

# VICTOR HUGO CRÉATEUR PAR LA RIME?

Jean-Marc Hovasse

CNRS, UMR 6563

Chacun sait que les rimes de Victor Hugo sont riches. Même quand on fait à l'auteur de *La Légende des siècles* le reproche de n'avoir inventé aucune forme nouvelle, en alléguant que celles des *Orientales*, par exemple, sont sorties tout armées des travaux de Sainte-Beuve sur Ronsard et les poètes de la Pléiade, on ne lui conteste pas la richesse de la rime :

Mais, si Victor Hugo n'a guère inventé de rythmes nouveaux, il a doté la langue poétique d'un nombre prodigieux, infini, d'images et de rimes nouvelles. Il est même sans rival à cet égard. Pourquoi faut-il que, dans la facture du vers, il laisse voir que son principal effort a toujours porté sur la richesse de la rime? Car cela saute aux yeux et, d'ailleurs, il n'en faisait pas mystère<sup>1</sup>.

Les choses ne sont pourtant pas si simples que veut bien le croire Léon Séché. D'abord, parce que rien ne prouve que le principal effort de Victor Hugo a *toujours* porté sur la richesse de la rime: il faut se méfier, et surtout avec cet auteur, de ce qui saute aux yeux. Victor Hugo devant la rime est beaucoup plus mystérieux qu'il n'y paraît: intarissable à propos du vers brisé, il reste plutôt muet sur cette question. C'est dans l'analyse de sa pratique qu'il faudra aller chercher ce qu'il n'énonce pas ailleurs: contrairement à ce que pourrait faire croire le fameux «Jérimadeth» qui a déjà fait couler beaucoup d'encre<sup>2</sup>, la rime, chez lui, n'a jamais des raisons que la raison ne connaît pas.

## VICTOR HUGO DEVANT LA RIME

Aussi étonnant que cela puisse paraître, les premiers poèmes de Victor Hugo, ceux qui précédaient le recueil des *Odes et poésies diverses*, n'étaient pas très richement rimés. Disciple fidèle de Voltaire et de Rousseau (Jean-Baptiste), comme tous ses contemporains, le jeune ultra n'écrivait pas encore des ballades. On pourrait dater de sa rencontre avec Charles Nodier et de sa participation à *La Muse française* la prise de conscience chez lui de l'importance de la rime. Mais cela n'expliquerait pas tout, à commencer par sa capacité à se distinguer, justement, de ses confrères de *La Muse française*. Dans sa biographie de Victor Hugo, Graham Robb, statistiques à l'appui sur le nombre de phonèmes communs à la fin des vers de l'auteur selon les années, propose l'explication suivante: c'est parce que Victor Hugo ne parvenait pas à surmonter les contradictions entre le royalisme ultra dont il était le chantre et le bonapartisme libéral incarné par son père qu'il s'est mis à confier aux mots un pouvoir autonome. L'évolution semble en effet régulière de 1816 à 1825, et trouve sa confirmation dans la première pièce, chronologiquement, des *Orientales*, écrite en 1825<sup>3</sup>. Cette hypothèse a ceci de séduisant qu'elle établit un lien, pas toujours facile à mettre en évidence, entre la biographie et la poétique. Lorsque Victor Hugo rencontra Sainte-Beuve, au début de l'année 1827, sa conception de la rime était de toute façon fixée. Quelques semaines plus tard, il invita le critique à une première lecture de *Cromwell*. Sainte-Beuve, qui avait démontré, avec seulement deux articles publiés dans *Le Globe*, qu'il était le lecteur le plus perspicace de la poésie de Victor Hugo, lui écrivit après cette soirée une lettre de commentaires du plus grand intérêt. Il s'était tout de suite rendu compte de ce que la préface a fini par nous faire oublier: que *Cromwell* est un formidable laboratoire de créations verbales, nettement plus novateur que les *Odes et ballades*. Sainte-Beuve ne manque pas d'aborder dans sa lettre la question de la rime et, pour développer sa critique des «images un peu saillantes, trop multipliées et quelquefois étranges», se met à la place du poète:

Vous tenez avec grande raison à une rime riche. Souvent il n'existe pas entre les mots qui riment richement avec la fin du premier vers et le sens de ce vers de rapport naturel, rationnel, philosophique. Que faites-vous alors, sans doute à votre insu? Vous proposez à votre imagination l'espèce de problème suivant: trouver une métaphore qui lie au figuré le mot, qui rime bien, avec le sens de la pensée. De là un surcroît de métaphores, qui ne se seraient pas présentées naturellement à l'imagination, mais que celle-ci produit par provocation, et comme à l'appel du coup de cloche de la première rime; de là une grande source de beautés soutenues et inattendues, c'est de la sorte, j'en suis sûr, que vous avez trouvé *la corde à potence*, mais de là aussi quelquefois de brusques et étranges figures qui auraient besoin d'être adoucies et fondues. Adoucir et fondre souvent, retrancher quelquefois, ce sont là des

<sup>1</sup> Léon Séché, *Le Cénacle de Joseph Delorme*, Mercure de France, 1912, p. 111.

<sup>2</sup> Voir Victor Hugo, *La Légende des siècles*, éd. Paul Berret, Hachette, coll. « Les Grands écrivains de la France », 1921, t. I, p. 86-87.

<sup>3</sup> Voir Graham Robb, *Victor Hugo*, Picador, 1997, p. 116.

opérations secondaires, subalternes, qui suffiraient pour faire de votre oeuvre, non pas une belle oeuvre, elle l'est déjà, mais un chef-d'œuvre<sup>4</sup>.

Cette lettre permet de reconstituer la composition, selon Sainte-Beuve, des deux vers du bouffon Trick dans la scène des quatre bouffons de *Cromwell*:

Cromwell des cavaliers punit donc la jactance!  
Il a plus d'une corde, amis, à sa potence<sup>5</sup>.

- 1) Victor Hugo écrit le premier vers.
- 2) Il cherche la rime la plus riche possible au mot *jactance*. L'exemple est assez mal trouvé, car il avait en l'occurrence l'embarras du choix entre une cinquantaine de mots.
- 3) Il se décide pour *potence*.
- 4) Il cherche quel lien il pourrait y avoir entre cette *potence* et la *jactance* des cavaliers de Cromwell, et trouve l'idée géniale, assurément, de la *corde* commune à l'arc et à la potence.

