



---

# GRAMMAIRE du français contemporain

Jean-Claude CHEVALIER  
professeur  
à l'Université de Paris VIII Saint-Denis

Claire BLANCHE-BENVENISTE  
professeur  
à l'Université de Provence

Michel ARRIVÉ  
professeur  
à l'Université de Paris X Nanterre

Jean PEYTARD  
professeur  
à l'Université de Franche-Comté



21 RUE DU MONTFARNASSE 75283 PARIS CEDEX 06

4. Valeurs et emplois: Temps, modes, époques . . . . .	334
A. Généralités . . . . .	334
B. L'indicatif . . . . .	336
a) le présent . . . . .	339
b) le passé composé . . . . .	341
c) l'imparfait . . . . .	344
d) le plus-que-parfait . . . . .	346
e) le passé simple . . . . .	348
f) le passé antérieur . . . . .	349
g) le futur simple . . . . .	353
h) le futur antérieur . . . . .	355
i) le conditionnel présent . . . . .	357
j) le conditionnel passé . . . . .	359
C. Le subjonctif . . . . .	359
a) généralités . . . . .	360
b) valeurs temporelles : le présent . . . . .	361
— l'imparfait . . . . .	363
— le passé . . . . .	363
— le plus-que-parfait . . . . .	363
c) valeurs modales : le subjonctif dans la proposition principale . . . . .	365
D. L'impératif . . . . .	370
E. L'infinitif . . . . .	370
a) l'infinitif présent . . . . .	373
b) l'infinitif composé . . . . .	374
F. Les participes . . . . .	380
5. L'accord du verbe . . . . .	389
6. La concordance des temps . . . . .	392
V. LES MOTS INVARIABLES . . . . .	392
1. Généralités . . . . .	394
2. Les prépositions . . . . .	394
A. Les formes . . . . .	398
B. Valeurs et emplois . . . . .	398
a) prépositions à valeur simple . . . . .	399
b) prépositions à valeur complexe . . . . .	405
3. Les conjonctions . . . . .	405
A. Les conjonctions de coordination . . . . .	411
B. Les conjonctions de subordination . . . . .	411

4. Les adverbes . . . . .	414
A. La formation . . . . .	414
B. Les fonctions . . . . .	417
C. Valeur et emploi des adverbes . . . . .	419
D. Place des adverbes . . . . .	432
5. L'interjection . . . . .	434

### Troisième partie : la versification

I. ÉLÉMENTS PHONÉTIQUES DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE . . . . .	439
II. LES RÈGLES DU VERS TRADITIONNEL . . . . .	442
1. Structure du vers . . . . .	442
2. La rime et la césure . . . . .	444
3. La versification et la syntaxe . . . . .	450
III. LES DIFFÉRENTES SORTES DE VERS . . . . .	452
IV. LES GROUPES DE VERS . . . . .	456
a) les strophes . . . . .	456
b) les poèmes à formes fixes . . . . .	457
V. LA VERSIFICATION DANS LA POÉSIE MODERNE . . . . .	461
Bibliographie . . . . .	469
Index . . . . .	471

### 634. Définition.

La versification est l'ensemble des techniques utilisées pour écrire un poème. Versification et poésie sont aussi distinctes qu'une technique et un art; on peut devenir par étude un parfait versificateur, sans être un bon poète; la versification ne livre que des formes vides.

Poésie et langage commun se différencient justement par la forme : la poésie a toujours été considérée comme un langage à part, souvent comme un langage sacré. Elle se distingue par des procédés, des conventions, dont le rôle essentiel est de donner un rythme au langage commun.

VERSIFICATION ET ÉVOLUTION. A l'origine de la langue française, le poème était lié au chant; puis il fut déclamé à haute voix, avec emphase; de nos jours, le poème est surtout lu avec les yeux; les procédés de versification ont été marqués par cette évolution : autrefois, références constantes à la mélodie; de nos jours, importance de la présentation typographique.

D'autre part, la versification dépend de la phonétique de la langue. Le poème est naturellement conçu de façon différente en français, en latin ou en anglais, puisque le système des sons et celui des accents, donc les possibilités de rythme, sont différents; et il est normal que nous n'ayons pas, au XX<sup>e</sup> siècle, la même versification qu'au XII<sup>e</sup> siècle puisque la phonétique française a évolué.

### 635. Le rythme.

Chacun sait qu'un morceau en vers est constitué par des « lignes inégales », comportant un certain nombre de syllabes et terminées par une rime; si cela suffisait à faire des vers, les deux lignes suivantes en seraient :

*Voudriez-vous aller me chercher du jambon  
et prenez en même temps un peu de cresson.*

Il y a douze syllabes, une finale en -on, ce ne sont pas des vers. Comparons avec deux vers de BAUDELAIRE, où l'effet poétique ne naît pas de l'image, qui est banale, ni des mots : *cours, casernes, lanternes, vent, matin* :

*La diane chantait dans les cours des casernes  
Et le vent du matin soufflait dans les lanternes;*

l'effet naît de la disposition des accents et des sons, en un mot, du rythme!

Le rythme est « l'alternance régulière d'effets sensibles » (MAZALEYRAT).

En étudiant les différents aspects de la versification française, nous essaierons de voir sur quels caractères particuliers au français se fonde le rythme poétique, et ensuite à quoi correspondent les règles du vers traditionnel qui utilise ces caractères; enfin, comment se définit la poésie moderne par rapport à la poésie traditionnelle.

## I. ÉLÉMENTS PHONÉTIQUES DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE

### 636. Le rythme dans la prose française.

L'ACCENT (intensité, hauteur) tombe dans un mot sur la dernière syllabe prononcée, le *e* final étant exclu : *matin, casernes*. Dans un groupe de mots liés par la syntaxe, le mot perd son accent individuel, il n'y a qu'un accent de groupe, qui tombe sur la dernière syllabe du dernier mot :

*Voudriez-vous / aller me chercher / du jambon?*

La MÉLODIE DE LA PHRASE dépend surtout de l'accent de hauteur; dans une phrase, certaines syllabes sont prononcées sur une note plus haute que le reste — au sommet d'une phrase en deux parties, sur les parties interrogatives ou exclamatives (voir § Phonétique); d'autres, sur une note plus basse : au moment où la phrase retombe :

*Quand j'arrivai dans la rue (note élevée), les feuilles des arbres tombaient (note basse) [DESNOS].*

En prose, les accents sont répartis à tel ou tel endroit selon la nature de la phrase : le propre de la versification, c'est de les répartir selon une CADENCE, en des groupes reliés par des proportions, c'est de discipliner ces éléments.

### 637. Le rythme dans le vers français primitif.

La caractéristique du vers français est qu'il fonde son rythme sur le compte des syllabes : — une série de syllabes ponctuées par des accents d'intensité qui coupent le vers en deux versants;

— un arrêt : la CÉSURE.

Exemple d'un vers de dix syllabes tiré de la *Chanson de Roland* :

*Cumpainz Rollant, / l'olifan car sunéz  
Si l'orrât Charles / ferat l'ost returnér.  
(« Compagnon Roland, sonnez donc de l'olifant;  
Charles l'entendra et fera revenir l'armée. »)*

Il faut noter :

— que ce rythme était souligné par la musique;  
— que ce parti pris de rythme implique une diction particulière qui durera autant que la poésie traditionnelle.

### 638. La répartition des accents.

La répartition des accents est donc essentielle.

Une suite de monosyllabes accentués est désagréable : il n'y a pas de

cadence possible; voici un exemple où J. LAFORGUE a volontairement accumulé trois accents de suite :

*Un tic-tac froid rit dans nos poches.*

De même, une suite de monosyllabes inaccentués donne une impression de platitude prosaïque :

*Ah! qu'est-ce que je fais ici dans cette chambre?* (LAFORGUE.)

Mais une suite de monosyllabes peut être harmonieuse si elle est organisée selon des temps forts et faibles bien répartis :

*Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur* (RACINE).

*Plus haut que tous les saints, plus haut que tous les rois* (PÉGUY).

### 639. Le rôle rythmique des sonorités.

D'après le schéma indiqué, chaque vers forme une cellule rythmique indépendante; pour mieux marquer la limite de chaque vers, on a eu recours aux sonorités. Dans les anciens poèmes du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, on trouve l'ASSONANCE, retour de la même voyelle, soit en fin de vers, procédé systématique de la poésie épique (voir les deux vers de la *Chanson de Roland* cités plus haut), soit à l'intérieur du vers.

Puis, le procédé se perfectionnant, on en vint, à partir du XII<sup>e</sup> siècle, à la RIME : les vers se terminant par le même son vocalique et au moins un même son consonantique sont groupés par deux ou plus de deux (v. plus loin, Etude de la rime) :

*Ce fut au tans qu'arbre florissent,*

*Fuellent boschage, pré verdissent*

*Et cil oïsel en lor latin*

*Doucement chantent au matin* (CHR. DE TROYES, *Perceval*).

Ce retour, à la fin du vers, d'une sonorité déjà entendue, agit comme un accord musical qui souligne le rythme.

