

Claire Stolz, Christelle Reggiani, Laurent Susini (dir.)



Jean Bodel
Adam de la Halle
Des Périers
Viau
Voltaire
Hugo
Bernanos

Nous exprimons ici notre plus vive gratitude à Văn Dung Le Flanchec et à Stéphane Marcotte qui ont bien voulu se charger de la relecture des articles concernant le Moyen Âge et le XVI^e siècle, avec le scrupule que nous leur connaissons tous. Notre reconnaissance va aussi aux contributeurs de cet ouvrage ainsi qu'à l'UFR de Langue française et à l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089), qui, pour la huitième année consécutive, ont permis la tenue d'une journée d'agrégation consacrée à la langue et au style des auteurs au programme, ainsi que la publication dans ce volume des communications. Nous tenons enfin à remercier Olivier Soutet qui, malgré des délais extrêmement courts, a aimablement accepté de préfacer ce recueil.

STYLES, GENRES, AUTEURS N°8

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux,
Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage
Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné,
Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*,
Louis Labé, Cyrano de Bergerac,
Beaumarchais, Tocqueville, Michel
Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, Cardinal
de Retz, André Chénier, Paul
Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*,
Marot, Molière, Prévost,
Chateaubriand, Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot,
Verlaine, Gracq

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs
autour du Nouveau Roman*
Anne-Claire Gignoux

*René Char : une poétique de résistance.
Être et Faire
dans les « Feuilletts d'Hypnos »*
Isabelle Ville

Écrire l'énigme
Bernard Magné
& Christelle Reggiani (dir.)

*Une Syntaxe du sensible
Claude Simon et l'écriture
de la perception*
David Zemmour

« Études linguistiques »

*Référence nominale et verbale,
analogies et interactions*
Maria Asnes

*Par les mots et les textes. Mélanges
de langue, de littérature et
d'histoire des sciences médiévales
offerts à Claude Thomasset*
D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)

*Empirical issues in formal syntax
and semantics 4*
(*Questions empiriques et
formalisation
en syntaxe et sémantique 4*)
C. Beyssade, O. Bonami,
P. Cabredo Hofherr
& F. Corblin (dir.)

La Polysémie
Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours
Frédéric Calas (dir.)

Indéfini et prédication
Francis Corblin, Sylvie Ferrando
& Lucien Kupferman (dir.)

Études de linguistique contrastive
Olivier Soutet (dir.)

*Langue littéraire
et changements linguistiques*
Françoise Berlan (dir.)

Les Moyens détournés d'assurer son dire
Corinne Rossari (dir.)

Christelle Reggiani, Claire Stolz
& Laurent Susini (dir.)

Jean Bodel, Adam de la
Halle, Des Périers, Viau,
Voltaire, Hugo, Bernanos



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'Université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres de Sorbonne
Université.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de l'édition papier : 978-2-84050-619-5
PDF complet – 979-10-231-2016-5

Préface – 979-10-231-2017-2
I Dominguez-Guillaume – 979-10-231-2018-9
II Combettes – 979-10-231-2019-6
II Réach-Ngô – 979-10-231-2020-2
III Adam – 979-10-231-2021-9
III Bigot – 979-10-231-2022-6
III Vuilleumier Laurens – 979-10-231-2023-3
IV Abiven – 979-10-231-2024-0
IV Paillet – 979-10-231-2025-7
V Gouvard – 979-10-231-2026-4
V Wulf – 979-10-231-2027-1
VI Smadja – 979-10-231-2028-8
VI Watine – 979-10-231-2029-5

Réalisation Emmanuel Marc Dubois/3d2s

Directrice éditoriale
Sophie LINON-CHIPON

Responsable éditorial
Sébastien PORTE

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

CINQUIÈME PARTIE

Victor Hugo

L'ALEXANDRIN D'HERNANI
ÉTUDE DES PROCÉDÉS DE DISLOCATION DU VERS
DANS LE THÉÂTRE DE VICTOR HUGO

Jean-Michel Gouvard
Université de Bordeaux III – UMR 5610

Ce n'est qu'au début du xx^e siècle, avec les travaux de G. Aae, A. Rochette et A. Le Dû¹, que fut développée la thèse selon laquelle Victor Hugo aurait inventé ou contribué à divulguer le « trimètre romantique », dont un exemple souvent cité est le célèbre alexandrin « Mon bien-aimé, mon bien-aimé, mon bien-aimé »². Ces auteurs lui prêtent même la paternité de formes encore plus libres, telles que le 3-4-5 ou le 5-4-3, parfois dénommées « ternaires » pour les distinguer du plus régulier 4-4-4³. Ce discours s'est d'autant plus facilement imposé à l'époque, que le vers libre était alors en plein essor, et que la conception de la métrique qui était celle des générations passées

- 1 Voir G. Aae, *Le Trimètre de Victor Hugo. Étude de versification française*, Lund, A. & O. Schedin, 1909 ; A. Rochette, *L'Alexandrin chez Victor Hugo*, Paris, Librairie catholique Emmanuel Vitte, 1911 ; et A. Le Dû, *Les Rythmes dans l'alexandrin de Victor Hugo de 1815 à 1856*, Paris, Hachette, 1929.
- 2 Extrait du « Cantique de Bethphagé », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, t. *Poésies IV*, édition dirigée par J. Seebacher assisté de G. Rosa, poésies présentées par B. Leuilliot, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 71. Comme l'a montré M. Grimaud, cette lecture, concordante sur le plan syntaxique, est métriquement erronée. Seule une scansion binaire : « Mon bien-aimé, mon bien + aimé, mon bien-aimé », où la césure médiane traduit un accent emphatique sur la seconde occurrence de l'intensif « bien », permet de retrouver l'intention et la richesse du texte hugolien. Pour d'autres exemples, voir M. Grimaud, « Trimètre et rôle poétique de la césure chez Victor Hugo », *Romanic Review*, LXX, 1979, p. 56-68.
- 3 Voir M. Aquien, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Hachette, coll. « Les Usuels du Livre de Poche », 1993, p. 300-301.

était en train de se déliter⁴. Enfin, il fut largement diffusé à travers les innombrables rééditions de ce qui constitue le *best-seller* en matière de manuel de versification, le *Petit traité de versification française* de Maurice Grammont, paru en 1908 et toujours réédité à ce jour par la maison Armand Colin, qui le présente sans vergogne comme une référence pour nos étudiants⁵...

Le caractère rétrospectif du ternaire, développé sous l'influence d'une esthétique moderne qui n'était plus celle de Hugo, le rendrait d'ores et déjà suspect. Nous lui attribuerons d'autant moins de crédit dans cet exposé que cette approche a été contredite par divers travaux plus soucieux de la dimension historique, qui montrent que ni l'étude des manuels de versification et des autres témoignages relatifs à la conception qu'avaient du mètre les poètes du début du XIX^e siècle, ni l'analyse des configurations linguistiques récurrentes propres à l'alexandrin de cette période, ne permettent de dégager des arguments d'ordre factuel, qui autoriseraient à penser que ce vers

-
- 4 Voir M. Gouvard, « Le vers français : de la syllabe à l'accent », *Poétique*, n° 106, 1996, p. 223-247 ; J.-M. Bobillot, *Rimbaud. Le Meurtre d'Orphée. Crise de Verbe & chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2004 ; et M. Murat, *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008.
- 5 On cite aussi parfois, à l'appui de la relecture sous forme de « trimètres » et de « ternaires » d'un certain nombre d'alexandrins de Victor Hugo, la lettre enthousiaste que le poète écrivit à W. Tenint, après avoir lu sa *Prosodie de l'école moderne* (1844), dans laquelle il félicite l'auteur d'avoir proposé, pour scander les alexandrins de l'école romantique, des segmentations couvrant toutes les gammes du possible, soit 1-11, 2-10, 3-9, etc. Toutefois, l'adhésion de Hugo aux vues de l'auteur semble surtout motivée par le fait qu'il voyait dans cette *Prosodie de l'école moderne* un soutien à sa propre esthétique, bien plutôt qu'à un aspect de sa métrique. Il faut en effet rappeler qu'un segment de 9, 10 ou 11 syllabes n'est tout simplement pas perceptible par l'esprit humain (voir B. de Cornulier, *Théorie du vers*, Paris, Le Seuil, 1982), ce qui rend impossible la composition et la reconnaissance d'un alexandrin 1-11, par exemple, sauf à compter sur ses doigts. Enfin, un témoignage est toujours à relativiser : on en trouverait d'autres à opposer à celui-ci, comme par exemple l'anecdote rapportée par Richard Lesclide dans ses *Propos de table de Victor Hugo* (Paris, Dentu, 1885, p. 225), où l'auteur raconte que, lors d'un repas, Hugo fut « épouvanté » (*sic*) lorsqu'on lui fit remarquer qu'il avait composé l'alexandrin « Dans les palais, dans les + châteaux, dans les chaumières ». Il se serait pressé de corriger la césure défectueuse...

était déjà susceptible de recevoir un mètre autre que le 6-6 dans les années 1820-1830⁶.

Toutefois, poser que Hugo composa les dizaines de milliers d'alexandrins que compte son œuvre sur le seul patron 6-6 ne signifie nullement qu'il n'aurait écrit que des dodécasyllabes que l'on pourrait qualifier de « raciniens », tels que ceux-ci ont été décrits dans des études récentes, aux méthodes divergentes, mais aux conclusions comparables⁷. En effet, si le fameux enjambement liminaire d'*Hernani*, relatif à « l'escalier / Dérobé » suscita la polémique, c'est bel et bien parce qu'on y observe une discordance entre la phrase et le vers qui ne se rencontre pas chez la plupart des prédécesseurs. Bien que l'on relève dans la poésie du XVIII^e siècle quelques rejets où l'alinéa sépare l'épithète de sa base nominale⁸, c'est peut-être dans *Hernani* que, pour la première fois, une expression semi-lexicalisée, comme l'était à l'époque « escalier dérobé », se trouve ainsi « décomposée », du fait même d'être placée à cheval entre deux vers.

L'objet de cette étude sera donc de présenter de manière raisonnée les procédés novateurs employés par Hugo dans *Hernani* pour disloquer l'alexandrin 6-6 ou, si l'on préfère, pour défendre et illustrer l'esthétique nouvelle qu'il appelait de ses vœux. Dans cette optique,

- 6 Pour des développements, voir Ph. Martinon, « Le trimètre, ses limites, son histoire, ses lois », *Mercure de France*, 15^e année, 1909, t. 77, p. 620-640 et t. 78, p. 40-58 ; H. Meschonnic, *Écrire Hugo*, Paris, Gallimard, 1977 ; M. Grimaud, « Trimètre et rôle poétique de la césure chez Victor Hugo », art. cit., et « Bibliographie historique et critique pour l'étude du vers de Hugo », *Victor Hugo 2*, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1988, p. 191-210 ; B. de Cornulier, *Théorie du vers*, op. cit. ; J.-M. Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Champion, coll. « Métrique française et comparée », 2000, et « L'alexandrin de Victor Hugo. Questions de méthode », dans J.-L. Aroui (dir.), *Le Sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages au Professeur Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, 2003, p. 365-383.
- 7 Voir M. Dinu, « Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine », *Langue française*, n° 99, septembre 1993, p. 63-74 ; P. Garette, *La Phrase de Racine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995 ; J.-M. Gouvard, « Le vers de Racine », dans B. Louvat et D. Moncond'huy (dir.), *Racine poète, La Licorne*, 1999, p. 171-186 ; et V. Beaudoin, *Mètre et rythmes du vers classique : Corneille et Racine*, Paris, Champion, 2002.
- 8 On en relève entre autres des illustrations chez Parny ou Chénier ; voir sur ce point J.-M. Gouvard, « Le vers d'André Chénier », dans *Questions de style*, Dossier : *Esthétique du vers*, Caen, Presses universitaires de Caen, www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/, 2006.

nous examinerons successivement les ruptures énonciatives, les enjambements de vers à vers et les enjambements à la césure.

