables dans la pièce) peut reposer, à la lecture, sur une sorte de *mono-phonie mentale*³.

(On parle parfois d'« abstraction » à propos de phénomène de ce type (peut-être dans l'esprit de certaines formes de phonologie dite générative). Mais la pensée verbale – activité verbale mentale dans une tête – est un phénomène concret, même si nous n'avons pas encore les moyens de l'observer comme nous savons aujourd'hui observer des phénomènes acoustiques dans l'atmosphère ; c'est dans cette activité concrète que des rythmes – concrets quoiqu'inobservables – peuvent avoir lieu).

Inversement, à peine huit vers plus loin, un page (au parterre) et une distributrice (qui ne l'a même pas écouté) :

– Ah ! voici la distributrice !...

– Oranges, lait, [...]

Cela fait un autre alexandrin : « Ah ! voici la distributrice !... – Oranges, lait, [...] ». Cette fois, le lecteur métrique doit tenir compte de ce que le mot « distributric(e) » n'est censé fournir que quatre syllabes (métriques) parce que, devant le mot jonctif « oranges », sa voyelle posttonique n'est pas censée exister, ou, du moins, contribuer au rythme : en effet, conformément à la tradition littéraire, chaque *vers* de *Cyrano* est traité en interne comme un contexte de liaison et d'« élision » devant mot jonctif, à l'inverse des frontières de vers où ni liaison ni élision ne sont supposées.

Un metteur en scène rêvant d'une espèce de réalisme métrique de la *diction* pourrait croire atteindre son but en faisant articuler à un comédien, soigneusement, ces « sar-ba-ca-nes » et à un autre comédien cette « dis-tri-bu-tric' ». L'intention est louable ; mais déjà deux siècles et demi plus tôt, dans une des scènes les plus célèbres du *Cid*, Rodrigue et le Comte dialoguaient ainsi : « Parle. – Ote-moi d'un doute. » Cet échange constituait un hémistiche dans un vers ainsi formaté à peu près dans des éditions du temps de Corneille :

R. A moy, Comte, deux mots. C. Parle. R. Oste-moy d'un doute.

La voyelle correspondant à l'*e* de « par-le » était peut-être inévitable en diction soutenue ; mais, dans l'esprit d'un auditeur ou d'un lecteur, elle ne devait pas contribuer à l'impression rythmique 6 parce que la réplique suivante commençait par un mot jonctif, « oste ». Il convient donc, parfois au moins, de distinguer l'absence d'une voyelle et le fait qu'elle ne contribue pas au rythme régulier, preuve parmi d'autres que celui-ci est en dernier ressort un aspect d'une opération mentale.

Il y a tout de même, à cet égard, une différence historique majeure entre le vers de Corneille et celui de Rostand. Peut-être qu'à l'époque du premier, dans une pièce sérieuse, un nombre significatif d'auditeurs, familiers de poésie littéraire, s'attendaient à pouvoir sentir la distinction des alexandrins et le mètre de chaque vers tout au long d'une représentation. Rostand, lui, arrive après la « crise du vers » et dans une époque où le vers métrique côtoie le vers libre jusque à l'intérieur de certains poèmes. Il est vraisemblable qu'un assez grand nombre d'« alexandrins » de son *Cyrano*, parfois émis sur la scène

² Je ne parle pas des nombreux lecteurs d'aujourd'hui qui, non sujets à la pression métrique, peuvent ne pas remarquer qu'ils se font dans leur tête des vers non-alexandrins. Merci à Olivier Bettens et Eliane Delente pour diverses remarques et corrections.

³ On verra plus bas que dans *un* esprit où se passe le vers « Hep ! Avez-vous des sarbacanes ? – Et des pois ! », en *traitement rythmique continu* du vers en 4-4-4, l'impression dite de rythme 4 associée à la suite de mots « Et des pois » profite, par *solidarité rythmique*, de la voyelle posttonique de la suite de mots « des sarbacanes » (elle aussi associable à un rythme de 4). La réplique « Et des pois » est donc rythmiquement solidaire de la précédente, malgré leur altérité énonciative supposée. – Marc Dominicy me fait à ce sujet la remarque suivante (2019) : « Dans le théâtre de Plaute (et des autres dramaturges anciens), dont la métrique est d'une complexité effroyable à nos yeux (scander ces textes dépasse largement les capacités de la quasi-totalité des latinistes), il y a sans problème des élisions entre des répliques, “à l'interlocution” comme disent les spécialistes. Soubiran, très grand métricien, écrit dans son commentaire du “Miles gloriosus”, que ce type d'élision “consiste pour les deux acteurs à se couper la parole (dernière syllabe de A et première syllabe de B superposées)”, ce qui est proprement impossible (il suffit d'essayer de réaliser la chose avec une autre personne). Pourtant, Cicéron affirme à la fois que la langue de ces pièces est celle de tous les jours et que le public illettré (c'est-à-dire à peu près tout le monde à l'époque) manifeste son mécontentement dès qu'un acteur commet une erreur prosodique (“De l'Orateur”, 3, 196-197). On ne saurait évidemment parler de “métrique sur papier” dans un cas de ce genre, mais le degré d'abstraction qui séparait le jeu des acteurs de la métrique était tout aussi considérable ».

dans une grande confusion d'actions et de paroles entre des gens qui ne se parlent même pas, étaient pratiquement impossibles à distinguer et sentir métriquement même par des spectateurs métriquement exercés. L'auteur, versificateur et homme de théâtre chevronné, ne pouvait sans doute pas ignorer cette éventualité.

Un certain nombre d'interjections et d'onomatopées plus ou moins fantaisistes montrent même qu'il joue sur cette ambivalence du poème-spectacle. Quand ça chahute sur la scène, le versificateur aussi chahute un peu son vers. Au théâtre, en assistant à ce brouhaha de « répliques » (sc. 1.3) : « – Ce qu'on s'amuse ! – Kss ! – Montfleury ! – Cyrano ! – Silence ! – Hi han ! – Bêê ! – Ouah, ouah ! – Cocorico ! », à moins de dictions métriquement forcenées, il doit être bien difficile d'associer à certaines de ces suites de mots ou « interjections » des rythmes de 6 et de 6-6 rimés en *a-a*. Dans l'édition de 1899, la suite « Hi han ! Bêê ! Ouah, ouah ! Cocorico ! » est formatée comme une seule réplique dont « le » locuteur est « Le parterre, en délire ». Seul un lecteur, guidé par le formatage métrique, a quelque chance de réussir à se cuisiner dans la tête, à partir de ce chahut verbal, un distique d'alexandrins véritables. Pour tonique du premier hémistiche, il doit imaginer dans le bruit « Kss » quelque chose en bruit de /s/ qui fonctionne comme un noyau syllabique. Au vers suivant, il doit, soit imaginer l'équivalent de deux voyelles bien comptées dans le bêlement « bêê », soit ne pas « élider » l'*e* de « silence » devant « Hi han » disjonctif⁴. (Re)versificateur lui-même, il est ainsi incité à se faire le complice de l'auteur – plaisant versificateur – en recomposant son expérience métrique (mentale). Cela requiert tout de même un minimum d'habitude métrique et n'est pas forcément à la portée de la majorité des lecteurs des années 2000⁵.

C'est d'expériences mentales, heureusement pour la plupart moins acrobatiques que celle-ci, que, sous le nom de rythmes, on essaiera de traiter ici.

Ces exemples, parmi d'autres, confirment que le traitement rythmique (métrique) des paroles du poème *Cyrano de Bergerac* est déterminé par la nature littéraire, graphiquement manifestée, et partiellement fictive, du vers plutôt que par des rythmes naturels de conversation. Et qu'il est légitime de distinguer le *poème à lire* dont l'auteur est Rostand des réalisations théâtrales de la pièce dont tels ou tels metteurs en scène et comédiens⁶ sont tour à tour les auteurs.

Il est donc sommaire de caractériser simplement « l'alexandrin » de *Cyrano* comme un « vers désarticulé » sans même distinguer les spectateurs et des lecteurs (eux-mêmes divers). Pour certains lecteurs métriques dont l'espèce n'a pas encore complètement disparu, il est possible, à la lecture, de sentir le poème de *Cyrano* comme une suite d'alexandrins sans avoir besoin d'en vérifier le « compte » sur les doigts.