Les sonorités jouent également un rôle, moins impératif, à l'intérieur du vers. On parle beaucoup de l'expressivité des sons en poésie; les sons, voyelles ou consonnes, sont expressifs surtout quand ils soulignent le rythme, quand ils tombent sur des syllabes accentuées. Par exemple, dans ce vers de VERLAINE, répétition des sons [a] et [ā] liés à des liquides [r] et [l] dans chaque syllabe accentuée (notez que l'adjectif *grands* est accentué ici).

*... Qui regarde passer les grands barbares blancs.*

Dans un célèbre vers de RACINE, deux [y] très allongés :

*Ariane ma sœur, de quel amour blessée*

*Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.*

Dans un vers de H. DE RÉGNIER, les sons [ʃ] :

*Des biches blanches qui broutent l'ache et le cytise.*

Le procédé qui consiste à répéter la même consonne se nomme l'ALLITÉRA-

TION. Il y a HARMONIE IMITATIVE lorsque le son répété évoque le sens; par exemple, les l et les f « créant » le vent dans ce vers de HUGO :

*Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.*

P. Claudel a analysé avec pénétration ce rôle rythmique des sonorités :

*Pour un musicien tout consiste somme toute dans la voyelle, la note n'est qu'une voyelle glorifiée. Pour l'écrivain au contraire et surtout pour l'écrivain dramatique, l'élément essentiel de la diction est la consonne. La voyelle est la matière, la consonne est la forme, et aussi l'engin propulseur dont la voyelle avec tout son charme n'est que le projectile* (lettre à J. Samson).

### 640. Le rôle de la durée des sons.

La durée intervient dans l'harmonie, comme un effet de style.

a) Une syllabe accentuée est plus longue qu'une autre; les appareils de phonétique expérimentale nous montrent que plus une syllabe est proche de l'accent, plus elle est longue; voici un vers de BAUDELAIRE pour lequel la durée des syllabes (dans l'enregistrement de M. MORENO) est indiquée en centièmes de seconde :

*J'ai longtemps habité sous de vastes portiques.*

26 42 46 21 25 41 14 32 64 9 28 38

b) Le e final peut avoir un effet allongeant.

Remarquez, dans l'exemple ci-dessus, la grande durée de la syllabe *vas-tes*, suivie d'une finale en *e*. Le *e* allonge la syllabe précédente; la syllabe *-tes* a une durée infime; tout se passe comme si sa durée de syllabe normale était rejetée en arrière sur la syllabe précédente, *vas-*, qui est très longue, d'autant plus longue qu'elle est accentuée.

Cet effet d'allongement sur une syllabe accentuée suivie d'une syllabe finale en *e* est un des secrets d'harmonie du vers français :

*Et les Muses de moi, comme étranges, s'enfuient* (J. DU BELLAY).

*Pensive, toujours triste, importune à moi-même...* (RACINE).

*Elle songe, et sa tête petite s'incline* (VALÉRY).

On a beaucoup parlé de cet *e*; voici ce qu'en dit CLAUDEL : « [...] voyelle féminine qui pallie le défaut du français qui est de venir, d'un mouvement accéléré, se précipiter tête en avant sur la dernière syllabe »; et VALÉRY : « *e* [...] qui termine ou prolonge tant de mots par une sorte d'ombre que semble jeter après elle une syllabe accentuée ».

### 641. Le rôle des silences.

Notez, dans les exemples ci-dessus, qu'après chaque accent fort, après chaque articulation grammaticale il y a un arrêt, suivi d'un silence; la répartition de ces silences est un facteur d'harmonie; la multiplication des arrêts dans un vers peut donner une impression de lenteur.

## II. LES RÈGLES DU VERS TRADITIONNEL

### 1 | Structure du vers

#### 642. Le compte des syllabes.

Le compte des syllabes pose quelques problèmes :

a) DIÉRÈSE ET SYNÉRÈSE. Lorsque, dans un mot, deux voyelles sont en contact et que la première est un [i], un [y], un [u] ou un [o] susceptible de se transformer en [j], [w], [ɥ], l'usage ordinaire a fixé une prononciation : — en DIÉRÈSE : les deux voyelles forment deux syllabes ; *li-on, jou-et* (la diérèse est possible quand les deux voyelles représentent deux syllabes latines) ;

— en SYNÉRÈSE : les deux voyelles forment une seule syllabe lorsqu'elles ne représentent qu'une seule syllabe latine : *piéd, ciel*.

Certains mots ont changé de prononciation ; c'est ainsi que CORNEILLE compte *poète* pour deux syllabes ; les mots *ouvrier, sanglier, meurtrier* se prononçaient, au XVII<sup>e</sup> siècle, en synérèse.

D'autres mots peuvent, par licence poétique, différer de l'usage courant : *Délicieux linceuls, mon désordre tiède* (VALÉRY).

Ces diérèses inhabituelles donnent au mot un aspect un peu archaïque, et parfois une résonance nouvelle.

b) LIHIATUS Il était sévèrement banni de la poésie classique :

*Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée  
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée* (BOILEAU).

C'est la rencontre entre deux voyelles dont l'une termine un mot et dont l'autre commence le mot suivant. En fait, on n'a jamais supprimé l'hiatus complètement ; il n'est particulièrement gênant qu'avec deux voyelles identiques : *je vais à Arles ; un bateau ôté*.

Il était permis au XVII<sup>e</sup> siècle si un élément, même non prononcé, s'intercalait entre les deux voyelles, un *h* : *sa haine*, un *e* : *Troie expira sous vous* (RACINE) ; une ponctuation forte : *oui, oui*. LA FONTAINE en fait un jeu : *Un jour qu'au haut et au loin...* HUGO se croit encore obligé d'intercaler un *s* parfaitement inutile, afin d'éviter un hiatus :

*Ce vieillard possédait des champs de blés et d'orge.*

La poésie moderne se soucie peu d'éviter l'hiatus, lorsqu'il n'est pas agressif :

*Il y a aussi un vieux buffet  
Qui sent le cidre, la confiture* (F. JAMMES).

c) LE *e* MUET.

Le fait important, c'est que cet *e* n'était pas du tout muet en français jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle : il se prononçait comme une voyelle pleine et formait syllabe ; par la suite, sa prononciation a évolué, et la versification, conservant la prononciation archaïque, a dû codifier l'usage de ce phonème mouvant et instable. Or, le langage poétique utilise beaucoup le *e* muet, en raison de ses possibilités harmoniques ; selon les statistiques de M. GUIRAUD, il y en aurait un pourcentage de 28 p. 100 en prose et de 31 p. 100 en poésie. A l'intérieur du vers, la règle peut paraître simple : /Le *e* final d'un mot s'élide si le mot suivant commence par une voyelle ou un *h* non aspiré.

*Tenant la mort et la vie en sa main* (J. DU BELLAY).

Entre deux consonnes, le *e* se prononce toujours, bien que, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, on ne le prononce plus dans la conversation (voir § 14) :

*Mais telle qu'à sa mort pour la dernière fois  
Un beau cygne soupire et de sa douce voix...* (CHÉNIER).

La présence de cet *e* donne à la diction des vers une allure hiératique ; elle permet des effets d'allongement :

*Immenses mots dits doucement* (ELUARD).

d) LE *e* APRÈS VOYELLE.

Dans le corps d'un mot, comme *jouerai*, il se prononçait jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle et comptait pour une syllabe :

*Embler aloit hardiement* (G. DE COINCY).

Ronsard le compte pour une syllabe, ou le supprime complètement dans l'orthographe, selon les besoins du vers : *devoûment*.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, il ne compte plus :

*Je me devouerai donc s'il le faut, mais je pense...* (LA FONTAINE).

A la fin d'un mot, cet *e* compte, en ancien français :

*Rivière, fontaine et ruisseaux  
Portent en livré-e jolie...* (CH. D'ORLÉANS).  
*Plein de pensé-es vagabondes* (RONSARD).

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Malherbe proscrit cet *e* : on ne peut plus le prononcer pleinement, car cela déforme trop le mot ; on ne peut pas l'élider s'il est suivi d'une consonne, et l'on n'ose pas le supprimer radicalement ; c'est ainsi que la versification du XVII<sup>e</sup> siècle interdit absolument d'employer dans le corps du vers des pluriels comme : *les rues, ils voient* ; des groupes comme : *tu pries Dieu*, etc., ce qui représente une lourde servitude.

En français moderne, certains poètes suivent les règles du XVII<sup>e</sup> siècle; d'autres ressuscitent l'usage du XVI<sup>e</sup> siècle, avec un *e* archaïque :

*Né-e du charme de l'automne émerveillé* (VIELÉ-GRIFFIN).  
*Nulle des nymphes, nulle ami-e ne m'attire* (VALÉRY).

D'autres adoptent l'usage du langage moderne et font l'apocope du *e*, comme dans l'usage parlé :

*Comme au vent qui les chass(e) les vapeurs se mélangent* (P. FORT).

A la fin du vers, le *e* final a toujours été en dehors du compte des syllabes; il se perd dans le prolongement de la dernière consonne, dans le silence à la chute du vers :

*Où sont nos amoureuses*  
*Elles sont au tombeau* (NERVAL).