LES RUPTURES ÉNONCIATIVES

Un premier moyen pour Hugo d'attaquer l'intégrité de l'alexandrin consiste à fractionner celui-ci en plusieurs répliques d'une ou de quelques syllabes, attribuées à différents personnages, ainsi que l'a déjà suggéré Yves Gohin⁹. Comparant le drame de Hugo avec le *Britannicus* de Racine, ce dernier relève six fois plus d'alexandrins comportant des changements de locuteurs dans la première pièce que dans la seconde¹⁰. Et seul *Hernani* comporte plus de quatre segmentations par vers, puisque nous en avons jusqu'à six au vers 18 :

166

DOÑA JOSEFA

Oui.

DON CARLOS

Cache-moi céans !

DOÑA JOSEFA

Vous !

DON CARLOS

Moi.

DOÑA JOSEFA

Pourquoi ?

DON CARLOS

Pour rien.

D'un point de vue métrique, de tels vers restent 6-6 : dans notre exemple, la césure est préservée par la forte pause entre les deuxième et troisième répliques. Toutefois, lors de la représentation, cette coupe médiane, qui est la seule à être assimilable à une « césure », se trouve

9 Voir Y. Gohin, « Regards sur le renouvellement du vers dans *Hernani* », dans *Hernani*, édition présentée, établie et annotée par Y. Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1995, p. 205-213.

10 Il conviendrait de compléter l'étude, entre autres, en regardant du côté de la comédie en vers du XVIII^e siècle, où le procédé est plus fréquent et plus libre que dans la tragédie.

concurrencée par les ruptures énonciatives induites par les changements de locuteurs, ce qui rend nécessairement l'aperception de la forme alexandrine plus difficile pour le spectateur¹¹.

Ces segmentations, que nous dénommerons désormais « coupes énonciatives », sont non seulement moins employées dans le théâtre classique, mais, de plus, elles y demeurent relativement contraintes. Lorsqu'il ne s'effectue pas à l'occasion d'un changement de vers, le passage d'un locuteur à l'autre a lieu à l'hémistiche, procédé qui se retrouve sous la plume de Hugo dans des vers tels que :

DON CARLOS

Et quand j'aurai le monde ?

HERNANI

Alors j'aurai la tombe. (614¹²)

Il arrive aussi que la réplique du premier personnage se résume à un adverbe (*oui, non, peut-être, bien...*), une interjection (*Ah, Hélas...*) ou une apostrophe (*Dieux, seigneur...*) placé en début de vers, configurations que l'on retrouve chez Hugo, avec par exemple :

(i) HERNANI

Non !

LE DUC DE GOTHA

Ton bras porterait + un coup moins affermi¹³ (1636)

(ii) DOÑA SOL

Grand Dieu !

HERNANI

C'est un démon + redoutable, te dis-je (1005)

11 La chose est moins vraie à l'écrit, où l'on peut facilement lire le texte en préservant la petite musique du 6-6, si l'on a un peu de familiarité avec la poésie classique.

12 Les chiffres entre parenthèses indiquent désormais le numéro de vers dans l'édition Gallimard, coll. « Folio Théâtre ».

13 Le signe « + » marque la césure.

(iii) DON RUY GOMEZ

Seigneur...

DON CARLOS

Prenez les clefs, + saisissez-vous des portes ! (1117)

Dans de tels vers, la césure médiane reste bien dessinée, soit parce qu'elle coïncide avec le changement de voix (premier procédé), soit parce que la coupe énonciative s'en trouve suffisamment éloignée pour ne pas venir la parasiter (second procédé).

Toutefois, on observe dans *Hernani* d'autres configurations. Ainsi, le passage d'un personnage à l'autre ne s'effectue pas toujours à l'hémistiche, mais parfois aussi entre la cinquième et la sixième syllabe numéraire, comme par exemple avec :

HERNANI

Épouse le duc !

DOÑA SOL

Donc + ce n'était pas assez ! (1011)

La coupe énonciative cinquième (qui est aussi syntaxique et prosodique) et la coupe métrique sixième entrent en discordance à une *syllabe de distance*, ce qui entrave nécessairement l'aperception de la césure médiane. Il arrive même, dans quelques vers, que le premier hémistiche reçoive une coupe énonciative supplémentaire, ce qui accentue, à la représentation, l'impression de dislocation du vers :

DOÑA SOL

Enfin !

HERNANI

Cher amour !

DOÑA SOL

C'est... + qu'il est tard, ce me semble... (1895)

De même, au lieu de placer en tête de vers une brève réplique telle que *Non, Grand Dieu*, etc., attribuée à un premier personnage, Hugo s'ingénie à ménager une coupe énonciative en finale, ce qui est beaucoup plus rare et donc plus déstabilisant, sur le modèle de :

DON CARLOS

Venez ! vous serez reine, + impératrice !

DOÑA SOL

Non. (508)

Le procédé a dû paraître particulièrement efficace aux yeux de Hugo, puisque l'on relève plus de quarante occurrences de cette configuration, soit environ une pour une cinquantaine de vers¹⁴. Et le poète poussa encore plus loin le procédé, puisqu'il conjugue parfois rupture énonciative initiale et rupture énonciative finale, comme dans :

TOUS

Un seul.

PREMIER CONJURÉ

Combien faut-il + de coups au coeur ?

TOUS

Un seul. (1620)

Les discordances sont d'autant plus sensibles ici que la fin du premier hémistiche et le début du second sont attribués au même énonciateur, ce qui tend à estomper la césure, en imprimant un rythme – et non un mètre – de type « ternaire ». Hugo n'a cependant recouru à ce procédé que dans quelques vers (42, 1620, 1702, 1869, 1882, 2149), ce qui peut-être l'indice que ces deux discordances successives entre métrique et énonciation constituaient pour le poète, à cette période, une limite à sa propre conception du vers alexandrin, dont nous avons sans doute ici l'une des formes les plus « tendues » à ses yeux.

LES ENJAMBEMENTS DE VERS À VERS

Si la distribution des coupes énonciatives dans *Hernani* est novatrice, à la fois par les formes qu'elle prend et ses fréquences d'emploi, c'est

¹⁴ On peut considérer qu'illustrent ce procédé les vers suivants : 173, 185, 247, 291, 302, 370, 373, 448, 508, 541, 605, 611, 655, 707, 871, 1030, 1128, 1206, 1208, 1236, 1281, 1349, 1350, 1378, 1391, 1640, 1789, 1841, 1850, 1873, 1883, 1886, 1903, 1947, 1972, 2001, 2049, 2054, 2090, 2114, 2154.

avant tout l'enjambement qui constitue l'arme favorite de Hugo. Le plus célèbre d'entre eux, déjà évoqué en introduction, est bien entendu celui qui apparaît dès l'incipit de la pièce, et dont on dit qu'il fit scandale : « Serait-ce déjà lui ? C'est bien à l'escalier / Dérobé. Vite, ouvrons. Bonjour, beau cavalier¹⁵ » (1-2). L'enjambement constitue néanmoins une notion un peu floue, dans la mesure où il n'existe pas de méthode consensuelle pour caractériser le phénomène. Dans cet exposé, nous considérerons qu'il y a « enjambement » lorsqu'un syntagme se trouve placé à cheval soit entre une fin de vers et le début du vers suivant (enjambement dit « de vers à vers », qui fait l'objet de cette section), soit entre la fin du premier hémistiche et le début du second hémistiche d'un même vers (enjambement dit « à la césure », qui fait l'objet de la dernière section), de manière à produire un déséquilibre entre la structure métrique et les articulations syntactico-prosodiques¹⁶.

Une trentaine de vers seulement, soit environ 1,5 % du corpus, offre un enjambement de vers à vers. Le seul autre enjambement qui dissocie un nom de son épithète, à l'instar de notre « escalier / Dérobé », se trouve aux vers 990-991 : « Un homme comme sont tous les autres, un être / Intelligent, qui court droit au but qu'il rêva ». En revanche, on relève dix cas où c'est non plus un adjectif mais un complément déterminatif du nom qui est rejeté au vers suivant, qu'il s'agisse d'un syntagme prépositionnel ou d'une relative : « Suis-je chez doña Sol ? fiancée au

15 Le signe « / » marque les alinéas.

16 La notion d'enjambement recouvre deux significations. Dans le cadre de la rhétorique restreinte, on oppose traditionnellement « enjambement », « rejet » et « contre-rejet » : l'enjambement désigne la distribution, de part et d'autre d'une frontière métrique, de masses prosodiques à peu près équivalentes, à une ou deux syllabes près, comme dans notre « escalier / Dérobé » ; le rejet désigne la distribution de l'essentiel de la masse prosodique en amont de cette frontière, comme par exemple dans « car son oeil reluit comme / Le tien. » (745-746) ; et le contre-rejet la distribution de l'essentiel de la masse prosodique en aval de cette frontière, comme par exemple dans « il a / Par sa mère Olmedo, par son père Alcala » (943-944). Cependant, on peut aussi employer « enjambement » comme terme générique, pour désigner l'ensemble de ces phénomènes : c'est ce que nous faisons dans ces lignes. À titre indicatif, signalons néanmoins que, sous la plume de Hugo, l'enjambement au sens restreint du terme est le plus employé, suivi par le contre-rejet. En revanche, on relève peu de rejets. Le lecteur intéressé pourra vérifier cette tendance en prenant connaissance des occurrences citées dans nos deuxième et troisième sections.

vieux duc / De Pastrana, son oncle, un bon seigneur, caduc » (5-6) ; « Qu'attendait ta maîtresse ? // Ô ciel ! j'entends le pas / De doña Sol. – Seigneur, fermez vite la porte¹⁷ » (26-27) ; « Quand nous avions le Cid et Bernard, ces géants / De l'Espagne et du monde allaient par les Castilles » (222-223) ; « M'enhardissait, – mon pain de proscrit, la moitié / Du lit vert et touffu que la forêt me donne » (652-653) ; « Entends-tu le tocsin ? // Eh non ! c'est notre noce / Qu'on sonne. // Lève-toi ! fuis ! Grand Dieu ! Saragosse » (697-698) ; « Parce qu'on est jaloux des autres et honteux / de soi. Dérision ! Que cet amour boiteux » (731-732) ; « Sois le bienvenu ! – Reste, ami, ne te fais faute / De rien. Quant à ton nom, tu te nommes mon hôte » (849-850) ; « Je suis Hernani ! // Ciel ! vivant ! // Je suis cet homme / Qu'on cherche. Vous vouliez savoir si je me nomme » (857-858) ; « – Quant au roi de Bohême, il est pour moi. – Des princes / De Hesse, plus petits encor que leurs provinces ! » (1357-1358) ; « Le secret de monsieur, c'est d'être sur la route / Du roi... // Faisant valoir mes droits, mes actions... » (1828-1829).

D'ores et déjà, deux remarques s'imposent. Tout d'abord, on peut faire l'hypothèse que si Hugo a placé moins souvent, de part et d'autre d'une frontière métrique, un nom suivi de son adjectif qu'un nom suivi de son complément déterminatif, c'est parce que la première distribution induisait à ses yeux une plus forte discordance que la seconde, le lien syntaxique entre un nom et son épithète étant plus fort que celui entre ce même nom et son complément déterminatif. Cette hypothèse sera confirmée au début de la section suivante, puisqu'on observera une même préférence pour la seconde construction avec les enjambements à la césure.

