

POUR UNE POÉTIQUE DU VERS SYLLABIQUE

Alain Vaillant

Le Seuil | « Poétique »

2005/3 n° 143 | pages 259 à 281

ISSN 1245-1274

ISBN 9782020687712

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-poetique-2005-3-page-259.htm>

!Pour citer cet article :

Alain Vaillant, « Pour une poétique du vers syllabique », *Poétique* 2005/3 (n° 143), p. 259-281.
DOI 10.3917/poeti.143.0259

Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

© Le Seuil. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Alain Vaillant

Pour une poétique du vers syllabique

Toute entreprise de description – scientifique, théorique ou historique – du vers syllabique français, tel qu’il est pratiqué depuis le XVI^e siècle, doit partir d’une évidence élémentaire, que d’incessantes manœuvres d’autopersuasion finissent toujours par occulter. La poésie française est, pour des raisons linguistiques, privée de la composante rythmique qui forme le matériau principal des autres poésies romanes : même lorsque ces dernières pratiquent l’isosyllabisme et la rime, ces éléments ne font que s’ajouter à l’essentiel, à savoir la répétition de schémas rythmiques qui, associée à des mécanismes accentuels, constitue la base des diverses métriques nationales. D’autre part, ces phénomènes rythmiques résultent de l’utilisation poétique de données linguistiques – à savoir, en particulier, l’existence d’un accent fixe à l’intérieur du mot, à partir duquel il est possible de construire des séquences rythmiques immédiatement perceptibles et reconnaissables (comme l’iambe, le dactyle, etc.). Le syllabisme – où l’isosyllabisme est associé à la rime, c’est-à-dire au retour de sons identiques à la fin du vers – permet de compenser la faiblesse rythmique de la langue française, puisque la pause métrique à la fin du vers crée *ipso facto* un accent final, qui est redoublé par un accent sur la syllabe précédant la césure, dans le cas des longs vers comme le décasyllabe ou l’alexandrin. Précisons encore. Malgré toutes les justifications qu’il est possible d’imaginer *a posteriori*, le compte syllabique, qui est à la base de la poésie française en vers¹, est une contrainte strictement arithmétique qui ne repose sur aucune logique rythmique : il consiste à contraindre artificiellement l’expression poétique pour la plier à une règle arbitrairement déterminée. Cette étrangeté de la poésie française – sa totale artificialité – explique d’ailleurs l’extraordinaire brutalité des « révolutions poétiques » de la fin du XIX^e siècle : une fois abandonné le syllabisme et en l’absence d’une base rythmique stable, c’est une poésie radicalement nouvelle qu’il faut réinventer, et qui reposera en fait sur des bases essentiellement sémantiques et lexicales, le découpage du texte poétique en séquences inégales (les vers libres de la poésie contemporaine) ne faisant désormais que souligner ou créer des effets de sens.

Cette bizarrerie de la poésie française permet de mieux comprendre la place marginale de l’art du vers dans les études littéraires et la pratique pédagogique. On continue à apprendre les règles de versification française et les différents types de vers ou de strophes, puisqu’il y a des concours de recrutement et qu’il faut bien

parvenir à décrire la masse des textes versifiés qui constituent une bonne part de notre patrimoine littéraire. Mais aucun de ces manuels universitaires dont l'objectif est strictement pratique et utilitaire ne songe à aborder la seule question qui importe : quelle était, quelle peut être encore pour nous la *valeur littéraire* de cette étrange comptabilité syllabique, et des mécanismes syntaxiques qui en découlent ? Ce silence général a sans doute valeur de réponse, surtout si l'on songe, en comparaison, aux innombrables travaux universitaires sur les poétiques contemporaines du vers libre, qui semblent d'ailleurs autant relever de l'éloquence épидictique ou de l'éloge mystique que de la réflexion théorique. A vrai dire, on a versifié pendant des siècles si naturellement qu'on ne songeait pas alors à justifier le principe même du syllabisme ; et, depuis que l'usage s'en est perdu², il n'est pas sûr qu'on sache encore bien, même lorsqu'on a charge de l'enseigner, quel est l'intérêt poétique, ou tout simplement le sens de la versification syllabique : l'objet du présent article a pour but d'esquisser un début de réponse.

Le vers précaire

Notons encore, avant de commencer, que cette question et l'inquiétude qu'elle trahit ne sont nullement nouvelles. Les poètes ont eu très tôt le sentiment que la poésie française, faute de structures rythmiques, était menacée par le prosaïsme et qu'elle risquait à chaque instant de se réduire à de la prose pesamment versifiée. Dans la préface de *La Henriade*, Ronsard commente son choix du décasyllabe en considérant que les alexandrins « sentent trop la prose très-facile, et sont trop énervés et flasques ». De même, quelques décennies plus tard, Mathurin Régnier reprochera aux disciples de Malherbe de sacrifier la poésie à la versification :

[...] car s'ils font quelque chose,
C'est proser de la rime et rimer de la prose,
Que l'art lime et relime et polit de façon
Qu'elle rende à l'oreille un agréable son³.

Cependant, à l'âge classique, cette nature prosaïque et non poétique de la langue française – il s'agit là d'un lieu commun encore très communément répandu et admis à l'étranger – paraissait justifier d'autant mieux le syllabisme : faute de rythme, il était nécessaire de compter les syllabes, pour qu'il y ait place, en France, pour un art poétique national. D'autres raisons contribuaient à en convaincre. L'imposition de contraintes artisanales paraissait, en ces temps préindustriels, une des conditions ordinaires du travail artistique. La versification n'apparaissait en outre que comme un appendice et un prolongement à l'ensemble des règles de composition rhétorique qui régissaient l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio* : on sait que les arts poétiques étaient pour l'essentiel des traités de rhétorique appliqués au vers. Enfin, la contrainte métrique, par les exigences d'ordre et de concentra-

tion qu'elle imposait dans son principe, correspondait parfaitement à l'idéal de maîtrise et de clarté que reflètent aussi bien les grammairiens que les philosophes du XVIII^e siècle ; d'autre part, elle permettait d'appliquer à la langue française les exigences de condensation et de rigoureuse économie syntaxique qu'on attribuait au modèle de référence d'alors, la langue latine.

En revanche, dès le XVIII^e siècle, les critiques visant la double obligation de l'isosyllabisme et de la rime deviennent monnaie courante, et se nourrissent toutes du même sentiment d'absurdité et d'arbitraire. On se rappelle que, dès 1715, Fénelon, dans son *Projet de poésie*, condamne la rime qui, apparaissant comme la conséquence et la matérialisation linguistique de la contrainte syllabique, est la cible principale des attaques :

Notre versification perd plus, si je ne me trompe, qu'elle ne gagne par les rimes : elle perd beaucoup plus de variété, de facilité et d'harmonie. Souvent la rime, qu'un poète va chercher bien loin, le réduit à allonger et à faire languir son discours [...] ⁴.

Fontenelle, dans son essai « Sur la poésie en général », sera beaucoup plus expéditif, en soupçonnant derrière le système de versification un simple enfantillage :

Et que serait-ce si l'on en venait à découvrir et à s'assurer que ces ornements pris dans un système absolument faux et ridicule, exposés depuis longtemps à tous les passants sur les grands chemins du Parnasse, se sont pas dignes d'être employés, et ne valent pas la peine qu'ils coûtent à employer ?

Qu'enfin, car il faut être hardi quand on se mêle de prédire, il y a de la puérité à gêner son langage uniquement pour flatter l'oreille, et à le gêner au point que souvent on en dit moins ce qu'on voulait, et quelquefois autre chose ⁵ ?

De tels jugements se généralisent et se banalisent au cours du siècle. Même s'il reste une masse innombrable de versificateurs, l'idée est assez couramment admise, au début du XIX^e siècle, que le sentiment poétique, qui reposerait essentiellement sur l'imagination et les émotions, se déploie plus intensément et plus librement dans la prose que dans le vers : les modèles poétiques se trouvent désormais chez Bernardin de Saint-Pierre, Rousseau, Chateaubriand. Dans ce contexte très hostile à la versification syllabique, le cas de la littérature romantique et postromantique est donc très remarquable et offre un terrain historique exceptionnel : c'est d'ailleurs de son observation que sont venues nombre de réflexions contemporaines sur le vers, et c'est encore à lui que je consacrerai la plupart de mes analyses concrètes.