Cet *e* de fin de vers se prête ainsi à l'opposition des finales consonantiques (*amoureuses*) et des finales vocaliques (*tombeau*).

Ces raisons mélodiques sont sans doute à l'origine de l'alternance des rimes féminines (en *e*) et des rimes masculines (sans *e*). E. DESCHAMPS, l'auteur du premier *Art de dictier* français (1392), est le premier aussi à recommander, sans la prescrire encore, cette alternance.

## 2 | La rime et la césure

Nous avons vu que la rime est un élément sonore du rythme qui ponctue la fin de chaque vers et forme des échos entre deux ou plusieurs vers. L'alternance des rimes masculines et féminines a été réclamée au XVI<sup>e</sup> siècle; RONSARD ne la respecte pas toujours :

*L'an se rajeunissait en sa verte jouvence,*  
*Quand je m'épris de vous, ma Sinope cruelle :*  
*Seize ans était la fleur de votre âge nouvelle,*  
*Et votre teint sentait encor son enfance.*

Il y a ici une suite de deux rimes féminines : *-elle* et *-ance*.

Dans la poésie moderne, comme il n'y a aucune différence, à l'audition, entre deux mots comme *ami* et *amie*, certains poètes ont remplacé la notion

de rimes féminines et masculines par celle de rimes vocaliques [la finale est un son vocalique : *jeudi* et *incendie* (son *i*)] et de rimes consonantiques [la finale est un son consonantique : *ignore* et *Nord*] :

*C'est le chien de Jean de Nivelles*  
*Qui mord sous l'œil même du guet*  
*Le chat de la mère Michel;*  
*François-les-bas-bleus s'en égaie* (VERLAINE).

### 643. Les qualités de la rime.

Plus il y a de sons concordants, plus la rime est riche; depuis l'époque du romantisme, on considère qu'une rime est :

— SUFFISANTE, quand l'identité des sons repose sur une consonne suivie d'une voyelle : *trahison, raison*; ou d'une voyelle suivie d'une consonne : *mère, j'espère*; elle est donc suffisante quand elle repose sur l'homophonie de deux éléments;

— PAUVRE, quand elle repose sur l'identité d'une seule voyelle.

*Tout vit, tout luit, tout remue*  
*C'est l'aurore dans la nue*  
*C'est la terre qui salue* (LAMARTINE).

— RICHE, si elle repose sur l'identité de trois éléments : *mélodie, parodie*.

La rime est MAUVAISE si les voyelles ne sont pas rigoureusement homophones, si elle utilise des mots de même formation grammaticale (*fait, défait*, etc.).

La RIME et l'ORTHOGRAPHE devaient être en accord selon les règles du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire que l'on ne pouvait faire rimer ensemble *floraison* et *saisons*, un singulier et un pluriel.

Il y a des rimes dites « d'époque », qui correspondent à une prononciation désuète; ainsi, au XVII<sup>e</sup> siècle, les rimes sur le son [ɛ] écrit *oi* ou *ai* (*François, plais*), entre le mot *fi* (prononcé [fi]) et une finale en *i* :

*Ce sont, dit-il, leurs lois qui m'ont de ce logis*  
*Rendu maître et seigneur, et qui, de père en fils,*  
*L'ont de Pierre à Simon, puis à moi, Jean, transmis.*

La rime « normande » est celle qui fait rimer un infinitif en *-er* avec un mot en *-er* : *cher, aimer; donner, mer*.

### 644. Les acrobaties de la rime.

La rime est devenue pour certains virtuoses (surtout au XV<sup>e</sup> siècle) un véritable jeu; en voici quelques exemples :

La rime LÉONINE, très riche, présente au moins deux syllabes semblables : *sultan, insultant; afin qu'elle se parât, en habits d'apparat; rime ailleurs, rimaillours*.

Les rimes ÉQUIVOQUÉES utilisent le jeu de mots :

*Et c'est à peine si l'allumette amorphe ose  
Même en rêve éclairer cette métamorphose (GLATIGNY).*

*Nous ne comprenons rien à ce que nos fils aiment  
Aux fleurs que la jeunesse ainsi qu'un défi sème  
Les roses de jadis vont à nos emphysèmes (ARAGON).*

Les vers HOLORIMES; les vers entiers ont la même sonorité :

*Eprise, hélas, Eve nue  
Offrit son bec à Satan  
Et prise, et lasse, et venue  
Au frisson, bécasse, attend (MARC MONNIER).*

Rimes ENCHAÎNÉES ou FRATRISÉES ou, mieux, ÉQUIVOQUES et RÉTRO-GRADES : le son-rime est repris au début du vers suivant :

*Dieu gard' ma maîtresse régente  
Gente de corps et de façon  
Son cœur tient le mien dans sa tente  
Tant et plus d'un ardent frisson (MAROT).*

Les rimes COURONNÉES ou DOUBLES :

*Ma blanche colombelle, belle  
Souvent je vais priant, criant  
Mais dessous la cordelle d'elle  
Me jette un cœur friant, riant (MAROT).*

### 645. Les difficultés de la rime.

Sans aller jusqu'à ces jeux de virtuose, trouver de bonnes rimes est déjà une difficulté. Il existe des dictionnaires de rimes; mais, ce qui est difficile, c'est de trouver des rimes originales, et la statistique prouve qu'elles sont en nombre fort réduit; certes, les romantiques, en utilisant les noms propres les plus divers, ont tourné la difficulté : *crypte, Egypte; salubre, Insubre*. Les parnassiens ont aimé les rimes inattendues, BANVILLE surtout, qui fait rimer *rire et frire, distiques et moustiques*. Mais un certain nombre de mots n'ont jamais trouvé de rimes : *algue, amorphe, poivre, tertre*, etc.

### 646. Les essais de renouvellement.

ARAGON a pratiqué une nouvelle rime enjambante, qui joue sur le découpage des groupes de mots :

*Je crierai, je crierai Ta lèvres est le verre où  
J'ai bu le long amour ainsi que du vin rouge.*

Mais on est ici à la limite de ce qu'il est convenu d'appeler « rime ». D'autres poètes, très nombreux, ont renoncé à cette recherche et remplacé

la rime par une suite d'allitérations ou d'assonances, comme en ancien français. Voici un exemple de RIMBAUD, avec une allitération en *l* et une assonance en *eu* :

*Ame sentinelle  
murmurons l'aveu  
de la nuit si nulle  
et du jour en feu.*

### 647. La valeur poétique de la rime.

Elle est liée à la structure du vers; elle permet, outre son rôle rythmique, de créer, par le simple rapprochement sonore de deux mots, une association éloquente. CORNEILLE, dans ses tragédies, se sert souvent de la rime pour appuyer un contraste :

*C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire?  
C'est peu d'aller au ciel, je vous y veux conduire (Polyeucte).*

Parfois, les mots-rimes, accentués par position, sont en même temps les mots clefs d'un passage. Voici quelques mots-rimes de la scène V de l'acte IV d'*Andromaque* : *infidélités, bontés — injures, parjures — rendu, dû — fidèle, cruelle — abandonne, Hermione*.

Un mot aussi banal et usé que le mot *choses* se charge, dans un poème de P. J. TOULET, de tout le parfum du mot *roses*, auquel il est associé par la rime :

*Dans Arles où sont les Aliscans  
Quand l'ombre est rouge sous les roses  
et clair le temps  
Prends garde à la douceur des choses  
Lorsque tu sens battre sans cause  
ton cœur trop lourd.*

### 648. L'abandon de la rime.

Après les excès de recherches des parnassiens, on a beaucoup attaqué la rime. *Oh! qui dira les torts de la rime!* écrit VERLAINE (dans un passage parfaitement rimé, d'ailleurs). La rime est liée à la structure du vers. Lorsque la poésie moderne a renoncé au compte des syllabes, elle a aussi renoncé à la rime (voir § III). Il est certain que les mêmes effets rythmiques peuvent être obtenus par d'autres dispositions sonores que la rime; il est certain que les allitérations et les assonances peuvent créer des effets au moins aussi remarquables — souvent plus difficiles; si la poésie moderne a renoncé à la rime, ce n'est pas parce qu'elle est difficile, mais, au contraire, parce qu'elle est une facilité, un moule tout prêt, une recette de rythme déjà trop utilisée.

## 649. La disposition des rimes.

Elle peut être très variée; on peut les grouper par deux, trois, ou davantage; on a donné des noms aux trois principales combinaisons de rimes deux à deux :

— RIMES PLATES; elles se suivent selon le schéma *aa, bb, cc*, etc. :

*N'espérons plus mon âme, aux promesses du monde;  
Sa lumière est un verre, et sa faveur une onde...* (MALHERBE);

— RIMES EMBRASSÉES; selon le schéma *a-b-b-a* :

*Elle dormait, la tête appuyée à son bras.  
Ne la réveillez pas avant qu'elle le veuille;  
Par les fleurs, par le daim qui tremble sous la feuille,  
Par les astres du ciel, ne la réveillez pas* (HUGO);

— RIMES CROISÉES; selon le schéma *a-b-a-b* :

*J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,  
Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer,  
Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre  
Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer* (BAUDELAIRE).