Ensuite, on observe qu'un enjambement reçoit assez souvent le soutien d'un autre ou, pour le dire autrement, que le phénomène apparaît souvent en série, comme si Hugo cherchait à le rendre plus sensible encore. C'est par exemple le cas des vers 731-732, où l'enjambement de vers à vers est précédé d'un autre, exactement de même nature, à la

17 Le double signe « // » marque les coupes énonciatives telles que définies dans la première section – à ne pas confondre avec « / », qui indique les alinéas.

césure (toujours marquée par le signe « + ») : « Parce qu'on est jaloux + des autres et honteux » (731). Il en va de même des vers 857-858 qui, pour leur part, sont suivis d'un second enjambement de vers à vers : « Je suis Hernani ! Ciel ! Vivant ! Je suis cet homme / Qu'on cherche. Vous vouliez savoir si je me nomme / Perez ou Diégo ? Non ! Je me nomme Hernani ! » (857-859). Cette fois-ci, l'enjambement dissocie un verbe d'un complément essentiel, assimilable à un « attribut ». Cette dernière configuration se rencontre deux autres fois dans l'œuvre : « Aussi n'en veux-je qu'un. – Oui, – non. – Ta dame est bien / doña Sol de Silva ? parle. // Oui. – Pourquoi ? // Pour rien. » (13-14) ; « – Jorge ! arrêtez le duc. // Roi don Carlos, vous êtes / Un mauvais roi ! // Grand dieu ! que vois-je ? Doña Sol ! » (1210-1211). La seconde occurrence est la plus tendue, car la suite « vous êtes / Un mauvais roi » semble plus fortement liée que la précédente, en ceci que le verbe copule, contrairement à « est bien / doña Sol De Silva », n'y est pas ponctué d'un « bien » qui fonctionne un peu comme une excuse prosodique à la discordance verbe / complément induite par l'alinéa.

Toujours dans le registre de la complémentation, on dénombre huit autres constructions, où l'enjambement dissocie le verbe de son objet : « Il a sa bonne épée, et que le ciel nous garde / De l'enfer ! Après tout, ce n'est pas un voleur » (32-33) ; « Lui, mort, ne compte plus. Et, tout enfant, je fis / Le serment de venger mon père sur son fils » (93-94) ; « Hernani ! Je vous aime et vous pardonne, et n'ai / Que de l'amour pour vous. // Elle m'a pardonné » (919-920) ; « Épouse le vieux duc ! il est bon, noble, il a / Par sa mère Olmedo, par son père Alcalá » (943-944) ; « Moi qui te parle ici, je suis coupable, et n'ai / Rien à dire, sinon que je suis bien damné ! » (1083-1084) ; « Vous serez satisfait. // Ah ! tu t'amendes ! – Va / Chercher mon prisonnier. // Celui-ci, des Silva » (1131-1132) ; « L'un est la vérité, l'autre est la force. Ils ont / Leur raison en eux-mêmes, et sont parce qu'ils sont » (1475-1476) ; « Montre-moi que le monde est petit, car je n'ose / Y toucher. Montre-moi que sur cette Babel » (1566-1567). On notera que le deuxième enjambement met en jeu une expression au moins semi-lexicalisée, « faire le serment », tout comme l'« escalier / Dérobé » liminaire, et cette particularité explique sans doute que la discordance

apparaisse intuitivement comme assez forte. Il en va de même des quatre enchaînements avec le verbe *avoir* dans un emploi clairement transitif (v. 919, 943, 1083 et 1475) : que l'on récite ces vers avec une diction « naturelle », en favorisant la syntaxe et donc en effaçant la fin de vers, ou bien qu'on marque au contraire cette frontière, pour mieux faire valoir par exemple la rime, le spectateur ou le lecteur y percevra de toute façon une forte entorse à l'usage traditionnel – laquelle en terme de rhétorique restreinte serait ici désignée du terme de « contre-rejet », tout comme pour le « Va / Chercher » du vers 1131, tout aussi inhabituel. Pour terminer, on rapprochera des citations précédentes deux cas d'enjambement mettant en jeu des semi-auxiliaires suivis de leur infinitif : « Te revienne empereur. Le roi de France va / Tout remuer. Je veux le gagner de vitesse » (358-359)¹⁸ et « Livrez-moi ! vendez-moi ! // Taisez-vous donc ! On peut / Vous prendre au mot ! // Amis ! l'occasion est belle ! » (872-873), où la discordance est également assez appuyée.

Deux autres configurations traduisent une même volonté de discordance mètre/phrased. L'une joue sur la relation sujet/verbe : « Le roi, dit-on, le veut. // Le roi ! le roi ! mon père / Est mort sur l'échafaud, condamné par le sien » (88-89) ; « Et de vous voir toujours. Quand le bruit de vos pas / S'efface, alors je crois que mon coeur ne bat pas » (157-158) ; « Mais elle vient. // Toucher à la dame qu'adore / Ce bandit ! // Songes-tu que je te tiens encore ! » (617-618) ; « Qu'on sonne. // Lève-toi ! fuis ! Grand Dieu ! Saragosse / S'allume ! // Nous aurons une noce aux flambeaux ! » (698-699) ; « Il est perdu. // Monsieur, venez ici. // Ma tête / Est à toi. Livre-la, seigneur. Je la tiens prête » (1105-1106) ; « Entrons ! // *Ad angusta. // Per angusta. //* Les saints / Nous protègent. // Les morts nous servent. // Dieu nous garde » (1600-1601). Le phénomène est même repris sur deux alexandrins successifs, une première fois dans la longue tirade de don Carlos qui constitue la scène 2 de l'acte IV : « Parfois une grande ombre, au bruit que fait la terre, / S'éveille, et que soudain son tombeau large et clair / S'entrouvre, et dans la nuit jette au monde un éclair » (1574-1576) ;

¹⁸ Contrairement à « va / Chercher », « va / Tout remuer » fonctionne comme un futur proche, avec possibilité de permutation : va / Tout remuer > remueras.

une seconde fois à la scène 6 de l'acte V, dans la bouche de doña Sol, après qu'elle eût bu à la fiole : « Ah ! jette loin de toi ce philtre !... ma raison / S'égare. – Arrête ! hélas ! mon don Juan ! ce poison / Est vivant, ce poison dans le coeur fait éclore » (2137-2139). On notera que, le plus souvent, l'enchaînement de vers à vers intervient à la fin d'un alexandrin qui présente des coupes énonciatives si bien que, même si la discordance est moins forte que dans les vers cités précédemment d'un point de vue syntaxique, elle vient prolonger – et accentuer – le délitement de la forme canonique amorcé par ces coupes.

L'autre forme d'enjambement est plus difficile à cerner : il concerne les enchaînements de vers à vers engageant des compléments non essentiels du verbe. Il nous semble ainsi que sont discordants, même si c'est dans une moindre mesure qu'avec un attribut ou un objet : « Hernani ! // doña Sol ! ah ! c'est vous que je vois / Enfin ! et cette voix qui parle est votre voix ? » (37-38) ; « Dormir sur l'herbe, boire au torrent, et la nuit / Entendre, en allaitant quelque enfant qui s'éveille » (142-143) ; et « Je vous fais mettre au ban du royaume. // J'y suis / Déjà. // Bien. // Mais la France est auprès de l'Espagne » (608-609). On les comparera avec les alexandrins offrant en contre-rejet un adverbe en emploi énonciatif : « Certes, il est bon et pur, monseigneur, et peut-être / On le verra bientôt. // Écoute : on n'est pas maître » (725-726), et « Mon hôte ! N'es-tu pas pèlerin ? // Oui. // Sans doute / Tu viens d'Armillas ? // Non. J'ai pris une autre route » (825-826), ou avec ceux présentant en même place un connecteur de valeur causative ou adversative : « Soixante dont un seul vous vaut tous quatre. Ainsi / Vidons entre nous deux notre querelle ici (555-556) » ; « doña Sol, l'échafaud, – c'est à moi seul ! // Pourtant / Vous me l'aviez promis ! // Ange ! ah ! dans cet instant » (655-656) et « Cette heure m'appartient. Je n'ai plus qu'elle. Ainsi / Laissez-moi m'expliquer avec le duc ici » (1091-1092). D'un point de vue syntaxique, la discordance est assez faible dans les deux configurations engageant « ainsi ». Le fait, toutefois, de débiter une phrase typographique deux syllabes avant la fin de vers demeure inhabituel pour l'époque et constitue, en soi, un phénomène novateur qui vient, même modestement, contribuer à l'esthétique générale du vers que Hugo tente de mettre en œuvre dans sa pièce, à l'instar des

configurations mentionnées auparavant. Sont également en rupture avec les usages classiques « Les deux amants. Tenez, à moi la dame, à vous / Le brigand. // Grand merci ! // S'il vient, de l'embuscade » (472-473) et « Faisant refondre en bloc peuples et pêle-mêle / Royaumes, pour en faire une Europe nouvelle » (1489-1490). Ces deux configurations, tout en étant moins discordantes que celles vues au début de la présente section, restent complémentaires de celles-ci : Hugo a d'ailleurs pris soin de ménager un parallélisme syntaxique entre l'expression enjambante et une expression antécédente de même structure, avec « à moi la dame, à vous / Le brigand » et « en bloc peuples et pêle-mêle / Royaumes », ce qui fait ressortir par contraste la discordance finale. Le second enchaînement est néanmoins plus dissonant que le premier, car l'adverbe *y* est à chaque fois séparé du nom par une frontière métrique, la première fois par la césure, « en bloc + peuples », la seconde par la fin de vers, ce qui s'analysera au moins comme un redoublement du procédé, voire comme un crescendo dans son exécution, si l'on considère qu'une discordance placée en fin de vers est plus « forte » ou plus « visible » qu'une discordance à la césure (ce dont je ne suis pas certain).

À l'opposé, et pour terminer, nous citerons l'enjambement qui est peut-être le plus discordant de tous ceux rencontrés jusqu'alors, plus encore même que ceux engageant un lien syntaxique fort de la relation Verbe/Complément, comme l'attribut ou l'objet. Seul de sa catégorie, il met en jeu un « comme » en emploi comparatif : « Car ses cheveux sont noirs, car son oeil reluit comme / Le tien. Tu peux le voir et dire : Ce jeune homme ! » (745-746). Le fait que le poète n'y ait recouru qu'une seule fois semble être l'indice que nous touchons là l'une des limites de ce que, en 1830, le « bon goût » pouvait imposer à « l'ancien vers français ».

LES ENJAMBEMENTS À LA CÉSURE

Les enjambements à la césure sont cinq fois plus nombreux que ceux ménagés de vers à vers, puisqu'on relève plus de 150 discordances de ce type : le phénomène concerne donc environ 7% des alexandrins du corpus d'étude.

