



HAL
open science

Métrieque de l'alexandrin à propos du *Cyrano* de Rostand (1899)

Benoît Cornulier (de)

► **To cite this version:**

Benoît Cornulier (de). Métrieque de l'alexandrin à propos du *Cyrano* de Rostand (1899). 2021. hal-03320999

HAL Id: hal-03320999

<https://hal.science/hal-03320999>

Preprint submitted on 16 Aug 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, août 2021

Métrie de l'alexandrin à propos du *Cyrano* de Rostand (1899)

Mots-clés. – Alexandrin – Versification – *Cyrano de Bergerac* – Edmond Rostand

Résumé – Argumentation méthodique, principalement en faveur de l'idée que, dans la tête d'un *lecteur* métrique comme de l'auteur (mais non dans celle des spectateurs-auditeurs), tout alexandrin de cette pièce est plausiblement rythmable en 6-6 (forme périodique) ou sinon, sporadiquement, en 4-4-4 ou 3-5-4 (à coupe 8^e), chacun des sous-rythmes (3, 4, 6, 6 ou 8v) étant associé à une suite de mots par sa tonique ; dans seulement deux parmi les vers n'admettant pas un 4v final (« coupe 8^e »), figurant tous deux dans la même tirade dite du nez, le rythme 6-6 est barré par un mot dont une voyelle prétonique de morphème est 6^e du vers (dont « Appelle hippocampelephantocamélos »). Dans trois seulement des vers où la coupe 8^e semble exclue (exemple : « Tenez, à la première du *Cid*, j'étais là »), une voyelle féminine 7^e impose un traitement rythmique continu en 6-6, le second sous-vers n'incluant que 5 voyelles métriques (cas de récupération rythmique) ; dans ces trois vers, un bref syntagme prépositionnel est focalisé en rejet après la césure (exemple : « du *Cid* »). (Ceci corrige ou précise l'analyse proposée des vers de cette pièce à féminine 7^e dans mes *Problèmes de métrique française* [1979 (!), p. 338]). L'argumentation est accompagnée de quelques commentaires stylistiques et d'une discussion de quelques possibles cas de rythme bivalent 4-4-4 (ou 8-4) et 6-6. – Suit une liste commentée de vers à 6^e ou 7^e voyelle féminine (post-tonique).

Abstract. – Methodical argumentation, mainly in favor of the idea that, in the mind of a metrical reader as well as of the author (but not in that of the spectator-listeners), any alexandrine of this piece is plausibly rhythmable in 6-6 (periodic form) or otherwise, sporadically, in 4-4-4 or 3-5-4 (each ending in 4), each of the sub-rhythms (3, 4, 6, 6 or 8v) being associated with a sequence of words by its morphological tonic; in only two of the verses not admitting an 8th cut, both appearing in the same famous tirade called "du nez", the rhythm 6-6 is crossed by a word whose pretonic vowel morpheme is 6th of the verse (including " Appelle hippocampelephantocamélos "). In only three of the verses where the 8th cut seems to be excluded (example: " Tenez, à la première du Cid, j'étais là "), a 7th feminine vowel imposes a continuous rhythmic treatment in 6-6, the second sub-verse including only 5 metrical vowels (case of rhythmical recovery); in these three verses, a brief prepositional phrase is focused in *rejet* after the caesura (example: " du Cid "). (This corrects or clarifies the proposed analysis of the lines of this piece as regards the feminine 7th vowel in my *Problèmes de métrique française* [1979 (!), p. 338]). A few stylistic comments accompany the argumentation. – A commented list of verses with a word pretonic or posttonic vowel 6 follows.

Translated with www.DeepL.com/Translator (free version)

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*¹ ? 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.

¹ Version revue et augmentée (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 ».

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 : le vers « Hep ! Avez-vous la sarbacane ? – Et des pois ! » ne pourrait régulièrement contribuer qu'à une longueur métrique totale de onze. Qui donc doit prononcer ce /z/ ? le premier page (« des sarbacane-z ») ? ou le second (« Z-et des pois ») ? Aucun des deux, évidemment, mais il appartient au lecteur métrique² de se rythmer dans la tête un alexandrin *comme si* ces deux répliques appartenaient à une seule et même voix : le rythme métrique de ce vers, et de plusieurs autres semblables dans la pièce, peut reposer, à la lecture, sur une sorte de *mono-phonie mentale*³.

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, pour disposer des douze voyelles nécessaires au rythme alexandrin, 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 supposées⁴.

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 6v 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.

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 Romain Benini ainsi qu'à Olivier Bettens et Éliane Delente pour de nombreuses remarques (dont je n'ai malheureusement pas encore fini de tenir compte).

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 sépare le jeu des acteurs de la métrique était tout aussi considérable ».

