HAL open science

Croire lire des vers de Rimbaud. A propos de trous rouges et d'un rayon violet

Benoît Cornulier (de)

To cite this version:

Benoît Cornulier (de). Croire lire des vers de Rimbaud. A propos de trous rouges et d'un rayon violet. 2022. hal-03587225

HAL Id: hal-03587225

https://hal.science/hal-03587225v1

Preprint submitted on 24 Feb 2022

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

CROIRE LIRE DES VERS DE RIMBAUD
À PROPOS DE TROUS ROUGES ET DE RAYON VIOLET[1]

L'autre nuit, j'ai fait un rêve, on me tendait un téléphone en disant : « C'est pour toi, c'est Rimbaud, je te le passe ». Sous cette forme nocturne et crue, ce rêve est peut-être rare, mais on se procure anodinement la même illusion chaque fois qu'en lisant un sonnet de ce poète on croit *recevoir* directement *dans sa tête à soi* des paroles de Rimbaud, avec, ça va de soi, le même sens et le même rythme qu'elles avaient *dans la tête* de cet énergumène vers 1870. Mais comment, par quelle magie passeraient-elles, sens et rythme et tout et tout, de sa tête d'alors dans la nôtre ? Après plus d'un siècle et demi, une voix s'éloigne, son sens et ses rythmes se déforment, nous deviennent peu à peu étrangers. L'impression *qu'il* parle à *nous*, qu'*il nous* parle, ce sujet d'autrefois que nous croyons connaître, comme s'il avait pu prévoir notre culture et nous parler dans nos rythmes et nos croyances, est favorisée par l'illusion tacite que nous appartenons, *lui et nous,* à une seule et même sympathique communauté linguistique et culturelle, au sein de laquelle les cerveaux de notre siècle sont directement branchés sur le sien. Communion magique ou mystique des esprits, dont profiterait même le rythme.

Lecteur, « mon frère », dit, ou plutôt disait Baudelaire il y aura bientôt deux siècles : à bien des égards, nous ne sommes pas ses frères (ni ses sœurs), mais tout au plus de lointains arrière-neveux et ça ne va pas s'améliorer. Car comme l'ont souligné les philosophes du langage depuis Paul Grice, comprendre la parole, ce n'est pas recevoir du sens, mais plutôt refaire de la pensée verbale, comme par devinette, à partir des indices qui nous en sont communiqués ; en lisant des textes qui nous restent (directement ou non) d'un poète du passé, à partir des traces écrites par lesquelles il a essayé de communiquer des pensées verbales, nous reconstituons tant bien que mal dans notre esprit, avec nos « logiciels » culturels à nous, des pensées ressemblant plus ou moins à celles que jadis il avait activées en sa tête. Or ce qui est vrai « du » sens ne l'est pas moins de ce que nous appelons « le » rythme ; car les rythmes dont il est question ici sont plutôt des aspects du traitement prosodique *et* sémantique de la parole dans *une* tête ; par exemple la tête de Rimbaud à tels ou tels instants de sa vie où il a concocté et ruminé son vers dans sa tête, ou l'a écrit, ou réécrit ; ou dans la tête de tel ou tel lecteur qui, à telle ou telle époque, en une ou plusieurs occasions successives, lit ces vers, puis les relit, puis les repense, pas forcément chaque fois avec exactement le même rythme et le même sens.

Un lecteur du XXIème siècle, accoutumé au vers métrique ou quasi-métrique et au vers libres, peut être plus ou moins bien informé et connaisseur en poésie de cette époque, et peut-être éventuellement disposer de divers indices de l'idée métrique de l'auteur : il n'a pourtant pratiquement aucune chance de lire spontanément des poésies écrites vers 1870 en disposant, dans sa tête du XXIe siècle, *exactement* du même « logiciel » culturel et métrique que Rimbaud. Il rythme donc *à sa manière,* la manière qui est la sienne au moment de telle lecture, généralement sans claire conscience de son propre traitement rythmique, et sans avoir conscience que certaines impressions rythmiques, qu'il *se procure* à lui-même en cuisinant