S'agissant du syntagme nominal, Hugo place rarement de part et d'autre de la césure des suites nom/adjectif. De même que nous n'en comptons que deux pour les enjambements de vers à vers, nous n'en relevons que sept à cheval sur les deux hémistiches de l'alexandrin : « Dirait-on pas des yeux + jaloux qui nous observent ? » (454) ; « Mais que veux-tu, ma pauvre + enfant ! quand on est vieux ! » (720) ; « Le collier est d'un beau + travail, – le bracelet » (896) ; « Ils nommeront François + Premier, ou leur Saxon » (1351) ; « Oh ! grâce !... – Quel penser + sinistre vous absorbe ?... » (1753) ; « Les deux bras d'une femme + aimée, et qui vous aime ! » (1778) ; « – Plus rien. // C'est un plaisant + drôle ! – C'est singulier » (1882). En revanche, nous avons deux fois plus d'occurrences avec une suite Nom / Complément déterminatif dans cette même distribution : « Alors, quel est le nom + de l'autre ? // Que t'importe ! » (203) ; « Et puis, on est bourgeois + de Gand. // Dans mon jeune âge » (307) ; « Après tout, et la mort + d'un homme est chose grave » (478) ; « Que dites-vous ? // Ce roi + que je bravais en face » (641) ; « M'endardeait, – mon pain + de proscrit, la moitié » (652) ; « – Voici ma Notre-Dame + à moi. L'avoir priée » (853) ; « Quelque vengeance, soeur + du festin des Sept Têtes » (1074) ; « – Christoval ! – Au combat + d'Escalona, don Sanche » (1141) ; « – Ha ! monsieur l'électeur + de Trèves, c'est ici ! » (1299) ; « Imbécile ! un primat + de Trèves libertin ! » (1356) ; « – Quand saura-t-on le nom + de l' élu ? // Mais, je crois » (1391) ; « Altesse ! // Il faut trois coups + de canon, n'est-ce pas ? » (1432) ; « Es-tu bien là, géant + d'un monde créateur » (1439) ; « Qu'une idée, au besoin + des temps, un jour éclore » (1453) ; « Deux électeurs, au nom + de la chambre dorée » (1677). On adjoindra à cette liste deux vers où la césure s'insère soit entre un prénom et un nom propre, décomposant ainsi une expression assimilable à un mot composé : « Lequel vaut mieux, Corneille + Agrippa ? Jean Tritême ? » (1409) ; soit entre un titre et un nom propre, la discordance étant dupliquée par un enjambement de vers à vers en tout point comparable, comme pour mieux déstabiliser l'alexandrin en attaquant successivement ses deux frontières métriques :

Marquis de Monroy, comte + Albaterra, vicomte
De Gor, seigneur de lieux dont j'ignore le compte. (1725-1726)

Les compléments déterminatifs semblent donc constituer au sein du syntagme nominal des objets privilégiés – en tout état de cause, plus que ne le sont les épithètes – pour induire des discordances à la césure. On retrouve d'ailleurs par huit fois en tête du second hémistiche des syntagmes prépositionnels assurant cette fois-ci la fonction de complément de l'adjectif ou du participe : « Vous m'effrayez ! // Chargé + d'un mandat d'anathème » (103) ; « Chez des hommes pareils + aux démons de vos rêves » (140) ; « Que teint de sangs, chargés + de meurtres, malheureux ! » (595) ; « Un souci profond, né + dans un berceau sanglant » (660) ; « Ils hésitent, peu sûrs + d'eux-mêmes, et dans le doute » (1425) ; « Dans ce sentier, semé + des ruines vandales » (1797) ; « Pourpoint de comte, empli + de conseils d'alguazil ! » (1858) ; « Mais qui permet que, las + d'un si rude chemin » (2157), soit une distribution de part et d'autre de la césure comparable avec celle qui vient d'être observée pour les compléments du nom.

S'agissant du syntagme pronominal, on ne relève que deux constructions enjambantes avec un complément déterminatif du pronom, actualisé dans les deux cas par une relative : « À propos, et celui + qui nous demande un gîte ! » (821) et « Qu'il fut heureux celui + qui dort dans ce tombeau ! » (1483). Il semble pertinent de rapprocher ces deux occurrences d'autres configurations discordantes offrant un pronom en fin de premier hémistiche. La première engage le quantificateur « rien » suivi d'un « que » de type conjonctif, et n'est représentée qu'une seule fois avec : « C'est le bandit. // Mais rien + que de simple en cela » (1822). La seconde repose sur un autre quantificateur, « tout », employé en fonction sujet : « Au malheureux que tout + abandonne et repousse ? » (48). Même si « tout » reçoit un accent, sa distribution en fin de premier hémistiche avec une base verbale immédiatement subséquente va à l'encontre des usages classiques les mieux établis, et instaure une discordance particulièrement osée et novatrice. La troisième s'appuie sur les pronoms « l'un » et « l'autre », qui apparaissent en fonction sujet en fin de premier hémistiche à quelques vers de distance, dans un passage

où Hugo joue manifestement de ces distributions, comme pour mieux faire sentir, par le biais des discordances qu'elles induisent, la nature à la fois complémentaire et antagoniste de leurs référents respectifs :

Ils font et défont. *L'un* + délie et *l'autre* coupe.
L'un est la vérité, + *l'autre* est la force. Ils ont
Leur raison en eux-mêmes, + et sont parce qu'ils sont.
Quand ils sortent, tous deux + égaux, du sanctuaire,
L'un dans sa pourpre, et *l'autre* + avec son blanc suaire (I474-I478).

178

La quatrième construction remarquable s'appuie sur un relatif composé : « Deux chefs élus auxquels + tout roi né se soumet » (I444), et préserve un accent secondaire sixième assez bien dessiné, mais déroge également aux usages classiques. Enfin, la dernière construction connaît trois instanciations, avec : « Si vous avez froid ? // Moi, + je brûle près de toi ! » (50) ; « Lui dans son pré vert, moi + dans mes noires allées » (737) et « Toi, calme et belle, moi, + violent, hasardeux » (956). Elle est moins discordante que les configurations qui précèdent, puisque la forme tonique propre au pronom personnel de première personne, « moi », lui assure un accent prosodique relativement proéminent. Mais Hugo a travaillé assez diversement cette configuration : au vers 956, la ponctuation indique une pause subséquente, entre « moi » et son apposition, « violent, hasardeux », ce qui atténue plus encore l'aperception d'un enjambement pour cet alexandrin. En revanche, au vers 50, la coupe énonciative après la cinquième syllabe, suivie d'une coupe prosodique et métrique après la sixième, induit une discordance particulièrement sensible entre les diverses structures du vers, et fait de cette occurrence l'une des plus heurtées de toutes celles portant un pronom, avec « Au malheureux que tout + abandonne et repousse ? », qui apparaît d'ailleurs dans la bouche du même personnage, Hernani, deux vers auparavant – ce qui, du point de vue des implications stylistiques, ne saurait être un hasard.

Le petit nombre de syntagmes pronominaux à cheval sur la césure, par rapport aux nominaux, s'explique par le fait que Hugo s'interdit, à l'époque, de placer un pronom personnel en fin de premier hémistiche, ce qu'il ne fera d'ailleurs par la suite que très ponctuellement, comme

par exemple dans le célèbre « Grandissait comme s'il + grandissait sous l'affront », dans les tout premiers vers de *La Fin de Satan*. Ceci montre que, si le poète admettait un « tout » ou un « rien » sixième, le placement d'un pronom personnel atone sur cette même position constituait pour lui une limite à la métricité du vers, et qu'il se refusait à la franchir.

La dernière configuration enjambante où apparaît le pronom est celle où il est employé comme sujet. Aucune forme atone n'est toutefois utilisée là non plus, puisque l'on dénombre deux occurrences avec un démonstratif bisyllabique : « Croyez-vous que ceci + va passer comme un songe » (1658) et « Raison de plus. Cela + l'amuse apparemment » (1885), où les formes « ceci » et « cela » préservent un accent, même s'il est secondaire, sur leur deuxième voyelle ; et une occurrence avec une locution relative indéfinie : « Ne prenez que ce qui + peut être duc ou comte » (1717), elle aussi susceptible de recevoir une légère prééminence accentuelle sur sa seconde voyelle.

Par ailleurs, il arrive aussi, dans une moindre mesure, qu'un syntagme nominal sujet et le verbe auquel il se rapporte dessinent un enjambement : « Ma foi, je sors ! // Ma dague + aussi n'est pas à l'aise » (196) ; « C'est méprise ! // Le roi + m'a nommé comte. // Assez ! » (443) ; « Moi, je suis seul ! – Un ange + accompagne ses pas ! » (519) ; « Ensemble ! Non, non. L'heure + en est passée ! Hélas ! » (647) ; « Nous aimons bien. – Nos pas + sont lourds ? Nos yeux arides ? » (761) ; « Hélas ! quand un vieillard + aime, il faut l'épargner » (763) ; « Je n'y vais pas. // Sa tête + est à qui veut la prendre » (834) ; « Messieurs les ducs, le roi + prendra des airs de roi ! » (1120) ; « Le pape et l'empereur + sont tout. Rien n'est sur terre » (1461) ; « Silence et nuit ! l'essaim + en sort et s'y replonge ! » (1657) ; « Ah ! malheureuse ! // Un ange + a compris ma pensée » (1980). Suivant une tendance que semble avoir Hugo à inscrire certaines discordances dans des séries, comme pour mieux déstabiliser l'alexandrin, l'une des configurations est précédée d'un enjambement de vers à vers de même nature : « [...] Les saints / Nous protègent. // Les morts + nous servent. // Dieu nous garde » (1600-1601) ; tandis qu'une autre est au contraire prolongée par un enjambement de vers à vers, ménagée cette fois-ci entre un nom et un adjectif : « Un homme comme sont + tous les autres, un être / Intelligent, qui court droit au

but qu'il rêva. » (990-991). Ce procédé de mise en série s'observe de manière encore plus intéressante aux vers 147-150, dans une répartie d'Hernani :

DOÑA SOL

Je vous suivrai.

HERNANI

Le duc + est riche, grand, prospère.

Le duc n'a pas de tache + au vieux nom de son père.

Le duc peut tout. *Le duc* + vous offre avec sa main

Trésors, titres, bonheur...

180

où le syntagme nominal sujet « Le duc » est placé en fin de premier hémistiche à deux reprises, avec une coupe syntaxique et prosodique (et même énonciative, pour la première occurrence) antécédente. Celle-ci constitue la pause majeure à l'intérieur du vers, et fait donc d'autant plus ressortir le décalage entre la phrase initiée par « Le duc » et le cadre métrique de l'alexandrin¹⁹. Cette dissonance trouvera un écho tardif avec « Rien de plus. // Non. Le duc + m'a parlé. // Qu'est-ce alors » (1869).

Le nombre d'occurrences de cette nature demeure relativement faible si on le compare au nombre d'alexandrins dont l'enjambement à la césure repose sur un agencement particulier de la suite verbe/objet, puisqu'on en compte trois fois plus : « Après, qu'importe ! Il faut + qu'on oublie ou qu'on meure » (60) ; « Me suivre où je suivrai + mon père, – à l'échafaud » (146) ; « Je lui rends Naple. – Ayons + l'aigle, et puis nous verrons » (317) ; « – Je vais en Flandre. Il faut + que ton roi, cher Silva » (357) ; « Hernani, sauvez-moi + de lui ! // Soyez tranquille » (549) ; « Il n'est plus temps ! je vois + l'échafaud de trop près » (640) ; « Non, je te suis ! Je veux + ma part de ton linceul ! » (675) ; « J'ai vu Sforce, j'ai vu + Borgia, je vois Luther » (1052) ; « Oui, j'ai voulu souiller ton lit ; oui, c'est infâme ! » (1086) ; « La porte est close, et veut + qu'on ouvre. // Ouvrez au roi ! » (1104) ; « Des bandits morts

19 On comparera également ces distributions avec celles de « l'un » et « l'autre » examinées *supra*.

il reste + un chef. – Qui le recèle ? » (1126) ; « C'est vrai. // Fort bien. Je veux + sa tête – ou bien la tienne » (1129) ; « Altesse, tu n'as pas + le coeur d'un Espagnol ! » (1212) ; « La voir ! // Au moins permets + que j'entende sa voix » (1263) ; « Et s'il faut embrasser + tes pieds, je les embrasse ! » (1286) ; « Juan de Haro, qui veut + Astorga. // Ces Haro » (1331) ; « Se fait homme, saisit + les coeurs, creuse un sillon » (1455) ; « Vengeance ! // Oh ! cède-moi + ce coup ! // Non, sur ma vie ! » (1630) ; « Ô mon duc ! // Je n'ai plus + que de l'amour dans l'âme » (1765) ; « – À genoux, duc ! – Reçois + ce collier. Sois fidèle ! » (1774) ; « Et fait bien ! on ne vit + jamais noce aux flambeaux » (1813) ; « Vous voyez bien que j'ai + mille choses à dire » (2112) ; ou encore deux occurrences qui se font écho, dans une répartie de don Carlos, aux vers 181-184, autour de l'expression « aimer madame » :

Parlons franc. Vous aimez + madame et ses yeux noirs,
 Vous y venez mirer + les vôtres tous les soirs,
 C'est fort bien. J'aime aussi + madame, et veux connaître
 Qui j'ai vu tant de fois + entrer par la fenêtre,

où les deux enjambements à la césure sont prolongés par un léger enjambement final entre les vers 183 et 184. Les plus contraintes des constructions de ce type sont néanmoins celles engageant une expression idiomatique, au moins partiellement lexicalisée, ainsi qu'il en va de « donner l'éveil » dans : « doña Sol ! vous donnez + l'éveil aux yeux jaloux » (174) ; « mettre à fin » dans « – Or, ce soir, voulant mettre + à fin mon entreprise » (191) et « demander asile » dans : « Est là qui vous demande + asile. // Quel qu'il soit » (803) et « Viens-tu pas demander + asile ? // Oui, duc. // Merci. » (848). Cette préférence pour les suites verbe/objet plutôt que sujet/verbe s'explique en partie pour des raisons techniques : le sujet est le plus souvent un constituant polysyllabique qui, dès qu'il comporte une expansion un peu fournie, ne peut plus procurer un sentiment d'enjambement, puisqu'il occupe alors l'ensemble du premier hémistiche. En revanche, il semble plus facile de procurer un effet de discordance entre un verbe et son objet. Comme l'illustrent les occurrences, il suffit de placer en fin de premier hémistiche un impératif (ex. : « Ayons + l'aigle »), ou une forme verbale mono- ou bisyllabique

précédée d'un sujet pronominal (ex. : « Je veux + sa tête »), ou une forme verbale impersonnelle (ex. : « il reste + un chef »), ou encore de faire l'ellipse du sujet, dans le cas d'une juxtaposition (par exemple « et veut + qu'on ouvre »).