Que se passe-t-il en effet, à partir des années 1820 ? Alors qu'un mouvement de longue durée semblait avoir condamné le vers et réduit à rien ses potentialités poétiques, on assiste à une véritable renaissance de la versification poétique, qui, menée au nom de l'art et de la modernité, a pour principaux héros Lamartine, Hugo, Gautier, Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. Il faut à ce propos oublier définitivement cette contrevérité des manuels d'histoire littéraire qui, sur la foi de quelques formules de Rimbaud décontextuali-

sées, concluent au déclin progressif du vers au cours du siècle. Au contraire, nous avons affaire à une résurrection esthétique – confirmée, à l’extrême fin du siècle, par l’ultime consécration du vers par Mallarmé⁶. Pourtant, tout en réaffirmant l’efficacité littéraire du syllabisme, les poètes du XIX^e siècle multiplient les infractions mineures aux règles métriques traditionnelles, qui peuvent par exemple mener le vers rimbaldien à la limite de la dislocation, à force d’enjambements et d’écarts entre la syntaxe et le mètre. Cette contradiction apparente entre la vitalité de la poésie versifiée et cette « déviance » rythmique suggère que, tout au long du siècle, il s’agit de bien autre chose que d’une crise du vers. Au contraire, il apparaît clairement qu’il s’opère un travail inconscient et collectif pour mieux comprendre et utiliser les mécanismes propres du vers syllabique : il sera seulement question, ici, d’explicitier et de prolonger hors du XIX^e siècle les résultats de ce travail.

Vers, rythme, mètre

Il reste, après le survol historique, à faire l’état des lieux théorique et méthodologique. J’ai déjà évoqué les manuels de versification, qui, s’ils ont leur vertu pédagogique, n’en conduisent pas moins à faire croire que le vers n’est qu’un outil annexe et technique de la communication littéraire : ils sont d’autant plus pernicious que la plupart des étudiants n’auront guère d’autre contact avec l’étude du syllabisme. Je m’attarderai davantage sur la méthodologie structuraliste qui, notamment à la suite des travaux de Roman Jakobson sur la fonction poétique, a très largement essaimé dans les ouvrages d’analyse poétique dans les années 1970 et 1980. L’idée était simple et apparemment lumineuse. Puisque la poéticité était censée être, selon la formule célèbre, « la projection du principe d’équivalence de l’axe de la sélection sur l’axe de la combinaison⁷ », il s’agissait de repérer toutes les répétitions d’éléments linguistiques appartenant à la chaîne des signifiants (graphèmes ou phonèmes) et des signifiés (sèmes en tous genres), puis d’aboutir par une suite d’inférences et d’analogies à une interprétation globale du poème⁸.

On voit immédiatement les défauts majeurs d’une telle méthode. Tout d’abord, elle reposait sur une conception extraordinairement naïve et rudimentaire de l’union du « fond » et de la « forme ». Sous le prétexte que tout élément formel ne vaut qu’à l’intérieur d’un cadre sémiotique général, on en venait, concrètement, à « traduire » toutes les données obtenues de l’observation linguistique en faits textuellement signifiants, et le procédé donnait évidemment des résultats aussi imprévisibles qu’incontrôlables. En effet, l’interprétation partait presque toujours de microphénomènes linguistiques que, selon toute probabilité, l’auteur n’avait pas consciemment programmés et que le lecteur, de son côté, était incapable de percevoir : on était donc en droit – et bien souvent en devoir – de remettre en question la valeur littéraire, voire la réalité linguistique de tels phénomènes, comme ne manquaient pas de le faire les adversaires du structuralisme. De plus, la méthode structuraliste interdisait de penser l’autonomie du *faire* poétique par rapport à la

signification globale. Or, non seulement il arrive bien souvent qu'un poète choisisse une sonorité, une forme métrique, un procédé dans une intention artistique particulière, mais on peut même faire l'hypothèse générale que cette relative autonomie du poétique est, précisément, ce qui lui confère sa nature artistique. Cela ne signifie pas, bien entendu, que les éléments formels n'aient pas de signification ni qu'ils valent pour eux-mêmes, mais que leur signification et leur valeur doivent être recherchées dans le cadre d'un projet artistique dont ils peuvent être, dans certains cas, les seules manifestations. Enfin, le dernier défaut de la méthode structuraliste découle des précédents. Le syllabisme n'était jamais étudié comme un phénomène littéraire ; il semblait seulement, par la grâce d'on ne sait quelle mystérieuse coïncidence, une commodité offerte d'avance au linguiste, puisque le texte se présentait d'emblée sous la forme tabulaire de douze, dix ou huit colonnes (respectivement pour l'alexandrin, le décasyllabe ou l'octosyllabe) et se prêtait avec une bonne volonté toute particulière au repérage et au comptage des faits linguistiques. Il en résultait, on s'en doute, la plus navrante incapacité à percevoir quelque effet proprement poétique que ce soit, et à interroger en tant que telle la question du vers.

La poésie structuraliste de la poésie est passée de mode, sinon dans quelques travaux d'arrière-garde, et elle ne méritait peut-être pas une si longue réfutation. Pourtant, on peut se demander si son échec flagrant, qui la distingue du domaine de la prose où les acquis de l'école poéticienne française ont été indéniables, n'a pas largement contribué à détourner la recherche de l'étude du vers et à revenir prudemment aux manuels de versification, faute d'un bilan des erreurs passées. Quoi qu'il en soit, les deux autres courants contemporains de la théorie poétique se sont attachés, au contraire, aux constituants spécifiques de la poésie, le rythme et le mètre.

En fait, les réflexions et les travaux sur le rythme du vers français ont commencé dès la seconde moitié du XIX^e siècle où, parallèlement aux débuts de la phonétique expérimentale, on a essayé de repérer dans la poésie syllabique française des structures rythmiques semblables à celles des autres poésies romanes (notamment la latine puis, après 1870, l'allemande). Ces explorations rythmiques ont d'ailleurs autant été le fait des poètes eux-mêmes que des universitaires, et elles ont profondément influencé l'évolution des symbolistes en direction du vers libre⁹. Le vers libre symboliste, à la différence du vers libre surréaliste, n'est pas un vers qui aurait renoncé au syllabisme et, par voie de conséquence, au rythme : au contraire, les symbolistes renoncent au syllabisme – lorsqu'ils y renoncent – pour retrouver le rythme fondamental, qu'on imagine iambique, et les structures musicales de la langue. S'il existe un rythme interne au français, le syllabisme devient en effet inutile et même nuisible pour l'exploitation des ressources naturelles de la parole. Cette conception rythmique de la poésie ne permettait donc pas de comprendre la versification syllabique, qu'elle disqualifiait au contraire.

Mais on s'est convaincu, depuis, que ce rythme prétendu du vers ne correspondait qu'à une représentation fantasmagorique du français. Toute parole est inévitablement faite d'une succession de syllabes plus ou moins accentuées, selon l'intonation et le mouvement de la phrase ; voir dans ces variations accentuelles un phénomène

d'alternance comparable à des mètres poétiques, comme l'iambe, le trochée, l'anapest ou le dactyle, ne peut se faire qu'au prix d'approximations, de généralisations et d'analogies dénuées de toute validité linguistique. Reprenant la question du rythme dans les années 1970, Henri Meschonnic tourne résolument le dos à toute définition formelle ou étroitement linguistique. Pour lui, le rythme marque l'inscription du sujet au travers de son discours ; il est la parole même, considérée dans la plénitude de sa nature anthropologique et historique :

[...] le rythme est une organisation du sujet dans et par son discours. Le rythme inclut alors non seulement les alternances mesurables d'accents, mais toute la prosodie, effets d'écho consonantiques et vocaliques, ainsi que l'intonation, pour le parlé. Il reprend, dans leur relation empirique, le corporel et le social que la linguistique de l'énoncé et de la phrase, et même la linguistique du discours, jusque-là, abandonnaient à l'extra-linguistique. Le rythme du discours ne ressortit donc pas uniquement à la phonétique, il ressortit à une théorie d'ensemble du discours. C'est-à-dire plus à une anthropologie historique du langage qu'à une linguistique¹⁰.

Cette conception très impérialiste du rythme ne manque pas de vraie séduction et invite, avec justesse, à toujours s'efforcer de saisir le discours littéraire dans la complexité de ses composantes – linguistiques, physiques, psychologiques, socio-historiques – que le rythme manifeste et synthétise en une parole *unique*. Plus concrètement, le rythme apparaît comme le résultat d'une multitude d'accents intervenant concurremment dans la parole (accent de groupe, accent prosodique, contre-accent et, le cas échéant, accent métrique), et c'est à ce niveau que les difficultés apparaissent. D'une part, on passe d'un manque à un excès d'accents : la majorité des syllabes est alors accentuable, et le schéma rythmique n'est donc rien d'autre que l'aboutissement et la traduction de l'interprétation du texte, qui seule permet de hiérarchiser cette multitude d'accents virtuels. D'autre part et surtout, cette généralisation du rythme ne peut expliquer l'intérêt spécifique du syllabisme : la théorie de Meschonnic s'applique au vers libre aussi bien, voire mieux qu'au vers syllabique, à la prose littéraire aussi bien qu'à la poésie et, à vrai dire, à toute parole qu'on décide d'écouter avec intensité aussi bien qu'à la littérature.

