



**HAL**  
open science

# Métrique de Rimbaud pour les nuls: Quel est le mètre de ce vers?

Benoît de Cornulier

► **To cite this version:**

Benoît de Cornulier. Métrique de Rimbaud pour les nuls: Quel est le mètre de ce vers?. 2021. hal-03468196

**HAL Id: hal-03468196**

**<https://hal.science/hal-03468196v1>**

Preprint submitted on 7 Dec 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.

## Métrie de Rimbaud pour les nuls : Quel est le mètre de ce vers ?<sup>1</sup>

Benoît de Cornulier  
Laboratoire de linguistique de Nantes

Pour quelqu'un qui au début du XXI<sup>e</sup> siècle veut sentir des vers, les commenter, ou peut-être les dire non pas simplement pour son plaisir, mais en essayant un peu de se rapprocher de qu'ils furent pour leur auteur Arthur Rimbaud, vers 1870, il est utile de se douter que comme tous les lettrés de son temps, et à la différence d'une grande part de ceux du nôtre, ce poète avait une métrique, c'est-à-dire un système rythmique caractérisé par des régularités systématiques. Par rythmes, on entend des formes instinctivement sensibles, non des propriétés intellectuellement reconnaissables. Leurs régularités systématiques sont essentiellement exprimables en termes d'équivalences (ressemblances précises). En ce qui concerne chaque vers (donc à un niveau restreint de la métrique), dans le cas le plus simple, cette équivalence consiste d'abord, généralement, en ce qu'il ressemble à des vers voisins par un aspect de son rythme qu'on nomme mètre ; mais certains mètres, comme celui de l'alexandrin, sont suffisamment mémorisés pour qu'un alexandrin hors-contexte puisse être ressenti conforme à un modèle ; cette équivalence contextuelle et cette équivalence culturelle se combinaient traditionnellement dans la plupart des alexandrins.

En accomplissant ses études secondaires dans les années 1860, et sans doute à bien d'autres occasions, Arthur Rimbaud s'initie à la poésie et à la versification latine et française à une époque où cette dernière traverse une phase assez aiguë d'une crise amorcée depuis des dizaines d'années. Sans doute, prodigieusement doué, avait-il très jeune intériorisé le système de la métrique traditionnelle. Vers son adolescence, notamment pendant sa rhétorique, il lit avec avidité des poètes (Hugo, Baudelaire, Verlaine parmi les plus connus de nous) dont les œuvres récentes ou même pratiquement contemporaines ont contribué notamment à l'évolution rythmique ou métrique de l'alexandrin. Il va bientôt ressentir le besoin de contribuer à cette évolution. À la lumière de ses vers de 1871 et surtout 1872, on peut se demander quand il a commencé à se dégager du modèle traditionnel.

Mon propos sera ici d'illustrer le fonctionnement régulier du vers traditionnel chez Rimbaud dans des cas assez évidents, puis de montrer ce modèle encore à l'œuvre dans un cas un peu moins évident, et cela en explicitant un peu certains critères d'analyse. Il ne s'agit donc pas d'apporter des arguments en faveur d'analyses nouvelles. À quelques adaptations de détail près, les hypothèses formulées ici ont été argumentées ou développées ailleurs<sup>2</sup> Pour une synthèse récente situant avec précision l'alexandrin du *Bateau ivre* dans l'histoire ancienne, récente et très récente de cette forme, je me contenterai de renvoyer à l'article de David Ducoffre<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Version légèrement remaniée en 2021 d'un texte destiné à des agrégatifs débutants en analyse métrique, « Métrique de Rimbaud pour les nuls : quel est le mètre de ce vers ? », publié dans *Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett*, n° 9 de la collection « Styles, genres, auteurs », Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, éd. par Florence Mercier-Leca & Valérie Raby, 2009, 161-171.

<sup>2</sup> Notamment dans Benoît de Cornulier (1995 et 2009) et dans Jean-Michel Gouvard (2000).

<sup>3</sup> David Ducoffre, (2007, p. 39-81).

