

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)



Chrétien de Troyes

Ronsard

Fénelon

Marivaux

Rimbaud

Beckett

Nous remercions Thérèse V  n Dung Le Flanchec et Laurent Susini pour leurs précieuses relectures, ainsi que Catherine Fromilhague, qui nous a fait l'amitié de préfacier ce recueil.

STYLES, GENRES, AUTEURS N°9

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

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

*René Char : une poétique de résistance
Être et faire dans les « Feuilles 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*
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.)

Le Subjonctif en français moderne
Esquisse d'une théorie modale
Hans Lagerqvist

Linguistique, cognition et didactique
Principes et exercices de linguistique didactique
Samir Bajrić

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)

Chrétien de Troyes,
Ronsard, Fénelon,
Marivaux, Rimbaud, Beckett



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, 2009
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de l'édition papier : 978-2-84050-674-4
PDF complet – 979-10-231-2030-1

Avant-propos – 979-10-231-2031-8
I James-Raoul – 979-10-231-2032-5
II Halévy – 979-10-231-2033-2
II Trotot – 979-10-231-2034-9
III Susini – 979-10-231-2035-6
III Macé – 979-10-231-2036-3
IV Calas & Garagnon – 979-10-231-2037-0
IV Jaubert – 979-10-231-2038-7
V Cornulier – 979-10-231-2039-4
V Buffard-Moret – 979-10-231-2040-0
V Piéri – 979-10-231-2041-7
VI Rullier-Theuret – 979-10-231-2042-4
VI Piat – 979-10-231-2043-1

Composition Emmanuel Marc DUBOIS/3D2S

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

Arthur Rimbaud

MÉTRIQUE DE RIMBAUD POUR LES NULS

QUEL EST LE MÈTRE DE CE VERS ?

Benoît de Cornulier

Institut d'études avancées de Nantes / Laboratoire de linguistique de Nantes

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

En accomplissant ses études secondaires dans les années 1860, et sans doute à bien d'autres occasions, Arthur Rimbaud s'initie à la poésie et à la versification latine et française à une époque où cette dernière traverse une phase assez aiguë d'une crise amorcée depuis des dizaines d'années. Sans doute, prodigieusement doué, avait-il très jeune intériorisé le système de la métrique traditionnelle. Vers son adolescence, notamment

pendant sa rhétorique, il lit avec avidité des poètes (Hugo, Baudelaire, Verlaine parmi les plus connus de nous) dont les œuvres récentes ou même pratiquement contemporaines ont contribué à l'évolution rythmique ou métrique de l'alexandrin. Il va bientôt ressentir le besoin de contribuer à cette évolution. À la lumière de ses vers de 1871 et surtout de 1872, on peut se demander quand il a commencé à se dégager du modèle traditionnel.

Mon propos sera ici d'illustrer le fonctionnement régulier du vers traditionnel chez Rimbaud dans des cas assez évidents, puis de montrer ce modèle encore à l'œuvre dans un cas un peu moins évident, et cela en explicitant un peu certains critères d'analyse. Il ne s'agit donc pas d'apporter des arguments en faveur d'analyses nouvelles. À quelques adaptations de détail près, les hypothèses formulées ici ont été argumentées ou développées ailleurs¹. Pour une synthèse récente situant avec précision l'alexandrin du « Bateau ivre » dans l'histoire ancienne, récente et très récente de cette forme, je me contenterai de renvoyer à l'article de David Ducoffre².

« PREMIER » VERS FRANÇAIS

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

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

- 1 Notamment dans Benoît de Cornulier, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995 et *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en décembre 2009, et dans Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.
- 2 David Ducoffre, « Écarts métriques d'un bateau ivre », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 5, 2007, p. 39-81 (consultable sur le site du Centre d'études métriques <<http://mvarro.free.fr/>>).

La chambre est pleine d'ombre ; on entend vaguement
De deux enfants le triste et doux chuchotement³.

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

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

En prosodie française normale (jamais contredite en poésie, de la Pléiade à la fin du Second Empire), un rythme *associé* à une expression s'*appuie* toujours par sa dernière valeur de voyelle sur la dernière voyelle masculine (= non féminine) de cette expression, qu'on peut appeler la *tonique* (grammaticale) de cette expression⁴. Cette *condition d'association*

3 Vers cités d'après l'édition de Steve Murphy, *Œuvres complètes*, I, *Poésies*, Paris, Champion, 1999, p. 163.

4 Une voyelle est féminine si elle est postérieure à la dernière voyelle stable ($\neq e$ instable) du plus petit constituant l'incluant ainsi qu'au moins une voyelle stable ; sinon elle est masculine. Une expression n'est pas forcément un syntagme (ainsi de nombreux vers, dont le premier ci-dessus).

implique que le rythme 6-6 du premier vers s'appuie sur sa dernière voyelle masculine, sa « tonique », qui est sa dernière voyelle (en italiques dans « vaguement »); et que le rythme 6 de sa première sous-mesure s'appuie sur sa 6^e voyelle (« ombre »).

