

O'ZBEKISTON RESPUBLIKASI
OLIY VA O'RTA MAXSUS TA'LIM VAZIRLIGI
SAMARQAND DAVLAT CHET TILLAR INSTITUTI
FRANSUZ TILI VA ADABIYOTI KAFEDRASI



Qo'lyozma huquqida:

UDK 8 fr

KBK 83.3(0)fr

K 12

KAYUMOV SALIM

FRANSUZ SHE'RIYATI QOFIYASINING

LINGVOPOETIK TAHLILI

5A 120102 – LINGVISTIKA (fransuz tili)

mutaxassisligi bo'yicha

MAGISTR darajasini olish uchun taqdim etilgan

MAGISTRLIK DISSERTATSIYASI

“HIMOYAGA TAVSIYA ETILADI”

Fransuz tili va adabiyoti kafedrasini mudiri

f.f.n. Suvonova N.N.

«4» may 2015 yil

“ILMIY RAHBAR”

prof. I.K.Mirzaev

M. Mirzaev

Magistratura bo'limi boshlig'i

dots. Iskandarov E.

SAMARKAND – 2015

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	4
Chapitre I. CARACTERISTIQUE DE CLASSIFICATION DES FORMES POETIQUES.....	9
1.1 La structuration des strophes	9
1.2. Les poèmes à forme fixe.....	14
1.3. Identification du rythme et sa conception dans le vers.....	18
1.3.1. Conventions pour la notation rythmique	21
1.3.2. Découpage des mesures rythmiques.....	24
1.3.3. Les valeurs du rythme.....	26
1.4. Vers libres classiques et modernes.....	27
Résumé du 1^e chapitre	28
Chapitre II. MÉTHODES ET PROBLÈMES DE VERSIFICATION FRANÇAISE.....	30
2.1. Définition générale du vers.....	30
2.2. Vers et mètre	31
2.2.1. Différents mètres en français.....	32
2.2.2. Virtualités expressives des différents mètres en français.....	35
2.2.3. Mètres impaires.....	37
2.2.4. Vers pseudo-métriques.....	37
2.2.5. Compte des syllabes comme élément de versification française...38	
2.3. Césure et sa définition.....	42
2.4. Effets de sens des figures de discordance dans le vers métrique.....	45
2.4.1. Rejets, contrerejets, enjambements	47
2.4.2. Les discordances dans le vers libre.....	50
2.5. Fonction et effet des discordances	51
Résumé du 2^e chapitre	54

Chapitre III. CARACTERISTIQUE DU PARALLELISME DANS LE	
VERS FRANÇAIS	56
3.1. Forme et qualité des rimes.....	56
3.1.1. Rime féminine et rime masculine.....	57
3.1.2. Rime plurielle et rime singulière.....	59
3.1.3. Genres des rimes selon leur disposition	59
3.1.4. Définition des rimes selon leur valeur.....	60
3.2. Inversion	63
3.3. Allitérations et assonances.....	64
3.4. Fonction strophique de la rime.....	66
3.5. Fonctions sémantiques de la rime.....	68
3.5.1. Stratégie classique de la rime.....	68
3.5.2. Stratégie romantique de la rime.....	69
3.6. Analyse de la rime dans la poésie	70
Résumé du 3^e chapitre	83
CONCLUSION	85
LISTE DE LA LITTERATURE UTILISEE	88

INTRODUCTION

L'actualité du choix du thème. Les études, qui sont conduites par les linguistes a partir de 1950 ans, montrent d'une manière convaincante que pratiquement tout fait linguistique n'est actualisé le plus complètement que dans le cadre du texte. Et cela se rapporte en premier lieu au phénomène des rapports poétiques. Les Belles-lettres, y compris la versifications ont une des sources de la compréhension de la culture nationale, de l'histoire, de la mentalité du peuple, et la compréhension profonde du texte d'art est impossible sans compréhension toutes ses relations intérieures et extérieures. En raison de cela le Président de la République d'Ouzbékistan I.A.Karimov marquait que «... l'appel aux valeurs de la civilisation contemporaine mondiale et de la spiritualité - voici le sol concret, sur lequel on construit notre politique de la rénovation et de l'augmentation de la conscience nationale» [1]. Le chef de l'État souligne: «A présent chez nous dans le pays on donne une grande attention et a l'enseignement des langues étrangères. Et c'est, bien sur, non sans motif. Aujourd'hui pour notre pays, aspirant a prendre la place digne dans la communauté mondiale, il est difficile de surestimer la signification de la connaissance parfaite des langues étrangères par nos gens, en effet, notre peuple voit un grand futur dans l'accord, la coopération avec les partenaires étrangers» [2]. C'est pourquoi a l'étape actuelle a l'enseignement des langues mondiales le facteur est reconnu comme les leader que la connaissance des langues est nécessaire, utile et avantageuse pour les intérêts supérieurs de la nation et de l'État.

Analyser un poème n'est pas chose facile. Après tout, un poème n'est pas une simple dissertation constituée de cinq paragraphes avec un résumé au début qui explique ce qui va suivre. La plupart des poèmes ont, bien sûr, des thèmes; mais ils cherchent surtout à susciter une émotion et à associer ensemble des objets et des idées qui n'ont pas nécessairement grand-chose en commun. Les

élèves ayant un devoir ou un test qui comporte l'analyse d'un poème ne savent pas toujours sur quel pied danser : que peuvent bien signifier tous ces mots, ces images, ces agence-ments bizarres? Je vous propose quelques façons d'aborder le texte. Bien qu'un poème ne révèle pas de façon immédiate son sens –on serait alors devant un texte en prose -, le poète vous laisse toutes sortes d'indices, des miettes du même morceau de pain. Voici comment vous pouvez ramasser les miettes et vous mettre sur la bonne piste.

Tenez-en compte. Les poètes ne choisissent pas toujours un titre qui illustre leurs propos. Mais le titre est souvent révélateur. Le titre peut vous indiquer le thème du poème, ou du moins identifier l'image principale à l'appui du thème. Évidemment si le titre se limite à « Sonnet XVIII », il va falloir chercher plus loin. Mais si le titre donne l'impression d'indiquer une piste, il est souvent de chercher ce qui le rattache à l'ensemble du poème. Quelles sections du poème répondent au titre, ou le développent ou bien même l'expliquent?

Le vers est une forme du signifiant qui n'est pas absolument nécessaire au poème comme nous le montrent beaucoup de poèmes modernes depuis les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire jusqu'aux *Calligrammes* d'Apollinaire ou aux poèmes à contraintes de Georges Perec. Cependant il existe des affinités entre le vers, qui, dans sa forme métrique, repose sur un parallélisme de forme, et la forme sémantique du poème, le plus souvent construite comme une suite d'analogies. Plus largement, on peut considérer le discours en vers comme un cas particulier du discours à contrainte: en effet des contraintes de forme, concernant le signifiant, viennent s'ajouter aux contraintes grammaticales et discursives ordinaires. Cette complexité formelle favorise une complexité sémantique du poème.

La versification c'est l'ensemble des règles d'écriture poétique. Le vers s'oppose par définition à la prose. On s'en sert lorsque le langage quotidien n'est pas suffisant, notamment dans un contexte religieux, mais aussi pour évoquer tout ce qui ne relève pas de la conversation ordinaire : on trouve ainsi, depuis l'Antiquité jusqu'au XVIII^e siècle, des traités de physique ou de philosophie écrits

en vers. La poésie, étant elle aussi un discours « autre », a souvent recours au vers, dont il faut savoir reconnaître les spécificités.

Le Romantisme, puis les autres écoles poétiques du XIXe siècle et du XXe, désireuses de se « libérer » des règles très rigides qu'on avait imposées à la versification au XVIIe siècle (siècle classique), permirent plutôt à la poésie d'inventer encore de nouvelles règles graphiques, syntaxiques, hypertextuelles ouvrant à de nouvelles perspectives esthétiques. Elles modifièrent jusqu'au fonctionnement fondamental de la langue elle-même.

La sévérité des règles peut justifier les libertés qu'on a laissé prendre aux poètes avec l'orthographe et la syntaxe. Tous les poètes ont toujours écrit indifféremment encore et encor, et c'est même cette dernière orthographe qui semble prévaloir dans le style poétique. Ils écrivent aussi, avec ou sans s, jusque ou jusques:

Sion, jusques au ciel élevée autrefois.

Jusqu'aux enfers maintenant abaissée (Racine),

certe ou certes, guère ou guères, naguère ou naguères, grâce à ou grâces à, remord ou remords, zéphyr ou zéphyre. Ils ont écrit également sans s, si besoin était, un certain nombre de noms propres, tels que : Charle, Arle, Athène, Versaille, Londre, Thèbe.

Ils supprimaient également l's de la première personne de certains verbes, comme : je voi, je croi, je doi *etc.* Cette licence, employée surtout au XVIIe siècle, a cependant servi encore à Victor Hugo. On lit, dans *Booz endormi*:

Le chiffre de mes ans a passé quatre-vingt.

Le classicisme prétendait éliminer du vocabulaire poétique les termes jugés trop vulgaires; mais il n'y a plus aujourd'hui de mots poétiques, pas plus qu'il n'y a de style noble ou roturier; il n'y a que de bons ou de mauvais poètes, qui savent, ou non, tirer parti des mots qu'ils emploient, depuis le jour où Hugo a écrit :

J'appelai le cochon par son nom, pourquoi pas?

J'ai dit au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire!

À moins d'une volonté parodique ou d'un désir nostalgique (post-moderne) il ne viendrait plus, en effet, à la pensée d'aucun poète d'écrire : l'airain et le bronze pour le canon et la cloche, le coursier pour le cheval, le glaive pour l'épée, la flamme pour l'amour, etc.