## 650. La césure et les coupes.

Nous avons vu que le schéma du vers primitif comporte deux versants séparés par une pause. Dans les grands vers (plus de neuf syllabes), cet arrêt se produit à une place déterminée : c'est la césure; après la quatrième syllabe le plus souvent, dans un vers de 10 syllabes; après la sixième, dans un vers de 12 syllabes. La césure définit une mesure à l'intérieur de la cellule rythmique du vers. (Les vers courts n'ont pas de césure, pas de découpage intérieur; ils peuvent se dire d'une seule traite.)

Dans la poésie antérieure au xv<sup>e</sup> siècle, la césure est comprise comme un arrêt qui divise les syllabes en deux blocs, appelés « hémistiches ». L'arrêt est si fort que chacun des hémistiches est autonome; on y trouve parfois un *e* final en dehors du compte des syllabes, qui s'élide dans le silence de la césure comme il s'élide à la pause de la rime; c'est la césure épique :

*L'anme del cun(te) — portent en pareïs* (la Chanson de Roland).

La césure peut obliger à prononcer un *e* final qui entre, ici, dans le compte des syllabes; c'est la césure lyrique :

*Douce dame, quar m'otroiez pour Dé* (COLIN MUSSET).

La poésie évoluant, ce n'est pas l'arrêt de la voix, mais l'accent qui prédomine dans la césure. La syllabe placée avant la césure est dotée d'un accent fort, comme celle de la rime :

*Honteux attachement de la chair et du monde* (CORNEILLE).

Avec ces deux accents forts de la césure et de la rime, le vers français

a ce profil en « accent circonflexe » que les acteurs de la Comédie-Française ont respecté dans leur diction jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle.

LA CÉSURE PEUT ÊTRE AFFAIBLIE PAR :

1° L'IMPORTANCE DONNÉE AUX COUPES ET AUX ACCENTS SECONDAIRES.

Le poète reste libre de placer, à côté de ces accents fixes, des accents secondaires, mobiles :

*Je suis seul, je suis seul, et sur moi le soir tombe* (HUGO).

Ici, le rythme fondamental est respecté : deux accents forts qui définissent la structure du vers, deux accents secondaires; en tout, 4 mesures : c'est l'alexandrin tétramètre. La répartition donne 4 mesures à 3 temps, le vers est parfaitement symétrique.

Des coupes plus irrégulières détruisent la symétrie :

*Dans un mois, dans un an, | comment souffrirons-nous,  
Seigneur, || que tant de mers | me séparent de vous?* (RACINE.)

Dans ce deuxième vers, l'accent est si fort sur *seigneur*, et la coupe si importante, que la césure sur *mers* s'en trouve affaiblie, effacée;

2° LE REJET À L'HÉMISTICHE.

L'accent fort de la césure peut être légèrement décalé : on l'attend à la place prévue, il survient une ou deux syllabes plus tôt (contre-rejet) ou plus tard (rejet). Il y a discordance entre le moule du vers et l'accentuation. Cette discordance est utilisée par les classiques, comme une syncope musicale, pour mettre en relief un élément :

*Madame, dites-lui seulement que je viens  
De la part de monsieur | Tartuffe || pour son bien* (MOLIÈRE).  
(Notez ici *Tartuffe*, en syncope.)  
*Ah si mon cœur osait | encor || se renflammer* (LA FONTAINE).

Ces effets ne sont possibles que si l'on maintient la possibilité d'accentuer la syllabe de la césure :

*Et l'on sent bien | qu'on est | emporté | dans l'azur.*

Les romantiques, malgré leurs désirs de révolutions poétiques, n'ont jamais osé faire tomber la césure ou sur un *e* muet, ou sur un mot vraiment atone, sur un *ne* négatif, par exemple au milieu d'un mot, comme le fait VERLAINE :

*Et la tigresse épouvantable d'Hyrkanie.*

Sans pause, sans accent pour la marquer, la césure est morte; le schéma du vers primitif est détruit; le rythme n'est plus donné à l'avance, il est à créer dans chaque vers : nous sommes dans la poésie moderne.

### 3 | La versification et la syntaxe

D'après le schéma du vers primitif, la fin du vers coïncide avec un arrêt dans la syntaxe, de sorte que l'on s'arrête naturellement à la fin du vers, à cause du sens :

*La femme est une mer aux naufrages fatale ;  
Rien ne peut aplanir son humeur inégale (MALHERBE).*

#### 651. Le rejet, le contre-rejet et l'enjambement.

Ce sont les différentes sortes d'infractions à cette loi ; utilisés à quelques occasions, ils provoquent des effets de mise en relief ; multipliés, ils détruisent le schéma du vers. Le REJET consiste à rejeter dans le vers suivant un ou deux mots qui font partie, par le sens et par le rythme, du vers précédent :

*Mais j'aperçois venir Madame la Comtesse  
De Pimbêche... (RACINE).  
Serait-ce déjà lui ? C'est bien à l'escalier  
Dérobé... (HUGO).*

Le rejet peut constituer à lui tout seul un petit vers qui rime avec le vers précédent :

*C'est promettre beaucoup, mais qu'en sort-il souvent ?  
— Du vent (LA FONTAINE).*

VERLAINE l'utilise, dans le poème *Colombine*, pour suggérer un mouvement de danse :

*Arlequin aussi  
Cet aigrefin si  
Fantasque  
Aux costumes fous  
Ses yeux luisants sous  
Son masque.*

Le CONTRE-REJET consiste à commencer au vers précédent, par un ou deux mots, une proposition qui s'achève dans le second vers :

*Elle porta chez lui ses pénates — un jour  
Qu'il était allé faire à l'aurore sa cour (LA FONTAINE).*

L'ENJAMBEMENT consiste à continuer le premier vers sur tout le premier hémistiche ou sur toute la longueur du vers suivant, ce qui donne une continuité à l'ensemble :

*[...] s'enivrait savamment du parfum de tristesse  
Que même sans regret et sans déboire laisse  
La cueillaison d'un rêve au cœur qui l'a cueilli (MALLARMÉ).*

REMARQUE. — Alors que le rejet provoque une mise en relief de l'élément « rejeté », l'enjambement a surtout pour effet d'atténuer le rythme régulier, et de donner souvent au vers un aspect prosaïque.

La DISLOCATION DU VERS résulte des rejets et enjambements multipliés :

*[...] de qui la main imperceptible sait — contre-rejet  
Parfois donner un soufflet | qu'on échange  
Contre un baiser | sur l'extrême phalange — rejet  
Du petit doigt, | et comme la chose est — enjambement  
Immensément excessive et farouche,  
On est puni par un regard très sec (VERLAINE).*

#### 652. La versification et l'ordre grammatical des mots : l'inversion.

Comme le rythme du vers tyrannise parfois la syntaxe, celle-ci subit quelques distorsions ; presque toutes les inversions de termes que l'on remarque dans la poésie traditionnelle s'expliquent par des raisons de rythme.

Par exemple, l'adjectif est souvent placé avant le nom, parce que le nom a, dans cette position, un accent tonique qu'il n'a pas autrement :

*Aux précaires tièdeurs de la trompeuse automne,  
Dans l'oblique rayon, le moucheron foisonne (LAMARTINE).*

Si Lamartine avait écrit : *le rayon oblique*, l'accent porterait seulement sur *oblique* ; de même pour *précaires tièdeurs* et *trompeuse automne*.

Cette série d'adjectifs déplacés n'est pas une garantie de bon goût : ils donnent ici à la phrase une allure contournée qui a pu passer pour une allure poétique. Mais il arrive que ces inversions, nées d'une nécessité de rythme, créent un effet poétique harmonieux :

*Désormais que ma muse aussi bien que mes jours*

*Touche de son déclin l'inévitable cours*

*Et que de ma raison le flambeau va s'éteindre... (LA FONTAINE)*

(inversion pour : *l'inévitable cours de son déclin — le flambeau... de ma raison*). Et surtout dans ce vers de HUGO, où le participe passé *perdues*, rejeté en fin de phrase, sous l'accent, prend un relief étonnant :

*Les retraites d'amour au fond des bois perdues...*

La poésie moderne, au contraire, a tendance à laisser la phrase poétique se dérouler librement et créer elle-même son rythme ; l'inversion y a très peu de place ; elle est parfois utilisée subtilement :

*Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime (APOLLINAIRE).*

### III. LES DIFFÉRENTES SORTES DE VERS

#### 653. Le vers de huit syllabes ou octosyllabe.

C'est le plus ancien vers français. On le trouve à la fin du x<sup>e</sup> siècle dans la *Vie de saint Léger*. Il a servi pour tous les genres, peu dans la poésie épique (*Gormont et Isebart*), surtout dans les romans d'aventure, dans la poésie didactique et dramatique, les fabliaux, le *Roman de la Rose*, les farces, les mystères. Il a parfois une « pause accentuelle » (P. VERBIER) après la quatrième syllabe, mais, comme il est court, il se dit souvent d'une seule émission de voix :