Ceci *semble* sous-déterminer la délimitation des sous-vers ; en effet les trois divisions suivantes sont également *phoniquement* conformes à tout ce qui précède :

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

164

Dans 1 et 2, « om », « br », « omb » et « r » ne notent pas des mots ou signes linguistiques, mais seulement des bouts de formes de mot. Les hypothétiques « césures », frontières internes imaginées dans 1 et 2, ne partagent donc pas l'expression-vers en deux sous-expressions, mais divisent seulement la forme phonémique de l'expression totale en deux sous-suites phonémiques. À ce « détail » fondamental près, les divisions 1 et 2 sont apparemment conformes aux principes ci-dessus puisque l'apparence de césure s'y situe bien dans l'intervalle des voyelles 6 et 7. – Mais seule la division 3 permet que chaque rythme de 6 soit associé à une expression, hémistiche ou sous-vers.

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

Reste à voir (notamment...) si cet alexandrin est de facture traditionnelle à l'égard de la *concordance* entre l'aspect métrique de son rythme (6-6) et la ou les manières de le traiter rythmiquement qui peuvent paraître naturelles. Pour en juger, une sorte de goût (pourtant variable) est encore sans doute une « méthode » incontournable, et il n'est pas nécessaire de consulter des traités pour reconnaître que ce vers est assez concordant en 6-6. Voici quand même deux « critères »

de concordance plus ou moins précis qu'il peut être utile d'employer systématiquement :

- 1) La césure envisagée est-elle *suspensive*, en ce sens qu'à la fin de h₁ (hémistiche 1), il y a une attraction linguistique si forte vers la suite que le traitement 6-6 paraît la contrarier ? Ce serait nettement le cas par exemple si h₁ se terminait sur un proclitique ou une préposition monovocalique comme dans « Vraiment, c'est bête, ces + églises des villages ». Ici, en fin de phrase, la césure est particulièrement peu suspensive.
- 2) L'expression métrique conclusive, en l'occurrence h₂, est-elle assez cohérente linguistiquement ? L'analyse en constituants est souvent problématique, et il est probable que certains grammairiens répondraient qu'ici, h₂ est un syntagme et d'autres que non. Mais, même en supposant que ce ne soit pas un syntagme et que h₂ ne soit pas positivement consistant, il n'aurait pas la propriété suivante qui constitue un cas typique d'inconsistance nette et pertinente pour l'analyse rythmique : parfois une unité linguistique franchit la frontière d'une expression, par exemple un hémistiche h₁, sans se prolonger jusqu'au bout de l'expression suivante, par exemple h₂, comme dans « [Majestueusement + debout], les sombres marbres » ; disons qu'alors h₂ est *divergent initialement* ; l'empiètement de cette unité linguistique dans le commencement de la seconde expression est ce qu'on nomme un *rejet*, par exemple un rejet à la césure dans h₂. Une telle divergence était rare, voire exceptionnelle, dans le style classique, au moins dans le ton noble. Il est évident que ce n'est pas le cas dans notre premier vers, et finalement on peut l'estimer assez concordant à l'égard de ces deux critères.

Cette estimation sera confirmée si on examine la concordance « à tous les étages » de la structure métrique ; car c'est ici le premier des deux vers d'un distique *groupe rimique*⁵ (GR) ; ce GR est, selon sa ponctuation, une unité linguistique discursive ; son expression métrique conclusive, le vers 2, est un groupe nominal : la seconde phrase est simplement amorcée par h₂ du vers 1. Il ne faut pas en demander plus. Ceci est tout à fait classique.

