HAL
open science

Rime et raison

Etienne Brunet

To cite this version:

Etienne Brunet. Rime et raison. La formalisation des contraintes de la rime, J.F. Jeandillou, Feb 2008, Nanterre, France. pp.201-222. hal-01363234

HAL Id: hal-01363234

https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-01363234v1

Submitted on 9 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rime et raison[1]

Etienne Brunet

Mon Dieu, qu'il est difficile de trouver un titre original. *Google* m'apprend que « rime et raison » est le titre d'un ouvrage de Roger Gouze et que « la rime et la raison » est revendiqué par un livre du philosophe Jacques Bouveresse. Inutile de recourir à l'expression négative, plus banale encore : « ni rime ni raison » compte 628 occurrences et « sans rime ni raison » près de 10 000. Pour espérer ne pas piétiner des sentiers déjà battus, on a pensé associer à la rime le mot latin « ratio ». Peine perdue : quelqu'un est passé par là avant nous. C'est en effet le sens latin de « compte, calcul, rapport » que nous donnons ici à la raison en l'appliquant à la versification et plus précisément à la rime. Mais cette entreprise non plus n'est pas originale. S'il est un domaine où le chiffre a été légitimement associé à la lettre, c'est bien celui du vers et de la rime. La rime est rythme ; les *pieds*, la *métrique*, la *mesure* et même le mot *quantité*, tout le vocabulaire de la versification appartient à l'univers des nombres. Les premiers travaux de linguistique quantitative ont précisément pris pour objet le vers de Valéry ou celui de Corneille, ou, à l'étranger, celui de Shakespeare, et ils continuent une antique tradition de comptage qui remonte aux lettrés alexandrins et qui s'est exercée sur le premier poète : Homère.

Il est aisé de constituer un corpus poétique. Comme les poètes sont en général moins bavards que les prosateurs, la saisie des textes poétiques est une entreprise abordable qui ne nécessite apparemment pas un investissement trop lourd, d'autant que beaucoup de poèmes et de recueils sont accessibles sur Internet. Mais l'accouplement des rimes associées pose un problème qui ne se résout facilement que dans le cas des rimes plates. Si les rimes sont uniformément embrassées ou croisées, dans le cadre du quatrain, le traitement est encore automatisable. Mais il cesse de l'être quand le rythme change à l'intérieur du recueil, d'une pièce à l'autre, ou à l'intérieur du poème, d'une strophe à l'autre. Comme la rime est faite en principe pour l'oreille, l'ordinateur qui est sourd et ne voit que des lettres est démuni pour reconnaître les sons appareillés, d'autant que la correspondance entre les sons et les graphies est

1. Communication au colloque SIAT 2008, « La formalisation des contraintes de la rime »,.

incertaine en français. Comment faire comprendre à la machine que les « sots » peuvent s'entendre avec les « pourceaux » et qu'un « dément » peut s'accorder avec un « amant » mais pas avec ceux qui « aiment » ?

Devant l'ampleur de la tâche manuelle, nous avons renoncé à traiter l'ensemble de la poésie française, en choisissant cependant l'auteur qui en France a amassé le plus gros monceau de rimes : Hugo. S'agissant de Hugo, une étude de la rime est riche de promesses et se justifie d'autant plus que Hugo avait une conscience claire de son art. Sur le vers et la rime, il a des principes clairement formulés et strictement appliqués. Il fait la chasse aux fautes dans ses propres épreuves ou dans les travaux des autres. On le voit même corriger des erreurs de versification dans les inscriptions latines[2]. Il lui arrive de glisser malicieusement des vers dans sa prose comme celui-ci qui est presque avoué : « C'étaient des vers sans rime, comme un sourd en peut faire. » (*Notre-dame de Paris*). Mais il a une conscience aiguë de ce qu'est la prose et de ce que sont les vers et regrette que les académiciens ne partagent pas cette science[3], non plus que les protes : « Dans la langue française, dit-il, il y a un abîme entre la prose et les vers. »[4] C'est précisément parce qu'il joue en virtuose de ces deux registres, qu'il peut risquer de les mêler, avec une hardiesse prudente, dans le vers brisé, qui loin d'être une facilité, est un raffinement de l'art : « Le vers moderne, ce fameux vers brisé qu'on a pris pour la négation de l'art et qui en est, au contraire, le complément [...] a mille ressources, aussi a-t-il mille secrets. »[5] L'art poétique de la *Réponse à un acte d'accusatio*n est certainement le plus drôle des manifestes poétiques qui aient vu le jour en France, mais ce n'est pas le plus léger : il contient une théorie du vers d'autant plus sérieuse qu'elle s'appuie sur des exemples et qu'il s'agit moins d'un programme pour l'avenir que d'une réflexion inspirée par l'expérience :

Oui, mon vers croit pouvoir, sans se mésallier,
Prendre à la prose un peu de son air familier.

---

2. Quelquefois même sur les exemplaires imprimés : « J'ai rectifié pour vous, sur l'exemplaire que je vous envoie, une rime fausse *ennemis, amis*, qui est dans Voltaire, ce qui achève de la condamner », *Correspondance (1867-1873),* p. 95.

3. « L'académie est un lieu où l'on sait tout, excepté ce qui doit entrer dans les douze syllabes sacrées dont se compose un vers. », *Correspondance (1814-1848),* p. 627.

4. *Correspondance (1814-1848),* p. 59.

5. *Correspondance (1814-1848),* p. 597.

-I-

Dans une première approche on a pris appui sur deux recueils intégralement dépouillés : *Feuilles d'automne* et *Chansons des rues et des bois*, ces deux recueils, opposés par la date et l'inspiration, permettant une étude contrastive[6]. Formaliser la désignation automatique des rimes associées était une tâche encore aisée dans le quatrain uniforme des *Chansons des rues et des bois* – encore que dans certaines pièces, comme l'*Oubli* (*Jeunesse*, XXI), Hugo oublie le schéma général des rimes croisées, pour adopter sans crier gare, celui des rimes embrassées. Mais dans les *Feuilles d'automne* la structure de la strophe est nettement plus variée, associant tantôt quatre vers (en rimes plates, croisées ou embrassées), tantôt cinq (selon le schéma *abaab*), tantôt six (de type *aabccb*), tantôt huit (*ababcccb*), tantôt dix (*ababccdeed*) et jusqu'à douze (*ababcccdeeed*), soit huit modèles d'inégale extension. Le sizain y est fort répandu, tandis que les structures longues et complexes restent l'exception dans ce recueil (respectivement 1, 2 et 3 pièces de 8, 12 et 10 syllabes). Il a fallu décrire à la machine la structure de chaque poème pour lui permettre d'associer les rimes qui vont ensemble. A la variété des mètres utilisés s'ajoute la liberté des choix, souvent inconséquents, là où la tradition hésite. Les cas d'espèce ne sont pas rares, qu'il s'agisse des licences dites poétiques ou des incohérences, involontaires ou délibérées, qu'on relève dans les faits. Dans son traité de versification Grammont cite le découpage incertain de *hier*, *fouet* et *miasme*. Si chez Hugo le *fouet* claque d'un coup sec et reste toujours monosyllabique (sur 19 emplois en poésie), par contre l'inconstance règne pour *hier* (48 fois dissyllabe et 7 fois monosyllabe) et pour *miasme* (respectivement 7 et 5).

