

« L'apparence du vers fixe » dans le poème en prose

André GUYAUX

« Le poème en prose », écrit Georges Blin, « prend pour matière de la prose brute, c'est-à-dire un langage non assujéti à la mesure. » En lui, « de la poésie formelle, rien ne subsiste¹ ». C'était bien, du reste, l'ambition de Baudelaire, celle « d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime² ». L'auteur du *Spleen de Paris* a-t-il réussi à « tenir la gageure³ », se demande pourtant Georges Blin ? Est-il parvenu à cette forme « à la fois pénétrante et légère⁴ » et dégagée des lois métriques et prosodiques ? Rappelons que ce qu'il entend par « rythme » est ce que nous appelons mesure ou syllabisme.

Georges Blin semble d'abord considérer que Baudelaire a tenu son pari, même s'il « ne s'est pas privé de certains effets de la prose poétique » et même s'il a fait place, dans ses poèmes en prose, « à certaines éloquences du cœur, qu'exploite la poésie constituée⁵ ». Le critique fait alors l'hypothèse, à propos des poèmes du *Spleen de Paris* qui s'offrent en doublets des *Fleurs du Mal*, d'une « concurrence directe avec la strophe et le vers⁶ ». Mais il ajoute, au risque de se contredire, qu'au-delà du cas particulier de ces doublets,

¹ Georges Blin, « Introduction aux *Petits poèmes en prose* », *Fontaine*, n° 48-49, février 1946 ; rééd. dans *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1948, p. 152 et 155.

² Baudelaire, « À Arsène Houssaye », lettre placée en tête des poèmes du *Spleen de Paris* publiés dans *La Presse* le 31 août 1862 ; *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 275-276.

³ Georges Blin, art. cit., rééd. cit., p. 157.

⁴ Baudelaire, lettre à Sainte-Beuve, 15 janvier 1866 ; *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1973, p. 583.

⁵ Georges Blin, art. cit., rééd. cit., p. 157-158.

⁶ *Ibid.*, p. 158.

le vers va jusqu'à « se dessiner victorieusement⁷ » à d'autres occasions, dans *Le Spleen de Paris*. Il donne deux exemples : le septième paragraphe du *Crépuscule du soir* et quelques lignes des *Projets*. Il prend l'étrange initiative de les « disposer métriquement⁸ », pour faire mieux apparaître le dessin du vers.

Examinons le premier de ces deux exemples. Voici d'abord le texte de Baudelaire, tel qu'il apparaît dans *Le Spleen de Paris* :

Ô nuit ! ô rafraîchissantes ténèbres ! vous êtes pour moi le signal
d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse ! Dans la
solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d'une capitale,
scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu
d'artifice de la déesse Liberté⁹ !

Et voici la transcription qu'en donne Georges Blin :

*Ô nuit, ô rafraîchissantes ténèbres !
Vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure,
Vous êtes la délivrance d'une angoisse !

Dans la solitude des plaines,
Dans les labyrinthes pierreux d'une capitale,
Scintillement des étoiles,
Explosion des lanternes,
Vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté¹⁰ !*

Comme on le voit, pour mieux entretenir l'illusion, le critique a mis la majuscule initiale à ces quasi-vers, qu'il a fait imprimer en italique et qu'il a disposés en deux strophes. Il est même allé jusqu'à modifier la ponctuation du premier, substituant une virgule au point d'exclamation après le mot « nuit », pour atténuer la coupure et accroître la fluidité de ce quasi-décasyllabe, qui s'achève sur un

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Baudelaire, *Le Crépuscule du soir*, dans *Le Spleen de Paris* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 312.

¹⁰ Georges Blin, art. cit., rééd. cit., p. 158.

mot : *ténèbres*, que Baudelaire a plus d'une fois placé à la rime dans *Les Fleurs du Mal*¹¹.

Georges Blin reconnaît « la rareté de semblables effets de modulation » dans *Le Spleen de Paris*¹². La disposition métrique qu'il propose ne semble possible en effet que dans le cas d'une suite de syntagmes courts, séparés les uns des autres par un signe de ponctuation et, sauf dans le premier de ces quasi-vers, dépourvus de ponctuation interne. Or Baudelaire poète en prose privilégie plutôt le syntagme long, peu ponctué, qui se prête moins bien à ce type de transposition.

Georges Blin parle d'« extase diffuse » pour caractériser le passage des *Projets* qu'il transpose de la même manière¹³. La « modulation » qu'il invoque correspond en effet à un moment de pause, proche de la méditation, caractérisé par la répétition et l'exclamation. On pourrait trouver quelques autres occasions de transpositions analogues dans *Le Spleen de Paris*, comme ce passage de *La Chambre double*, que je « dispos[e] métriquement » à la manière de Georges Blin, avec l'italique et les majuscules :

*Non ! il n'est point de minutes,
Il n'est point de secondes !
Le Temps a disparu,
C'est l'Éternité qui règne,
Une Éternité de délices !*

Mais ces transpositions métriques paraissent décalées au regard de l'ambition d'une prose « sans rythme et sans rime ». Elles déguisent le critique en un psychanalyste de la prose poétique, dévoilant en elle le refoulé métrique. Elles correspondent pourtant à une initiative qui a pu tenter quelques praticiens du poème en prose. Dans sa mise en page du *Coup de dés*, Mallarmé dispose le texte en rappelant le parallélisme de la forme versifiée et Rimbaud préfigure

¹¹ Dans *Un fantôme, Chant d'automne, Les Chats, Brumes et pluies et Le Voyage*.

¹² Georges Blin, art. cit., rééd. cit., p. 159.

¹³ *Ibid.*, p. 158.

les transpositions de Georges Blin dans *Marine*, parfois considéré par facilité de point de vue comme un poème en vers libres mais qui est un poème en prose « dispos[é] métriquement », avec les mêmes caractéristiques que dans le paragraphe transposé du *Crépuscule du soir* : majuscules initiales, unité des syntagmes dépourvus de ponctuation interne et séparés les uns des autres par un signe de ponctuation :

Les chars d'argent et de cuivre –
Les proues d'acier et d'argent –
Battent l'écume, –
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt, –
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.