5 Groupe rimiquement autonome constitué généralement d'une paire de deux modules qui sont ici les deux vers.

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

Premier critère, la césure de h1 est-elle suspensive ? Il y a là ce qui, dans une analyse qui oublierait l'orientation temporelle du discours, peut être présenté comme l'inverse d'un rejet à la césure : un syntagme, « le triste et doux chuchotement », franchit à reculons (!) la césure h2/h1 sans reculer jusqu'au début de h1 ; soit – en remettant les choses à l'endroit – une *anticipation* de syntagme à l'intérieur de h1 ; disons que ce sous-vers est *divergent terminalement*. Quand une telle anticipation (à la frontière de sous-vers comme ici, ou de vers, ou de modules, etc.) est frappante et donne une impression de discordance, on la nomme souvent *contre-rejet*. Mais, « quoi qu'on die », il s'en faut de beaucoup que la tendance à la consistance affecte les expressions métriquement initiales comme elle affecte les terminales ; il est *faux* qu'elles tendent toutes indistinctement à être consistantes ; relisons simplement les premiers vers de l'*Art poétique* de Boileau (1674) :

166

C'est en vain qu'[au Parnasse + un temeraire Auteur
Pense [de l'Art des Vers + atteindre la hauteur,
S'il ne sent point [du Ciel + l'influence secrète,
Si son Astre en naissant + ne l'a formé Poëte, [...] ⁶.

La proposition « au Parnasse un temeraire Auteur pense [...] atteindre la hauteur » démarre au milieu de V1 h1 (vers 1, h1) ; le groupe nominal infinitif « de l'Art des vers atteindre la hauteur », à l'intérieur de V2 h1 ; le groupe nominal « du Ciel l'influence secrète », à l'intérieur de V3 h1. Boileau voulait-il commencer son discours par une cascade de discordances ? Pas du tout, semble-t-il ; simplement, il serait inexact de dire que la tendance à la consistance affecte des expressions métriques initiales (non terminales) en style classique. En

6 D'après l'édition des *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 157.

revanche, les h2 de ces quatre vers sont tous consistants au moins en syntaxe de surface (seule pertinente)⁷. Notons seulement pour l'instant que la plus brève des anticipations ci-dessus (et qui ne soit pas incluse dans une plus longue), « du Ciel », a un rythme (potentiel⁸) de 2 (bi-vocalique), et que cela ne suffit pas à provoquer un effet discordant de « contre-rejet ».

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

Depuis quelques dizaines d'années, les arbres poussent plus vite dans les publications de linguistique que dans la nature pour figurer des analyses en constituants du genre suivant : le syntagme « le triste et doux chuchotement » comporte un noyau nominal « chuchotement » ; celui-ci est augmenté d'un groupe adjectival « triste et doux » (sous-analysable en « triste – et doux ») ; le groupe ainsi augmenté, « triste et doux chuchotement » serait à son tour préfixé du déterminant « le ». Ce type d'analyse implique bien l'analyse de rejet dans « le [triste + et doux] chuchotement ».

Mais les « rejets » de ce genre-là n'étaient pas rares chez les classiques en style noble et on ne les remarque guère. Cela signifie-t-il qu'une divergence initiale peut être anodine et ne pas provoquer l'effet de « rejet » à la césure ? Peut-être ; mais peut-être est-ce plutôt le critère de l'analyse syntaxique qu'il faudrait ici ajuster ; clitique, l'article « le » s'adjoint, en syntaxe de surface et prosodiquement, précisément au mot « triste » ; il y a donc lieu de supposer qu'en syntaxe de surface on peut au moins former les sous-groupes de « le-triste et-doux chuchotement ». Est-ce que « le-triste » affecte précisément « et doux » ? Ce n'est pas évident. Finalement, il n'est pas clair qu'il y ait ici un rejet.

7 Je n'ai signalé qu'une partie des anticipations dans ces vers (une anticipation peut être incluse dans une autre).

8 Je sous-entendrai souvent ci-dessous cette nuance conditionnelle.

Mon propos n'est pas de résoudre ce problème. L'objectif est ici plutôt de souligner qu'à chaque pas, l'analyse de constituance *superficielle* rencontre des problèmes délicats qu'il est imprudent de gérer avec les derniers modèles de bulldozers en théorie syntaxique. Perplexe dans le cas présent, je ferais plutôt confiance à mon impression que le deuxième vers de Rimbaud n'est pas du tout significativement discordant.

(Quant au style, on remarque dès ce second vers, l'anticipation syntaxique de « De deux enfants », moyennant laquelle « le triste et doux chuchotement » est un syntagme nominal cohérent, sa détermination ayant été en quelque sorte fixée d'avance ; cette *inversion poétique* caractérise d'un ton classique le début de ce poème⁹).