*Amie Ysolt treiz fez a dit  
A la quarte rend l'espirit (Tristan et Yseult).  
Adieu la court, adieu les dames,  
Adieu les filles et les femmes,  
Adieu vous dy pour quelque temps (MAROT).*

C'est un vers qui convient aux passages lyriques. CORNEILLE l'a employé, après une série d'alexandrins, pour donner un ton plus intime :

*Toute votre félicité  
Sujette à l'instabilité  
En moins de rien tombe par terre.*

LA FONTAINE l'emploie souvent, soit seul, soit mêlé à des vers plus longs. Il est encore employé par la poésie moderne; VERLAINE le combine avec un vers de quatre syllabes, qui lui fait comme un écho :

*Le ciel est, par-dessus le toit,  
Si bleu, si calme!  
Un arbre, par-dessus le toit,  
Berce sa palme.*

APOLLINAIRE écrit en octosyllabes la *Chanson du Mal-Aimé* :

*Mon beau navire ô ma mémoire  
Avons-nous assez navigué  
Dans une onde mauvaise à boire  
Avons-nous assez divagué  
De la belle aube au triste soir.*

#### 654. Le vers de dix syllabes ou décasyllabe.

Il est employé pour la première fois dans une petite chanson de geste en langue d'oc, *Boèce* (fin du x<sup>e</sup> s. - début du xi<sup>e</sup> s.); il fut le mètre de la poésie épique pendant deux siècles, puis il devint un vers narratif, didactique et lyrique; il passe de mode avec la Pléiade; aux xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles, il a été de nouveau très employé. Il comporte une césure après la quatrième syllabe, et ce rythme 4/6, avec une seconde partie plus longue que la première, lui donne une légère irrégularité; les coupes 6/4 ou 5/5 sont très rares :

*Cumpainz Rollant | sunez vostre olifan (la Chanson de Roland).*

*En la forêt | d'ennuyeuse tristesse,  
Un jour m'avint | qu'à part moy cheminoye  
Si rencontraï | l'amoureuse déesse... (CH. D'ORLÉANS).*

Voici une coupe 5/5 chez MUSSET :

*J'ai dit à mon cœur, | à mon faible cœur :  
« N'est-ce point assez | de tant de tristesse? »*

Chez VALÉRY, dans « le Cimetière marin », une coupe 4/6 suivie d'une coupe 6/4 :

*Ce toit tranquille | où marchent des colombes  
Entre les pins palpite | entre les tombes.*

VALÉRY a cherché à donner à ce vers une dignité semblable à celle de l'alexandrin.

#### 655. L'alexandrin, vers de douze syllabes.

Il naquit au xii<sup>e</sup> siècle, et prit le nom d'alexandrin au xv<sup>e</sup>, parce qu'il avait été employé dans le *Roman d'Alexandre*. A partir du xvi<sup>e</sup> siècle, c'est le grand vers français. Il a une césure à la sixième syllabe, et peut avoir des coupes secondaires. Sous sa forme tout à fait symétrique (quatre mesures à trois temps), ou TÉTRAMÈTRE, il se prête particulièrement aux oppositions, aux parallèles, aux effets de symétrie, et on le trouve à toutes les époques :

*... Je vous aime  
Beaucoup moins que mon Dieu || mais bien plus que moi-même  
(CORNEILLE).*

*La Récolte et la Paix || aux yeux purs et sereins (CHÉNIER).  
Comme une onde qui bout || dans une urne trop pleine (HUGO).  
Et pour la damnation || des saints | et des prophètes  
Ses cheveux | de Champagne || ont l'odeur | du pressoir (ARAGON).*

Il est assez long pour permettre, à côté de la césure, des coupes importantes qui varient le rythme :

*Songe, | songe, | Céphi||se à cette nuit | cruelle  
Qui fut | pour tout un peu||ple une nuit | éternelle (RACINE).*

Dès le xvii<sup>e</sup> siècle, sous le rythme binaire imposé par la césure, on voit apparaître en filigrane un rythme ternaire :

Toujours aimer, | toujours | souffrir, | toujours mourir (ici : rejet à l'hémistiche).

Ce rythme ternaire éclate chez les romantiques :

*La blanche vision des nymphes fait sortir  
Sylvain des bois, | Triton | des eaux, | Vulcain des forges* (HUGO).

C'est le TRIMÈTRE romantique, composé de trois mesures au lieu des deux ou quatre mesures de l'alexandrin classique (tétramètre). Ces trois mesures peuvent être rigoureusement parallèles (trois mesures à quatre temps, dans l'exemple de HUGO), ou dissymétriques. Le fait nouveau, c'est cette organisation à trois temps.

VERLAINE va multiplier les coupes ternaires en négligeant tout à fait la césure :

*Seul un ennui | d'on ne sait quoi | qui vous afflige;*

et en disloquant tout à fait l'alexandrin, comme dans ce passage :

*Ah! | Seigneur, | qu'ai-je? Hélas | me voici tout en larmes  
D'une joie extraordinaire. | Votre voix  
Me fait comme du bien | et du mal à la fois.*

L'octosyllabe, le décasyllabe et l'alexandrin sont les mètres majeurs de la poésie traditionnelle, en sorte que tout vers de douze syllabes apparaît aujourd'hui comme une recherche et un effet.

Les vers impairs et les petits vers ont été employés dans des genres plus restreints.

### 656. Les vers impairs.

Voici comment VERLAINE les recommande :

*De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'impair,  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

Le passage est en vers de neuf syllabes, qui donnent souvent l'impression de manquer de peu le décasyllabe ; c'est précisément dans ce léger déséquilibre que réside le charme des vers impairs : ils boitent joliment. Ils ont été employés au XVI<sup>e</sup> siècle, au XVII<sup>e</sup> dans les genres légers, puis remis à l'honneur par les symbolistes :

(7 syllabes)

*Qui prestera la parole  
A la douleur qui m'affolle?  
Qui donnera les accents  
A la plainte qui me guide,  
Et qui laschera la bride  
A la fureur que je sens? (J. DU BELLAY.)*

(7 syllabes)

*Marquise, si mon visage  
A quelques traits un peu vieux,  
Souvenez-vous qu'à mon âge  
Vous ne vaudrez gueres mieux* (CORNEILLE).

(5 syllabes)

(7 syllabes)

*Mon enfant, ma sœur,  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble...* (BAUDELAIRE).

(5 syllabes)

*Oisive jeunesse  
A tout asservie,  
Par délicatesse  
J'ai perdu ma vie* (RIMBAUD).

### 657. Les petits vers.

Au-dessous de cinq syllabes, ils sont rarement employés seuls, le retour très rapide de la rime donne beaucoup d'importance aux sonorités :

*Un vaste et tendre  
Apaisement  
Semble descendre  
Du firmament  
Que l'astre irise* (VERLAINE).

Vers de quatre et de trois syllabes mêlés :

*Les sanglots longs  
Des vi-olons  
De l'automne  
Blessent mon cœur  
D'une langueur  
Monotone.*

Les vers de deux ou d'une syllabes sont surtout utilisés comme rejets-vers :

*On voit des commis  
Mis  
Comme des princes  
Et qui sont venus  
Nus  
De leur province* (HUGO).

## IV. LES GROUPES DE VERS

Un vers est rarement isolé; il s'intègre à un groupe qui forme unité, soit de rythme, soit de sens; entre les vers ainsi groupés s'établissent des harmonies de nombre, de sonorités et de rythme. Depuis les agencements les plus simples jusqu'aux plus complexes, de multiples formes ont été essayées; nous allons en voir quelques-unes.

Les chansons de geste du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle étaient composées en LAISSES ASSONANCÉES : une laisse est un groupe de vers, de longueur très variable, construit sur une même assonance.

### a | Les strophes

Les VERS RIMÉS peuvent se grouper par deux, trois, quatre, autant que l'on veut, et former des strophes; on parlera de strophes isométriques lorsque les vers groupés sont de la même mesure, et de strophes hétérométriques lorsque les vers groupés sont de mesures différentes.

#### 658. Le distique.

C'est un groupe de deux vers qui offrent un sens complet :

*Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue,*

*Saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue.*

*Saisir le pied, le cou de la femme couchée*

*Et puis ouvrir les mains. Combien d'oiseaux lâchés [...]*

(SUPERVIELLE).

#### 659. Le tercet.

Formé de trois vers, il a connu une fortune particulière sous l'aspect de la *terza rima*, modèle emprunté à l'Italie, le schéma des rimes est *a-b-a b-c-b*. La *Fileuse* de VALÉRY est construit en tercets à rimes féminines :

*Assise, la fileuse au bleu de la croisée*

*Où le jardin mélodieux se dodeline;*

*Le rou-et ancien qui ronfle l'a grisée.*

*Lasse, ayant bu l'azur, de filer la câline*

*Chevelure, à ses doigts si faibles évasive,*

*Elle songe, et sa tête petite s'incline...*

#### 660. Le quatrain.

C'est une strophe très utilisée, qui permet de multiples combinaisons de rimes, qui se prête aussi bien à l'alexandrin qu'aux vers très courts. Voici un quatrain de MUSSET (trois vers de six syllabes, et un vers de quatre qui forme écho) :

*Dans Venise la rouge*

*Pas un bateau ne bouge,*

*Pas un pêcheur dans l'eau,*

*Pas un falot.*

Les groupes de 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 et 14 vers peuvent former strophes.