Victor Hugo a sans doute détrompé Sainte-Beuve dans l'idée qu'il se faisait de sa manière de composer, car il est assuré que les choses ne se sont pas passées ainsi<sup>6</sup>. Le bouffon est un adepte naturel des jeux de mots, et Victor Hugo est déjà obsédé en 1827 par les exécutions capitales. C'est donc dans l'ordre inverse qu'il fallait reconstituer la composition de ces deux vers:

- 1) Victor Hugo écrit le deuxième vers à partir du jeu de mots qu'il avait en tête, ou qu'il avait jeté sur un bout de papier: «Avoir plus d'une corde à sa potence».
- 2) Il cherche parmi la cinquantaine de rimes riches possibles à *potence* un mot qui soit digne d'un bouffon, c'est-à-dire, avant tout, surprenant: *sentence*, *existence*, *pénitence*, autant de rimes évidentes qu'il faut éviter à tout prix. Punir la *résistance*, ou récompenser, par antiphrase, la *constance*, auraient été des solutions possibles. Mais aucun mot n'était plus ancien, plus littéraire, plus approprié que *jactance*.
- 3) Il ne reste plus qu'à composer le premier vers à partir de cette rime. Si l'on avait encore des doutes sur cet ordre, il n'est que de regarder ce vers pour s'en persuader: l'inversion du complément du nom, un peu maladroite, surtout au théâtre, mais rendue absolument nécessaire par le choix de la rime, trahit –ou, plus exactement, annonce et prépare– l'effet recherché. Une lecture pré-mallarméenne, mais qui ne contredit en rien la précédente, ne manquerait pas de souligner comme ce premier vers fait surgir, dans sa distribution des phonèmes, le mot absent *arc*. Le phonème /a/ est répété quatre fois, à la même position dans les deux hémistiches (4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> syllabes), le phonème /k/ se fait lui aussi entendre quatre fois (1<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> syllabes), associé avec le /R/ dans le *Cromwell* initial.

À vrai dire, que l'exemple de Sainte-Beuve soit mal choisi n'enlève pas grand-chose à l'intérêt de sa lecture: dans un sens comme dans l'autre, les vers se constituent à partir de la rime; c'est elle qui règne sur les autres syllabes.

L'objection de Sainte-Beuve a souvent été reprise, ou retrouvée, ou reformulée par d'autres critiques tout au long de la vie de Victor Hugo: accuser ses vers d'être tordus sous la pression de la rime revient à cette scie que son souci du son sacrifie le sens, qu'il est un moulin à paroles, creuses de préférence. A ces critiques si souvent entendues, il a répondu dans une page non publiée de son vivant, qui appartient au texte intitulé par ses éditeurs posthumes «Les Traducteurs», écrit à peu près en même temps que *William Shakespeare*:

Il est impossible de ne pas sourire quand on entend parler, par exemple, des difficultés de la rime; pourquoi pas aussi des empêchements de la syntaxe? Ces prétendues difficultés sont les formes nécessaires du langage, soit en vers, soit en prose, s'engendrant d'elles-mêmes, et sans combinaison préalable. Elles ont leurs analogues dans les faits extérieurs; l'écho est la rime de la nature. Nous connaissons un poète qui de sa vie n'a ouvert Richelet, qui, enfant, a composé des vers, d'abord informes, puis de moins en moins inexacts, puis enfin corrects, qui a trouvé, pas à pas, tout seul, l'une après l'autre, toutes les lois, la césure, la rime féminine alternée, etc., et duquel la prosodie est sortie toute faite, instinctivement<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Sainte-Beuve à Victor Hugo, 13 (?) février 1827; Victor Hugo, *OEuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club Français du Livre, 1967-1970, t. II, p. 1531.

<sup>5</sup> *Cromwell*, IV, 9.

<sup>6</sup> Une allusion à *Cromwell* dans le *Tableau historique et critique de la poésie française... au seizième siècle*, publié en 1828, prouve indéniablement que Sainte-Beuve a changé de point de vue, fût-ce provisoirement, sur la question des «chevilles». Voir l'analyse de A. R. W. James dans son édition critique de *Littérature et philosophie mêlées*, Klincksieck, coll. «Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle», 1976, t. I, p. LXXVIII-LXXX. Mais ce changement fut de courte durée. Dans ses carnets intimes de 1837, à propos des *Voix intérieures*, Sainte-Beuve revient à ses reproches originels, en les amplifiant encore: «Hugo est plus que jamais entré dans la fausse voie de l'omnipotence de la rime en poésie: ce qui lui est donné d'images et de pensées par la rime est inouï et inconcevable. L'art y périrait.» (Cité dans les *OEuvres complètes* de Victor Hugo, Le Club Français du Livre, 1967-1970, t. V, p. 1434.)

<sup>7</sup> Victor Hugo, *Critique*, éd. établie sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1985, p. 622.