« JE CROIS EN TOI »

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

Je crois en Toi ! Je crois en Toi ! Divine Mère !
 Aphrodite marine ! Ô ! la vie est amère,
 Depuis qu'un autre dieu nous attelle à sa croix !
 Mais c'est toi la Vénus ! c'est en toi que je crois¹⁰ !

Dans un traité préfacé par Victor Hugo, Wilhem Ténint louait en 1844 « le vers trimètre », « ce vers admirable [...] d'un emploi tout nouveau », partagé selon lui non plus en 6 et 6, mais en 4-4-4, comme dans ce vers de Hugo, « Les fleurs au front, la boue aux pieds, la haine au cœur ». Le modèle s'en était répandu et le nouveau *credo* de Rimbaud qui substitue « la Vénus » à « l'autre dieu » en est un exemple ostentatoire et travaillé, où un troisième 4-voyelles « Je crois en toi », qu'on pourrait attendre, est reporté avec variation à l'hémistiche conclusif du distique

9 Le début des « Pauvres gens » de Victor Hugo, dès ses premiers vers, situe comparablement le début d'une histoire d'orphelins (« Le logis est plein d'ombre »). Hugo, condamnant l'inversion, s'en permettait d'assez lourdes ; dans la « Réponse à un acte d'accusation » elle-même : « L'unité des efforts de l'homme est l'attribut » prête à une amphibologie ridicule si on n'a pas peur du rejet.

10 Édition de Steve Murphy, p. 183.

suivant « c'est en toi que je crois ! ». On peut avoir l'impression que le très jeune poète se sert simplement du « magnifique » trimètre « nouveau » (Ténint) pour chanter son nouveau *credo*.

Le rythme en 6-6 est-il exclu pour autant ? Un traitement rythmique ambivalent en « 6-6 x 4-4-4 » – avec les deux rythmes comme en contrepoint – a sans doute été assez commun vers le milieu du XIX^e siècle. L'absence de vers (connu) à féminine 6^e ou 7^e chez Rimbaud avant 1872 (très probablement) est un indice de plausibilité de la constante 6-6 chez lui au moins jusqu'en 1870. Dans l'hypothèse 6-6 qui est de toute manière, pour le moins, une bonne hypothèse de travail, h2 {en Toi ! Divine Mère !} porte « en Toi » en rejet ; ce découpage de « en toi » par l'intersection syntactico-sémantique du rejet est en parfait accord avec la focalisation grammaticale ultérieure de « c'est *en toi* que je crois ! ». Comme souvent, la répétition d'une même formule métrique en des positions métriques diverses sert à provoquer un jeu de variations par modulation rythmique : l'affirmation « je crois en Toi » apparaît d'abord, en 4-voyelles, bien calée au début d'un vers et d'un distique ; puis divisée autour de la frontière 6-6 au milieu du vers ; puis, plus loin, développée en 6v, à nouveau bien calée en position conclusive de groupe rimique et d'une paire de distiques, en telle sorte que « crois » devient mot-rime-écho.

Même en contrepoint du 6-6 maintenu, le 4-4-4 qui décale « je crois + en Toi » est-il ici d'un emploi naïf ? Il se pourrait que le titre « Credo in unam », pour évidente que soit sa pertinence, soit quelque peu un leurre, si, comme l'a suggéré David Ducoffre¹¹, l'ambiguïté potentielle de « je crois » (croître et croire) est valorisée par une série d'expressions du poème : « Et tout vit ! et tout monte », l'homme devrait « monter dans un immense amour », l'Homme « ressuscitera ». Le *credo* chrétien parodié affirmait la croyance en un Dieu unique, non en la divine Vénus, et en la « résurrection de la chair » pour une vie éternelle, non en la résurrection de « l'Homme, debout » en ce monde. L'ambivalence rythmique pourrait se doubler d'une ambivalence sémantique.

11 « Écarts métriques d'un bateau ivre », art. cit., p. 61.