3. Le vers, suite de mots, et sa tonique

Première observation, si évidente qu'on peut la croire anodine : chaque *alinéa métrique* de *Cyrano* est une suite de (formes graphiques de) mots. À cela pouvait correspondre dans la tête de l'auteur, et peut correspondre dans la tête d'un lecteur, ce principe fondamental de la poésie littéraire traditionnelle⁷ :

⁴ Comme me le rappelle Olivier Bettens.

⁵ Sur une « l'aporie » de scansion métrique dans un vers des *Romanesques*, voir les remarques de B. Degott citées en annexe au présent article. Plus généralement, sur les ressources métriques de l'humour chez Rostand, voir les analyses et commentaires de Bertrand Degott (2015).

⁶ Par exemple en prononçant « Si vous aviez un peu de lettr' et d'esprit » (et non « de lettres [z]et d'esprit »), le comédien Gérard Depardieu donne peu de chance à un spectateur de traiter en rythme 6 le second hémistiche de ce vers dans le film *Cyrano de Bergerac* réalisé par Jean-Paul Rappeneau en 1990 (d'après la pièce en ligne à : https://www.youtube.com/watch?v=PMVrWMzpzMU&ab_channel=LesCultivores). Mon propos en citant cet exemple d'un type commun n'est pas de critiquer ce qui, parfois, pourrait être un choix d'acteur ou de metteur en scène à l'égard du public visé.

⁷ Les seuls vers de la pièce *Cyrano de Bergerac* dont il est question dans la présente étude sont les 2 477 alexandrins qui en constituent le *fond* rythmique périodique (merci à Bertrand Degott qui m'en a précisé le décompte, intégrant les deux vers de Baro dits par Montfleury, mais non le « Tra la la... » chanté en sc. 1.1, qu'on pourrait y ajouter). Ne sont pas concernés les vers plus petits (près d'une centaine) qui sont *insérés* dans ce fond périodique et dont le mètre différent est signalé par une marge initiale différente. J'ai eu (non exclusivement)

A. *Statut verbal du vers*. - Chaque *vers est une suite de *mots ; ou, à tout le moins et faute de mieux, de morphèmes.

Un astérisque est placé ici devant les mots « vers » et « mot » pour souligner (au moins une fois) qu'il ne s'agit pas ici seulement des formes (graphiques) de mots et de vers, mais des éléments de pensée verbale, sens et forme joints, qui leur correspondent dans l'activité de l'esprit.

Le Statut verbal des vers pourrait passer, à première vue, pour un simple cas presque limite de ce qu'on appelle souvent la tendance, plus ou moins forte selon les époques et les genres, à la *concordance*, comme si on disait : dans certains textes, les frontières de vers, ainsi que sous-vers, correspondent *au moins* à une frontière de syntagme d'une certaine importance ; dans d'autres, *au moins* à une frontière de mot ; dans d'autres, *au moins* à une frontière de morphème ; dans d'autres, *au moins* à une frontière de syllabe ; et, pourquoi pas, « dans d'autres, *au moins* à une frontière de phonème ». Le Statut verbal du vers (et éventuellement des sous-vers) correspondrait à un degré dans cette échelle des contraintes de concordance. Cette impression d'une échelle hiérarchique homogène de degrés de « concordance » est partiellement illusoire ; elle repose sur l'idée que les vers sont des *suites* de phonèmes, de syllabes, de morphèmes, de mots, etc. ; et en particulier que les morphèmes ou mots, même simples (morpho-lexicalement indécomposables), sont divisibles en syllabes ou phonèmes. Mais un *mot ou *morphème simple est, par définition, une combinaison de forme et de sens (ou fonction) ; la première moitié de la forme phonique ou graphique du mot qu'on écrit « maison » ne signifie pas une moitié de maison, la première moitié de la forme du mot « merci » ne constitue pas une moitié de remerciement, etc. En divisant la forme d'un *mot ou *morphème simple, on ne divise pas le *morphème ou le *mot. Ajoutons que dans « en un an » (par exemple), aucun mot ne correspond à une suite d'une ou plusieurs syllabes : les deux phonèmes de « un » se mélangent aux syllabes dont les voyelles (noyaux vocaliques) appartiennent aux deux autres mots. Le Statut verbal reflète donc quelque chose de plus profond que les contraintes de concordance formelles : les rythmes métriques globaux de vers (ou de sous-vers), sont associés, dans la versification traditionnelle, à des éléments de la pensée verbale. Par exemple, dans un traitement métrique normal du vers « La Cigale ayant chanté », lequel traitement a lieu dans un esprit qui pense ces mots, l'impression rythmique déterminée par un certain nombre de voyelles (sept) doit être connectée à cette suite de *mots en tant qu'ils ont un sens.

Rendu métrique de balbutiement ou d'interruption

Il y a peut-être *une* exception dans *Cyrano* au Statut verbal du vers, si on considère que « parce » n'est plus un mot ni même un morphème autonome⁸, dans l'échange :

.....– Parce que ? – Parce...
Que je n'ai pas d'argent.

Pressé de compléter un énoncé interrogativement inachevé (« Parce que ? »), le locuteur a du mal non seulement à dire, mais même à articuler le début d'une explication ; il semble balbutier. À défaut d'être conforme au Statut verbal du vers, cette exception fait sens par lui, en scandant son retard et son raté initial : à défaut de constituer un *mot (ou *morphème) à la rime, « parce », en suspens, y représente une première tentative ratée d'émettre le *mot « parce-que » : le locuteur balbutie et l'incomplétude sémantique du vers en « parce... » rend son ratage énonciatif.

Ce effet de balbutiement est comparable à l'effet d'interruption que Verlaine produit dans ces alexandrins d'un dialogue où il essaie assez mollement de tenir tête à sa femme :

Toi [la femme]	Zut avec ton banal, Ton vulgaire “depuis que t'es là” !
Moi [Verlaine]		C'est que, c'est que...
Toi		C'est que, c'est que, tu m'as l'air... c'est que... Zut ! avecque Tes boniments toujours les mêmes. (...) ⁹

recours à l'édition Charpentier et Fasquelle de 1899. J'ai probablement commis quelques erreurs qu'on peut me signaler à l'adresse benoit.de.cornulier at gmail.com.

⁸ Sur ce cas de distinction dissymétrique, v. « Distinguer sans diviser », (<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/Distinguer.pdf>), §3-4.

⁹ Cité d'après les *Œuvres poétiques complètes*, éd. Le Dantec / J. Borel, Pléiade, 1962, p. 830, d'après l'édition 1894 de *Dans les Limbes*.

L'option d'*e* du dernier mot « que » dans le « C'est que... » dont la forme phonique est interrompue par « Toi » devrait fournir la voyelle « tonique » d'appui du vers, donc sa 12^e, mais c'est « C'est » qui fournit la dernière voyelle nécessaire au mètre de longueur totale 12 ainsi que la base de la rime. Quant au mètre, à cet égard, c'est comme si « Moi », coupé par « Toi », n'avait pas le temps d'articuler correctement son « c'est que », même suspensif. La violence prosodique, métriquement suggérée, rend la violence de l'échange.

4. Un poème à base de 12-voyelles

Compte non tenu de quelques *insertions* métriques en vers simples (éventuellement chantés), on peut scander chaque vers conformément à la tradition littéraire¹⁰ de telle sorte que :

- B. *Base périodique de « Cyrano »* (première approximation) – *Cyrano* est une suite périodique de vers de longueur anatonique totale 12 (des « 12-voyelles », ou « 12v »), groupés en une suite périodique de distiques rimés en *aa*.
- C. À l'intérieur de chaque acte (insertions métriques comprises), les rimes masculines alternent avec les féminines.

La notion de *12-voyelles*, dont on verra qu'elle ne suffit pas à caractériser un rythme, peut être précisée comme suit. Appelons *tonique d'un mot* français sa dernière voyelle *stable* (c'est-à-dire qui n'est pas un *e* instable), s'il en a une¹¹. On peut noter que cette notion distingue une voyelle, non une syllabe, de sorte qu'en ce sens strict la consonne /n/ est *prétonique du mot* /sirano/ quoiqu'elle appartienne à la syllabe incluant sa tonique, qu'elle précède.

