



HAL
open science

L'OCTOSYLLABE DES TRAITÉS

Jean-Christophe Cavallin

► **To cite this version:**

Jean-Christophe Cavallin. L'OCTOSYLLABE DES TRAITÉS. Honoré Champion. Poétiques de l'octosyllabe, pp.365-386, 2018, Poétiques de l'octosyllabe, 2745348744. hal-04723090

HAL Id: hal-04723090

<https://hal.science/hal-04723090v1>

Submitted on 7 Oct 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Poétiques de l'octosyllabe

Études réunies par
Danièle James-Raoul et Françoise Laurent



HONORÉ CHAMPION
PARIS

L'OCTOSYLLABE DES TRAITÉS

À LA POURSUITE D'UN ARCHÉTYPE (1803-1882)

Au cours d'une promenade dans le jardin public de Palerme en avril 1787, Goethe a l'intuition que tous les végétaux descendraient d'une plante unique ou *Urpflanze* dont chacun ne serait qu'une variation¹. Cette hypothèse anticipe de quelques décennies la théorie du « plan unique d'organisation » défendue par Étienne Geoffroy Saint-Hilaire contre Georges Cuvier lors de la « Querelle des analogues » que le vieux Goethe saluerait comme un des événements majeurs de l'histoire de la pensée européenne. Autant l'*Urpflanze* de Goethe que l'« animal unique » de Geoffroy admettent un principe morphologique de déploiement symétrique distribué autour d'une ligne ou section médiane. Cette structure dichotomique articule la diversité des formes vivantes autour d'une césure conçue comme *forma princeps* de leur organisation. La théorie du plan unique d'organisation permet à Geoffroy Saint-Hilaire de faire tomber la barrière morphologique, infranchissable pour Cuvier, séparant les animaux articulés des animaux vertébrés.

Au cours des mêmes années, les théoriciens du vers français tentent de donner forme au rêve architectonique d'un holotype métrique dont tous les octosyllabes seraient autant de dérivés ou variations morphologiques. L'objet de leur recherche ressemble beaucoup à l'objet débattu en 1830, au Muséum d'Histoire Naturel, lors de la Querelle des analogues (continuité morphologique entre Invertébrés et Vertébrés) : il s'agit de déplacer la frontière entre vers non césurés et vers césurés en supposant l'existence d'une césure dans ce que la versification classique a toujours considéré comme le plus grand vers non césuré, c'est-à-dire l'octosyllabe.

¹ Le traité de botanique publié par Goethe en 1790, *Metamorphose der Pflanzen*, ne fait aucune mention de cette notion de *Urpflanze*, que Goethe formule pourtant comme une révélation sur l'unité du vivant dans une lettre à Charlotte von Stein, datée de Palerme, 8 juin 1787 (Sur l'*Urpflanze* de Goethe, lire entre autres l'article d'Astrida Orle Tantillo, « Goethe's evolutionary thinking », dans *Goethe, Chaos and Complexity*, dir. Herbert Rowland, Amsterdam/New York, Rodopi, 2001, p. 47-56).

Ce que l'on pourrait appeler l'*Urachtsilbner* ou archi-octosyllabe des théoriciens du XIX^e siècle tient plus de l'« animal unique » de Geoffroy que de l'*Urpflanze* ou de l'*Urtier*² de Goethe, dans la mesure où il s'agit moins d'un vers primitif, dont on postulerait l'existence historique dans la première littérature médiévale en langue vulgaire, que d'une forme idéale au sens platonicien du terme, c'est-à-dire d'un patron onto-typologique plus ou moins clair ou obscurci dans la pratique des poètes. Tous les traités de versification publiés au cours du XIX^e siècle se prononcent ainsi sur la césure évasive de l'octosyllabe français et la cherchent à différents endroits d'un mètre dont ils reconnaissent par ailleurs, fidèle en cela à la *doxa* classique, la nature protéiforme et la mobilité rythmique. Cette attraction de l'octosyllabe dans l'orbite théorique des vers césurés est la conséquence directe d'une évolution plus générale de la théorie prosodique du siècle. À l'ancien paradigme arithmético-syllabique du vers se substitue un nouveau paradigme rythmico-accentuel : à l'élément métrique de la césure s'ajoute l'élément rythmique des accents toniques, emprunté à la prosodie des langues anciennes (avec conversion du phénomène de la quantité vocalique en celui de l'intensité syllabique) et modernes. Cette évolution est évoquée dans une célèbre phrase du projet de Préface des *Fleurs du mal* :

Comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique. Que la poésie française possède une prosodie mystérieuse et méconnue, comme les langues latine et anglaise.³

La « prosodie mystérieuse » à laquelle fait allusion Baudelaire n'est autre que la nouvelle prosodie rythmico-accentuelle déjà théorisée par Louis-Marie Quicherat dans son *Traité de versification française* [1838] :

Il y a dans les nombres d'un vers, comme dans ceux de la prose, des syllabes sonores et des syllabes sourdes, accentuées et non accentuées, des temps forts et des temps faibles.

Les vers français, comme ceux de toutes les langues modernes, exigent certains temps forts, ou, ce qui est la même chose, certains *accents*.⁴

² La notion d'*Urtier*, à l'instar de celle d'*Urpflanze*, présuppose l'existence d'un ancêtre commun à toutes les formes animales (Voir Goethe, *Zur Morphologie*, 1820).

³ Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 183.

⁴ Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification française*, Paris, Hachette, 1838, p. 145.

Quicherat avoue lui-même que la première formulation de la théorie de l'accent de vers fut l'œuvre de l'abbé Scoppa, dans son *Traité de la versification italienne rapportée à la poésie française* [1803], et ajoute qu'«il fallait qu'un Italien, c'est-à-dire un homme parlant une des langues les plus accentuées, vint nous apprendre le rôle que l'accent joue dans notre langue, en particulier dans notre système de versification⁵». Mais nous reviendrons à l'abbé Scoppa. Qu'il suffise pour l'instant de poser comme hypothèse que c'est cette reconnaissance nouvelle du phénomène rythmique des accents de vers – phénomène général transcendant la frontière entre vers césurés et vers non césurés (les uns comme les autres ayant des accents toniques et donc une existence rythmique) – qui permit aux théoriciens du vers d'émettre la possibilité spéculative d'un octosyllabe à césure. Il s'agissait simplement de chercher, dans le vaste ensemble des octosyllabes des poètes, si quelque sentiment harmonique subtil ou la récurrence plus marquée de telle position accentuelle ne pourraient pas autoriser à considérer comme une césure (c'est-à-dire comme un élément définitoire du mètre) un des accents mobiles du vers. Comme le formule Ténint dans sa *Prosodie de l'école moderne* [1844], c'est en premier lieu la notion nouvelle de l'accent prosodique qui permit de graduer la différence métrique entre vers non césurés et vers césurés. Après avoir indiqué comme essentiel le phénomène de l'accent, Ténint emprunte une image au continuisme zoologique âprement défendu par Geoffroy Saint-Hilaire :

Si la comparaison n'était pas trop ambitieuse, nous dirions qu'on passe des vers non vertébrés aux vers où se trouvent des rudiments de vertèbres, pour arriver à l'alexandrin, le plus complet et le plus parfait de tous.⁶

Ces «vertèbres» métaphoriques correspondent aux segments rythmiques (anciennement «pieds») constituant la séquence du vers. Le continuisme prosodique de Ténint, ainsi que son apologie d'une césure toujours mobile font de lui un des rares théoriciens du XIX^e à refuser le tour de force théorique consistant à fixer une des coupes mobiles de l'octosyllabe pour l'assigner à résidence à telle position du vers et la changer en césure, c'est-à-dire en un élément définitoire aussi alléchant pour l'ambition taxinomique des Systématiques que désastreux pour la franchise rythmique des Poètes :

⁵ *Ibid.*, note 20 (p. 145), p. 383.