En été de la même année, Rimbaud commet, dans le sonnet « Morts de Quatre-vingt-douze... », le plus évident « trimètre » qu'on connaisse comme certain de lui¹² : « Morts de Valmy, Morts de Fleurus, Morts d'Italie ». Le premier vers déclinait en 6-6 une variation idéologique en s'adressant non seulement aux révolutionnaires de 1792, mais à ceux de la Terreur. Le trimètre remodule la formule « Morts de X » en 4-voyelles où, au passage de la césure, elle est divisée en « Morts de » (anticipation) et « de Fleurus ». Au dernier vers seulement, « – Messieurs de Cassagnac nous reparlent de vous ! », l'hémistiche « Messieurs de Cassagnac », bouclant le sonnet – des « Morts de... » aux « Messieurs de... » – oppose la vraie noblesse des héros révolutionnaires à la fausse des aristocrates suppôts de l'Empire. L'intersection des rythmes 6-6 et 4-4-4 découpait, en anticipation à la césure dure du 6-6, le titre pertinent des « Morts de... ». La combinaison polémique des rythmes et du sens dans ce « trimètre » violent tend à confirmer la plausibilité de sa pertinence dans le *credo* ternaire précédent, ainsi que l'opportunité d'envisager une analyse non-naïve du rythme dès les premiers vers connus de Rimbaud.

12 Rimbaud serait aussi l'auteur d'un magnifique « J'ai mon fémur ! J'ai mon fémur ! J'ai mon fémur ! », suivant les souvenirs de son camarade Delahaye. Cité dans Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, I, *Poésies*, éd. cit., p. 881.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- CORNULIER, Benoît de, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.
- CORNULIER, Benoît de, *Petit dictionnaire de métrique*, polycopié, Centre d'études métriques, Université de Nantes, à paraître en ligne sur www.normalesup.org/~bdecornulier/.
- CORNULIER, Benoît de, « Types de césures, ou plutôt manières de rythmer le vers composé », *L'Information grammaticale*, n° 121, mars 2009, p. 21-27.
- CORNULIER, Benoît de, *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en décembre 2009.
- DUCOFFRE, David, « Écarts métrique d'un bateau ivre », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 5, p. 39-81 (consultable sur le site du Centre d'études métriques à <http://mvarro.free.fr/>).
- GOUVARD, Jean-Michel, *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, I, *Poésies*, éd. Steve Murphy, Paris, Champion, 1999.
- TÉNINT, Wilhem, *Prosodie de l'école moderne*, Paris, Didier, 1844.

RÉSUMÉS

CHRÉTIEN DE TROYES, *ÉREC ET ÉNIDE*

Danièle James-Raoul

Vers une poétique du romanesque : *Érec et Énide* (v. 1085-3200), éléments de style

Si Chrétien de Troyes peut, selon moi, être salué comme l'inventeur du roman, cela n'est vrai que dans les trois derniers ouvrages narratifs que nous connaissons de lui. Certes, *Érec et Énide* enregistre dans son écriture des avancées essentielles qui rompent en visière avec les genres littéraires en vogue jusque-là, ceux de la chanson de geste et de la chronique, notamment, ceux du conte ou des lais aussi. Mais la tentation d'écrire dans leur sillage, à leur manière, y est encore très sensible et entre en concurrence avec certains stylèmes ou partis pris narratologiques qui façonneront le roman. *Érec et Énide* est ainsi, au plan stylistique, un jalon important à considérer dans l'histoire littéraire qui mène à l'avènement du roman, parce qu'il nous montre un genre en formation ; si une poétique du romanesque y est assurément mise en place, elle n'y est pas encore aboutie, pleinement épanouie, comme elle le sera dans les trois derniers ouvrages, elle est encore pleine d'instabilité.

RONSARD, *DISCOURS DES MISÈRES DE CE TEMPS*

Olivier Halévy

« Ainsi, par vision la France à moi parla » : le discours rapporté dans la *Continuation...* et la *Remontrance...* de Ronsard

Parmi les textes polémiques composés par Ronsard en 1562, la *Continuation du Discours des misères de ce temps* et la *Remontrance au peuple de France* se distinguent par la fréquence du discours rapporté (discours direct, discours indirect, discours indirect libre,

modalisation en discours second). Le dédoublement énonciatif prend même des formes linguistiques et rhétoriques relativement complexes (polyphonie, sermocination, prosopopée, dialogue). Comment expliquer ce choix ? Combinant l'approche linguistique et rhétorique, ce travail se propose d'en comprendre la signification générique et poétique en examinant successivement les différents types de discours rapporté. Après avoir montré que les discours indirect et indirect libre sont essentiellement des moyens satiriques de disqualifier la parole réformée en lui donnant une forme condamnable et ridicule, l'étude des discours directs met en évidence le recours à des sermocinations, parfois dialoguées, qui élèvent le ton, animent l'argumentation, ajoutent à la satire une valorisation de la parole poétique de l'auteur et, quand elles prennent la forme de prosopopées, cherchent à convaincre le lecteur par des chocs émotifs ou une polyphonie énonciative qui ne peut pas ne pas le déstabiliser. Mettant en scène une communication verbale animée, le discours rapporté mêle ainsi la caricature satirique à l'éloquence pathétique pour construire une grande poésie politique. Mais la variété des voix exprimées contribue aussi à faire du poète une sorte de chamane capable de faire parler toutes les voix du conflit, de l'individu aux groupes et aux allégories. Elle est l'un des choix par lesquels Ronsard cherche, semble-t-il, à inventer une figure de poète engagé mi-prophète mi-rheteur.