⁴ Malgré la notion académique moderne de *liaison supposée* à la rime, qui repose sur un contresens théorique.

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'une voyelle effective ne contribue pas au rythme régulier, preuve parmi d'autres que celui-ci est en dernier ressort un aspect d'une opération mentale⁵.

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 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 » disjonctif⁶. (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 2000⁷.

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

⁵ Ce qui est en jeu est, ce sont les critères systématiques ou occasionnels de *sélection* des éléments qui contribuent à une impression donnée, dans la formation des impressions rythmiques (aspect du traitement de la parole dans l'esprit) : ne pas sélectionner une voyelle pour un certain rôle n'est pas la supprimer (même « abstraitement »). Ainsi, pour tirer une impression de rythme anatonique 6-4 du vers suivant de Dante (*Inferno* 2:7), il ne faut pas tenir compte des voyelles posttoniques distinguées ici en italiques, quoiqu'elles soient ordinairement prononcées (ou pensées) : « O m'use, o 'alt^o ing'egno, or m'aiut'at(e) » (l'apostrophe devant une voyelle signale qu'elle est tonique) ; cela ne signifie ni qu'elles n'existent pas, ni que chacune est fondue en une seule voyelle *avec* celle qui la suit (comme tend à le suggérer la notion de *synalèphe* employée parfois à leur sujet). Cf. § « sélection et complétude métriques » dans Cornulier, « Problèmes d'analyse rythmique du non-métrique », dans *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours* n° 16, *Rythme de la prose*, coordonné par Éric Bordas, Presses de l'Université de Franche-Comté, 2003, p. 107-118.

⁶ Comme me le rappelle Olivier Bettens.

⁷ Sur une « 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).

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 comédiens⁸ 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 traditionnelle⁹ :

- 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 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 alors 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 *formes de morphèmes*, de *formes de mots*, etc. ; et en particulier que les formes de morphèmes ou de mots, même si ces morphèmes ou mots sont morphologiquement simples (indécomposables en morphèmes plus petits), 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 donc 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 n'est donc pas du même ordre et reflète quelque chose de plus profond que des contraintes de concordance formelles concernant par exemple des syllabes : 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

⁸ 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.

⁹ 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) 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.

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. Pour la même raison, il est pertinent de dire que les hémistiches (sous-vers) d'un alexandrin classique sont des suites de mots (c'est-à-dire de *mots), et non-pertinent de dire que ce sont des suites de syllabes.

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 autonome¹⁰, 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. (...) ¹¹

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 littéraire¹² 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 une¹³. On peut noter que cette notion distingue une voyelle, non une

¹⁰ Sur ce cas de distinction dissymétrique, v. « Distinguer sans diviser », (<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/Distinguer.pdf>), §3-4.

¹¹ 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*.

¹² 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. 1.1).

¹³ 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.

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 :

MinErve

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 remarqué¹⁴ 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 perspective¹⁵ :

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.

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 anatonique¹⁶. 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, stance, etc.) terminées par cette voyelle ; et *masculines* les

¹⁴ 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).

¹⁵ 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 post-clitique (« enclitique »), c'est la voyelle tonique du groupe dont il est clitique qui est tonique du vers, ou de la suite (il peut se trouver que la voyelle tonique du groupe soit, pour ainsi dire par chance, celle du post-clitique lui-même comme dans « dis-nous » où « nous » « porte l'accent », mais c'est l'accent de « dis-nous »).

¹⁶ 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.

autres. Le vers ci-dessus est donc féminin, au moins fictivement¹⁷, si on considère qu'il a un *e* posttonique 13°.

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)¹⁸. 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).

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

- 1) ni prétonique de mot simple¹⁹ (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° qui impliquerait un 6v initial féminin (contraire à l'autonomie rythmique de h2).

Si les 12-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 12-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 propriétés²⁰.

6. Vers à voyelle 6 prétonique de mot

Dans 61 vers la 6° voyelle est prétonique de mot. Dans cinq de ces vers, elle est tout de même, du moins, tonique d'un mot graphique 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

¹⁷ Voir par ex.à « *Fiction graphique* » dans « Notions d'analyse métrique », <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/notmet.pdf>.

¹⁸ « 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)

¹⁹ 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).

²⁰ Un vers est codé « F6 » ou « F7 » si sa 6° ou 7° voyelle est féminine (lexicalement posttonique) ; « M6 » si sa 6° voyelle est prétonique de mot. Les listes de vers de la pièce ayant ces propriétés peuvent être communiquées sur demande.

nous aimâmes ! »²¹, « 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 défaillais » ; 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-il²² – 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 12-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 – sentir – 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 ». 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* ! »²³.

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 4²⁴. 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).

²¹ « \ » (et non un tiret) note un changement de locuteur.

²² 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.