[1] Version revue (2-2022) de « Arthur Rimbaud : chercher son rythme », article paru dans la revue *Europe* (n° *Rimbaud*, été 2009, p. 184-190) ; une version revue avait déjà été mise en ligne en 2018 (http://www.normalesup.org/~bdecornulier/RimDetRyt.pdf). Merci à Giulia D'Andrea, Romain Benini, Mario Richter et Steve Murphy pour diverses remarques ou corrections.

ces vers dans sa tête, risquent d'être assez éloignées de celles qu'a pu se procurer l'auteur. Le résultat, cette pensée verbale qui court quelques secondes, doit normalement beaucoup à Rimbaud (surtout pour l'identification de la forme des énoncés), ainsi que, plus ou moins, aux éditeurs ; car ces obligeants intermédiaires peuvent intervenir plus ou moins dangereusement dans la graphie, la ponctuation et la mise en page) ; et enfin au lecteur lui-même qui refait dans sa tête du sens et du rythme à partir de tout ça.

C'est ce qu'on illustrera ici, à un très faible degré, à partir d'exemples concernant des rythmes métriques, qui pourtant sont par définition les mieux et plus clairement codifiés. Ce faisant, on apercevra peut-être que la recherche du rythme peut orienter la recherche du sens.

Un « rayon violet »

Pour premier exemple, voici l' « aveu » d'une « erreur » énorme mais qui m'a donné à réfléchir.

Adolescent, j'ai lu et appris par cœur dans une anthologie scolaire quelques vers de Rimbaud dont ceux du sonnet « Voyelles » (sans doute hiver 1871/72), découvrant avec perplexité, surtout dans *Le Bateau ivre,* des vers rythmiquement incertains et alors bizarres pour moi, comme « Et rythmes lents sous les rutilements du jour », qui troublaient ma lecture – car, habitué à des vers de métrique plus classique, instinctivement je cherchais le mètre, effet de ce qu'on peut appeler la « pression métrique » ; puis je me suis fait et habitué à une certaine manière de rythmer ces vers dans ma tête, par exemple, en étant sensible dans ce vers au rythme métrique 6-6 malgré le suspens inhabituel qu'il impliquait à la césure : « Et rythmes lents sous les – rutilements du jour ». S'habituer à une tel traitement rythmique (historiquement justifié ou non), c'est sans doute s'habituer non seulement à ce qu'on considère souvent comme des « discordances » entre l'organisation syntaxique et le rythme, mais aussi à des effets de sens favorisés par elle ; par exemple, en ce cas, à focaliser rythmiquement la notion encadrée dans l'hémistiche conclusif du vers : « rutilements du jour ».

Plus tard, j'ai étudié méthodiquement la versification de Rimbaud et de quelques poètes de son temps[2]. J'avais pourtant plus de quarante ans quand une étudiante particulièrement cultivée, et plus âgée que moi[3], m'a fait remarquer que je récitais le dernier vers de *Voyelles*,

O l'Oméga, – rayon violet – de Ses Y-eux (!)

(ici ponctué par moi[4]) d'une manière absurde, manifestement favorisée par un traitement rythmique (dans ma tête) en 4-4-4, forme aujourd'hui routinière qu'on surnomme parfois assez improprement « *trimètre* romantique ». Ce qui était le plus manifestement invraisemblable dans ma diction, c'était la syllabation aberrante « y-eux », avec un [i] voyelle, d'un mot toujours traité comme [jø] avec une seule voyelle précédée de la glissante [j] ; de plus, la syllabation de « violet » en deux syllabes, avec la glissante [j] dans la première syllabe, sans être aussi invraisemblable (parce que cette prononciation était usuelle hors des vers), est également contraire aux habitudes de la langue des vers encore maintenue à la fin du Second Empire. Telle est donc la forme sous laquelle j'avais, vers 13 ans peut-être, rythmé et

---

[2] La méthode exposée dans *Théorie du vers* (Éditions du Seuil, 1982) et précisée dans *Art poëtique* (Presses de l'Université de Lyon, 1995), puis dans *De le métrique à l'interprétation, Essais sur* Rimbaud (Classiques Garnier, 2009), fournit des raisons de penser que tous les alexandrins connus de Rimbaud antérieurs à fin 1871 ont un rythme métrique 6–6, même s'il est parfois fort entravé et complété par un rythme 4–4–4, ou à finale de 4.