L'idée que le syntagme verbal se prête à la construction de configurations discordantes est confirmée sur le plan morpho-syntaxique par le placement, à onze reprises, d'une forme verbale complexe à cheval sur la césure : « En attendant, je n'ai + reçu du ciel jaloux » (121) ; « Mais mon proscrit, qu'a-t-il + reçu du Ciel avare ? » (529) ; « Que volontiers je l'eusse + été chercher plus loin ! » (548) ; « Je vous hais. Vous avez + pris mon titre et mon bien » (568) ; « Va me punir d'avoir + osé lui faire grâce » (642) ; « Ils sont morts ! ils sont tous + tombés dans la montagne, » (978) ; « S'exila pour avoir + mal conseillé le roi » (1140) ; « Mourir, oui. – Vous m'avez + sauvé malgré mes vœux » (1255) ; « – Je te tiens, toi que j'ai + si longtemps poursuivie » (1629) ; « Ciel ! // En effet, j'avais + oublié cette histoire » (1741) ; « Que devient-il ? // Il a + descendu l'escalier » (1881). On rapprochera de ces configurations les constructions engageant un verbe suivi d'un infinitif, où le premier terme joue peu ou prou le rôle de semi-auxiliaire, avec des valeurs modales assez diverses. Semblent ainsi se comporter le verbe *devoir*, dans : « Je ne sais. // Vous devez + avoir froid ? // Ce n'est rien » (42) et : « Moi, j'eus tort. Je devais + savoir qu'avec ton âme » (722) ; le verbe *vouloir*, dans : « Non. Puisque vous voulez + me suivre, faible femme » (167) ; « Tout remuer. Je veux + le gagner de vitesse » (359) ; « Car celui dont tu veux + briser la douce entrave » (485) ; « Qu'on cherche ! Vous vouliez + savoir si je me nomme » (858) ; « Mon hôte ! je te dois + protéger en ce lieu » (887) ; et « Pardonne. Je voudrais + aimer, je ne le sai ! » (1024) et : « Et j'aurais bien voulu + mourir en ce moment » (1962) ; et le verbe *pouvoir*, dans : « Un empereur ne peut + posséder la Sicile » (315) ; « Crois-tu que François puisse + avoir quelque espérance ? » (344) ; « La nuit tu ne pourras + tourner les yeux, ô roi » (413) ; « Et m'aime ! Qui pourra + faire aussi que moi-même » (921) ; « Oh ! dis-moi ce qu'on peut + faire après Charlemagne ! » (1578) ; « Frère ! avant qu'on ait pu + l'élire, il

serait bien » (1647) – verbe *pouvoir* dont une instanciation renforce le procédé d'une discordance de vers à vers identique sur le plan formel : « Je t'appartiens, tu peux + me tuer. Mais veux-tu / M'employer à venger ta nièce et sa vertu ? » (1283-1284).

On peut considérer que relèvent du même genre de procédés les emplois suivants du verbe *aller*, qui, sans être identiques à ceux qui précèdent, n'en sont pas moins comparables d'un point de vue morpho-syntaxique : « Duc, est-ce pour l'aller + dire à tous tes valets ? » (290) ; « L'aigle qui va peut-être + éclore à mon cimier » (350) ; « Mes amis, vous allez + la voir !... – Mais notre nombre » (469) ; « Rentrez chez vous ; je vais + faire armer le château » (891) ; « – Va-t'en. C'est l'heure où vont + venir les conjurés » (1427) ; « Entrons ! Dieu ! S'il allait + me parler à l'oreille ! » (1594) ; ainsi qu'un emploi du verbe *venir* tel que : « Voilà donc ce qu'il vient + faire de mon bonheur ! » (2010). On signalera en particulier un passage de la scène 3 de l'acte I, où Hugo joue apparemment en toute connaissance de cause des discordances que ces deux verbes, *aller* comme *venir*, sont susceptibles d'instaurer. Don Carlos déclare ainsi « gravement », comme le spécifie la didascalie :

Mon aïeul l'empereur + est mort. Je ne le sai
Que de ce soir. Je viens, + tout en hâte, et moi-même,
Dire la chose à toi, + féal sujet que j'aime, (282-284)

avec deux enjambements successifs, entre un sujet et son verbe (« l'empereur + est mort ») et un verbe et son complément (« Je ne le sai / Que de ce soir »). La suite : « Je viens, + [...] / Dire la chose à toi » ne constitue pas à proprement parler un enjambement, puisque le verbe se trouve dissocié de son complément par une double incidente, « tout en hâte, et moi-même », qui occupe tout le second hémistiche. Toutefois, il trouve un écho appuyé deux vers plus loin, dans une autre répartition du même don Carlos :

Belle raison ! Tu viens + avec toute une escorte !
Quand un secret d'État m'amène en ton palais,
Duc, est-ce pour l'aller + dire à tous tes valets ? (288-290)

Hugo ouvre et ferme la réplique sur une même discordance, qui engage successivement les deux antonymes lexicaux *venir* et *aller*, tous deux suivis d'un complément nécessairement postposé qui, s'il n'est pas de nature différente, permet d'assurer l'aperception d'une discordance entre mètre et phrase.

184

On ajoutera à cette liste le verbe *faire*, qui instaure également des enjambements assez marqués lorsqu'il est suivi d'un infinitif, dans : « Réponds, duc ! ou je fais + raser tes onze tours ! » (1124) ; « Quelques lettres, à faire + épeler des enfants ! » (1508) ; « Fils de pères qui font + choir la tête des vôtres ! » (1746) ; ou lorsqu'il participe de tournures assimilables au factitif ou à l'attribution, dans : « Comte, si je suis fait + empereur, par hasard » (1387) ; « Mais moi ! qui me fera + grand ? Qui sera ma loi ? » (1559) ; « De ces choses qui font + l'oeil sombre et le front pâle » (1586) ; « Majesté !... // Je te fais + alcade du palais » (1676) ; « Les rois Rodrigue font + les comtes Julien ! » (1716). On adjoindra à ces occurrences deux autres discordances, l'une avec un complément d'objet : « Messieurs ! avons-nous fait + cela pour rire ? Quoi ! » (258) ; l'autre avec un complément non essentiel à valeur locative, qui est prolongé par un second enjambement, de vers à vers : « – Qu'êtes-vous venus faire + ici ? C'est donc à dire / Que je ne suis qu'un vieux dont les jeunes vont rire ? » (243-244). Cette dernière configuration fait écho à une discordance avec le locatif *ici* déjà instanciée au vers 35 avec « Hernani devrait être + ici ! Voici qu'il monte ! », laquelle est plus dissonante, en ceci que le lien entre le verbe *être* et l'adverbe *ici* est plus fort qu'avec le verbe *faire*.

Pour être complet, signalons une dernière construction avec le verbe *laisser* employé avec une valeur modale : « Si je lui laisserai + rogner les ailerons » (318) ; « Et vous l'avez laissé + partir ! // Comme tu dis ! » (419), construction qui, si elle est peut-être moins disruptive que les précédentes, vient néanmoins renforcer dans leurs effets la liste des constructions verbales plus ou moins modalisantes distribuées de part et d'autre de la césure.

Aux alexandrins dont l'enjambement repose soit sur la relation verbe/objet, soit sur une forme verbale complexe, il convient d'adjoindre ceux qui s'appuient sur l'attribution. Ils sont également très bien

représentés, puisqu'on n'en dénombre pas moins de 27 instanciations : « Hernani ! // Que je suis + heureux que le duc sorte ! » (63) ; « Me blâmer. Êtes-vous + mon démon ou mon ange ? » (152) ; « Je ne sais, mais je suis + votre esclave. Écoutez » (153) ; « Vous me manquez, je suis + absente de moi-même » (159) ; « Ah ! la part est pourtant + belle, et vaut qu'on s'y tienne ! » (340) ; « Monsieur. Vous me seriez + suspect pour cent raisons » (377) ; « Jamais jour ne me fut + plus charmant à voir naître » (466) ; « Vous montrer que je suis + dame, et que je suis femme ! » (506) ; « Défends-toi donc. // Je suis + votre seigneur le roi » (584) ; « C'est un port. // Je vais être + empereur d'Allemagne » (610) ; « Je suis banni ! je suis + proscrit ! je suis funeste ! » (681) ; « Monseigneur. Ce n'est pas + une raison pour vivre » (790) ; « Mon hôte ! ... N'es-tu pas + pèlerin ? // Oui. // Sans doute » (825) ; « Je vous dis que je suis + le proscrit, le rebelle » (874) ; « Ma nièce, vous serez + ma femme dans une heure » (890) ; « Ami ! // Non ! je dois t'être + odieux ! Mais, écoute » (925) ; « Et pure, et si je suis + méchant, est-ce ta faute ? » (942) ; « C'est bien. Tout ce qui n'est + pas moi vaut mieux que moi ! » (984) ; « Détrompe-toi. Je suis + une force qui va ! » (992) ; « Tu le veux. Qu'il en soit + ainsi ! – J'ai résisté » (1035) ; « Il vous dira qu'il est + proscrit, il vous dira » (1075) ; « Don Silvius, qui fut + trois fois consul de Rome » (1134) ; « J'étais grand, j'eusse été + le lion de Castille » (1218) ; « Quoi donc ! avoir été + prince, empereur et roi ! » (1495) ; « Dis, veux-tu que je sois + ton frère entre tes frères ? » (1694) ; « Dieu vous garde ! // Soyez + heureux. // Ils s'en vont tous » (1894) ; « Je suis heureux ! // Je suis + heureuse ! // Que m'importe » (1927). On complètera cette liste d'une mention marginale, en signalant un cas d'ellipse, avec « – Tu m'appartiens ! // Ma vie + à vous, la sienne à moi » (1639) : le sentiment de discordance y naît surtout du fait que Hugo a ménagé un parallélisme syntaxique dans la suite du second hémistiche avec « la sienne à moi », ce qui fait apparaître comme plus heurtée la première suite, « Ma vie + à vous », avec sa césure médiane.