### **Le « premier » vers français connu de Rimbaud**

Partons de l'hypothèse que tous les vers de Rimbaud antérieurs à 1871 sont conformes au répertoire des mètres traditionnels, et qu'en particulier ses alexandrins sont des vers non seulement de mètre 6-6, mais « 6+6 » où « + » spécifie que le second hémistiché, rythmé indépendamment du précédent, contient en lui-même les 6 voyelles déterminant sa mesure.

Voici pour commencer deux alexandrins d'allure tout à fait traditionnelle, les deux premiers vers du premier poème connu de Rimbaud, datant de la fin 1869 (en classe de première à quinze ans)<sup>4</sup> :

La chambre est pleine d'ombre ; on entend vaguement  
De deux enfants le triste et doux chuchotement.

Les douze voyelles de ces vers (longueur totale non sensible) nécessaires à la formation d'un rythme 6-6 sont déterminables sans ambiguïté compte tenu des principes traditionnels de scansion du vers classique ; la langue des vers implique par exemple une réalisation bi-vocalique de « pleine » (où le soulignement note la réalisation de voyelle instable). La continuité syllabique (au moins fictive) du vers implique l'omission d'*e* instable dans « ombr' on ». Chaque rythme de 6, formé d'une série de 6 valeurs rythmiques de voyelles (plutôt que formé des voyelles mêmes), doit s'appuyer sur la dernière voyelle qui y contribue, donc sur les voyelles 6 et 12 dont les graphies sont distinguées en gras.

À cette division rythmique est associée dans l'esprit une division du vers en hémistichés (sous-vers). Vers et sous-vers sont des suites de signes linguistiques dont chacun combine une forme (graphique en poésie écrite, et phonique) avec un sens ou une fonction linguistique ; appelons de telles suites sémiotiques des *expressions*. Dire d'une suite de mots (expression) que c'est un vers qui a un rythme 6-6, c'est dire que, dans l'esprit qui la sent ainsi, à la compréhension de cette expression est associée (comme attaché) un rythme qu'on peut nommer « 6-6 » en tant que constitué de la succession de deux rythmes (impressions rythmiques) déterminés par des suites de 6 voyelles. Et dire, de plus, que ce vers est divisé en *sous-vers* ou *hémistichés*, suites de mots de rythme 6, c'est dire qu'à chacune de ces suites de mots est de même associé un rythme 6.

En prosodie française normale (jamais contredite en poésie, de la Pléiade à la fin du Second Empire), si un rythme morphologique est associé à une suite de mots (forme et sens compris)<sup>5</sup> s'appuie toujours par sa dernière valeur rythmique de voyelle sur sa dernière voyelle masculine (= non féminine), qu'on peut appeler *sa tonique* (grammaticale)<sup>6</sup>. Cette *condition d'association* implique que le rythme 6-6 du premier vers s'appuie sur sa dernière voyelle masculine, sa « tonique », qui est sa dernière

<sup>4</sup> Vers cités d'après l'édition de Steve Murphy (1999 :163).ur

<sup>5</sup> En traitement progressif de la parole, un rythme morphologique (c'est-à-dire relevant de ce traitement), par exemple une telle impression de rythme 6, peut souvent être associé à une suite de mots sans consistance syntaxique. C'est le cas dans ces vers de Rimbaud quand à une suite de mots comme « de deux enfants le triste » est associée une impression rythmique déterminée par leur suite de 6 voyelles. Cette impression ne se produit pas automatiquement dans l'esprit de tout lecteur, en chaque lecture : un lecteur non conditionné par la tradition de l'alexandrin classique peut, de nos jours, ne pas être « sensible » au potentiel rythmique 6-6 de ce vers de Rimbaud, et, par exemple, le traiter plutôt en 4-4-4 en groupant « De deux enfants – le triste et doux – chuchotement » (spontanément et peut-être inconsciemment).

<sup>6</sup> Noter que cette notion de tonique est relative (« tonique de » ou « sa tonique », et non « tonique » absolument). Une voyelle peut être dite *féminine* si elle est postérieure à la dernière voyelle stable ( $\neq e$  instable) d'un constituant ; sinon elle est masculine ; Une expression n'est pas forcément un syntagme (ainsi de nombreux vers dont le premier ci-dessus).

voyelle (en gras dans « **vaguement** »); et que le rythme 6 de sa première sous-mesure s'appuie sur sa 6<sup>e</sup> voyelle (« **ombre** »).