On a compté et catalogué 2915 rimes dans les *Feuilles d'automne*, dont 1661 différentes (et respectivement 5816 et 3627 dans les *Chansons des rues et des bois*). Précisons d'abord qu'on s'est abstenu ici de procéder à toute lemmatisation, puisque c'est la forme du mot qui compte, qu'elle soit visuelle, comme dans le couple *mer−aimer*, ou plus souvent sonore. Qu'on vienne à négliger en effet les marques du genre grammatical, et l'on perd le moyen de reconnaître rimes féminines et masculines. Même la distinction du singulier et du pluriel des noms doit être maintenue,

6. La présente étude complète un article paru sous le titre « Rhymes in Victor Hugo » dans la revue *Empirical studies of the arts*, Baywood Publishing Company, Amityville, NY, vol.10, n°2, 1992, p. 183-192. Elle développe une page trop rapide consacrée au rythme poétique dans l'article *Hugocentric Tendancies* du présent recueil.

puisque Hugo évite de les mêler à la rime, même si l'oreille ne fait pas la différence.

Le nombre de couples de rimes est égal à la moitié du total des rimes dans les *Chansons* − soit 5816 / 2 = 2908 −, mais non pas dans les *Feuilles d'automne* où certains schémas de strophe prévoient des ménages à trois. Le nombre de pieds n'étant pas constant d'une pièce à l'autre, des questions comme la longueur moyenne du vers perdent leur intérêt. Le quotient nombre de mots / nombre de vers n'a de sens que pour un mètre défini, comme l'alexandrin de Corneille (9,179 mots par vers en moyenne, selon Muller). La valeur obtenue dans les *Feuilles d'automne*,

(24866 mots communs + 228 noms propres) /2915 vers = 8,609 mots par vers

est nécessairement moins élevée puisqu'elle enveloppe des octosyllabes et des vers de six pieds ou moins, mêlés aux alexandrins.

Quant à la catégorie grammaticales des mots à la rime, un rapide sondage pratiqué dans les *Feuilles d'automne*, à partir de la liste alphabétique, a permis de dénombrer 2 démonstratifs, 1 adverbe, 39 verbes, 66 adjectifs ou participes et 145 substantifs. Ces proportions qui concernent les 253 rimes appartenant aux lettres *a*, *b* et *c*, ne sont qu'une approximation de la distribution réelle.

Cela est pourtant suffisant pour dénoncer les privilèges de la classe nominale qui est la seule à offrir une grande variété de choix. Les mots grammaticaux constituent une classe fermée et limitée, et beaucoup de leurs éléments, étant atones, sont exclus des places réservés à l'accent rythmique, à plus forte raison à la rime. Les verbes représentent certes une catégorie largement ouverte mais les désinences verbales sont une contrainte peu favorable à la variété des rimes, et mis à part certaines formes du présent du premier groupe les rimes féminines y sont rares. Quant aux adverbes, leur nombre est limité sauf s'il s'agit des formes en *ment* dont le moule trop uniforme est peu fait pour séduire la rime. Ces faits tiennent à la versification française et ne sont par propres à Hugo. On peut même estimer que Hugo a contribué à desserrer l'étau et à assouplir ce « grand niais » d'alexandrin, sans toutefois le disloquer assez pour admettre à la rime des articles et des formes atones. On trouve bien un *il* dans les *Feuilles d'automne*, un *je* (*abriterai-je*) dans les *Chansons*, et dans l'un et l'autre recueils des *celle* et des *ceu*x qui pratiquent

hardiment l'enjambement. Mais cela ne va pas jusqu'aux contorsions acrobatiques ou provocantes que risque Verlaine[7].

rime	*fréquence*	*effectif*	*occurrences*
âme	23		
ombre	23	2	46
pas	17		
sombre	17	2	34
ciel	15		
flamme	15	2	30
foule	14		
monde	14	2	28
onde	12	1	12
fleurs	11		
jour	11		
nuit	11		
terre	11		
Dieu	11	5	55
amour	10		
profonde	10		
vie	10	3	30
elle	9		
main	9		
nombre	9		
or	9		
pensées	9		
voix	9	6	54
aile	8		
cieux	8		
feu	8		
front	8		
même	8		
mer	8		
orage	8		
pensée	8		
prière	8		
sommes	8		
sublime	8		
voiles	8		
yeux	8	13	104
bruit	7		
chemin	7		
encor	7		
étoiles	7		
fois	7		
gloire	7		
hommes	7		
mère	7		
pleurs	7		
poésie	7		
sourire	7		

rime	*fréquence*	*effectif*	*occurrences*
tête	7		
tombe	7		
tour	7		
vents	7	15	105
aurore	6		
genoux	6		
grève	6		
joie	6		
père	6		
sereine	6		
vous	6	7	42
ailes	5		
air	5		
airain	5		
berceau	5		
cesse	5		
dorés	5		
emporte	5		
enfance	5		
enfuit	5		
envie	5		
étoile	5		
fantaisie	5		
flots	5		
homme	5		
horizon	5		
ici	5		
lumière	5		
meilleurs	5		
moi	5		
mouvants	5		
mystère	5		
nue	5		
pieds	5		
poète	5		
réclame	5		
rêve	5		
rois	5		
route	5		
soir	5		
suprême-	5		
universel	5		
voile	5	32	160
fréquence	4	60	240
fréquence	3	89	267
fréquence	2	284	568
fréquence	1	1140	1140
TOTAL		1661	2915

Tableau 1. Les rimes dans les *Feuilles d'automne (par ordre de fréquence)*

7. Nous n'avons pas trouvé chez Hugo d'exemple aussi hardi que ceux-ci qu'on trouve dans le même poème très connu de Verlaine : *Tout suffocant / Et blême, quand / Sonne l'heure et Pareil à la / Feuille morte.*

Les relevés hiérarchiques qui rendent compte de la rime dans les deux recueils et qui remplissent les tableaux 1 et 2 évoquent excellemment l'atmosphère poétique propre à chacun. Longtemps le titre que Hugo envisageait pour ses *Chansons* évoquait les rues sans parler des bois. Hugo s'est ravisé avec raison car le mot *bois* vient en tête dans la liste des rimes fréquentes de ce texte. On y cherchera vainement le mot *rue* qui n'a que 3 occurrences et qui n'a guère sa place dans le paysage agreste qu'évoquent les rimes du tableau 2.

En s'appuyant sur les rimes fréquentes, on pourrait planter le décor du recueil qui invite le lecteur à flâner sur l'*herbe*, au milieu des *fleurs* et des *roses*, à toute heure du *jour* et de la *nuit*, à l'*aurore* ou le *soir*. Car sous le *ciel bleu*, sous le *soleil* d'*or*, ou sous le *firmament sombre* et *noir*, c'est la *fête* des *oiseaux*, la *joie* du *coeur*, le *rêve charmant*, le *sourire* du *printemps*, le *baiser* de l'*amour*, et *elle*, la *belle*, partout présente. Certes plusieurs des éléments du tableau 2 se retrouvent dans le tableau 1, parce qu'ils appartiennent au vocabulaire commun de la poésie, mais la tonalité des *Feuilles d'automne* telle qu'elle apparaît dans ses rimes fréquentes semble moins gaie, plus intime et plus méditative, plus sensible aux impressions de l'*âme* (c'est le premier mot de la liste[8]), plus portée aux pensées, aux prières, aux pleurs, voire aux orages, et plus attentive au monde, à la foule, aux hommes, aux voix. Nous ne voulons pas ici anticiper sur l'étude du contenu, même si la rime est le lieu privilégié où se fondent la forme et le contenu. Car les temps forts de la prosodie coïncident généralement avec les accents thématiques. Et il arrive même à Hugo de jouer sur les rimes et d'en faire un système indépendant, qui reproduit la strophe en raccourci. Considérons par exemple le quatrain suivant emprunté à la pièce *Meudon* des *Chansons* :

Les belles deviennent jolies ;	*Jolies*
Les cupidons viennent et vont ;	*Vont.*
Les roses disent des folies,	*Folies*
Et les chardonnerets en font.	*Font.*

Une oreille lointaine qui ne saisirait que la rime du vers distinguerait encore un sens : *Jolies vont. Folies font*. Ainsi le promeneur, que surprend la première bouffée d'une fanfare éloignée et qui n'en perçoit que les temps forts, devine la valse ou la marche militaire.