Caroline Trotot

Ronsard et l'allégorie dans les *Discours*

Le mot *allégorie* recouvre des réalités différentes : pratique herméneutique, procédé d'écriture conçu comme personnification plutôt métonymique ou métaphore continuée. L'article tente de cerner les différentes utilisations faites par Ronsard de l'allégorie dans ces différents sens pour comprendre l'intérêt de cette figure dans la pratique de l'écriture militante des *Discours*, leur lien éventuel. Les nombreuses personnifications que l'on rencontre dans ces poèmes peuvent être mises en rapport avec les figures mythologiques. Elles concourent à faire de la poésie une activité philosophique en lien avec le sacré et opèrent la *translatio studii* recherchée par la Pléiade. Elles donnent corps à une

écriture poétique de l'histoire qui atteint l'universel grâce à la fiction, mettant en œuvre *evidentia* et *energeia*. Elles permettent au style de l'histoire tragique de se développer entre *ethos* et *pathos*. Dans une période de crise idéologique, leur efficacité didactique est cependant suspendue au crédit que l'on porte à leur énonciateur, garant de la mise en rapport analogique. L'usage ronsardien de l'allégorie militante oscille ainsi entre exemplarité et autonomie esthétique, rendant compte finalement, grâce à sa nature dédoublée, de la position de Ronsard dans la période de mutations importantes de son temps.

FÉNELON, *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE*

Laurent Susini

« Tout est commun » : rhétorique du cliché dans *Les Aventures de Télémaque*.

La critique littéraire a longtemps condamné le *Télémaque* au nom de son usage du cliché, sans saisir les enjeux ni les motifs d'une telle prolifération. Notre hypothèse est que cette dernière marque avant tout la volonté fénelonienne d'épurer les tableaux sensibles proposés au lecteur, et le paradoxe fécond d'une rhétorique du peindre articulée à une prévention constante envers les illusions des sens et de l'imagination. Opacifiant la représentation en la donnant toujours comme telle au cœur même de l'activité mimétique, le travail du cliché à l'œuvre dans le *Télémaque* trahit parallèlement une tentation spirituelle du dépouillement : pour le théoricien du pur amour qu'est Fénelon, le renoncement aux faux brillants du bel esprit dont participe l'usage du cliché se veut tension vers l'« acte simple » et ouverture à la « naïveté » (certes ambiguë) d'une parole toute commune, celle-là même d'un « sublime familier » ne concédant plus rien aux incessants retours et repliements sur soi de l'amour-propre. En somme, loin de trahir les faiblesses supposées d'une pratique stylistique inconséquente, les clichés du *Télémaque* s'imposent comme le principal vecteur rhétorique de la morale et de la spiritualité fénelonienne : instruments d'évidement des sens et du moi, ils tendent à guider le lecteur vers l'apprentissage de cette plénitude ultime, qui ne se conquiert que dans le manque.

Stéphane Macé

« Je n'ai instruit aucun mortel avec autant de soin que vous » : quelques réflexions sur les maximes et leur insertion dans le contexte narratif du *Télémaque*

Cet article étudie quelques exemples de l'intégration des énoncés gnomiques (sentences ou maximes) dans le contexte narratif des *Aventures de Télémaque* de Fénelon. L'étude stylistique des exemples est précédée d'une rapide contextualisation touchant la définition et l'histoire des énoncés sentencieux, et l'identité générique foncièrement problématique de l'ouvrage. La partie plus descriptive et technique prend en considération quelques réalités syntaxiques, mais envisage prioritairement le problème sous l'angle des manipulations énonciatives : jeu des pronoms et système grammatical de la personne, lecture polyphonique...