Ceci ne suffit pas à déterminer complètement les limites des sous-vers ; en effet les trois divisions suivantes sont également conformes *phoniquement* à tout ce qui précède :

- 1 La chambre est pleine d'**om** – br' ; on entend **vaguement**
- 2 La chambre est pleine d'**omb** – r' ; on entend **vaguement**
- 3 La chambre est pleine d'**ombr'** – ; on entend **vaguement**

Dans 1 et 2, « om », « br », « omb » et « r » ne notent pas des mots ou signes linguistiques, mais seulement des bouts de formes de mot. Les hypothétiques « césures », frontières internes imaginées dans 1 et 2, ne partagent donc pas le vers en deux sous-suites de mots, mais divisent seulement la forme phonémique du vers en deux sous-suites de phonèmes. À ce « détail » fondamental près, les divisions 1 et 2 sont apparemment conformes aux principes ci-dessus puisque l'apparence de césure s'y situe bien dans l'intervalle des voyelles 6 et 7. – Mais seule la division 3 est conforme au principe fondamental suivant lequel les sous-vers, comme les vers, sont des suites de mots (où chaque mot a une forme et un sens), et non seulement des suites de formes de mots.

On observe au passage que, dans la continuité syllabique impliquée par les règles classiques concernant l'hiatus et l'élision, la frontière des hémistiches ainsi reconnus ne coïncide pas avec la frontière syllabique dans : « plei-ne-d'om-br'on... ». Ceci est absolument banal et anodin en poésie classique, et implique que les définitions fréquemment proposées des hémistiches comme des suites de *syllabes* sont radicalement inadéquates.

Reste à voir (notamment...) si cet alexandrin est de facture traditionnelle à l'égard de la *concordance*, celle-ci impliquant que son traitement rythmique en 6-6 puisse paraître assez naturel compte tenu de son sens. Pour en juger, une sorte de goût (pourtant variable) est encore sans doute une « méthode » incontournable, et il n'est pas nécessaire de consulter des traités pour reconnaître que ce vers est assez naturellement rythmable en 6-6. Voici quand même deux « critères » de concordance plus ou moins précis qu'il peut être utile d'employer systématiquement :

1) La distinction d'un hémistich initial de rythme 6 est-elle rendue difficile et peu naturelle par un fort *suspens* linguistique à la fin de l'hémistich initial de rythme 6 (césure 6<sup>e</sup> péniblement suspensive) ? Ce serait nettement le cas par exemple s'il se terminait par un proclitique ou une préposition monovocalique comme dans « Vraiment, c'est bête, ces + églises des villages » (Rimbaud 1871) ; ce n'est pas le cas dans ce vers de 1869/70 où h1 (hémistich initial) coïncide avec une fin de phrase (avec le mot « ombre »). À cet égard, le vers est tout à fait *concordant*.

2) L'expression métrique conclusive, en l'occurrence h2, est-elle assez cohérente linguistiquement ? L'analyse en constituants est souvent problématique, et il est probable que certains grammairiens répondraient qu'ici h2 est un syntagme et d'autres que non. Mais, même en supposant que ce ne soit pas un syntagme et que h2 ne soit pas positivement consistant, il n'aurait pas la propriété suivante qui constitue un cas typique d'inconsistance nette et pertinente pour l'analyse rythmique : parfois une unité linguistique dépasse la fin d'une suite de mots, par exemple d'un hémistich h1, sans se prolonger jusqu'au bout de la suivante, par exemple h2, comme dans « [Majestueusement + debout], les sombres marbres », où le syntagme « majestueusement debout » déborde de h1 dans le début de h2 ; disons qu'alors h2 est *divergent initialement* ; cet empiètement initial d'une unité linguistique est ce qu'on nomme un *rejet*, par exemple un rejet, à la césure, dans h2. Une telle divergence était

assez rare dans le style classique, au moins dans le ton noble. Il est évident que ce n'est pas le cas dans notre premier vers. Il est donc concordant à l'égard de ces deux critères.