⁶ Wilhelm Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Paris, Comptoir des imprimeurs-unis, 1844, p. 59-60.

Que voulez-vous ! Pendant deux siècles ils ont vu faire des vers de huit, de sept, de six pieds [...] ; et pas un seul instant ils n'ont mis la main sur cette césure capricieuse, fugitive, qui semblait se rire de leur pédantesque aplomb. Que si les vers de huit pieds avaient été comme ces deux-ci :

Vos vertus – qui n'ont point d'exemple,
Donneraient – un lustre à mes vers.

Ils n'eussent certainement pas manqué d'ouvrir leur inepte compas, et de poser en règle absolue, de par Apollon :

Que le vers de huit pieds doit se composer d'un hémistiche de trois syllabes et d'un hémistiche de cinq.

[...] Sans doute leur joie eût été grande ce jour-là ; c'eût été une entrave de plus, et cette pauvre poésie libre, qui se réfugiait dans les vers de huit et de sept syllabes, on lui eût mis les brodequins, on l'eût brisée sous une savante torture.⁷

Ce sont les spéculations fébriles de cet « inerte compas » que n'avaient pas pensé à ouvrir les théoriciens de l'âge classique que je tenterai de suivre chez les théoriciens du XIX^e siècle, afin de broser un portrait robot de ce fugitif *Urachtsilbner* ou *octosyllabe à césure* qu'ils ont passionnément traqué et quelquefois cru saisir. D'Antonio Scoppa à Georges Pellissier, en passant par Louis Quicherat, Louis Philipon de la Madelaine, Edelestand du Ménil, Wilhelm Ténint ou Louis Becq de Fouquières, tous ces théoriciens hésitent entre une épistémologie descriptive tenant compte de la diversité concrète du vers de huit syllabes et une épistémologie prescriptive cherchant à remonter de cette diversité concrète à un holotype qui saurait régimenter l'ensemble des spécimens. L'histoire des spéculations auxquelles a donné lieu le rêve d'un octosyllabe à césure est l'histoire de cette *anagnorèse* ou remontée anagogique vers un archétype effacé dans le divers et l'aléa de la production des poètes.

SCOPPA ET LE NOVENAIRE FRANÇAIS

Le frontispice du traité d'Antonio Scoppa, publié en 1803, résume son entreprise de versification comparée entre l'Italie et la France : *Traité de poésie italienne, rapportée à la poésie française*, y lit-on,

Dans lequel on fait voir la parfaite analogie entre ces deux langues, et leur versification très-ressemblante ; on y découvre la source de l'harmonie des vers français, qui est l'accent prosodique ; et la langue française y est garantie de toutes les imputations injustes, faite par J.-J. Rousseau, dans sa *Lettre sur la Musique*.⁸

⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

⁸ Antonio Scoppa (abbé), *Traité de la poésie italienne, rapportée à la poésie française*, Paris, La veuve Devaux, 1803.

Le « système » de Scoppa « ne fait que mettre en évidence ce dont se servent les Français quand ils font des vers⁹ », à savoir que « c'est l'accent, ce ressort caché, qui leur donne la facilité de trouver le nombre de syllabes pour faire un vers ». Aussi bien un vers français ne saurait-il être « bien harmonieux » qu'à la condition qu'il renferme, à l'instar du vers italien, « les trois qualités du nombre, de l'accent et de la césure¹⁰ ». Dans son entreprise comparatiste, le théoricien établit un parallèle entre les différents mètres italiens et les différents mètres français. L'octosyllabe correspond ainsi au *novenario*, vers rare des Italiens, et serait comme lui accentué sur la troisième, la cinquième et la huitième syllabes, avec une césure sur la troisième – soit une formule : [3 + 2–3]. Scoppa cite de nombreux exemples de ce *novénaire* français (« *L'hypocri + te en fraude fertile* » ; « *La fortu + ne ingra–te et trompeuse* » ; « *Du repos + je vole au réveil* », « *Dans mes vers + pompeux – je rallume* », etc.). Le parallèle avec le vers correspondant dans la prosodie italienne suppose ainsi que l'archétype métrique de l'octosyllabe français admet une césure sur la troisième syllabe – soit [3 + 5]. Scoppa admet pourtant la concurrence d'un autre archétype dans la versification française : l'octosyllabe « dont l'accent est sur la quatrième et la sixième¹¹ » et qui se trouve ainsi césuré en deux hémistiches de nombre égal : [4 + 2–2], soit [4 + 4] (« *Mais il conser + ve encor – des ailes* » ; « *A-t-on vu l'ai + gle au vol – rapide* » ; « *L'arc à la main + ce dieu – perfide* »). Ces vers sont dits « charmants » dans la mesure où, « si on les coupe en deux, à l'endroit de la césure, chaque hémistiche forme un vers *quinario*¹² ».

Dès la première tentative historique de penser l'octosyllabe comme un vers césuré en choisissant de conférer une valeur métrique à un des accents rythmiques dont il se compose, on voit que l'ambition spéculative doit conclure un compromis avec la diversité des pratiques : Scoppa reconnaît implicitement deux archétypes possibles. Le premier, l'octosyllabe en 3 + 5, est autorisé et fondé en raison par une logique comparatiste (c'est le *novenario* français) ; le second, l'octosyllabe en 4 + 4, semble quant à lui s'autoriser d'une logique de symétrie harmonique. À la suggestion descriptivo-prescriptive de ce double archétypisme (archétype *more italico* et archétype *more geometrico*), Scoppa ajoute une prohibition qui aura une longue influence. S'il admet brièvement la possibilité

⁹ Et citation suivante : *ibid.*, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹¹ *Ibid.*, p. 67.

¹² *Idem.*

d'octosyllabes césurés sur la deuxième syllabe du vers (2 + 6), il déconseille en revanche toute formule métrique plaçant la césure au-delà de la section médiane du vers (coupe 4^e). Cela vaut aussi bien pour les vers comportant une syllabe 5^e féminine (mot de césure paroxyton) suivie d'une consonne, dans laquelle «le manque d'éliision entre un hémistiche et l'autre¹³» empêche la pleine réalisation de la prétendue césure qui paraît retardée à la fin du mot («Quelle tristesse pour des hommes»; «À la franchise du soldat»), que pour les octosyllabes qu'il est impossible d'accentuer avant la coupe 5^e et dont la formule serait donc [5 + 3] (octosyllabe à césure en 5^e). «Si on s'éloigne de ces règles, écrit-il, on tombe aisément dans la prose» :

Où est en effet l'harmonie dans ces vers du C. de Bernis? :

Quelle différence d'usage. [5 + 3]

Que de cadencer sur ma lyre, etc., etc.¹⁴ [5 + 3]¹⁵

L'absence de signes diacritiques dans les vers cités démontre le refus de Scoppa de considérer comme autre chose que de la prose un vers césuré en [5-3]. Un indice supplémentaire de ce refus théorique est fourni par la scansion idéologique qu'il donne deux pages plus haut du vers «Il sait colorer avec art»¹⁶, dans lequel il place une césure acrobatique sur la coupe 2^e et un accent sur la coupe 5^e, («Il sait + colorer – avec art», soit : 2 + 3-3), au détriment de la logique du vers dans lequel l'articulation la plus forte tombe bien évidemment sur la coupe 5^e et non au milieu du groupe verbal («Il sait colorer – avec art»). S'il fallait césurer ce vers, la césure tomberait donc sur sa coupe la plus forte et impliquerait une structure prosodique en [5 + 3]. Scoppa résiste contre cette lecture en raison d'un sentiment harmonique qui prohibe l'hypothèse d'une césure tardive dont l'échéance tendrait le vers au-delà de son axe médian.