250

MARIVAUX, *LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD*

Frédéric Calas & Anne-Marie Garagnon

Identité personnelle, identité de positionnement : de quelques stratégies énonciatives dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux

Notre étude s'inscrit dans le cadre des travaux de métapragmatique et d'énonciation. Elle examine certains mouvements de morcellement et d'effacement énonciatifs, instants de vacillement ou de masquage, partiel ou total, de la subjectivité, lieux privilégiés d'un dire sans dire ou en disant autrement, lorsque le sujet parlant croit pouvoir s'absenter du processus énonciatif ou trouve, à ce retrait, un bénéfice argumentatif, une efficacité stratégique : que le phénomène, si récurrent dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, soit involontaire ou délibéré, qu'il se repère à un marquage résiduel ou ne laisse aucune trace, qu'il touche à la dynamique dialogique ou s'exerce dans une seule et même réplique, cette instabilité du sujet d'énonciation, et, corollairement, de son destinataire en scène offre une vaste expérimentation, analysable selon les perspectives de la rhétorique, et particulièrement réceptive aux théorisations modernes en termes de relations énonciatives hiérarchisées. L'analyse s'appuie ainsi sur les abstraits comme point de départ de l'énonciation, les différents rôles du pronom *on*, les phénomènes de reprise autonymique, lorsqu'ils entrent

dans les stratégies de gestion de l'image de soi, de l'*ethos* discursif que les personnages masqués cherchent à préserver dans l'affrontement verbal.

Anna Jaubert

Le Jeu de l'amour et du hasard, en effeuillant l'énonciation...

Le tour badin donné au titre ne doit pas masquer sa motivation : dans le jeu de mots, et grâce au jeu de mots, il entend condenser plusieurs discours sur son objet. Le premier de ces discours, adressé à un large public littéraire, fait signe en direction de l'*ethos* du marivaudage : ses subtilités (sa « préciosité nouvelle » selon la formule consacrée par F. Deloffre), et globalement sa stratégie du détour comme accès à la vérité, tous ces lieux communs d'une approche critique ressassée, mais qu'il convient de réévaluer stylistiquement exemples à l'appui. L'autre discours véhiculé par ce titre est plus manifestement linguistique : il renvoie à l'idée d'une stratification énonciative, communément appelée polyphonie, mais qui sera décrite dans la superposition de ses plans. La migration d'un plan à l'autre et la motivation du phénomène conduisent à l'hypothèse forte du bond qualitatif qui fait percevoir un fait de langue comme un fait de style.

De l'hétérogénéité énonciative inscrite dans l'enchaînement des répliques, analysable en termes de dialogisme interlocutif et de cohésion locale, à une pragmatique générale de la reformulation, partie prenante de la double adresse théâtrale, on verra qu'il n'y a pas de sens en soi des énoncés, en tout cas que le vouloir-dire est entièrement révisable selon la prise en charge énonciative. Il s'agit alors de donner un sens au tremblement insistant du sens. L'effeuillage de l'énonciation est ici le chemin pris pour la quête d'intelligibilité d'un discours en réalité beaucoup plus limpide que sa réputation ne le dit.

RIMBAUD, *POÉSIES*

Benoît de Cornulier

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

Analyse métrique de quelques alexandrins de Rimbaud antérieurs à 1871. L'hypothèse d'une constante métrique 6-6 invite à se méfier de ses rares trimètres « évidents ».

Brigitte Buffard-Moret

Rimbaud héritier : étude des « Cahiers de Douai »

Rimbaud inscrit sa vie dans le temps de la poésie durant une période très brève et pourtant, entre 1869 et 1874, si on prend la date à laquelle il met au propre ce qui sera les *Illuminations*, son œuvre évolue de la manière fulgurante que l'on sait. Cet article a pour but de rappeler en quoi Rimbaud, avant d'être un novateur, est un héritier dans sa poésie en vers des débuts, notamment dans ce qu'on a coutume d'appeler les « Cahiers de Douai », et surtout citer les textes des poètes qui ont nourri son imaginaire et ses premières œuvres : Villon, Ronsard, Hugo, Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville, Verlaine et bien d'autres encore...

252

On verra combien, dès le début, Rimbaud adapte ses sources d'inspiration à sa révolte d'adolescent, à son goût de la provocation (avec notamment les connotations sexuelles récurrentes), de la subversion, de la dérision. Avoir présents à l'esprit les textes dont il a fait son miel à l'étrange saveur permet de bien prendre la mesure de ce que, à la suite de Hugo, qui déclarait au début de son premier recueil « Renouvelons aussi toute vieille pensée », et de Verlaine, Rimbaud, à son tour, a opéré une « alchimie du verbe » de ceux qui l'ont ouvert à la poésie.