### b | Les poèmes à formes fixes

Les poètes provençaux du Moyen Âge avaient mis au point un véritable trésor de formes strophiques, de combinaisons de rimes et de rythmes; ces formes ont été sans cesse renouvelées, redécouvertes.

Il faut noter que le mélange des vers peut se faire de façon régulière ou de façon irrégulière; dans ses *Fables*, LA FONTAINE a utilisé avec virtuosité, selon l'effet qu'il voulait produire, les vers les plus différents; dans une seule fable, on peut trouver des échantillons de tous les vers français; voici un exemple de mise en valeur de deux vers courts :

*Ami, reprit le coq, je ne pouvais jamais*

*Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle*

*Que celle*

*De cette paix.*

Les noms donnés à certaines formes de poèmes, comme ÉGLOGUE, ODE, ÉLÉGIE, HYMNE, empruntés au grec et au latin, s'appliquent à l'esprit du poème et non à sa forme.

Des formes fixes ont été définies : le nombre des strophes, la disposition des rimes y suivent un ordre rigoureux. Les plus importantes sont le SONNET et la BALLADE.

#### 661. Le sonnet.

Le sonnet a été importé en France par les Italiens. C'est une forme qui n'a cessé d'être utilisée, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. Il est formé

de 14 vers groupés en deux quatrains et deux tercets. Les deux quatrains ont des rimes embrassées *a b - b a*; les deux tercets sont construits sur le modèle *c c d - e d e*, rimes plates, puis rimes croisées. Ceci est la forme du sonnet régulier. Une autre forme, moins classique, fait rimer ensemble les deux derniers vers de chaque tercet : *c c d - e e d*. En général, les deux quatrains développent une idée et les deux tercets forment un contraste ou un parallèle; le dernier vers du sonnet, appelé *vers de chute*, est particulièrement dense et clôt le poème. On pourrait citer les sonnets de RONSARD, de MAROT, de MALHERBE, ceux de MUSSET, tous ceux des parnassiens; BAUDELAIRE, VERLAINE, RIMBAUD, VALÉRY en ont écrit. En voici un de MALLARMÉ, de forme régulière :

*Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,  
Le Poète suscite avec un glaive nu  
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu  
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!  
Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange  
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu,  
Proclamèrent très haut le sortilège bu  
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.  
Du sol et de la nue hostiles, ô grief!  
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief  
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,  
Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,  
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne  
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur!*

## 662. La ballade.

Elle est bâtie sur trois strophes ayant les mêmes rimes disposées de la même manière, strophes de huit vers avec huit syllabes, de dix vers avec dix syllabes, de douze vers avec douze syllabes, plus une demi-strophe, l'envoi, qui n'était pas obligatoire à l'origine. Il commence souvent par les mots *Prince* (tantôt Prince réel, le plus souvent Prince du Puy, académie littéraire), *Princesse*, etc. Chaque strophe se termine par le même vers-refrain.

La ballade, qui est apparue au XIV<sup>e</sup> siècle, a connu un immense succès pendant deux siècles, puis, après une période d'oubli, elle a été reprise par les parnassiens. Voici la première strophe et l'envoi d'une des plus célèbres ballades françaises, la *Ballade des dames du temps jadis* de VILLON :

*Dictes moy ou, n'en quel pays,  
Est Flora la belle Rommaine,  
Archipiades, ne Thaïs,  
Qui fut sa cousine germaine,*

*Echo parlant quand bruyt on maine  
Dessus rivièrè ou sus estan,  
Qui beaulté ot trop plus qu'humaine.  
Mais ou sont les neiges d'antan?  
.....  
Prince, n'enquerez de sepmaine  
Ou elles sont, ne de cest an,  
Qu'a ce reffrain ne vous remaine :  
Mais ou sont les neiges d'antan?*

## 663. Le rondel, le rondeau.

La distinction des manuels entre les deux est artificielle et remonte à l'usage figé de cette forme telle que l'ont comprise les parnassiens. Les deux mots n'en font qu'un. Les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles ont pratiqué une multitude de formes du rondeau. Le rondeau archaïque d'E. DESCHAMPS, que pratique encore CH. D'ORLÉANS, est composé de 3 strophes sur 2 rimes, la première strophe ayant de 2 à 5 vers, la deuxième de 1 à 3 vers, plus le premier ou les deux premiers vers de la première strophe en refrain partiel; la troisième strophe comporte autant de vers que la première, plus la reprise de toute la première strophe en refrain complet.

CH. D'ORLÉANS ayant usé le plus souvent du rondeau « double » de 3 strophes de 4, 4 et 5 vers, cette forme fut conventionnellement appelée *rondel* par les parnassiens :

*Et comment l'entendez vous,  
Annuÿ et Merencolie,  
Voulez vous toute ma vie  
Me tourmenter en courroux?  
Le plus mal eueux de tous  
Doy je estre? je le vous nye.  
Et comment (l'entendez vous,  
Annuÿ et Merencolie?)  
De tous pòins accordons nous,  
Ou, par la Vierge Marie,  
Se Raison n'y remédie,  
Tout va s'en dessus dessous,  
Et comment (l'entendez vous?)*

Et c'est la forme suivante que les parnassiens dénommèrent *rondeau*. Les manuscrits ne reproduisaient que les premiers mots du refrain, en sorte que les parnassiens crurent qu'en cela seulement consistait la reprise :

C'est par vous [que tant fort soupire].  
 Toujours m'enpire;  
 A vostre avis, faites vous bien  
 Que tant plus je vous vieulx de bien  
 Et, sus ma foy, vous m'estes pire!  
 Ha, ma Damme, si grief martire,  
 Amme ne tire  
 Que moy, dont ne puis maiz en rien  
 C'est par vous [que tant fort soupire].  
 Vostre beauté vint, de grant tire,  
 A mon œil dire  
 Que feist mon cueur devenir sien.  
 Il le voulut. S'il meurt, et bien,  
 Je ne luy puis ayder ou nuyre!  
 C'est par vous [que tant fort soupire].

(MESCHINOT.)

#### 664. Le virelai.

Il se rencontre avec une très grande variété de rythmes; c'est, comme le rondeau, un dérivé de chants de danse du même nom. Il consiste, en général, en 3 strophes sur 2 rimes.

#### 665. Le lai.

Il n'a rien à voir avec les nouvelles en octosyllabes à rimes plates, sans strophes, de Marie de France. C'est, en théorie, un poème de 24 strophes pareilles 2 à 2, chaque couple de strophes étant bâti sur 2 rimes et sur le même rythme de vers.

#### 666. La villanelle.

C'est un poème presque toujours en vers impairs, formé de tercets et d'un quatrain final, avec un entrelacs de vers formant refrain. Voici deux strophes d'une villanelle de JEAN PASSERAT :

J'ai perdu ma tourterelle :  
 Est-ce point celle que j'oy ?  
 Je veux aller après elle.  
 Tu regrettes ta femelle,  
 Hélas ! aussi fay-je moy :  
 J'ai perdu ma tourterelle...

Toutes ces formes fixes donnent au poème un moule rigide; le retour des vers-refrains, l'entrelacement savant de tous les éléments du rythme demandent une habileté d'orfèvre; le poème y gagne en cadence; remarquez que toutes les chansons populaires utilisent des formes fixes. Ces formes conviennent, en effet, à la poésie chantée, qui utilise le même schéma mélodique pour chaque strophe.

## V. LA VERSIFICATION DANS LA POÉSIE MODERNE

On continue de nos jours à écrire des vers réguliers qui peuvent être fort beaux; mais cette poésie n'est pas significative de son temps. Par poésie moderne, nous entendrons ici celle qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, s'est écartée de la poésie traditionnelle. Elle présente des aspects très différents, avec quelques caractéristiques importantes en commun.

#### 667. Le vers traditionnel.

Le vers traditionnel continue d'être utilisé par des poètes qui l'ont assoupli en s'affranchissant des règles de prononciation ancienne : liberté d'usage de l'hiatus, de l'e muet; rimes féminines et masculines converties en consonantiques et vocaliques, abandon de la césure. VALÉRY écrit des sonnets, ARAGON ressuscite des formes très anciennes, reprises à la poésie des troubadours ou des grands rhétoriciens; PÉGUY écrit des quatrains classiques de forme, dans lesquels les répétitions, les insistances donnent un accent nouveau :

Etoile du matin, inaccessible reine,  
 Voici que nous marchons vers votre illustre cour  
 Et voici le plateau de notre pauvre amour,  
 Et voici l'océan de notre immense peine.