8. Hugo dans sa *Préface* définit fort bien ce climat du recueil : « Ce sont des vers de l'intérieur de l'âme. », *Oeuvres poétiques I, Pléiade*, p. 715.

rime	*fréquence*	*effectif*	*occurrences*
bois	22	*1*	*22*
nuit	17	*1*	*17*
amour	16		
ombre	16	*2*	*32*
cieux	14		
fleurs	14		
infini	14		
superbe	14	*4*	*56*
elle	13		
rose	13		
soir	13		
sombre	13	*4*	*52*
herbe	12		
vent	12	*2*	*24*
bleu	11		
Dieu	11		
jour	11		
noir	11		
oiseaux	11		
printemps	11		
roses	11		
sourire	11	*8*	*88*
âme	10		
aurore	10		
choses	10		
ciel	10		
firmament	10		
mystérieux	10		
or	10		
rosée	10		
soleil	10	*9*	*90*
aile	9		
aime	9		
baiser	9		
bas	9		
belle	9		

rime	*fréquence*	*effectif*	*occurrences*
chose	9		
dire	9		
été	9		
fête	9		
forêt	9		
gloire	9		
homme	9		
joie	9		
moi	9		
mystère	9		
rêve	9		
voix	9		
yeux	9	*18*	*162*
ailes	8		
beauté	8		
charmant	8		
coeur	8		
doux	8		
esprit	8		
ève	8		
farouche	8		
main	8		
mieux	8		
pas	8		
terre	8		
toi	8		
vermeil	8	*14*	*112*
.....	7	*18*	*126*
.....	6	*30*	*180*
.....	5	*50*	*250*
.....	4	*80*	*320*
.....	3	*179*	*537*
.....	2	*541*	*1082*
.....	1	*2666*	*2666*
TOTAL		**3627**	**5816**

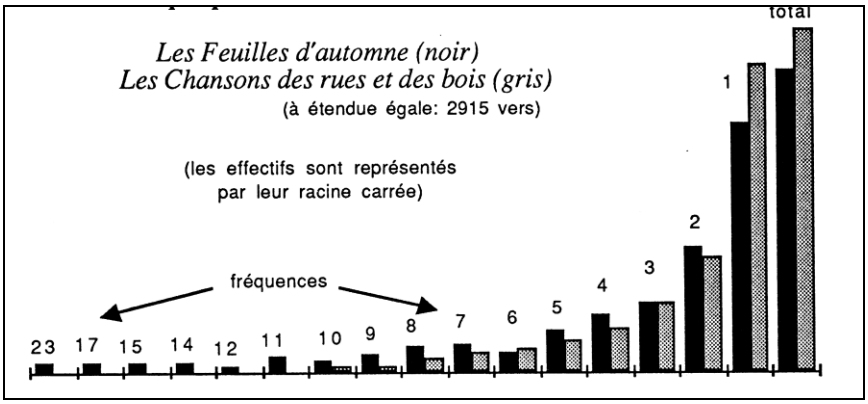
Tableau 2. Les rimes dans les *Chansons des rues et des bois* (par ordre de fréquence**)**

La différence entre les deux recueils n'est pas seulement dans le choix thématique des mots à la rime. Elle est aussi dans la variété des espèces, qui est plus considérable dans les *Chansons*. Normalement le taux de répétition des rimes croît avec l'étendue des textes, comme cela se produit plus largement pour les mots. Or c'est l'inverse qu'on observe dans le cas présent. Les *Feuilles d'automne* comptent 1661 rimes différentes pour 2915 vers, soit un taux de répétition de 1,75. Les *Chansons* ont un rapport plus faible : 5816 / 3627 = 1,60, et donc une richesse plus grande d'invention. C'est que la situation des deux recueils n'est pas la même : après avoir donné des preuves de sa virtuosité dans

les *Orientales*, Hugo se pose dans les *Feuilles d'automne* en rival de Lamartine, plus soucieux de profondeur et de pureté que d'éclats et d'artifice. Il dit de ses vers dans la Préface : « Ce sont de ces élégies comme le coeur du poète en laisse sans cesse écouler par toutes les fêlures que lui font les secousses de la vie. » Au contraire après la publication des *Châtiments*, des *Contemplations* et de la première série de la *Légende des siècles*, Hugo n'a plus à donner des preuves de sa puissance. Mais il peut craindre qu'on le réduise − si l'on peut dire − à la stature d'un penseur et d'un visionnaire. Et au moment où Baudelaire et le Parnasse invitent le poète à se contenter d'un statut d'artiste ou d'artisan, Hugo sent le besoin d'affirmer sa virtuosité technique et de montrer que dans ce domaine il n'est pas seulement le rival de Théophile Gautier, mais son maître − ce que la critique, même hostile, a reconnu immédiatement : « L'auteur n'a pas donné de pièces de métier où paraissent autant la force et la dextérité de sa main. »[9]

La variété combinatoire des rimes se mesure non seulement par le taux de répétition, mais aussi par le tableau de distribution des rimes, dont les listes 1 et 2 donnent le détail. Les deux extrêmes de cette distribution sont particulièrement révélateurs. D'une part la rime la plus fréquente des *Feuilles d'automne* (*âme* 23 occurrences) l'emporte sur la tête de liste des *Chansons* (*bois* 22 fois à la rime). D'autre part l'effectif des rimes uniques est beaucoup plus considérable dans les *Chansons* : 2666 contre 1140 dans les *Feuilles d'automne*. Si l'on craint cependant que l'étendue inégale des deux textes ait des effets mal contrôlés sur la variété des rimes, on peut réduire artificiellement les deux recueils à la même longueur, en s'arrêtant au vers 2912 des *Chansons*, au moment où prend fin l'autre texte. Si l'on procède ainsi la rime la plus souvent sollicitée dans les *Chansons* ne dépasse pas la fréquence 10, loin derrière l'élément symétrique des *Feuilles d'automne*. Les deux profils que le graphique 1 superpose s'opposent nettement : le premier recueil répète à satiété les mêmes rimes, alors que le second cultive la rareté, la surprise et la variété. Sur le graphique les symboles noirs attachés aux *Feuilles d'automne* dominent dans les fréquences hautes, à gauche, alors qu'à droite les effectifs des fréquences rares penchent en faveur des *Chansons* (« bâtons » en gris).