Comment donc analyser le vers syllabique français scientifiquement, c'est-à-dire sans polluer l'analyse par des hypothèses interprétatives ? C'est le souci de s'en tenir à cette stricte objectivité linguistique qui a permis le renouvellement récent de la théorie métrique : je pense, en particulier, aux travaux de Dominique Billy, Benoît de Cornulier et Jean-Michel Gouvard¹¹. N'admettant d'autre principe de versification que ceux découlant de la définition même des mètres (l'octosyllabe est un 8-syllabes, l'alexandrin un 12-syllabes césuré 6/6, etc.) et rejetant donc toute théorie conjecturale sur le rythme et l'accent en poésie, ils ont pu procéder à une observation systématique, sur de larges corpus, des structures linguistiques. Ainsi ont été mises au jour, avec beaucoup d'exactitude et de sûreté, les règles de distribution des composantes linguistiques à l'intérieur du vers, ainsi que leur évolution, notamment au XIX^e siècle : des progrès décisifs ont ainsi été réalisés pour la compré-

hension fine des phénomènes métriques dont les notions d' « enjambement » ou de « trimètre romantique » permettaient seulement une description approximative. Mais il s'agit de travaux de linguistes, qui s'interdisaient, par méthode, toute interprétation poétique et toute évaluation esthétique. Muni des résultats obtenus, il est plus que jamais nécessaire de s'interroger sur le sens littéraire du syllabisme. Nous voici arrivés, enfin, à notre point de départ.

Accentuation et prédication

Avançons donc à partir des très rares évidences incontestables sur lesquelles il est possible de s'accorder à propos du vers syllabique.

Il va de soi, tout d'abord, que la double obligation de l'isosyllabisme et de la rime impose de très fortes contraintes syntagmatiques et paradigmatiques, qui concernent aussi bien le choix et l'agencement des mots, la distribution des syllabes atones et des clitiques, la structure syntaxique de la phrase. On peut dire d'ailleurs les choses plus trivialement, et en s'en tenant plus concrètement à la technique de la versification, telle qu'elle est ressentie par le lecteur de textes en vers et par les poètes eux-mêmes : en fait, tout se passe comme si l'art de la composition poétique consistait, pour l'essentiel, à choisir les mots à la rime, puis à « remplir » le vers de manière à atteindre la rime en respectant, pour les vers longs, la césure interne. Cette technique du « remplissage » paraît consubstantielle au syllabisme, et elle explique la formule très provocatrice de Théodore de Banville – considéré, il vaut la peine de le noter ici, comme l'un des meilleurs artistes du vers, au XIX^e siècle :

[...] *on n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime*, et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poète. Le rôle des autres mots contenus dans le vers se borne donc à ne pas contrarier l'effet de celui-là et à bien s'harmoniser avec lui, en formant des résonances [*sic*] variées entre elles, mais de la même couleur générale¹².

Cette mécanique contraignante de la rime, qui explique à la fois l'usage obligé des dictionnaires de rimes et le fatras des « vers de mirliton » constituant l'immense majorité de la production versifiée, n'a rien de bien exaltant. Une fois celle-ci constatée, il faut donc s'interroger sur le profit qu'elle apporte, en contrepartie de la gêne provoquée. On n'en voit qu'un seul : le syllabisme permet de découper le discours en segments égaux (par le nombre de syllabes). Reste à comprendre l'intérêt de cette segmentation.

On a longtemps justifié le procédé par les effets d'harmonie, d'équilibre, de musicalité qu'il créerait. Mais on sait maintenant que l'explication est au mieux insuffisante, au pire fallacieuse. Faute d'autres éléments rythmiques, l'égalité du nombre de syllabes ne signifie nullement égalité de temps et n'est absolument pas

comparable, par exemple, à la mesure musicale. En outre, en admettant que l'isosyllabisme produise un sentiment de régularité rythmique – ce qui est partiellement vrai –, il risque d'engendrer une impression désagréable de monotonie plutôt qu'une sensation d'harmonie, à cause du manque de toute composante mélodique : on sait que l'enfer de la poésie française – pavé, comme on sait, des meilleures intentions – est la métromanie. Enfin, les études menées à partir du vers libre ou de la prose – celle, par exemple, de la période oratoire – ont amplement montré que des effets rythmiques et syllabiques pouvaient aussi bien – et même mieux parfois – être produits par des textes non versifiés, plus souples et, pour cette raison, plus capables de suivre les inflexions du discours.

Laissons donc les considérations hasardeuses sur la musique du vers, et contentons-nous d'observer que la segmentation syllabique produit, *ipso facto*, un effet d'insistance sur la dernière syllabe comptée avant la coupe métrique. Il vaut mieux parler ici d'« insistance » et de « coupe syllabique » plutôt que d'« accentuation » et de « pause ». Il est très important de noter, en effet, que cette insistance ne se marque pas nécessairement – ou, du moins, pas exclusivement – par un accent d'intensité ou par un allongement : elle peut être marquée par une intonation, une modulation, une hésitation particulière de la voix, ou par tout autre procédé de mise en valeur, permettant de faire percevoir que cette syllabe a un statut métrique remarquable. De même, la « coupe métrique » est loin d'être toujours signalée par une pause, comme le font les mauvais lecteurs de poésie : il suffit d'un allongement de la syllabe à la césure ou d'une inflexion remarquable pour que la coupe soit perceptible, donc respectée du point de vue métrique. En outre, cette insistance régulière (toutes les huit syllabes pour l'octosyllabe, toutes les six pour l'alexandrin) ne saurait avoir qu'une pure valeur rythmique : c'est précisément le martèlement désespérément prévisible du vers induit par le syllabisme qui lui a valu l'accusation de monotonie et de régularité mécanique. Il faut au contraire supposer, pour que le syllabisme ait un sens littéraire, que cette insistance née de la métrique ait une valeur proprement sémantique, qu'elle permette de dire et de signifier quelque chose d'original et d'irréductible à la prose, ou à de la poésie librement rythmée : que, en d'autres termes, il y ait un mode de prédication spécifique à la poésie syllabique.

A ce point de l'analyse, il n'est pas inutile de rappeler, dans les termes les plus élémentaires, la théorie linguistique de la prédication. Tout énoncé, on le sait, peut se réduire au couple sujet-prédicat. D'un sujet, il est prédiqué quelque chose. D'un sujet, ou, selon un vocabulaire plus approprié ou du moins plus neutre, d'un « thème ». Le thème est alors ce sur quoi porte la prédication, et constitue en principe l'information déjà connue de l'allocutaire ; le prédicat, lui, désigne l'information nouvelle apportée par l'énoncé. Le thème, sur lequel porte la prédication, ne coïncide donc pas nécessairement avec le groupe nominal sujet, pas plus que le prédicat n'est automatiquement assimilable au groupe verbal, comme le rappellent ces trois exemples simples :

- (1) Pierre est venu hier.
- (2) C'est Pierre qui est venu hier.
- (3) C'est hier que Pierre est venu.

A la lecture, l'exemple (1) semble offrir le cas plus simple, où d'un sujet (Pierre), il est prédiqué quelque chose (il est venu hier). Mais il suffirait qu'une insistance accentuelle soit portée sur le mot Pierre pour que l'on comprenne (1) à la manière de (2), par exemple en réponse à la question « qui est venu hier ? » : « Pierre » constitue alors le prédicat. En revanche, si l'accent se déplace sur l'adverbe de temps « hier », (1) équivaudra à (3), et pourra répondre à la question « quand Pierre est-il venu ? », de telle sorte que l'information temporelle apportée par l'adverbe soit le prédicat.

On le vérifie à partir de ces exemples élémentaires : le prédicat est logiquement souligné, à l'oral, par des phénomènes d'accentuation et d'intonation. En revanche, à l'écrit, le français n'a guère le moyen de souligner l'élément prédiqué, par exemple en jouant sur l'organisation syntagmatique de la phrase ; en particulier, l'ordre des mots y est trop figé pour qu'il soit possible, comme le fait couramment le latin, de mettre en valeur stylistiquement l'élément prédiqué en le plaçant dans une position exceptionnelle et remarquable, notamment en tête de proposition. De ce point de vue, le gallicisme « c'est... que » apparaît comme un équivalent de ce désordre concerté de la phrase latine, à fin d'expressivité prédicative : de fait, c'est ainsi qu'il est employé, depuis toujours, dans les manuels de version et de thème latins.