Dans le sillage de MALTARMÉ s'est développée une poésie en vers réguliers, d'aspect difficile, précieux; dans une direction opposée, et rejoignant ainsi la tradition ancienne du chant poétique, s'est développée une forme de poésie populaire, accessible, qui a été mise en chansons :

Mon bel amour mon cher amour ma déchirure  
 Je te porte dans moi comme un oiseau blessé  
 Et ceux-là sans savoir nous regardent passer  
 Répétant après nous ces mots que j'ai tressés  
 Et qui pour tes grands yeux tout aussitôt moururent :  
 Il n'y a pas d'amour heureux (ARAGON).

#### 668. Le vers libre.

L'expression a été lancée par G. KAHN, qui est le véritable législateur du vers libre; mais elle demande à être précisée : le vers libre est le jeu de plusieurs constantes (rythmiques, prosodiques, syntaxiques, rhétoriques) dont aucune n'est plus élément d'obligation.

On le fait parfois remonter à LA FONTAINE, qui mêlait des vers différents, sans schéma fixe, et combinait les rimes de façon très libre :

<i>Sire, répond l'agneau, que votre Majesté</i>	12
<i>Ne se mette pas en colère;</i>	8
<i>Mais plutôt qu'elle considère</i>	8
<i>Que je me vas désaltérant</i>	8
<i>Dans le courant</i>	4
<i>Plus de vingt pas au-dessous d'Elle</i>	8
<i>Et que par conséquent, en aucune façon,</i>	12
<i>Je ne puis troubler sa boisson.</i>	8

La succession est libre, mais le vers reste régulier. On est donc très loin du vers libre moderne.

### 669. Le vers libre = assonance et allitération.

Il combine les effets d'écho de l'assonance et de l'allitération :

<i>Un petit roseau m'a suffi</i>	(i)
<i>Pour faire frémir l'herbe haute</i>	(o)
<i>Et tout le pré</i>	(é)
<i>Et les doux saules</i>	(o)
<i>Et le ruisseau qui chante aussi</i>	(i)

(H. DE RÉGNIER).

Ce procédé, de nombreux poètes l'emploient, par exemple P. J. JOUVE qui groupe en distiques des alexandrins assonancés :

*Galopez dans les pommiers blancs du vert pays*  
*Bêtes d'amour, bêtes de feu, bêtes de fer.*

*Ruez-vous dans les pommiers nus du pays vert*  
*Bêtes de sang, bêtes d'esprit, bêtes d'honneur*

(*Tapisseries des pommiers.*)

Ce sont presque des vers réguliers; ils sont libres en ce qui concerne la césure et la rime.

### 670. Le vers libre = nombre syllabique.

Le vers — qu'on hésite alors à appeler ainsi — peut être très court, ou très long : vers courts et irréguliers d'APOLLINAIRE :

*Adieu Adieu*  
*Soleil cou coupé*

ou d'ELUARD :

*Mais l'homme,*  
*l'homme aux lentes barbaries*  
*l'homme à l'instinct brouillé*  
*à la chair en exil*  
*l'homme aux clartés de serre...*

Vers agrandis jusqu'au verset, véritables petits paragraphes séparés par des blancs, chez CLAUDEL, chez PAUL FORT, chez PÉGUY. Voici un exemple pris à SAINT-JOHN PERSE :

*Sœurs des guerriers d'Assur furent les hautes Pluies*  
*en marche sur la terre :*  
*Casquées de plume et haut-troussées, éperonnées d'argent*  
*et de cristal,*  
*Comme Didon foulant l'ivoire aux portes de Carthage.*

La poésie moderne a son chiffre intérieur. Il s'agit d'un nouveau langage poétique.

### 671. Relation entre le rythme et la phrase poétique.

La poésie classique offrait un déroulement continu et stable, où se coulait la phrase; la poésie moderne cherche un déroulement progressif et dynamique : une sorte de course vers les accents importants, avec des temps morts et des pointes vives qui ressortent. Il n'y a plus de moule préétabli : chaque pensée doit trouver le contour rythmique qui lui est propre; d'où ces lignes inégales : la disposition typographique impose un certain débit, et ce n'est pas celui du langage courant, mais celui du rythme poétique. Ainsi, dans les vers d'ELUARD cités plus haut, le mot *homme*, isolé sur une ligne, est la première unité de rythme, aussi importante que celles, plus étoffées, qui suivent. Les trois grandes lignes de SAINT-JOHN PERSE sont vraiment trois souffles, que l'on ne pourrait morceler ni grouper autrement.

Le rôle de la disposition typographique est évidemment important. Ainsi, dans ces vers d'ELUARD :

*boire*  
*un grand bol de sommeil noir*  
*jusqu'à la dernière goutte*

le mot *boire*, suspendu seul sur une ligne, impose à la lecture une sorte d'attente, puis de saut jusqu'au vers suivant, et l'on a un rythme : 1-7-7. « Tout ce qui est italiques, gros caractères, blancs..., dont usent les poètes, et qui scinde la phrase, permettant ainsi aux paroles écrites de surgir — corps chimiques plus actifs et plus durs d'être à l'état naissant — de l'invisibilité de la page » (P. LEYRIS).

La ponctuation n'a plus de raison d'être à ce moment, elle serait même gênante, car c'est un élément du discours normal qui pourrait contrecarrer le rythme voulu par le poète; c'est pourquoi, depuis APOLLINAIRE, tant de poèmes en sont dépourvus.

### 672. L'importance des accents.

Les accents ne sont plus dictés par la forme des vers, puisqu'il n'y a plus de forme prévue; c'est précisément la grande difficulté du vers libre.

Nous avons vu que la mise à la ligne est déjà une façon d'accentuer un mot ou un groupe de mots; les répétitions, les reprises de groupes rythmiques y contribuent aussi; on remarque, dans beaucoup de poèmes modernes, un procédé qui consiste à lancer un mot, puis à l'étoffer, à le relancer :

*Ils sont appuyés*

*Ils sont appuyés contre le ciel*

*Ils sont une centaine appuyés contre le ciel  
avec toute la vie derrière eux (R.-G. CADOU).*

*Dressez, dressez, à bout de caps, les catafalques des Habsbourg, les  
hauts bûchers de l'homme de guerre, les hauts ruchers de l'im-  
posture.*

*Vannez, vannez, à bout de caps, les grands ossuaires de l'autre guerre,  
les grands ossuaires de l'homme blanc sur qui l'enfance fut fondée  
(SAINT-JOHN PERSE).*

Noter ici les subtils glissements : *les hauts bûchers — les hauts ruchers*, qui font un instant piétiner le rythme.

Dans l'exemple suivant, un adjectif, isolé sur une ligne, porte tout le poids de l'accent, puis il est complété par une courte phrase de six syllabes, et ce schéma plusieurs fois répété, dans *Je ne suis pas seul*, donne un rythme de danse :

*Chargée*

*de fruits légers aux lèvres*

*parée*

*de mille fleurs variées*

*glorieuse*

*dans les bras du soleil*

*heureuse*

*d'un oiseau familier*

*ravie*

*d'une goutte de pluie*

*plus belle*

*que le ciel du matin*

*fidèle*

*je parle d'un jardin*

*je rêve*

*mais j'aime justement (ÉLUARD).*

### 673. Les sonorités.

Si elles ne sont plus utilisées pour marquer la fin rythmique du vers, elles ont une importance considérable dans le rythme intérieur : on a retrouvé

le goût ancien pour les alliances sonores, qui passent souvent avant les alliances de sens :

*Toi ma patiente ma patience ma parente*

*Gorge haut suspendue orgue de la nuit lente (ÉLUARD).*

(Ici, sonorités groupées, éléments d'un rythme progressant lentement.)

Dans l'exemple suivant, il y a des îlots constitués par des sonorités voisines qui forment comme un seul grand mot :

*Au frais commerce de l'embrun, là où le ciel mûrit*

*son goût d'arum et de névé*

*Vous fréquentez l'éclair salace, et dans l'aubier des  
grandes aubes lacérées*

*au pur vélin rayé d'une amorce divine, vous nous direz, ô*

*Pluies quelle langue nouvelle sollicitait pour vous*

*la grande onciale de feu vert (SAINT-JOHN PERSE).*

### 674. La valeur des mots.

La poésie se fait, dit ARAGON, « en donnant à chaque mot une importance exagérée ». L'unité du vers traditionnelle détruite, c'est le mot qui devient une unité; il se charge d'une sorte de valeur magique, faite à la fois de sonorité, de puissance d'évocation; les mots, à la différence du langage courant, sont projetés les uns contre les autres, pour qu'un effet en jaillisse : « les mots s'allument de reflets réciproques », écrit MALLARMÉ. On en est venu à cultiver le goût pour le choc entre les mots, jusqu'à l'insolite absolu, dont cette phrase de RENÉ CHAR peut donner un exemple :

*Parole, glace et sang finiront par former univre commun*

Dans le *Blason des fleurs et des fruits*, ÉLUARD énumère une suite de mots précieux, où il ne faut pas chercher un lien discursif, mais un lien sonore et imagé, ce « stupéfiant image » dont parle Aragon :