[3] Pertinence de ce détail : instruite dans les années 1940 et 50, elle avait beaucoup plus de chances d'être sensible à la métrique d'un sonnet de Rimbaud qu'un étudiant instruit par les enseignants amétriques des années 1980 ou 90.

[4] Les capitales de « Ses Yeux » sont dans le manuscrit de Rimbaud.

congelé ce vers dans ma mémoire, et depuis, je me le re-servais de temps en temps machinalement sous cette forme ridicule ! Avec amusement, j'ai découvert, depuis, plusieurs personnes qui l'avaient mémorisé de la même façon, comme s'il y avait là une erreur d'interprétation rythmique plus ou moins tentante pour certains esprits de notre temps.

L'étude méthodique de la morphologie des vers de Rimbaud rend aujourd'hui assez vraisemblable que tous ses alexandrins connus, jusqu'en 1871, admettaient le rythme traditionnel 6-6, même s'il peut être parfois contrarié et comme oblitéré par un rythme 4-4-4, ou 3-5-4, ou du moins *8*-4 [5], [6]. Dans cette hypothèse,

– O l'Oméga, rayon + vi-olet de Ses Yeux !

(où j'ajoute seulement le symbole +), sans frontière rythmique 8e plausible dans « vi-o – let », est, métriquement, un pur et simple 6-6.

Qu'est-ce qui peut faire tomber un lecteur de ce pur 6-6 dans l'ornière moderne du 4-4-4 ? D'abord, un manque de familiarité avec la langue, traditionnelle des vers métriques, dans laquelle « vi-olet » avait automatiquement 3 voyelles et « yeux », bien entendu, une seule comme en prose. Il faut être « capable » de faire ces erreurs (historiques) de traitement syllabique pour s'exposer à la « tentation » du 4-4-4.

Mais, de plus, pour tomber dans cette interprétation, il faut *ne pas* être tenté ici par le rythme 6-6 pourtant familier ; et cela est favorisé depuis assez longtemps par la convergence de plusieurs conditions. D'une part, à la différence de nos contemporains, habitués à des vers relativement ou tout à fait libérés de la régularité métrique 6-6, la majorité des lecteurs avaient encore, vers 1871, par *pression métrique* culturelle, tendance à traiter rythmiquement en 6-6 des vers qui, sans cette pression, se seraient plus naturellement rythmés d'une autre manière en fonction de leur sens syntaxique (à première lecture) ; cette pression métrique rendait *alors* possibles des discordances, devenues improbables quelques dizaines d'années plus tard, par décalage entre le traitement rythmique *métriquement imposé* et tel ou tel traitement rythmique *sémantiquement suggéré*. Or il se trouve justement que, dans l'hypothèse rythmique 6-6, un groupe de sens, à savoir « (le) rayon violet », passe du premier hémistiche (« O l'Oméga, *rayon…* ») dans le second (« *violet* de Ses Yeux ») sans aller jusqu'au bout, comme on voit ci-dessous en encadrant de crochets le groupe « rayon violet » :

– O l'Oméga, [***rayon*** + ***vi-olet***] de Ses Yeux !

Si le vers est rythmé en 6-6, l'épithète « violet » se trouve placée en *rejet,* comme disent les métriciens, au début du sous-vers associé au second rythme de 6. C'est une discordance relativement forte, rare aux XVII et XVIIIes siècles, mais que Hugo et d'autres avaient contribué à répandre dès la première moitié du XIXe, et qui s'était presque banalisée chez quelques auteurs vers le milieu du siècle, notamment dans des vers où un adjectif ainsi mis en rejet était valorisé, pour diverses raisons. Pour un lecteur accoutumé à ce style, le traitement rythmique impliquant la mise en rejet de l'adjectif de couleur « violet » pouvait être évident à première lecture.