Comme la multitude de petits fragments autobiographiques disséminés dans toute son oeuvre, cette confiance, diffusée pour la première fois, et sous une forme mineure, dans le chapitre «Les Bêtises que M. Victor Hugo faisait avant sa naissance» du *Victor Hugo raconté* de 1863<sup>8</sup>, est à la fois exacte et fantaisiste: il est vrai que les premiers vers de Victor Hugo sont tout d'abord informes puis de moins en moins incorrects, mais sa prosodie se fixe cependant très vite. Il n'a pas réinventé la prosodie française en écoutant l'écho des bruits dans la forêt, mais tout simplement en observant, puis en imitant, les poèmes de ses prédécesseurs. S'il s'invente ce nouveau mythe calqué sur la naissance de Pallas Athéna du cerveau de Zeus, c'est vraiment pour prouver que les vers ne lui sont pas moins familiers que la prose, qu'il ne lui en coûte pas davantage d'écrire d'une façon ou d'une autre: «pour [lui], dès l'enfance, les mystères sacrés furent pleins de charme et la Muse [l']attira en secret à son culte<sup>9</sup>... Il ne faut pas croire, comme Valéry voudra le démontrer bien plus tard, qu'il n'acquît une maîtrise exceptionnelle qu'à la fin de sa vie<sup>10</sup>: à trente ans déjà, alors qu'il venait de se moquer, dans la chambre de torture de *Notre-Dame de Paris*, de «la grimace ambiguë d'un Poète qui cherche une rime<sup>11</sup>», il mettait exactement le même temps pour écrire les mille sept cents alexandrins des cinq actes du *Roi s'amuse* que les trois actes en prose de *Lucrece Borgia*: moins de trois semaines. Il faut donc le prendre au sérieux quand il affirme qu'il ne comprend pas davantage les «difficultés de la rime» que les «empêchements de la syntaxe»: à rebours de Monsieur Jourdain, il écrit en vers presque sans le savoir. C'est peut-être la raison pour laquelle, dans toute son oeuvre où il n'est pourtant pas avare de préfaces, il n'a jamais consacré de développements théoriques à sa méthode. Dans la préface de *Cromwell*, il faut se contenter d'une attaque sarcastique contre les poètes qui ont pour source de poésie, *fontes aquarum*, un dictionnaire de rimes, et d'une série de trois appositions pour définir la rime: «cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre<sup>12</sup>». L'auteur ne revient pas davantage sur cette question dans la préface de l'édition définitive des *Odes et ballades*, en août 1828:

C'aurait sans doute été plutôt ici le lieu d'agiter quelques-unes des hautes questions de langue, de style, de versification, et particulièrement de rythme, qu'un recueil de poésie lyrique française au dix-neuvième siècle peut et doit soulever. Mais il est rare que de semblables dissertations ne ressemblent pas plus ou moins à des apologues. L'auteur s'en abstiendra donc ici, en se réservant d'exposer ailleurs les idées qu'il a pu recueillir sur ces matières, et, qu'on lui pardonne la présomption de ces paroles, de dire ce qu'il croit que l'art lui a appris.

Inutile de préciser qu'il n'exposa nulle part ailleurs ces idées. Pas même là où l'on serait en droit de les attendre, c'est-à-dire dans la préface qu'il accepta de donner, en 1843, à un traité de versification. L'auteur de ce livre, Wilhem Ténint, était un jeune poète, condition suffisante pour obtenir la sympathie de Victor Hugo; il avait eu pour ambition d'écrire un traité pour la génération romantique. La participation de Victor Hugo s'affiche sur la couverture en caractères encore plus gros que ceux du nom de l'auteur, dans un titre à rallonge ainsi composé: *Prosodie de l'école moderne, par Wilhem Ténint, précédée d'une lettre à l'auteur par Victor Hugo et d'une préface d'Émile Deschamps*. Rien de révolutionnaire dans le plan de son ouvrage: il commence par une typologie des différentes espèces de vers, puis des différentes coupes à l'intérieur de l'alexandrin, aborde ensuite la question de la rime, puis celle de l'inversion et de l'enjambement; un chapitre plus original est intitulé «de l'harmonie imitative et de l'harmonie figurative», suit la question de l'hiatus, celle des diphtongues, puis après un court développement sur le choix des mots justes contre les périphrases classiques vient le répertoire habituel des formes fixes avant la question des «poèmes et romans en vers». Il fallait avoir ce plan en tête pour comprendre la lettre préface de Victor Hugo, datée du 16 mai 1843: «J'ai lu, Monsieur, votre excellent travail. C'est mieux qu'une prosodie, c'est un livre.» Après les compliments d'usage, les félicitations du maître se focalisent sur un seul point, celui du *vers brisé*:

Le vers brisé a mille ressources, aussi a-t-il mille secrets. Vous indiquez les ressources au public qui vous en saura gré, et vous trahissez les secrets des poètes, qui ne s'en fâcheront pas. Le vers brisé est un peu plus difficile à faire que l'autre vers; vous démontrez qu'il y a une foule de règles, dans cette prétendue violation de la règle. [...] Le vers

8 « Les premiers vers balbutiés par Victor Hugo chez M. Larivière étaient des vers langoureux et chevaleresques; puis il avait passé au genre guerrier et héroïque. Il va sans dire que ces vers n'étaient pas des vers, qu'ils ne rimaient pas, qu'ils n'étaient pas sur leurs pieds; l'enfant, sans maître et sans prosodie, lisait tout haut ce qu'il avait écrit, s'apercevait que cela n'allait pas et recommençait, changeait, cherchait jusqu'à ce que son oreille ne fût plus choquée. De tâtonnements en tâtonnements, il s'apprit lui-même la mesure, la césure, la rime et l'entrecroisement des rimes masculines et féminines.» *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, XXVIII.

<sup>9</sup> Ovide, *Tristes*, IV, 10, v. 19-20. En version originale, ils servirent d'épigraphe, tour à tour, à l'ode sur «Le Bonheur que procure l'étude dans toutes les situations de la vie» (1817), et à l'ode «A l'Académie des Jeux Floraux» (*Odes et ballades*, IV, 5).

<sup>10</sup> «[...] le vieillard très illustre atteint le plus haut point de la puissance poétique et de la noble science du versificateur» (« Situation de Baudelaire », *Études littéraires*; Valéry, *OEuvres complètes*, éd. Jean Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 603).

<sup>11</sup> *Notre-Dame de Paris*, VIII, 2.

<sup>12</sup> Victor Hugo, *Critique, op. cit.*, p. 29.

brisé est admirablement fait pour recevoir la dose de prose que la poésie dramatique doit admettre. Delà, l'introduction de l'enjambement et la suppression de l'inversion, partout où elle n'est pas une grâce et une beauté<sup>13</sup>.