Appelons *partie (phonémique) anatonique d'un tel mot* la partie de sa séquence de phonèmes (dont la graphie est soulignée dans le schéma ci-dessous) incluant sa tonique (signalée en capitale) avec tous les phonèmes qui éventuellement la précèdent ; *partie catatonique*, la partie (en italiques ci-dessous) incluant la tonique avec les phonèmes qui éventuellement suivent. La tonique est donc commune à ces deux parties :

Min**E**rve

On peut appeler *longueur anatonique* de ce mot le nombre de voyelles de sa partie anatonique, donc deux, et dire que de ce point de vue c'est un *2-voyelles* (un « 2v ») ; et *longueur catatonique* ou *cadence* le nombre de voyelles de sa partie catatonique, à savoir deux si on utilise l'option de voyelle « e » posttonique (« Mi-ner-ve »), et une seule sinon (« Mi-nerv' »).

On a parfois remarqué¹² qu'à certains égards, dits « prosodiques », pertinents en analyse rythmique et métrique, dans des traditions diverses, chaque vers pouvait être traité comme un mot, parfois dit « mot prosodique ». Le principe suivant s'inscrit dans cette perspective¹³ :

- D. *Appui rythmique sur le dernier mot*. – À certains égards, le vers est rythmiquement traité comme un mot (total), dont la tonique est la tonique du dernier mot du vers.

¹⁰ À l'égard des diérèses traditionnelles, il y a dans *Cyrano* quelques latitudes assez anodines en cette fin de siècle, par exemple le modeste « Christian » en synérèse à la différence des « préci-euses » sur lesquelles un vers attire l'« attenti-on » (sc. I.1).

¹¹ Cette définition conditionnelle nous suffira provisoirement parce que tout vers de *Cyrano* se termine par un mot possédant une voyelle stable. En précisant tout de même qu'à cet égard un groupe du type « dis-lui » ou « dis-je » est traité (prosodiquement) comme un « mot » par intégration du « clitique » postposé à un groupe supérieur (ce que reconnaît graphiquement le trait d'union). Une étude précise des césures requerrait une définition plus exacte.

¹² Notamment Jean-Claude Milner (Milner & Regnault, 1987, chap. 2 « Le mot phonologique »). Mallarmé avait appelé le vers « mot total, neuf » dans son avant-propos au *Traité du Verbe* de René Ghil (nlle éd., Paris, 1887, p. 9).

¹³ Ce principe ne concerne pas seulement les vers, mais aussi bien les hémistiches 6v, et plus généralement tous les éventuels sous-vers envisagés plus bas (en 3-5-4 ou 4-4-4v). dans la question suspensive « Parce que ? », il rend compte de la nécessité d'utiliser l'option de voyelle instable pour s'appuyer sur elle (« que » étant initial d'une proposition absente). La notion de « dernier mot du vers » devrait être précisée, notamment parce que si le dernier mot est clitique, c'est l'accent du groupe prosodique dont il est clitique (et parfois tombe sur le clitique lui-même) qui est tonique du vers, ou de la suite.

Ceci permet de définir la *partie anatonique du vers* comme la séquence de ses phonèmes incluant sa tonique avec ceux qui éventuellement précèdent, et la *partie catatonique du vers* comme la séquence de ses phonèmes incluant sa tonique avec ceux qui éventuellement suivent. Soit, dans ce vers de *Cyrano* (sc. 1.4) :

Je me les sers moi-même avec assez de vErve

La longueur anatonique de ce vers est donc indépendante du fait qu'on prononce à sa fin « ver-ve » ou « verv' », et distincte en principe de sa longueur totale même si elle coïncide avec elle en l'absence de posttonique finale. Pour éviter la confusion (fréquente et non sans conséquences) entre ces deux longueurs, on conviendra de dire que ce vers est, en longueur totale, un *13-syllabes* ou un *12-syllabes* selon qu'on prononce « ver-ve » ou « verv' », mais que dans les deux cas, en longueur anatonique, c'est, quant à sa forme, potentiellement rythmique, un *12-voyelles*.

C'est en ce sens précis qu'on peut dire que *Cyrano* est scandable en suite périodique de 12-voyelles. La *période* de ce poème est la longueur anatonique commune à chacun de ses vers. Soulignons que la *régularité* ainsi repérée n'est pas une propriété de chaque vers en soi, à savoir d'être de cette longueur-là, 12, mais une propriété du poème, à savoir d'être une suite de vers de *même* longueur anatonique¹⁴. Cette périodicité du poème, régularité contextuelle, est fondamentale, par rapport à la régularité culturelle suivant laquelle tel ou tel vers particulier peut être reconnu conforme au modèle alexandrin (dont on parlera).

En métrique française, on appelle traditionnellement *féminin* l'*e* posttonique final de vers, et, de là, *féminines* les rimes et suites de mots (vers, strophe, etc.) terminées par cette voyelle ; et *masculines* les autres. Le vers ci-dessus est donc féminin, au moins fictivement¹⁵, si on considère qu'il a un *e* posttonique 13^e.

Le fait que la longueur anatonique, dont l'éventuel rythme métrique dépend, dépende de l'identification de la tonique du vers, *donc de son dernier mot* est fondamental quant à la fonction du rythme métrique. Car cela implique que ce rythme, arrivant par des **mots*, est fondamentalement connecté dans l'esprit à l'identification des mots du vers (au fur et à mesure du traitement verbal), et en particulier du dernier (en cours), et à leur sens (ou à son sens). La relation particulièrement forte de la rime au dernier mot – qu'on pourrait à cet égard nommer le mot-rime – se traduit notamment par la Contrainte de distinction lexicale (terme emprunté à Yves-Ch. Morin) suivant laquelle pour que deux vers riment (métriquement), il ne suffit pas qu'ils ne soient pas entièrement constitués des mêmes mots : il faut que leurs mots-rimes soient distincts (qu'ils ne se terminent pas par le même mot). L'importance poétique du mot-rime dans le choix des couples rimiques avait été notamment soulignée par Banville dans son *Petit Traité de versification* (1872).

5. Modèle « classique » de l'alexandrin

La longueur anatonique 12 ne *suffit* pas à caractériser *rythmiquement* les vers de *Cyrano* parce qu'elle est supérieure à la plus grande longueur éventuellement sensible (8v)¹⁶. Ces vers de longueur anatonique 12 (*12-voyelles*) ont-ils donc quelque autre propriété commune susceptible de les rendre réguliers rythmiquement (sensiblement), et non seulement à l'analyse ? On sait que dans la tradition poétique séculaire familière à Rostand existait un et un seul modèle de mètre de longueur anatonique totale 12, inscrit dans les mémoires des personnes un tant soit peu cultivées, et caractérisant le vers dit *alexandrin*, qu'on peut caractériser ainsi :

- E. *Modèle historique de l'alexandrin français « classique »*. – Vers composé de deux sous-vers (suites de **mots*) de longueur anatonique 6, à 6v initial masculin (donc à 6v final rythmiquement autonome).

¹⁴ Cette propriété du poème complet, constatable rétrospectivement, résulte de la périodicité comme *allure rythmique périodique*, à chaque moment réalisée par le fait qu'on *pass*e du même au même.

¹⁵ Voir par ex.à « *Fiction graphique* » dans « *Notions d'analyse métrique* », <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/notmet.pdf>.

¹⁶ « *Loi des 8 syllabes* » dans Cornulier 1982. Je note au besoin « 12 » en italiques pour signaler qu'il s'agit d'un décompte intellectuel, mais qu'il ne correspond pas forcément à une impression rythmique précise (donc à un mètre)

Ces sous-vers ont reçu le nom spécial d'*hémistiches* (demi-vers), ci-dessous *h1* et *h2*. Ce modèle implique notamment que la 6^e voyelle ne peut être :

- 1) ni prétonique de mot simple¹⁷ (ce serait incompatible avec le Statut verbal des sous-vers),
- 2) ni posttonique (« féminine ») (contrairement au fondement du rythme anatonique),
- 3) ni suivie d'une posttonique 7^e qui impliquerait un 6v initial féminin (contraire à l'autonomie rythmique de *h2*).