QUICHERAT OU LA VARIÉTÉ SOUS CONTRAINTE

Le chapitre consacré à l'octosyllabe dans le *Traité de versification française* de Louis Quicherat, paru en 1838, s'inspire en sous-main de l'étude de Scoppa, que l'auteur ne cite que dans les notes en fin de

¹³ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Pour une question de clarté, après les différents vers cités comme exemples dans les traités, je rajouterai entre crochets la scansion numérique du vers.

¹⁶ A. Scoppa., *Traité de la poésie italienne*, éd. cit., p. 66.

volume. À première vue, Quicherat semble contredire la thèse de l'italien, dans la mesure où il pose comme principe que l'octosyllabe n'est « pas soumis à la règle de la césure¹⁷ ». Libre de toute entrave métrique, le vers de huit syllabes peut donner lieu à des périodes « pleines de nombre », c'est-à-dire aux mesures prosodiques variées. Ce principe de *varietas*, hérité du discours classique sur l'octosyllabe, se complique chez Quicherat d'une impulsion théorique difficilement contenue. Dans l'édition *princeps* de 1838, cette impulsion se trahit dans la non-congruence du principe de diversité empirique formulé par l'auteur et des différents exemples qu'ils donnent, qui illustrent assez mal une telle diversité. Dans la deuxième édition « revue et considérablement augmentée » du texte [1850], une longue note en fin de volume – profondément modifiée par rapport à celle de la première édition – infléchit encore le point de vue empirique de Quicherat et suggère la résurgence spectrale de l'octosyllabe à double césure ou double archétype de Scoppa. Lisons d'abord le passage dans le corps du texte consacré aux accents de l'octosyllabe dans l'édition *princeps* de 1838 :

ACCENTS. – On reconnaîtra dans ce vers *tantôt deux, tantôt trois accents*, d'abord celui de la rime, puis un ou deux autres dont la place peut changer :

Loin de <i>vous</i> l'aiguillon fougueux	[3–3–2]
Souffle sa piquante froidure	[1–4–3]
La Terre reprend sa verdure	[2–3–3]
Le ciel brille des plus beaux feux. Rouss.	[3–5]
Se dissipe et s'évanouit...	[3–5]
Les Satyres tout hors d'haleine	[3–5]
Sur leurs thyrses entrelacés. <i>Id.</i>	[3–5]

Cette mobilité de l'accent ou des accents intérieurs donne une grande variété à ce vers. Une oreille délicate sentira toutefois quand cet accent sera mal placé. Ainsi dans ce vers :

Quand je te redirai ce *chant*. [6–2]

Le premier accent, rejeté trop loin, produit de la dureté.
Deux accents consécutifs choquent également :

Ma *foi*, je ne mentirai *jà*. Marot¹⁸ [7–1]

Le principe formulé par Quicherat est donc explicitement celui d'un octosyllabe sans césure, cette absence de pause fixe dotant le mètre d'une

¹⁷ L.-M. Quicherat, *Traité de versification française*, éd. cit., p. 204.

¹⁸ *Ibid.*, p. 207. L. M. Quicherat note les syllabes toniques en italique.

souplesse rythmique qui lui confère sa nature particulièrement mobile. Au XIX^e siècle, un des plus grands défenseurs de ce principe de *varietas* est Philipon de la Madelaine, traducteur de la *Jérusalem délivrée*, auteur de nombreux vaudevilles et chansonnier célèbre. Signe des temps, l'auteur du *Dictionnaire portatif des rimes* [1806], précédé d'un *Traité de versification française*, donne à la césure le nom classique de « repos » et réserve le mot de « césure » pour les coupes mobiles du vers. Cette confusion terminologique témoigne du bouleversement que la théorie du vers accentuel a introduit dans les notions de la versification classique :

Pour les césures [*coupes mobiles*] il n'y a point de règle, parce qu'elles ne sont pas de nécessité : le versificateur peut à son gré les omettre, les varier, les multiplier ; c'est à son oreille à savoir en faire usage pour donner de la mollesse ou du nombre à sa poésie.

Le repos [césure], qui n'est pas exigé dans les vers de huit, sept, six et cinq syllabes, y est remplacé par les césures [*coupes mobiles*] ; leur multiplicité même y devient souvent un mérite, en ce qu'elles donnent plus de mouvement à ces vers, dont la nature est d'être légers.

Montrez-nous, çguerriers magnanimes,	[3-5]
Votre vertu çdans tout son jour.	[4-4]
Voyons çcomment çvos cœurs sublimes	[2-2-4]
Du sort çsoutiendront le retour, etc.	[2-6]
En promenant çvos rêveries	[4-4]
Dans le silence çdes prairies,	[4-4]
Vous voyez çun faible rameau	[3-5]
Qui, çpar les jeux çdu vague Éole,	[1-3-4]
Quitte sa tige, çtombe, çvoleç	[4-2-2]
Sur la surface çd'un ruisseau, etc. ¹⁹ .	[4-4]

Philipon de la Madelaine et Quicherat admettent tous deux le double principe d'un vers non césuré composé de deux ou trois segments rythmiques, c'est-à-dire rythmé par « un ou deux » accents mobiles en plus de l'accent de rime. Les exemples qu'ils donnent suggèrent pourtant qu'ils n'envisagent pas la possibilité d'un octosyllabe dont le premier temps fort tomberait au-delà de la syllabe médiane du vers : aucun des vers cités n'est articulé en [5-3] et Quicherat formule explicitement la prohibition d'un octosyllabe en [6-2]. La différence entre la variété réelle du pragmatisme de Philipon et la variété contrariée de la doctrine de Quicherat se manifeste cependant dans le choix des vers sélectionnés. Si la diversité des vers choisis par le premier est une variété effective admettant une

¹⁹ Louis Philipon de la Madelaine, *Dictionnaire portatif des rimes*, précédé d'un nouveau *Traité de versification française*, 4^e éd., Paris, Langlumé et Peltier, 1835, p. 29.

pluralité de coupes (la première coupe du vers est en position 1^{re}, 2^e, 3^e ou 4^e), les vers sélectionnés par le second témoignent quant à eux très mal du principe de *varietas* qu'ils sont censés illustrer : leur écrasante majorité est articulée en [3–5], au point que la récurrence de la coupe 3^e finit par suggérer la présence d'une césure vestigiale et d'un prototype latent (octosyllabe à césure 3^e) inspiré du *novénaire* de Scoppa.