9. Propos de Louis Veuillot, cité par Pierre Albouy, *Oeuvres poétiques III*, p. XV.



Graphique 1. La distribution des rimes dans les deux recueils

-II-

Reste à tenter de mener une enquête sur les sons ou phonèmes, en n'envisageant que la dernière voyelle accentuée, celle où se pose la voix avant d'attaquer le vers suivant. Nous n'avons pas étudié les consonnes qui précèdent et n'avons retenu de l'environnement que trois situations : les rimes féminines, les rimes masculines à voyelle entravée (par exemple *bord* ou *ciel*) et les rimes masculines à voyelle libre (par exemple *cieux* ou *fond*). Voici d'abord les effectifs observés[10] :

Les *Feuilles d'automne*

	masc. (libre)	*masc. (entravé)*	*masc*	*fém*	*total*
i	102	35	137	286	423
u	14	10	24	91	115
é	196		196	140	336
è	27	89	116	387	503
eu(x)	94		94	9	103
in	78		78	7	85
eu(r)		84	84	18	102
a	32	13	45	184	229
â			0	44	44
an	131		131	73	204

Les Chansons des rues et des bois

	masc. (libre)	*masc. (entravé)*	*masc*	*fém*	*total*
i	114	22	136	245	381
u	35	19	54	70	124
é	203	0	203	92	295
è	99	57	156	413	569
eu(x)	74		74	17	91
in	112	2	114	12	126
eu(r)		54	54	3	57
a	54	21	75	171	246
â	2		2	23	25
an	177		177	85	262

10. On comprendra sans peine la notation phonétique dont nous nous servons et qui est celle de Grammont. *In, on, an* désignent les voyelles nasalisées (avec confusion de *in* et de *un*). *Eu(r)* symbolise le *eu* ouvert qu'on trouve dans *fleur*, et *eu(x)* le *eu* fermé de *heureux*. *Oi* correspond à la voyelle double de *gloire* ou *émoi*. On n'a pas tenu compte des demi-voyelles qu'on rencontre dans *nuit* (rangé sous *i*) ou dans *paille* (rangé sous *a*).

oi	50	18	68	69	137	oi	57	24	81	45	126
o	41	41	111	152	o		32	32	103	135	
ô 59		59	37	96	ô	89		89	66	155	
on	92		92	137	229	on	146		146	49	195
ou	32	43	75	79	154	ou	40	20	60	65	125
tot	**907**	**333**	**1240**	**1672**	**2912**	**total**	**1202**	**251**	**1453**	**1459**	**2912**

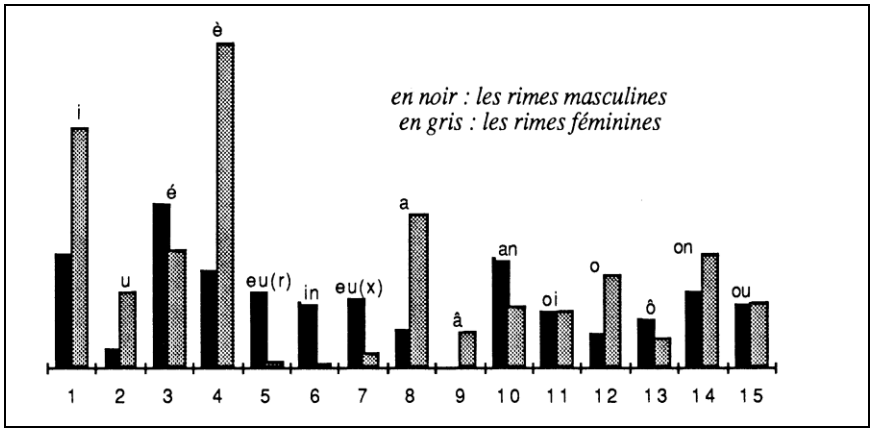
Tableau 3. Relevé des sons dans les rimes

Or Hugo choisit précisément la proportion favorable aux rimes féminines, dont l'effectif (1672) est largement supérieur à celui des masculines (1240). Pourquoi cette faveur accordée à l'espèce féminine, là où le choix est possible ? Est-ce particulier aux *Feuilles d'automne* ? ou à Hugo ? Il faudrait une enquête plus vaste pour proposer une réponse. L'examen des *Destinées*, dont le mètre utilise principalement une strophe de sept vers, où l'un des camps l'emporte nécessairement sur l'autre, montre que Vigny donne aussi l'avantage à la rime féminine. La règle de l'alternance des rimes masculines et féminines que Ronsard met en oeuvre avant que Malherbe ne l'impose est peut-être un jugement de Salomon un peu rude pour la langue française[11]. Dès que le moule de la strophe (Ronsard avait prévu cette exception) permet de rompre la loi égalitaire, il semble que la rime féminine bénéficie de quelques privilèges.

Le graphique 2 établit la répartition des deux espèces pour les quinze sonorités distinguées. On y voit la domination des rimes masculines dès qu'on a affaire à une voyelle nasale : *in, an* et *on*. Et l'on peut avancer une explication, au moins partielle : les nasales perdent leur nasalité devant une syllabe muette, sur le modèle *ancien / ancienne*, *paysan / paysanne*, *baron / baronne*. On pourrait penser que les rimes féminines l'emportent quand la voyelle finale accepte la marque du genre grammatical, ce qui semble se produire pour *i* et *u*. Mais le contre-exemple de *é* invite à chercher d'autres influences. La plus forte semble venir de la suffixation : il y a une grande variété dans le dictionnaire de suffixes en *ie*, en *age*, en *able*, − ce qui grossit les effectifs de la classe féminine, sans que le genre non plus que le sexe puissent être mis en cause. Et inversement les suffixes *té*, *tion* ou *eur*, même si Hugo ne les prise pas exagérément en

11. Il importerait toutefois de savoir combien de mots, dans la langue, mais aussi dans le discours, et plus précisément dans le registre poétique, sont pourvus ou dépourvus d'un *e* muet. Ce critère phonétique ne recouvre pas celui du genre grammatical, même dans le cas des adjectifs, encore moins celui du sexe.

poésie, contribuent à augmenter l'armée des rimes masculines, sans prendre davantage parti dans la guerre des sexes et du genre.

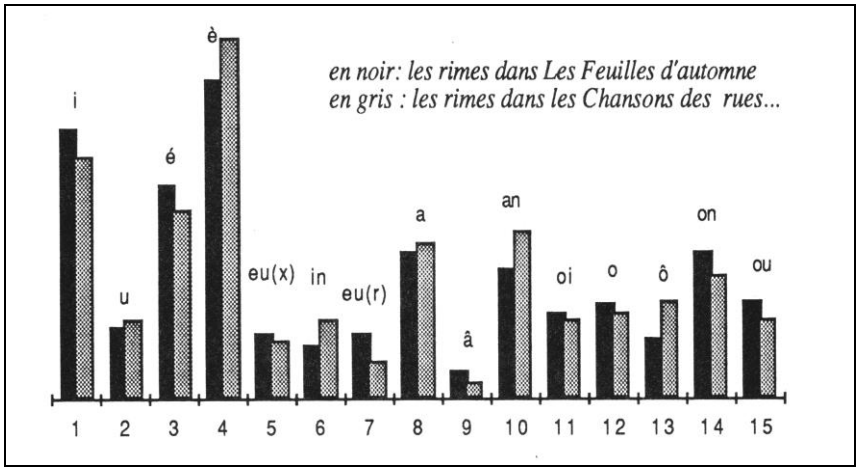


Graphique 2. Rimes masculines et rimes féminines

Même dans les cas où l'alternance est de rigueur, un certain jeu est permis, pour les rimes masculines, qui laisse le choix entre les voyelles libres, et les voyelles entravées. Quand la voyelle accentuée est suivie d'une consonne, on est déjà sur la voie qui mène à la rime féminine, la seule différence étant dans un *e* muet, qui étant muet compte assez peu. Or les *Feuilles d'automne* ont une proportion plus élevée de rimes entravées, 333 sur 1240, soit 27%, alors que le pourcentage se réduit à 251 sur 1453, soit 17%, dans les *Chansons*. La préférence des *Feuilles d'automne* est marquée là où le choix est le plus vaste, la plus grande variété étant offerte par les sons *è* et *eu* ouvert. On ne s'étonnera pas que les voyelles nasales (*an, in, on*) et les sons fermés (*â, ô, é, eu*(*x*)) se prêtent mal aux combinaisons des syllabes entravées et que leur effectif soit nul. Cela tient aux spécificités de la langue, non à quelque particularité de Hugo.