L'application à la poésie syllabique de ces mécanismes de la prédication va de soi. Dans la mesure où la dernière syllabe tonique avant la coupe métrique est nécessairement accentuée, la fin de séquence métrique constitue un emplacement privilégié pour la prédication, comme le montre ce distique emprunté au *Jocelyn* de Lamartine :

Chaque fois qu'en tombANT la terre retenTIT,
De la foule muETTE un sourd sanglot sorTIT [...]
(Prologue, *Jocelyn*, v. 115-116)

On constate ici que les deux fins de vers, métriquement accentuées, contiennent en effet l'élément principal du prédicat. On devine d'autre part que l'usage classique de l'« inversion poétique » – notion qui recouvre en réalité des formes diverses de perturbation de l'ordre des mots habituel – sert à emprunter au latin, dont il est inutile de souligner l'influence prépondérante sur la poésie française, son rôle dans l'acte de prédication. On le vérifie encore dans les deux vers précités de Lamartine puisque, dans chacun des deux cas, le premier accent métrique, portant sur la syllabe immédiatement avant la césure, permet de mettre en valeur une partie du prédicat. Grâce à l'effet conjugué de l'inversion et des deux accents métriques, le prédicat est donc pour ainsi dire dédoublé. Là où la prose devrait choisir entre « c'est en tombant que la terre retentit » ou « la terre retentit en tombant », le vers peut prédiquer simultanément les deux choses :

[...] en tombant [1^{re} prédication] la terre retentit [2^e prédication]

Le procédé est exactement le même dans le deuxième vers, ce qui révèle chez Lamartine un automatisme de composition ; ici, l'inversion et la double accentua-

tion font entendre à la fois « c'est de la foule muette qu'un sanglot sortit » et « un sanglot sortit de la foule muette ».

Cependant, une phrase couvrant généralement plusieurs vers, il y a évidemment beaucoup plus d'accents métriques que de prédicats, et la concordance de l'accentuation métrique et de la prédication aurait peu d'intérêt, si n'entraient en compte les phénomènes dits de « prédication seconde ». La prédication seconde, selon la définition qu'en donnent Pierre Cadiot et Naoyo Furukawa, est « celle qui est réalisée par un type de séquence qui, malgré son statut syntaxiquement intégré, exprime sémantiquement un contenu phrastique à l'intérieur même de la phrase¹³ ». Dans le deuxième vers cité de Lamartine (« De la foule muette / un sourd sanglot sortit »), l'adjectif « muette », surtout s'il est prononcé de façon à être peu ou prou détaché du nom « foule », apparaît ainsi comme le prédicat (second) du thème « la foule », et l'on peut admettre que le premier accent métrique porte à la fois sur une partie de la prédication première (« [sortit] de la foule muette ») et sur la prédication seconde (« muette »). Concluons donc provisoirement, avant d'aller plus loin et d'en apprécier les conséquences proprement littéraires, que l'accent métrique *peut* servir à mettre en valeur le prédicat qui, du fait de son rôle sémantique, doit être accentué de quelque manière par le locuteur.

La loi de prédication métrique

Il est plus que temps de revenir à la perspective historique qui était tracée au début de cet article et qui en esquissait d'emblée sa visée ultime : celle, très exactement, d'une poétique historique des formes, depuis longtemps désirée et toujours annoncée à l'horizon des études littéraires. Il va de soi, en effet, que cette fonction prédicative de l'accent métrique résultant du syllabisme est d'une portée secondaire dans le cadre de la poésie classique, dont le vers reste globalement structuré selon la règle de la coïncidence syntaxico-métrique. D'une part, le découpage métrique du vers reproduit pour l'essentiel les principales articulations syntaxiques de la phrase : elle peut donc aussi bien servir à isoler un groupe sujet ou prépositionnel, une proposition principale ou une apposition, qu'à souligner un prédicat. D'autre part, même lorsque l'ordre des mots dans le vers permet à l'accent métrique de porter sur le prédicat, le phénomène métrique ne vient qu'intensifier davantage une accentuation que le sens et la syntaxe auraient suffi à rendre perceptible. Dans cet emploi traditionnel du vers syllabique, la coupe métrique, avec l'accent qui en découle, vient de façon redondante redoubler l'effet de l'organisation syntaxique – quelles que soient, par ailleurs, les qualités littéraires du texte versifié.

Encore faut-il distinguer, dans le cas de la poésie classique, les accents métriques à la fin du vers et à la césure. Dans la mesure où les cas d'enjambements externes restent limités et, lorsqu'ils existent, évitent de trop visibles distorsions entre la syntaxe et le mètre, les accents métriques à la fin du vers ont un effet sémantique

limité, lorsqu'ils ne sont pas confortés par les jeux portant sur la rime. Soit, par exemple, ces deux vers de la *Phèdre* de Racine :

Seigneur, je viens à vous / pleine d'un juste effroi.
 Votre voix redoutable / a passé jusqu'à moi [...]
 [IV, 4]

Il y aurait peu à dire sur les deux accents terminaux, s'ils ne permettaient de dramatiser le rapprochement effroi/moi, qui résume de façon saisissante l'ensemble du distique. Au contraire, les travaux de B. de Cornulier et de J.-M. Gouvard ont amplement montré que la notion d'enjambement interne était le plus souvent abusive, le découpage en deux hémistiches correspondant rarement à deux ensembles syntaxiques effectivement autonomes. Dans ce cas, l'autonomie *métrique* dont jouit, structurellement, le premier hémistiche a des conséquences sémantiques remarquables, parce qu'elles peuvent alors contrevenir à la logique syntaxique de la phrase. Si l'accent métrique du deuxième vers (« Votre voix redouTABLE ») ne fait que souligner la prédication seconde portée par l'adjectif postposé, celui du premier vers, en accentuant le syntagme verbal « viens à VOUS », amène à scinder le prédicat. La même parole, prononcée hors de tout contexte poétique, aurait ainsi été comprise : « je [*thème*] viens [...] pleine d'un juste effroi [*prédicat*] ». Le verbe « venir » aurait été à peu près vidé de sa valeur sémantique et aurait été traité comme un verbe copulatif servant seulement à introduire l'attribut « pleine », puisque il n'apporte aucune information nouvelle pour le roi ni pour le spectateur, qui peuvent constater d'eux-mêmes la présence de Phèdre sur scène. En revanche, le lecteur-auditeur de la tragédie en vers est amené à interpréter : « je [sujet] viens à vous [prédication première], pleine d'un juste effroi [prédication seconde] », et c'est la venue de Phèdre, pour tout ce qu'elle laisse augurer d'incertaine menace, qui est alors soulignée tragiquement. Si l'on prend cette fois en compte les deux vers de Racine, les deux accents métriques à la césure soulignent le remarquable chiasme créé par la succession des quatre hémistiches, qu'on peut traduire ainsi : *¹⁴ « je viens à vous / effrayée par vous. / Car l'effroi provoqué par vous / est venu à moi » ; tout se passe donc comme si, par la grâce de la métrique, les deux protagonistes venaient au devant l'un de l'autre pour un duel ultime, dont on devine déjà le dénouement tragique.

On le voit, la légendaire simplicité par laquelle on explique traditionnellement la puissance poétique de l'écriture racinienne peut, elle aussi, être analysée par cette vertu prédictive de la métrique syllabique. Cependant, il va de soi que la généralisation, à partir du XIX^e siècle, des phénomènes de non-concordance entre le mètre et la syntaxe donne une tout autre ampleur à ce mécanisme proprement poétique. Désormais, puisqu'un mot quelconque, indépendamment de la logique syntaxique, peut être accentué métriquement, cette accentuation n'est compréhensible et admissible que si elle permet de dire quelque chose, si elle accompagne et révèle une prédication – prédication qu'on peut dire seconde, dans la mesure où elle s'ajoute à la prédication première de la phrase, considérée indépendamment de son organisation métrique. Soit donc cette loi – qu'on dira *loi de la prédication*

métrique: toute séquence métrique (le vers en général, le demi-vers pour l'alexandrin) peut fonctionner comme un acte de prédication complet et autonome où l'accent terminal porte sur le prédicat, quelles que soient l'organisation syntaxique de la séquence et la nature grammaticale du mot terminal accentué. Un exemple ne sera pas ici de trop pour en faire comprendre l'application. Soit donc, toujours de Lamartine :

Mais un jour que, plongé / dans ma propre inforTUNE,
J'avais lassé le ciel / d'une plainte importune [...]
(« L'Homme », *Méditations poétiques*, v. 143-144)

Syntaxiquement, « plongé dans ma propre infortune » constitue un prédicat second, grammaticalement apposé à « j[e] ». Mais la loi de prédication métrique conduit à considérer le groupe prépositionnel « dans ma propre infortune » comme un acte autonome et cohérent de prédication, qu'on peut alors traduire en ces termes : *« je n'ai pour moi, en propre, que de l'infortune » – formule qui condense et hyperbolise en effet l'idée générale de tout le passage. Cette application extensive et hétérodoxe de la notion de « prédication seconde » appelle quelques commentaires, nécessaires (mais insuffisants, peut-être...) pour prévenir de légitimes objections :

1) Cette prédication métrique est dite seconde dans la mesure où, suivant les termes de P. Cadiot et N. Furukawa, elle « exprime sémantiquement un contenu phrastique à l'intérieur de la phrase ». En revanche, il ne s'agit pas d'une séquence isolable des termes portant la prédication première : il faut donc admettre que la segmentation métrique permet le réemploi des mêmes mots, pour un acte de prédication spécifique, qu'il y a deux modes de prédication, syntaxico-phrastique et métrique.