La raison de la *varietas* réelle défendue par Philipon de la Madelaine tient au fait que le théoricien est avant tout un auteur de chansons et de vaudevilles truffés de passages chantés tous écrits en octosyllabes. Sa métrique relève de la « métrique de chant » au moins autant que de la « métrique de vers ». Or, pour bien adapter un vers aux mesures variables de la partition, il est nécessaire que sa structure prosodique soit la moins rigide possible et, en particulier, que le retour obligatoire d'une césure à position fixe n'entrave pas sa conformation nécessaire aux mesures de la phrase musicale. Edelestand du Ménil formule cette loi dans son bel ouvrage de prosodie comparée, *Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification* [1841]. Le philologue et cousin de Barbey d'Aureville pose d'abord l'incompatibilité de la « césure du vers » avec le caractère chantant de la poésie lyrique :

L'irrégularité que jetteraient dans un rythme des interruptions [*césures*] aussi opposées à son mouvement naturel répugne surtout à la poésie lyrique ; elle rendrait une étroite association avec la musique impossible.²⁰

Ce postulat général s'accompagne en note d'une application à la métrique de chant proprement dite :

C'est une des raisons qui font ordinairement rejeter de la poésie lyrique française les alexandrins et les vers de dix syllabes [*c'est-à-dire les vers césurés*] ; on est obligé de justifier la pause par le sens, et cet élément intellectuel, jeté à travers un rythme musical, rend son mouvement moins sensible.²¹

L'octosyllabe de Philipon de la Madelaine et de Du Ménil doit donc rester un vers non césuré afin de préserver la nature amphibie qui lui permet de prospérer aussi bien dans le domaine du poème que dans celui de la chanson. À la différence de cet octosyllabe éminemment protéiforme, l'octosyllabe de Quicherat semble subir une contrainte idéologique qui l'attire irrésistiblement dans l'orbite des vers césurés. Cette

²⁰ Édelestand du Ménil, *Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification*, Paris, Brockhaus et Avenarius, 1841, p. 151.

²¹ *Ibid.*, note 2, p. 151.

attraction latente dans le choix des exemples du théoricien s'accroît au point de devenir manifeste dans la longue note réécrite pour la deuxième édition de son *Traité de versification française* [1850] :

« Dans les vers de huit syllabes, dit Voltaire, il n'y a ni hémistiche ni césure : [...] L'harmonie des vers de cette mesure consiste dans le choix heureux des mots et dans les rimes croisées, faible mérite sans les pensées et les images. »

Voltaire n'a pas fait sentir la mélodie nécessaire ; c'est que, tout en constatant l'absence des césures, il n'a pas constaté la présence des accents. Toutefois *ce choix heureux des mots*, qu'il recommande, n'est autre chose que la juste distribution des syllabes accentuées. Nous avons vu que l'octosyllabe a d'abord l'accent final, puis un ou deux autres accents dont la place varie.

Octosyllabes ayant trois accents :

De leurs <i>grains</i> les <i>granges</i> sont pleines ;	[3-2-3]
Leurs <i>celliers</i> regorgent de fruits ;	[3-2-3]
Leurs <i>troupeaux</i> , tout chargés de laine, etc. Rouss.	[3-3-2]

Octosyllabes ayant deux accents :

Sois mon <i>vengeur</i> , sois mon refuge	[4-4]
Contre les <i>filis</i> de l'étranger. Rouss.	[4-4]

[...]

À notre vers de huit syllabes répond le vers italien *novenario* (de neuf syllabes), qui est peu usité. [...] Ce vers à deux accents intérieurs, l'un sur la troisième syllabe, et l'autre sur la cinquième. Les vers français ainsi accentués sont harmonieux ; mais soumis à cette règle unique ils seraient monotones.²²

Tout en formulant de nouveau le principe de l'absence de césure de l'octosyllabe, la note de Quicherat opère une réorganisation stratégique des exemples et distribue en deux sous-ensembles distincts les vers à « trois accents » et les vers à « deux accents ». Ce faisant, sa typologie semble instituer une logique latente ne retenant que deux archétypes : un octosyllabe dont le premier segment métrique est composée de trois syllabes (octosyllabe à *trois accents*) et un octosyllabe dont le premier segment rythmique est composé de quatre syllabes (octosyllabe à *deux accents*). Remarquons d'ailleurs que cette dualité présomptive est encore accentuée par le fait que le corps du texte du *Traité* ne donnait aucun exemple d'octosyllabe articulé en [4-4]. L'émergence d'un nouveau

²² Note 29, p. 186, dans L. M. Quicherat, *Traité de versification française*, Paris, Hachette, 1850, p. 535-536. Il s'agit, comme l'annonce le frontispice du livre, de la « DEUXIÈME ÉDITION, revue et considérablement augmentée » du texte de 1838.

modèle en [4–4], complémentaire et distinct du modèle en [3–5] réparti lui-même en deux sous-modèles ([3–2–3] et [3–3–2]), témoigne d'une ambiguïté et d'une hésitation manifestes entre, d'un côté, la revendication *hypo-théorique* d'une pleine diversité empirique et, de l'autre, l'impératif *hyper-théorique* de la « règle unique » d'un vers césuré, plus satisfaisant comme système, mais monotone dans la pratique. Il semblerait ainsi que Quicherat ne défende la mobilité pragmatique d'un octosyllabe sans césure que pour faire retour *in extremis* à la leçon refoulée du traité de l'abbé Scoppa, c'est-à-dire à la suggestion d'un double modèle potentiel : l'octosyllabe en [3 + 5] et l'octosyllabe en [4 + 4]. Au reste, l'autorité virtuelle de ce double modèle a peut-être un autre sens ou une autre généalogie chez le théoricien français. À la double référence de l'octosyllabe de Scoppa – l'un composé *more italico*, l'autre composé *more geometrico* –, il faut sans doute substituer une influence spécifique du plus court des vers césurés de la versification française : l'octosyllabe virtuellement césuré en [3 + 5] de Quicherat subirait ainsi l'influence théorique du décasyllabe césuré en [4 + 6], tandis que son octosyllabe virtuellement césuré en [4 + 4] subirait l'influence du décasyllabe césuré en [5 + 5]. Le plus grand des vers non césurés (octosyllabe) emprunterait sa double articulation potentielle au plus court des vers césurés (décasyllabe), dans l'orbite duquel il se trouverait *théoriquement* attiré.

PELLISSIER ET L'OCTOSYLLABE «NORMAL»

Dans les années 1880, le *Traité historique et théorique de versification française* de Georges Pellissier formule de la manière à la fois la plus explicite et la plus contradictoire le différend théorico-pragmatique latent dans le traité de Quicherat. On y lit à propos de l'octosyllabe :

Le vers de huit syllabes est capable d'une symétrie parfaite ; dans ce cas, il a deux accents, celui de la rime et un autre à la quatrième syllabe. C'est là le dessin fondamental. Toutefois, il faut d'autres coupes pour éviter la monotonie. Nous ne pouvons ici les indiquer toutes. Les plus usitées se figurent ainsi : 3–2–3 ; 2–3–3 ; 2–2–2–2 ; 4–2–2 ; 2–2–4 ; 2–4–2. Elles supposent trois ou même quatre accents. Mentionnons encore la figure 3–5. Les combinaisons : 6–2 (« *Quand je te redirai ce chant* »), 2–5–1 (« *Ma foi, je ne mentirai ja* » – Marot), 5–3 (« *Honorerons-nous les autels* » – Malherbe)²³, 0–8 (« *Que ce que la toute-puissance* » – Rousseau) sont

²³ Notons que l'on retrouve chez Georges Pellissier la prohibition de l'octosyllabe à premier accent tardif (soit formule [6–2] et formule [5–3]) déjà présente chez Scoppa et chez L. M. Quicherat après lui.

maladroïtement rythmées et choquent sensiblement une oreille tant soit peu délicate.²⁴

La scansion rythmique en [4–4] serait donc le « dessin fondamental » du vers octosyllabe. Parler de « dessin fondamental » implique que la coupe 4^e distribuant le vers en deux segments d'une « symétrie parfaite » serait, non pas un élément de variation rythmique, mais un élément définitoire de l'essence du mètre, c'est-à-dire une césure et non une coupe accentuelle. Postuler l'existence idéale d'un tel archétype métrique n'empêche pas Pellissier de reconnaître la nécessité contradictoire d'une variation pragmatique, laquelle empêche la réalisation du « dessin fondamental » et ne fait ni plus ni moins qu'en réfuter l'existence effective. Quels peuvent-être la valeur et le bien-fondé théorique d'un archétype métrique auquel la pratique réelle ne réserverait aucun privilège quantitatif ? Et pourquoi Pellissier choisit-il de privilégier la forme [4–4] au détriment de la forme [3–5], alors que ces prédécesseurs retenaient les deux formes à la fois et semblaient même donner un privilège théorique à la seconde ? C'est le développement consacré à l'alexandrin qui permet, sinon de résoudre, du moins de mieux situer le problème que Pellissier paraît trancher de façon si arbitraire et si peu argumentée dans le cas de l'octosyllabe.