Si les *I2-v* de *Cyrano* étaient conformes au modèle de l'alexandrin classique, aucune de ces propriétés ne s'y rencontrerait. S'ils étaient tout à fait libérés de ce modèle, on s'attendrait à rencontrer, sur près de 2 500 vers *I2-v*, au moins une ou deux centaines de vers F6 ou F7 et encore plus de vers M6. Nous allons constater une situation intermédiaire en examinant les vers qui présentent l'une au moins de ces propriétés¹⁸.

6. Vers à voyelle 6 prétonique de mot

Dans 61 vers la 6^e voyelle est prétonique de mot. Dans cinq de ces vers, elle est tout de même, du moins, tonique d'un mot simple, notamment dans les trois suivants où ce mot est signalé en italiques : « Ah ! Et moi, *Cyrano-Savinien-Hercule* », « De Guémené... \ De *Bois-Dauphin*... \ Que nous aimâmes ! »¹⁹, « Chevalier d'*Antignac-Juzet*. – Baron Hillot » ; dans de tels cas, un *h1* éventuel ne serait pas contraire au Statut verbal des sous-vers, puisqu'il se terminerait par un mot (composant) complet (la division métrique – ludique – d'un nom à rallonges n'est pas rare dans la pièce ; ici même, « Baron Hillot » n'est que le début d'un tel nom se prolongeant après la rime dans le vers suivant).

Il pourrait être pertinent qu'à défaut d'être prétonique d'un mot (ne serait-ce qu'un mot composant de mot composé comme on vient d'en voir), la voyelle 6 soit potentiellement tonique de morphème, comme au moins dans ces deux vers : « S'il était aussi maldisant que bien coiffé ! », « Mais... \ Je lisais, je relisais, je défaisais » ; dans le premier, si on suppose le rythme 6-6, il distingue à la tonique de *h1* le morphème « mal- », en contraste (devant « -disant ») avec l'adverbe « bien » (devant « coiffé ») ; dans le second, il distingue en même position, comme par insistance, le morphème « re » en progression de « lisais » à « re-lisais ». Là encore le Statut verbal des sous-vers serait potentiellement respecté.

Mais, au moins – semble-t-il²⁰ – dans une bonne moitié des 61 vers M6, la voyelle 6 n'est même pas tonique de morphème. Par exemple, dans « Que pour marcher, à petits pas, dans de la lune », qu'on divise la forme de « petits » en « pe-tits » ou « pet-its », l'éventuel *h1* ne se termine pas par un combiné de forme et de sens (une sorte de *mot, ne serait-ce qu'un *morphème), mais seulement par un *bout de forme* de mot ou de morphème. Il est donc clair, au seul vu de la liste complète des vers M6, que les *I2-v* de *Cyrano* ne sont pas tous des alexandrins classiques ; et il est douteux qu'ils soient tous rythmables en 6-6.

Or il suffit, me semble-t-il, de lire attentivement la liste des 61 vers M6 pour s'apercevoir que la plupart sont assez naturellement rythmables en 4-4-4v (plus d'une quarantaine), ou sinon en 3-5-4v (près d'une quinzaine supplémentaire) ; le vers « Plus fier que tous les Artabans *dont la Gascogne* » n'est sans doute pas si évidemment rythmable en 4-4-4 ou 3-5-4 (sauf à accentuer « tous » ?), mais se termine comme les précédents par une suite de mots (ici en italiques) rythmable en 4, en sorte que tous ces vers ont en commun de se prêter à un traitement rythmique à finale 4v, noté au besoin ci-dessous « ...4v ».

¹⁷ Sur ce corpus graphique, on se contente ici d'une notion graphique de *mot* comme séquence graphique continue (sans espaces) de lettres incluant éventuellement des traits d'union ou apostrophes ; s'il en inclut, comme « trait-d'union » ainsi écrit, c'est un *mot composé* ; sinon, comme « trait », « d » et « union » dans ce mot, ou comme « malvenu », c'est un *mot simple* (s.-e. graphiquement).

¹⁸ Un vers est codé « F6 » ou « F7 » si sa 6^e ou 7^e voyelle est féminine (lexicalement posttonique) ; « M6 » si sa 6^e voyelle est prétonique de mot. Les listes de vers de la pièce ayant ces propriétés peuvent être communiquées sur demande.

¹⁹ « \ » (et non un tiret) note un changement de locuteur.

²⁰ La prudence s'impose (et la précision certaine est impossible) quand il s'agit de déterminer une décomposition (sensible) en morphèmes dans de nombreux mots.

Par exemple, en 4-4-4 ou 3-5-4v : « Le pâtissier des comédiens *et des poètes* ! » « La plus belle ?... \ Tout simplement *qui soit au monde* ! » « Quelque chose d'épouvantable ! \ *Embrasse-moi* ! »²¹.

Dans certains de ces vers, la suite de mots constituant cette finale ne possède pourtant en elle-même que trois voyelles anatoniques et ne pourrait donc donner, si on la rythmait isolément, qu'un rythme de 3 ; tel est le cas de « Et des pois », « Cassandace », « Mais quel geste » ; il faut la traiter dans la continuité des vers qu'elle termine, « Hep ! Avez-vous des sarbacanes ? \ *Et des pois* ! », « Barthénoïde, Urimédonte, *Cassandace* », « Jeter ce sac, quelle sottise ! \ *Mais quel geste* ! » pour qu'elle soit associée à l'impression finale de rythme 4. On peut rendre compte de ce décalage entre la longueur anatonique intrinsèque de la suite de mots (3-voyelles) et son effet rythmique (4v) à l'aide du schéma suivant :

{ Jeter ce sA]¹ c, quelle sottI]² se ! Mais quel gE]³ ste }

La paire d'accolades { } encadre le *vers, auquel s'applique traditionnellement ce principe :

F. *Indépendance rythmique du vers littéraire*. – Chaque vers est autonome quant à son rythme anatonique.

Conséquence immédiate de ce principe :

G. *Non-récupération rythmique des posttoniques terminales*. – Si la dernière voyelle d'un vers est posttonique de ce vers (donc ne contribue pas à son rythme anatonique), elle ne contribue pas non plus au rythme du suivant (extra-métricité absolue).

Par cette extra-métricité absolue, la dernière voyelle d'un vers se distingue de la dernière voyelle d'un sous-vers non terminal, par exemple d'un hémistiche féminin de rythme 6 dont la posttonique 7^e pourrait contribuer au rythme anatonique de l'hémistiche suivant, cas de *récupération rythmique* plausible exceptionnellement dans quelques 6-6 de *Cyrano* (voir plus bas), mais beaucoup plus commun dans la même pièce pour un rythme à 4v final comme on va le voir maintenant.

Supposons ce vers traité en suite de trois sous-suites de mots, sm1 « jeter-ce-sac », sm2 « quel-le-sotti-se », sm3 « mais-quel-ges-te ». Chacune possède sa tonique (celle de son dernier mot) notée en capitale ci-dessus. Supposons de plus à l'intérieur du vers un *traitement rythmique continu*, tel que chaque sous-suite de mots est traitée *solidairement* de la précédente, et non indépendamment comme un vers. La notion suivante est alors utile :

H. *Domaine anatonique d'une suite de mots (définition)* : Espace temporel commençant avec le début de la forme de cette suite de mots, ou, en cas de traitement rythmique continu avec une suite antérieure, sitôt après la tonique de celle-ci, et clos immédiatement après sa propre tonique.

Ainsi, dans le schéma ci-dessus, le domaine anatonique est délimité par la paire de symboles { ...]¹ pour la suite de *mots représentée par²² « Jeter ce sac » ; par la paire]¹...]² pour « quelle sottise » ; et par la paire]²...]³ pour « Mais quel geste ».

Le rythme anatonique peut alors se définir :

I. *Rythme d'une sous-suite de mots dans un vers*. – Une sous-suite de mots peut recevoir une impression rythmique déterminée par le nombre des voyelles comprises dans son domaine anatonique.

Ainsi à la sm3 « Mais quel ges-te » peut être associée une impression rythmique n'impliquant pas sa posttonique finale (postérieure à]³), mais impliquant celle de « ...sotti]-se ». Ce rythme n'est donc pas à proprement parler la « mesure » de la suite de mots « Mais quel geste »²³.

²¹ Je ne fais part ici que de mes impressions, mais, en se contentant de quelques critères, on peut déjà faire l'observation suivante : dans 3 seulement de ces 61 vers, la voyelle 8 est posttonique, ou prétonique de mot, ou appartient à un proclitique ou à une préposition monovocalique.