Le sujet de notre thèse comprend les différents types de rimes dans les vers français.

L'objet d'étude de notre thèse consiste en recherche des particularités sémantiques et fonctionnelles des différents types de rimes dans les vers français.

Le but principal de notre thèse est de différencier les formes et types des rimes, ainsi que d'analyser et de systématiser leurs fonctions sémantico-fonctionnelles dans les textes poétiques.

Les tâches essentielles de la thèse sont: a) de faire connaissance avec les travaux des linguistes français sur la versification et la rime; b) de définir les principes de différenciation des types de rimes propres à la versification française; c) de structurer les textes poétiques et d'identifier les conceptions du rythme dans les vers; d) d'étudier les méthodes et les problèmes de la versification française et de systématiser les voies de la compte des syllabes déterminant les mètres du vers; e) de différencier les formes et les types de la rime dans les vers français et de systématiser leurs fonctions sémantico-fonctionnelles dans les textes poétiques.

La valeur théorique et la nouveauté consiste en description complexe des particularités poétiques de la versification française, y compris des différents types de rimes. La plus grande attention est donnée à la systématisation des types de rimes dans les vers français et à leurs fonctions sémantico-poétiques dans les vers français. On étudie en détail les procédés d'inversion, d'allitérations et d'assonances et leurs effets de sens dans le vers métrique.

La valeur pratique de cette étude est conditionnée par la possibilité de l'application de ses positions principales et des conclusions au courant de la versification française, ainsi que dans les cours spéciaux consacrés aux

problèmes de l'analyse des textes poétiques. Les tâches analogues (avec les restrictions correspondantes et les modifications) peuvent être livrées dans les études vers définies, par exemple, des vers française et ouzbeks.

La méthode de l'analyse. A titre des méthodes concrètes de l'analyse on utilise les méthodes de l'analyse poétique, de l'analyse contextuelle, l'observation sur les composants des rimes (avec l'analyse quantitative obligatoire).

La base de la recherche comprend 450 vers français, dans les structures desquels se rencontrent les différentes espèces de structuration strophique, de discordance dans le vers métrique (rejets, contrerejets, enjambements) et de rimes tels que rime féminine et rime masculine, rime plurielle et rime singulière, etc.

La structure du travail qualificatif. Ce travail comprend l'introduction, trois chapitres de recherche, la conclusion. Le contenu du travail est exposé à 90 pages du texte dactylographié. On joint au contenu principal la liste bibliographique insérant 74 noms, y compris 47 dans les langues étrangères

Chapitre I.

CARACTERISTIQUE DE CLASSIFICATION DES FORMES POETIQUES

1.1 La structuration des strophes

Ces différents décomptes, ces règles permettent d'établir des types de poèmes, appelés *poèmes à forme fixe*.

La *strophe*, dite aussi *stance*, est la division régulière d'un poème, comprenant un certain nombre de vers soumis à un rythme déterminé. On en distingue plusieurs sortes.

Les rimes (plates, croisées ou embrassées) ainsi que les types de vers structurent des strophes:

- tercet = strophe de trois vers ;
- quatrain = strophe de 4 vers ;
- quintil = strophe de 5 vers ;
- sizain = strophe de 6 vers ;
- huitain = strophe de 8 vers ;
- dizain = strophe de 10 vers ;
- on trouve plus rarement des septains ou des neuvains.

C'est la division régulière d'un poème, comprenant un certain nombre de vers soumis à un rythme déterminé.

Le distique:

C'est une strophe de deux vers à rime plate formant un sens complet. Voici le début des *Géorgiques chrétiennes* de Francis Jammes, poème en sept chants, tout entier écrit en distiques:

Des anges moissonnaient à l'heure où bout la ruche.
On voyait sous un arbre et dans l'herbe leur cruche.

On eût dit que le del aspirait de l'amour
Au-dessus des épis débordant le labour.

De temps en temps l'un de ces anges touchait terre
Et buvait à la cruche une gorgée d'eau claire.

On désigne sous le nom d'*iambes* des vers, d'inspiration généralement sati-rique, constitués par la succession constante, à rimes croisées, d'un dodécasyllabe et d'un octosyllabe:

Vienne, vienne la mort! Que la mort me délivre!
Ainsi donc mon coeur abattu

Cède au poids de ses maux? Non, non. Puissé-je vivre!
Ma vie importe à la vertu. (Chénier)

Le tercet:

C'est une strophe de trois vers. La strophe de *trois vers*, ou *tercet*, est le rythme qu'a employé Dante dans la *Divine Comédie*, et qu'on appelle *terza rima* (*a b a, b c b, c d c*, etc.):

O fatigue de vivre! encore une journée
Qui recommence! Encore une étape à fournir!
Cette route ne sera jamais terminée!

Le passé me prédit quel sera l'avenir.
L'aube amenant midi, midi le crépuscule,
Dans l'aube blanche, on voit déjà le ciel jaunir.

Marcher, toujours marcher vers, un ,but qui recule,
Le poursuivre, en sachant qu'on n'y doit pas toucher.
Quel supplice, à la fois atroce et ridicule!

Le quatrain:

La strophe de *quatre vers* (*quatrain*) est la strophe qui admet le plus de combinaisons, et on la fait avec des vers de toute longueur:

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques. (Charles

Baudelaire)

Le quintil:

La strophe de *cinq vers* (*quintil*) est faite au moyen d'une rime redoublée:

Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles!
C'est le destin : il faut une proie au trépas,
il faut que l'herbe tombe au tranchant des faucilles;
Il faut que dans le bal les folâtres quadrilles
Foulent des roses sous leurs pas. (Hugo)

Le sixain:

La strophe de *six vers* (*sixain*) peut se présenter ainsi:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer toujours recommencée!
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux! (Valéry)

Dans la strophe de *six vers*, il arrive souvent que le troisième et le sixième vers riment ensemble et sont plus courts que les autres:

Lorsque du Créateur la parole féconde
Dans une heure fatale eut engendré le monde
Des germes du chaos,
De son oeuvre imparfaite il détourna sa face
Et d'un pied dédaigneux la lançant dans l'espace,
Rentra dans son repos. (Lamartine)

Ronsard et les poètes de la Pléiade ont employé un autre type de strophe, sur ce rythme original:

Bel aubépin verdissant,
Fleurissant
Le long de ce beau rivage,
Tu es vêtu jusqu'en bas
Des longs bras
D'une lambruche sauvage. (Ronsard)

Le septain:

La strophe de *sept vers* (*septain*) a rarement été employée, excepté par Vigny, qui s'en sert couramment dans *les Destinées* :

Le crépuscule ami s'endort dans la vallée,
Sur l'herbe d'émeraude et sur l'or du gazon.
Sous les timides joncs de la source isolée
Et sous le bois rêveur qui tremble à l'horizon;

Se balance en fuyant dans les grappes sauvages,
Jette son manteau gris sur le bord des rivages,
Et des fleurs de la nuit entrouvre la prison. (Vigny)

Le huitain:

De la strophe de *huit vers* (*huitain*), nous citerons cette combinaison :

Que j'aime à voir, dans les vesprées
Empourprées.
Jaillir en veines diaprées
Les rosaces d'or des couvents!
Oh! que j'aime aux voûtes gothiques
Des portiques
Les vieux Saints de pierre athlétiques
Priant tout bas pour les vivants! (Musset)

Le neuvain:

La strophe de *neuf vers* (*neuvain*) est assez rare. Hugo a employé cette combinaison:

Et les champs, et les prés, le lac, la fleur, la plaine,
Les nuages pareils à des flocons de laine,
L'eau qui fait frissonner l'algue et les goémons,
Et l'énorme océan, hydre aux écailles vertes,
Les forêts de rumeurs couvertes,
Le phare sur les flots, l'étoile sur les monts,
Me reconnaîtront bien et diront à voix basse :
«C'est un esprit vengeur qui passe,
Chassant devant lui les démons! » (Hugo)

Le dizain:

La strophe de dix vers (*dizain*) est la grande strophe lyrique; elle ne se fait habituellement qu'en vers de huit syllabes:

Apollon, à portes ouvertes,
Laisse indifféremment cueillir
Les belles feuilles toujours vertes
Qui gardent les noms de vieillir.
Mais l'art d'en faire des couronnes
N'est pas su de toutes personnes,
Et trois ou quatre seulement,
Au nombre desquels on me range,

Savent donner une louange
Qui demeure éternellement.

(Malherbe)

Le douzain:

La strophe de *douze vers* (*douzain*) ne se fait habituellement qu'en vers de huit syllabes. C'est la plus longue strophe qui ait été employée:

Non, l'avenir n'est à personne!
Sire! l'avenir est à Dieu!
A chaque fois que l'heure sonne,
Tout ici bas nous dit adieu.
L'avenir! l'avenir! mystère!
Toutes les choses de la terre,
Gloire, fortune militaire,
Couronne éclatante des rois,
Victoire aux ailes embrasées,
Ambitions réalisées,
Ne sont jamais sur nous posées

Que comme l'oiseau sur nos toits! (Hugo)

Douze vers est une limite qui, dans le poème classique, n'est pas ordinairement dépassée; car au-delà, il n'est pas aisé de constituer une période rythmique. Toutefois, on trouve chez Ronsard des strophes de quatorze, quinze, seize, dix-huit, dix-neuf et vingt vers. André Chénier a employé la strophe de dix-neuf vers.