La subdivision en deux strophes correspondant à deux mouvements phrastiques distincts dans la transposition de Georges Blin rappelle les deux phrases de *Marine*, que la disposition linéaire et le jeu des retraits permettent de distinguer.

*

Si les « effets de modulation » que Georges Blin relevait dans la prose du *Spleen de Paris* l'ont conduit à « disposer métriquement » deux extraits de poèmes en prose, il ne fait état d'aucun décompte syllabique dans les segments linéaires auxquels il aboutit. Il précise d'ailleurs, à propos du *Spleen de Paris* : « sans doute ne découvre-t-on pas d'alexandrins, ni de refrains dans ces textes à chutes sèches et à progressions rompues, que l'impair déséquilibre déjà comme à plaisir¹⁴. » Et il s'abstient de signaler que deux longs

¹⁴ *Ibid.*, p. 157.

syntagmes consécutifs, qu'il « dispos[e] métriquement » à partir du texte des *Projets*, sont composés de douze syllabes :

*Le tapage des oiseaux ivres de lumière
Et le jacassement des petites négresses...*

Mais qu'est-ce que « disposer métriquement » un texte sans y compter les syllabes ? Et comment « l'impair » peut-il « déstabiliser » la prose ? Question de terminologie sans doute, mais qui jette le trouble.

Un autre grand critique n'a pas hésité à pratiquer le décompte syllabique dans *Le Spleen de Paris*. Sollicité pour un volume d'hommage à Giovanni Macchia, Gianfranco Contini a entrepris de lire les poèmes en prose de Baudelaire en y décryptant les vers qui selon lui se cachent sous cette prose « sans rythme ». Comme par antiphrase, il a intitulé son article : « Sans rythme¹⁵ ». Le fondateur de la critique génétique ne s'était jusque-là guère intéressé à Baudelaire, ni au poème en prose, mais il retrouve dans *Le Spleen de Paris* le sens qu'il a de l'archéologie du texte : son analyse veut montrer que le vers contribue à la genèse du poème en prose, forme bâtarde, émergeant tardivement aux marges du romantisme et conservant l'empreinte de sa filiation. Persuadé que *La Chevelure* en vers précède *Un hémisphère dans une chevelure*, en prose, Contini argumente en utilisant les méthodes de la micro-lecture génétique auxquelles il est rompu. Ainsi le quatrième vers de la quatrième strophe de *La Chevelure* : « D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur » expliquerait selon lui la modification de la phrase correspondante dans *Un hémisphère dans une chevelure* : « sur un ciel immense, où frémit une chaleur éternelle », dans la version de 1857, devient « sur un ciel immense, où se prélassse l'éternelle

¹⁵ Gianfranco Contini, « Sans rythme », dans *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milan, Mondadori, 1983, t. I, p. 481-496 ; trad. franç. par Stéphane Miglierina, *L'Année Baudelaire*, n° 17 : *Baudelaire en Italie*, textes réunis par Luca Pietromarchi, 2015, p. 179-192.

chaleur », dans les versions de 1861 et de 1862, où l'hexamètre revit sous la prose¹⁶.

Soucieux de ne pas oublier l'autre origine du poème en prose baudelairien, celle dont l'auteur du *Spleen de Paris* se réclame : *Gaspard de la Nuit*, Contini s'empresse de dénicher des « alexandrins » dans le recueil d'Aloysius Bertrand : « Voilà qu'un cavalier tambourine là-bas » (*Le Maçon*) ; « les fleurs de mon jasmin secoué par l'orage » (*La Ronde sous la cloche*)¹⁷. Avec une nuance, pourtant, dont le critique italien fera la conclusion de son article : Bertrand, qui n'a guère produit de vers, va chercher le « rythme » dans une tradition extérieure à lui ; Baudelaire le retrouve dans sa propre pratique du vers, « dans son atelier », dit Contini, – l'atelier des *Fleurs du Mal*¹⁸.

Avant de nous faire entendre les « alexandrins-hors-les-vers¹⁹ » du *Spleen de Paris*, Contini saisit avec malice le moment où, prétendant exclure le « rythme », Baudelaire le retrouve malgré lui, à la clause du premier paragraphe de la dédicace à Houssaye : « j'ose vous dédier le segment tout entier » ou lorsqu'il veut, dans le même moment projectif, faire partager son credo : « Quel est celui de nous / qui n'a pas dans ses jours / d'ambition rêvé [...] ? »²⁰ ? » Peu importe, apparemment, que dans l'« atelier » des *Fleurs du Mal*, Baudelaire n'ait guère pratiqué d'aussi périlleux enjambements, et peu importe que les « alexandrins-hors-les-vers » dont Contini dresse ensuite l'inventaire dans *Le Spleen de Paris* n'évitent pas le hiatus ou qu'à la faveur d'une perception opportuniste du *e* muet, ils s'allongent occasionnellement jusqu'à la treizième syllabe ou s'arrêtent à la

¹⁶ *Ibid.*, p. 182-183. Baudelaire a publié ce poème en prose sous le titre *La Chevelure* dans *Le Présent* le 24 août 1857 et dans la *Revue fantaisiste* le 1^{er} novembre 1861, puis, sous le titre *Un hémisphère dans une chevelure. Poème exotique*, dans *La Presse*, le 24 septembre 1862.

¹⁷ *Ibid.*, p. 191. Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* ; *Œuvres complètes*, éditées par Helen Hart Poggenburg, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 117 et 176.

¹⁸ *Ibid.*, p. 192.

¹⁹ *Ibid.*, p. 181.

²⁰ *Ibid.*, p. 179-180.

onzième : si c'est la liberté de la prose de retrouver le mètre, elle dispose aussi de la liberté d'en faire ce qu'elle veut.