Laure Himy

Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance

« Fixer des vertiges » est en soi une gageure, puisqu'il s'agit de formaliser ce qui est toujours déjà au-delà du mouvement tel qu'il est momentanément arrêté, et de saisir dans son extériorité ce qui pourtant entraîne la stabilité même de la relation sujet/objet. L'expression et l'ambition qu'elle contient annoncent alors bien sûr la nouveauté du projet poétique d'altération du sujet, et de la langue, dont la formule « Je est un autre » reste pour nous l'une des traductions les plus frappantes. Mais elle engage aussi à mesurer l'importance des résistances à ce projet, auxquelles notre position de lecteur nous permet d'être sensibles.

BECKETT, *EN ATTENDANT GODOT*

Françoise Rullier-Theuret

« Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle » : l'enchaînement des répliques dans *En attendant Godot*

L'enchaînement des répliques permet la prolongation de la conversation : dans l'univers beckettien, où la communication menace de se rompre à chaque tour de parole, on y reconnaît un enjeu prioritaire. Le dialogue dans *En attendant Godot* présente de nombreuses marques de cohésion entre les répliques qui donnent à l'écriture une apparence classique. On y reconnaît cependant un dialogue avant-gardiste très proche de *La Cantatrice chauve* qui fonctionne sur la dénudation des règles de la conversation et, par conséquent, de la politesse verbale à l'œuvre dans les conversations. Le dynamitage du dialogue est achevé par un phénomène d'hyper-cohérence qui bloque la progression thématique au profit de la répétition et enferme chaque interlocuteur dans une sorte de soliloque.

Julien Piat

Ambiguïtés linguistiques et ambivalence stylistique dans *En attendant Godot*

Trois directions dans cet article :

- un repérage des ambiguïtés linguistiques (morphologiques, lexicales, syntaxiques, sémantiques et pragmatiques) ;
- l'étude du lien entre ces phénomènes et la conduite de l'échange ;
- la prégnance des phénomènes d'ambiguïté virtuelle et des jeux de langage.

Ce qui équivaut à distinguer :

- des phénomènes qui expliquent des accidents dialogaux, mais permettent en même temps de « meubler » ;
- des phénomènes qui passent totalement inaperçus pour les personnages, mais pas pour le spectateur/lecteur. De fait, on souhaite mettre en évidence l'intérêt de la double énonciation dans une pièce comme *En attendant Godot* : la surreprésentation des phénomènes d'ambiguïté virtuelle intéresse finalement moins l'économie de la « fiction » dramatique que le niveau englobant de la caractérisation stylistique, ce qui signifie qu'on part de remarques descriptives pour aborder des considérations théoriques.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Catherine Fromilhague.....	7

PREMIÈRE PARTIE CHRÉTIEN DE TROYES

Vers une poétique du romanescque : <i>Érec et Énide</i> (v. 1085-3200), éléments de style	
Danièle James-Raoul.....	15

DEUXIÈME PARTIE PIERRE DE RONSARD

« Ainsi, par vision, la France à moi parla » : le discours rapporté dans la <i>Continuation...</i> et la <i>Remonstrance...</i> de Ronsard	
Olivier Halévy.....	49
Ronsard et l'allégorie dans les <i>Discours</i>	
Caroline Trotot.....	65

TROISIÈME PARTIE FÉNELON

« Tout est commun » : rhétorique du cliché dans <i>Les Aventures de Télémaque</i>	
Laurent Susini.....	89
« Je n'ai instruit aucun mortel avec autant de soin que vous » : quelques réflexions sur les maximes et leur insertion dans le contexte narratif du <i>Télémaque</i>	
Stéphane Macé.....	107

QUATRIÈME PARTIE

MARIVAUX

Identité personnelle, identité de positionnement : de quelques stratégies énonciatives dans <i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i> de Marivaux Frédéric Calas – Anne-Marie Garagnon	125
<i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i> , en effeuillant l'énonciation Anna Jaubert	141

CINQUIÈME PARTIE

ARTHUR RIMBAUD

256 Métrique de Rimbaud pour les nuls : quel est le mètre de ce vers ? Benôit de Cornulier	161
Rimbaud héritier : étude des « Cahiers de Douai » Brigitte Buffard-Moret	173
Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance Laure Himy-Piéri	195

SIXIÈME PARTIE

SAMUEL BECKETT

« Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle » : l'enchaînement des répliques dans <i>En attendant Godot</i> Françoise Rullier-Theuret	213
Ambiguïtés linguistiques et effets stylistiques dans <i>En attendant Godot</i> Julien Piat	229
Résumés	247