²³ 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.

²⁴ Sur fait que le traitement rythmiquement continu de ces vers concerne des paroles de deux locuteurs distincts, voir plus haut à propos de la monophonie mentale du « poème ».

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 *recupération 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 par²⁵ « 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 propre posttonique finale, postérieure à]³ mais impliquant celle du mot « ...sotti]-se » qui précède. Ce rythme n'est donc pas à proprement parler la « mesure » de la suite de mots « Mais quel geste »²⁶.

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 » (une finale 4v) :

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

Le troisième n'est pas vraiment problématique²⁷ : 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 alors forcément un simple *morceau de forme* de mot ou morphème.

²⁵ 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.

²⁶ 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 », dans *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada* n° 20, 2021, §4. Les parcours isométriques linguistique et 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.

²⁷ Ce vers n'a même pas de trait-d'union après « Cyrano » dans de nombreuses éditions.

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, le 6-6 est barré 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.

En parcourant en Annexe ci-dessous la liste de ces vers F6, on peut remarquer que, dans près de la moitié (cinq sur onze), l'élément conclusif du groupe ternaire (ici « G3 ») contraste sémantiquement, parfois explicitement, avec le précédent (G2) ; tous deux sont italicisés dans cette liste. Plus spécifiquement, le mot-rime conclusif de G3 – « ballade », « geste », « (autre) chose », « péril », « poème » – par son sens ou par sa quantification, contredit ou inversement confirme une notion parallèle (éventuellement la même) dans G2. Ainsi l'étonné qui dit « une ballade ? » fait écho, par son étonnement, à l'annonce d'« une ballade », et c'est la notion même de *ballade* qui l'étonne. La relation contrastive est à peine moins évidente peut-être entre « faire cela » et « pas autre chose », mais d'abord il s'agit de quelque « chose » « autre (que cela) » et ces deux pronominaux on en commun, en ne le nommant pas, de faire fortement penser à quelque chose d'innommable (soit un cas de confirmation comme pour « une *ballade* »).

Or dans tous ces (cinq) cas le mot nominal objet de confirmation, contradiction ou correction, à savoir « ballade », « sottise », « cela », « péril », « visite », occuperait exactement, en rejet le début du second hémistiche si, malgré la posttonique 6^e, on rythmait, plus ou moins de force, le vers en 6-6 ; de sorte qu'il est tentant d'imaginer qu'une expression, par exemple du type « Déterminant + Nom », dans les cas les plus clairs, déborde par rejet dans un second hémistiche 6-6 (ou du moins ...6) avant revenir, bien calée, à la fin du vers (cas de coulissage métrique²⁸).

Cette coïncidence suggère d'imaginer que, même dans des cas où la féminine 6^e rend pour ainsi dire inacceptable un appui rythmique sur posttonique (pour un premier hémistiche de rythme 6), et jusque dans des cas où cette entrave est complétée par une discordance (déterminant en finale de h1), malgré l'échappatoire du quasi-mètre subsidiaire évident, le mètre 6-6 refoulé peut continuer à faire son petit effet comme s'il rôdait dans l'ombre.

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 !...

²⁸ Les cas d'un tel coulissage métrique abondent chez Verlaine, pas seulement de la frontière 6-6 à la fin du vers. Exemple sarcastique dès les *Poèmes saturniens* contre l'Inspiration vue comme « La Colombe, le Saint-Esprit, le saint Délire », où, en contrepoint du 3-5-4 manifeste, le 6-6 découpe le Saint-Esprit (métrique proprement « dé-lirante »). *cabré comme une chèvre*

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 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).

L'appréciation du premier de ces trois vers exceptionnels est moins (ou encore moins) évidente, mais je fais risquer une hypothèse. C'est dans la scène 1.1 (théâtre dans du 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 Cornille ! ». 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* »²⁹. Vers l'année 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*³⁰, d'autant plus qu'en ce début de la pièce

²⁹ 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.

³⁰ 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).

de Rostand c'est le premier des rares alexandrins ainsi rythmiquement traités³¹. Joli coup métrique pour saluer Corneille qui avait été, en son temps, un innovateur dans l'art des vers³².

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 sentiments, puis lui reproche de ne plus l'aimer (Cyrano va souffler à Christian les mots qui font la différence³³) :

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 suivant³⁴ :

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 (bivalence) 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.

³¹ Romain Benini me fait part de son scepticisme sur le commentaire proposé ici ; la forme exceptionnelle de ce vers servirait plutôt, selon lui, à attirer l'attention sur un mensonge, puisque *la Clorise* est donnée à l'hôtel de Bourgogne alors que la 1^{re} du *Cid* était au Marais. – La rareté du cas rend en effet l'argumentation difficile et mon commentaire hasardeux.