On observe dans la liste qui précède quelques occurrences particulièrement intéressantes, en ceci qu'elles préfigurent l'émergence

du ternaire²⁰. Le vers 681 offre ainsi un rythme prosodique de type 4-4-4, d'autant plus sensible qu'il est souligné par un triple parallélisme syntaxique : « Je suis banni], je suis proscrit !] Je suis funeste !] »²¹. Dans un des autres vers reprenant l'attribution, récurrente dans la pièce, « être proscrit », on relève une même distribution des accents primaires, sur les syllabes quatrième, huitième et douzième : « Il vous dira] qu'il est proscrit,] il vous dira] » (1075). Le découpage prosodique est là encore facilité, avec la reprise en tête et en fin de vers du même syntagme « il vous dira » – dont on notera, au passage, que la seconde occurrence prolonge, par un enjambement de vers à vers, celui ménagé à la césure par la construction attributive : « [...] il vous dira / Qu'on va dire Silva comme l'on dit Lara » (1075-1076). Un troisième candidat au rythme ternaire est le vers 1927, « Je suis heureux ! // Je suis + heureuse ! // Que m'importe », où la syntaxe joue encore une fois un rôle démarcateur évident. Précisons que, dans cette occurrence, si les coupes énonciatives internes se placent respectivement après les quatrième et neuvième syllabes, comme l'indiquent les slashes, les accents principaux du vers occupent bien les positions quatre et huit, et donnent donc également une scansion de type 4-4-4 : « Je suis heureux !] Je suis heureu]se ! Que m'importe] »²². On opposera par exemple ce vers à « Dieu vous garde ! // Soyez heureux. Ils s'en vont tous » (1894) où, si la coupe énonciative est bien quatrième, l'accent tombe cependant sur la troisième syllabe, donnant le découpage prosodique « Dieu vous gar]de ! Soyez heureux.] Ils s'en vont tous », dont la forme 3-5-4 a parfois été assimilée à une variante du ternaire²³.

20 Nous plaçons cette remarque ici pour une raison didactique, mais d'autres alexandrins listés auparavant étaient déjà susceptibles d'être scandés 4-4-4.

21 Le signe «] » marque les coupes accentuelles.

22 Un vers comme : « Je suis heureux ! Je suis heureuse ! Que m'importe » a donc trois structures concurrentes et non-congruentes : une structure métrique 6-6, « Je suis heureux ! Je suis + heureuse ! Que m'importe », une structure prosodique 4-4-4, « Je suis heureux !] Je suis heureu]se ! Que m'importe] », et une structure énonciative (et, en l'occurrence, syntaxique) « Je suis heureux ! // Je suis heureuse ! // Que m'importe ». La dissociation syntaxe / prosodie est usuelle en français (voir les cas de liaison tels que « un arbre, des arbres »), et il n'est donc pas surprenant de la retrouver en poésie.

23 Voir l'introduction.

Les trois alexandrins susmentionnés offrent une construction attributive à cheval sur la césure – et donc, un accent sur la sixième syllabe nécessairement affaibli du fait même de cette distribution – tout en présentant par ailleurs un rythme prosodique qui est non seulement fortement ponctué par la syntaxe, mais qui, de plus, repose sur une suite d'équivalences où $4 = 4 = 4$, tout comme pour le mètre de l'alexandrin $6 = 6$. On comprend dès lors que ce rythme, dont nous avons ici quelques-unes des premières manifestations, se soit peu à peu imposé, dans les décennies qui allaient suivre, comme un possible mètre de substitution au 6-6. En 1830, toutefois, aucun argument formel ne permet de soutenir que le 4-4-4 est déjà devenu un mètre. C'est même le contraire : si le ternaire avait eu le statut de mètre pour Hugo, nous aurions dû dénombrer dans notre corpus d'alexandrins offrant des constructions attributives enjambantes (ou sur tout autre corpus extrait de l'œuvre) une majorité de vers ainsi scandés ; or il n'en est rien, puisque seulement un peu plus d'un vers sur dix reçoit ici cette scansion (et aucun vers ou seulement quelques-uns dans les listes déjà présentées).

Les présentatifs constituent également une source d'enjambements assez productive, puisqu'on en relève plus d'une dizaine : « Serait-ce déjà lui ? C'est bien + à l'escalier » (1) ; « Et peut-être c'était + le major des bandits ! » (420) ; « Et d'ailleurs, ce n'est point + le souci qui m'arrête » (429) ; « doña Sol ! // Ce n'est point + sa voix ! Ah ! malheureuse ! » (481) ; « Si j'ai dit que c'était + ton destin, j'ai menti ! » (964) ; « Mon prisonnier ! // C'était + un Gomez De Silva ! » (1176) ; « C'est tout. // Ce ne sont pas + toutes mes têtes. Comte » (1333) ; « C'est l'Allemagne, c'est + la Flandre, c'est l'Espagne » (1769) ; « Enfin ! // Cher amour ! // C'est... + qu'il est tard, ce me semble... » (1895) ; « Si tu sais ce que c'est + que ce bonheur suprême » (2031) ; « Savez-vous ce que c'est + que doña Sol ? Longtemps » (2069) ; auxquels on adjoindra une occurrence avec la tournure impersonnelle *il est* : « Consolez-vous ! Il est + un empire des justes » (335), ainsi que trois emplois assez comparables engageant *voici* : « Continuez ! // Voici + Ruy Gomez De Silva » (1147) ; « C'est singulier ! // Voici + les mariés. Silence » (1887), et *voilà* : « Vous

raillez-vous ?... // Voilà + don Vasquez, dit le Sage » (1161). Dans cet ensemble, certaines occurrences sont manifestement peu discordantes (voire peut-être pas du tout pour le vers 2031), tandis que d'autres sont beaucoup plus tendues, comme le vers 1769 et, plus encore le vers 1895, avec une pause de nature à la fois prosodique, syntaxique et énonciative qui suit la cinquième syllabe, laquelle dissonne singulièrement avec la coupe métrique sixième. Par ailleurs, d'un point de vue historique, on rappellera qu'il semble que ce soit Chénier qui ait contribué à imposer l'usage d'un placement de *voici/voilà* en fin de premier hémistiche²⁴. Mais il n'en demeure pas moins que ce qui est propre à Hugo est l'effet de nombre.

188

Parvenu à ce stade de notre exposé, nous disposons d'une vue à peu près complète des principaux procédés employés par Hugo pour « disloquer » l'alexandrin. Il convenait toutefois de réserver une place à part au placement en fin de premier hémistiche des prépositions. On relève ainsi quelques locutions prépositionnelles à cheval sur la césure, qu'il s'agisse de *au fond de* : « Voir Notre-Dame au fond + du sombre corridor » (843) ; « Dans l'ombre, tout au fond + de l'abîme, – les hommes » (1522) ; de *à l'entour de* : « Cependant, à l'entour + de ma course farouche » (1001) ; de *à défaut de* : « Que la cendre, à défaut + de l'ombre, me conseille ! » (1593) ; ou encore de *avant de* : « Le plus sûr, c'est qu'avant + d'être auguste, il expire ! » (1617). Parmi les termes qui composent ces expressions, les prépositions monosyllabiques atones à et de ne sont jamais distribuées en fin de premier hémistiche, celui-ci préservant donc une possibilité d'accentuation, même si elle est de nature secondaire. Les alexandrins offrant sur les mêmes positions une préposition bisyllabique apparaissent plus dissonants ou plus « osés » que les précédents. On en relève un avec *parmi* : « Je vous suivrai. // Parmi + nos rudes compagnons » (125) ; et quatre avec *avec* : « Tu m'en chantais, avec + des pleurs dans ton oeil noir ! » (688) ; « Le bonheur entre avec + l'étranger qu'on reçoit » (804) ; « C'est le poignard qu'avec + l'aide de ma patronne » (913) ; « Un édifice, avec + deux hommes au sommet » (1443). Ce type de distribution était proscrit des usages

24 Voir J.-M. Gouvard, « Le vers d'André Chénier », art. cit.

des classiques, et Hugo semble avoir été le premier à le réintroduire en poésie, de manière récurrente, puisque l'on rencontrera tout au long de son œuvre des alexandrins avec de telles prépositions à la fin du premier hémistiché. Sans supprimer la césure, puisque ces termes bisyllabiques admettent fréquemment un accent secondaire en français, ils contribuent toutefois à l'affaiblir, et ces distributions singulières préfigurent des vers tels que « Sans m'arrêter et sans + me reposer, je puis » (« Le Mariage de Roland », dans *La Légende des siècles. Nouvelle série*), qui n'apparaîtront cependant qu'à la fin des années 1840, y compris chez Hugo²⁵. Dans *Hernani*, le seul alexandrin avec une préposition monosyllabique sixième est « Je les donnerais ! – sauf, + plus tard, à les reprendre ! » (1370), mais il est sans grande pertinence, puisque le « sauf » y est clairement tonique, et sans lien syntactico-prosodique fort avec le matériau qui ouvre le second hémistiché.

On rapprochera des vers qui précèdent deux autres occurrences, l'une présentant, toujours à cheval sur la césure, une locution conjonctive de subordination : « Rien à dire, sinon + que je suis bien damné ! » (1084), et l'autre une locution conjonctive de coordination : « De bois de chêne, ainsi + que mon fauteuil ducal ! » (768). Ces vers ne sont pas plus – ni moins – discordants que ceux avec *au fond de* ou *à l'entour de*.

Pour terminer ce panorama, citons quelques phénomènes moins massivement représentés. Contribuent aussi au caractère dissonant de la versification hugolienne certains enjambements reposant sur des coordonnants, comme : « Épouse le duc ! // Donc + ce n'était pas assez ! » (1011) et « Je suis coupable, mais + sois tranquille, – elle est pure ! » (1094), ou des constructions assimilées, comme : « Oh ! quel destin ! – Pourtant + cette tombe est la sienne ! » (1493) et « Puis clercs et soldats ; puis, + loin du faite où nous sommes » (1521). On note qu'il s'agit à chaque fois de contre-rejet, précédé d'une forte pause syntactico-prosodique après la quatrième ou cinquième syllabe, qui accentue la discordance. Des adverbes concourent également au même effet, qu'ils répondent à une contrainte syntaxique forte, comme : « Et n'avoir, après tant + d'amour et tant d'ennui » (679), « *doña Sol*, j'en

25 Voir J.-M. Gouvard, *Critique du vers*, op. cit., p. 143.

aurais + assez, je serais lasse » (934) et « Dont le poignard, toujours + prêt à jouer son rôle » (1337) ; ou au contraire plus (ou moins) relâchée, comme avec : « Car tu pardonneras + encor ! Qui te dira » (1020) ; « Ne pleure pas ; mourons + plutôt ! – Que n'ai-je un monde ? (1026) ; « Cours la chercher. – Peut-être + on voudra d'un César !... » (1388) ; et « Qui donc nous change tous + ainsi ? // Vive Allemagne ! » (1789).

Parvenu au terme de cette étude, nous pouvons préciser dans quelle mesure le « principe de la liberté en littérature », que Hugo appelle de ses vœux dans sa préface datée du 9 mars 1830, affecte l'économie de l'alexandrin d'*Hernani*. Pour incarner la « poésie nouvelle », le dramaturge a choisi de ménager des coupes énonciatives beaucoup plus variées dans leur distribution qu'elles ne l'étaient par le passé (première section). Ce premier procédé, aussi modeste soit-il, puisqu'il n'attaque pas à proprement parler la structure métrique du vers, avait au moins pour effet, lors de la représentation, d'estomper, voire d'effacer les ictus nécessaires à la réalisation, par le comédien, et à l'aperception, par le spectateur, de la césure médiane et de la fin de vers. Mais c'est l'enjambement qui constitue le cœur du dispositif hugolien, ce terme désignant toute distribution d'une expression linguistique effectuée de manière à produire l'impression d'un déséquilibre, d'une discordance entre le cadre métrique traditionnel et la phrase (deuxième et troisième sections). Comme on l'a vu, Hugo exploite ainsi les propriétés syntaxiques les plus diverses des syntagmes nominaux et verbaux, mais aussi, plus ponctuellement, certaines des propriétés des pronoms, des prépositions, des conjonctions et des adverbes. Les différentes configurations linguistiques ainsi dégagées n'ont cependant pu l'être que parce que, *en ces années 1820-1830, la fin de vers et la coupe médiane de l'alexandrin étaient encore des frontières métriques irréfragables*, qui assuraient d'un vers à l'autre l'aperception d'une équivalence de forme. Le rythme ternaire, dont nous avons parlé incidemment, et que le lecteur aura pu, à juste titre, repérer ici ou là dans les listes d'occurrences que nous avons données, n'était encore qu'un phénomène prosodique, sans doute consécutif le plus souvent à un enjambement à la césure, mais qui n'avait pas encore acquis un statut métrique, comme le prouve le très

petit nombre d'alexandrins dissonants susceptibles de recevoir un tel découpage. Cela n'empêche nullement de considérer que nous assistions dans *Hernani*, comme dans les autres écrits en vers de Hugo de cette période, à la naissance d'un rythme nouveau, un 4-4-4 d'autant plus séduisant que, tout en offrant une régularité entre ses trois segments – il n'est pas possible encore de parler d'hémistiches –, sur le modèle de l'équivalence qui régit le traditionnel 6-6 qu'il parvenait ainsi à concurrencer, il imposait de fait des coupes syntactico-prosodiques quatrième et huitième, placées chacune à deux syllabes de distance de la césure médiane, ce qui ne pouvait que faciliter la mise en œuvre de cette discordance entre la phrase et le vers qui est au cœur de l'œuvre hugolienne.