Cette impression sera confirmée si on examine la concordance « à tous les étages » de la structure métrique ; car c'est ici le premier des deux vers d'un distique *groupe rimique*<sup>7</sup> (GR) ; ce GR est, selon sa ponctuation, une unité linguistique discursive ; son expression métrique conclusive, le vers 2, est un groupe nominal : la seconde phrase est simplement amorcée par le second hémistiche du vers 1. Il ne faut pas en demander plus. Ceci est tout à fait classique.

### **Et le vers suivant.**

Prosodiquement, le second vers, « De deux enfants le triste + et doux chuchotement », n'est pas moins régulier que le premier. Au pifomètre, je le dirais sans problème à l'égard de la concordance. Pourtant son analyse de concordance est plus délicate pour deux raisons.

Premier critère, la césure de h1 est-elle suspensive ? Il y a là ce qui, dans une analyse qui oublierait l'orientation temporelle du discours, peut être présenté comme l'inverse d'un rejet à la césure : un syntagme dont la fin emplit h2, « le triste + et doux chuchotement », est *anticipé* dans h1 ; convenons de dire que ce sous-vers présente une *divergence terminale*. Quand, à une frontière de sous-vers comme ici, ou de vers, ou de modules, etc., une telle divergence terminale paraît assez frappante, ou peut même donner franchement une impression de *discordance*, on la nomme souvent : *contre-rejet*. Mais il s'en faut de beaucoup que la tendance à la consistance affecte les expressions métriquement initiales comme elle affecte les terminales ; il est *faux* qu'elles tendent toutes indistinctement à être consistantes ; relisons simplement les premiers vers de l'*Art poétique* de Boileau (1674)<sup>8</sup> :

C'est en vain qu'[au Parnasse + un temeraire Auteur  
Pense [de l'Art des Vers + atteindre la hauteur.  
S'il ne sent point [du Ciel + l'influence secrete,  
Si son Astre en naissant + ne l'a formé Poète, [...]

La proposition « au Parnasse + un temeraire Auteur / pense [...] atteindre la hauteur » est anticipée au milieu du 1<sup>er</sup> hémistiche du 1<sup>er</sup> vers ; le groupe nominal infinitif « de l'Art des vers + atteindre la hauteur / » est anticipé (par « de l'Art des vers ») à l'intérieur du 1<sup>er</sup> hémistiche du second vers ; même chose pour le groupe nominal « du Ciel + l'influence secrete / », anticipé dans un hémistiche initial : soit trois cas aux trois premières césures d'un traité de poétique ; même chose probablement au vers suivant s'il signifie que son Astre l'a formé poète à sa naissance<sup>9</sup>. Serait-ce donc que Boileau voulait jouer les trublions en commençant son discours par une cascade de discordances ? Évidemment non : on constate simplement qu'en poésie classique, même dans le ton le plus sérieux, la tendance à la consistance n'affecte pas particulièrement les expressions métriques initiales, particulièrement les hémistiches initiaux<sup>10</sup>. Par

<sup>7</sup> Groupe rimiquement autonome constitué généralement d'une paire de deux modules qui sont ici les deux vers.

<sup>8</sup> D'après l'édition de Françoise Escal (1966 : 157).

<sup>9</sup> Même chose encore trois vers plus loin, dans « O vous donc qui [brûlant + d'une ardeur périlleuse] », et là sans que le contre-rejet « brûlant » soit un cas d'antéposition poétique.

<sup>10</sup> Même inconsistance du premier hémistiche de la tragédie *Athalie* de Racine, « Oui, [ je viens [ dans son temple + adorer l'Eternel]]] ». Conséquence de ces observations, la notion de *coupe syntaxique majeure* considérée par certains analystes comme pertinente en analyse de concordance n'a en tout cas guère de pertinence directe en ce qui concerne la régularité des hémistiches initiaux.

contre<sup>11</sup>, les h2 des mêmes premiers vers de l'*Art poétique* de Boileau vers sont tous consistants au moins en syntaxe de surface (seule pertinente)<sup>12</sup>. Notons seulement pour l'instant que la plus brève des anticipations ci-dessus (et qui ne soit pas incluse dans une plus longue), « du Ciel », a un rythme (potentiel<sup>13</sup>) de 2 (bi-vocalique), et que cela ne suffit pas à provoquer un effet discordant de « contre-rejet ».