³² Voir par exemple « Des alexandrins ternaires au XVII^e siècle » (Cornulier, 2020, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03080930>).

³³ « \ » note un changement de locuteur. Acte 3, scène 6 ou 7 (selon découpage en scènes).

³⁴ 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.

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 proclitique³⁵. 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)³⁶. Une telle bivalence rythmique (combinant en contrepoint les rythmes 6-6 et 4-4-4, 3-5-4 ou ...4) est soupçonnable 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 contredisent³⁷.

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 exclusivement³⁸ ; 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 »).

Alexandrins bivalents ou non en perspective historique

La banalisation (relative), constatée plus haut, des alexandrins dont la voyelle 6 est prétonique de mot, mais qui se prêtent naturellement à un rythme 4-4-4 ou à finale 4v, peut aujourd'hui donner l'impression, en quelque sorte, que ce n'est pas la peine d'aller y chercher, en plus, un rythme 6-6. Mais nous n'avons pas en nos têtes le « lociciel » rythmique des premiers lecteurs de *Cyrano*. En cette fin de siècle, la pression métrique exercée contextuellement par la périodicité dominante en 6-6 ainsi que, culturellement, par le modèle traditionnel du 6-6, était sans doute encore capable, dans beaucoup d'esprits sinon tous (et en toute lecture), de favoriser le rythme 6-6 même dans des vers manifestement rythmables en 4-4-4 ou 8-4. Ces rythmes subsidiaires pouvaient parfois, sans doute, *compenser* en contrepoint le 6-6 entravé plutôt que s'y *substituer* purement et simplement. Typiquement, le 6-6 conservait sa fonction traditionnelle de mètre *périodique*, alors que le 4-4-4 (ou telle autre variante dans des esprits qui s'y étaient acculturés) restait un modèle de mètre *d'accompagnement* (sporadique, ponctuel plutôt que périodique).

Le dosage des tendances rythmiques dans un alexandrin bivalent est variable et forcément dépendant de la culture rythmique du contexte et du moment (susceptible chez un même lecteur de varier d'une dégustation à l'autre). Au xvii^e siècle déjà, à intervalles beaucoup trop espacés pour qu'on y voie autre chose que de exceptions quasi-expérimentales, quelques poètes – au moins d'Aubigné, Scarron, Corneille et La Fontaine – sur fond de suite périodique en 6-6, avaient imprimé de force le 4-4-4, en contrepoint divergent, donc violemment dissonant, dans le cadre alors incontournable du 6-6 ; ne comptant pas seulement sur le caractère potentiellement remarquable de la périodicité interne en rythme 4, ils martelaient ce rythme par un parallélisme rhétorique ostentatoire. L'exemple le plus fameux est, dans une pièce tardive de Corneille (*Suréna*), le vers « Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir », qui en ce temps-là était évidemment rythmable en « Toujours-aimer-toujours souffrir-toujours-mourir » (avec « souffrir » en rejet au début du second hémistiche), et où le parallélisme périodique local imposait, en même temps, le groupement verbal en « Toujours-aimer toujours-souffrir toujours mourir ». Il ne s'agissait sans doute pas tant, alors, de contester la permanence du rythme périodique (6-6) que de s'appuyer sur sa permanence pour créer un conflit rythmique (ponctuel). Ce conflit rythmique pouvait scander un conflit dramatique (voir Cornulier 2020).

³⁵ Critère P6 et C6 dans Cornulier 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.

³⁶ 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...

³⁷ 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.

³⁸ Cornulier 1982 (op. cit.) p. 168 sv. et sur un plus vaste corpus, Gouvard 2000.

La situation était déjà différente quand Hugo près de deux siècles plus tard, vers les années 1830, a pris la relève de ces expériences, à une époque où il faisait sens, dans un esprit plus ou moins « révolutionnaire »³⁹, de secouer, ou faire mine de secouer, non seulement le joug du modèle du mètre 6-6 – « l'alexandrin » national –, mais aussi, dans le drame, le modèle de la périodicité elle-même ; la périodicité interne au vers du 4-4-4 pouvait servir à contester la périodicité inexorable de la pièce métrique en 6-6 par *inscription rythmique* d'un groupe de période 4 à l'intérieur d'une période de la suite périodique en 6-6. Un « argument » du 4-4-4 intrus pour s'imposer était le fait même que ce n'était pas seulement une *suite* périodique (de longueur insensible ou indifférente), mais un *groupe*, si on entend par là une suite (rythmique) de longueur déterminée et sensible, en l'occurrence un groupe *ternaire* (caractéristique qui a été rapidement signalée notamment sous le nom de *trimètre*⁴⁰). Dans la période initiale, chez Hugo, un vers comme « Les fleurs au front, la boue aux pieds, la haine au cœur » (v1832) scande encore – en clausule d'un poème de pitié pour les prostituées – le conflit entre deux valeurs, fleurs au front et boue « aux pieds » (ceux-ci en rejet quant au rythme 6-6), également apparentes, puis charme affiché et souffrance « au cœur » ; dans cet exemple précis, appartenant à la poésie et non au drame, l'objectif en soi n'est apparemment pas de contester le système de la périodicité, puisque c'est le dernier vers de la pièce, en position de clausule (ponctuant la fin d'une suite périodique), et la valeur expressive du conflit rythmique semble essentielle.