Pour conclure, nous terminerons sur cette notion même de discordance, pour en rappeler l'importance non seulement sur le plan formel – tout notre exposé est consacré à cet aspect – mais aussi d'un point de vue esthétique. La diversité tout comme la fréquence des phénomènes observés confirment en effet que, loin d'avoir la grâce naturelle d'une quelconque parlure, comme nous pourrions peut-être trop vite le penser en projetant sur une œuvre vieille de près de deux siècles notre regard de contemporain, l'alexandrin d'*Hernani* dut surtout apparaître comme particulièrement abrupt et heurté pour tout amateur de ce qu'à l'époque on considérait être un « beau vers ». Tout en ruptures et en dissonances, on ne peut plus éloigné de l'harmonie classique, il s'écoule en un flot impétueux, pour prendre une métaphore que le poète n'aurait peut-être pas dédaignée, où la langue et le mètre luttent sans cesse l'un avec l'autre, afin de mieux saper les fondements un peu rigides d'un académisme dont la versification, si l'on dénomme ainsi un ensemble de règles de composition du vers supposées figées, apparaissait sans doute comme l'un des symboles – et donc comme l'une des victimes toutes désignées.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

192

- AAE, G., *Le Trimètre de Victor Hugo. Étude de versification française*, Lund, A. & O. Schedin, 1909.
- AQUIEN, M., *Dictionnaire de poésie*, Paris, Hachette, coll. « Les Usuels du Livre de Poche », 1993.
- BEAUDOIN, V., *Mètre et rythmes du vers classique : Corneille et Racine*, Paris, Champion, 2002.
- BOBILLOT, J.-P., *Rimbaud. Le Meurtre d'Orphée. Crise de Verbe & chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2004.
- CORNULIER, B. de, *Théorie du vers*, Paris, Le Seuil, 1982.
- DINU, M., « Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine », *Langue française*, n° 99, septembre 1993, p. 63-74.
- GARETTE, P., *La Phrase de Racine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.
- GOHIN, Y., « Regards sur le renouvellement du vers dans *Hernani* », dans *Hernani*, édition présentée, établie et annotée par Y. Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1995, p. 205-213.
- GOUVARD, J.-M., « Le vers français : de la syllabe à l'accent », *Poétique*, n° 106, 1996, p. 223-247.
- , « Le vers de Racine », dans B. Louvat et D. Moncond'huy (dir.), *Racine poète, La Licorne*, 1999, p. 171-186.
- , *Critique du vers*, Paris, Champion, coll. « Métrique française et comparée », 2000.
- , « L'alexandrin de Victor Hugo. Questions de méthode », dans J.-L. Aroui (dir.), *Le Sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages au Professeur Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, 2003, p. 365-383.
- , « Le vers d'André Chénier », dans *Questions de style*, Dossier : *Esthétique du vers*, Caen, Presses universitaires de Caen, www.unicaen.fr/services/pucl/revues/thl/questionsdestyle/, 2006.

- GRAMMONT, M., *Petit traité de versification française*, Paris, A. Colin, 1908.
- GRIMAUD, M., « Trimètre et rôle poétique de la césure chez Victor Hugo », *Romanic Review*, LXX, 1979, p. 56-68.
- , « Bibliographie historique et critique pour l'étude du vers de Hugo », dans *Victor Hugo*, 2, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1988, p. 191-210.
- LE DÛ, A., *Les Rythmes dans l'alexandrin de Victor Hugo de 1815 à 1856*, Paris, Hachette, 1929.
- LESCLIDE, R., *Propos de table de Victor Hugo*, Paris, Dentu, 1885.
- MARTINON, Ph., « Le trimètre, ses limites, son histoire, ses lois », *Mercure de France*, 15^e année, 1909, t. 77, p. 620-640, et t. 78, p. 40-58.
- MESCHONNIC, H., *Écrire Hugo*, Paris, Gallimard, 1977.
- MURAT, M., *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008.
- ROCHETTE, A., *L'Alexandrin chez Victor Hugo*, Paris, Librairie catholique Emmanuel Vitte, 1911.
- TÉNINT, W., *Prosodie de l'école moderne, précédée d'une lettre à l'auteur par Victor Hugo*, Paris, Didier, 1844.
- THIEME, H., *Essai sur l'histoire du vers français*, Paris, Champion, 1916.

RÉSUMÉS

VÉRONIQUE DOMINGUEZ-GUILLAUME, « PROLOGUES, RIMES, PERSONNAGES DANS *LE JEU DE SAINT-NICOLAS* DE JEAN BODEL, *LE JEU DE LA FEUILLÉE* ET *LE JEU DE ROBIN ET MARION* D'ADAM DE LA HALLE »

Les Jeux des poètes arrageois Jean Bodel et Adam de la Halle, à l'origine de notre théâtre ? L'article examine les liens des textes à la performance, à partir des rares indices que les manuscrits médiévaux en ont laissés, et qui s'avèrent moins les didascalies que les rimes, les mètres et les personnages, conçus à la fois comme types ou emplois et comme formes définies par leur participation à l'action (P. Pavis, A. Ubersfeld).

Prologues : une comparaison du début des trois œuvres montre qu'elles constituent une réflexion continuée sur la prise de parole incarnée. Rimes et mètres portent-ils la trace, « mnémonique », du jeu et de la mise en scène ? On a souligné les conventions de réception et de jeu qui rendent secondaire leur observation comme indications de mise en scène. Enfin, incarnation, rimes et mètres rencontrent une tradition scénique dont ils s'avèrent à la fois l'écho et l'adaptation : les personnages. C'est ainsi que les Jeux arrageois honorent la désignation comme « jeu par personnages » que seuls les manuscrits postérieurs de deux ou trois siècles donnent aux textes théâtraux.

BERNARD COMBETTES, « LE SYSTÈME DES DÉMONSTRATIFS DANS LES *NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS* DE BONAVENTURE DES PÉRIERS »

Cet article propose une description du système des démonstratifs, déterminants et pronoms, tel qu'il est mis en œuvre dans les *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers. On essaye de déterminer comment s'opère la répartition des deux familles (radical *cest-*,

radical *cel-*) et dans quelle mesure ce texte est un témoin de l'évolution vers la spécialisation et la distinction nette, en français moderne, des formes pronominales et des déterminants. Une attention particulière est accordée à la valeur des formes composées à l'aide de *-ci* et de *-là*, les formes en *-là* apparaissant comme non marquées, alors que les formes en *-ci* ne sont utilisées que pour renvoyer à la sphère de l'énonciateur. On étudie également le fonctionnement textuel du déterminant *ce*, qui présente des différences notables avec les tendances du français moderne, un conflit s'établissant entre le rôle normal de reprise anaphorique et la valeur de « mise en valeur » par détachement du contexte que peut également présenter le démonstratif.

248

ANNE RÉACH-NGÔ, « MODALITÉS DISCURSIVES ET POLYPHONIE ÉNONCIATIVE DANS LES *NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS* DE BONAVENTURE DES PÉRIERS »

L'étude de la distribution de la parole dans les *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers met en valeur combien la structure énonciative de ce recueil repose sur une polyphonie qui distingue et confond à la fois la voix du narrateur, la voix du conteur et celle des personnages. On pourra dès lors se demander, à la lumière des stylèmes qui différencient les voix des différentes instances représentées, dans quelle mesure cette réorganisation de la structure énonciative du récit, notamment par le dédoublement de l'instance énonciative chargée de la conduite narrative entre narrateur et conteur, permet à Bonaventure Des Périers de réexploiter le modèle de la narration avec histoire-cadre pour intégrer le commentaire au sein même de la nouvelle au lieu de proposer deux espaces énonciatifs distincts. En analysant les principaux procédés stylistiques qui caractérisent chacune de ces instances, on s'intéressera donc à la manière dont s'enchevêtrent les discours et dont la scène narrative se dédouble en une seconde scène dialogale qui met en scène la confrontation facétieuse des deux instances énonciatives.

Le cliché est un élément de la littérarité du texte et le signe d'un travail poétique à deux niveaux : il est présent comme outil rhétorique, que l'on va remodeler, et comme sujet d'une réflexion sur la poésie.

Outil, il est la plupart du temps combiné à d'autres clichés et lieux communs. Si dans l'univers amoureux, cette combinaison construit simplement une isotopie, soulignant bien l'immédiateté et la banalité du cliché, le genre polémique fait de lui le signe d'une contestation des lieux communs, non plus parole répétée d'un autre, mais signe d'une énonciation personnelle. La réception du cliché autorise alors plusieurs lectures possibles. L'univers héroïque propose quant à lui de répéter le même cliché et construit ainsi une forme de regroupement qui exhibe et multiplie les figures contenues dans le cliché.

Parallèlement à ces jeux de dispositions macrostructurelles, le cliché, comme figure, fait l'objet d'un renouvellement permanent : ses composantes passent par des déplacements multiples. Aux transferts habituels (syntaxiques et sémantiques) s'ajoute la transposition générale d'un genre poétique à l'autre, d'une énonciation à une autre, ou partielle, des sens, des matières convoqués par les vocables du cliché. On ne perd pas pour autant la nature du cliché : le sens instantanément compris est inscrit dans une combinaison certes renouvelée, mais utilisée chez d'autres poètes. On a alors affaire à un cliché secondaire, redevenu banal quoique né d'un cliché renouvelé.

Ce travail rhétorique, syntaxique et poétique sur le cliché aboutit à sa convocation dans les vers comme sujet d'un discours métapoétique : signe de l'*imitatio*, il s'inscrit dans une volonté de renouveler les genres et les pratiques poétiques et de refuser pillage et plagiat. Les mythologismes et les images de la tradition pétrarquiste sont alors dénigrés au nom d'une poésie libre, personnelle et simple de l'imagination, désireuse de retrouver dans les figures leur origine imaginaire et matérielle. Simplicité, liberté, figuration et imagination dont d'autres clichés sont justement les porteurs. Le cliché est ainsi le lieu d'une poésie paradoxale qui le déforme, le dénigre et lui redonne sa force figurative, imaginaire et littéraire.

Théophile de Viau prétendait « écrire à la moderne », mais que voulait-il dire ? Les lecteurs du XIX^e siècle ou les contemporains donnent-ils le même sens à cette notion de modernité ? Nous commencerons par mettre en perspective cette idée de modernité, plus particulièrement dans sa version contemporaine, qui consiste à attribuer à Théophile un style personnel. Comment faut-il comprendre l'expression « style personnel » ? Désigne-t-on par là l'omniprésence du « je » dans l'écriture poétique ? Est-ce ainsi qu'il convient de définir le lyrisme de Théophile ?