En dehors de l'alternance des rimes, féminines ou non, entravées ou non, on aimerait mesurer ce que Guiraud appelle la tonalité, c'est-à-dire le dosage des sons. La tonalité enveloppe le vers entier et chacune des syllabes du vers y contribue. Mais la rime y contribue certainement plus que les autres, puisqu'elle porte toujours un accent rythmique et que l'oreille guette son retour avec une vigilance que l'accoutumance

n'émousse point[12]. Les dosages sont ceux que reproduit le graphique 3 pour les deux recueils dépouillés. Le choix des *Chansons* se situe plutôt dans le registre medium, qui s'étend de la voyelle claire *è* à la nasale *an*, en enveloppant les voyelles que Grammont qualifie d'éclatantes (sauf quelques-unes, dont l'effectif est moindre, *eu* ouvert ou fermé, et *â*). Inversement les *Feuilles d'automne* font appel plus souvent à la voyelle aiguë *i*, et surtout à la tonalité sombre de *on* et de *ou*. Peut-on mettre en parallèle ces caractéristiques phonétiques avec les idées ou les sentiments exprimés ? Il est bien vrai que les thèmes des *Chansons* sont plus légers, plus gais, plus sonores et que la voix qui parle dans les *Feuilles d'automne* est plus voilée, plus mélancolique, et qu'elle rend un son assourdi. La chute des feuilles en automne ne fait guère de bruit. Mais il est bien difficile de spéculer sur la motivation phonétique, et en attendant des renforts, nous éviterons d'emprunter le pont qui mène des sons au sens et qui est aussi périlleux que celui qui conduit des lettres aux sons.



Graphique 3. La tonalité des deux recueils

À côté de la tonalité, Guiraud distingue un deuxième aspect dans la structure phonétique du vers : la modulation. Le point de vue se fait alors dynamique : on ne cherche plus à établir une moyenne statique, une tonalité dominante, mais plutôt à étudier la succession des rimes, le passage d'une tonalité à une autre et le rythme des variations et des

12. On peut même soutenir que c'est l'accoutumance, c'est-à-dire l'automatisme, qui crée la vigilance. Quand l'attention semble endormie par la répétition, le moindre écart la réveille et rien ne choque autant qu'une attente déçue, pour un événement qui va de soi.

transitions. On utilisera la même méthode qui permet de mesurer la suite des phrases ou tout phénomène qui met en œuvre des répétitions, des alternances, bref un rythme C'est un problème d'intervalles. Dans le cas de la phrase on peut enregistrer les intervalles successifs qui séparent les points et les soumettre à un programme dit d'autocorrélation. Ici on considèrera les quinze sons distingués précédemment comme constituant quinze plages du continuum acoustique, de la note la plus aiguë à la plus grave. A chacun de ces sons on a attaché une valeur : 1 pour le *i*, 15 pour le *ou*. L'intervalle maximum (entre *i* et *ou*) est donc de 15-1=14, la valeur minimum étant zéro, quand le même timbre se répète. La méthode consiste à calculer la variance de l'ensemble des intervalles et à se servir de cette valeur pour pondérer l'ensemble des écarts observés entre deux sons successifs. Bien entendu on ne considère que les couples de rimes, donc une rime sur deux (ou sur trois en cas de redoublement). Car le but n'est pas de constater l'existence de la rime et le retour des sons, mais de mesurer si la succession des couples de rimes produit des effets de contraste ou de camaïeu. Soit une rime en *i* (entendons par là un couple), la suivante a-t-elle plus de chance d'être choisie à l'autre extrémité de la gamme, parmi les graves *on* et *ou*, ou parmi les voyelles claires les plus proches ? On peut supposer *a priori* que la loi de l'alternance joue là aussi, puisque la rime s'est imposée jadis pour remédier à la monotonie des laisses assonancées du Moyen Age. Mais si l'alternance des rimes masculines et féminines constitue un principe clair et reconnu, celle des sons n'a fait l'objet d'aucune législation. Les calculs ont été exécutés dans les *Chansons des rues et des bois* et apparaissent dans le tableau 4. Pour un nombre croissant de couples de rimes (100, 300,… 1400), la valeur moyenne est calculée et reproduite dans la colonne 2. L'indication la plus intéressante est fournie par la colonne 3, qui donne les valeurs du coefficient d'autocorrélation (ou de modulation), et où les écarts sont négatifs. Cela signifie que le poète a tendance à varier les sonorités des rimes qui se suivent. Si les écarts étaient positifs, la signification serait inverse et ferait conclure à l'attirance mutuelle de rimes de même timbre ou de tonalité voisine. On sait que le coefficient est généralement positif dans le cas de la phrase, et qu'on doit donc admettre l'existence d'une périodicité large dans la succession des phrases. La succession des rimes est au contraire commandée par une périodicité courte, qui précipite les changements. Si le hasard était seul en cause le rythme des phrases serait plus heurté et plus varié, et inversement celui des rimes le serait moins.

Décalage		*h=1*	*h=2*	*h=3*	*h=4*		
Nb	*moyenne*				*seuil 10% positif*	*seuil 10% négatif*	
100	6,590	-0,115	0,327	-0,066	-0,077	0,154	-0,175
300	6,947	-0,108	0,137	-0,014	0,053	0,092	-0,098
500	6,770	-0,044	0,115	-0,041	0,022	0,072	-0,076
700	6,817	-0,055	0,107	-0,050	0,031	0,061	-0,064
1100	6,805	-0,019	0,061	-0,041	0,021	0,049	-0,051
1300	6,815	-0,004	0,047	-0,040	-0,003	0,045	-0,046
1400	6,786	-0,011	0,046	-0,031	-0,012	0,043	-0,045

Tableau 4. L'autocorrélation des rimes. Résultats

Un examen attentif du coefficient n'autorise pas encore des conclusions trop tranchées, car le seuil significatif est rarement atteint[13]. Pour aller plus loin dans l'analyse, il convient d'envisager un décalage supérieur à 1. Si deux rimes contiguës se jalousent et évitent de porter la même robe, les rimes qui ne sont pas en contact direct n'ont pas ces scrupules. Au contraire elles ont tendance à se ressembler, à cause d'une commune aversion pour la rime intermédiaire qui les sépare. La colonne 4 du tableau 4 ne contient que des coefficients positifs qui, cette fois, franchissent le seuil. Et que se passe-t-il si l'on envisage des distances plus longues ? Les écarts redeviennent négatifs quand on compte trois intervalles (colonne 5), pour revenir à la zone positive quand la distance est portée à quatre intervalles. Mais les valeurs deviennent de plus en plus faibles et on a renoncé à poursuivre plus avant une ondulation qui s'épuise. Mais le phénomène est clair : l'alternance métrique entraîne une sorte d'alternance vocalique, une succession non aléatoire de rimes claires et de rimes graves.

-III-

Les rimes forment des couples. Or l'étude qui précède a tourné autour de ce couple, sans pénétrer dans son intimité. On a d'abord considéré les rimes individuelles, sans consulter leur conjoint. Puis on a mesuré l'alternance qui ordonne la procession des couples. Il reste à fixer la relation qui lie les rimes à l'intérieur du couple. L'union peut être étroite, si la rime est riche et c'est le plus souvent le cas chez Hugo[14]. Mais cela nous préoccupe moins que les rapports hiérarchiques qui

13. Il est indiqué, pour chaque pas de la progression, dans la dernière colonne, l'avant-dernière étant réservée aux valeurs positives.