Comme le vers, la strophe a son unité rythmique accordée avec le sens, et se contente en général de deux ou trois mètres différents. Une strophe est *isométrique* quand elle ne comporte que des vers d'un même nombre de syllabes, *anisométrique* quand elle contient des vers de longueurs différentes.

Les poèmes sont composées le plus souvent de strophes semblables par le nombre et la mesure du vers. Mais d'autres sont faites de strophes libres, ou, entre les deux, d'un système de strophes qui revient à diverses reprises sous la même forme. La strophe a son unité rythmique accordée avec le sens.

1.2. Les poèmes à forme fixe

Parmi les formes poétiques françaises il existe des poèmes à forme fixe dont les plus répandues sont rondel, sonnet, rondeau, triolet, villanelle, ballade, pantoum. Chacune d'elles a ses particularités d'emploi et de rime. Le rondel, fort en honneur au Moyen Age, est encore, mais rarement, employé.

Le sonnet a été la forme fixe la plus populaire parmi les poètes. Le sonnet est la forme qui a connu le plus de succès à partir de la Renaissance. Il se compose de deux quatrains (en rimes embrassées) et deux tercets fondés sur deux autres rimes. Le schéma des rimes du sonnet est ainsi: *abba abba ccd ede*.

Le rondeau se compose de trois strophes: un quintil, un tercet, un quintil ; chaque strophe est formée sur deux rimes seulement. C'est un poème de treize vers sur deux rimes, avec une pause au cinquième et une au huitième, et dont le ou les premiers mots se répètent après le huitième vers et après le treizième, sans être eux-mêmes des vers. Le rondeau, fort en honneur au XVI^e et au XVII^e siècle, est encore quelquefois employé.

Le rondeau redoublé se construit sur deux rimes et se compose de six quatrains à rimes croisées, commençant alternativement par la rime féminine et par la rime masculine. Les vers du premier quatrain forment successivement le quatrième vers des quatrains no 1, 2, 3, 4 et 5. Le sixième quatrain se complète par un refrain formé des premiers mots du rondeau.

Si l'on en trouve, on n'en trouvera guère
De ces rondeaux qu'on nomme redoublés,
Beaux et tournés d'une fine manière
Si qu'à bon droit la plupart sont sifflés.
A six quatrains les vers en sont réglés
Sur double rime et d'espèce contraire.
Rimes où soient douze mots accouplés,
Si l'on en trouve, on n'en trouvera guère.
Doit au surplus fermer son quaternaire
Chacun de vous au premier assemblés,
Pour varier toujours l'intercalaire

De ces rondeaux qu'on nomme redoublés.
 Puis par un tour, tour des plus endiablés,
 Vont à pieds joints, sautant la pièce entière
 Les premiers mots qu'au bout vous enfillez,
 Beaux et tournés d'une fine manière.
 Dame Paresse, à parler sans mystère,
 Tient nos rimeurs de sa cape affublés :
 Tout ce qui gêne est sûr de leur déplaire,
 Si qu'à bon droit la plupart sont sifflés.
 Ceux qui de gloire étaient jadis comblés,
 Par beau labeur en gagnaient le salaire :
 Ces forts esprits, aujourd'hui cherchez-les;
 Signe de croix on aura lieu de faire
 Si l'on en trouve. (P. Mourgues)

Le triolet est un poème de huit vers, généralement des octosyllabes. Le premier, le quatrième et le septième vers sont les mêmes, d'où le nom de la pièce; de même, le second vers est repris au huitième.

La villanelle. Les tercets doivent être écrits sur deux rimes. Le premier vers du premier tercet forme le troisième vers des strophes 2 et 4, etc. Le troisième vers du premier tercet forme le troisième vers des strophes 3 et 5, etc. Ces deux vers figurent ensuite dans le quatrain final.

J'ay perdu ma tourterelle.
 Est-ce point elle que j'oy?
 Je veux aller après elle.

u regrettes ta femelle;
 Hélas aussy fay-je moy :
 J'ay perdu ma tourterelle.

Si ton amour est fidèle,
 Aussy est ferme ma foy;
 le veux aller après elle.

Ta plainte se renouvelle;
 Toujours plaindre je me doy :

J'ay perdu ma tourterelle.

En ne voyant plus la belle,
Plus rien de beau je ne voy :
Je veux aller après elle.

Mort, que tant de fois j'appelle,
Prends ce qui se donne à toy :
J'ay perdu ma tourterelle.
Je veux aller après elle.

(Villanelle de Passerat)

La *ballade* comporte trois strophes d'un même nombre de vers, fondées sur les mêmes rimes, plus un «envoi», strophe plus courte (la plus fréquente est formée de trois huitains d'octosyllabes + un quatrain). Dans sa forme régulière, la ballade est un petit poème composé de trois strophes. Toutes les strophes ou couplets sont sur les mêmes rimes, et les rimes ne sont qu'au nombre de trois dans le poème entier.

Les rimes sont réparties selon la structure ABAB BCBC ou ABAB BCC DCD. Le dernier vers de chaque strophe et de l'envoi est le même et se nomme refrain. Le plus souvent, la ballade comporte ou des strophes de huit octosyllabes avec un envoi de quatre vers, ou des strophes de dix décasyllabes avec un envoi de cinq vers. Le couplet, grâce à des rimes redoublées, peut avoir jusqu'à douze vers.

Les contraintes formelles, qui exigent du poète une grande virtuosité, servent à créer un certain nombre d'effets: 1) Les rimes disposées selon un ordre prédéterminé donnent au poème une unité sonore. Elles peuvent aussi créer des liens de sens entre les mots qu'elles rapprochent. 2) Le refrain sert à marquer l'idée ou le thème de la ballade, pour insister sur une souffrance :le poète évoque souvent, dans la ballade son propre malheur.

Les sujets abordés dans la ballade sont très variés: la vie politique, les mœurs dans la société, la condition de l'homme, la religion, l'histoire personnelle du poète, etc. Mais le sujet qui revient le plus souvent, c'est

évidemment la vie amoureuse... Elle est traitée comme dans les chansons des troubadours du XIII^e siècle), donc suivant la tradition courtoise. Le poète évoque les joies et surtout les peines que lui donne son amour pour une femme de préférence lointaine.

La ballade est une forme privilégiée pour le lyrisme personnel. Mais, à la différence des poètes romantiques, le poète du Moyen Âge n'écrit pas gratuitement, pour lui-même, sans souci des autres. Il fait partie d'une communauté, il vit dans le monde et non hors du monde: sa ballade ou sa complainte est toujours adressée à quelqu'un. C'est pourquoi la ballade se termine par ce qu'on a appelé l'envoi: le poète envoie justement son texte à un prince, un seigneur, à une personne aimée...

Il raconte sa vie intime ou s'apitoie sur son malheur pour toucher cette personne, pour attirer sa pitié ou sa douceur.

Le mot ballade vient de l'ancien provençal ballada, qui signifie "danse": la ballade était à l'origine, aux alentours de 1250, une chanson de danse; elle était inséparable de la musique.

La ballade était fort en honneur au Moyen Age. Le maître en ce genre restera toujours François Villon, qui écrivit la célèbre Ballade des dames du temps jadis, et celle, peut-être plus belle encore, qu'il composa au moment où il s'attendait à être pendu (l'Épître Villon). La voici :

Frères humains, qui après nous vivez,
N'ayez les cuers contre nous endurcis,
Car si pitié de nous povres avez
Dieu en aura de vous plus tost merci;
Vous nous voyez cy attachez, cinq, six;
Quant de la chair, que trop avons nourrie,
Elle est pièça dévorée et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et pouldre.
De nostre mal personne ne s'en rie,
Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre.

Se vous clamons frères, pas n'en devez
Avoir desdaing, quoyque fusmes occis

Par justice. Toutesfois, vous sçavez
Que tous hommes n'ont pas bon sens rassis.
Excusez-nous, puisque sommes transis,
Envers le Fils de la Vierge Marie.
Que sa grâce ne soit pour nous tarie,
Nous préservant de l'infernale fouldre;
Nous sommes mors, âme ne nous harie,
Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre.

La pluye nous a débüez et lavez.
Et le soleil desséchiez et noircis.
Pies, corbeaulx, nous ont les yeux cavez,
Et arraché la barbe et les sourciz,
Jamais nul temps nous ne sommes assis;
Puis çà, puis là, comme le vent varie,
A son plaisir sans cesser nous charie,
Plus becquetez d'oyseaulx que dez à couldre
Ne soiez donc de nostre confrairie,
Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre,

Prince Jhesus, qui sur tous a maistrie,
Garde qu'Enfer n'ayt de nous seigneurie,
A luy n'ayons que faire ne que souldre;
Hommes, icy n'a point de mocquerie;
Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre. (François Villon)

Le *pantoum* apparu au XIX^e siècle est une forme fondée sur l'entrecroisement ; les rimes se croisent, le 2^e et le 4^e vers de chaque strophe deviennent les 1^{er} et 3^e vers de la strophe suivante, le 1^{er} vers du poème est aussi le dernier. Le plus célèbre pantoum français est *Harmonie du soir*, de Baudelaire.

1.3. Identification du rythme et sa conception dans le vers

Un vers correspond à une certaine diction. La manière dont les mots et syllabes s'enchaînent, dans le cadre du vers, donne son rythme à la poésie.

Les vers longs, c'est-à-dire essentiellement les décasyllabes et les alexandrins, se partagent le plus souvent en deux *hémistiches* (= moitié de vers), autour d'une **césure** (= milieu du vers). Par exemple, le vers suivant : « Tout m'afflige et me nuit // et conspire à me nuire » est composé de deux hémistiches, de six syllabes chacun.