Depuis cette époque, l'affaiblissement de la pression métrique a donc contribué à rendre moins évident le rejet « violet » dans un traitement en 6-6 pour des lecteurs postérieurs à la « crise des vers » de la seconde moitié du XIXe siècle.

Une raison complémentaire du contresens rythmique analysé ici est l'évolution historique probable du rythme 4-4-4. Il semble que, chez la plupart des poètes du XIXe siècle, ce rythme

---

[5] « *8* » en italiques note une longueur totale, sans préciser si cette longueur est directement rythmique, ou si ce c'ext seulement la somme de deux plus petites longueurs dont chacune fait rythme, comme 4-4 ou 2-6.

[6] J'ai argumenté méthodiquement en ce sens dans *Théorie du vers* (1982) et *Essais sur Rimbaud* (2009).

se soit superposé en contrepoint au rythme 6-6 dans des alexandrins rythmiquement ambivalents (à la fois 6-6 et 4-4-4) avant de s'y substituer tout à fait – seulement en contexte 6-6 donc en *accompagnement* de 6-6 – dans de purs 4-4-4, chose sans doute encore très rare à la fin des années 1860 chez les poètes (à en juger du moins par les vers publiés). Un lecteur « métrique » d'une époque postérieure peut spontanément se contenter de traiter en 4-4-4 (sans même imaginer un contrepoint en 6-6) un vers qu'un lecteur « métrique » du temps de Rimbaud traitait automatiquement en 6-6. L'interprétation en pur 4-4-4 (non 6-6) – le trop fameux prétendu « trimètre romantique » – est donc une interprétation métrique (ou quasi métrique) naturelle aujourd'hui, mais elle est anachronique si on la prête à Rimbaud ; elle n'est pas sans doute conforme à sa métrique en 1870 [7]. En ce sens on pourrait dire que le fameux « trimètre romantique » est souvent une *re-création,* plutôt qu'une constatation, des lecteurs des xx et xxie siècles.

L'hypothèse, que je considère comme quasi certaine, suivant laquelle Rimbaud a traité le dernier vers de *Voyelles* en 6-6, n'est pas sans conséquence sémantique : elle implique que « violet », dernier prédicat de couleur dans un poème consacré aux couleurs des voyelles, est détaché de son nom-support « le rayon » dans l'hémistiche qui conclut le sonnet ; l'art du sonnet consistant souvent chez Rimbaud, comme chez Baudelaire, notamment, à suggérer un renversement ou une révélation du sens dans son dernier vers ou ses derniers mots, un lecteur sensible au rythme et curieux peut soupçonner que le rayonnement violet, et non simplement bleu, est pertinent, et se demander pourquoi, en un contexte apparemment alchimique. Et qu'une interprétation qui ne tiendrait pas compte de ce détail rythmique passe à côté du sens essentiel du sonnet.

(Comme exemples d'explications anecdotiques du mot « violets », on peut citer l'idée selon laquelle il ferait allusion – dans le milieu poétique de Paris que Rimbaud cherchait à impressionner en hiver 1871/72 – à une nana aux yeux violets que, selon un invérifiable racontar de son camarade d'école Delahaye, il *aurait* fréquentée vers mars 1871 à Charleville ; ou encore, il ferait allusion aux « yeux violets » » d'une fille dans un vers anodin d'un obscur poème de Leconte de Lisle qu'il n'avait vraisemblablement jamais lu. Mais c'est plus précisément d'un « *rayon* violet qu'il s'agit » – et non d'yeux violets ! –, et, dans cette espèce de manifeste du jeune provincial soucieux d'épater les poètes fréquentés par Verlaine, ce *détail* tirant le bleu du O vers le violet de l'Oméga dans le dernier hémistiche du sonnet ne saurait être anecdotique[8].)