On peut distinguer comme *bivalents* les 12-voyelles supposés rythmables (en leur temps) à la fois en 4-4-4 et en 6-6, en notant « 4-4-4 * 6-6 » ce double rythme, et comme *monovalents* les vers supposés rythmables en 4-4-4 seulement⁴¹. Il semble plausible que les « premiers » 4-4-4 (évoqués ci-dessus) aient été bivalents. Il semble qu'à la fin du XIX^e siècle et surtout au siècle suivant dans la tête de nombreux poètes et lecteurs, les monovalents se sont multipliés et analysés. L'étude argumentée, méthodique, à la fois globale et détaillée (selon les auteurs et les dates) de la transition historique et culturelle de l'apparition des bivalents à l'émergence progressive puis à l'expansion des monovalents, a été amorcée ; les progrès dans l'accès aux éditions (voire documents) originales et dans la manipulation numérique des données la rendent, et la rendront sans doute, de plus en plus faisable. Au vu d'études de corpus d'abord réduits à une poignée d'auteurs⁴², puis plus étendus (Gouvard thèse 1994), j'avais provisoirement esquissé un aperçu d'aspects de la transition entre ces deux étapes (apparition du 4-4-4 * 6-6 puis du 4-4-4 monovalent⁴³) en 1995 (dans *Art poétique* en ligne). Je n'ai fait depuis que des études ou remarques plus ou moins ponctuelles sur cette transition, et la présente étude s'inscrit dans cette continuation⁴⁴.

À la fin du XIX^e siècle, il semble que dans certains esprits de plus en plus nombreux, le 4-4-4 monovalent, comme variante d'accompagnement, et pour ainsi dire monnaie d'échange sur fond de 6-6 dans une pièce métrique essentiellement périodique en 6-6, soit devenu potentiellement banalisé, au point que son emploi puisse paraître parfois, ponctuellement, anodin, ou ne plus guère signifier que comme signe d'un style métrique moderne un peu libéré. La « stylistique » du 4-4-4 semble témoigner de cette évolution de valeur. Ainsi, dans les premiers 12v à voyelle 6 prétonique de mot voire de morphème simple, il est souvent question de mort ou de souffrance ; puis, chez certains auteurs, il est parfois, aussi, question d'indolence ; plus tard, le style métrique de Rostand dans *Cyrano* me semble d'une époque où le 4-4-4, « facilement » monovalent, parfois au moins, peut être quasiment anodin (je fais part ici d'impressions peu contrôlées et argumentées). À cette époque sans doute, pas mal de lecteurs, dont Rostand lui-même, avaient pu dès leur jeunesse être familiarisés avec le 4-4-4 monovalent, libre monnaie d'échange (occasionnelle) du 6-6. Pourtant cette génération était aussi fortement

³⁹ Cette connotation est explicite particulièrement dans la « Réponse à un acte d'accusation », publiée dans les *Contemplations*, mais probablement antérieure.

⁴⁰ Voir par exemple Tenint (1844).

⁴¹ J'employais précédemment « ambivalent » (pour « bivalent »), mais ce terme prêtait à malentendu (puisque ils ne s'agit pas d'ambiguïté rythmique).

⁴² Comme dans ma thèse de 1979 en ligne à Phare.normalesup.org puis dans *Théorie du vers* (1982) pour Verlaine, Mallarmé et Rimbaud. Gouvard a publié en 2000 une version remaniée de sa thèse.

⁴³ C'est vers le tout début des années 1860 peut-être que sont publiés, en contexte proprement littéraire, exceptionnellement, quelques vers à voyelle 6 prétonique de morphème, posttonique, ou suivie d'une posttonique.

⁴⁴ Pardon aux collègues (doctorants et autres compris) dont, lisant en effet beaucoup trop peu, j'ignore ici les contributions.

acculturée à la poésie et à la métrique traditionnelle. Il ne serait donc pas surprenant a priori que l'auteur de *Cyrano* ait pu, *parfois*, pratiquer le 4-4-4 bivalent (que ce soit ou non avec expressivité conflictuelle), et *parfois* pratiquer le 4-4-4 monovalent, comme au hasard d'une certaine liberté rythmique.