La césure est alors une pause, un repos de la voix (qui peut correspondre à une reprise du souffle, mais n'est pas nécessairement à la fin d'un mot). Cette césure centrale donne donc un rythme binaire à l'alexandrin. Toutefois, certains poètes ne marquent pas la césure, et préfèrent donner un rythme ternaire au vers. Par exemple le vers suivant : « Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir » (Corneille) est également un alexandrin, mais la césure, tombant sur le second « toujours », n'est pas marquée par la voix. La présence des virgules, ainsi que la répétition de l'adverbe, impose de dire l'alexandrin en trois mesures de quatre syllabes chacune, au lieu de deux mesures de six syllabes chacune ; le vers est alors appelé « trimètre » : «Toujours aimer, / toujours (//) souffrir, / toujours mourir».

D'autre part, le rythme est également donné par la correspondance, ou la discordance, entre le vers et la syntaxe (la phrase). En effet, un vers ne correspond pas forcément à une phrase. Lorsque la phrase se poursuit, il y a alors des phénomènes d'enjambement et de rejet. On appelle *enjambement* le fait que la phrase déborde le vers (sans insistance sur un élément). On a un *rejet* lorsqu'un élément bref, lié du point de vue du sens à un vers, est rejeté au début du vers suivant. Exemple :

«Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre» ((Baudelaire)

L'élément souligné est un «rejet». Sa position le met en valeur. Le contre-rejet est le phénomène inverse : un élément bref apparaît en fin de vers, alors qu'il est lié par le sens au vers suivant. Exemple :

«Voilà le souvenir enivrant qui voltage

Dans l'air troublé ; les yeux se ferment ; le Vertige

Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains

Vers un gouffre obscurci de miasmes humains» (Baudelaire)

Dans le même poème (*Le Flacon*), la partie soulignée est cette fois en position de contre-rejet : elle occupe la fin du vers 2, alors qu'elle est liée par le sens au vers 3. Le rythme et la sonorité semblent s'accorder aux sentiments :

Les sanglots longs

Des violons

De l'automne

Blessent mon cœur

D'une langueur

Monotone. (Paul Verlaine)

Nous adopterons une approche *numériste* du rythme, sans perdre de vue que le rythme n'est qu'un aspect dérivé et non essentiel du fonctionnement du vers, mais qui peut produire des effets de sens. Dans le cadre de ce cours, nous ne prendrons pas en considération les problèmes rythmiques qui intéressent la *diction* du vers (cf. [Milner et Regnault, 1987]) et nous nous en tiendrons à une approche simplifiée du rythme. Il est d'ailleurs à remarquer qu'autant les règles du vers ont été strictement codifiées au cours de son histoire, autant le rythme est affaire d'interprétation. Il a donné lieu à des descriptions extrêmement divergentes, voire contradictoires.

Il existe deux conceptions du rythme. Dans l'approche contemporaine du vers, deux approches sensiblement différentes du rythme s'opposent. On peut appeler la première *numériste* et la seconde *énonciative*.

Dans la conception numériste du rythme, on découpe le discours en mesures rythmiques délimitées par des accents et définies par leur nombre de syllabes. C'est une façon courante de procéder depuis le 19^e siècle. Elle est parfois rendue problématique par des désaccords des auteurs sur les accents à prendre en compte. Cependant, ces dernières années des propositions intéressantes et rigoureuses ont été faites [Milner et Regnault, 1987] pour clarifier la question de l'accent.

Le théoricien Henri Meschonnic [1982] a développé une conception *énonciative* du rythme. Plus complexe, elle prend en compte non seulement une multiplicité d'accents hétérogènes, les uns obligatoires et les autres facultatifs (notamment des accents de début de mot) mais aussi les reprises de phonèmes vocaliques et consonantiques. Henri Meschonnic a mis au point un système personnel de notation de ces configurations rythmiques.

Et il a identifié le rythme à l'inscription du sujet dans son discours, c'est-à-dire une expression de la singularité de l'auteur dans la forme des signifiants de son discours. Mais cette approche présente plusieurs inconvénients. D'une part la notation prend en compte des données trop composites pour répondre à une notion claire du rythme. D'autre part elle apparaît, pour cette raison même, malaisément interprétable.

Quelle que soit la définition du rythme verbal qu'on adopte, le rythme n'est pas une caractéristique spécifique du vers. Tout discours est nécessairement porteur d'un rythme (régulier ou irrégulier). On peut seulement dire que la forme du vers régulier (ou métrique) favorise la régularité des rythmes.

1.3.1. Conventions pour la notation rythmique

Nous appliquerons un certain nombre de conventions simples permettant un découpage rythmique du discours en vers. La mesure rythmique est délimitée, la plupart du temps, par les accents.

1. On ne prend en considération que les accents de fins mots sémantiquement pleins (non proclitiques) ou en position de fin de syntagme. Nous ne tenons pas compte des accents facultatifs (affectifs ou d'insistance) évoqués par certains auteurs ni des supposés accents métriques [Morier 1961, Mazaleyrat 1974, Dessons 2000] censés marquer automatiquement les fins d'hémistiche ou fins de vers.

En français, l'accent tonique porte sur la dernière voyelle prononcée (non muette) du mot ou groupe de mots. Dans la langue courante, on tend à désaccentuer les mots accentuables situés à l'intérieur du syntagme (ex: chemin

de *fer*) mais dans le vers on accentue pratiquement tous les mots accentuables c'est-à-dire sémantiquement pleins (ex: *chemin* de *fer*), ainsi que les clitiques de fin de syntagme (ex: je ne sais *pas*).

Les adjectifs monosyllabiques antéposés font corps avec le nom et ne portent pas l'accent. Ils ne forment pas de mesure rythmique. Les adjectifs polysyllabiques antéposés portent un accent léger et forment une mesure rythmique.

Les règles du décompte syllabique constituent en français la prosodie (dans d'autres systèmes de versification, dits quantitatifs la prosodie concerne les règles servant à définir syllabes longues et syllabes brèves).

2. Dans le vers français toutes les syllabes sont comptées y compris celles qui comportent un e caduc entre consonnes (e caduc prononçable). En revanche les e caducs élidables ne forment pas de syllabe.

enchantement (4 syllabes)

la vi(e) amoureuse (5 syllabes)

pour parvenir (4 syllabes)

que penses-tu (4 syllabes)

nauffrage (2 syllabes)

que dis-je (2 syllabes)

je ne le répéterai pas (8 syllabes)

Avec Britannicus (6 syllabes).

3. Hiatus . Le Petit Robert donne cette définition au hiatus: "Rencontre de deux voyelles, de deux éléments vocaliques, soit à l'intérieur d'un mot (ex. aérer, géant), soit entre deux mots énoncés sans pause (tu as eu)". Il se produit un hiatus quand deux voyelles, l'une finale, l'autre initiale se rencontrent. Ceci est surtout mal venu lorsqu'une voyelle rencontre une même voyelle:

Il se réveilla à l'aube.

J'ai évité la pluie.

Quand un mot commence par un h aspiré, il n'y a pas de hiatus.

Il me passa sa hache.

Finalement, il faudrait éviter l'hiatus qui choque l'oreille à la diction.

L'hiatus *sinsi* est le choc de deux voyelles, l'une finale, l'autre initiale. Ce choc est surtout désagréable lorsqu'une voyelle se rencontre avec elle-même, comme dans « il alla à Amiens »; on l'évite, pour cette raison, en poésie et même dans la prose. L'hiatus n'est formellement proscrit que depuis Malherbe; tous les poètes l'admettaient avant lui, et le plus souvent fort heureusement

Un doux nenni avec un doux sourire... (MAROT)

Plus ne suis ce que j'ai été. (Clément MAROT)

On ne considère pas comme hiatus la rencontre d'une voyelle avec un mot commençant par un h aspiré, et l'on peut par conséquent dire la hache, le holà, au hasard. Il n'y a pas d'hiatus lorsque deux voyelles se rencontrent par l'élision d'un *e* caduc.

L'épée au flanc, l'oeil clos, la main encore émue. (Hugo)

Une coupable joie et des fêtes étranges. (Baudelaire)

En revanche, il y a des terminaisons qui, sans former en fait hiatus avec la voyelle du mot suivant, n'en sont pas moins aussi désagréables que de vrais hiatus. Il en est ainsi dans le choc de nasales, comme par exemple dans : *Plaignez-vous en encor* (Corneille). Et en cent noeuds retords (Ronsard). On prescrit donc de les éviter.

En somme, l'hiatus devrait être écarté uniquement quand il blesse l'oreille, car il existe dans le corps de la plupart des mots, et il est extraordinaire qu'on ne puisse dire *il y a*, quand on pourra dire *camélia* ou *Iliade*, et *tu es*, *tu as*, quand on pourra dire *tuer*, *tuas*. Bien plus, grâce à la règle énoncée plus haut qui ne compte pas l'hiatus dans l'élision, on pourra dire *tuée en voiture*, et non pas *tué en duel*, d'autre part, beaucoup de rencontres de mots où la liaison ne se fait pas font hiatus pour l'oreille, comme dans *papier à lettres*, par exemple. Cependant, la règle était si forte, même pour les Romantiques, que Hugo et Vigny ont écrit *nud* devant une voyelle, et seul Musset a osé écrire en s'amusant : « Ah! folle que tu es! » Cette règle s'est, comme tant d'autres, assouplie dans la poésie moderne.