On imagine le merveilleux lecteur qu'était Contini, parcourant le recueil de Baudelaire la plume à la main et s'aidant de la voix, et soulignant les mots et les syllabes aptes à reconstituer le « rythme » aboli : « graviter vers la gloire ou vers le déshonneur » (*Les Vocations*) ; « remplissait la maison de ses glapissements » (*Le Désespoir de la vieille*) ; « ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui » (*La Chambre double*) ; « sur les panneaux luisants, ou sur des cuirs dorés » (*L'Invitation au voyage*)²¹.

*

Le poète en prose n'oublie pas la langue du vers, qu'il a parlée : c'est l'hypothèse que Gianfranco Contini et Georges Blin développent. Contini croit à la résurgence du « rythme » dans le poème en prose ; il en traque les manifestations et en vient à contredire le credo baudelairien. La position de Blin est plus ambiguë et plus conforme à l'intention formulée dans la dédicace à Houssaye : les « effets de modulation » qu'il observe dans *Le Spleen de Paris* rappellent les « mouvements lyriques de l'âme » et les « ondulations de la rêverie » que Baudelaire avait l'ambition de traduire²². Mais il ne résiste pas à la tentation de « disposer métriquement » deux passages du *Spleen de Paris* où il perçoit l'écho atténué de l'ancien « rythme ». Les deux critiques paraissent tous deux sensibles à ce qu'on pourrait appeler la mémoire du vers dans la prose. Ils n'étaient pas les premiers à prendre en compte ce phénomène.

Le 1^{er} juin 1837, Sainte-Beuve publie un article sur Millevoye dans la *Revue des deux mondes*. Selon lui, l'auteur de *La Chute des feuilles* n'a connu qu'une éphémère inspiration, qui n'a pas survécu aux « travaux prosaïques » de l'âge adulte. En parlant de Millevoye,

²¹ *Ibid.*, p. 181.

²² Baudelaire, « À Arsène Houssaye » ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 475-476.

Sainte-Beuve pense à lui-même, poète lui aussi dans sa jeunesse et dont l'inspiration n'a guère survécu aux travaux critiques qui l'occupent désormais. Voici ce qu'il écrit :

En nous tous, pour peu que nous soyons poètes, et si nous ne le sommes pourtant pas décidément, il existe ou il a existé une certaine fleur de sentiments, de désirs, une certaine rêverie première, qui bientôt s'en va dans les travaux prosaïques, et qui expire dans l'occupation de la vie. Il existe, en un mot, dans les trois quarts des hommes, comme un poète qui meurt jeune, tandis que l'homme survit²³.

Musset lit l'article, et réagit aussitôt, en adressant à son ami Sainte-Beuve une épître en vers, datée du 2 juin 1837. J'y souligne les douze syllabes qu'il lui emprunte :

Ami, tu l'as bien dit ; en nous, tant que nous sommes,
Il existe souvent une certaine fleur
Qui s'en va dans la vie et s'effeuille du cœur,
Il se trouve en un mot, chez les trois quarts des hommes,
Un poète mort jeune, à qui l'homme survit.
Tu l'as bien dit, Ami, mais tu l'as trop bien dit.

Tu ne prenais pas garde, en traçant ta pensée,
Que ta plume en faisait un vers harmonieux,
Et que tu blasphémais dans la langue des dieux.
Relis-toi ; je te rends à ta muse offensée.
Et souviens-toi qu'en nous il existe souvent
Un poète endormi, toujours jeune et vivant²⁴.

²³ Sainte-Beuve, « Millevoye », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juin 1837, recueilli dans les *Portraits littéraires* en 1844 ; *Portraits littéraires*, édition établie par Gérard Antoine, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 284.

²⁴ Alfred de Musset, *À Sainte-Beuve ; Poésies complètes*, édition présentée et annotée par Frank Lestringant, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2006, p. 533. Le poème de Musset fut d'abord publié par Sainte-Beuve dans ses *Pensées d'août* en septembre 1837, où il est daté, au bas du texte, du 2 juin 1837 et suivi de la réponse en vers de Sainte-Beuve : *À Alfred de Musset*. Musset l'a recueilli en février 1850 dans *Poésies nouvelles*, où il est pourvu d'un sous-titre : *Sur un passage d'un article inséré dans la Revue des deux mondes*, et suivi de la réponse de Sainte-Beuve.

Dans la prose de Sainte-Beuve, Musset a lu ou cru lire un alexandrin. En composant un poème où il l'insère, il rend à la poésie le vagabond qui s'en est échappé. Il rapatrie l'enfant prodigue, moyennant deux légères modifications : la substitution de « chez » à « dans » au début du second hémistiche et la suppression de la virgule après « trouve », pour rendre le vers plus fluide, un peu comme dans *Le Crépuscule du soir* le point d'exclamation de Baudelaire s'atténue en virgule dans la transcription de Georges Blin.

Sainte-Beuve croyait s'être débarrassé de son génie poétique, qui le rattrape. Et sa théorie du poète mort jeune est d'autant plus contestable, selon Musset, qu'il se croit converti aux « travaux prosaïques » alors qu'il continue de parler « la langue des dieux ». Il se contredit, en quelque sorte, ou il se désavoue, en constatant en vers qu'il écrit désormais en prose. Ou mieux : il croit écrire en prose alors qu'il écrit en vers. Et son contradicteur n'a plus qu'à le citer. Et à prolonger l'argument en apportant la preuve du vers par le vers, comme si un dodécasyllabe tombé par hasard sous la plume d'un prosateur offrait l'occasion d'un poème. C'est l'autre effet de ce malentendu métrique : la prose accouche du vers, en dépit de ce qu'elle est. Victor Hugo, lisant ces mots : « Charlemagne l'empereor à la barbe fleurie », dans un article du *Journal du dimanche* en novembre 1846, les retouche et en fait le premier vers d'*Aymerillot* : « Charlemagne, empereur à la barbe fleurie²⁵ ». En septembre 1852, il démarque cette réplique d'une chronique de *La Presse* : « Tiens, dit-elle en tirant les rideaux du lit, les voilà », pour en faire, en économisant deux syllabes, le dernier vers des *Pauvres Gens* : « Tiens, dit-elle en ouvrant les rideaux, les voilà²⁶ ! » Dans les

²⁵ Victor Hugo, *Aymerillot*, dans *La Légende des siècles*, édition présentée, établie et annotée par Arnaud Laster, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002, p. 166 ; vers dont la source est : Achille Jubinal, « Quelques romans chez nos aïeux », *Journal du dimanche*, 1^{er} novembre 1846.