2) Cette prédication, étant seconde, n'efface ni n'oblitére la prédication principale : il s'agit d'une prédication qui, en s'ajoutant, vient complexifier et nuancer la première, à la manière d'un contrepoint musical qui, le cas échéant, peut prendre le pas sur le thème général du morceau.

3) Cette prédication métrique ne repose pas sur les mécanismes grammaticaux de ce qu'il est linguistiquement convenu d'appeler la prédication seconde. On sait, en particulier, que c'est l'adjectif qui porte le plus souvent la prédication seconde, au côté du nom représentant alors le thème. La prédication métrique, elle, fonctionne indépendamment, voire inversement, des catégories grammaticales. On le vérifiera, par exemple, dans cette autre « Méditation » de Lamartine :

J'aime, j'aime à venir rêver sur ce tombeau
A l'heure où de la nuit / le lugubre flamBEAU,
Comme l'œil du passé, flottant sur des ruines,
D'un pâle demi-deuil revêt tes sept collines.
(*Nouvelles Méditations*, XIX, v. 42-45)

Linguistiquement, l'adjectif « lugubre » prédique le « flambeau » ; métriquement, puisque « flambeau », accentué, porte le prédicat, son thème est l'adjectif « lugubre » et il faut donc entendre : *« la tristesse du deuil brille ». Là encore, ce prédicat

métrique figure, de la façon la plus économique, l'impression que Lamartine cherche à produire dans tout le passage (cette lumière paradoxale qui émane de l'idée de mort), compensant ainsi ce que par ailleurs, et c'est là l'un des charmes paradoxaux de la poésie lamartinienne, son évocation convenue de la lune comporte de banal bavardage.

4) Cette prédication étant d'ordre métrique, elle reste par nature implicite : il appartient au lecteur, à partir de l'analyse du vers, de l'explicitier. Tout ce dont il dispose est un mot dont il fait l'hypothèse que, étant accentué, il porte le prédicat. Il arrive même que le thème soit totalement implicite, comme dans ce vers célèbre de la « Réponse à un acte d'accusation » de Victor Hugo :

L'imagination /, tapageuse à cent voix [...]

(« Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, I, I, 8, v. 194)

Le nom hexasyllabique occupant tout l'hémistiche, il faut admettre qu'il constitue à lui seul le thème et le prédicat. Et, de fait, le long développement d'où est extrait ce vers est consacré à la puissance d'impulsion et de création de l'imagination ; l'accent terminal ainsi que la diérèse remotivent le sens littéral du suffixe en -tion, qui désigne les processus (et non les résultats de ces processus) et, en disant avec une insistance teintée d'ironie l'interminable « imaginati-on », le lecteur doit sans doute entendre : *« l'imagination est une vraie toute-puissante fabrique d'images ». On voit ici que la dislocation hugolienne de l'alexandrin révèle, de la part d'un poète qui voulait le vers « aussi beau que de la prose »¹⁵, une maîtrise intuitive de la prédication métrique : ce qui nous amène enfin à cette « poésie du poème versifié » que le titre annonçait.

Métrique et subjectivation

La première singularité de cette prédication métrique, absolument exceptionnelle pour la littérature française, est qu'elle n'est qu'une virtualité de l'énoncé, seulement actualisable en fonction d'une part de l'auteur qui utilise ou non cette valeur prédictive, d'autre part du lecteur qui, de façon d'ailleurs inégalement consciente, perçoit la portée sémantique de la segmentation métrique du vers. Tout au plus peut-on dire que, d'abord, la contrainte syllabique impose en elle-même le découpage du mètre et l'accentuation corrélatrice d'une, voire de deux syllabes terminales et que, seulement dans un second temps, à cette accentuation s'ajoute, le cas échéant, une motivation sémantique. Ce double mécanisme, ainsi que l'ordre, logique et chronologique, entre les deux phénomènes, en constitue la caractéristique essentielle.

Dans toutes les autres formes littéraires, à l'exception du vers syllabique, les modalités poétiques, rhétoriques ou stylistiques repérables dans un texte relèvent d'une intention de signifier ou, du moins, sont analysables en termes d'effets de

sens. L'analyse d'une poétique textuelle revient toujours, alors, à mettre en relation des structures discursives et des stratégies sémiotiques : on comprend sans peine et de façon intuitive que, si un écrivain qui a le choix de ses moyens et de ses mots adopte ceux-ci plutôt que ceux-là, c'est qu'il veut leur faire dire quelque chose de particulier. Au contraire, le poète détermine l'organisation de son vers en application d'une règle formelle qui est, en elle-même, insignifiante, puisque, rappelons-le une dernière fois, l'accent découle d'une simple contrainte métrique – ce qui n'est pas le cas de l'accent terminal en fin de groupe de mots, qui a du moins sa justification syntaxique. La valeur prédicative de l'accent métrique *s'ajoute* au mécanisme métrique, sans jamais se confondre avec lui. Il reste dans tous les cas un écart, une part d'indétermination entre le fait métrique et son interprétation sémantique, qui ont permis de fonder le caractère proprement artistique de la poésie syllabique : si la poésie a longtemps paru le seul *art* littéraire à part entière, ce n'est pas – ou pas seulement – à cause de la précision et de la rigueur supérieures des règles la régissant, mais parce que ces règles s'imposaient en fonction d'une logique purement artistique et esthétique, indépendamment des stratégies pragmatiques qui déterminent les multiples variantes de la prose littéraire et dont, cela va sans dire, la poésie versifiée fait un aussi abondant usage, *de surcroît*.

Cette singularité permet de mieux comprendre tout ce qui rapproche et oppose à la fois le vers syllabique et les multiples variantes du vers libre – vers libre rythmique du symbolisme ou avatars arythmiques du vers surréaliste et postsurréaliste. En un sens, le vers libre exploite et met en pleine lumière la fonction prédicative du vers syllabique : c'est pourquoi, d'ailleurs, ce vers libre de la poésie contemporaine n'est culturellement acceptable et littérairement intelligible que parce qu'il garde, comme en creux et à l'arrière-plan de ses extravagances amétriques, la trace et le souvenir du vers syllabique. En effet, le vers en passant à la ligne, sans considération bien sûr de la régularité syllabique mais pas plus des convenances syntaxiques – voire lexicales lorsque le changement de vers intervient au milieu d'un mot –, le poète impose à son lecteur de considérer le segment ainsi isolé sur le blanc de la page comme un prédicat cohérent qu'il lui revient de décrypter (ou d'imaginer), exactement sur le modèle du découpage syllabique. Mais, justement, en le lui imposant comme un effet de signification et non comme un phénomène métrique, il supprime l'autonomie artistique et sémantique qui était le propre de la prédication métrique – où le sens découlait d'abord de la règle numérique, avant toute considération sémantique – et intègre le vers aux mécanismes linguistiques généraux de la sémiotique discursive. Aussi est-il légitime de penser que le vers non syllabique aboutit à appliquer à un objet poétique qui a, *à peu près*, l'allure d'un vers syllabique un fonctionnement pragmatique qui est, en réalité, aux antipodes des principes mêmes qui fondent l'*art poétique* de la poésie syllabique et le distinguent de la prose.

En effet, tout l'intérêt de la prédication métrique provient de ce que, précisément, elle procède de la régularité isosyllabique de la poésie française et qu'elle ne relève donc pas de la logique ordinaire de la linguistique phrastique. Pour cette raison, elle dote le poème de la plus grande force d'implication qui soit, puisque ce qui est métriquement prédiqué n'est jamais dit expressément, de manière directe ou indirecte. On comprend dans ces conditions pourquoi la prédication métrique

est l'une des composantes privilégiées de cette poésie de l'obliquité dont Philippe Hamon fait à juste titre la caractéristique de l'écriture moderne¹⁶ et pour quoi le théoricien et le praticien de cette littérature moderne fondée sur l'ambiguïté, l'implicite et l'indécidabilité du sens, Charles Baudelaire, en fait un usage si constant et si concerté : deux exemples empruntés aux *Fleurs du mal* suffiront ici¹⁷.