14. En désarticulant un alexandrin trop raide, Hugo courait le risque que trop de souplesse dans le rythme le conduise à la prose. Maintenir une rime forte et riche, c'était prendre des appuis fermes contre le prosaïsme.

s'établissent dans le couple. Quand deux rimes vont ensemble, en réalité l'une va devant, l'autre derrière. La première est imprévue, c'est l'aventure et la surprise. L'autre est prévue, devinée, reconnue, c'est l'attente comblée. La rime contribue ainsi au rythme du vers, qui est un peu celui de la marche. Tantôt le pied se soulève, c'est la phase d'élan qui accompagne la première rime. Tantôt le pied se pose et c'est la retombée apaisée et satisfaite de la seconde rime.

Mais pour approfondir ces rapports internes du couple, il faut faire l'inventaire de toutes les associations. Dans les deux recueils le couple le plus fréquent est la rime *sombre-ombre*, qui apparaît respectivement 10 et 9 fois. Cela n'est pas pour étonner quand on sait que *sombre* est l'adjectif qui vient en tête dans le vocabulaire caractéristique de Hugo, et qu'il en est de même de l'*ombr*e parmi les substantifs. Hugo a naturellement tendance à accorder deux privilèges aux mots qu'il chérit : il les invite plus souvent et il leur accorde les meilleures places, notamment le fauteuil de la rime. Mais la rime est une entité duale où les deux éléments associés ne sont pas interchangeables. La position et le statut de la première et de la seconde rime diffèrent comme le mari et la femme dans le couple humain. Les versificateurs sont le plus souvent restés pudiques et répugnent à livrer leurs secrets de fabrication. Il en est peu qui avouent utiliser un dictionnaire de rimes car cette intrusion dans la cuisine poétique risquerait de nuire à la crédibilité du « rêveur sacré ». Certains reconnaissent pourtant l'antériorité et la supériorité de la seconde rime, à qui incombe le rôle de clôture. Cela est vrai pour le dernier vers d'un poème – nécessairement une seconde rime – mais aussi, très souvent, pour la fin d'une strophe, d'une tirade, d'une phrase. Certes la correspondance trop étroite du vers et de la phrase pourrait produire des effets fâcheux de monotonie et les poètes veillent à éviter les ronrons mécaniques. Mais il reste dans l'oreille du poète, comme dans celle du lecteur ou de l'auditeur, un rythme, discret ou appuyé, qui distribue régulièrement les temps faibles (la première rime) et les temps forts (la seconde).Or c'est le temps fort qui se présente d'abord : le beau vers surgit d'abord, avec une rime en suspens qu'il va falloir marier. C'est alors que le poète recherche le compagnon dans sa mémoire, dans ses automatismes ou dans le dictionnaire de rimes. Et cet effort sent parfois l'odeur de l'huile, l'artifice, la transpiration. Il s'agit d'amener et d'installer le second vers, déjà construit, dans l'espace du discours, comme un serviteur qui ouvre les portes en s'effaçant.

Pour le prouver, observons d'abord que l'égalité protocolaire n'a pas lieu dans le couple de la rime. Dans les couples les mieux soudés et qui

reviennent le plus souvent en fin de vers, la statistique montre que la relation est asymétrique. Par exemple le couple à l'endroit *sombre-ombre* s'observe beaucoup plus souvent que le couple à l'envers *ombre –sombre* (le rapport est de 10 à 5 dans les *Feuilles d'automne* et de 9 à 2 dans les *Chansons*). Et il en est ainsi des rimes *jour-amour* (respectivement 5 et 1, 8 et 2), *superbe-herbe* (8 et 3), *vainqueur-coeur* (6 et 0), *flamme-âme* (8 et 2), etc. Les couples sont donc orientés et cette orientation peut être vérifiée dans le tableau 5, où les effectifs sont donnés pour les couples à l'endroit et les couples à l'envers. Au total, en s'en tenant aux couples qui apparaissent au moins trois fois, l'inversion ne se produit que 52 fois contre 151 dans les *Feuilles d'automne*, et 39 fois contre 222 dans les *Chansons*.

Observons en second lieu que dans ces couples orientés une hiérarchie se fait jour, qui donne la prééminence au second terme, de préférence un substantif, quand le premier a un statut subalterne, un adjectif le plus souvent, parfois un verbe ou un adverbe. Le tableau 5 montre surtout des adjectifs en première rime : *superbe, sombre, vermeil, bleu, charmant, mystérieux, noir, vivant, beau, belle, béni, farouche*, alors qu'on n'en trouve que deux dans la liste correspondante en seconde position: *humain* et *infini*[15]. En outre la seconde rime choisit parmi les substantifs ceux qui ont un son et un sens plein, de la substance sémantique, un pouvoir d'évocation ou de communication.

Comme le réservoir des substantifs est le plus riche, on pourrait s'attendre à plus de diversité dans les rimes secondes. Or c'est l'inverse qui se produit : une aristocratie lexicale peu partageuse accapare les mêmes places avantageuses. La seconde rime se laisse deviner à l'avance, non seulement parce que la première rime en annonce le timbre, mais parce qu'on s'est accoutumé à voir remplir ces places réservées par des habitués : les grands mots qui portent les grandes valeurs. Le seigneur du village arrive le dernier à l'église mais s'installe au premier rang. La seconde rime n'admet guère les intrus : non seulement les monnaies dévaluées, les substantifs à tout faire dont le statut est proche des mots-outils, mais aussi les mots rares ou exotiques. Ces mots là, trop usés ou pas assez, se trouvent plus souvent en première rime. Certains peuvent créer la surprise et répondent aux propositions inattendues du dictionnaire de rimes.

15. Encore peut-on douter que l'*infini* soit toujours un adjectif.

Feuilles d'automne				*Chansons des rues et des bois*			
Rimes premières par ordre décroissant		**Rimes secondes par ordre décroissant**		**Rimes premières**		**Rimes secondes**	
sombre	11	âme	17	superbe	10	bois	16
ombre	10	ombre	12	fête	9	nuit	15
flamme	8	amour	9	sombre	9	fleurs	13
jour	8	fleurs	9	jour	8	infini	13
encor	7	monde	9	vermeil	8	ombre	13
foule	7	nuit	9	yeux	8	amour	12
âme	6	Dieu	9	ans	7	soir	11
elle	6	ciel	8	bleu	7	ailes	10
pensée	6	or	8	charmant	7	aurore	10
pensées	6	pas	8	choses	7	cieux	10
profonde	6	foule	7	vainqueur	7	oiseaux	10
sommes	6	main	7	bois	6	rose	10
sublime	6	même	7	chose	6	soleil	10
voiles	6	mer	7	elle	6	herbe	9
chemin	5	aile	6	mystérieux	6	roses	9
ciel	5	cieux	6	noir	6	vent	9
fantaisie	5	front	6	nombre	6	âme	8
feu	5	gloire	6	vivant	6	printemps	8
monde	5	nombre	6	voix	6	aile	7
orage	5	onde	6	âge	5	baiser	7
pleurs	5	sombre	6	aime	5	coeur	7
terre	5	terre	6	beau	5	Dieu	7
voix	5	vents	6	beauté	5	elle	7
		vie	6	belle	5	esprit	7
total	*144*	airain	5	béni	5	firmament	7
		étoiles	5	chemin	5	humain	7
fréquence 4	*17*	hommes	5	farouche	5	joie	7
fréquence 3	*40*	mère	5	femme	5	mystère	7
fréquence 2	*147*	pieds	5	matin	5	or	7
fréquence 1	*782*	route	5	plaît	5	sourire	7
		tête	5	rêve	5	bas	6
TOTAL	**1009**	*total*	*221*	terre	5	ciel	6
(rimes différentes)				vallon	5	étoiles	6
		fréquence 4	*21*			• • •	
(sur 1416 couples de rimes)		*fréquence 3*	*45*	total	205	• • •	
		fréquence 2	*126*			• • •	
		fréquence 1	*716*	fréquence 4	33	total	415
				fréquence 3	92	fréquence 4	44
		total rimes différentes	**939**	fréquence 2	283	fréquence 3	76
				fréquence 1	1728	fréquence 2	263
		(sur 1416 couples de rimes)		Total rimes différentes	2169	fréquence 1	1562
				(sur 2906 couples de rimes)		Total rimes	**1999**