²⁶ Victor Hugo, *Les Pauvres Gens*, dans *La Légende des siècles*, éd. cit., p. 764 ; vers dont la source est une chronique de *La Presse*, 10 septembre 1852, p. 3, reproduisant, dans la rubrique « Départements », un article de *L'Indépendant de la Moselle*.

deux cas, il a perçu le potentiel métrique d'un segment en prose et l'a adapté.

Musset identifiait poésie et versification. Il n'imaginait pas un poète en prose. Nous qui ne partageons pas nécessairement son prosélytisme du vers, nous pouvons nous demander à qui appartient l'alexandrin qu'il emprunte à Sainte-Beuve. À Musset, qui compose un vers à partir de ce qu'il lit ? Ou à Sainte-Beuve, qui aurait inséré un dodécasyllabe dans sa prose en un moment d'égarement, retrouvant malgré lui cette autre langue qu'il a parlée et qui lui serait restée familière ? Qui versifie dans la prose, l'auteur ou le lecteur ?

Le quiproquo qui, à partir d'une citation, fait prendre pour un vers un élément détaché d'un texte en prose est un phénomène courant, et révélateur. Sachant que je travaillais sur Rimbaud, un ami m'a un jour demandé de quel poème était extrait ce vers magnifique : « Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe », qui est une phrase d'un poème en prose des *Illuminations*, *Antique*. Un article du *Monde*, en 1991 – l'année du centenaire de la mort de Rimbaud – cite ces mots : « C'est la vraie marche. En avant, route » comme étant le « dernier vers » de *Démocratie*, qui est un poème en prose²⁷.

Il y a dans la littérature française un cas exemplaire de cette mémoire du vers dans la prose. En janvier 1667, Molière fait représenter une comédie en un acte et en prose, *Le Sicilien ou l'Amour peintre*. Il a, depuis ses débuts, pratiqué le vers et la prose dans son théâtre, avec le même bonheur. Entre deux comédies en vers, *Mélicerte* et *Amphitryon*, il compose une pièce plus courte et plus légère, en prose certes, mais dont l'habile versificateur n'est pas absent. Dès les premières paroles, le modèle apparaît d'un « alexandrin-hors-le-vers » comme disait Contini, où la poésie affleure : « le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche », et la tirade s'achève sur ces deux phrases : « il faut que, nuit et jour, je n'aie

²⁷ *Le Monde*, 22 mars 1991, p. 19.

aucun repos. Mais voici des flambeaux, et sans doute c'est lui²⁸. » Le mètre clandestin prolifère, d'un bout à l'autre de la pièce, rythmant les dialogues : « Où donc te caches-tu ? – Ces gens sont-ils sortis ? – Non : personne ne bouge²⁹ » (scène V) ; « Quel est votre ennemi ? – Parlons bas, s'il vous plaît³⁰ » (scène XII). Les scènes se succèdent en se prêtant à l'oreille métrique, par intermittence certes, mais de manière récurrente et parfois en prolongeant l'effet. Ainsi, dans la seule scène II : « et il me semble, à moi, que vos yeux et les siens, depuis près de deux mois, se sont dit bien des choses » ; « Faites-les approcher. Je veux, jusques au jour, les faire ici chanter³¹. »

Certes, Molière nous éloigne du poème en prose et du XIX^e siècle. Et le théâtre offre des tentations particulières. Il se prête au jeu des interférences entre les deux langues : la prose versifie et le vers prosaïse. Et sur une scène, au XVII^e siècle, parler en vers est si naturel que le mètre ne contrarie pas la prose. Dans une autre comédie, *L'Amour médecin*, représentée en septembre 1665, Molière, témoignant d'une conscience syllabique que le vers dans la prose atteste d'une autre manière, parodie le discours savant d'un pseudo-médecin, qui parle en détachant les syllabes : « d'u-ne.va-peur.fu-li-gi-neu-se.et.mor-di-can-te³² ». Mais qu'il s'agisse de la comédie classique ou du poème en prose, la question est celle de la mémoire métrique, ou de l'inconscient métrique.

*

Chercher le vers dans la prose est une vieille habitude. Ce fut longtemps, pour les stylisticiens traditionnels, une manière d'analyser les moments privilégiés de la prose poétique. Jean Mourot voyait des « vers dissimulés » dans *Atala* et des « fragments

²⁸ Molière, *Le Sicilien ou l'Amour peintre* ; *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1971, p. 525.

²⁹ *Ibid.*, p. 330.

³⁰ *Ibid.*, p. 340.

³¹ *Ibid.*, p. 326.

³² *L'Amour médecin*, *ibid.*, p. 109.