Dans le vers français les suites de voyelles en hiatus comptent pour une syllabe (on dit qu'elles sont comptées en *synérèse*) ou pour deux syllabes (on dit qu'elles sont comptées en *diérèse*), non pas selon le choix du poète mais *selon la tradition étymologique*. Si l'hiatus provient *étymologiquement d'une seule voyelle*, il est compté en *synérèse*. Si l'hiatus provient d'un *hiatus dans la langue d'origine* (particulièrement le latin), il est compté en *diérèse*.

fier (1 syllabe, latin *ferum*)

li-on (2 syllabe, latin *le-o*)

miel (1 syllabe, latin *mel*)

opi-um (2 syllabes, latin *opi-um*)

dicti-on (2 syllabes, latin *dicti-o*)

mi-asme (2 syllabes, grec *mi-asma*)

Ces li-ens d'or, ceste bouche vermeille (Ronsard)

Va te purifi-er dans l'air supéri-eur (Baudelaire)

Le po-ète suscite avec un glaive nu

Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu

Que la mort tri-omphait dans cette voix étrange! (Mallarmé)

Il y a de nombreuses exceptions, notamment dans les formes de conjugaison, à cette règle générale. Pour le détail, on se reportera aux manuels (par ex., [Mazaleyrat 1974]). À partir de Baudelaire, on constate que les poètes prennent certaines libertés avec la tradition étymologique dans un souci d'expressivité (allongement ou abrègement du rythme).

1.3.2. Découpage des mesures rythmiques

Lorsque la syllabe accentuée est suivie d'un e caduc final prononçable (interconsonantique non élidable), le e caduc forme une syllabe qui est rejetée dans la mesure rythmique suivante. On parle alors de *coupe enjambante*.

Des clo/**ches** tout à coup // sau/**tent** avec furie (= 2/4//1/5) (Baudelaire)

Le bau/m(e) est dans sa bouch(e)// et les ro/**ses** dehors (= 2/4//3/3) (Malherbe)

Cependant, si le e caduc prononçable est suivi d'une ponctuation forte, la mesure finit après lui. On parle alors de *coupe lyrique*.

Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux

D'hommes! /Des arcs-en-ciel // tendus /comme des brides (= 2/4//2/4)

(Rimbaud)

Les adjectifs antéposés portent un accent léger et forment une mesure rythmique qui entre en composition avec une autre. On notera cet enchaînement de mesures par un tiret (-) et non une barre oblique (/).

A/me par le doux masqu//(e) aspirant/ une fleur (= 1/3-1//3/3) (Verlaine)

Le découpage rythmique opère à l'intérieur des limites métriques (à l'intérieur du vers et des hémistiches) et ne forme de mesures rythmiques ni d'un vers à un autre, ni d'un hémistiche à un autre, même si le sens incite à d'autres regroupements.

Bérénic/(e) à mes vœux // ne serait plus/ contrair(e) (= 3/3//4/2) (Racine)

Cependant certains vers font exception à partir de Victor Hugo. Ce sont les vers improprement appelés *trimètres romantiques* (effectivement leur caractéristique est rythmique et non métrique). Dans ces vers, le rythme ternaire régulier (4/4/4) l'emporte sur la limite métrique de la césure.

Les coups du sort,/ les coups(//) de mer,/ les coups de vent (= 4/4/4)
(Hugo)

Le découpage rythmique en français, dépendant des accents de fins de mots et de fins de groupe de mots, correspond approximativement au découpage syntaxique de la phrase. Il en donne une forme sensible.

Cependant, dans le vers, il est un cas où se produit un certain déboîtement entre découpage rythmique et le découpage syntaxique: c'est lorsqu'une fin d'hémistiche ou une fin de vers s'achève sur une syllabe théoriquement inaccentuable (proclitique ou syllabe interne à un mot).

Quel sépulcral naufrage (tu (= 4-2/2)

Le sais, écu/me, mais y baves) (=2/2/4) (Mallarmé)

j'**appris** le **grec** et le **latin** (= 2/2/4)
le **français** et la géométr- (= 3/5)
ie et l'**algèbr(e)** et le **dessin**. (= 4/4) (Queneau)

1.3.3. Les valeurs du rythme

Les types de rythmes sont susceptibles de prendre diverses valeurs sémantiques: *icôniques, expressives, connotatives ou figurales*.

1. Valeurs icôniques. Il arrive que le rythme *fasse image*, c'est-à-dire *imite* par sa précipitation ou sa lenteur, sa régularité ou son irrégularité, le référent de l'énoncé (lorsque celui-ci réfère à des mouvements ou des réalités temporelles)

Des **cloches** tout à **coup**//**sautent** avec **furie** (= 2/4//1/5) (Baudelaire)

2. Valeurs expressives. Certains rythmes figurent l'attitude de l'énonciateur (équilibre harmonique, ou au contraire irrégularité des mesures traduisant, un trouble émotionnel, avec toute la gamme des attitudes intermédiaires).

Je **puis** faire les **rois**,// je **puis** les déposer (= 2/4//2/4) (Racine)

Ah! / c'est un **rêv**/e ! **Non!**// Nous n'y consentons **point!** (= 1/3/2//6)
(Hugo)

3. Valeurs connotatives. Certains rythmes évoquent des types de discours. C'est le cas, par exemple, des rythmes majeurs (constitués de mesures rythmiques régulièrement ascendantes) qui ont une valeur fortement oratoire ou emphatique et s'opposent aux rythmes mineurs (régulièrement descendants), à valeur plus prosaïque et dépressive.

Moi-**mê**/me devant **vous** // j'aurais voulu **marcher** (= 2/4//6) (Racine)

Et, comme subissant // l'attracti-**on** d'un **gouffr**(e) (= 6//4/2) (Hugo)

4. Valeurs figurales. Enfin, les rapports entre mesures rythmiques peuvent être le support de relations figurales (analogie, contrastes, symétries) entre les termes qui les constituent.

La temp**ê**t(e) est **écum**(e)// et la **flamm**(e) est **fumée**. (= 3/3//3/3 antithèse)
(Hugo)

Eau,/quand donc pleuvras-**tu**? // quand tonneras-**tu**, **foudr**(e)? (1/5//5/1
symétrie) (Baudelaire)

Sa **lumiè**/re pâ**lit**,//sa cour**on**/ne se **cach**(e) (3/3//3/3 analogie)
(Malherbe)

1.4. Vers libres classiques et modernes

Le vers dit libre, ne se définit pas par le nombre. Il répond à un principe spatial ou typographique: un vers libre est une ligne typographique libre (c'est-à-dire qu'on peut l'interrompre où l'on veut avant la marge droite et parfois au-delà à la ligne suivante).

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances
Adieu Adieu
Soleil cou coupé (Apollinaire)

Le vers libre n'implique aucune structure de retour (aucun jeu du vers à vers) chaque vers étant autonome et virtuellement différent de tous les autres. On peut considérer qu'à partir du Coup de dés de Mallarmé (1897), la forme du signifiant définissant un ensemble de sens n'est plus limitée à la ligne mais peut aussi devenir la page ou la double page. Il y a expansion de la spatialité typographique du vers.

Dans la poésie classique, on appelle *vers libres* des vers où, pourvu que soit observée l'alternance des rimes masculines et féminines, et que chaque vers pris à part obéisse à ses lois propres, tous les mélanges, toutes les combinaisons sont possibles. C'est le vers de La Fontaine dans ses *Fables*, de

Molière dans *l'Amphitryon*. Par sa liberté même, il est d'un maniement fort délicat et suppose un sentiment subtil du rythme.

Le *vers libre moderne* s'est, lui, peu à peu libéré de toute espèce de règles traditionnelles. Il paraît s'être constitué vers 1880, à la suite des recherches rythmiques de Gustave Kahn et de Marie Kryzinska; mais on pourrait peut-être en voir la première origine dans deux poèmes en prose de Baudelaire. Deux poèmes de Rimbaud (*Marine*, *Mouvement*), en 1886, se rattachent au «verlibrisme» La nouvelle espèce de vers fut adoptée par Laforgue, Henri de Régnier, Verhaeren, Moréas, mais plusieurs d'entre eux sont revenus au vers régulier, tandis que d'autres cherchent à «purifier» la poésie en la soustrayant à toutes les servitudes de la rhétorique, de la rime et même de la syntaxe. Chez P. Fort, P. Claudel, G. Apollinaire, P. Éluard, rien apparemment des règles anciennes ne vient plus gêner le rythme de l'inspiration poétique.

Résumé du 1^e chapitre

La versification est ainsi un ensemble de règles permettant de donner un rythme, un cadre au poème. Toutefois, les poètes ont toujours oscillé entre l'observation de ces règles et leur mise à distance : la poésie est un art vivant, qui ne peut se résumer à l'observation de recettes. Les romantiques, en particulier, mais aussi les poètes contemporains, exploitent ainsi de nombreuses directions, abandonnant parfois même la notion de vers – que l'on songe par exemple aux *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire.

La versification c'est l'ensemble des règles d'écriture poétique. Le vers s'oppose par définition à la prose. On s'en sert lorsque le langage quotidien n'est pas suffisant, notamment dans un contexte religieux, mais aussi pour évoquer tout ce qui ne relève pas de la conversation ordinaire : on trouve ainsi, depuis l'Antiquité jusqu'au XVIII^e siècle, des traités de physique ou de philosophie écrits en vers. La poésie, étant elle aussi un discours « autre », a souvent recours au vers, dont il faut savoir reconnaître les spécificités. Parmi les formes poétiques françaises il existe des poèmes à forme fixe dont les plus répandues sont rondel,

sonnet, rondeau, triolet, villanelle, ballade, pantoum. Chacune d'elles a ses particularités d'emploi et de rime. Les contraintes formelles, qui exigent du poète une grande virtuosité, servent à créer un certain nombre d'effets: 1) Les rimes disposées selon un ordre prédéterminé donnent au poème une unité sonore. Elles peuvent aussi créer des liens de sens entre les mots qu'elles rapprochent. 2) Le refrain sert à marquer l'idée ou le thème de la ballade, pour insister sur une souffrance :le poète évoque souvent, dans la ballade son propre malheur.