Tableau 5. L'asymétrie des rimes

Ainsi le poète montre sa virtuosité et sa diversité dans la première rime, et sa profondeur dans la seconde. C'est ce que laisse à penser le relevé fait dans les deux recueils de Hugo. Les rencontres passagères (les mots qui n'apparaissent qu'une seule fois à la rime) s'observent plus souvent en première position qu'en seconde (782 rimes hapax contre 716

dans les *Feuilles d'automne*, 1728 contre 1562 dans les *Chansons*). Inversement les rimes communes (dont la fréquence atteint ou dépasse 5) s'installent plutôt en seconde position (221 contre 144 dans les *Feuilles*, 415 contre 205 dans les *Chansons*).

Le statut de la première rime est donc différent de celui de la seconde. Une dernière mesure tendrait à le prouver : la longueur des rimes n'est pas la même aux deux positions. Ce caractère n'est d'ailleurs pas étranger au caractère précédent, car les mots rares sont généralement plus longs que les autres. C'est ce qu'on observe en effet chez Hugo. Les premières rimes ont une longueur moyenne de 6,32 dans les *Feuilles d'automne* et de 6,34 dans les *Chansons*, tandis qu'en seconde position la rime se raccourcit (6,13 et 6,31 respectivement).

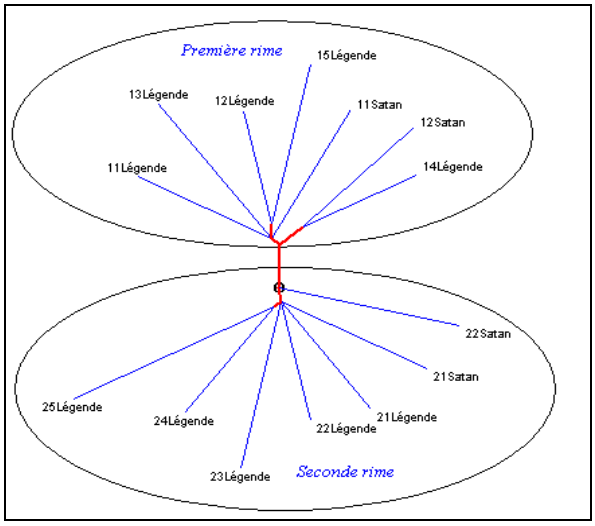
Le caractère de la longueur permet enfin l'approche d'un problème de métrique qu'on a rarement abordé : est-ce que le son est le seul critère qui rapproche les mots à la rime ? En dehors de sons communs les rimes associées ne partageraient-elles pas d'autres propriétés, par exemple la même catégorie grammaticale, ou le même volume ? On a déjà remarqué que la classe nominale est largement majoritaire en fin de vers, ce qui fait que beaucoup de substantifs riment avec des substantifs. Mais le danger de monotonie a fait proscrire les composés qui contiennent le même simple, comme *bonheur* et *malheur*, et Hugo se conforme à cette règle. Et le même souci de variété interdit l'appartenance à la même catégorie grammaticale, quand la rime est trop pauvre (par exemple *donné* et *chanté*). Hugo respecte cette règle de deux façons, en cultivant la rime riche (ce qui permet d'accorder *infini* et *béni*), mais surtout en associant le plus souvent possible deux catégories différentes (généralement l'adjectif en première position et le nom en seconde, comme nous l'avons vu).

Mais qu'en est-il du volume de la rime ? Est-ce que les rimes associées sont taillées sur le même modèle ou Hugo recherche-t-il là aussi la variété et le déséquilibre ? Il est facile de mesurer l'écart moyen qu'on observe dans la longueur des rimes associées. Cet écart est de 1,92 dans les *Chansons* et de 1,75 dans les *Feuilles d'automne*. La variété, comme c'est attendu, est donc plus forte dans les *Chansons*. Reste à savoir si cet écart est plus fort ou plus réduit quand on compare les rimes qui ne vont pas ensemble et qui se trouvent à une distance de 2, 3, 4, *n* vers. Le calcul montre que les rimes associées se distinguent des étrangères. L'écart entre elles est toujours le plus faible. Les mots qui s'associent à la rime ont donc les propriétés des jumeaux : ils ont le même timbre et la même taille.

Si l'on se fonde sur ces deux recueils de Hugo, le couple de la rime apparaît comme un lieu de tension. Face au monde extérieur, il offre un front uni et parle d'une seule voix. Mais dans l'intimité les membres du couple font entendre leur différence et l'égalité n'y a pas cours. L'harmonie de ce couple est ce qu'est l'harmonie en musique ou en ménage : un mélange d'accords et de dissonances.

-IV-

Peut-on extrapoler ces derniers résultats ? Retrouve-t-on pareille différenciation des rimes premières et secondes dans d'autres textes de poésie ? Étendons d'abord l'enquête à d'autres recueils de Hugo, et par exemple à la *Légende des siècles* et à la *Fin de Satan.* Pour mieux cerner ce qui oppose les premières rimes aux secondes, séparons tous les couples, en formant deux partitions, les premières rimes constituant un texte, et les secondes un autre. Afin de disposer de textes en nombre suffisant pour justifier les méthodes multidimensionnelles, découpons les deux recueils en morceaux : 5 pour la *Légende* et 2 pour la *Fin de Satan* et soumettons le corpus à un programme de distance intertextuelle. Les 14 « textes » ainsi constitués se répartissent sur le graphique, chacun se rapprochant ou s'éloignant des autres selon qu'il partage avec eux plus ou moins de rimes communes.

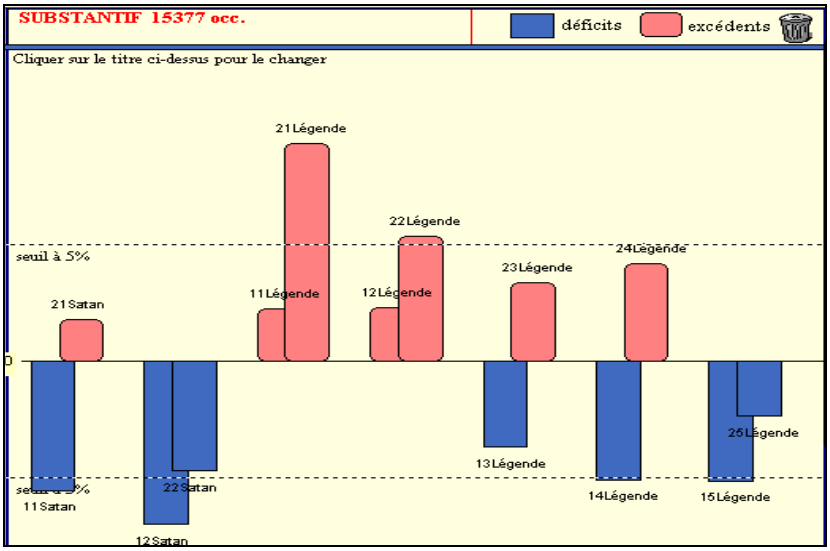


Graphique 4. Analyse arborée des rimes dans la *Légende* et *Satan*

La représentation graphique 4 provient de l'analyse arborée appliquée au tableau des distances. On aurait pu penser que la thématique

différente déployée dans les deux recueils et à l'intérieur même de chacun expliquerait les regroupements et les écarts. Or il n'en est rien : ce qui polarise cet amas de rimes, ce n'est pas l'aimantation du thème, mais une force magnétique qui rassemble les premières rimes, à quelque recueil qu'elles appartiennent (codes 11 à 15), et les oppose au pôle des secondes (codes 21 à 25), comme s'il existait deux dictionnaires de rimes spécialisées.