²² La graphie « Jeter ce sac » représente dans ce schéma hybride une suite de *mots, où le *mot, représenté par la forme graphique « sac », ou phoniquement /sak/, est indivisible, mais où la *forme* de ce mot est divisible : ses phonèmes /sa/, mais non son phonème /k/, appartiennent à sa forme et à son domaine anatoniques.

²³ Cette définition de l'intervalle anatonique correspond à la caractérisation de l'isochronie que j'ai proposée pour la métrique musicale dans « L'Enfance du rythme – À propos de comptines », à paraître dans *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada* n° 20, 2021, §4. Les parcours isométriques linguistique et

Il semble que, dans la plupart des 61 vers où la voyelle 6 est prétonique de mot, cette entrave probable au rythme 6-6 est compensée par la possibilité d'un rythme « ...4v » (le plus souvent 4-4-4 ou 3-5-4v). Seuls 3 vers à prétonique de mot 6^e me semblent réfractaires à ce rythme ; ce sont aussi les seuls dont la voyelle 8 est codée pour une propriété pouvant handicaper une « coupe 8^e » :

Appelle Hippocampelephantocamélos
De la moitié du commencement d'une, car
Ah ?... Et moi, Cyrano-Savinien-Hercule

Le troisième n'est pas vraiment problématique²⁴ : sa voyelle 6 est du moins tonique du mot-composant « Cyrano » et il se laisse naturellement rythmer en 6-6 (son h2 n'inclut même pas un rejet initial). Il est simplement remarquable qu'il soit presque entièrement occupé par un nom à composants multiples, ce qui l'apparente à de nombreux autres passages de la pièce où des noms à rallonges enjambent la frontière 6-6, souvent avec humour.

Les deux autres vers sont, eux, vraiment exceptionnels. Dans les deux, un 4v final est exclu (la voyelle 8 est prétonique de mot simple), et pourtant un 6v final conforme au Statut verbal des sous-vers est exclu, la voyelle 6 étant prétonique même de morphème simple (dans « e-lephanto » ou « el-ephanto », et « co-mmencement » ou « comm-encement »). On peut, certes, se le rythmer en 6-6, mais sans associer chaque impression rythmique de 6 à une suite uniquement formée de *mots (mots ou du moins morphèmes), puisque chaque hémistiche inclut forcément un simple *morceau de forme* de mot ou morphème.

Ces deux vers exceptionnels figurent dans la même fameuse tirade du nez. Est-ce par hasard ? Probablement non. Dans l'un, la division verbale en 6-6v est barrée par le nom d'un animal énorme seul comparable au nez de Cyrano ; dans l'autre, par la désignation « du *quart* de la *moitié* du *commencement* d'une [seule] » plaisanterie, pour exprimer l'impossibilité d'« articuler » une partie infime d'une unique plaisanterie contre son nez ; soit un quasi-infiniment grand et un quasi-infiniment petit, métriquement corrélés. La résistance des *mots « commencement » et « Hippocampelephantocamélos » à la division *verbale* (et non simplement phonémique) en 6-6 peut contribuer à figurer cette double impossibilité. Elle associe du même coup par le rythme l'énormité du nez à l'énormité de la susceptibilité de son porteur.

7. Vers à voyelle 6 posttonique

La posttonique 6^e, exclue de l'alexandrin classique, apparaît dans 11 vers de *Cyrano*, par exemple : « Eau de framboise, aigre de cèdre... \ Place, brutes ! ». Dix de ces vers me semblent (comme celui-ci) naturellement rythmables en 4-4-4 ; un, en 3-5-4 (« Que tous ceux qui veulent mourir lèvent le doigt ») ; tous donc en « ...4v ». Dans quatre (plus d'un tiers), la suite de mots finale, de longueur propre 3 seulement, doit être rythmée solidairement avec la précédente pour sonner 4 (ainsi « Place, brutes »). Ces résultats convergent nettement avec ceux de la liste des mots à prétonique de mot 6^e.

8. Vers à voyelle 6 suivie d'une posttonique et solidarité rythmique de h2

La propriété « S6 » (voyelle 6 suivie d'une posttonique 7^e), incompatible avec l'autonomie rythmique du second 6v dans l'alexandrin classique (voir §5), apparaît pourtant dans onze 12-v de *Cyrano*, soit moins d'un centième. La majorité de ces vers (8 sur 11) se prêtent à un traitement rythmique à 4v final, comme « Car vous tremblez comme une feuille *entre les feuilles* ». Mais trois récalcitrent :

Tenez, à la première du Cid, j'étais là !
Je n'obéis qu'aux ordres de guerre. \ Ah ?... Ma foi !
Il a crié : Service du Roi ! \ Hein ? Du Roi !...

Est-ce à dire que ce ne sont même pas des 6-6v ? Ou, seulement, que ce sont des 6-6v, mais à 6v final non rythmiquement autonome, type d'alexandrin qui commençait un peu à se répandre au tournant du siècle ? Examinons cette dernière hypothèse en fonction de son éventuel intérêt stylistique. Et pour cela d'abord oublions la notion traditionnelle, mais pourrie, de *césure enjambante*, qui nous ferait dire

chronométrique ont en commun d'être du type e¹]...e²], où e¹ et e² correspondent à des événements successifs à chacun desquels correspond un instant métrique.

²⁴ Ce vers n'a même pas de trait-d'union après « Cyrano » dans de nombreuses éditions.

que la syllabe posttonique de « premiè-re », « or-dres » et « Servi-ce » est rejetée dans le second hémistiche, ce qui serait contraire au Statut verbal des sous-vers, alors que la notion de domaine anatonique permet de considérer que dans ces vers, si h2 est exceptionnellement rythmé en continuité avec h1, un traitement rythmique en 6-6 est compatible avec ce partage en sous-vers : « Tenez, à la première – *du Cid*, j'étais là », « Je n'obéis qu'aux ordres – *de guerre*. \ Ah ?... Ma foi ! », « Il a crié : Service – *du Roi* ! \ Hein ? Du Roi !... » (italiques miennes). Cette analyse permet de reconnaître trois rejets conformes au Statut verbal des sous-vers : « du Cid », « de guerre », « du Roi ». Dans l'analyse traditionnelle en « césure enjambante », le rejet imaginé d'une syllabe posttonique (« -re », « -dres », « -ce ») cachait ces vrais rejets comme un train (faux) qui en cacherait un autre (un vrai...). Ces trois rejets réels – je ne parle pas des syllabes prétendument « enjambantes » – sont-ils pertinents ?

Dans la scène 4.4, un colonel évoque devant une compagnie la possibilité de donner à son capitaine l'ordre d'infliger une peine à de valeureux soldats alors même qu'ils sont en train de risquer leur vie sur le champ de bataille. Bravant la menace de son supérieur, le capitaine ose répondre qu'il n'obéit « qu'aux ordres de guerre » ; sa réponse souligne pertinemment que ce ne serait là qu'un ordre de mesure *disciplinaire*, non *de guerre* (on devine qu'il s'agit pour le colonel d'assouvir sa rancune). Le capitaine sera pris au mot : peu après (trente-quatre alexandrins plus tard), le colonel donnera un véritable ordre de guerre dont la conséquence sera que la compagnie subira l'assaut des ennemis et que Christian (son trop heureux rival) périra. Dans l'hypothèse d'un h2 rythmiquement solidaire du précédent, le rejet « de guerre » pointe précisément ce qui, par contraste, disqualifie l'ordre du supérieur, en rapport précis avec un moment dramatique de la pièce. Le rejet de la précision « de guerre », avec le traitement rythmique exceptionnel qu'il implique, pourrait participer à la dramatisation.

Dans « Il a crié : Service du Roi ! \ Hein ? Du Roi !... », la pertinence d'une éventuelle mise en rejet, par rythme 6-6, de ces mots : « du Roi », est quasi explicitement confirmée, dans le vers même, par la réaction immédiate : « Hein ? Du Roi !... » où « hein » prouve le caractère extraordinaire de la précision : « du Roi ». Ce sera encore amplement confirmé dans les vers qui suivent, puis, peu après, par la surprise marquée (avec coup de théâtre... verbal) dans l'échange : « Service *du Roi* ? Vous ? – Mais *du seul roi*, l'Amour ! » (je souligne), puis encore par l'exclamation dédaigneuse « Si c'est là le service / *De votre Roi*, le mien + vaut mieux ! » où « De votre Roi », encore en rejet mais à l'entrevers cette fois, contraste avec « le mien » à la tonique du même hémistiche (sc. 4.5).