Sur fond de telles incertitudes, il est tout de même intéressant d'observer que les X6 *jumeaux*⁴⁵ sont bien rares dans *Cyrano*. Comme exemples précoces (exceptionnels) de jumeaux, on peut citer, spectaculaire en son temps, dans les *Fleurs du mal*, l'humanité « Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie : / Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis ! » (avec seulement un proclitique 6° au premier vers), sommet d'horreur en cette dernière pièce où l'humanité, dans cet état et cet acmé, maudit son supposé Créateur ; c'est précisément le mot « maître », en seconde cause de X6 (par sa féminine 6°) (après le proclitique 6° « sa » beaucoup moins furieux) prépare le dangereux blasphème en complétant le jumeau. Au début du « Le Bateau ivre », c'est l'arrachement libérateur du bateau que scande, avec une hyperbole gigantesque : « Je courus ! et les Péninsules démarrées / N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants », dans un poème qui s'inspire fortement du « Voyage » de Baudelaire – où la pression 6-6, plus forte en 1871/72 qu'une trentaine d'années plus tard, peut, malgré la compensation rythmique en 3-5-4, arracher des « insules » désamarrées (voir mes *Essais sur Rimbaud*, Classiques Garnier, 2009, PPPP). – Un exemple, dans *Cyrano*, est cette suite à la fois cohérente et complémentaire en portrait dialogué du héros : « Rimeur ! – Bretteur ! – **Physicien** ! – Musicien ! / Et quel aspect **hétéroclite** que le sien ! » ; le mot « hétéroclite » complète X6 jumeau en renchérissant, comme une doublure, de l'activité intellectuelle à l'« aspect » extérieur.

Une quinzaine d'années plus tôt, Verlaine, pourtant coutumier depuis longtemps du vers X6 à rythme 4-4-4 ou 8-4, écrivait encore parfois des vers du genre suivant : « Un bouton manque. Un fil dépasse. D'où venue / cette tache – ah ça, malvenue ou bienvenue ? – »⁴⁶ ; à une première lecture inattentive, le premier de ces deux vers peut se rythmer simplement en 4-4-4 (monovalent) ; pourtant, si on le rythme aussi en 6-6⁴⁷, le fil « dépasse » expressivement à la frontière des hémistiches ; puis, à la rime, le mot « (d'où) venue » prépare, dans le vers suivant négligemment rythmable en 8-4, l'insistance contrastive sur le morphème « mal- », que peut détacher expressivement le rythme 6-6.

Un bon nombre de vers de *Cyrano* peuvent donner la même impression. Voici seulement quelques exemples arbitrairement choisis. Dans « S'il était aussi maldisant que bien coiffé ! », sous le traitement rythmique naturel en 3-5-4, le contraste entre « maldisant » suggère une mise en suspens, en 6-6, du préfixe « mal » incorporé dans « mal-disant » avec l'adverbe « bien », à peu près comme dans le vers de Verlaine. – Dans : « Mais... – Je lisais, je relisais, je défailtais », qui se prête par syntaxe et parallélisme à un rythme 4-4-4, un traitement complémentaire en 6-6 scande l'insistance contrastive de « lisais » à « RE-lisais » comme de « venue » à « MAL-venue » dans un exemple précédent. Là encore, en 6-6, le Statut verbal des sous-vers est potentiellement respecté malgré la 6° prétonique de mot simple (voire l'*e* instable de « re »). – Dans « Attendez !... je choisis mes rimes... Là, j'y suis », malgré l'absence d'entrave forte au rythme 6-6, un lecteur de notre temps peut négligemment rythmer le vers en 3-5-4 monovalent ; un traitement rythmique complémentaire (ou monovalent) en 6-6 pourrait suggérer un parallèle implicite entre le choix des rimes et le choix de l'arme plus commun en duel (ce bizarre duelliste va se battre parallèlement avec son épée et avec ses rimes et s'inquiétera au moment où lui « manque[ra] une rime en *entre* »).

⁴⁵ On peut nommer X6 *jumeaux* deux vers consécutifs dont chacun présente en voyelle 6 une propriété susceptible de faire obstacle à un traitement rythmique en 6-6 (reste à choisir la valeur de « X » selon le corpus et l'argumentation). – On peut remarquer que si un vers X6 rompt la périodicité dans une pièce périodique en 6-6, le vers suivant ne peut plus la rompre, et si les deux se ressemblaient en 4-4-4 ou 8-4, ils pourraient sembler amorcer un changement ou une fluctuation de périodicité ; Verlaine avait parfois donné cette impression en style « décadent ». Quant aux rares pièces entièrement périodiques en 4-4-4 (que Rostand a pratiqué en style de chant dans *La Samaritaine*), c'est un style radicalement différent (auquel la notion d'*alexandrin* ne convient pas).