métriques » dans les *Mémoires d'outre-tombe*³³. Les grands prosateurs sont fréquemment accusés de jeter un œil oblique sur l'arsenal de contraintes où puisent les poètes, les vrais, ceux qui parlent « la langue des dieux ». Paradoxalement, on vérifie la maîtrise de la prose à la présence discrète d'un nombre fixe de syllabes. Ainsi, l'on reconnaît la plume fermement tenue de Flaubert à la moitié d'alexandrin qui déclare la mort d'Emma : « Elle n'existait plus » ou à l'hexamètre gorgé de promesses qui, dès les premiers mots du roman, situe *Salammô* dans son lieu : « C'était à Mégara ». Le grand prosateur réserve cette arme secrète aux moments poétisés d'un récit, comme Gautier dans *Une nuit de Cléopâtre* : « Plus triste que la nuit profonde de l'Érèbe³⁴ », ou Chateaubriand évoquant les contrastes de son destin dans *Les Aventures du dernier Abencérage* : « tantôt errant parmi les ruines de Carthage, tantôt assis sur le tombeau de saint Louis³⁵ », ou Rimbaud, qui, dans les premières lignes d'*Une saison en enfer*, comme Yoshikazu Nakaji l'a observé, dispose parallèlement deux propositions relatives selon « le rythme d'un alexandrin » : « ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient », le chiasme des sujets et des verbes amplifiant l'écho d'un rythme appris³⁶. On scande la prose comme si elle comportait des césures et des enjambements. Gérard Purnelle retrouve une multitude d'alexandrins dans *La Nausée* de Sartre³⁷, et Frédéric Lefèvre déplie les phrases de Huysmans en quasi-vers³⁸, préfigurant

³³ Jean Mourot, *Le Génie d'un style. Chateaubriand, rythme et sonorité dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, Paris, Armand Colin, 1960, p. 44.

³⁴ Théophile Gautier, *Œuvres*, édition établie par Paolo Tortonese, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 597.

³⁵ Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1969, p. 1381.

³⁶ Yoshikazu Nakaji, « “Mon sort dépend de ce livre” : vie et art dans *Une saison en enfer* », *Les Saisons de Rimbaud*, sous la direction d'Olivier Bivort, André Guyaux, Michel Murat et Yoshikazu Nakaji, Paris, Hermann, 2021, p. 256.

³⁷ Gérard Purnelle, « “Excusez-moi, monsieur”. Les alexandrins dans *La Nausée* », *Poétique*, n° 144, 4^e trimestre 2005, p. 457-479.

³⁸ Frédéric Lefèvre, *Entretiens sur Huysmans*, Paris, Éditions des horizons de France, 1931, p. 206.

ce que fera Georges Blin, lequel, du reste, ne réserve pas le vers crypté au *Spleen de Paris*, puisqu'il signale que dans *Armance*, Stendhal « tend parfois vers l'alexandrin » : « Habile courtisan chargé d'ans et d'honneurs » ; « Encore un peu de temps, et je devrai la suivre³⁹ ».

Mais ce qui complique le sujet, c'est que les prosateurs de génie ne sont pas les seuls à faire courir à nos oreilles le risque du vers clandestin. Michel Décaudin aimait citer deux alexandrins somptueusement enjambés qu'il avait entendus déclamer dans le haut-parleur d'un train :

Messieurs les voyageurs sont priés de ne pas
Descendre de voiture avant l'arrêt du train⁴⁰.

Et la prose où l'on va chercher le vers pour y trouver un supplément d'âme accorde volontiers le même privilège au tout-venant du discours, à la parole banalisée, comme dans les répliques de Molière ou dans cette boutade d'*Un cheval de race* (dans *Le Spleen de Paris*), que Contini s'abstient d'inclure dans sa récolte d'« alexandrins-hors-les-vers » : « Elle est bien laide. Elle est délicieuse pourtant⁴¹ ! » Et lorsqu'Antoine Fongaro entreprend de faire pour Rimbaud ce que Contini avait fait pour Baudelaire : la collecte de quasi-vers dans les *Illuminations*⁴², Benoît de Cornulier

³⁹ Georges Blin, introduction à *Armance*, Paris, Éditions de la revue *Fontaine*, 1946, p. LII. Le premier exemple de ces « vers dans la prose » dans le premier roman de Stendhal est une correction de l'exemplaire Buci.

⁴⁰ Benoît de Cornulier donne d'autres exemples d'annonces en vers reconstitués, aux p. 109 et 120 de son article mentionné ci-dessous, note 43.

⁴¹ Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 343.

⁴² Antoine Fongaro, « Les vers mesurés dans *Illuminations* », *Littératures* (Toulouse), n° 8, automne 1983, rééd. dans *Sur Rimbaud. Lire « Illuminations »*, Toulouse, Service des publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail, 1985, p. 109-123, et « Sur les vers mesurés dans [*Illuminations*] », *Parade sauvage*, n° 3, juin 1987, rééd. dans « *Fraguemants* » *rimbaldiques*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1989, p. 23-25.

lui réplique en trouvant de l'alexandrin parfaitement constitué dans la prose moins poétique de son collègue⁴³.

Et cette difficulté se double d'une contradiction. Selon le dogme de M. Jourdain, on écrit en vers ou en prose, pas les deux en même temps. Jean Molino cite cette question posée par un personnage de *La Nausée* : « Ne doit-on pas, Monsieur, éviter soigneusement les alexandrins dans la prose ? » et rappelle que l'abbé Bremond, lisant Joubert, avait été déçu d'y trouver des pages entières composées en octosyllabes⁴⁴. Le précepte excluant le vers dans la prose est très ancien : « Il faut éviter le vers dans la prose autant qu'il se peut, surtout les vers alexandrins », écrit Vaugelas, qui tient à préciser qu'« il les faut principalement éviter quand ils commencent, ou achèvent la période, et qu'ils font un sens complet » et « quand il y a deux vers de suite, dont le sens soit parfait en chaque vers⁴⁵ ».

Entre le pédagogue proclamant l'interdit du vers dans la prose et le critique retrouvant la mesure du vers dans les plus belles pages d'un grand prosateur, qui a raison ? Et quel sens faut-il donner à ces moments d'autodérision où un prosateur se surprend à versifier ? Les exemples abondent dans les échanges épistolaires : « Trouvez-moi, s'il se peut, un moyen d'être à vous. (Cela fait un vers) » (Musset à Rachel, 20 juillet 1851⁴⁶) ; « Ta préface est splendide et le livre est divin ! Tiens, j'ai fait un vers sans le savoir. Dieu me pardonne. » (George Sand à Flaubert, 28 janvier 1872⁴⁷). Sand et Musset font

⁴³ Benoît de Cornulier, « *Illuminations* métriques : lire ou faire des vers dans la prose de Rimbaud », *Rimbaud 1891-1991*, actes du colloque d'Aix-en-Provence et de Marseille, 5-10 novembre 1991, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 103-123.