On sait que Baudelaire, suivant en cela l'exemple de Victor Hugo, n'utilise pas la comparaison à seule fin d'expressivité mais que, au contraire, il veut suggérer, en comparant A et B, que les caractéristiques propres d'A et de B peuvent se mêler et s'interpénétrer, au point que A peut devenir B, et inversement. Cette confusion ontologique sert en outre à figurer, selon cette fois un processus proprement baudelairien, cette alchimie paradoxale et ironique qui change « l'or en fer / Et le paradis en enfer¹⁸ », le bien en mal, la beauté en laideur. Ainsi, dans « Une charogne », Baudelaire évoque-t-il complaisamment la vision répugnante, et pourtant complaisamment sexualisée, d'une charogne en décomposition qui

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons¹⁹.

Le poème semble donc reposer, au niveau de la surface textuelle, sur la comparaison inutilement inélégante entre une femme saisie pendant l'acte sexuel et une charogne. En fait, la conception métamorphique que Baudelaire fait de la comparaison doit amener à penser que la charogne est effectivement transmuée en « femme lubrique », ou plutôt, selon un autre mécanisme habituel à Baudelaire, l'inversion du comparant et du comparé, qu'une femme accomplissant l'acte sexuel est monstrueusement transformée en charogne : cette confusion entre l'animal et l'humain est d'ailleurs suggérée, dans l'expression « les jambes en l'air », par l'étonnant usage du substantif « jambes » qui, même s'il peut s'appliquer à un cheval, convient certes mieux à une femme qu'à un cadavre animal. On reconnaît dans ce *quiproquo* comparatif l'idée, présente obsessionnellement dans *Les Fleurs du mal* aussi bien que dans les écrits intimes, selon laquelle l'accomplissement sexuel corrompt et pourrit l'idéal amoureux. De façon encore plus apparente, l'amant des « Métamorphoses du vampire » change instantanément la femme avec laquelle il vient de connaître les plaisirs les plus recherchés en « une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus », seulement parce qu'il a voulu lui donner « un baiser d'amour »²⁰. L'essentiel n'est donc pas l'assimilation expressive entre la charogne et la femme, mais le processus de dégradation qu'implique *réellement* la figure de la comparaison, dont le poète semble faire un usage proprement maléfique. Or cette idée, jamais exprimée, est suggérée avec une extraordinaire concision par la prédication métrique du premier vers du quatrain :

Les jambes en l'air, COMME / une femme lubrique [...],

d'où l'on peut inférer que *« la femme pendant l'acte sexuel [>“les jambes en l'air”] fait l'objet d'une véritable transformation [>“comme”]. Le même procédé, consis-

tant à placer avant la césure la préposition « comme » pour signifier l'idée de métamorphose, se retrouve d'ailleurs dans le dernier des quatre « Spleen ». Comme on le devine dès les deux premiers vers (« Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis [...] »), tout le poème repose sur une exploitation surnaturaliste du motif vampirique, où le ciel est comparé au « couvercle » d'un cercueil enfermant l'esprit du mort vivant, « en proie aux longs ennuis ». Mais quel est ce vampire ? Non pas un être démoniaque ni même l'esprit du poète mais, toujours selon cette alchimie ironiquement inversée de Baudelaire, l'une des trois vertus théologiques évoquée dans la deuxième strophe du poème :

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'espérance, COMME / une chauve-souris [...] ²¹.

L'espérance, cette auxiliaire du divin, est donc scandaleusement transformée en vampire, et seule cette inversion diabolique, soulignée par la prédication métrique mettant en valeur la préposition, permet de comprendre l'incongruité cocasse de l'avant-dernière strophe, qui fait jouer aux cloches, appartenant en principe à la sphère du religieux et du sacré, le rôle de loups hurlant à la mort :

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent dans le ciel un affreux hurlement [...] ²².

L'accent métrique, en séparant le verbe de son objet, peut donner aussi une amplitude extraordinaire au verbe ainsi traité absolument, le temps d'une prédication métrique, comme on le voit au premier vers du « Cygne » :

Andromaque, je PENSE / à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir / où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur / qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.

Beaucoup a été dit sur ce poème qui condense tout l'esprit du recueil de 1861, sauf sur l'incongruité de la référence initiale à Andromaque. Les commentateurs ont généralement bien noté que le motif de la disparition ou de l'exil pouvait suggérer assez aisément la figure d'Andromaque. Mais ce que dit Baudelaire est beaucoup plus précis : sa pensée ne divague pas de l'idée de la disparition du vieux Paris à celle d'Andromaque mais, au contraire, c'est *parce que* le cas d'Andromaque lui donne très intensément à penser qu'il en vient, lorsqu'il voit le carrousel, à évoquer Paris (*cf.* les vers 4-6 cités ci-dessus). Au lecteur, en s'attachant à la prédication métrique portée par le « je PENSE », de débrouiller cette énigme, qui n'a en effet qu'une seule solution. Baudelaire, en songeant à Andromaque « [a]près d'un

tombeau vide en extase courbée » (v. 39), de ce faux tombeau reconstitué dans sa nouvelle patrie, se rend compte que le carrousel du Louvre, naguère édifié par Napoléon I^{er}, n'est plus, remodelé par Napoléon III, qu'un faux carrousel, et que le peuple de Paris, exactement comme Andromaque, pleure auprès d'un tombeau vide (le carrousel, mais sans doute aussi le tombeau des Invalides²³) alors qu'il est également passé entre les mains d'un parent du héros mort : Napoléon III est en somme l'Hélénos de la France. Quant à Baudelaire, c'est parce qu'il éprouve tout cela qu'il comprend qu'il est, lui aussi, capable de faire revivre en lui le vrai Paris – le Paris du passé, tué par les travaux haussmanniens. La question politique est donc directement présente derrière la nostalgie architecturale, mais avec toute la puissance d'ironie qu'autorise l'implication totale du thème, et c'est la figure d'Andromaque, *telle qu'elle est isolée et soulignée par la prédication métrique du premier vers*, qui permet seule d'établir cette équivalence : il n'est pas non plus interdit d'imaginer que l'apostrophe initiale à Andromaque est une allusion ironique à la légende de l'origine troyenne de Paris.

On le vérifie à partir de ces deux exemples – mais bien d'autres tirés des *Fleurs du mal* auraient aussi bien fait l'affaire – : l'interprétation du discours implicite suggéré par la prédication métrique, si elle prend appui sur la structure syllabique du vers, n'en exige pas moins la collaboration active du lecteur, et cette forme de connivence propre à une poésie moderne marquée par l'opacité et le brouillage sémantique qui obligent à deviner, derrière l'énigmatiçité des mots, une présence et une intention auctoriales : ce n'est certes pas un hasard si les auteurs (Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé...) qui ont le plus ouvertement découplé le mètre et la phrase et ont donc exploité le plus systématiquement la prédication métrique sont aussi ceux qui ont le plus cherché à s'impliquer et *s'inscrire*, comme sujets, dans la forme même de leurs poèmes. A ce titre, la prédication métrique est l'une des applications les plus remarquables du processus de *subjectivation* dont j'ai fait ailleurs l'hypothèse, qui caractérise la littérature du XIX^e siècle et exige ici quelques explications complémentaires²⁴.