*Pomme pleine de frondaisons  
perle morte au temps du désir*

*capucine rideau de sable*

*bergamote berceau de miel*

*seringa masque de l'aveugle  
écorce de la nuit d'été...*

Les mots grammaticaux, les liaisons sont alors soit supprimés, soit isolés tout seuls, écartés, dissociés du reste :

*Ni*

*le marin ni*

*le poisson qu'un autre poisson à manger*

*entraîne, mais la chose même et tout le tonneau et la veine vive  
(CLAUDEL).*

## 675. Prose poétique et poème en prose.

Un mouvement de défiance envers la poésie a mené le XVIII<sup>e</sup> s. à poétiser la prose, créant la prose poétique des *Réveries* et de CHATEAUBRIAND, recherche savante d'accords et de clausules (*Les sons que rendent les passions dans le vide d'un cœur solitaire ressemblent au murmure que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert : on en jouit, mais on ne peut les peindre.* CHATEAUBRIAND), jeu de cadences allant jusqu'à inclure des vers (*dans le linceul de pourpre où dorment les dieux morts,* RENAN; *mais les rougeurs du soir ramenaient Jézabel,* BARRÈS). Prose rythmée — avec laquelle la prose rimée, pastiche des fabliaux, dont s'amuse R. ROLLAND dans *Colas Breugnon* n'a rien de commun —, le style y est *point de départ* (COCTEAU) dans une course après la poésie et les procédés qui aident à l'entrée en extase (BARRÈS).

Il ne faut pas confondre avec cette prose poétique le poème en prose, né au XIX<sup>e</sup> s. d'une méfiance du vers et non plus de la poésie, et qui est une déversification de la poésie. Les traductions des romantiques anglais et allemands ont révélé que *le vers n'est pas toute la poésie* (ARAGON). D'où, d'A. BERTRAND à BAUDELAIRE, MALLARMÉ, MAX JACOB, ELUARD, l'évolution d'un genre qui se définit par le refus des contraintes formelles (*une expression libre et vivante,* MAX JACOB), par sa concentration (*Petits Poèmes en prose* de BAUDELAIRE, par opposition au « long » poème tels *les Martyrs* de CHATEAUBRIAND), par l'unité de ton et d'émotion autour d'une image (*Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* de BERTRAND),

*Et les lavandières, troussées comme des piqueurs d'ablettes, enjambèrent le gué jonché de cailloux, d'écume, d'herbes et de glaïeuls* (A. BERTRAND),

autour d'un mot (*le Démon de l'analogie* de MALLARMÉ) ou d'une anecdote (*des échantillons du malheur humain mis en regard des bonheurs de la rêverie,* BAUDELAIRE, Note sur Asselineau) :

*Le voyageur blessé mourut dans la ferme et fut enterré sous les arbres de l'avenue. Un jour, de son tombeau un rat sortit; un cheval qui passait se cabra. Or, le rat dans sa course abandonnait une photographie à demi rongée. Le voyageur avait demandé qu'on l'enterrât avec cette image d'une dame décolletée. Le cavalier qui la vit s'éprit du modèle sur la foi de l'image.* (M. JACOB, « Ce qui vient par la flûte ».)

Ici le style est le « point d'arrivée », la poésie est présente dès le départ, état mixte, d'une nature très complexe... elle tient à la fois de la peinture, de la musique, de la statuaire, de l'art arabe, de la philosophie railleuse, de l'esprit analytique, et, si heureusement agencée qu'elle soit, elle se présente avec les signes visibles d'une subtilité empruntée à divers arts (BAUDELAIRE,

Notice sur Th. de Banville, 1862). Le poème en prose se caractérise plus par une syntaxe poétique et des reprises de thèmes que par un vocabulaire :

*C'est le mystère de l'air pur, celui du blé. C'est le mystère de l'orage, celui du pauvre. Dans les pauvres maisons, on aime le silence. On aime aussi le silence. Mais les enfants crient, les femmes pleurent, les hommes crient, la musique est horrible. On voudrait faire la moisson et l'on fait honte aux étoiles. Quel désordre noir, quelle pourriture, quel désastre! Jetons ces langes au ruisseau, jetons nos femmes à la rue, jetons notre pain aux ordures, jetons-nous au feu, jetons-nous au feu!* (ELUARD, « Pauvre ».)

Le poème en prose, poésie à l'état multiple, est pure obéissance aux seules contraintes internes, d'où les difficultés à le définir pour une critique inadaptée aux formes nouvelles.

## 676. L'importance du surréalisme.

Le surréalisme, qui voulait apporter une véritable révolution dans le langage, a influencé, de près ou de loin, la plupart des poètes du XX<sup>e</sup> siècle et la versification française en général. Ses deux principes fondamentaux étaient :

— lâcher la bride au déroulement inconscient de la pensée, donc au flot verbal; s'éloigner de tout ce qui ressemble à l'arrangement en poème. D'où un certain goût pour les éléments du langage familier, mots ou phrases, qui s'introduisent dans l'œuvre;

— laisser au hasard le soin d'arranger les mots : plus l'écart entre eux est grand plus la puissance de choc et de suggestion ainsi obtenue est intéressante; il peut être facile de se moquer de ce goût effréné pour l'insolite, mais ce principe a permis de redécouvrir un trésor d'images nouvelles, dont beaucoup nous sont devenues familières.

ANDRÉ BRETON parle du nouvel espace de la poésie : (« Sur la route de San Romano », dans *Oubliés*, 1948) :

*Fille a l'espace qu'il lui faut  
Pas celui-ci mais l'autre que conditionnent  
L'œil du milan  
La rosée sur une prèle  
Le souvenir d'une bouteille de Traminer embuée  
sur un plateau d'argent  
Une haute verge de tourmaline sur la mer  
Et la route de l'aventure mentale  
Qui monte à pic  
Une halte elle s'embroussaille aussitôt  
Cela ne se crie pas sur les toits.*

Les poètes modernes emploient souvent le terme d'« aventure » en parlant de leur art. Voici ce qu'écrivait APOLLINAIRE, comparant l'Ordre (la poésie traditionnelle) à l'Aventure (la poésie moderne) :

*Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention  
De l'Ordre et de l'Aventure*

.....  
*Soyez indulgents quand vous nous comparez  
A ceux qui furent la perfection de l'ordre  
Nous qui quêtions partout l'aventure  
Nous ne sommes pas vos ennemis  
Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines  
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir  
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues  
Mille phantasmes impondérables  
Auxquels il faut donner de la réalité. (La Jolie Rousse.)*

Cette aventure, d'autres formes d'art l'ont connue au xx<sup>e</sup> siècle : la musique, la peinture... (Peintres, musiciens et poètes ont du reste collaboré à des œuvres communes.)

Les nouvelles formes de la poésie moderne doivent, pour être comprises, être situées dans le mouvement de la « renaissance » esthétique du xx<sup>e</sup> siècle.

## Indications bibliographiques

### *Linguistique générale*

- BENVENISTE (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, 2 vol., Gallimard, collection Tel.  
CHOMSKY (Noam), *le Langage et la pensée*, Payot.  
HAGÈGE (Claude), *l'Homme de paroles*, Gallimard, collection Folio-Essais.  
JAKOBSON (Roman), *Essais de linguistique générale*, 2 vol., Seuil, collections Points.  
SAUSSURE (Ferdinand de), *Cours de linguistique générale*, Payot.

### *Dictionnaires de linguistique générale*

- DUBOIS (Jean) et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse.  
DUCROT (Oswald) et TODOROV (Tsvetan), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil.

### *Linguistique française*

- ARRIVÉ (Michel), GADET (Françoise) et GALMICHE (Michel), *la Grammaire d'aujourd'hui, guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion.  
BONNARD (Henri), *Code du français courant*, Magnard.  
CHISS (Jean-Louis), FILLIOLET (Jacques) et MAINGUENEAU (Dominique), *Linguistique française. Initiation à la problématique structurale*, Hachette.  
DELAVEAU (Annie) et KERLEROUX (Françoise), *Problèmes et exercices de syntaxe française*, Colin.  
GARY-PRIEUR (Marie-Noëlle), *De la grammaire à la linguistique*, Colin.  
GRÉVISSE (Maurice), *le Bon Usage*, Duculot.  
HAGÈGE (Claude), *le Français et les siècles*, Odile Jacob.  
MARTINET (André) et alii, *Grammaire fonctionnelle du français*, CREDIF/Didier.  
WAGNER (Robert-Léon) et PINCHON (Jacqueline), *Grammaire du français classique et moderne*, Hachette.

### *Quelques ouvrages particulièrement suggestifs*

- ARRIVÉ (Michel), *Linguistique et psychanalyse*, Méridiens-Klincksieck.  
BLANCHE-BENVENISTE (Claire) et JEANJEAN (Colette), *le Français parlé*, Didier-Érudition.  
CHOMSKY (Noam), *la Nouvelle Syntaxe*, Seuil.  
DELESALLE (Simone) et CHEVALIER (Jean-Claude), *la Linguistique, la grammaire et l'école, 1750-1914*, Colin.