Revenons en 1869 : « le triste + et doux chuchotement » est un syntagme dont l'anticipation en h1 est de rythme 2 ; il n'y a pas de quoi crier au contre-rejet. Par contre la suite de mots « triste et doux » franchit la frontière 6-6 sans aller jusqu'au bout de h2. Alors, y a-t-il discordance par mise de « et doux » en rejet dans « ... le triste + et doux] chuchotement » ?

Depuis quelques dizaines d'années, les arbres poussent plus vite dans les publications de linguistique que dans la nature pour figurer des analyses en constituants du genre suivant : le syntagme « le triste et doux chuchotement » comporte un noyau nominal « chuchotement » ; celui-ci serait augmenté d'un *groupe adjectival* « triste et doux » (sous-analysable en « triste – et doux ») ; le groupe ainsi augmenté, « triste et doux chuchotement » serait à son tour préfixé du déterminant « le ». Si cette analyse était correcte ne serait-ce qu'en syntaxe « de surface », les deux mots « et doux » seraient en effet en rejet au début du second hémistiche (cas de divergence initiale).

Mais les « rejets » comportant une coordination de ce genre-là n'étaient pas rares chez les classiques, même en style noble, et on ne les remarque guère spontanément. Cela signifie-t-il que, parfois, une divergence initiale peut ne pas provoquer l'effet de « rejet » à la césure et être tout à fait anodine ? Peut-être. Mais peut-être serait-ce plutôt l'occasion de s'interroger sur la validité de ce genre d'analyse syntaxique. Dans un groupe « Adjectif + Nom » en roumain, langue où l'article adjectif n'est pas antéposé, mais postposé à sa base, il se postpose à l'adjectif – « Adj+article + Nom » –, et non au groupe entier – \*« [Adj + Nom]+article » – ; de même, dans ce syntagme français, le mot « triste » s'adjoint préalablement à l'article pour former un sous-groupe « le-triste » à l'intérieur du groupe « le triste et doux chuchotement » ; l'adjectif « triste » ne forme donc pas à lui seul un contre-rejet en fin du premier hémistiche. D'autre part, dans « de tristes et douces amies », la liaison s'impose plus fortement dans « douce-z-amies » que dans « triste-z-et douces » ; de plus, pour le syntagme « de douces et surtout tristes amies », la ponctuation : « de tristes, et surtout douces, amies » me semble moins naturelle que celle de : « de tristes, et surtout, douces amies », ou de : « de tristes, et surtout, douces amies ». Finalement, il paraît douteux que le second hémistiche, « et doux chuchotement », soit inconsistant et que son début « et doux » s'y trouve en rejet.

Mon propos n'est pas de résoudre ce problème d'analyse syntaxique. Il s'agit plutôt de souligner qu'à chaque pas, l'analyse de constituance *superficielle* rencontre des problèmes délicats qu'il est imprudent de gérer avec les derniers modèles (d'importation) de bulldozers en théorie syntaxique, dans lesquelles on tient trop peu compte du fait que la parole se construit en flux, et qu'il faut donc l'analyser en fonction de son déroulement progressif, en tenant compte des particularités de chaque langue. Perplexe dans le cas présent, je ferais confiance à mon impression que le deuxième vers de ce poème de Rimbaud *n'est pas* du tout significativement discordant plutôt qu'à des analyses théoriques parachutées.

<sup>11</sup> « Quand vous pensez “par contre”, écrivez “en revanche” », dictaient de paisibles préparateurs à l'agrégation du temps que j'étais censé la préparer (« un point de moins » pour la copie). J'ignore si ce beau critère d'évaluation sert encore.

<sup>12</sup> Je n'ai signalé qu'une partie des anticipations dans ces vers (une anticipation peut être incluse dans une autre).

<sup>13</sup> Je sous-entendrai souvent ci-dessous cette nuance conditionnelle.