En effet, la mutation majeure observable dans l'histoire littéraire du XIX^e siècle survient à partir des années 1830, lorsque la littérature cesse d'être essentiellement considérée comme la mise en forme esthétique d'un *discours*, c'est-à-dire d'une parole adressée à un destinataire – selon le double modèle de l'éloquence antique et de la culture d'Ancien Régime –, pour être définie comme texte, texte donné à lire à un public indifférencié, par le biais des nouvelles structures de diffusion de l'imprimé public (périodique et non périodique), qui s'arrogent alors la fonction médiatrice traditionnellement dévolue à la communication littéraire. L'orateur-scripteur qu'était jusqu'alors l'écrivain ne peut donc plus apparaître comme tel dans les œuvres qu'il donne à lire : logiquement, les deux effets les plus immédiatement visibles de cette évolution – le passage de la *littérature-discours* à la *littérature-texte*, selon mon vocabulaire – sont d'une part la crise aussi brutale que rapide du lyrisme éloquent de la poésie romantique, d'autre part la progression presque hégémonique du roman réaliste à la troisième personne – où l'histoire paraît se raconter d'elle-même, sans l'entremise d'aucun énonciateur. L'écrivain, s'il veut persister à tenir un discours à l'intérieur du texte et à faire entendre sa voix – et

comment un écrivain de littérature pourrait-il ne pas le vouloir ? —, doit trouver les moyens d'inscrire et de rendre lisible sa présence auctoriale *dans le texte même*, sans intervention explicite au niveau énonciatif. De ce point de vue, les principales orientations formelles de la littérature romantique et postromantique peuvent être considérées comme les effets esthétiques de cette rupture historique et comme autant de manœuvres pour disséminer dans la texture des œuvres les indices d'une instance énonciative chargée de figurer l'auteur : j'ai proposé d'appeler *subjectivation* ce double processus qui, à partir des seules données textuelles, permet de passer du plan de l'énoncé à celui de l'énonciation, puis du plan de l'énonciation au niveau auctorial. Concrètement, l'imprimé littéraire tend à opacifier et à densifier l'écriture, afin de rendre perceptibles, à la surface du texte et sans lien direct avec le sens qui s'y construit, le travail énonciatif et l'action interprétative d'un sujet réel qu'il implique. De façon générale, l'ambiguïté concertée, l'ironie généralisée, l'hermétisme qui se développe et s'intensifie en littérature pour culminer chez Mallarmé, le brouillage de la communication littéraire par le « bruit » autobiographique, évidemment inaudible par le lecteur, et les cryptages multiples qui caractérisent, à bien des égards, l'écriture moderne définissent ce qui peut apparaître à bon droit comme une véritable *poétique de la subjectivation*. Dans le domaine de la prose fictionnelle, la « rhétorique nouvelle » du roman flaubertien puis zolien, qui repose sur la confusion systématique et volontaire des phénomènes énoncifs et énonciatifs, du récit et du discours, est aussi un pur phénomène de subjectivation. En poésie, c'est l'utilisation maîtrisée de la prédication métrique, notamment grâce aux infractions au principe de coïncidence syntaxico-métrique, qui impose littéralement au lecteur *d'imaginer* une voix singulière derrière les vers, et une *intention* de signification au-delà des mots du langage.

On comprend que, dans ce contexte littéraire, les poètes du XIX^e siècle aient pris la pleine conscience et aient fait l'usage le plus systématique des potentialités de la prédication métrique, déjà présentes, mais de façon plus rare et latente, dans la poésie classique. De façon aussi significative, les principaux rénovateurs modernes du vers font tous référence aux ressources proprement linguistiques et sémiotiques du vers. Hugo évoque le désir d'un vers qui, étant « aussi beau que de la prose », sache *à la fois* parler la langue vivante des hommes et rythmer le chant poétique. Baudelaire, dans un projet de préface jamais achevé ni publié, envisage d'analyser sa « prosodie mystérieuse et méconnue en termes de « rhétorique profonde »²⁵, donc en la déduisant d'un art singulier de la parole en acte et de l'éloquence. Mallarmé, on le sait, professait que « le vers, complément supérieur, rémunér[ait] le défaut des langues²⁶ », accordant à la versification des vertus précisément sémantiques. Quant à Rimbaud, si la brièveté et les circonstances de sa carrière poétique lui ont interdit de formuler rien de clair sur sa doctrine poétique, hormis les formules prophétiques de la lettre dite du Voyant du 15 mai 1871, sa pratique extraordinairement novatrice de la métrique prouve son aptitude à *faire parler* le vers. Ainsi de ce magnifique exemple de prédication métrique qui termine « Les poètes de sept ans » par un calembour sexuel alliant dans la chute les deux motifs éminemment rimbaldiens de la navigation vers l'ailleurs et de la masturbation :

Tandis que se faisait la rumeur du quartier,
 En bas, – seul, et couché sur des pièces de toile
 Écruë, et pressenTANT [=pressant tant] / violemment la voile!
 (v. 62-64)

La loi de prédication poétique

Bien sûr, ces phénomènes sémantiques liés à l'accent métrique ne sauraient constituer à eux seuls cette « poétique du vers syllabique » annoncée dans le titre et ils n'interviennent de manière significative que de façon secondaire dans la masse des vers lus et composés. Mais l'essentiel n'est pas là : au moins autant que les réalités concrètement observables dans quelques exemples remarquables, il importe que la prédication métrique soit une virtualité toujours actualisable pour qu'elle devienne pour le lecteur un modèle d'intelligibilité poétique et pour l'auteur une matrice formelle. Chez le lecteur, elle induit cette attention continuée au sens et à la forme, cette sorte d'hyperesthésie rythmique qu'exige en effet, Henri Meschonnic a raison de le souligner, la vraie compréhension du vers et du poète. Pour l'auteur, le mécanisme prédicatif sert, par dissémination et par analogie, à motiver toutes les composantes du travail poétique. Il est en premier lieu extensible à toutes les coupes du vers, syntaxiques aussi bien que métriques. Revenons au vers de Lamartine précité :

De la foule muETTE // un sourd sanGLOT / sorTIT [...].

En prenant en compte à la fois les deux coupes métriques et la coupe syntaxique, on peut alors en déduire trois prédictions qui se complètent et approfondissent de façon continue et cohérente la représentation de la souffrance collective :

- (1) La foule est muette ;
- (2) ce silence reflète la souffrance de la foule en pleurs (« un sourd sanglot ») ;
- (3) cette souffrance est telle qu'elle finit cependant par rompre le silence (« un sourd sanglot sorTIT »).

En fait, la *loi de prédication métrique* doit alors être étendue à une loi plus générale, qu'on dira *de prédication poétique* : *toute syllabe accentuée dans le vers, pour quelque raison que ce soit, est potentiellement porteuse d'une valeur prédicative indépendante du contenu phrasique de l'énoncé*. Cette prédication poétique doit en particulier prendre en compte l'ensemble des phénomènes phoniques, qu'il faut alors interpréter non en termes d'effets formellement analysables, mais en fonction de l'intention de dire et de signifier qu'ils indiquent de façon très indirecte. Comment savoir si tel son, placé à tel moment du vers, ne correspond pas à une volonté prédicative aussi précise qu'à jamais *improbable*, en vertu de la conception la plus radicale de la subjectivation ? Conception radicale et scandaleusement transgressive, en effet, puisqu'elle implique que le sujet poétique, par les moyens singuliers de la prédication poétique, aurait la possibilité – ou, du moins, l'intention inscrite

dans le texte – de dire et de signifier à partir de données infralinguistiques du langage, telles que sont les réalités acoustiques ou articulatoires de la langue parlée. C'est pourquoi le linguiste Paul Delbouille, qui s'est intéressé avec beaucoup de patience et de prudence à la question du rapport entre poésie et sonorités, s'interdit logiquement, dès les premières pages de l'ouvrage qu'il lui a consacré en 1961, de l'aborder à partir du point de vue auctorial :

Ce problème de la valeur suggestive des sonorités, nous n'avons pas voulu l'envisager « du côté de l'auteur », c'est-à-dire au niveau du créateur, de l'assembleur de mots. Celui-ci tient sans doute compte, parfois, de certaines valeurs, de certains pouvoirs qu'il reconnaît ou attribue aux sonorités. Il est libre d'avoir ses préférences, ses croyances, ses illusions ; il est libre, toujours, de laisser rêver son imagination. Mais ces rêveries ne nous concernaient pas : nous voulions adopter le point de vue du critique, de l'explicateur de textes ; le point de vue de celui qui, ayant à rendre compte d'une œuvre, doit tâcher d'en définir les moyens et les effets²⁷.

Mais, pour la compréhension des faits littéraires, il faut faire tout le contraire. La description de la masse sonore d'un poème n'a pas en soi un grand intérêt, et l'on a raison de dire que tout poème, quel qu'il soit et quoi qu'il dise, offrira toujours à entendre, par nécessité statistique, un grand nombre de sonorités, d'assonances et d'allitérations. En revanche, il importe de comprendre le rapport, aussi illusoire et fantasmagique qu'il soit, entre un poète et les sons qu'il utilise pour sa parole poétique, si ce rapport est déterminant pour la conception du langage et de la poésie qu'il se fait et dont il a besoin, génétiquement, pour dire ce qu'il a à dire²⁸.