C'est dans la scène 1.1, dans du théâtre dans le théâtre, qu'un spectateur dit à un autre en lui montrant une encoignure élevée : « Tenez, à la première du Cid, j'étais là ! ». Peu avant « un bourgeois » scandalisé par les désordres qu'il voyait s'était exclamé : « Jour de Dieu ! / Et penser que c'est dans une salle pareille / Qu'on joua du Rotrou, mon fils », le jeune renchérissant : « Et du Corneille ! ». Ces répliques viennent donc de mettre la pièce de Rostand sous le signe d'un ancêtre prestigieux (encore *plus que* Rotrou) quand est mentionnée l'une des représentations historiques du *Cid* « dans une salle pareille » (précision historique, focalisée dans l'hémistiche 2 suite au suspens sur la préposition « dans » à la césure). Dans l'hypothèse d'un second 6v rythmiquement solidaire du précédent, cette pièce déjà fameuse est nommée et distinguée en rejet dans « à la première — *du Cid* »²⁵. Vers 1897, ce traitement rythmique a encore, en alexandrin, un fort goût de modernité qui ne conviendrait pas mal à l'idée même de « la première » du *Cid*²⁶, d'autant plus qu'en ce début de la pièce de Rostand c'est le premier des rares alexandrins ainsi rythmiquement traités. Joli coup métrique pour saluer Corneille qui avait été, en son temps, un innovateur dans l'art des vers²⁷.

Dès lors qu'un traitement rythmique en 6-6 paraît plausible (sinon certain) pour les trois vers S6 qui ne se prêtent pas à un traitement à 4v final, il y a lieu de s'interroger sur la plausibilité du 6-6 même dans des vers S6 qui se prêtent à un rythme à finale 4v. Par exemple quand Roxane, demande à Cyrano de lui dire non simplement qu'il l'aime, mais « comment » il l'aime en « délabrynth[ant] » ses

²⁵ Soulignons encore une fois que l'idée (portée par la notion bidon de « césure enjambante »), que ce qui pourrait ici enjamber la césure, c'est le mot « première » par sa syllabe « re », est illusoire. C'est, même en accord avec un rythme 6-6, la précision « du Cid » qui est distinguée en rejet.

²⁶ Même encore une quinzaine d'années plus tard dans l'*Ève* de Péguy (1913) le traitement continu du 6-6v sera confiné dans des passages où il dénigre la modernité (v. Clothilde Barthélemy, 2007).

²⁷ Voir par exemple « Des alexandrins ternaires au XVII^e siècle » (Cornulier, 2020, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03080930>).

sentiments, puis lui reproche de ne plus l'aimer (Cyrano va souffler à Christian les mots qui font la différence²⁸) :

Non ! vous ne m'aimez plus ! \ M'accuser, – justes dieux !
De n'aimer plus... quand... j'aime plus ! \ Tiens, mais c'est mieux !

Dans le second vers, Cyrano reprend l'idée de « n'aimer plus » (accusation) pour la corriger en « aim[er] plus » ; la finesse de sa réponse tient au mot « plus » répété avec changement de sens (de /ply/ temporel/ à /plys/ comparatif). Le traitement 6-6 est intéressant parce qu'il focalise ce « plus » (/plys/) comparatif en rejet dans le second hémistiche. Le commentaire comparatif selon lequel, ainsi dit, « c'est mieux », fait écho à cette finesse. Plus tard (sc. 4.8), ce sera au tour de Christian de poser une exigence : Roxane lui demandant de se laisser « aimer d'une façon meilleure », lui :

Non ! c'était mieux avant ! \ Ah ! tu n'y entends rien !
C'est maintenant que j'aime mieux, que j'aime bien !

Dans le propos de Roxane, la formule « aimer + Adverbe évaluatif » coulisse métriquement de la césure (enjambée) à la fin de vers, avec variation de « mieux » à « bien ». Le traitement rythmique 6-6 focalise encore en rejet l'évaluation comparative « mieux ». D'un acte à l'autre, le critère du « mieux » a changé de sens (d'un jeu précieux à un sentiment vrai). Le montage de ces parallélismes, non seulement chacun à l'intérieur de chacun d'un échange, mais, à distance et à un niveau supérieur, d'un échange à l'autre, tend à confirmer que le poète habile était conscient de ces effets.

(Reconnaître l'intérêt du rythme 6-6 dans de tels vers n'est pas exclure qu'ils puissent être en même temps rythmés en 4-4-4).

9. Esquisse d'interprétation métrique

L'examen qu'on vient de faire des 12-v du *texte* de *Cyrano* dont la voyelle 6^e est prétonique de mot, posttonique, ou suivie de posttonique est insuffisant pour tirer des conclusions sûres sur leur éventuelle régularité rythmique, mais suggère du moins une approximation du genre suivant²⁹ :

- J. *Métrique de Cyrano*. – Les 12-voyelles constituant le fond rythmique du *texte* de *Cyrano* forment une suite périodique de vers majoritairement composés comme des alexandrins classiques (6-6v à hémistiches rythmiquement autonomes). Dans certains vers minoritaires, mais non rares, le rythme périodique 6-6, entravé ou empêché, est complété en contrepoint (ambivalence) ou remplacé par un rythme à finale 4v, le plus souvent 4-4-4 ou 3-5-4v. Dans deux seulement parmi les vers où seul le mètre 6-6 est envisageable, les éventuels sous-vers de 6 ne seraient même pas des suites de morphèmes.

Pour préciser ou rectifier cette interprétation, il serait utile d'examiner un spectre plus large de vers apparemment difficiles à rythmer en 6-6v, et d'abord par exemple la centaine de ceux dont la voyelle 6 appartient à une préposition monovocalique ou à un proclitique³⁰. Les trois quarts de ces derniers me semblent assez naturellement rythmables en ...4v. Citons seulement cette réponse du pâtissier-poète en larmes interrogé sur son nouveau métier par Cyrano mourant : « Je suis moucheur... de... de... chandelles, chez Molière » ; quoiqu'il soit évidemment rythmable en 4-4-4, et malgré l'inconsistance de son 2^e hémistiche dans l'hypothèse 6-6, la distinction, dans cette hypothèse, du mot « chandelles » en rejet retardé contraste, en comique *in extremis*, avec l'idée tabou de nez (mouché)³¹. Une telle ambivalence rythmique (combinant en contrepoint les rythmes 6-6 et 4-4-4, 3-5-4 ou ...4) est

²⁸ « \ » note un changement de locuteur. Acte 3, scène 6 ou 7 (selon découpage en scènes).

²⁹ Rappelons que l'examen du *texte* publié par le poète permet de faire des conjectures (plus ou moins fragiles) sur la manière dont il pouvait rythmer ces vers, mais pas sur celle de ses lecteurs, moins encore de ses spectateurs même contemporains.

³⁰ Critère P6 et C6 dans C 1995 (op. cit.). Cas de 105 vers sauf erreur dans *Cyrano* (1 sur 25), si on compte même ceux où le proclitique ou la préposition 6e est séparé par un 3-points suspensif du mot suivant.

³¹ Christian, avant la scène de la provocation, avait été prévenu que « tirer un mouchoir » devant Cyrano, c'est « tirer son linceul ». Ragueneau ne court plus aucun risque...

souçonna dans un nombre non négligeable de vers de *Cyrano* ; elle peut aider à comprendre que ces rythmes modernes disséminés dans la pièce *accompagnent* la périodicité en 6-6 plutôt qu'ils ne la contredisent³².

Ce système est au moins superficiellement proche du « Système 3 » qui, dans une étude ancienne, m'avait semblé caractériser certains corpus littéraires vers la fin des années 1860 chez Verlaine, Mallarmé et Rimbaud non exclusivement³³ ; mais dans ces corpus la posttonique 6^e ou 7^e n'était pas représentée et la prétonique de mot 6^e était archi-exceptionnelle. L'état de l'alexandrin dans *Cyrano* – une trentaine d'années plus tard – diffère de celui-là au moins par la possibilité (même rare) de solidarité rythmique interne en 6-6 (type « à la première – du Cid, j'étais là ») et la banalisation des purs 4-4-4, 3-4-5 ou ...4 sans contrepoint maintenu en 6-6 (type « Ah ! voici la distributrice ! \ Oranges, lait »).