Deux « trous rouges »

La manière dont quelqu'un *prononce* un vers ne reflète pas forcément la manière dont il le traite rythmiquement dans sa tête à ce moment-là. Certaines personnes peuvent favoriser par leur diction, dans la tête de qui les écoute, un certain traitement rythmique, par exemple 3-5-4, tout en ayant conscience d'un autre rythme, par exemple 6-6, que leur diction ne favorise pas, ou même entrave, mais qui fonctionne dans leur tête. Elles peuvent ainsi jouir d'une sorte de contrepoint entre le rythme métrique (non favorisé par leur diction) et un rythme plus naturel par rapport au sens évident pour tout le monde ; en les écoutant, un auditeur de notre époque a les plus grandes chances de traiter rythmiquement dans son esprit le vers de la seule manière favorisée par la diction, sans reconstituer en lui l'impression rythmique *métrique* 6-6.

---

[7] Un traitement métrique en pur 4-4-4 ou 3-5-4, sans filigrane 6-6, est historiquement bien plus plausible, par exemple, pour pas mal de vers de Rostand à la fin du siècle, comme « Le Cardinal ! – Le Cardinal ? – Le Cardinal ! » ou « Barthénoïde, Urimédonte, Cassandace, » dans la première scène de *Cyrano de Bergerac*, 1898. Mais il semble que dans les vers métriques de Rimbaud jusque vers la fin 1871 au moins, le 4-4-4 conflictuel avec le 6-6 soit toiujours associé à quelque forme de violence.

[8] J'ai proposé une hypothèse sur la pertinence de ce rayon dans « Sur le rayon des Yeux du Voyant des Voyelles » (dans *Parade sauvage* 29, 2018, p. 285-305).

À en juger d'après certaines dictions assez fréquentes de nos jours – y compris de la part de professeurs de lettres ou de comédiens – il paraît assez souvent peu probable que le diseur puisse avoir dans sa tête le sentiment du rythme *métrique* du vers ; par exemple le dernier vers du *Dormeur du Val* est souvent prononcé ainsi[9] :

Tranquille. Il a deux trous roug' au côté droit.

Ainsi syllabé, le vers n'a que 11 voyelles ; il est douteux que quelqu'un qui le syllabe ainsi le rythme dans sa tête (en même temps) en 6-6, ou même en tel ou tel rythme compensatoire du 6-6 entravé à la même époque, comme 8-4 (ou 2-6-4). Dans le cadre de la longueur syllabique totale 11 [10] , il paraît plus vraisemblable que le diseur se procure par exemple une impression rythmique qu'on peut « mesurer » en 2-5-4 (de somme 11), en rapport naturel avec l'articulation sémantique évidente « Tranquille – il a deux trous roug(es) – au côté droit ». Mais pour un contemporain de Rimbaud, le vers ainsi reconstitué n'aurait été qu'un « vers faux » : couac improbable chez lui (avant 1872). La langue des vers entraînait automatiquement un lecteur familier de poésie métrique à supposer une syllabation intégrant l'*e* instable posttonique de « rou-ges », et la liaison, codifiée en langue des vers (à cette époque), protégeait contre l'« élision » dans « rouges-z'au côté droit ». Or ce vers, ainsi doté de 12 voyelles métriques, ne se prêtait de manière naturelle à aucun des traitements rythmiques alors communs en compensation (ou substitution) du 6-6 entravé, parce que sa 8e voyelle, grammaticalement posttonique (féminine), empêchait de le rythmer en 8-4 (ou 2-6-4, ou 4-4-4). Dès lors, la pression métrique pouvait imposer, ou pour le moins favorisait un traitement rythmique en fonction de la distinction des deux suites de mots (demi-vers ou « hémistiches ») : « Tranquille il a deux trous » et « rou-ges [z]au côté droit », compatibles avec un rythme 6-6.

Cette division était distincte de celle qui était favorisée par le sens syntaxique (cas de « discordance », comme on dit) : le groupe de mots « deux trous rouges » passait du premier hémistiche dans l'hémistiche conclusif, « *rouges* au côté droit » sans aller jusqu'au bout, laissant « rouges » en rejet, comme « rayon – violet » devait laisser, un peu plus tard chez le même auteur, « violet » en rejet à la fin du sonnet des *Voyelles.* Cette discordance était accusée par la brièveté rythmique du rejet (une seule syllabe, la seconde voyelle de « r**ou**-ges » étant grammaticalement posttonique) et, peut-être, par la presque cacophonie « trous – rou- » à cheval sur la frontière des sous-vers. Tout cela comme pour faire mal à un lecteur métriquement et rythmiquement sensible.