Par exemple, le poème de Rimbaud « Les reparties de Nina » repose tout entier sur la métaphorisation et la dissémination métonymique dans la description paysagère d'un acte sexuel qui n'est qu'allusivement évoqué. Pourtant, le lecteur sent bien – s'il veut bien le sentir et l'imaginer – cette heureuse sensualité des corps offerts dans les allitérations continues des bilabiales orales (/b/, /p/) et nasale (/m/) qui, dès les premiers vers, lui remplissent la bouche puis, avec les constrictives /f/, /v/, /j/, /ch/ et /s/, des « choses » [*sic*] plus intimes :

[Nous irions aux frais rayons]
 Du Bon Matin Bleu, qui Vous Baigne
 Du Vin de Jour?...
 Quand tout le Bois friSSonnant Saigne
 Muet d'amour

De CHaque BranCHE, gouttes Vertes,
 Des BourGEons clairs,
 On Sent dans les CHoses ouVertes, Frémir des Chairs.
 (v. 5-12)

Et c'est en effet exactement le même système phonique qu'on retrouve plus loin, lorsqu'il s'agit d'évoquer plaisamment – à coups de sous-entendus grivois – l'acte sexuel :

Riant à moi, Brutal d'iVreSse,
 Qui te Prendrais.
 Comme cela, – la belle tresse,
 Oh! – qui Boirais

Ton goût de FramBoise et de Fraise,
 Ô CHair de Fleur!
 Riant au Vent ViF qui te Baise
 Comme un Voleur,

Au rose églantier qui t'emBête
 AiMaBleMent [...] »

(v. 21-30).

Si le lecteur entend ce que disent phoniquement ces vers, il n'aura alors pas de peine à imaginer quel mot, allitérant plus nettement avec « ivresse », était espéré à la place de l'inattendu « tresse » du vers 23, ou, calembour oblige, quel est ce « rose églantier » embêtant aimablement la demoiselle, au vers 29.

Encore peut-on s'appuyer, dans ces exemples rimbaldiens, sur des phénomènes articulatoires perceptibles : l'érotisme oral des bilabiales est bien connu, en particulier. Mais comment puis-je prouver, sinon par ma propre conviction de lecteur de Baudelaire, que l'emploi fréquent dans les *Fleurs du mal* de l'adjectif « mystique » tend à faire entendre le passage ironique et déceptif de la jouissive bilabiale /m/ à la rude occlusive /k/, passage souligné par la stridence de la séquence /isti/, et, en le faisant entendre, de dire implicitement à son lecteur que le mysticisme est bien, selon la formule explicite figurant, elle, dans « Mon cœur mis à nu », « trait d'union entre le paganisme et le christianisme²⁹ » ? Pourtant, c'est bien cette alliance qui est allégorisée dans ces trois poèmes où figurent l'adjectif « mystique[s] », « La vie antérieure », « L'ennemi » et « La mort des amants » :

Les houles, en roulant les images des cieux,
 Mêlaient d'une façon solennelle et MYSTIQUE
 Les tout-puissants accords de leur riche musique
 Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.
 [« La Vie antérieure », v. 5-8]

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
 Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
 Le MYSTIQUE aliment qui ferait leur vigueur ?
 [« L'ennemi », v. 9-11]

Un soir fait de rose et de bleu MYSTIQUE
 [« La mort des amants », v. 9]

Mais il est inutile de souligner ici la part insupportable d'arbitraire, au moins pour qui s'efforce de parvenir à une description des faits textuels, dans cette

conception très extensible de la prédication poétique. A ce compte, tout peut tout signifier dans le poème, en vertu d'un « rythme » du sens hypothétique et indépendamment de toute procédure linguistiquement contrôlable et vérifiable. Le risque est réel, même s'il est assumé par la plupart des poètes qui, depuis plus d'un siècle, se sont libérés du syllabisme et demandent à leurs lecteurs de faire crédit aux vertus de la voix lyrique. Et c'est bien pourquoi les versificateurs, jusqu'à ce siècle-là, avaient considéré que le syllabisme était non seulement la matrice de toutes les formes de *signification* poétique, mais surtout leur seule garantie artistique. Peut-être faut-il alors reconnaître que la poétique du vers syllabique, si l'on y comprend ses applications inavouées au vers libre, constitue la seule poétique du vers français réellement concevable.

Université Montpellier-III

NOTES

1. Pour ne pas alourdir le texte, je parlerai désormais de « vers » pour désigner le vers syllabique, sauf précision contraire.

2. Au moins en littérature : on ne dit pas assez que la pratique culturelle de la versification et de la rime reste massive grâce à la chanson, si bien que la perception populaire de la poésie reste très majoritairement liée au syllabisme, et s'oppose sur ce point à l'idéologie littéraire dominante.

3. Mathurin Régnier, « Satire IX », cité par Jean-Marie Gleize, *La Poésie. Textes critiques, XIV^e-XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1998, p. 128.

4. Fénelon, « Réflexions sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l'histoire ou mémoire sur les travaux de l'Académie française à M. Dacier », dans *Œuvres*, J. Le Brun (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1997, p. 1156.

5. Fontenelle, « Sur la poésie en général », in Jean-Marie Gleize, *La Poésie, op. cit.*, p. 206.

6. On sait que Mallarmé, malgré une curiosité bienveillante à l'égard du vers libre, restera fidèle au vers syllabique et le revendiquera : « [...] je demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du génie classique [...] » (*Crise de vers*, dans *Œuvres complètes*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 2003, p. 207).

7. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, t. 1, p. 220.

8. La fonction poétique était censée être une des fonctions communes à tout énoncé. Mais il était entendu qu'elle se trouvait plus systématiquement et plus visiblement mobilisée pour la poésie, dont elle constituait, selon Jakobson lui-même, le principal critère définitionnel : « Si la poéticité, une fonction poétique d'une portée décisive, apparaît dans un œuvre littéraire, nous parlerons de poésie » (« Qu'est-ce que la poésie? », in Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 124).

9. Sur les diverses conceptions rythmiques du vers français, voir en particulier : Yves Le Hir, *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens, du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, PUF, 1956 ; Henri Morier, *Le Rythme du vers libre symboliste*, Genève, Presses académiques, 3 tomes, 1943-1944 ; *id.*, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989 [1961] ; André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, José Corti, 1949.

10. Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Nathan université, 2003 [1998], p. 75. Voir aussi d'Henri Meschonnic, entre autres publications sur la poésie et le rythme : *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

11. Voir, en particulier : Dominique Billy, Benoît de Cornulier et Jean-Michel Gouvard (dir.), *Langue française : métrique française et métrique accentuelle*, 1993, n° 9 ; Benoît de Cornulier, *Art poétique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995 ; Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.

12. Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Lemerre, 1872, p. 53.

13. Pierre Cadiot et Naroyo Furukawa (dir.), *Langue française : la Prédication seconde*, 2000, n° 127, p. 3 ; voir aussi Naoyo Furukawa, *Grammaire de la prédication seconde. Forme, sens et contraintes*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1996.

14. Sur le modèle de la linguistique historique, je ferai désormais précéder d'un astérisque les énoncés ainsi reconstitués en fonction de la loi de prédication métrique.

15. Victor Hugo, préface de *Cromwell*, cité d'après le volume « Critique » des *Œuvres complètes* de la collection « Bouquins » (J.-P. Reynaud [éd.], Paris, Robert Laffont, 1985, p. 29).

16. Voir Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996.

17. Pour une analyse plus détaillée des poèmes de Baudelaire cités ci-dessous, voir Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, 2005 [chap. 16, « *Les Fleurs du mal*, chef-d'œuvre comique du XIX^e siècle »].

18. « Alchimie de la douleur », *Les Fleurs du mal* [1861], LXXXI, v. 9-10.

19. « Une charogne », *Les Fleurs du mal* [1861], XXIX, v. 5-8.

20. « Les métamorphoses du vampire », *Les Fleurs du Mal* [1857], LXXXVII, v. 19-21.

21. « Spleen », *Les Fleurs du mal* [1861], LXXVIII, v. 5-6.

22. *Ibid.*, v. 13-14.

23. A moins qu'il ne s'agisse d'une allusion au célèbre char sculpté sur le sommet de l'arc du Carrousel, dont on sait qu'il est resté vide, alors qu'il devait accueillir une statue de Napoléon I^{er}.

24. Sur cette notion de « subjectivation » et son explication historique, voir Alain Vaillant, *La Crise de la littérature, op. cit.*, p. x ; *id.*, « Portrait du poète romantique en humoriste, et vice versa : éléments d'une poétique de la subjectivation », dans *Paroles chantées, paroles dites. Poétique de la parole vive à l'époque moderne*, S. Hirschi, E. Pillot et A. Vaillant (dir.), Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2005 [sous presse].

25. Charles Baudelaire [Projets de préfaces], dans *Œuvres complètes*, C. Pichois éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. 1, p. 183 et 185.

26. Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, dans *Œuvres complètes*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. 2, p. 208.

27. Paul Delbouille, *Poésie et Sonorités*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 9.

28. Ces remarques reprennent et résument les analyses qu'on trouvera dans Alain Vaillant, « Le vers de Victor Hugo, "comme un lambeau sonore" », dans *Hugo et la langue*, F. Naugrette et G. Rosa (dir.), Paris, Bréal, 2005, p. 485-507.

29. « Mon cœur mis à nu », dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 678.