⁴⁶ Dans « Caprice », publié en 1889 dans *Parallèlement*, où est exprimée la double personnalité du poète.

⁴⁷ En disant « si on le rythme en 6-6 », je ne veux pas dire « si on le prononce (oralise) en marquant physiquement la distinction de deux hémistiches 6-6 ; je pense au traitement rythmique mental qui peut être largement indépendant de l'aspect acoustique de la diction. De toute manière un vers n'a pas besoin d'être guelé pour être un vers : qu'on l'entende ou non, qu'on le lise tout haut ou non, le rythme ne peut être ailleurs que dans le traitement, mental, de la pensée verbale. Je pourrais accrocher cette note en memento à la plupart des commentaires risqués dans la présente étude.

Dans : « Avec des vers, faire cela ! – Pas autre chose ? / – Que faites-vous alors, madame, avec la prose », où le dialogue et le sens favorisent un traitement rythmique en 4-4-4, la posttonique 6^e entrave le traitement en rythme 6 d'un hémistiche initial terminé par « fai-re » ; mais n'entrave pas la possibilité de rythmer⁴⁸ en 6 un second hémistiche « cela-Pas-autre-chose ». Qu'est-ce donc que ce « cela » d'un pâtissier-poète indigné : il voit sa femme utiliser certains *papiers* = des *vers* de ses amis pour envelopper des gâteaux qui les souillent. La question qui suit, « Pas autre chose ? », insinue qu'elle se sert de papiers-poésies comme papiers-cul et cette insinuation est aggravée par la question suivante (sur que la même peut faire avec du papier-prose). Traiter le premier vers non seulement en 6-6, mais aussi, sinon en 6-6, du moins en ...-6 (à finale 6v), focalise en rejet indigné le démonstratif sémantiquement muet : « cela ! ». – Dans le vers « Qu'est-ce que c'est que cet homme-là ! – C'est un homme » (arrivé ce matin), négligemment rythmable en 3-5-4, le mot « homme », socialement condescendant et presque insolent à la 3^e personne et avec le démonstratif (cf. plus haut « cela »), peut être expressivement pointé en rejet par un traitement rythmique en 6-6. – À la fin de la pièce, le vers « Je suis moucheur de... de... chandelles, chez Molière » est naturellement rythmable en 4-4-4 et, a priori, la préposition quasi clitique et sa voyelle instable 6^e sont défavorables à un rythme 6-6 ; mais le suspens marqué par un trois-points et sa répétition n'incitent pas moins à un traitement suspensif en 6-6, détachant

Par contre, dans le sentimental 4-4-4 « Oui vous veniez tous les étés à Bergerac » quand à la fin du drame un Cyrano vieilli et attendri ne fait plus tant d'esprit, un traitement rythmique bivalent, distinguant en rejet les « étés » (en 6-6), ne semble guère intéressant. D'une manière générale, en l'absence d'une méthode argumentative (faisable) sur au moins la totalité des vers de cette pièce où d'un petit nombre d'années de la production de Rostand, il semble difficile de ne pas recourir, quand on veut « choisir » une analyse rythmique, à une autre méthode que la... pifométrie.

* *
*

Annexe 1 (sur 3)

Liste des 61 vers « M6 » (à voyelle 6 prétonique de mot)

<i>n°V?</i>	<i>h1 complété</i>	<i>reste du vers</i>	<i>v6</i>	<i>v8</i>	<i>naturel ?</i>
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 Guéméné... \ 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

⁴⁸ Indépendamment et sans récupération rythmique.

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
	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 férue !	M'' ?	-	444
	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 * 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
	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
	Houüh ! Houüh ! \ 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 * 66
	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 défaisais ;	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

En colonne de droite sont suggérées des formules qui m'ont paru correspondre à un traitement rythmique assez « naturel » du vers. En première ligne par exemple, « 44'4 » sans tirets abrégé « 4-4'-4 » ; « 4' » correspond à une suite de mots rythmiquement féminine avec récupération rythmique.

Soit 61 vers à voyelle 6 prétonique de mot. Ce critère (« M6 ») implique généralement, à cause de la longueur moyenne des mots, qu'un mot dont la forme anatonique inclut les voyelles 6 et 7 s'arrête avant la fin du vers, critère essentiel de concordance ; mais ce n'est pas le cas du mot composé graphique « Cyrano-Savinien-Hercule » (dans cette édition) puisqu'il va jusqu'au bout du vers et, cela étant, que ses deux derniers composants, « Savinien-Hercule », composent un hémistiche second sans rejet initial (« Cyrano-Savinien » n'étant pas une unité qui enjamberait) ; il s'agit donc d'un alexandrin 6-6 assez bien concordant que nous pouvons, méthodiquement, oublier pour ne considérer que les 60 autres vers M6 de la pièce.