Pourtant, dans une interprétation, disons, pépère, bien en accord avec la rythmisation moderne molle (amétrique) de « Tranquille – il a deux trous rouges – au côté droit », il n'est pas évident que l'adjectif « rouges » apporte grand chose d'intéressant dans : « deux trous rouges » ; ne serait-il pas assez clair de dire que ce corps de soldat abandonné, dont la tranquillité est bien inquiétante, « a *deux trous* aux côté droit » ? A quoi bon focaliser métriquement, et cela à la pointe même du sonnet, un prédicat de couleur impliquant que les plaies évidemment mortelles sont saignantes (les blessures peuvent être aussi rouges s'il est vif que s'il est mort) ? On peut remarquer simplement que l'attention favorisée par le rejet métrique des « trous – *rouges* » commence à se justifier par renvoi de l'hémistiche conclusif à l'hémistiche initial du sonnet, qui situait ce jeune homme dans un « *trou de verdure* », trou

[9] Serge Reggiani (https://www.youtube.com/watch?v=u8-qu6hDeLU) ne fait pas la liaison et fait une pause après « rouges ».

[10] Rappelons que la longueur numérique exacte d'une suite de voyelles n'est pas « sensible » ou ne fait pas rythme quand elle est supérieure à 8 (loi des 8 syllabes). Ce qui fait l'équivalence métrique de deux alexandrins classiques n'est pas la somme « intellectuelle » 12 de leurs mesures (non sensible), mais plus précisément la combinaison 6 puis 6.

vert qui offre au sommeil du jeune, à la fin des deux quatrains, pâle dans son « *lit vert* ». La répétition du mot « trou » peut être d'autant plus sensible à certains lecteurs métriques que, comme le rappelait Boileau dans son *Art poëtique,* Apollon avait « défendu » qu'un mot déjà employé dans un sonnet ose « s'y remontrer ». Du début au milieu et la fin du sonnet, moyennant la notion commune de la mort comme « dernier somme » ou « sommeil » et de la fosse (*trou* en terre, sombre) où se dort ce sommeil, la série « trou de verdure » (moussant de rayons), « lit vert », « trous rouges », associe et oppose[11] la nature à la mort (sans parler d'une éventuelle connotation politique du rouge). En prolongement de ces analogies, le sang non-nommé coulant des « trous rouges » est une blessure à la nature où pleuvait d'abord la lumière du soleil.

L'erreur (historique[12]) de traitement rythmique n'implique pas seulement ici, comme dans le cas précédent, une erreur de syllabation et un relâchement métrique. Elle substitue, dans la tête de qui rythme ainsi, à un vers métrique du poète de 1870, un vers non-métrique qui n'est pas de lui ; et à travers la disparition du rythme métrique, elle détruit un *effet de rythme et de sens* minutieusement construit par l'auteur à l'échelle du sonnet. En se privant de ce rythme, on se prive de cette résonance de sens.

Sourire comme sourirait…

Un peu plus haut dans le même sonnet, au début des tercets :

> Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
> Sourirait un enfant malade, il fait un somme :

l'énoncé est bizarrement en suspens sur « comme » à la rime, suspens d'autant plus frappant que le contre-rejet de « comme » n'implique qu'une voyelle métrique. Or, vers 1870, très peu de poètes avaient placé « comme » en suspens à une frontière métrique[13], et un modèle pouvait en être Baudelaire[14], qui introduisait généralement après ce suspens un comparant pénible, voire choquant, comme dans : « Où l'Espérance, comme – une chauve-souris » ; tel est aussi, dans le sonnet de Rimbaud *Rêvé pour l'hiver,* également daté sur manuscrit d'octobre 1870, le vers : « Un petit baiser, comme + une folle araignée », où l'araignée potentiellement effrayante[15] pour la jeune fille, se trouve rythmiquement suspendue au contre-rejet sur « comme… », moyennant un traitement métrique en 6-6. Par écho à l'usage de Baudelaire, le suspens de « souriant comme » pouvait suffire en 1870, pour le disciple de Baudelaire qu'était Rimbaud, à rendre le sourire de ce dormeur plutôt inquiétant. Souriant comme quoi, donc ? Mais le sous-vers attendu après « comme », « Sourirait un enfant », ne semble pas justifier cette discordance : « Sourirait » n'ajoute rien à « souriant comme », et