250

Nous serons donc conduit à faire le point sur le lyrisme dans l'œuvre de Théophile, et nous chercherons à dégager la singularité de son écriture poétique.

Comme les autres poètes lyriques du préclassicisme, Théophile s'est efforcé de renouveler les formes poétiques, du moins lorsque le genre le permettait. C'est pourquoi l'essentiel de son souci de diversification métrique a porté sur la forme poétique de l'ode, alors que le sonnet reste très respectueux des conventions. Mais au-delà de ce travail formel qui consiste à diversifier les mètres et les schémas strophiques dans la forme poétique de l'ode, on peut apercevoir dans les pièces les plus singulières un véritable travail sur le rythme. Ces effets rythmiques, rythmes prosodiques et accentuels relèvent alors d'une certaine transgression de la poétique classique.

On peut y lire ce que Henri Meschonnic appelle une subjectivation de l'écriture, une véritable inscription du « sujet du poème » dans son écriture, par le biais de ces « formes-sens » qui se mettent en place dans les odes les plus originales. Ainsi quand nous parlons de forme énonciative, il ne s'agit pas seulement de la mise en œuvre des dispositifs linguistiques fournis par la langue. Il faut entendre l'expression dans un sens plus large, comme l'inscription du sujet dans son dire, la singularité d'un style, qui passe en poésie par la réalisation d'une rythmique spécifique. Or cette « forme-sens » ne peut se réaliser que dans les formes poétiques les moins contraintes. Il existe donc bien une co-variation entre forme poétique et forme énonciative, comme en témoigne la poésie lyrique de Théophile de Viau.

FLORENCE VUILLEUMIER LAURENS, « THÉOPHILE POÈTE DE LA NATURE : NOUVELLES STRATÉGIES DESCRIPTIVES »

Tout en reconnaissant la présence épisodique, dans l'œuvre de Viau, de paysages macabres, projection symbolique des angoisses de la psyché, on a choisi de s'arrêter sur les pièces où s'exprime avec bonheur un authentique sentiment de la nature. Ces compositions, qui s'inscrivent dans la tradition de la pastorale, illustrent, avec ses conventions, le style « floride » défini par Quintilien : paysages de l'idylle, dont la réalité familière est restituée en une suite de tableaux marqués par la délicatesse et la justesse originale des sensations et par la fluidité et la musicalité d'un vers sans complication ; mais paysages enchantés et érotisés, d'abord par les souvenirs de la fable ovidienne, puis par une vision héritée de la génération précédente, qui, sur les ailes du mythologisme et de l'allégorie, étend aux éléments naturels une part mystérieuse de sensibilité ; et enfin paysages transfigurés par le travail de la métaphore par lequel notre poète mérite d'être inscrit, en ce premier quart du siècle, aux côtés de ces autres pionniers et ouvriers du style que sont en Italie Giambattista Marino et en Espagne don Lluís de Góngora.

KARINE ABIVEN, « QUATRE MOTS AURAIENT SUFFI » : LE STYLE COUPÉ DANS LE DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE DE VOLTAIRE »

Le style de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* est volontiers qualifié de vif, bref, ou tranchant. La notion rhétorique de style coupé permet de préciser les faits textuels qui étaient cette impression de lecture. Massivement paratactique, haché par une ponctuation dense, le style voltairien fait l'économie des ligatures logiques qui livreraient une pensée préconstruite à un lecteur passif. Au contraire, le caractère elliptique de l'écriture paratactique, ainsi que son allure conversationnelle, invitent le destinataire à une co-construction du sens. La brièveté permet ainsi de rendre compte des aspects tonaux du texte – satiriques et conversationnels –, de son inscription dans l'histoire des formes – le XVIII^e siècle marquant la fin du règne incontesté de la période –, et de son appartenance générique – l'article étant analytique par nature. La brièveté est donc un stylème aux multiples implications esthétiques.

ANNE-MARIE PAILLET, « CHIMÈRES ET PRÉJUGÉS : SUR QUELQUES DÉTOURNEMENTS VOLTAIRIENS DANS LE *DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE* »

Cette étude examine les jeux de détournement à l'œuvre dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. Le détournement du genre dictionnaire, tout d'abord, se manifeste à travers la subversion des formes de la définition et de l'autonymie, notamment dans les *incipit*. Les exemples et l'historique des notions sont également enrôlés dans une stratégie textuelle de démystification, glissant du didactique au polémique. Au recadrage notionnel et culturel, ébranlant dogmes et systèmes, s'ajoute un ensemble de détournements rhétoriques et argumentatifs, dont l'ironie reste le moyen privilégié.

252

JEAN-MICHEL GOUVARD, « L'ALEXANDRIN D'*HERNANI*. ÉTUDE DES PROCÉDÉS DE DISLOCATION DU VERS DANS LE THÉÂTRE DE VICTOR HUGO »

On examine ici de manière raisonnée les procédés novateurs employés par Hugo dans *Hernani* pour disloquer l'alexandrin 6-6 : ruptures énonciatives, enjambements de vers à vers et enjambements à la césure. On montre ainsi comment le vers d'*Hernani*, disruptif, dissonant et on ne peut plus éloigné de l'harmonie classique, s'applique à saper les fondements un peu rigides d'un académisme dont la versification apparaissait comme l'un des symboles – et donc comme l'une des victimes toutes désignées.

JUDITH WULF, « LES DÉCENTREMENTS NARRATIFS DANS *HERNANI* »

L'enjeu de la création d'*Hernani* en 1830 pour le poète chef de file du mouvement romantique est d'imposer son esthétique sur la scène du théâtre afin de la diffuser plus largement. Conscient des difficultés d'une réception hétérogène, constituée aussi bien du public des lettrés que de celui du théâtre populaire, le poète doit adapter son écriture aux contraintes de la représentation. Ces concessions laissent des traces dans le drame, sous la forme notamment d'une pragmatique complexe. Contrairement à l'énoncé lyrique, centré sur le *je* poétique, l'énoncé dramatique est fait d'une série de décentrement, du texte vers la scène,

d'un personnage à l'autre, du dramaturge vers ses interprètes. Parmi les dispositifs dramatiques qui illustrent ce phénomène, nous nous intéresserons au récit. Après avoir étudié les formes originales qu'il prend dans *Hernani*, nous envisagerons la question de son insertion textuelle pour mieux en préciser la portée interactionnelle.

STÉPHANIE SMADJA, « L'ADJECTIF DANS *SOUS LE SOLEIL DE SATAN* ENTRE PROFUSION ET POÉTICITÉ »

Le premier roman de Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, paraît en 1926, dans un contexte de renouvellement de la prose littéraire. Les changements les plus nets s'articulent principalement autour du substantif, qui tend à devenir massivement le pivot de la phrase. De ce point de vue, Bernanos se démarque des tendances générales. La phrase de Bernanos accorde une place importante au verbe tout en mettant le nom à l'honneur. Pour autant, la catégorie grammaticale qui tend à l'emporter est en réalité l'adjectif, qui devient même parfois le pivot de la phrase. Par son usage de l'adjectif, Bernanos participe ainsi de plusieurs tendances de la « nouvelle prose française »¹, entre profusion et poéticité, tout en se distinguant par son originalité propre. Tantôt (rarement), ses phrases se font brèves, saccadées, quasiment dépourvues d'adjectifs. Tantôt, les adjectifs se multiplient comme autant d'innombrables touches descriptives ou émotionnelles, jetées sur une prose haletante. Les descriptions de personnages se fondent régulièrement sur une multiplication de plusieurs adjectifs épithètes ou apposés en position non polaire ou en position de clôture. Le rythme, souvent rapide, heurté, concourt à la création d'un univers déchiré, démesuré et tragique. Tous ces procédés convergent pour conférer à la phrase de Bernanos une ampleur et un éclat singuliers dans le paysage de la prose française. Comme le soulignait déjà Malraux en 1926, le « don essentiel [de Bernanos], celui qui fait la valeur de ses livres, c'est l'intensité »².

1 L'expression fait référence à l'*Anthologie de la nouvelle prose française*, Paris, Kra, 1926.

2 André Malraux, « L'imposture, par Georges Bernanos (Plon) », *Nouvelle Revue française*, mars 1928, p. 407.

Si la parole du saint de Lumbres se montre souvent elliptique, le texte du roman lui-même semble creusé de multiples manques qui engagent le lecteur à revenir sur ses pas et mettent en jeu la cohérence textuelle. Mais l'ellipse, concept flottant situé entre la grammaire et la rhétorique, fait l'objet de définitions diverses et concerne des niveaux d'analyse hétérogènes. C'est donc une définition et une typologie de l'ellipse que tente dans un premier temps de proposer cette étude. Elle s'attache ensuite à étudier les effets des diverses ellipses sur la cohérence textuelle. Alors que l'ellipse syntaxique, peu remarquable dans le texte, tend à renforcer les liens cohésifs, l'ellipse logique tend, elle, à produire d'irréductibles brouillages. Le manque de cohérence évidente entre deux phrases consécutives conduit souvent le lecteur à construire diverses inférences causales ou analogiques pour rétablir la continuité sémantique et logique du texte ; mais chez Bernanos, en l'absence de marqueur cohésif, ces inférences peuvent être multiples et contradictoires. La continuité ne peut être rétablie, et le sens reste en oscillation. Effet qui est le résultat d'un travail conscient : le manuscrit montre que, en plusieurs lieux stratégiques du texte, les phrases permettant de guider le travail interprétatif ont été retranchées. Quant à l'ellipse narrative, qui habituellement ne remet pas la cohérence textuelle en cause, elle creuse ici un hiatus référentiel entre les diverses désignations de l'abbé Donissan, et met en place un référent évolutif qui, en l'absence de prédicats transformationnels, occulte la transformation de l'homme en saint. Le texte elliptique du roman, alogique et discontinu, invente ainsi un style fidèle à la théologie négative, qui pose que l'expérience mystique échappe au logos.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

Olivier Soutet.....	7
---------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

JEAN BODEL ET ADAM DE LA HALLE

Prologues, rimes, personnages dans <i>Le Jeu de saint Nicolas</i> de Jean Bodel, <i>Le Jeu de la Feuillée</i> et <i>Le Jeu de Robin et Marion</i> d'Adam de la Halle Véronique Dominguez.....	11
---	----

DEUXIÈME PARTIE

BONAVENTURE DES PÉRIERS

Le système des démonstratifs dans les <i>Nouvelles créations et Joyeux devis</i> de Bonaventure Des Périers Bernard Combettes.....	35
Modalités discursives et polyphonie énonciative dans les <i>Nouvelles créations</i> <i>et Joyeux devis</i> de Bonaventure Des Périers Anne Réach-Ngô.....	55

TROISIÈME PARTIE

THÉOPHILE DE VIAU

Poétique du cliché dans la première partie des <i>Œuvres poétiques</i> de Théophile de Viau Véronique Adam.....	73
Forme poétique et forme énonciative dans les odes de Théophile de Viau Michèle Bigot.....	93
Théophile poète de la nature : nouvelles stratégies descriptives Florence Vuilleumier Laurens.....	109

QUATRIÈME PARTIE

VOLTAIRE

« Quatre mots auraient suffi » :
le style coupé dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire
Karine Abiven 129

Chimères et préjugés : sur quelques détournements voltairiens
dans le *Dictionnaire philosophique*
Anne-Marie Paillet 143

CINQUIÈME PARTIE

VICTOR HUGO

256

L'alexandrin d'*Hernani*. Étude des procédés de dislocation du vers
dans le théâtre de Victor Hugo
Jean-Michel Gouvard 163

Les décentrement narratifs dans *Hernani*
Judith Wulf 195

SIXIÈME PARTIE

GEORGES BERNANOS

L'adjectif dans *Sous le soleil de Satan*, entre profusion et poéticité
Stéphanie Smadja 213

Ellipse et cohérence dans *Sous le soleil de Satan*
Marie-Albane Watine 227

RÉSUMÉS 247