Une place à part tient le vers correspond à une certaine diction. La manière dont les mots et syllabes s'enchaînent, dans le cadre du vers, donne son rythme à la poésie. Les vers longs, c'est-à-dire essentiellement les décasyllabes et les alexandrins, se partagent le plus souvent en deux *hémistiches* (= moitié de vers), autour d'une *césure* (= milieu du vers). La césure est alors une pause, un repos de la voix (qui peut correspondre à une reprise du souffle, mais n'est pas nécessairement à la fin d'un mot). Cette césure centrale donne donc un rythme binaire à l'alexandrin. Toutefois, certains poètes ne marquent pas la césure, et préfèrent donner un rythme ternaire au vers.

Les règles de la versification française permettent d'établir des types de poèmes, appelés poèmes à forme fixe et poèmes à forme non-fixe. La strophe, dite aussi stance, est la division régulière d'un poème, comprenant un certain nombre de vers soumis à un rythme déterminé. On en distingue plusieurs sortes. Les rimes (plates, croisées ou embrassées) ainsi que les types de vers structurent des strophes:

tercet (strophe de trois vers), quatrain (strophe de 4 vers), quintil (strophe de 5 vers), sizain (strophe de 6 vers), huitain (strophe de 8 vers), dizain (strophe de 10 vers), on trouve plus rarement des septains ou des neuvains. C'est la division régulière d'un poème, comprenant un certain nombre de vers soumis à un rythme déterminé.

Chapitre II.

METHODES ET PROBLEMES DE VERSIFICATION

FRANÇAISE

2.1. Définition générale du vers

Le vers est une forme du signifiant autorisant une segmentation du discours selon des principes non linguistiques, et servant de cadre à des réalisations rythmiques libres.

Par principes non linguistiques, il faut entendre que les formes définies par la versification (mètre ou vers libre) ne relèvent pas des règles grammaticales d'engendrement du discours (aucune règle, dans la langue, ne nous prescrit, par exemple, de former des énoncés d'un nombre défini de syllabes).

Ces principes non linguistiques peuvent consister en un décompte d'unités préalablement définies (vers métriques) ou en unités spatiales comme la ligne (vers dits libres). On peut en imaginer de nouvelles, répondant à divers types de contraintes. Par exemple un vers constitué d'un nombre défini de lettres (comme dans Alphabets de Georges Perec) et non plus de syllabes constitue un nouveau type de vers métrique. L'histoire du vers n'est pas close.

Les formes du signifiant constitutives du vers sont arbitraires, mais, dans le cas de la plupart des vers métriques, non sans affinité avec le système phonologique de la langue où elles apparaissent. Elles peuvent être traditionnelles ou relever d'une invention individuelle.

Les vers les plus courants sont « pairs », c'est-à-dire qu'ils sont formés d'un nombre pair de syllabes: six syllabes = hexasyllabe; huit = octosyllabe; dix = décasyllabe; douze = alexandrin.

Certains poètes, comme Verlaine, emploient toutefois des vers impairs, comme le pentasyllabe (vers de 5 syllabes) ou l'heptasyllabe (vers de sept syllabes).

Les différentes mesures de vers n'ont pas connu toujours le même succès au cours de l'histoire de la poésie française : les vers de mesure paire (6, 8, 10,

12 syllabes) ont été à peu près les seuls employés jusqu'aux révolutions poétiques du XIXe siècle.

2.2. Vers et mètre

Tous les vers ne sont donc pas des mètres. On appelle mètres seulement les vers comptés, quelles que soient les unités comptées.

O lac! rochers muets! // grottes! forêt obscure! (= 6//6) (Lamartine)

Les *vers libres*, ne sont pas comptés, et ne sont donc *pas des mètres*.

O Les arcencielesques dissonances de la Tour dans sa télégraphie sans fil

(Cendrars)

Dans les vers traditionnels, on peut compter des séquences de syllabes brèves et longues ou pieds (*vers quantitatif* comme en latin); on peut compter des séquences de syllabes accentuées et inaccentuées que l'on traite comme des longues et des brèves de pieds antiques (*vers accentuel* comme en anglais); on peut compter des syllabes considérées toutes comme équivalentes (*vers numérique* comme en français).

Beaux et grands bâtiments //d'éternelle structure (6//6) (Malherbe)

Dans les vers traditionnels, il y a affinité entre le système phonologique de la langue et le type de vers qui y apparaît. Ainsi le *vers quantitatif* présuppose une langue où les différences de quantité syllabique jouent un rôle phonologique (c'est-à-dire permettent de différencier une paire de mots semblables sauf par la quantité d'une syllabe); de même le *vers accentuel* ne se conçoit que dans une langue où l'accent est fort, mobile et joue ce même rôle phonologique de distinction.

Les tentatives pour plaquer un système métrique d'une langue sur une autre répondant à d'autres principes phonologiques sont vouées à l'échec. Ainsi à la Renaissance, le poète Baïf, après d'autres, a tenté de transposer la versification quantitative des langues anciennes sur le français.

On sait que ce poète a eu l'idée, tout en conservant le syllabisme traditionnel, mais grâce à des combinaisons prosodiques de brèves et de longues

semblables à celles des anciens, de rendre sensibles les rapports de durée que la prononciation établit entre les syllabes. Ces vers nouveaux, qui n'auraient plus besoin d'être ornés d'une rime, permettraient au choix du poète de reconstituer les mètres disparus des Grecs et des Latins, d'obtenir à volonté des hexamètres et des pentamètres, des asclépiades et des spahiques, des alcaïques et des sénaires iambiques. Ainsi tous les mots du texte, judicieusement traités syllabe par syllabe, offriraient aux musiciens des quantités certaines et seraient parfaitement intelligibles aux auditeurs.

Vers 1565, Baïf passe à la mise à exécution de son programme. Nous possédons de lui plusieurs de ces recueils de pièces ainsi composées (..). Les premières de ces œuvres sont écrites selon l'orthographe ordinaire, comme la suivante, qui est extraite des Chansonnettes. Chaque vers y est composé de deux trochées, d'un dactyle et d'une syllabe longue, selon le schéma (-u-u-uu-)

En voici le texte :

Babillarde, qui toujours viens
Le sommeil et le songe troubler,
Qui me fait heureux et content
Babillarde aronde, tais-toi.

...

(Lote)

2.2.1. Différents mètres en français

En français, les mètres sont tantôt *simples* (tous les petits vers en dessous de 8 syllabes), tantôt *composés* (à partir de 9 syllabes). L'*octosyllabe* a historiquement tantôt été traité comme composé (4 + 4 syllabes séparées par une césure) et tantôt comme simple (non césuré avec un rythme libre faisant varier 4/4, 3/5, 5/3).

On identifie un mètre simple par un nombre unique et fixe de syllabes. Ainsi l'*hexasyllabe* est un mètre simple de 6 syllabes. L'*heptasyllabe* est un mètre simple de 7 syllabes. Dans les mètres simples la distribution des accents est libre.

Dieu! la voix sépulcrale
Des Djinns!... Quel bruit ils font! (6) Hugo

Le vers de *huit syllabes* (ou **octosyllabe**):

L'amour est mort j'en suis tremblant

J'adore de belles idoles

Les souvenirs lui ressemblant

Comme la femme de Mausole

Je reste fidèle et dolent. (Apollinaire)

Le vers de *sept syllabes* (ou **heptasyllabe**)

Marquise, si mon visage

A quelques traits un peu vieux,

Souvenez-vous qu'a mon âge

Vous ne vaudrez guère mieux. (Corneille)

Le vers de *six syllabes* (ou **hexasyllabe**):

L'arbre, libre volière,

Est plein d'heureuses voix;

Dans les pousses du lierre

Le chevreau fait son choix. (Hugo)

Le vers de *cinq syllabes* (ou **pentasyllabe**):

Le soir qui s'épanche

D'en haut sur les prés

Du coteau qui penche

Descend par degrés;

Sur le vert plus sombre,

Chaque arbre à son tour

Couche sa grande ombre

À la fin du jour. (Lamartine)

Le vers de *quatre syllabes* (ou **tétrasyllabe**):

Dans l'herbe noire

Les Kobolds vont.

Le vent profond

Pleure, on veut croire. (Verlaine)

Le vers de *trois syllabes* (ou **trisyllabe**):

Par Saint-Gilles,

Viens-nous-en,

Mon agile

Alezan. (Hugo)

Le vers de *deux syllabes* (ou **disyllabe**):

On doute

La nuit.,

J'écoute :

Tout fuit,

Tout passe.

L'espace

Efface

Le bruit.

(Hugo)

Voici, en vers d'*une syllabe* (ou monosyllabe), le fameux sonnet de Jules de Rességuier:

Fort

Belle,

Elle

Dort;

Sort

Frêle!

Quelle

Mort!

Rose

Close,

La

Brise

L'a

Prise.

On identifie un mètre composé par **une** composition de deux nombres fixes de syllabes (appelés chacun *hémistiche* bien qu'ils ne coupent pas toujours le vers en deux parties égales) obligatoirement séparés par une limite de mot (ou *césure*). Certains mètres composés, comme l'*alexandrin*, n'ont qu'une seule composition de nombres (ou position de césure) possible : 6 + 6 syllabes (mais non 3 + 9 ou 5 + 7 syllabes).