La *forme idéale* du vers classique de douze syllabes est caractérisée par une symétrie parfaite. [...] chaque moitié du vers peut donc être considérée, ainsi que le vers entier, comme un tout indépendant et qui se suffit à lui-même. [...] L'hémistiche se divise, lui aussi, en deux parties d'un nombre égal de syllabes, c'est-à-dire en deux fragments rythmiques de trois syllabes chacun. [...] La formule 3–3–3 est donc celle du vers classique idéal : le rythme en est marqué par quatre toniques fixes décomposant le vers en parties égales entre elles, dont chacune est dans le rapport de un à deux avec l'hémistiche, tandis que l'hémistiche est dans le même rapport avec le vers entier. [...] Aussi cette *forme normale* de l'alexandrin devait-elle convenir à une société toute primitive, à des oreilles si peu exercées et si peu délicates que les rapports les plus élémentaires et les plus simples pouvaient seuls être saisis par elles, et encore à la condition que le sens vînt prêter son concours au rythme.

Il est inutile de dire que nous ne trouvons à aucun moment, dans l'histoire de notre versification, l'emploi exclusif de cette *formule rigoureuse* : elle n'en est pas moins le *type original* de l'alexandrin classique.²⁵

²⁴ Georges Pellissier, *Traité historique et théorique de versification française* [1882], 3^e éd., Paris, Garnier Frères, s.d. (circa 1894), p. 74.

²⁵ *Ibid.*, p. 79-80.

On le voit aussitôt à la lecture de ce passage, Pellissier confond systématiquement les deux registres annoncés dans le titre de son *Traité* « théorique et historique » (*sic*). Il passe sans solution de continuité du concept d'une « forme idéale » ou d'une « forme normale » au concept d'un « type original » à l'usage d'une « société toute primitive ». Parler d'une « forme idéale », c'est parler d'un archétype (théorie du mètre) ; parler de « type original », c'est parler d'une forme archéologique (origine historique du mètre). Pellissier déduit sa propre notion de la « forme normale » de la notion kantienne de l'« idée normale » (*normale Idee*), conçue comme cette idée « susceptible de servir d'étalon universel pour la considération esthétique de chaque individu de l'espèce²⁶ », ou encore « le type (*Bild*) qui a été en quelque sorte mis au fondement par la technique de la nature et auquel seule l'espèce en son ensemble est adéquate, et non tel ou tel individu particulier²⁷ ». L'altération positiviste que la « forme normale » de Pellissier fait subir à l'« idée normale » kantienne – « mesure-type²⁸ » du jugement esthétique – condamne le discours du théoricien à un double paralogisme. En un premier lieu, si l'alexandrin en [3-3 + 3-3] était l'idée normale de l'alexandrin, il ne devrait exister aucun alexandrin en [3-3 + 3-3], puisque l'idée d'une chose n'est pas une des choses de la classe comprise sous cette idée (l'idée de la vague n'est pas plus une vague parmi d'autres que l'idée de la femme n'est une femme parmi d'autres qu'on pourrait croiser dans la rue) ; en un second lieu, et selon une logique tout aussi évidente, la formule [3-3 + 3-3] ne saurait être l'idée normale d'un alexandrin en [2-4 + 2-4] ou d'un alexandrin en [1-5 + 4-2]. Le double paralogisme du positivisme de Pellissier exigerait donc en même temps qu'il n'existe aucun alexandrin en [3-3 + 3-3] et qu'il n'existe aucun autre alexandrin que l'alexandrin en [3-3 + 3-3]. L'erreur du théoricien vient de la pétition de principe qui l'entraîne à changer sa « forme normale » en une formule numérique et à instancier son archétype dans un alexandrin particulier – formule [3-3 + 3-3]. L'« alexandrin normal » ou « idée normale » de l'alexandrin ne saurait être, pour le siècle considéré, que l'*alexandrin tétramètre*, c'est-à-dire un dodécasyllabe à deux accents fixes (césure + rime) et à deux accents mobiles, composé de quatre segments rythmiques – forme abstraite et non numérique susceptible de

²⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1984, Section I, Livre I, § 17, p. 74.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

s'appliquer à l'ensemble des alexandrins (réguliers) possibles. Le même raisonnement s'applique au prétendu « dessin fondamental » de l'octosyllabe de Pellissier. D'un côté, si la forme [4-4] était la « forme normale » de l'octosyllabe, il ne devrait exister aucun individu ou octosyllabe réel articulé en [4-4], puisqu'aussi bien le type idéal kantien n'est que « l'image qui flotte *entre* les intuitions singulières des individus qui diffèrent de beaucoup de manières²⁹ » et ne saurait en aucun cas se « réaliser complètement dans un individu » ; en un second lieu – conséquence ou corollaire du premier paralogisme – on voit mal comment un archétype en [4-4] pourrait être considéré comme le patron idéal d'un octosyllabe en [5-3], [3-2-3], [2-3-3] ou [2-4-2], et, parmi toutes les formules citées par Pellissier, la formule typique ne pourrait donc s'appliquer qu'aux octosyllabes à coupe médiane recoupé dans un de leurs segments rythmiques, soit les octosyllabes en [2-2 + 2-2], [4 + 2-2] ou [2-2 + 4]. D'où le glissement opéré mais non théorisé par Pellissier d'une théorie des archétypes à une archéologie. Le dessin fondamental de l'octosyllabe, comme la forme normale de l'alexandrin, n'est pas tant l'holotype du mètre que sa forme primitive ; et la formule [4-4] serait donc plutôt un *Urachtsilbner* qu'un « plan unique d'organisation » ou mètre étalon purement typique. Le problème du raisonnement de Pellissier demeurant entier, dans la mesure où il déduit abusivement d'un raisonnement *a priori*, réfléchissant sur les essences, l'hypothèse historiciste d'un octosyllabe archaïque à l'usage d'une « société toute primitive ».

BECQ DE FOUQUIÈRES ET LA RÉSILIENCE MÉTRIQUE

Paru quelques années avant le traité de Georges Pellissier, le *Traité général de versification française* de Louis Becq de Fouquières, premier éditeur des œuvres en vers et en prose d'André Chénier, représente l'effort le plus sérieux pour synthétiser les différentes théories du vers accentuel formulées au XIX^e siècle et opère cette synthèse au sein d'un système acoustico-pneumatique assimilant les mesures du vers français aux mesures d'une « phrase musicale ». Dans la mesure où elle instancie les règles de la scansion dans l'acte de la diction, c'est-à-dire l'*élocutio* ou écriture prosodique du vers dans son *élocution* effective, la théorie du souffle élaborée par Fouquières lui permet d'établir une différence concrète entre la « césure » de vers et tout autre « accent rythmique ».

²⁹ Et citation suivante : *ibid.*, p. 75 *sq.* Je souligne.