Victor Hugo est passé directement de la question des coupes à l'intérieur de l'alexandrin à l'inversion et à l'enjambement: pas un mot, entre les deux, sur le chapitre consacré à la rime, que Wilhem Ténint annonçait pourtant comme une nouveauté<sup>14</sup>. Il y faisait essentiellement l'éloge de la rime riche et de la rime originale, soutenant la thèse inverse de celle développée par Sainte-Beuve dans sa lettre «qu'une fois le premier apprentissage fait, LA RIME RICHE FAVORISE LA PENSEE, LOIN DE LUI NUIRE<sup>15</sup>». Victor Hugo ne prend pas position, il n'en dira pas plus que dans la préface de *Cromwell*; il continue, peut-être justement pour ne pas trahir son secret, à ne pas vouloir aborder la question de la rime. En guise de leçon, il faudra donc se contenter avant l'exil de l'étrange chanson de Quasimodo, en dix-sept vers libres sans rime ni refrain, presque toujours oubliée des historiens de la littérature quand ils essaient de dater l'évolution des formes: «C'était des vers sans rime, comme un sourd en peut faire<sup>16</sup>.» Au retour de l'exil, ils trouvent cet écho dans les carnets de Victor Hugo: «La rime riche ne fait pas la poésie, mais la rime pauvre la défait<sup>17</sup>.» Cet avertissement était sans doute devenu nécessaire, d'un côté devant les débordements de la poésie parnassienne qui avait essayé de dépasser l'auteur sur son propre terrain, mais qu'il ne cautionnait pas, de l'autre devant les premiers essais de ceux qui allaient tenter d'inverser la tendance. Il n'en fallait pas moins pour le faire sortir de son silence –et encore, uniquement à usage personnel. Manifestement, Victor Hugo ne rend pas lui-même à la rime le culte qu'on veut bien lui prêter. Comme il reste muet devant la rime, c'est peut-être qu'il faut regarder derrière elle.

### VICTOR HUGO DERRIERE LA RIME

Théodore de Banville n'a pas demandé à Victor Hugo de préfacier son *Petit Traité de poésie française* paru en 1872 aux Editions de la Bibliothèque de l'Echo de la Sorbonne. Pourtant, il était à sa manière aussi hugolien, si ce n'est plus, que Wilhem Ténint. En introduction, il cite *La Légende des siècles* comme le livre qui réunit toute la science de la versification du seizième au dix-neuvième siècle: il justifie ainsi, d'une certaine manière et sans le dire, sa réécriture du traité de Wilhem Ténint. Le traité de Banville sera à l'œuvre de Victor Hugo pendant l'exil ce que celui de Ténint était à l'œuvre d'avant l'exil. Or, dans un plan apparemment assez similaire pour ses grandes lignes, Banville inverse deux grandes parties: il réserve deux chapitres à la rime, qui viennent avant le long chapitre consacré aux différentes sortes de vers considérés, c'est là l'une de ses originalités, dans leur adéquation avec les formes poétiques («de l'appropriation des mètres divers aux divers poèmes français»).

Au premier chapitre consacré à la rime, Banville cite un long extrait du poème des *Contemplations* intitulé «Insomnie». Ce poème raconte comment l'auteur est quelquefois réveillé au milieu de la nuit «par quelqu'un d'inconnu qui dit: Allons! c'est moi !/Travaillons !» Or, cette visite contrariante de l'inspiration ne lui apporte ni un poème, ni une rime, mais un vers tout fait:

Tu m'apportes un vers, étrange et fauve oiseau  
Que tu viens de saisir dans les pâles nuées<sup>18</sup>.

Les carnets de Victor Hugo confirment ces visites nocturnes: il note régulièrement de ces «vers faits en dormant». Le commentaire de Banville est assez stupéfiant: «Voilà comment la Rime traite le poète des *Contemplations*<sup>19</sup>». Or, le mot *rime* n'est pas une seule fois utilisé par Hugo dans son poème, ni même suggéré. L'interprétation de Banville est biaisée, car il a besoin d'assimiler rime et inspiration pour les besoins de sa démonstration. Il souscrit absolument à l'idée de Victor Hugo selon laquelle l'écriture en vers est une seconde nature pour le poète. Cette thèse, assez différente des futures théories de Mallarmé inspiré par Poe, c'est que l'on naît poète ou pas: «Car, de même que certains hommes ont reçu du ciel *le don de rimer*, d'autres hommes ont reçu du ciel, en naissant, LE DON DE NE PAS RIMER »<sup>20</sup>. Cet axiome est plaisant, surtout lorsque Banville s'attache à le démontrer en opposant Hugo à Scribe ou à Boileau. Cette idée rejoint tout à fait celle que Victor Hugo exposait dans le texte « Les Traducteurs », mais que Banville ne pouvait pas avoir lue, alors qu'il utilise lui aussi l'image de la traduction:

<sup>13</sup> Victor Hugo, «Lettre à l'auteur»; Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, 1844, p. II-III.

<sup>14</sup> «La question de la richesse de la rime n'a jamais été abordée franchement. Celle du son de la rime est traitée dans cette prosodie pour la première fois.» Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne, op. cit.*, p. 15.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>16</sup> *Notre-Dame de Paris*, IX, 4.

<sup>17</sup> Victor Hugo, *Voyages*, éd. établie sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1987, p. 1103.

<sup>18</sup> *Les Contemplations*, III, 20.

<sup>19</sup> Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française*. Éditions de la Bibliothèque de l'Echo de la Sorbonne, 1872, p. 48-49.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 46.

Le poète pense en vers et n'a qu'à transcrire ce qui lui est dicté; l'homme qui n'est pas poète pense en prose, et ne peut que TRADUIRE EN VERS ce qu'il a pensé en prose<sup>21</sup>.

Il est plutôt paradoxal d'écrire un traité pour expliquer que la faculté de savoir rimer est innée. Mais cette contradiction n'embarrasse pas Banville, qui donne à ses lecteurs une méthode assez autobiographique pour devenir poète: il ne faut pas se former en étudiant une multitude de maîtres; non, il faut n'en choisir qu'un, et dans toute son oeuvre, n'étudier de préférence qu'un seul recueil. Sans que Banville précise sa pensée, on comprend bien, au nombre et à la fréquence des citations, qu'il encourage la jeune génération à apprendre par cœur la première série de *La Légende des siècles*. Banville connaissait suffisamment bien Victor Hugo pour savoir que cette méthode rejoignait sa biographie: c'était bien par imprégnation des poètes latins et des poètes de son temps qu'il s'était forgé son propre outil. Cette méthode a pour but que l'apprenti poète auquel s'adresse Banville soit si plein de son modèle qu'il finisse par avoir l'impression d'être lui-même l'auteur de ses oeuvres. Aussi le chapitre de Banville sur la rime se termine-t-il par une page étrange, qui est la réécriture en prose d'un fragment de *La Légende des siècles*, dans laquelle il a pour ambition de montrer comment Victor Hugo l'a écrit. Quarante ans après, c'est la même tentative que celle de Sainte-Beuve, mais la démarche est sensiblement différente.