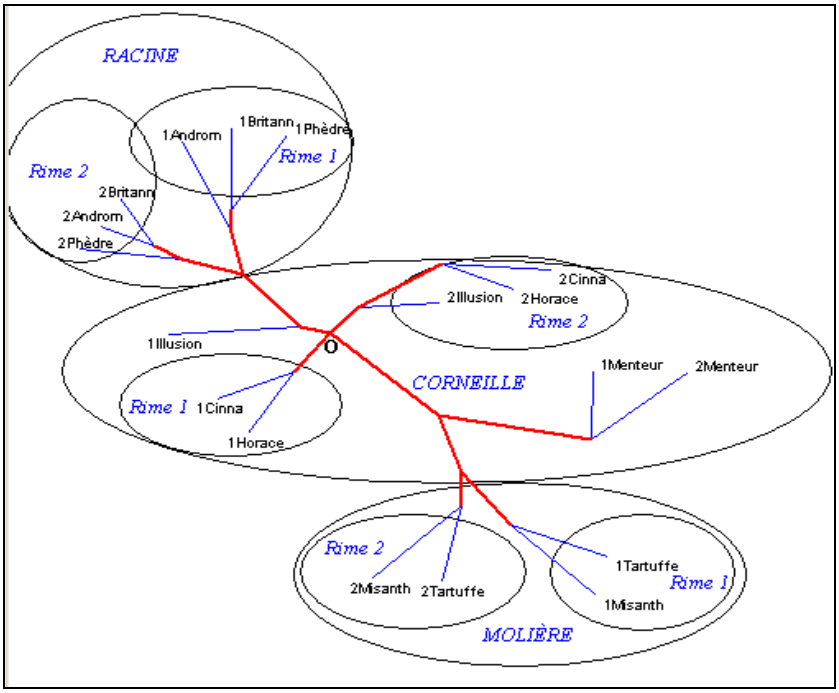
On a remarqué précédemment que la rime en seconde position était plus souvent un substantif, pour marquer avec plus de poids un temps fort. Certes la distribution des catégories évolue d'un recueil à l'autre : le caractère narratif et dramatique de la *Fin de Satan* est plus favorable au verbe que les tableaux évoqués dans la *Légende*, lesquels privilégient le substantif. Mais que ce soit dans *Satan* ou dans la *Légende*, les substantifs sont toujours plus nombreux en seconde position, comme on le voit dans le graphique 5 où les histogrammes des deux espèces sont superposés. La rime en seconde position l'emporte toujours quand on recense les substantifs.



Graphique 5. Histogrammes superposés des subst. rencontrés dans la 1ère et la 2ème rime

Reste à savoir si les rimes se différencient pareillement quand on aborde d'autres poètes et que l'on soumet au même examen le théâtre classique. Il suffira d'un échantillon constitué de trois pièces de Racine, deux de Molière (en vers évidemment) et quatre de Corneille (dont deux comédies). On obtient 18 sous-ensembles, chacun ayant l'indice 1 s'il

regroupe les rimes en première position et l'indice 2 pour la seconde. Le même programme d'analyse arborée dessine la carte en respectant au mieux les distances observées (graphique 6).



Graphique 6. Rimes premières et secondes dans le théâtre classique

Cette fois l'influence prédominante est celle de l'auteur : chacun des trois écrivains ne se compromet pas avec les autres. Racine campe en haut du graphique, Molière en bas et Corneille dans l'intervalle. Le genre aussi laisse voir son influence, au moins chez Corneille où les comédies ne se mélangent pas aux tragédies. Mais chez le même auteur les rimes premières se distinguent nettement des secondes et cette opposition l'emporte sur celle des pièces. Le sujet ou thème s'efface ainsi devant la rime et la ségrégation qu'elle impose.

Mais la rime plate qui est généralisée dans le théâtre classique habitue l'oreille à un rythme binaire, qui fait défiler toujours deux par deux le long cortège des rimes, avec l'alternance inexorable des masculines et des féminines. La phrase tend alors à épouser ce rythme prosodique à deux temps et à faire coïncider le dernier élément de la chaîne syntaxique avec la seconde rime du distique, dont l'avènement est attendu et le contenu souvent deviné. Ce rythme binaire, à la fois

prosodique et syntaxique, s'impose avec la même régularité dans *La légende des siècles* et chaque fois qu'on adopte la rime plate.

Il y a plus de subtilité dans le quatrain à rimes croisées ou embrassées. Le rythme est alors à quatre temps et les rimes ne se donnent plus directement la main. Ainsi libérées, elles acquièrent un peu d'autonomie et la hiérarchie dans le couple tend à se réduire. A plus forte raison quand la strophe s'étend au delà du quatrain et présente une structure complexe, les rimes perdent pied dans le tourbillon et ne savent plus si elles sont en première ou en seconde position, d'autant qu'elles sont parfois redoublées et que certaines apparaissent en troisième ou en quatrième. Certes les couples de rimes subsistent mais ils tendent à se dissocier. Cette tendance ne s'était pas clairement manifestée dans les quatrains des *Chansons des rues et des bois*, non plus que dans la strophe variable des *Feuilles d'automne*. Hugo y jongle avec les syncopes et les contretemps mais son oreille reste fidèle à la rime qui bat la mesure et au rythme à deux ou quatre temps qu'elle imprime.

Mais avec Baudelaire, et plus encore avec Verlaine et Rimbaud, l'oreille poétique s'ouvre à d'autres rythmes et d'autres nuances. De Berlioz on va vers Debussy. La grosse caisse se tait, les cuivres s'apaisent ; on recherche de subtils déséquilibres et on « préfère l'impair ». C'est ce que confirme l'expérience des *Fleurs du mal*. L'analyse montre que la bipolarisation de la rime n'est pas abolie mais que son influence s'est affaiblie.

Les faits de rime sont des faits de rythme. La fausse filiation qui a rapproché les deux mots était sans fondement étymologique, mais non sans raison. La définition de la rime dans le *Petit Robert* fait appel à l'adjectif *rythmique* : « *disposition de sons identiques à la finale de mots placés à la fin de deux unités rythmiques* ». Et de la même façon dans la définition du *rythme*, le même dictionnaire parle de *poésie* et de *retour imposé des sons*. Mais il y a rythme et rythme, du plus simple au plus complexe. Les vibrations sinusoïdales élémentaires peuvent se mêler à des phases plus larges et se fondre dans un mouvement de houle plus ample encore. Comme les vagues sur la mer et les ondes en physique ou en musique. La rime flotte alors à la surface et porte témoignage de tous les mouvements conjugués. Comme le bouchon du pêcheur.