L'orchestre au grand complet // contrefait mes sanglots (6//6) (Aragon)

D'autres vers, comme l'*ennéasyllabe* ou le *décasyllabe* sont susceptibles d'adopter deux formules différentes de composition métrique (et donc de position de césure). Dans ce cas là, un vers (défini par son nombre total de syllabes) recouvre donc deux mètres différents. Ainsi l'ennéasyllabe peut être un mètre 3+6 ou 4+5. Le vers de *neuf syllabes* (ou *ennasyllabe*):

Tournez, tournez, bons chevaux de bois. (Verlaine)
Sus debout // la merveille des belles
Allons voir // sur les herbes nouvelles (3//6) (Malherbe)
Tournez, tournez //bons chevaux de bois (4//5) (Verlaine)

2.2.2. Virtualités des différents mètres en français

Le choix d'un mètre défini par un poète répond à ses virtualités expressives. Effectivement chaque mètre favorise l'apparition de certaines relations rythmiques et, par voie de conséquence, de certains effets de sens.

1. Le décasyllabe est un vers de *dix syllabes* (ou *décasyllabe*):

Tout va sous terre et rentre dans le jeu (Valéry)

Le décasyllabe peut être une composition de 4 + 6 syllabes ou de 5 + 5 syllabes, mètre dit taratantara, (mais non de 2 + 8 ou 3 + 7 syllabes).

La mer, la mer, // toujours recommencée! (4//6) (Valéry)

Nous aurons des lits // pleins d'odeurs légères (5//5) (Baudelaire)

Lorsqu'on traite un vers selon une formule métrique, on n'en change pas en cours de poème (jusqu'à Rimbaud). On ne peut donc trouver un poème en décasyllabes faisant alterner 4//6 et 5//5. Dans le décasyllabe 4//6, il arrive qu'on ait une césure exceptionnelle 6//4.

Ainsi le décasyllabe 4//6 induit naturellement un rythme majeur, et, en tant que tel a une valeur dynamique et oratoire. Mais le décasyllabe 5//5 repose sur le parallélisme de ses deux hémistiches (comme l'alexandrin) et favorise des relations de sens qui sont de l'ordre du parallélisme, de l'analogie ou de l'antithèse terme à terme.

Pâles esprits, // et vous ombres poudreuses (4//6) (Du Bellay)

Nos deux cœurs seront // deux vastes flambeaux (5//5) (Baudelaire)

Le décasyllabe est sans doute le vers qui a eu le rôle littéraire le plus considérable. C'est le vers de *la Chanson de Roland*; c'est, avec quelques transformations, le vers de Dante, de Pétrarque, de l'Arioste, du Tasse. d'Alfieri. de Leopardi; celui de Camoëns; celui de Chaucer. de Spenser, de Shakespeare, de Milton, de Pope, de Byron. de Shelley. de Tennyson; celui de Lessing, de Goethe et de Schiller.

2. L'*alexandrin*, plus ample, a détrôné le décasyllabe en tant que grand vers français à la Renaissance. Ronsard le qualifie de *vers héroïque* dans ses Hymnes de 1555. Et il en confirme la dignité dans son Abrégé de l'art poétique français (1565).

“Les alexandrins tiennent la place en nostre langue, telle que les vers heroïques entre les Grecs & et les Latins (..). La composition des Alexandrins doibt estre grave, hautaine, & (si fault ainsi parler) altiloque, d'autant qu'ilz sont plus longs que les autres, & sentiroient la prose, si n'estoyent composez de motz esleus, graves, & resonnants, & d'une ryme assez riche, afin que telle richesse empesche le stille de la prose, & qu'elle se garde tousjours dans les oreilles jusques à la fin de l'autre vers” [Ronsard 1565, 25].

Il faudra par HENRY, le grand Roy des François,

Commencer, & finir, comme au Roy qui surpasse

En grandeur tous les Roys de cette terre basse (6//6) (Ronsard)

Le vers le plus long de la poésie classique française est le vers de douze syllabes ou alexandrin, ainsi nommé à cause du *Roman d'Alexandre*, poème composé au XIIe siècle, en vers de ce genre. On peut aussi l'appeler dodécasyllabe.

Il y a le vers de *onze syllabes* (ou **endécasyllable**):

Les sylves légers s'en vont dans la nuit brune. (Banville)

Certains poètes ont employé parfois des vers de plus de douze syllabes.

On cite des vers de *treize syllabes* (ou **tridécasyllabes**):

Jetons nos chapeaux, et nous coiffons de nos serviettes,

Et tambourinons de nos couteaux sur nos assiettes. (Scarron)

À demi couché sur le dos nu d'un éléphant. (Banville)

Dans l'ombre autour de moi vibrent des frissons d'amour. (Richepin)

Des poètes ont essayé des vers de quinze syllabes et davantage en les appelant parfois versets ; mais notre oreille a quelque peine à y discerner une unité rythmique, et elle les coupe spontanément en vers plus petits.

2.2.3. Les mètres impairs

Les mètres impairs sont traditionnellement liés à la chanson. Ainsi le pentasyllabe (5 syllabes), l'heptasyllabe (7 syllabes) ou l'ennéasyllabe (9 syllabes) employés seuls ou en composition avec des vers pairs ou impairs.

Cette Anne si belle,

Qu'on vante si fort,

Pourquoi ne vient-elle,

Vraiment elle a tort (pentasyllabe) (Chanson, Malherbe)

Enfin après les tempêtes

Nous voici rendus au port :

Enfin nous voyons nos têtes

Hors de l'injure du sort (heptasyllabe) (Ode, Malherbe)

L'air est plein d'une haleine de roses,

Tous les vents tiennent leurs bouches closes (Chanson, Malherbe)

Ils connaissent une fortune nouvelle à la fin du 19^e siècle, avec l'œuvre de Verlaine et de Rimbaud. L'ennéasyllabe cesse alors d'être césuré et est traité comme un mètre simple au rythme fluide. On voit de même apparaître chez Rimbaud un endécasyllabe (11 syllabes) non césuré.

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises, (11 = 4/3/4)

Je buvais, accroupi dans quelque bruyère (11 = 3/3/5)

(Rimbaud)

2.2.4. Vers pseudo-métriques

Après 1870, on voit apparaître, mêlés à des alexandrins réguliers, des pseudo-alexandrins (comportant 12 syllabes mais sans respecter la formule métrique 6 + 6). On dira qu'il s'agit de vers pseudo-métriques. Ils sont traités

comme alexandrins par analogie avec le contexte mais rompent le fonctionnement du poème métrique comme retour régulier des nombres (ce qu'on peut aussi appeler *jeu du vers à vers*).

Dans les clapotements // furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd // que les cerveaux d'enfants,
Je courus! Et les Pé(//)ninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-(//)bohus plus triomphants. (Rimbaud)

À l'inverse dans des poèmes en vers libres (non comptés), il reste souvent des vers coïncidant avec des mètres connus (par exemple des alexandrins). Ils peuvent être traités comme des citations de mètres. Pris dans un contexte de vers libres, ils ne suffisent pas à induire un fonctionnement métrique du poème.

C'est la toux dans les dortoirs du lycée qui rentre,
C'est la tisane sans le foyer,
La phtisie pulmonair(e) // attristant le foyer (6//6)
Et toute la misère des grands centres. (Laforque)

2.2.5. Compte des syllabes comme élément de versification française

La versification française est syllabique, c'est-à-dire qu'elle est fondée, comme l'indique son nom, sur le nombre des syllabes. Elle diffère de la versification métrique, qui repose sur la quantité des syllabes longues et brèves (vers grecs et latins), et de la versification rythmique, qui dépend de la place des syllabes accentuées ou atones (vers anglais ou allemands). Le nombre des syllabes du vers est le plus souvent, du dix-septième siècle jusqu'à la fin du dix-neuvième, un nombre pair : douze, dix, huit, six, quatre, deux. Les vers impairs de sept, de cinq, de trois syllabes, et même d'une syllabe, ont cependant été parfois utilisés à toutes les époques littéraires. Les vers impairs de treize, de onze, de neuf syllabes, il faut les chercher dans la poésie de la fin du XIXe siècle (chez Verlaine par exemple).

Deux difficultés arrêtent et trompent parfois les débutants dans le compte des syllabes. Ces difficultés portent sur l'e *caduc* et sur la diphtongue (voir *Diérèses et synérèses*).

Pour compter correctement les syllabes, il faut tenir compte de la règle dite des *e muets*: a) on compte le *e* lorsqu'il est placé devant une consonne; b) on ne le compte pas lorsqu'il est placé devant une voyelle, ou bien lorsqu'il est en fin de vers. Exemple : « Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne » (Victor Hugo). Dans ce vers, les trois *e* sont muets : les deux premiers sont suivis d'une voyelle, le troisième est situé en fin de vers.

Deux difficultés portent sur l'*e caduc* et sur les diérèses et synérèses. Les vers de mesure paire (6, 8, 10, 12 syllabes) ont été à peu près les seuls employés jusqu'aux révolutions poétiques du XIX^e siècle.

1. L'*e caduc*. Il compte toujours comme syllabe, quand il est placé entre deux consonnes:

Quand Colette Colet colie 8

Elle le prend par le colet... 8 (Eustache Deschamps)

Il ne compte pas comme syllabe devant un mot commençant par une voyelle ou un **h** muet. Voyons dans cet octosyllabe:

Pour contenter notre désir 8

Et satisfaire à notre attente,

Et satisfair' à notre attente 8

Ne faites qu'un demi-soupir 8

Et nous en ferons plus de trente. 8 (Charles Cotin)

Il s'élide devant un mot commençant par une voyelle ou un **h** muet :

J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or ! (Mallarmé).