Dans sa transcription musicale du mètre (notation écrite d'une interprétation orale), toute syllabe non accentuée correspond à une croche, tandis qu'une syllabe portant l'accent rythmique correspond à une croche pointée. Quant à la césure du vers, la syllabe qui la porte correspond à une croche pointée, mais se trouve en outre suivie d'un soupir. La traduction pneumatique du vers institue donc une distinction claire entre « accent rythmique » (*croche pointée*) et accent de césure (*croche pointée + soupir*). Cette distinction empruntée au système de la notation musicale permet à Becq de Fouquières de résoudre l'aporie terminologique rencontrée par ses prédécesseurs quant à l'existence d'une césure susceptible de se déplacer à différents endroits du vers. Cette césure singulière, le théoricien l'appelle « césure mobile³⁰ » et lui donne en même temps la mobilité de l'accent rythmique et la quantité pneumatique de la césure fixe. Le domaine d'application le plus exemplaire de cette notion ambiguë concerne bien évidemment cet octosyllabe pour lequel tout le XIX^e siècle a hésité entre vers césuré et vers non césuré sans que cette hésitation puisse se résoudre de façon satisfaisante dans une logique de disjonction exclusive (l'un ou l'autre, mais pas les deux). L'octosyllabe de Fouquières est ainsi un vers à « césure mobile » ou plus exactement un *dimètre à césure mobile*³¹ : quant à sa position, cette césure est un accent rythmique (le vers est donc non césuré) ; quant à sa quantité, cet accent mobile est une césure (le vers est donc césuré).

Comme illustration de ce dimètre de huit syllabes à césure mobile, Fouquières choisit un vers étalon, censé représenter tous les octosyllabes possibles : « *Des mortels + j'ai vu les chimères* ». L'intérêt de ce vers de Gresset est qu'il se trouve être un octosyllabe en [3 + 5]. Sa formule singulière coïncide en outre très exactement avec celle du *novenario* français de Scoppa : « *Des mortels + j'ai vu – les chimères* », soit [3 + 2–3], dont Quicherat se servait encore pour introduire la note de son *Traité* consacrée à l'octosyllabe³². Ce choix de Fouquières suggère la résilience métrique de la formule [3–5] dans le discours

³⁰ Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, Paris, Charpentier, 1879, p. 312.

³¹ Voir la liste des « Dimètres » dans la typologie générale des vers établie par l'auteur (L. Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, éd. cit., p. 312 pour la formule musicale de l'octosyllabe).

³² « Nos vers de huit syllabes ont pour correspondants en italien les vers *novenarii* (de neuf syllabes), lesquels sont peu usités. [...] Ils ont l'accent sur la troisième syllabe, sur la cinquième et sur la huitième. » Voir L. M. Quicherat, *Traité de versification française*, éd. cit., 1838, p. 396.

théorique du siècle. On pourrait même avancer que les deux grands derniers théoriciens du vers français du XIX^e se répartissent les deux grands patrons métriques dont le spectre hante le discours théorique du siècle écoulé : Pellissier opte *more geometrico* pour la formule [4-4] ; Fouquières opte *more musicae* (et de façon beaucoup plus implicite) pour la formule [3-5].

Le choix implicite de Fouquières – choix parasitant d'un *coefficient de métricité* sa théorie rythmique de l'octosyllabe – est confirmé par un passage assez étonnant dans lequel est abordé le problème que pose à la théorie pneumatique la possibilité de l'ajout d'un troisième « accent rythmique » dans le dimètre de huit syllabes. Le problème est clairement posé : l'addition d'un accent rythmique entraîne un excès de quantité temporelle que doit résorber la théorie d'un octosyllabe conçu sur le modèle d'une phrase musicale à « douze unités de temps³³ ». Fouquières dialogue sans le citer avec Quicherat et sa théorie de l'octosyllabe à « deux ou trois accents ». La preuve de ce dialogue *in absentia* est l'exemple qu'il choisit, un groupe de vers empruntés au traité de Quicherat, que nous avons cités plus haut :

Un exemple éclaircira immédiatement cette question de détail. Dans ces vers de J.-B. Rousseau :

Loin de *vous*, – l'aquilon fougueux
Souf–fle sa piquante froidure ;
La *ter*–re reprend sa verdure,
Le ciel *bril*–le des plus beaux feux.

Le second vers supporterait facilement un troisième accent rythmique sur *piquante* :

Souf–fle sa piquan–te froidure.

Cependant le mouvement général de la pensée ne comporte en aucune façon un allongement du vers et un ralentissement dans la diction. Aussi il se trouvera des lecteurs inexpérimentés qui, n'ayant pas étudié cette pièce, seront entraînés, en la déchiffrant à première vue, à déplacer l'accent rythmique et à lire :

Souffle *sa* – piquante froidure,

Ce qui est absolument inadmissible. Or, en dehors de la possibilité qu'a la voix de placer un troisième accent sur *piquante* [...], il existe trois moyens de remédier musicalement à cet accident rythmique.³⁴

³³ L. Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, op. cit., p. 311. La syllabe accentuée correspondant, non plus à une croche, mais à une croche pointée, l'ajout d'un accent rythmique ajoute une unité de temps aux douze unités prévues dans le patron musical du dimètre.

³⁴ *Ibid.*, p. 317.

Dans sa transcription des vers cités par Quicherat, Fouquières apporte deux modifications très significatives : en accord avec sa théorie de l'octosyllabe comme *dimètre*, il soustrait systématiquement le second accent mobile noté en italique par son prédécesseur (voir *supra*, p. 371) ; en accord avec sa théorie d'un octosyllabe à « césure mobile », il ajoute tout aussi systématiquement une marque de césure (le tiret long) après le premier accent rythmique du vers. Dans les quatre vers cités, c'est le second vers qui pose un problème au théoricien. Ce problème résulte de la « position du premier accent³⁵ » et, plus précisément de la précocité de son échéance. L'exemple illustre la mise en garde du théoricien tenant à avertir le « poète » du danger auquel il « s'expose en plaçant un accent rythmique sur la première syllabe³⁶ ». La longueur du second segment rythmique semble appeler le temps fort d'un deuxième accent de rythme – ou autrement dit : « le second vers supporterait facilement un troisième accent rythmique sur *piquante* » ; or, cette addition entraînant « l'adjonction d'une mesure » et donc « un ralentissement du vers³⁷ », elle met en péril la justesse acoustique d'un octosyllabe conçu comme séquence de « douze unités de temps ». Avant d'envisager les moyens de « remédier musicalement à cet accident rythmique » (en substituant par exemple un triolet à une série de trois croches), Fouquières construit l'hypothèse théorique de la correction instinctive des « lecteurs inexpérimentés » qui, sentant la longueur excessive d'un octosyllabe à trois accents, seraient « entraînés » à retarder le premier accent vers une position plus médiane. Or cette conjecture du théoricien ne jouit d'aucune espèce de vraisemblance rythmique, dans la mesure où elle suppose qu'un analphabète du vers pourrait penser à accentuer le proclitique « sa » au lieu, par exemple, de l'adjectif « piquante » : « Souffle *sa* – piquante froidure ». La conjecture de Fouquières revient à supposer quelque chose comme la résurgence d'un *instinct métrique* chez le lecteur inexpérimenté : de même qu'un *instinct métrique* (largement entretenu par l'habitude) nous contraint presque malgré nous à lire un alexandrin en y appliquant *a priori* une scansion en [6 + 6], de même un *instinct métrique* latent entraînerait le lecteur le plus frustré à corriger un octosyllabe à la diction difficile selon une formule en [3 + 5], quelque soit le caractère intempestif ou « inadmissible » d'une telle correction dans tel vers envisagé. La fiction

³⁵ *Ibid.*, p. 316.