Sur ces soixante vers discordants en M6 :

– 2 seulement (1 sur 30) ne (me) semblent pas se prêter naturellement à un traitement rythmique à finale 4v. En les discutant (plus haut), on a remarqué qu'ils contribuèrent solidairement à exprimer – mimétiquement – une monstruosité d'énormité dans la délirante tirade du nez.

– Parmi les 58 autres à plausible finale 4v,

- 43 ou 44 (me) semblent assez naturellement rythmables en 4-4-4,
- 13 ou 14, en 3-5-4
- 1 en 2-6-4⁴⁹.

Annexe 2

Liste des onze vers F6 (à posttonique 6^e)⁵⁰

<i>scène</i>	<i>n°V</i>	<i>h1 ?</i>	<i>h2 ?</i>	<i>v6</i>	<i>h2</i>	<i>v8</i>	<i>-4v?</i>
	16	Eau de framboise, aigre	de cèdre... \ Place, brutes !	F	r	S	-
	27	Les beaux rubans ! Quelle	couleur, comte de Guiche ?	FC	r	-	-
	36	- Que tous ceux qui veulent	mourir lèvent le doigt.	F	r	-	-
	47	Vous composer <i>une</i>	<i>ballade</i> . \ <i>Une ballade ?</i>	Fc	r	-	-
	51	Jeter ce sac, <i>quelle</i>	<i>sottise !</i> \ <i>Mais quel geste !</i>	Fc	r	S	-
2.1	70	Avec des vers, <i>faire</i>	<i>cela !</i> \ <i>Pas autre chose.</i>	F	r	-	-
	73	Courûtes-vous <i>quelque</i>	<i>péril ?</i> \ <i>Aucun péril.</i>	F(?)	r	-	-
	100	Aimer mieux faire <i>une</i>	<i>visite</i> qu' <i>un poème</i> ,	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	-	-

⁴⁹ Ce vers, « Plus fier que tous les Artabans dont la Gascogne » serait peut-être rythmable en 4-4-4 avec insistance sur le mot « tous », mais, pour limiter un peu l'arbitraire de mes propres appréciations, j'essaie de ne supposer de quasi-mètres subsidiaires qu'assez « naturellement » concordants. Cette notion même de « naturel » peut paraître bien subjective, mais je la préfère à celles du genre « rythme syntaxique », notion qui me paraît carrément inappropriée (sous une belle apparence d'objectivité). D'une manière générale, on observe chez Rostand, comme chez ses prédécesseurs, que les aussi-mètres subsidiaires sont mieux concordants que le mètre normal et périodique (sans cela pourraient-ils jouer leur rôle subsidiaire, à la lecture d'un imprimé dépourvu d'indication rythmique ?).

⁵⁰ Les italiques dans cinq de ces vers servent à souligner un phénomène évoqué plus haut à propos de cette liste.

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 »...⁵¹).
- par « S » les voyelles *suivies* d'une posttonique ; par ex. dans le premier exemple, comme « l'e » posttonique de « cède » est 9e, la tonique de ce mot, 8e, est notée « S ».

La colonne « h2 » concerne la cohérence syntaxique-sémantique de l'éventuel sous-vers 2. S'il est constitué une unité cohérente, il est codé par un tiret ; c'est ici le cas du seul h2 (hypothétique) « 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 cède », amorcé dans h1, se prolonge dans h2, mais ne va pas jusqu'au bout ; on appelle *rejet* l'empiètement initial, ici « de cède... », qui défavorise le regroupement rythmique, ici de « de cède... \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 6e, 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' », 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 accolade « } » 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).

Annexe 3

Sur un vers métriquement problématique des *Romanesques*

Remarque de Bertrand Degott⁵²

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 [osetRədRølesək], 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 hémistichisme 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.

⁵¹ V. la liste des proclitiques admise pour ce critère dans Cornulier 1995.

⁵² Copiée avec sa permission dans B. Degott, 2019, p. 49.

REFERENCES

Édition étudiée : Rostand, 1899, *Cyrano de Bergerac*, Charpentier et Fasquelle, Paris.

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

Cornulier, 2020, « Des alexandrins ternaires au 17^e siècle ? », <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03272413>. **Résumé** : Dans plusieurs alexandrins du 17^e siècle à partir de 1620, un rythme 4-4-4 évident semble être surimposé au mètre périodique 6-6 par un parallélisme linguistique. La tension rythme qui en résulte semble associée à une tension dramatique ou sémantique

– C 1995, *Art poétique*, Presses Universitaires de Lyon, et en ligne à Phare.normalesup.org.

– 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.

Degott, Bertrand, 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.

Tenint, Wilhelm, 1844, *Prosodie de l'école moderne*, Paris.