⁴⁴ Henri Bremond, *Les Deux Musiques de la prose*, Paris, Le Divan, 1924, cité par Jean Molino, « La forme poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître ? (suite) Diagnostic intempêtif et gentiment provocateur », *Action poétique*, n° 135, 2^e trimestre 1994, p. 69-70.

⁴⁵ Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française* [1647], édition critique par Wendy Ayres-Bennett, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 369-370, dans un chapitre précisément intitulé « Des vers dans la prose » (*ibid.*, p. 369-372). Le reproche, selon Vaugelas, avait été fait à Tacite et à Tite-Live (*ibid.*, p. 371). Gérard Purnelle rappelle qu'Aristote, Cicéron et Quintilien recommandaient déjà d'éviter le vers dans la prose (art. cit., p. 458).

⁴⁶ *L'Amateur d'autographes*, décembre 1909 ; cité par Frank Lestringant, *Alfred de Musset*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 1999, p. 555.

⁴⁷ George Sand, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin, Paris,

comme s'ils avaient cédé à une irrésistible pulsion et constatant le fait, ils expriment leur surprise. C'est un jeu, que l'on peut jouer dans les deux sens : en feignant le repentir, comme le fait George Sand, ou au contraire en rendant à la poésie un vers égaré dans la prose, comme le faisait Musset lisant Sainte-Beuve. Dans ses *Lignes rimées*, qui sont un recueil de poèmes en vers comportant quelques fantaisies, Xavier Forneret introduit un petit dialogue fictif sur la mort, qui lui inspire cette réflexion : « La Mort recule un pas pour mieux franchir la Vie » ; découvrant ensuite ou faisant mine de découvrir que la phrase qu'il vient d'écrire a douze syllabes, il explique que c'est la raison pour laquelle il en a « pris note ici », justifiant par le seul chiffre douze la présence de ce bel aphorisme, qui pourtant ne rime pas, parmi des « lignes rimées » : douze syllabes suffisent, dans son esprit, à former « un alexandrin⁴⁸ ».

L'intrusion du vers dans la prose peut aboutir à des réactions plus incisives, et même à de ces meurtres symboliques dont les milieux littéraires ont le secret. En mai 1944, Gide publie dans *L'Arche* quelques pages de son *Journal*, dont un texte daté du 5 septembre 1940 où il explique que « composer avec l'ennemi d'hier » n'est pas « lâcheté, mais sagesse ». Avant d'invoquer « le risque [...] de se laisser dominer par la haine », il pose cette question rhétorique : « À quoi bon se meurtrir aux barreaux de sa cage ? », qui provoque l'ironie d'Aragon :

À quoi bon se meurtrir aux barreaux de sa cage ? est vraiment un bel alexandrin. Il n'y en avait pas d'aussi parfait dans *L'Honneur des poètes* : qui disait donc que M. Gide n'avait pas le génie lyrique ? Il y a une poésie de la bassesse, sachons-lui gré de nous y faire accéder⁴⁹.

Garnier, t. XXII, 1987, p. 722. À propos de la préface de Flaubert aux *Dernières chansons* de Louis Bouilhet.

⁴⁸ Xavier Forneret, *Lignes rimées*, Paris, Dentu, 1853, p. [63].

⁴⁹ Aragon, « Retour d'André Gide », *Les Lettres françaises*, 25 novembre 1944. *L'Honneur des poètes* est un recueil de vers publié en juillet 1943 aux Éditions de Minuit ; Aragon se trouvait parmi les auteurs avec, notamment, Eluard, Pierre Emmanuel, Jean Lescure et Pierre Seghers.

Le propos d'Aragon n'est pas la poésie, en l'occurrence : il dénonce les supposées complaisances de Gide sous l'Occupation. Mais dans la polémique, pourquoi se priver d'un argument hors sujet susceptible de blesser l'orgueil de l'adversaire ? Gide n'est pas poète, explique Aragon, du moins quand il croit l'être ; mais il l'est à son insu, quand il n'écrit pas en vers mais en prose et qu'un vers vient par inadvertance sous sa plume. En rééditant ces pages de son *Journal*, Gide les retouche. Il précise notamment que « se laisser dominer par la haine » est un risque « pour la pensée ». Et il ajoute deux syllabes au « bel alexandrin » épinglé par Aragon, et qui donc ne sera plus un alexandrin : « À quoi bon se meurtrir contre les barreaux de sa cage⁵⁰ ? » Comme disait Aragon dans le même article, « M. Gide est un homme qui pèse chacune de ses paroles », et chacune de ses syllabes, et qui ne saurait être poète malgré lui.

Ainsi devant le même fait – un vers inconsidérément introduit dans la prose –, le message qu'Aragon adresse à Gide est à rebours de celui que Musset adressait à Sainte-Beuve : vraiment, Gide n'a jamais été poète, dit Aragon ; décidément, Sainte-Beuve le reste, déclare Musset. Les syllabes sont le signe du destin. Une hypothèse tentatrice voudrait que la première phrase du *Coup de dés*, inaugurée par un hexamètre : « Un coup de dés jamais », « s'écarte nettement de l'alexandrin dont elle avait commencé à suivre la ligne⁵¹ » : si Mallarmé a choisi d'écrire « jamais n'abolira » et non « n'abolira jamais », il préfère « n'abolira le hasard » à « n'abolit le hasard », qui aurait prolongé le mimétisme du vers jusqu'aux fatidiques douze syllabes.

*

En dépit des investigations crypto-métriques de Contini et de Blin, rien ne permet d'affirmer que le « rythme » aurait reconquis l'espace

⁵⁰ André Gide, *Journal*, t. II : 1926-1950, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 729.