Banville prend vingt-six vers du «Régiment du Baron Madruce». Il en extrait l'idée, qu'il reformule de la façon suivante: «si les Suisses ont pu se vendre à l'Autriche ils n'ont pu du moins lui vendre la Suisse, dont la nature sauvage et pure est par son âpreté même à l'abri des méchancetés et des convoitises de l'homme<sup>22</sup>». A partir de cette idée, Banville regarde les rimes du poème, en prélève à peu près une sur deux, toujours celle qui lui semble la plus importante, et recompose en prose le travail du poète:

On ne peut vendre l'insaisissable NUAGE; une telle nature DISSOUT et renouvelle TOUT; comment asservir LA NEIGE et faire d'un mont sacré, comme l'Orteler, UN BANDIT? Comment briser la dent de Morcle entre les roches gigantesques et sombres qui semblent être des MACHOIRES? Comment enchaîner le PITON DE ZOUG? Les monts sont des CITADELLES, au-dessus desquels, ainsi que des fers de lance, brillent les ETOILES. [...] Voilà les idées, les mots qui se heurtent dans la tête du poète: est-il besoin de dire que chacun de ces mots lui apparaît avec sa rime jumelle, et qu'il a pensé ROCHES NOIRES en même temps que MACHOIRES et JOUG en même temps que PITON DE ZOUG, et que *joug* a amené nécessairement *assembleur de bœufs*, comme les autres rimes et les nécessités de l'harmonie ont immédiatement créé tous les beaux mots intermédiaires. Restent à trouver le dessin harmonique, les mots corrélatifs, les CHEVILLES même; tous ces phénomènes, devenus instantanés chez le poète, se produisent dans son cerveau en moins de temps qu'il n'en faut pour les décrire, et certainement ce cerveau trouvait trop lente la plume qui a écrit sous sa dictée:

L'homme s'est vendu. Soit. A-t-on dans le louage  
Compris le lac, le bois, la ronce, le NUAGE?  
La nature revient, germe, fleurit, DISSOUT,  
Féconde, croît, décroît, rit, passe, efface tout.  
La Suisse est toujours là, libre, Prend-on au piège  
Le précipice, l'ombre et la bise et la NEIGE?  
Signe-t-on des marchés dans lesquels il soit dit  
Que l'Orteler s'enrôle et devient UN BANDIT?  
Quel poing cyclopéen, dites, ô roches noires,  
Pourra briser la Dent de Morcle en vos MACHOIRES?  
Quel assembleur de bœufs pourra forger un joug  
Qui du pic de Glaris aille au PITON DE ZOUG?  
C'est naturellement que les monts sont fidèles  
Et purs, ayant la forme âpre des CITADELLES,  
Ayant reçu de Dieu des créneaux où, le soir,  
L'homme peut, d'embrasure en embrasure, voir  
Etinceler LE FER DE LANCE DES ETOILES<sup>23</sup>.  
[...]

Remarquez comme, au point de vue de la pensée et au point de vue du son, tous les mots intermédiaires ont été rigoureusement enfantés par les mots placés à la rime! comme ETINCELER, par exemple, complète l'harmonie et l'image commencée par ces mots LE FER DE LANCE DES ETOILES! comme le mot sec et rapide VOIR, qui

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>23</sup> «Le Régiment du baron Madruce», *La Légende des siècles*, Première Série, XII, v. 413-429.

termine un vers sur un sens suspendu, est adouci et capitonné par les beaux grands mots caressants et splendides D'EMBRASURE EN EMBRASURE, en même temps qu'il a sa répétition harmonique dans l'autre monosyllabe PEUT, placé au commencement du vers! comme le grand mot terrible CITADELLES est appuyé sur le mot court et solide APRE! [...] En ces quelques vers les effets harmoniques sont aussi merveilleux qu'innombrables; mais, en fait de vers, bien lire Hugo, c'est tout apprendre<sup>24</sup>.

Le mérite du poète est presque atténué par le champ lexical de la nécessité: les idées importantes sont à la rime, et leur rime construit le reste du poème — il entre finalement bien peu de hasard dans la composition qui semble se faire sans travail. Les étapes de la création poétique de Victor Hugo selon Banville pourraient donc se résumer ainsi:

- 1) Le thème du poème apparaît avec ses mots-clefs.
- 2) Ces mots-clefs sont tous réservés pour la rime; ils se dédoublent donc.
- 3) De ce doublon surgit une idée, une image, une expression qui remplit le vers en partie ou dans son entier.
- 4) Il ne reste plus qu'à le compléter, si besoin est.

Si l'on observe attentivement le fragment de Victor Hugo, on constate que cette démonstration, rigoureusement, ne fonctionne que pour deux vers, que Banville a d'ailleurs pris soin de commenter davantage que les autres:

Quel assembleur de bœufs pourra forger un joug  
Qui du pic de Glaris aille au piton de Zoug?

1) Les noms propres sont l'une des ressources les plus fréquemment utilisées par Victor Hugo pour renouveler le répertoire des rimes. Entre *Glaris* et *Zoug*, comme entre *Ur* et *Jérimadeth*, la rime à la fois la plus originale et la plus amusante est évidemment la seconde, ne serait-ce que parce qu'elle redistribue, derrière son Z exotique, les trois lettres fatales U-G-O.

2) De plus, il n'y a pas deux mots en français qui se terminent par *-oug*. Donc, à partir du moment où *Zoug* était choisi pour la rime, il était obligatoire que le mot *joug* s'y trouvât aussi, et de préférence avant, afin de créer aux oreilles habituées un effet de surprise. (*Zoug* présuppose *joug*; mais *joug* à la rime crée un énigme, une attente: le lecteur se demande comment le poète va se tirer de l'un de ces mots qui n'ont pas de rime.)