(Quant au style, on remarque dès ce second vers, l'anticipation syntaxique de « De deux enfants », moyennant laquelle « le triste et doux chuchotement » est un syntagme nominal cohérent, sa détermination ayant été en quelque sorte fixée d'avance ; cette *inversion* (ou *antéposition*) *poétique* caractérise d'un ton classique le début de ce poème<sup>14</sup>).

### « Je crois en toi ».

En mai 1870, Rimbaud, toujours en classe de première (« rhétorique »), envoie à Théodore de Banville le poème *Credo in unam* qui contient ces vers :

Je crois en Toi ! Je crois en Toi ! Divine Mère !  
Aphrodité marine ! Ô ! la vie est amère,  
Depuis qu'un autre dieu nous attelle à sa croix !  
Mais c'est toi la Vénus ! c'est en toi que je crois !

Dans un traité préfacé par Victor Hugo, Wilhem Ténint louait en 1844 « le vers trimètre », « ce vers admirable [...] d'un emploi tout nouveau », partagé selon lui non plus en 6 et 6, mais en 4-4-4, comme dans ce vers de Hugo, « Les fleurs au front, la boue aux pieds, la haine au cœur ». Le modèle s'en était répandu et le nouveau *credo* de Rimbaud qui substitue « la Vénus » à « l'autre dieu » en est un exemple ostentatoire et travaillé, où un troisième 4-voyelles « Je crois en toi », qu'on pourrait attendre, est reporté avec variation à l'hémistiche conclusif du distique suivant : « c'est en toi que je crois ! ». De nos jours, un siècle et demi plus tard, on peut avoir l'impression que le très jeune poète se servait simplement du « magnifique » trimètre « nouveau » (Ténint) pour chanter son nouveau *credo*.

Le rythme en 6-6 était-il exclu pour autant en 1870 ? Un traitement rythmique ambivalent en « 6-6 x 4-4-4 » – avec les deux rythmes comme en contrepoint – a sans doute été assez commun vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. L'absence de vers (connu) à féminine 6<sup>e</sup> ou 7<sup>e</sup> chez Rimbaud avant 1872 est un indice de plausibilité de la constante 6-6 chez lui au moins jusqu'en 1870. Dans l'hypothèse 6-6 qui est de toute manière, pour le moins, une bonne hypothèse de travail, l'hémistiche {en Toi ! Divine Mère !} porte « en Toi » en rejet ; cette focalisation prosodique de « en Toi » s'accorde parfaitement avec la focalisation grammaticale ultérieure de : « c'est *en toi* que je crois ! ». Comme souvent, la répétition d'une même formule métrique en des positions métriques diverses – cas de coulissage métrique – sert à provoquer un jeu de variations par modulation rythmique : tout d'abord, l'affirmation « je crois en Toi », en 4-voyelles, bien calée au début d'un vers et d'un distique ; puis elle reparaît, mais chevauchant la frontière des hémistiches en 6-6, d'où la focalisation métrique du rejet « en Toi » ; et enfin, mais seulement après près de trois vers d'interruption préparatoire, elle reparaît, développée en 6v et à nouveau bien calée en position conclusive d'un distique *a-a* et d'une paire de distiques, en telle sorte que le mot « crois », revenu, devient le mot-rime conclusif de toute cette construction de rythme et de sens. Son importance est fondamentale à l'échelle du poème puisqu'il fait écho jusqu'au titre qui en fait le *Credo* (« Je crois ») du jeune et ambitieux poète.

<sup>14</sup> Le début des *Pauvres gens* de Victor Hugo dès ses premiers vers situe comparablement le début d'une histoire d'orphelins (« Le logis est plein d'ombre »). Hugo, condamnant l'inversion, s'en permettait d'assez lourdes ; dans la *Réponse à un acte d'accusation* elle-même : « L'unité des efforts de l'homme est l'attribut » prête à une amphibologie ridicule si on ne craint pas de comprendre « de l'homme » en rejet (« des efforts + de l'homme ») plutôt qu'antéposition (« est l'attribut de l'homme »).