³⁶ *Ibid.*, p. 317.

³⁷ Et citation précédente, *ibid.*, p. 316.

théorique de Fouquières fonctionne comme un aveu : en deçà ou en-dessous de sa définition rythmique de l'octosyllabe comme « dimètre à césure mobile » agit la résilience d'un prototype métrique de type [3 + 5], lequel respecte en outre l'exacte subdivision du *novenario* de Scoppa dans l'hypothèse que la voix placerait « un troisième accent sur *piquante* » (« Souffle *sa – piquan–te* froidure », soit : [3 + 2–3]). On voit que, même chez les théoriciens prônant la thèse d'un octosyllabe sans césure fixe que sont Quicherat et Fouquières, l'holotype d'un novénaire à césure 3^e naturalisé français affleure à l'instar d'un retour de refoulé métrique sous la surface d'une doctrine délibérément rythmique.

EXPLICIT. DE L'EXISTENCE POTENTIELLE D'UN OCTOSYLLABE À CÉSURE ?

De l'abbé Scoppa à Becq de Fouquières, la fiction théorique d'un octosyllabe à césure hante les traités de versification du XIX^e siècle. Doit-on en conclure pour autant que sa réalité se résume à ce fantôme d'un archétype et qu'il n'eut aucune existence positive dans l'empirie des poèmes écrits en marge des traités ? Cela reviendrait à supposer un rapport unilatéral ou une voie à sens unique dans les échanges entre pratique et théorie. Mais au XIX^e siècle, les poètes lisent autant les poéticiens que les poéticiens lisent les poètes. Baudelaire lit Quicherat ; Banville lit Wilhelm Ténint, qu'il cite dans son *Petit traité de poésie française* ; du même Ténint, Hugo préface le traité sur la *Prosodie de l'école moderne*. Le fait que l'octosyllabe à césure n'ait pas préexisté aux traités de versification qui en dissèquent l'archétype n'empêche pas que ce rêve de théoriciens ait pu influencer la pratique des poètes qui lisaient leurs poétiques. La question de savoir si Dieu ou l'Amour existent est indépendante du fait que la croyance en Dieu ou la foi en l'Amour influencent concrètement l'existence et les pratiques des fidèles et des amoureux. À l'appui de l'hypothèse paradoxale que l'octosyllabe à césure ait pu jouir d'une espèce d'existence *a posteriori*, c'est-à-dire ultérieure à sa formulation théorique, il suffit de noter les mesures du sonnet qui ouvre *Émaux et Camées*, intitulé simplement « Préface », auquel Gautier donne une fonction programmatique à l'entrée d'un recueil exclusivement écrit en octosyllabes.

PRÉFACE

Pendant les guer – res de l'empire,	4–4	
Goethe, au bruit du canon brutal,	ø	(1–2–5)
Fit le Divan – occidental,	4–4	
Fraîche oasis – où l'art respire.	4–4	

Pour Nisami – quittant Shakspeare,	4-4	
Il se parfuma de santal,	ø	(5-3) ³⁸
Et sur un mè – tre oriental	4-4	
Nota le chant – qu’Hudhud soupire.	4-4	
Comme Goethe sur son divan	ø	(4-4 ou 3-5) ³⁹
À Weimar – s’isolait des choses	3-5	(3 + 3-2)
Et d’Hafiz – effeuillait les roses,	3-5	(3 + 3-2)
Sans prendre garde à l’ouragan	ø	(4-4)
Qui fouettait – mes vitres fermées,	3-5	(3 + 2-3)
Moi, j’ai fait – <i>Émaux et Camées</i> .	3-5	(3 + 2-3)

Les mesures numériques du vers – la « mesure notée », aurait dit Verlaine – dégagent un très clair dispositif de double formule prosodique. Le huitain du sonnet est écrit en octosyllabes scandés en [4-4], à l’exception du deuxième vers de chaque quatrain, qui introduit dans ce dispositif *homorythmique* la diversion d’une *varietas* illusoire en guise d’antidote contre la monotonie. Le sizain du sonnet est écrit en octosyllabes scandés en [3-5]⁴⁰, à l’exception du premier vers de chaque tercet, fonctionnant à son tour comme un leurre empêchant l’anagnorèse immédiate de l’archétype prosodique. Gautier accentue la différence formelle constitutive du sonnet – huitain *versus* sizain – en la redoublant d’une dualité rythmique – formule [4-4] *versus* formule [3-5]). La coupe 4^e et la coupe 3^e, présentes respectivement dans chacune des deux formules, quand bien même elles ne pourraient pas à proprement dit être considérées comme des césures, n’en produisent pas moins, du fait de leur récurrence quasi systématique, un sentiment de régularité métrique équivalant à ce que l’on pourrait appeler une césure subjective ou un *effet de césure*.

³⁸ Notons que cette formule en [5-3] est la formule à première coupe tardive (postérieure à la syllabe 4^e) déconseillée par les différents traités de versification, de Scoppa jusqu’à Georges Pellissier en passant par Louis-Marie Quicherat.

³⁹ Selon que l’on décide de prononcer le nom propre « Goethe » à la française, avec un accent paroxyton sur la première syllabe (*Goethe*), ou à l’allemande, avec un accent oxyton sur la dernière syllabe (*Goethe*). La seconde hypothèse semble privilégiée dans la mesure où elle régularise le patron rythmique général du sizain, dès lors distribué en deux tercets scandés : [4-4]; [3-5]; [3-5]. Notons pourtant que ce choix implique un jeu de double prononciation du nom propre au sein du même poème : prononciation paroxytonique à *la française* dans le deuxième vers du premier quatrain (une prononciation oxytonique empêcherait l’élision et ajouterait une syllabe à la mesure du vers : « Goethe – au bruit du canon brutal ») et prononciation oxytonique à *l’allemande* dans le premier vers du premier tercet.

⁴⁰ Le premier tercet, un couple d’octosyllabes en [3-3-2] et le second tercet un couple d’octosyllabes en [3-2-3].

Un tel sentiment métrique est encore renforcé par le fait que seule la première de ces coupes rythmiques contrevient à la règle interdisant la présence d'un paroxyton suivie d'une consonne en position de césure («*Pendant les guer + [res] de l'empire*»). La coupe rythmique des neuf autres vers concernés satisfait pleinement aux conditions de la césure métrique et leur retour obstiné produit une sensation métrique d'autant plus remarquable qu'elle est plus inaccoutumée s'agissant d'un vers qui, alternant structure binaire et structure ternaire (les «deux ou trois accents» de Quicherat) empêche dans son usage courant toute reconnaissance d'une rythmicité au niveau du groupe (strophe ou séquence de vers) :

*Binary and ternary rhythms coexist, so that reading never settles, unless the poet expressly compels it to. In this sense we never really hear the rhythm, or the rhythmic substructure, of a group of octosyllables ; we only hear the recurrence of the octosyllable's numericity and the rhythm of the stanza rhymes. The line-internal rhythms float in an indeterminate and shifting mid-air ; we may be sure of the line as we read it, but as that line recedes into its stanzaic group, its rhythm blurs and entangles itself.*⁴¹

De cette très juste réflexion de Clive Scott, inspirée précisément par la lecture d'*Émaux et camées*, nous retiendrons la concession insérée comme exception à la règle : la lecture d'un poème en octosyllabes ne produit jamais un effet de regroupement ou de séquence rythmique («*we never hear the rhythmic substructure of a group of octosyllables*»), «*unless the poet expressly compels it to*» – «à moins que le poète ne l'y contraigne expressément». Il va sans dire que le travail rythmique du sonnet «Préface» constitue une de ces exceptions et que Gautier a «expressément» œuvré pour y produire un sentiment de régularité métrique refermant sur eux-mêmes et opposant l'un à l'autre le huitain et le sizain. Du fait de ce travail de régulation différentielle du mètre, et contrairement à l'usage voulant que, dans les poèmes en octosyllabes, la variété soit la règle et la règle soit l'exception, dans ce sonnet de Gautier, la variété est l'exception et la régularité semble devenue la règle.