3) Le mot *joug* est particulièrement bien venu, puisqu'il est bucolique comme les montagnes des Alpes, et qu'il porte en même temps l'idée de l'oppression, justement impossible, de la Suisse. Il fait immédiatement naître à l'esprit l'image de deux bœufs, qu'il suffit d'appliquer au couple de cantons *Glaris/Zoug*. Le deuxième alexandrin est trouvé: ce sera la moindre des choses de le faire binaire, en réservant un hémistiche par nom propre, renforcé tout à la fois par un parallélisme de construction et par la symétrie des groupes nominaux. On imagine à vrai dire assez mal un joug réunissant un pic (celui de Glaris) et un lac, une ville ou un canton (ceux de Zoug). C'est ici qu'intervient la part d'invention: pour que le *pic de Glaris* ait son équivalent dans le second hémistiche, il faut trouver à *pic* un équivalent du côté de *Zoug*, qui puisse former avec lui une paire satisfaisante, et n'être si possible pas trop éloigné du *lac*, de la *ville* ou du *canton*. La fusion du *pic* et du *canton* donne si naturellement le *piton* que ce *piton de Zoug* n'a plus même besoin d'être confronté à une quelconque réalité pour exister: le faux peut quelquefois être très vraisemblable<sup>25</sup>. Il y aura donc d'un côté le *pic de Glaris*, et de l'autre le *piton de Zoug*, réunis par un *joug*. Les mots finissent par se mettre d'eux-mêmes en place: ce ne peut pas être un *joug/qui aille du pic de Glaris au piton de Zoug* — cette étape, question d'habitude, n'a sans doute pas même été envisagée par le poète —, mais bien un *joug/qui du pic de Glaris aille au piton de Zoug*.

4) L'espace est immense dans la nature, mais pas dans les vers, pour filer cette métaphore gigantesque. Il faut donc trouver le moyen de l'installer avec la plus grande économie possible. Il n'y a guère d'autre possibilité, dans ce cas, que le recours à la mythologie. Qui pourrait poser un joug sur des montagnes, sinon un dieu? Mais comment faire intervenir un dieu, alors que le vers se termine déjà par *un joug*, et doit contenir quelque part le mot *bœufs*? Remplacer *bœufs* par *Zeus* serait un peu cavalier... C'est alors que Victor Hugo a cette idée géniale de remotiver la périphrase homérique de Zeus «assembleur de nuages»<sup>26</sup> utilisée par exemple par La Fontaine dans sa fable «Jupiter et les tonnerres». L'expression «assembleur de bœufs» va suggérer la mythologie sans référence directe, en offrant de surcroît un écho — montagnard évidemment — au «poing cyclopéen» des vers précédents. L'assembleur de bœufs est un dieu plus trivial que l'assembleur de nuages, il convient donc de lui donner le verbe consacré par les travaux de Vulcain/Héphaïstos: *forger*, lequel forme avec *un joug* une suite de phonème particulièrement évocatrice. Le premier vers comprendra donc *assembleur de bœufs* et *forger un joug*. La forme interrogative achève de le compléter: il n'y a rien dans ces deux vers qui puisse s'apparenter à une quelconque cheville. C'est bien le lieu de reprendre la conclusion de Banville: «les effets harmoniques sont aussi merveilleux qu'innombrables».

Pourrait-on remonter ainsi tout le poème et le reconstituer en entier? Nous ne le tenterons pas ici, mais nous donnerons la preuve du contraire à l'aide des deux vers précédents:

<sup>24</sup> Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française*, op. cit., p. 73-76.

<sup>25</sup> *Zoug*, que les Suisses prononcent [tsuk], n'a pas de piton. Je remercie André Gendre pour cette précision capitale —et fédérale, qui permet de cerner assez justement le degré de liberté que Victor Hugo s'autorise dans le choix de ses rimes mixtilingues: le *piton de Zoug* est au *canton de Zoug* ce que *Jérimadeth* est à *Jerahmeel*.

<sup>26</sup> *Illiade*, I, v. 511; *Odyssée*, I, v. 63.

Quel poing cyclopéen, dites, ô roches noires,  
Pourra briser la Dent de Morcle en vos mâchoires?

Contrairement à ce qu'affirme Banville, ces vers ne se sont pas construits à partir de la rime *mâchoires/noires*, aussi anodine que la rime *Zoug/joug* était inouïe. Il y a de grandes chances pour que les choses se soient passées ainsi:

1) Le nom propre est encore à l'origine des vers. Il aurait été tentant de placer cette *Dent de Morcle* à la rime, mais il n'y avait cette fois aucun mot en français pour lui donner la réplique. Cette sonorité rare, qui commence comme *morsure* et finit comme *cercle*, était pourtant bien digne d'attirer l'attention du poète. La *Dent* associée à l'idée de *morsure* crée la *mâchoire*. Le mot est banal, mais ce qui est moins banal, c'est de prendre la *dent* montagnarde à son sens premier, glissement en quelque sorte autorisé par ce *Morcle* monosyllabique comme une onomatopée, comme une mâchoire qui claque. *Morcle* ne pouvant pas être à la rime, il faudra y placer son dérivé poétique de *mâchoires*. L'effet sera d'autant plus saisissant si la *Dent* se trouve à la fin du premier hémistiche.

2) *Mâchoires* apparaît sans rime riche jumelle: aucun autre mot français ne se termine par *-choire(s)*. Du coup, le poète a l'embarras du choix, et ne pense sans doute pas davantage aux roches *noires* qu'aux *Moires*, aux vastes *territoires* qu'aux beautés *illusoires*. Il est bien plutôt en train de réfléchir à la métamorphose qu'il fait subir à ce sommet: de la *Dent*, il est passé aux *mâchoires*, c'est donc qu'il s'agit d'une bouche; s'il y a une bouche, c'est à la fois qu'il y a un géant et qu'il peut parler. L'étape de la bouche est effacée, mais pas l'idée de la parole ni celle du géant. Pour imaginer un géant de la dimension d'une montagne, c'est encore une fois à la mythologie qu'il faut faire appel. Il y a trois possibilités: les Cyclopes, les Titans ou les Géants. Le mot *cercle* évoqué par la terminaison de *Morcle* intervient maintenant pour le choix des *Cyclopes*, lesquels ont accessoirement aussi le mérite de se résumer à un oeil comme la mâchoire se résume à une dent. Dans ce contexte de la Suisse, qui n'est pas la Grèce, Victor Hugo préfère une fois de plus l'allusion mythologique à la référence explicite: l'adjectif *cyclopéen*, avec son espèce de hiatus intérieur, a quelque chose de primitif qui convient particulièrement bien à ces cimes édentées –ou dentelées. L'idée de l'oppression sera cette fois rendue par l'image d'un gigantesque combat: on brise une dent d'un coup de poing. Le premier hémistiche du premier vers, avec sa suggestive répétition de la suite /k/ et /p/, est trouvé: *Quel poing cyclopéen*.