⁵¹ Michel Murat, *Le « Coup de dés » de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême Contemporain », 2005, p. 114.

du poème en prose chez Baudelaire, ni chez son « mystérieux et brillant modèle⁵² », *Gaspard de la Nuit*. Le seul dodécasyllabe faisant phrase dans les poèmes en prose d'Aloysius Bertrand est une épigraphe empruntée au *Pantagrue* de Rabelais : « J'ai rêvé tant et plus, mais je n'y entends note⁵³ ». Encore faut-il y tolérer la collision de deux voyelles. Quant à Baudelaire, poète de la maîtrise des formes s'il en est, pourquoi aurait-il perdu le contrôle de la « prose poétique » telle qu'il la concevait, « sans rythme et sans rime » ? Le fait qu'il ait lui-même abordé le sujet dans la lettre à Houssaye, qui fait office de préface, implique qu'il y a veillé.

Suzanne Bernard, dans son grand livre sur l'histoire du poème en prose, fait une hypothèse intéressante à ce sujet, à partir de la correction que Gervais Charpentier, le directeur de la *Revue nationale*, avait imposée au texte d'un poème du *Spleen de Paris*, *La Belle Dorothee*. La « robe de soie collante » de la jeune Cafrine, écrivait Baudelaire, « moule exactement sa taille longue, son dos creux et sa gorge pointue ». Charpentier avait cru bon de remplacer ce long complément direct, trop suggestif, par une formule plus brève et moins compromettante : « les formes de son corps ». On comprend le mécontentement du poète :

Croyez-vous réellement que « *les formes de son corps* », ce soit là une expression équivalente à « *son dos creux et sa gorge pointue* » ? – Surtout quand il est question de la race noire des côtes orientales.

[...]

Monsieur, je désire sincèrement vous remercier du bon accueil que vous m'avez fait ; mais *je sais ce que j'écris*, et je ne raconte *que ce que j'ai vu*. Si encore j'avais été prévenu à temps, j'aurais pu supprimer tout le morceau⁵⁴.

Selon Suzanne Bernard, la réaction de Baudelaire « pouvait provenir aussi de ce que la seconde rédaction [consécutive à la

⁵² Baudelaire, « À Arsène Houssaye » ; *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 276.

⁵³ Aloysius Bertrand, *Un rêve*, dans *Gaspard de la Nuit* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 177.

⁵⁴ Baudelaire, lettre à Gervais Charpentier, 20 juin 1863 ; *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 307.

correction de Charpentier] terminait le paragraphe par un alexandrin⁵⁵ » : « et moule exactement les formes de son corps ». Ainsi s'expliquerait également, selon elle, le fait que le vers parfumé de *La Chevelure* : « De l'huile de coco, du musc et du goudron », soit devenu, dans le texte de son correspondant en prose, *Un hémisphère dans une chevelure* : « du goudron, du musc et de l'huile de coco », qui compte toujours douze syllabes, mais moins bien équilibrées, au point de rendre la césure improbable⁵⁶. Ainsi Baudelaire, poète en prose, éloignerait le spectre de l'alexandrin.

L'hypothèse de Suzanne Bernard est séduisante mais fragile : l'initiative du directeur de la *Revue nationale* est inspirée par un souci de bienséance et la réplique de Baudelaire à cette censure puritaine s'explique sans qu'il soit nécessaire d'invoquer sa hantise du « rythme ». Mais qui sait ? S'il existe un inconscient métrique, il se manifeste en dépit des intentions des uns et des autres. Comptées ou non, faisant sens et faisant « rythme », les syllabes résonneraient comme le rappel d'un ordre que l'on croit aboli et qui survit, et le vers serait le repentir de la prose poétique.

Le mètre dans la prose est-il la vérité d'un versificateur qui s'ignore ou le mensonge d'un prosateur qui ne se contrôle pas ? ou le fantasme d'un lecteur cultivé ? D'un lecteur qui compte jusqu'à six, ou jusqu'à huit, ou qui compte jusqu'à douze parce qu'il a la culture dodécasyllabique. C'est d'« alexandrin » que parle Suzanne Bernard. Et c'est un alexandrin que Musset entend dans le couplet de Sainte-Beuve sur Millevoys. « L'alexandrin est le vers d'un peuple qui sait compter », disait Claudel⁵⁷. Physiologiquement, le locuteur français tient le souffle jusqu'à six syllabes, comme les métriciens modernes nous l'ont rappelé. Culturellement, il double la mise et fait du dodécasyllabe le mètre emblématique, qui serait entré dans le génie national comme on franchit les portes du Panthéon. Le même

⁵⁵ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 137.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Paul Claudel, *Journal*, 11 octobre 1921, texte établi et annoté par François Varillon et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1968, p. 524.

Claudiel lui attribuait une « espèce d'autorité immobile⁵⁸ » dans les réflexions sur le vers français qu'il rédige durant son séjour au Japon, comme si le contact avec une autre culture le rendait plus sensible à ce « besoin de nécessité⁵⁹ » enraciné dans la versification française.

Est-ce cette « autorité immobile » que cherche ou que trouve sans la chercher le prosateur affirmant un fait, une idée, un axiome, un paradoxe, voire une interrogation ou une boutade, en modulant cette idée ou ce fait en douze syllabes traditionnellement césurées ? Xavier Forneret entendait simultanément « un alexandrin et une idée » dans le monostiche que je citais plus haut et qu'il intégra à son recueil de vers. Et Leconte de Lisle donnait spontanément la forme d'un alexandrin aux aphorismes qu'il consignait dans ses cahiers : « La mort est le dernier accident de la vie » ; et lorsqu'il reformule une pensée de Voltaire dans une lettre à Mme Du Deffand : « je vous exhorte à jouir autant que vous le pourrez de la vie qui est peu de chose, sans craindre la mort qui n'est rien⁶⁰ », il hésite sur l'ordre des mots mais pas sur le nombre de syllabes : « Ami la vie est peu de chose et la mort rien / La vie est peu de chose, ami. La mort n'est rien⁶¹ ».