---

[11] « S'endormir de son dernier sommeil, s'endormir *dans les bras de la mort,* périphrase pour mourir », selon *Le Gradus français* (L. J. M. Carpentier, Paris, 1825, italiques miennes) ; cliché parallèle à celui de « s'endormir *dans les bras de Morphée ».* La voix du sonnet demande de « berc[er] chaudement » le refroidi.

[12] Je veux seulement dire qu'on fait erreur *si on croit recevoir directement de Rimbaud « le vers » ainsi* traité comme on recevrait un sachet de chocolats. Je ne porte pas de jugement sur le fait que n'importe qui, n'importe quand, en n'importe quelle circonstance, peut, et a évidemment le « droit » de traiter rythmiquement de telle ou telle façon qui lui convient à lui, dans sa tête, un vers « de Rimbaud ». Personne, même un « spécialiste », n'a autorité pour dicter à chacun la manière dont il « doit » consommer, quand il veut, ce qui lui plaît.

[13] « Comme » était parfois en fin de vers avant le XVIIIe siècle, mais dans un état de langue différent où « Comme / Sourirait » pouvait être aussi naturel que « De la même manière / Que sourirait ».

[14] Dans « Les Malheureux » (dans *Les Contemplations*), Hugo suspend à un contre-rejet rimique sur « comme » le châtiment des puissants méchants : « Et ces êtres n'ayant presque plus face d'homme / M'ont dit : – Nous sommes ceux qui font le mal ; et, comme / C'est nous qui le faisons, c'est nous qui le souffrons. »

[15] Dans le contexte ludique-érotique de ce sonnet, cet effroi peut mêler peur et désir de sexe. De toute manière la chose évoquée est (en 1870) peu convenable. La « folle araignée » est précédée en imagination, dans ce sonnet, de « monstruosités », « démons noirs » et « loups noirs ».

« un enfant » n'apporterait qu'une comparaison gentille, sinon mièvre (*sourire comme un enfant,* ou *comme un ange,* étaient de gentils clichés à cette époque) ; il faut aller juqu'au sous-vers suivant, « malade ; … », pour que l'inquiétude du sens rejoigne celle du rythme : le groupe de sens « un enfant malade » déborde du premier sous-vers dans le second sans aller jusqu'au bout, de sorte que l'épithète « malade » est distinguée en rejet[16]. Et encore ce n'est qu'un début, la suite suggérera plus grave que la maladie.

De nos jours, on liquide volontiers de telles discordances du mètre et du sens syntaxique en lisant ce qui *fut* des vers métriques vers 1870 comme si c'était des « vers libres » (de Rimbaud) aujourd'hui ; on se crée ainsi des vers-libres dans la tête ; ce n'est pas très difficile, il suffit de ne tenir *aucun compte,* non seulement des césures (non manifestées par le formatage graphique), mais même du formatage en alinéas métriques (vers) réduit au rôle de pure apparence ; cette méthode de lecture (répandue, parfois enseignée) permet de *ne pas ressentir* le malaise des discordances ménagées, en son temps, par un poète métrique dans un texte destiné à des lecteurs métriques de son temps ; tel un conducteur ivre qui franchirait la ligne jaune en toute innocence, parce que le temps l'a effacée, ou qu'on la persuadé qu'elle était purement décorative et ne devait impressionner que des imbéciles.