Même en contrepoint du 6-6 maintenu<sup>15</sup>, le 4-4-4 qui décale « je crois + en Toi » est-il ici d'un emploi naïf ? Il se pourrait que le titre *Credo in unam*, pour évidente que soit sa pertinence, soit quelque peu un leurre, si, comme l'a suggéré David Ducoffre<sup>16</sup>, l'ambiguïté potentielle de « je crois » (entre « croître » et « croire ») est valorisée par une série d'expressions du poème : « Et tout vit ! et tout monte », l'homme devrait « monter dans un immense amour », l'Homme « ressuscitera ». L'idée de croître dans l'amour de Dieu était traditionnelle<sup>17</sup>. Le *Credo* chrétien parodié affirmait la croyance en un Dieu unique, non en la divine Vénus, et en la « résurrection de la chair » pour une vie éternelle, non en la résurrection de « l'Homme, debout » en ce monde. L'ambivalence rythmique pourrait se doubler d'une ambivalence sémantique.

En été de la même année, Rimbaud commet, dans le sonnet « Morts de Quatre-vingt douze et de Quatre vingt treize », le plus évident « trimètre » qu'on connaisse comme certain de lui : « Morts de Valmy, Morts de Fleurus, Morts d'Italie, ». Le premier vers déclinait en 6-6 une variation idéologique en s'adressant non seulement aux révolutionnaires de 1792, mais à ceux de la Terreur. Le trimètre remodule la formule « Morts de X » en 4-voyelles où, au passage de la césure, elle est divisée en « Morts de » (anticipation) et « de Fleurus ». Au dernier vers seulement, « – Messieurs de Cassagnac nous reparlent de vous ! », l'hémistiche « Messieurs de Cassagnac », bouclant le sonnet – des « Morts de... » aux « Messieurs de... » – oppose la noblesse vraie des héros révolutionnaires à la fausse des aristocrates suppôts de l'Empire. L'intersection des rythmes 6-6 et 4-4-4 découpait, en anticipation à la césure dure du 6-6, le titre pertinent des « Morts de... ». La combinaison polémique des rythmes et du sens dans ce « trimètre » violemment satyrique tend à confirmer la plausibilité de sa pertinence dans le *credo* ternaire précédent, ainsi que l'opportunité d'envisager une analyse non-naïve du rythme dès les premiers vers connus de Rimbaud<sup>18</sup>.

## REFERENCES

- BOILEAU, Nicolas, 1966, *Œuvres complètes*, édition de Françoise Escal, Paris, Gallimard, collection de la Pléiade.
- CORNULIER (de) Benoît, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- *Petit dictionnaire de métrique*, photocopie, Centre d'Études Métriques, Université de Nantes, à paraître en ligne sur ma page <<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>>.
- « Types de césures, ou plutôt manières de rythmer le vers composé », *L'Information grammaticale*, n° 121, mars 2009, p. 21-27.
- *De la métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- DELAHAYE, Ernest, 1925, *Souvenirs familiaux / À propos de Rimbaud, Verlaine / Germain Nouveau*, Messein.
- DUCOFFRE, David, « Écarts métrique d'un bateau ivre », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n° 5, p. 39-81 (consultable sur le site du Centre d'Études Métriques à partir du site <<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>>).
- GOUVARD, Jean-Michel, *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes, I, Poésies*, édition critique de Steve Murphy, Champion, 1999.
- TENINT, Wilhem, *Prosodie de l'École moderne*, Paris, Didier., 1844.

<sup>15</sup> Traitement rythme en 6-6 maintenu, peut-être pas pour des lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle (à première lecture surtout), mais plausiblement dans la tête d'éventuels lecteurs contemporains de Rimbaud, et surtout dans sa tête à lui.

<sup>16</sup> Art. cit., p. 61.

<sup>17</sup> Voir par exemple les *Méditations* du curé de Saint-Sulpice (Hamon), t. 3, Paris, Lecoffre, 1872, p. 188.

<sup>18</sup> Rimbaud serait aussi l'auteur d'un magnifique « J'ai mon fémur ! j'ai mon fémur ! j'ai mon fémur ! » suivant les souvenirs de son camarade Delahaye (1925). C'est également un vers lourdement satyrique (sens obscène).