Il reste à déterminer la raison pour laquelle Gautier a pu choisir ces deux formules particulières comme schéma métrique subjectif des deux moments de son sonnet. Deux logiques concurrentes peuvent expliquer

⁴¹ Clive Scott, *A Question of Syllables. Essays on the Nineteenth-Century French Verse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 51.

ce choix : une *logique hypertextuelle* (théorie des réécritures) et une *logique architextuelle* (théorie des archétypes formels).

La logique hypertextuelle s'autorise d'un indice métacritique placé en position de relief à la *volta* du sonnet : « Et sur un mètre oriental / Nota le chant qu'Hudhud soupire ». La référence est à la section du *Divan occidental* de Goethe composée des « chants de Hudhud » ou « chants de la huppe ». Poser que le poète allemand « nota le chant » de son modèle implique un procédé de transcription poétique des mesures ou de la scansion du chant de la huppe. Or, si l'on se reporte à la section en question, on s'aperçoit aussitôt que Goethe y a modelé son imitation de la poésie arabe des *Rubaiyat* ou *Quatrains* sur deux modèles concurrentiels. Le premier modèle est un quatrain de dimètres trochaïques (3 octosyllabes + 1 heptasyllabe) dans lequel les trois octosyllabes sont césurés en [4 + 4] :

<i>Schön und köstlich + ist die Gabe,</i>	8	-U-U / -U-U	[4 + 4]
<i>Wohl enträtselt + das Verlangen;</i>	8	-U-U / -U-U	[4 + 4]
<i>Dass die Weihe + sie empfangen.</i>	8	-U-U / -U-U	[4 + 4]
<i>Bleibet aber + ungewiss.</i>	7		

Le second modèle est un quatrain de dimètres trochaïques (croisure d'octosyllabes et d'heptasyllabes) dans lequel les deux octosyllabes sont césurés en [3 + 5] :

<i>Hudhud sprach : + "Mit einem Blicke</i>	8	-U- / U-U-U	[3 + 5]
<i>hat sie alles mir vertraut,</i>	7		
<i>Und ich bin + von eurem Glücke</i>	8	-U- / U-U-U	[3 + 5]
<i>Immer, wie ich's war; erbaut.</i>	7		

On remarque que l'indice métacritique et le parallèle *in absentia* Gautier/Goethe que le poète français formule à la *volta* de son sonnet sont encore accentués par un travail prosodique donnant à cette *volta* la mesure d'un pur dimètre iambique :

Nota – le chant + qu'Hudhud – soupire	U-U- / U-U-	[2-2 + 2-2]
---------------------------------------	-------------	-------------

Étant donné les règles de l'accentuation de la langue française, exclusivement composée de mots oxytons ou paroxytons, la mesure iambique (temps faible + temps fort) tend à y être l'équivalent poétique de la mesure trochaïque allemande (temps fort + temps faible). Le sonnet « Préface », poème d'ouverture d'un recueil intégralement écrit en octosyllabes, fait donc bien plus que se mettre sous l'égide générique du *West-östliche Divan* de Goethe, qu'il institue comme son glorieux

hypotexte : il exhibe un procédé de mimésis prosodique qui annonce un programme de transcription (ou notation) de la versification goethéenne, laquelle donne un privilège marqué aux « courtes strophes de quatre vers » et aux « trochées des odes anacréontiques⁴² ».

Voilà pour la logique hypertextuelle. Le double modèle pseudo-métrique de Gautier (octosyllabe césuré en [4–4] pour le huitain et octosyllabe césuré en [3–5] pour le sizain) admettrait pour origine le double modèle rythmique des chants de la huppe du *Divan* de Goethe (dimètre trochaïque à césure 4° et dimètre trochaïque à césure 3°).

Quant à la logique architextuelle, elle inviterait à émettre l'hypothèse selon laquelle Gautier, dans l'intention de produire un double *effet de césure*, aurait eu recours aux traités de versification de ses contemporains et choisi de donner corps aux deux spectres théoriques d'octosyllabe à césure qui s'y trouvaient formulés. Dans le sonnet « Préface », au double fantôme archétypal de Scoppa et de Quicherat (octosyllabe à césure 3° et octosyllabe à césure 4°) serait ainsi concédée une existence fugitive. Gautier s'y amuserait d'une logique paradoxale déduisant de la théorie un double spécimen de mètre qui ne préexistait pas à sa description théorique.

Autant l'avouer tout de suite, si l'hypothèse hypertextuelle d'un travail métrique inspiré de Goethe apparaît plus que probable, du fait de la référence explicite au *Divan* et de l'indice métacritique de la *volta* de « Préface », l'hypothèse architextuelle d'un double simulacre métrique inspiré du double archétype des théoriciens doit se contenter de flotter, sous forme de conjecture, entre une faible vraisemblance et une vague incertitude. À l'instar de l'octosyllabe à césure, c'est un rêve de théoricien qui ne saurait être admis qu'à la condition que l'on veuille bien instituer entre les deux hypothèses envisagées, non pas une concurrence, mais un concours de mobiles.

Jean-Christophe CAVALLIN
Aix Marseille Université – CIELAM EA 4235

⁴² Voir Ernest Lichtenberg, *Étude sur les poésies lyriques de Goethe*, Paris, Hachette, 1882, où l'on peut lire p. 357-358, à propos du *West-östliche Divan* : « Aussi voyons-nous reparaître ses coupes préférées, les courtes strophes de quatre vers, les trochées des odes anacréontiques, les rythmes libres, les formes et les moules des poésies de sa jeunesse. »

Le vers constitue le parent pauvre des études médiévales où aucun travail récent ne lui a été consacré. Aussi un état des recherches sur la versification s'avérait-il nécessaire à l'analyse et à la connaissance des textes avec, pour objet principal, l'étude d'un mètre particulier : l'octosyllabe. Dans la production littéraire médiévale, l'apparition du couplet d'octosyllabes, dits ou lus dans le cas du genre romanesque, a en effet constitué, en regard des décasyllabes chantés ou psalmodiés des chansons de geste, une véritable révolution de l'écriture poétique. Cette forme métrique sans césure fixe instaurait une transparence du langage permettant à l'écriture de se prêter à toutes sortes de contenus, fictionnels autant que didactiques ou scientifiques. En outre, l'écrivain médiéval se devait désormais d'exploiter les ressources du seul vers, puisqu'il ne bénéficiait plus d'un accompagnement musical externe. Ce nouveau mètre pouvait dès lors admettre des effets moins sonores, plus subtils que ceux de l'écriture épique. C'est dans cette perspective qu'ont été appréhendés dans ce recueil tous les changements que les historiens du vers constatent à partir du milieu du XII^e siècle.

Danièle James-Raoul est professeur de langue et de littérature du Moyen Âge à l'Université Bordeaux Montaigne. Ses dernières recherches l'ont plus particulièrement portée vers l'étude du style des textes médiévaux et des arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles.

Françoise Laurent est professeur à l'Université Clermont Auvergne où elle enseigne la langue et la littérature médiévales. Spécialiste de la littérature hagiographique des XII^e et XIII^e siècles, elle s'intéresse aussi à la question des genres littéraires et à leurs marqueurs formels.