Même type de suspens, et de délai de justification, dans ces vers de Baudelaire, en mètre 4-6, dans *Les Ténèbres* ; un sujet enfermé « Dans des caveaux – d'insondable tristesse » exprime sa souffrance (des tirets sont ajoutés ici pour favoriser le traitement rythmique en 4-6 dans la tête d'un lecteur moderne) :

Je suis comme un – peintre qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre, – hélas ! sur les ténèbres ;

Qu'est-ce qui peut motiver un tel suspens sur « comme (un) » ? Un « peintre » condamné… à « peindre », ce ne serait pas plus choquant qu'un sourire comparé… à un sourire. Pour découvrir le sort atroce de ce peintre – « Je suis comme un… » quoi ? – , il faut donc poursuivre jusqu'au vert suivant, et même, après, encore, le cri « hélas ! », jusqu'à son dernier hémistiche : je suis, dans une tombe, condamné à peindre… *sur les ténèbres*. Un métricien moderne pourrait cependant épargner le malaise rythmique à ses lecteurs en enseignant qu'il faut rythmer, *bien évidemment,* en 5-5 « Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur »[17].

Le contre-rejet sur « comme (un) », à la césure ou à la rime, était sans doute également associé à une impression terrible chez le jeune Villiers de l'Isle Adam. Dans ces vers de 1858[18],

– S'il le faisait pourtant, tout d'un coup le vieil homme
De bronze ? – S'il venait du fond du cercueil, comme
Jadis de l'île d'Elbe ? […]

« comme » en suspens de rythme 1 à la rime, est associé à l'apparition redoutée du fantôme de l'empereur Napoléon, sortant « du fond du cercueil », et « de bronze » comme le fantôme du Commandeur de *Don Juan* était de pierre : apparition terrifiante. Dans ce vers publié en

[16] Voir S. Murphy, « Effets et motivations : quelques excentricités de la versification baudelairienne », pp. 265-298 du recueil *Baudelaire, Étude sur les Fleurs du Mal,* édité par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003.
[17] Comme on l'a fait dans certains traités. J'ai discuté méthodiquement (et j'espère, pédagogiquement) de cette césure dans : « Peindre "sur les ténèbres" : Rythme pour un destin contre-nature » (dans *Autour de Baudelaire et des arts : Infinis, échos et limites des correspondances, édité par Fayza Benzina, L'Harmattan, 2012* ; version revue en ligne à : dhttp://www.normalesup.org/~bdecornulier/BaudeExtrait.pdf).
[18] Dans « Ballade », dans *Deux Essais de poésie,* Paris, Tinterlin, p. 8.

1859 [19], c'est à la césure que le suspens de « comme un » introduit l'*apparition* d'un fantôme :

Elle était là comme un fantôme de la Vie :

Et dans le même recueil, dans ce vers :

Quelque chose comme un cadavre était gisant.

un « cadavre » apparaît encore, après « comme un… », au début du second hémistiche : celui du « Chant du Calvaire » ; apparition moins brutale dans la @tête d'un lecteur moderne qui ne traite pas ce vers en 6-6 ; car, quelques dizaines d'années plus tard, et au-delà, ces deux vers pourront être spontanément et sans surprise rythmés en en 4-4-4 ou en 3-5-4, rythmes devenus anodins même en contexte alexandrin. Elle sera alors perdue, l'impression rythmique brutale d'apparition que l'auteur voulait sans doute produire en soumettant son propos à la périodicité 6-6 de l'alexandrin en doublant ce rythme par des rythmes d'accompagement dont aujourd'hui on se contente sans peine[20].

Ces effets de l'art se dissipent dans une lecture moderne réduisant en une aimable bouillie l'architecture en rythme-sens des vers de poètes métriques écrivant sous le Second Empire, et non au XX ou XXIe siècle.

* * *
* *
*

[19] Dans les *Premières poésies* : 1856-1858.

[20] Dans les *Premières Poésies, 1856-1858* de Villiers (1859). Non seulement ce vers est mal-6-6, mais il est des premiers à se démarquer du rythme compensatoire 4-4-4 par sa voyelle post-tonique 4e, dans l'inquiétant « quelque chose ».