*

ANNEXE 1

Liste des 61 vers de *Cyrano* à voyelle 6 prétonique de mot (vers M6)

La colonne intitulée peu clairement « ?h1 complété » contient le début du vers non seulement jusqu'à sa voyelle 6, mais jusqu'à la fin du mot à laquelle celle-ci appartient. – La partie **rouge** contient jusqu'à la voyelle ou syllabe 6 ; la partie **bleue** contient la suite de la forme du mot.

n°V?	?h1 complété	reste du vers	v6	v8	naturel ?
22	Hep ! Avez-vous des sarbacanes ?	\ Et des pois !	M''	S	44=4
30-	Ah ! voici la distributrice ...	\ Oranges, lait,	M''	-	354
39	Ah !... \ Lignière ! \ Pas encor	gris ! \ Je vous présente ?	M''	-	3=54
48	De Guémené... \ De Bois-Dauphin ...	\ Que nous aimâmes !	M	-	444
55-	Attention ! nos précieuses	prennent place	M'	S	44=4
-56	Barthénoïde, Urimédonte ,	Cassandace,	M''	S	44=4
75	Le pâtissier des comédiens	et des poètes !	M''	-	444
101	Rimeur ! \ Bretteur ! \ Physicien !	\ Musicien !	M'	-	444
102	Et quel aspect hétéroclite	que le sien !	M'	S	44=4
	Plus fier que tous les Artabans	dont la Gascogne	M''	-	...4
29	Sur son chemin, Prévenez-le ! \	Mais où le voir ?	Me	-	444
173	Le Cardinal ! \ Le Cardinal ?	\ Le Cardinal !	M''	-	444
199	Découper cette mortadelle	d'Italie !	M''	S	35=4
216	C'est inouï ! \ C'est scandaleux !	\ C'est vexatoire !	M''	-	444
	- J'inscris les noms ! - Approchez-vous ,	jeunes héros !	M'	-	444
	Et l'argent qu'il va falloir	rendre ! \ Bellerose,	M'	S	35=4
299	De lyrisme, de pittoresque ,	d'étincelle,	M''	S	3=5=4
333	Appelle Hippocampelephantocamélos		M''	M'	***
362	De la moitié du commencement	d'une, car	M''	M'	*** (4... ?)
	Empanaché d' indépendance	et de franchise ;	M''	-	444
389b	Ah ?... Et moi, Cyrano-Savinien-Hercule		M	M	66
	- Et la moitié d'un macaron !	\ Mais c'est stupide !	M''	-	444
	Le Cardinal... \ Il était	là, le Cardinal ?	M''	-	444
	J'ai décidé d'être admirable ,	en tout, pour tout !	M'	-	444

³² On remarque aussi, dans cette hypothèse, que le principe d'Appui rythmique sur le dernier mot peut être satisfait grâce à l'*e* instable d'un « de » quasi-proclitique suspensif.

³³ C 1982 (op. cit.) p. 168 sv. et sur un plus vaste corpus, Gouvard 2000.

La plus belle ?... \ Tout simplement	qui soit au monde !	M' S?	-	3=54
Oui, quelquefois, je m'attendris ,	dans le soir bleu ;	M'	-	444
Que pour marcher, à petits	pas, dans de la lune,	M''	-	444
Mais je vais être frénétique	et fulminant !	M'	-	4=44
Comment on fait les tartelettes	amandines.	M' ?	S	44=4
Ah ! vous aimez les gâteaux	frais ? \ J'en suis fêrue !	M'' ?	-	444
regroupe interj				
Et les maïs, les cheveux	blonds pour vos poupées !	M''	-	444
Oh ! C'est trop fort ! Et celle-ci !	Non ! Montrez-la !	M S	?	444
Car le passé m'encouragea	de son parfum !	M''	-	444
S'il était aussi maldisant	que bien coiffé !	M'	-	354 x 66
Notre héros ! Nous savons	tout ! Une trentaine	M'	-	444
Vient de la part du maréchal	de Gassion !	M''	-	444
Quelque chose d' épouvantable ! \	Embrasse-moi !	M''	-	3=54
Me direz-vous ?... Embrasse-moi .	Je suis ton frère.	M S	-	444
M6				
Il me faudrait de l'éloquence !	\ Je t'en prête !	M'' ?	S	44=4
Que chaque jour je t'apprendrai ?...	\ Tu me proposes...	M'' ?	-	444
Je n'ai jamais espéré	tant ! Il ne me reste	M'	-	444
Quel est ce jeu renouvelé	de Diogène ?	M''	-	444
Je t'aime, et si... « Mademoiselle ,	Les tambours	M''	S	44=4
Et tenez pour tout assuré ,	Mademoiselle,	M'' ?	-	354
Digne seigneur !... Je l'avais	dit. J'étais sans crainte !	M'	-	444
Digne seigneur ! Résignez-vous ! \	Je me résigne !	M''	-	444
Houïh ! Houïh ! \ Eh bien ! \ Vous devinez ? \ Non ! \ La marée !...		M''e	-	444
Quelle famine ! \ Ah ! maugrébis	des coups de feu !...	M'	-	444
Ah ! \ J'ai payé ma compagnie ,	elle est à moi.	M'' ?	-	444
Chevalier d'Antignac-Juzet .	- Baron Hillot	M	-	354
Ils n'ont pas vu... la galantine !...	\ Je t'en prie,	M''	S	44=4
D'une voix que je t'ignorais ,	sous ma fenêtre,	M''	-	354
Mais... \ Je lisais, je relisais ,	je défailtais ;	M'	-	444
L'un de nous deux ! \ Ce sera	toi ! \ Mais... je l'espère !	M'	-	444
Affreux ? \ Affreux ! \ Défiguré ?	\ Défiguré !	M''	-	444
Tombé dessus ! Escrasas lous !	Un air de fifre !	M'	-	444
N'est-ce pas, Mère Marguerite	de Jésus,	M''	S	35=4 (ou 4=4=4)
Les faux braves, les plagiaires ,	- tout le monde ?	M''	S	3=5=4
L'exhorter à la pénitence .	Elle l'exhorte !	M'	-	354
Que dites-vous ?... C'est inutile ?...	Je le sais !	M'	S	44=4
Les Préjugés, les Lâchetés ...	Que je pactise ?	M' S?	-	444

Cette liste confirme nettement la tendance observée à l'occasion des critères précédents : dans 58 de ces vers sur 61, l'entrave (possible) au mètre 6-6 par la prétonique 6° est compensée par le fait qu'aucune des propriétés M, F, C ou P n'affecte la voyelle 8, c'est-à-dire que celle-ci n'est ni prétonique, ni posttonique de mot, ni n'appartient à un proclitique ou à une préposition monovocalique. De plus, dans tous ces vers, la tonique du vers (voyelle 12) est tonique d'une suite de mots assez cohérente rythmable en 4v ; souvent les voyelles qui déterminent ce rythme 4 appartiennent à cette suite, comme dans la finale « oranges, lait » qui pourrait être rythmiquement autonome à cet égard ; dans un nombre significatif de cas (plus d'un quart), à savoir ceux où la voyelle 8, codée « S », est suivie d'une posttonique, cette suite de mots finale doit être rythmée solidairement de ce qui précède pour être

associée à l'impression de rythme 4. Cette observation confirme que le 4v final compensatoire en cas d'entrave au 6-6 n'est pas sujet à la même contrainte d'autonomie rythmique que le 6v final d'un alexandrin classique. Cette différence de traitement rythmique entre le mètre fondamental et quasi-mètres compensatoires n'est pas nouvelle, on pouvait déjà l'observer dans des vers des années 1870 (environ), par exemple chez Verlaine.

Voir Annexe 2 page suivante.