3) L'idée d'interroger le géant attaqué par le Cyclope permet de concilier la logique, qui veut qu'une bouche puisse parler, et de donner une dimension humaine à ce combat surhumain. De façon plus technique, elle permet aussi de compléter le deuxième vers avec l'adjectif possessif monosyllabique *vos*: *la Dent de Morcle en vos mâchoires*. Ce n'est qu'à ce point-là de la construction que la rime du premier vers peut être envisagée. Le poète interroge le géant dont le corps est la montagne. Or, la montagne est faite de rocs ou de roches ou de rochers. Il faut choisir un nom féminin, ce qui élimine *rochers*, en même temps qu'il serait dommage de se priver de ces *roches* dont le /f/ fait écho à celui des *mâchoires*, comme si elles étaient faites de la même matière. Ainsi, l'auteur ne s'est pas contenté de la rime banale *mâchoires/noires*: le groupe nominal *roches noires* permet en quelque sorte de diffuser la rime riche, qui n'existait pas à l'échelle d'un seul mot, en la faisant reculer de la rime au mot qui la précède, ici de l'adjectif au substantif.

Comme nombre de critiques, encore que ce travers soit plus rare chez eux que chez les biographes, Banville n'a pas exposé la méthode de composition de Victor Hugo, mais la sienne propre. Il suffit en effet d'être un peu familier de l'oeuvre de Banville pour juger à quel point il subordonne toute sa création à la rime, souvent au détriment de la musique du vers. Il est même très étonnant de voir qu'un contemporain aussi perspicace, et attentif, et hugophile que Banville est passé à peu près à côté de ce qui fait la spécificité du vers de l'auteur qu'il étudiait. Et il n'en démordra jamais. Dans une interview publiée dans *Le Voltaire* du 3 avril 1887 à propos des attaques de Jules Lemaitre contre Victor Hugo, il confiera au journaliste:

Et quand un poète enchâsse un tel amalgame de beautés idéales et de formes pures dans des vers rimés de telle façon que l'on peut l'appeler créateur de la rime, on trouve la justification –n'est-il pas triste d'être obligé de se justifier en telle cause– de l'admiration universelle.

Ah! la rime, c'est la seule raison d'être de notre vers *français*. C'est par elle seule qu'il peut se sauver de la platitude, c'est elle seule qui nous donne cette musique nécessaire à la poésie, et on la négligerait! Victor Hugo a compris qu'il fallait la relever des bas-fonds où elle était tombée, et là encore il s'est révélé le maître<sup>27</sup>!

Il l'a peut-être relevée, mais il ne l'a pas épousée: c'est chez Banville que l'esclave de Boileau est devenue la reine; Hugo ne lui a jamais donné un autre statut que celui de la préface de *Cromwell*: «esclave reine». A l'image du couple *mâchoires/roches noires*, ce qui l'intéresse avant tout, ce n'est pas la richesse de la

<sup>27</sup> Théodore de Banville, *Le Voltaire*, 3 avril 1887: *OEuvres poétiques complètes*, t. I, éd. Peter S. Hambly, Champion, 2000, p. 345.

rime, c'est la richesse du vers. Il serait un peu paradoxal d'imaginer que les deux vers les plus faiblement rimés du passage ont été écrits pour leur rime, surtout dans le cadre d'une énumération qui offre une grande marge de manœuvre:

La nature revient, germe, fleurit, dissout,  
Féconde, croît, décroît, rit, passe, efface tout.

Ils permettent au contraire d'étudier comment Victor Hugo compense la pauvreté de la rime: nombreux sont les mots qui dans ces deux vers riment mieux que *dissout* et *tout*: *passe* et *efface*, *rit* et *fleurit*, *croît* et *décroît*. Certes, on ne fait pas rimer un verbe avec son composé, et ce que la rime perd en richesse, elle le gagne en originalité, car la rime d'un verbe et d'un pronom est préférable, pour la variété, à celle de deux verbes. Mais ce n'est pas tout: le /s/ du verbe *dissoudre* se retrouve dans le verbe *effacer*, si bien qu'une fois de plus la rime pauvre s'enrichit au contact du mot qui la précède. Terminons pour finir l'extrait du «Régiment du baron Madruce »:

C'est naturellement que les monts sont fidèles  
Et purs, ayant la forme âpre des citadelles,  
Ayant reçu de Dieu des créneaux où, le soir,  
L'homme peut, d'embrasure en embrasure, voir  
Etinceler le fer de lance des étoiles.

Cette phrase s'organise indéniablement autour de la rime riche *fidèles/citadelles*, mais l'ordre indiqué par Banville, suggéré par la métaphore filée, n'a rien d'évident: l'idée générale du poème voudrait que ce fût d'abord l'adjectif *fidèles* qui ait appelé le substantif *citadelles*. A vrai dire, peu importe: les rimes suivantes n'ont rien que de banal (*soir/voir*; *étoiles/toiles*). Or, c'est une remarque étouffée sous les jeux de rimes fabuleux qu'on lui prête, Victor Hugo utilise régulièrement des rimes banales<sup>28</sup>. Ici, la phrase est organisée autour de la métaphore filée qui part de la forme commune entre les *monts* et les *citadelles*:

Comparé (nature)	Comparant (forteresse)
monts	<b>fidèles</b>
purs	<b>citadelles</b>
[cimes dentelées]	créneaux, embrasures
<b>étoiles</b>	<b>fer de lance</b> [des soldats]