Les exemples abondent de ces orphelins de la versification qui s'affirment en une phrase de douze syllabes : « Paris le couronna, Sodome l'eût banni » (Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, IV^e Entretien, à propos de Voltaire) ; « On compte ses aïeux quand on ne compte plus » (Chateaubriand, *La Vie de Rancé*) ; « Mais pourquoi regretter un éternel soleil » (Rimbaud,

⁵⁸ Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », datées de « Tokyo, 7 janvier 1925 », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} octobre et 1^{er} novembre 1925, recueilli en 1928 dans *Positions et propositions* ; *Œuvres en prose*, textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 11.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 8. « La forme stricte de l'alexandrin lui confère les caractères de la nécessité et de l'évidence », avait écrit Claudel dans un éloge de Boileau daté du 26 janvier 1911 (*ibid.*, p. 238).

⁶⁰ Voltaire, lettre à Marie de Vichy de Chamrond, marquise Du Deffand, 13 octobre [1759] ; *Correspondance*, édition Théodore Besterman, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1980, p. 639.

⁶¹ Charles Leconte de Lisle, *Œuvres diverses*, édition critique par Edgard Pich, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 494.

« Adieu », dans *Une saison en enfer*) ; « Si ça ne vous fait rien, je garderai mes bas » (Jean-Paul Sartre, *La Nausée*) ou si l'on va puiser dans la tradition du poème en prose : « La jeunesse est semblable aux forêts verdoyantes » (Maurice de Guérin, *Le Centaure*) ; « Son corps alla cogner contre le mur d'un chêne » (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, IV). Saisissant un calembour trop peu concentré de Ponson du Terrail, Alphonse Allais le reformule : « Quand il vit le lit vide, il le devint », avant que la rumeur ajoute les deux syllabes dont la culture dodécasyllabique a besoin : « Quand il vit le lit vide, il le devint aussi. » L'alexandrin, dit encore Claudel, capte « toute une vue⁶² », il embrasse une idée en quelques syllabes frappées au « rythme » mémorial.

Cette identification de la phrase au « rythme » dodécasyllabique peut l'être aussi à une ligne, isolée graphiquement ou typographiquement, puisqu'un vers, c'est une ligne. Xavier Forneret parlait de « lignes rimées », pour simplement désigner des vers. La phrase centrale d'*Antique*, que je citais plus haut, dans les *Illuminations* de Rimbaud : « Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe », occupe exactement une ligne, dans la version autographe du texte. Est-ce un hasard de transcription ? Un hasard qui devient un signe fort puisque cette phrase dévoile l'identité du « fils de Pan » qu'invoque le poète.

Même si la notion de phrase s'y dilue, la disposition qu'a choisie Mallarmé pour la mise en page du *Coup de dés* fait apparaître des lignes écrites qui retrouvent « l'apparence du vers fixe⁶³ » : « le voile d'illusion rejailli leur hantise », ou, placée au bas d'une page : « par la neutralité identique du gouffre », ou qui retrouvent cette « apparence » d'une manière plus visible encore lorsque la mise en page la segmente en mimant la scansion : « veillant / doutant / roulant / brillant et méditant », ou lorsque l'une de ces lignes

⁶² Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », art. cit., éd. cit., p. 11.

⁶³ Stéphane Mallarmé, lettre à Camille Mauclair, [9 octobre 1897] ; *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. 818.

comptées jusqu'à douze désigne allusivement ce nombre-là : « l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre⁶⁴ ».

Si on les compare à d'autres recueils de poèmes en prose, à *Gaspard de la Nuit* ou au *Spleen de Paris*, ou à une œuvre plus contemporaine, *Le Drageoir aux épices* de Huysmans (1874), les *Illuminations* sont de ce point de vue un cas particulier, sinon unique⁶⁵. Le début et surtout la fin des poèmes s'offrent très souvent à « l'apparence du vers fixe ». Le dodécasyllabe conclusif, parfaitement compté, comme dans *Parade* (« J'ai seul la clef de cette parade sauvage ») ou dans *Guerre* (« C'est aussi simple qu'une phrase musicale ») ou modulé en deux hexamètres, comme dans *Conte* (« La musique savante manque à notre désir ») ou comme dans le jeu de répliques qui conclut *Veillées I* (« – Était-ce donc ceci ? / – Et le rêve fraîchit. »), est un marquage rimbaldien du poème en prose, tout comme la structure en encadrement, dans *Aube* par exemple, où *l'incipit* et *l'excipit* : « J'ai embrassé l'aube d'été » / « Au réveil il était midi » se répondent en épousant la même mesure et la même disposition sur une ligne.

Ce qui distingue la présence du vers dans les poèmes en prose de Rimbaud, c'est sa manière de l'impliquer dans la structure du poème, de la rendre performante, de rendre l'apparence du vers plus qu'apparente. C'est pourquoi je parlerais de présence, dans son cas, plutôt que de mémoire. Chez d'autres, la mesure tend à se fondre dans le tissu de la prose poétique. L'exemple du dodécasyllabe d'*Antique* est particulièrement éloquent à cet égard. Michel Décaudin saisit un autre aspect de cette présence du vers dans les *Illuminations* en relevant les successions d'hexamètres intégrés à la phrase, dans *Après le Déluge* par exemple : « Dans la grande rue sale / les étals se dressèrent / et l'on tira les barques⁶⁶ ». Rimbaud utilise les deux

⁶⁴ Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [1896] ; *ibid.*, respectivement p. 374, 383, 387 et 373.

⁶⁵ La question a plus d'une fois fait débat. Voir par exemple l'échange sur ce sujet entre Antoine Fongaro et Benoît de Cornulier (références ci-dessus, notes 42 et 43).

⁶⁶ Michel Décaudin, « Des Vers nouveaux aux *Illuminations*. Une aventure de l'écriture », dans *Arthur Rimbaud : poesia e avventura*, atti del colloquio internazionale (Grosseto,

fonctions de cette mémoire métrique : pour structurer le poème et pour moduler la phrase.

11-14 settembre 1985), a cura di Mario Matucci, Pisa, Pacini, 1987, p. 11.