ANNEXE 2

Liste des onze vers à posttonique 6^e (vers F6)

<i>scène</i>	<i>n°vers</i>	<i>h1 ?</i>	<i>h2 ?</i>	<i>v6</i>	<i>h2</i>	<i>v8</i>	<i>-4v^l</i>	
	16	-31	Eau de framboise, aigre	de cèdre... \ Place, brutes !	F	r	S	-
	27	147	Les beaux rubans ! Quelle	couleur, comte de Guiche ?	FC	r	-	-
	36	226	- Que tous ceux qui veulent	mourir lèvent le doigt.	F	r	-	-
	47		Vous composer une	ballade. \ Une ballade ?	Fc	r	-	-
	51		Jeter ce sac, quelle	sottise ! \ Mais quel geste !	Fc	r	S	-
2.1	70		Aves des vers, faire	cela ! \ Pas autre chose.	F	r	-	-
	73		Courûtes-vous quelque	péril ? \ Aucun péril.	F(?)	r	-	-
	100		Aimer mieux faire une	visite qu'un poème.	FC	r	S	-
	100		Bref, dédaignant d'être	le lierre parasite,	F	-	S	-
	105		- Mais j'ajoutai : Marche,	Gascon, fais ce que dois !	F	?	-	-
	234		On a pendu quatre	sorciers ; le petit chien	F	r	-	-

Dans les colonnes v6 et v8 sont signalées :

- par « F » les voyelles posttoniques de mot ;
- par « C » les voyelles appartenant à un proclitique (comme « le », « la », « cette »...³⁴).
- par « S » les voyelles *suivies* d'une posttonique ; par ex. dans le premier exemple, comme « l'e » posttonique de « cèdre » est 9^e, la tonique de ce mot, 8^e, est notée « S ».

La colonne « h2 » concerne la cohérence syntaxique-sémantique de l'éventuel sous-vers 2. S'il est constituée une unité cohérente, il est codé par un tiret ; c'est ici le cas d'un seul (éventuel) h2 : « le lierre parasite » (groupe nominal). Un cas extrême d'incohérence consiste en ce qu'une unité linguistique amorcée avant le début du sous-vers continue dans le sous-vers, mais se termine avant sa fin ; c'est le cas de la majorité (9 sur 11) ; exemple : le groupe nominal « aigre de cèdre », amorcé dans h1, se prolonge dans h2, mais ne va pas jusqu'au bout ; on appelle *rejet* l'empiètement initial, ici « de cèdre... », qui défavorise le regroupement rythmique, ici de « de cèdre... \ Place, brutes ! » (sans suffire à la rendre impossible). La présence d'un rejet en début de h2 est signalée dans cette colonne par la lettre « r ».

Les hémistiches 1 (h1) supposés ci-dessus sont tout à fait hypothétiques relativement à un rythme 6-6, parce que, par critère de choix de la liste, leur premier 6v devrait se caler sur une tonique 6^e alors que leur voyelle 6 est posttonique de mot (et tonique de rien du tout). Si ces hémistiches étaient confirmés en rythme 6 (et les second aussi), cela ne ferait pas exception au mètre périodique 6-6, mais ferait une exception, plus fondamentale, au principe suivant lequel le rythme qui fait la mesure se cale sur une tonique, et non sur une posttonique.

Pour comprendre le sens « -4v^l », le lecteur est invité à prononcer lentement, en diction scandée, les onze vers de la liste comme s'il s'agissait d'un seul poème. Il me semble presque évident, – mais il appartient au lecteur de se convaincre ou non par sa propre expérience – que tous se prêtent, sans forcer le sens, à une interprétation telle qu'ils ont admettent une finale rythmique du type *ta-ta-ta-ta*, c'est-à-dire en 4v. Cet éventuel 4v est noté « -4v » pour noter qu'il termine une séquence rythmique, et une

³⁴ V. la liste des proclitiques admise pour ce critère dans C 2019 heu.

acolade « } » de fin de vers est ajoutée pour marquer qu'il est un rythme anatonique de fin du vers (indépendamment du rythme catatonique associé à la rime).

Dans 6 vers sur 11, ce 4v correspond à une suite de mots capable de produire cette impression rythmique même si, en la détachant, on la rythme indépendamment des mots précédents (« compte de Guiche », « une ballade », « lèvent le doigt », « pas autre chose », « fais ce que doigt », « le petit chien »). Dans 4 autres vers, la suite de mots associable au rythme 4, « Place, brutes », « mais quel geste », qu'un poème », « parasite »), est en elle-même de longueur anatonique 3 ; elle ne peut donc pas procurer l'impression 4v si on la traite indépendamment de son contexte antérieur. Pour qu'elle procure cette impression, il faut, non pas forcément la prononcer, mais en quelque sorte la penser – la traiter rythmiquement – en continuité avec les mots précédents.

Cette particularité est évidemment liée à la propriété « S », notée en colonne « v8 », et signifiant que les mots qui précèdent l'espèce de sous-vers final qui nous occupe se terminent par une posttonique (« cè-dre », « sotti-se », « visi-te », « lierre »).

ANNEXE 3

Sur un vers métriquement problématique des *Romanesques*

Remarque de Bertrand Degott³⁵

« Le vers « Non, voyons !... Si, pourtant. Oh ! c'est très drôle ! – Est-ce que » pose un évident problème de diction. Mais c'est qu'il constitue d'abord une aporie en termes de versification, puisqu'il met en conflit la prosodie et la métrique. En effet, pour obtenir la rime à *Romanesque*, on doit décompter le *e* de *ce*, de telle sorte que le vers n'a plus que onze syllabes ; inversement, la prise en compte des douze syllabes théoriques conduit à accentuer le même *e* contre la phonologie de la langue [oʁetʁɛdʁolɛsək], et donc à escamoter la rime. Ainsi nous semble-t-il que, dès sa première pièce en vers jouée et publiée, Rostand pose la question du vers au théâtre mais, également, la question du lyrisme et de la poésie sur la scène théâtrale.

Maintenu en l'état au fil des éditions successives chez Fasquelle, ce vers ne sera modifié qu'en 1911, pour les *Œuvres complètes* éditées par Pierre Lafitte & C^{ie}. Pour remédier au déficit, le second hémistiche s'y trouve augmenté de la cheville *mais* : « Oh ! mais c'est très drôle ! – Est-ce que ». Le problème est que cet ajout introduit dans l'œuvre un vers de treize syllabes théoriques, autant dire un hapax. On peut évidemment douter que Rostand soit l'auteur de cette « correction », d'autant que l'édition Lafitte comporte un certain nombre de coquilles et d'oublis par rapport aux éditions antérieures. Quoi qu'il en soit, aucune des deux leçons n'étant pleinement satisfaisante, du moins soulignent-elles qu'on a bien affaire à une aporie. Et si la correction ne peut être imputée qu'à un « rimeur » au sens noble du terme, elle pourrait également traduire cette aporie qu'est devenu le théâtre en vers à la veille de la Première Guerre mondiale.

On n'a pas le manuscrit des *Romanesques*, mais, comme dit, le vers réapparaît dans toutes les éditions chez Fasquelle. »

REFERENCES

ROSTAND, 1899, *Cyrano de Bergerac*, Charpentier et Fasquelle, Paris.

BARTHELEMY, Clothilde, 2007, « La césure italienne et sa fonction stylistique chez Péguy », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, Université de Nantes.

CORNULIER, 2019, à paraître (heu...), « L'alexandrin de *Cyrano* (2) ».

– C 1995, *Art poétique*, Presses Universitaires de Lyon,

– C 1982, *Théorie du vers*, Éditions du Seuil, Paris.

DEGOTT, Bertrand, 2019, « Le vers théâtral dans *Chantecler* », dans *Formes et Dispositions du texte théâtral du symbolisme à aujourd'hui*, Pascal Lécroart, dir., Presses de l'Université de Franche-Comté, Annales littéraires, 2019.

³⁵ Dans B. Degott, 2019, p. 49.

– D 2015, « Le comique en vers chez Rostand : le sou-rire du lecteur », dans *Études françaises* vol. 51, n° 3, *La corde bouffonne. De Banville à Apollinaire*, Presses de l'Université de Montréal, p. 77–97. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2015-v51-n3-etudfr02276/1034132ar/>

GOUVARD, Jean-Michel, 2000, *Critique du vers*, Champion.

MILNER, Jean-Claude & François REGNAULT, 1987, *Dire le vers*, Seuil.