L'ordre des mots, pour le comparé, s'élève des *monts* jusqu'aux *étoiles*, mouvement souligné tant par l'adverbe *naturellement* que par la position centrale de *Dieu*. La première rime *fidèles/citadelles*, entièrement consacrée au comparant, devra donc s'achever dans les *étoiles*. La répétition du phonème /l/ aurait suffi pour donner à cette trajectoire une cohérence sonore, mais le poète ne s'arrête pas là: il fait en sorte d'achever par le groupe *des étoiles*, qui va reprendre en miroir (/d-t-l/) la série /t-d-l/ de *citadelle*. L'article indéfini serait cependant mal venu devant *étoiles*, il convient donc de faire de ce *des* un article défini pluriel contracté. La métaphore se construira donc par le complément du nom, où la série /f-d-l/ de *fidèle* passe inchangée dans le *fer de lance*. Ainsi, toutes les consonnes de la rime *fidèles/citadelles*, à l'origine de la phrase, se trouvent redéployées, comme un régiment de soldats, dans le *fer de lance des étoiles* qui précède le point final. Et ce n'est pas tout: selon un procédé fréquent déjà relevé par Henri Meschonnic, lorsque Victor Hugo veut écrire un vers carré, comme une citadelle, il place en première position un mot identique à celui de la rime ou, à défaut, un mot voisin<sup>29</sup>. Lequel choisir ici? Il s'agit presque d'une équation à résoudre: il faut en trouver un qui soit un verbe, qui commence comme *étoiles*, et qui se termine, dans un sens ou dans l'autre, comme *lance*: *étinceler* convient bien, puisqu'il commence comme *étoile* et se termine comme *lance* à l'envers. Si l'on compte bien, dans ce dernier vers, il ne reste maintenant plus que deux phonèmes inexplicables: le /R/ de *fer*, et le /wa/ d'*étoiles* –c'est-à-dire la consonne finale et le noyau de la rime qui précède (*soir/voir*).

Ainsi, cette rime si banale est arrachée à son utilisation conventionnelle par la distribution des phonèmes dans l'ensemble de la phrase. Le rythme du vers pénultième, que Banville faisait remarquer, avec ses deux monosyllabes verbaux qui encadrent comme deux piliers la répétition *d'embrasure en embrasure*, laquelle vaut évidemment moins comme synonyme de *créneaux* que par son élargissement programmé vers *l'azur*, tout cela pourrait être encore longuement commenté, mais le principe est compris.

<sup>28</sup> Banville avait noté au passage, en déconseillant fermement de suivre cet exemple, les utilisations de la rime *jour/amour* dans *Les Contemplations* (*Petit Traité de poésie française, op. cit.*, p. 68-69).

<sup>29</sup> Henri Meschonnic. *Pour la poétique IV, Écrire Hugo*, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1977, t. I, p. 165.



Ceux qui ont voulu réduire l'apport de Victor Hugo à la poésie française au seul renouvellement de la richesse de la rime se sont laissés aveugler. Cette rime est l'arbre qui cache la forêt. A une exception près, Hugo ne les a jamais détrompés, sans doute parce qu'il se souciait assez peu de faire école. C'est dans le texte consacré à la mort d'Ymbert Galloix, jeune poète suisse –du canton de Genève, pas de Zoug–qu'il dévoila fugitivement sa pensée:

Il avait des curiosités de rimes et de forme qui peuvent être dans des talents complets une qualité de plus, précieuse sans doute, mais secondaire après tout et qui ne supplée à aucune qualité essentielle. Qu'un vers ait une bonne forme, cela n'est pas tout; il faut absolument, pour qu'il y ait parfum, couleur et saveur, qu'il contienne une idée, une image ou un sentiment. L'abeille construit artistement les six pans de son alvéole de cire, et puis elle l'emplit de miel. L'alvéole, c'est le vers; le miel, c'est la poésie<sup>30</sup>.

Hugo travaille également les six, les sept, les huit, les dix ou les douze pans de son vers alvéole alors que ses contemporains, et pas toujours les plus mineurs, se limitaient trop souvent à limer leurs rimes. A ses yeux, la rime ne prime pas: il la considère tout au plus comme un diapason qui donne le *la* pour accorder le reste du vers, un élément stratégique, comme les créneaux, mais nullement essentiel comme un donjon. La conséquence extrême de cette attitude, mise en évidence par Henri Meschonnic dans ses études sur Victor Hugo, c'est qu'il n'y a paradoxalement pas de différence profonde entre ses vers et sa prose: on comprend maintenant sans peine que l'auteur du *Roi s'amuse* et de *Lucrece Borgia* écrivait à la même vitesse d'une façon ou d'une autre, et pouvait très sincèrement s'étonner quand on lui parlait des «difficultés de la rime». Ce n'était pas un dictionnaire des rimes qu'il avait dans la tête, mais une machine à faire des anagrammes, comme il en existe aujourd'hui sous forme de petites calembres. Un vers de Victor Hugo est facile, non pas à écrire, mais à reconnaître: si les mêmes séries de phonèmes se répètent, se mêlent ou s'entrecroisent –sans que cela passe forcément par des allitérations évidentes–, si l'enchevêtrement des figures sonores finit, quand on essaye de le décomposer, par faire apparaître une logique, alors le vers est bien de lui. Le résultat de ce mode d'écriture a tour à tour été appelé *euphonie* par d'Eichtal<sup>31</sup> et *harmonie* par Ferdinand Brunot: «un magicien semble avoir créé avec des mots des harmonies qui paraissaient réservées à la musique seule<sup>32</sup>». Cette conscience éminemment musicale, indissociable d'une lutte continue contre le hasard dans l'écriture, aussi évidente dès lors que l'on essaye de l'analyser que mystérieusement dissimulée dans les lettres, se retrouvera intacte chez Mallarmé, non sans avoir gagné en conscience théorique, bonne ou mauvaise, ce qu'elle aura perdu en fécondité virtuose.

---

<sup>30</sup> «Ymbert Galloix», *Littérature et philosophie mêlées*, éd. A. R. W. James, Klincksieck, 1976. t. II, p. 189.

<sup>31</sup> D'Eichtal, *Du rythme dans la versification française*, Lemerre, 1892.

<sup>32</sup> Ferdinand Brunot, Discours prononcé à l'inauguration de la chaire Victor Hugo à la Sorbonne; Fondation Victor Hugo, bulletin trimestriel, n° 1, décembre 1927, p. 48