Ce vers se prononce et se compte comme s'il y avait

J'offre ma coupe **vid'** où **souffr'** un monstre d'or

L'*e caduc* final précédé d'une voyelle, comme dans les mots *vie, Marie, rue, année, visée, soie, marée*, doit toujours s'élider. Il ne peut donc être mis dans le corps d'un vers que si le mot suivant commence par une voyelle

Toute une *armée* ainsi dans la nuit se perdait. (Hugo)

Il est donc impossible de dire dans le corps d'un vers : *rue de Régina, marée montante, voie ferrée, Aimée Bouchard*. Mais on peut dire *rue Auber, voie étroite, Marie-Antoinette*.

L'**e** caduc, même suivi des consonnes **s**, **nt**, ne compte pas à la fin du vers:

Et qui pour tes grandes yeux tout aussitôt moururent. (Aragon)

Tremble de s'exhaler le faux orgueil des homes. (Mallarmé)

Tous les vices ont leur tanière, les exquis 10 = Tous les vic'ont...

Et les hideux, dans ces déserts de pierres blanches... 12 = de pierres blanch'

(Paul Verlaine)

L'**e** ne compte pas à la fin du vers:

Quand nous habitions tous ensemble 8 = Quand nous habitions tous ensembl'

Sur nos collines d'autrefois, 8 = Sur nos collines d'autrefois,

Où l'eau court, où le buisson tremble 8 = Où l'eau court, où le buisson trembl'

Dans la maison qui touche **aux** bois... 8 = Dans la maison qui touch'**aux** bois...

(Victor Hugo)

Dans le vers, l'**e** caduc, suivi des consonnes **s**, **nt**, compte cependant toujours pour une syllabe, même devant une voyelle ou un h muet

Les crépuscules blancs tiédissent sur mon crâne. (Mallarmé)

Placé à l'intérieur d'un mot, entre une voyelle et une consonne, l'**e** caduc ne compte pas. Par exemple, dans les mots en *uement*, *ient* (dévouement, renie-ment etc.), et dans les futurs des verbes du premier groupe de conjugaisons, comme *priera*, *tuerai*, *crierons*, *louerez*:

Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur. (Corneille)

Dans les troisièmes personnes des verbes en *-aient*, l'**e** étant considéré comme nul parce que les lettres *ent* ne se prononcent jamais, ces mots peuvent entrer dans le corps du vers, même devant une consonne

Ils fuyaient, le désert dévorait le cortège. (Hugo)

À ces finales on joint d'ordinaire, comptant pour une syllabe: *soient*, *voient* et *croient*.

2. Diérèses et synérèses. Quand plusieurs voyelles se suivent dans un mot et forment ou non diphtongue, il est essentiel de savoir si elles forment une ou deux syllabes, car la régularité et la diction du poème en dépend.

La prononciation en deux syllabes de deux voyelles contiguës s'appelle *diérèse*; la prononciation en une syllabe de deux voyelles contiguës s'appelle *synérèse*. Cette distinction peut être justifiée par l'étymologie latine. C'est ainsi que *bien*, venant de *bene*, est synérétique, c'est-à-dire compte habituellement pour une seule syllabe (mais il y a des exceptions), alors que *lien*, venant de *ligamen*, et *pria*, venant de *precavit*, sont en principe diérétiques, c'est-à-dire comptent habituellement deux syllabes. Mais c'est ici le versificateur qui décide en dernière instance -non les règles de la prononciation et non l'étymologie.

Deux autres phénomènes influent sur le compte des syllabes : la *diérèse* et la *synérèse*. Ces deux phénomènes concernent l'association de deux voyelles, dont la première est un *i*, un *u* ou un *ou*: a) dans le langage courant, on a tendance à prononcer ces associations en une seule syllabe : on dira *nuit* en une syllabe, *union* en deux syllabes, etc.; b) en versification, le poète a le choix : soit il adopte le mode courant, effectuant ainsi une synérèse ; soit il désire une prononciation en deux syllabes, nommée alors diérèse. Exemple: «Vous êtes mon lion superbe et généreux » (Victor Hugo). Dans cet alexandrin, on n'obtient les douze syllabes que si l'on prononce *li/on* en deux syllabes, avec une diérèse. Ce procédé permet d'obtenir le bon décompte, mais il permet surtout d'insister sur un mot en l'allongeant (allongement qui est ici amplifié par le fait que le mot *lion* est placé au milieu du vers).

Donc, quand plusieurs voyelles se suivent dans un mot, il faut savoir combien elles forment de syllabes, car la diction du poème en dépend. La prononciation en deux syllabes de deux voyelles côte à côte s'appelle une diérèse. La prononciation en une syllabe de deux voyelles côte à côte s'appelle une synérèse. C'est d'habitude le versificateur qui décide de la prononciation et non l'étymologie.

2.3. Césure et sa définition

C'est une coupure, un repos placé dans un vers après une syllabe accentuée.

Mais si quelqu'un venait /de la part de Cassandre; - césure due au groupe fonctionnel;

Ouvre lui tôt la porte, /et ne la fais attendre; - césure due à la virgule et à la conjonction "et";

Soudain entre en ma chambre /et me viens accoutrer... - césure due à la conjonction de coordination "et". (Pierre de Ronsard)

Dans cet extrait d'un poème de Ronsard, les 3 alexandrins ont une césure entre la sixième et la septième syllabe: Chaque moitié du vers se nomme hémistiche. *La césure est une position fixe de limite de mot dans les mètres composés.*

Il est passé // ce moment des plaisirs (4//6) (Parny)

J'étais seul, l'autre soir, // au Théâtre-Français (6//6) (Musset)

La césure est donc une notion métrique (et non rythmique): sa place est indépendante de la distribution des accents et découle a priori du type de mètre choisi par le poète. En conséquence, la césure peut être respectée ou non (dans les vers pseudométriques) mais ne peut en aucun cas être déplacée, même si elle intervient entre des termes fortement liés syntagmatiquement (un proclitique et son terme d'appui par exemple).

Noirs inconnus, si nous // allions! allons! allons (6//6) (Rimbaud)

Lorsqu'on observe la structure métrique (et non rythmique) d'un poème, on ne s'intéresse pas à la distribution des coupes rythmiques mais on cherche à identifier le ou les mètres, simples ou composés, impliqués dans la strophe. Dans le cas où un vers est susceptible de plusieurs positions de césure, pour définir le type de mètre auquel on a affaire, on cherche dans le poème quelle est la position de césure qui est toujours respectée.

Les fleurs des eaux // referment leurs corolles;
Des peupliers // profilent aux lointains,

Droits et serrés, // leurs spectres incertains;

Vers les buissons //errent les lucioles. (décasyllabe 4//6) (Verlaine)

La césure peut se trouver affaiblie chaque fois que la netteté de la reconnaissance du nombre est atteinte. Ce peut être le cas si un premier hémistiche finit par un e caduc interconsonantique (e6// = *césure lyrique*) ou si un second hémistiche commence par un e caduc interconsonantique (/e7 = *césure enjambante*). Ces types de césure étaient possibles jusqu'à la Renaissance parce que le e caduc était prononcé même en fin de mot. Depuis l'amuïssement du e caduc à la Renaissance, la diction peine à prononcer des e caduc en fin d'hémistiche lorsqu'ils sont suivis par une césure, laquelle implique un certain arrêt de la voix, ou lorsqu'ils sont rejetés dans l'hémistiche suivant. C'est pourquoi depuis la Renaissance, ces césures sont proscrites. Elles ont été néanmoins réintroduites à la fin du 19^e siècle comme transgressions métriques préparant la ruine du vers compté.

Périssez! puissance, // justic(e), histoire, à bas! (e6// = césure lyrique)

(Rimbaud)

Bonté, respect! Car qu'est-//ce qui nous accompagne (/e7 = césure enjambante)

(Verlaine)

Lorsque la césure tombe fréquemment entre des termes étroitement liés syntagmatiquement, il y a aussi contradiction entre la netteté du décompte métrique des syllabes et la diction anti-grammaticale du vers. La multiplication de ces atteintes finit par entraîner le dérèglement du jeu du vers (à partir de Rimbaud).

Mon Esprit! Tournons **dans** // la Morsure : Ah! passez

Républiques de **ce** // monde! Des empereurs (proclitiques + césure)

(Rimbaud)

Lorsque la position de césure se trouve à l'intérieur d'un mot, l'identification du mètre est rendue impossible. Le vers est non césurable. On peut le considérer comme *pseudo-métrique*.

Nous la voulons! Indus//triels, princes, sénats (Rimbaud)

On appelle ainsi une coupe, un repos placé dans un vers nécessairement après une syllabe accentuée. Dans l'alexandrin ou vers de douze syllabes, on doit, en principe, observer un repos au milieu du vers, c'est-à-dire entre la sixième et la septième syllabe. Chaque moitié du vers se nomme hémistiché :

La fille de Minos | et de Pasiphaé. (Racine)

Dans ce vers comme dans presque tous les vers, le repos de la césure est faible, et n'est marqué par aucune ponctuation, mais il n'en est pas moins sensible, grâce à l'accent qui porte sur la dernière syllabe du mot *Minos*. L'alexandrin classique a donc deux accents fixes (sur la sixième et la douzième syllabe), mais il en a d'autres qui sont mobiles, et qui partagent le plus souvent chaque hémistiché en deux parties. D'après cela, on peut établir cette règle que tout alexandrin a quatre accents : les deux premiers fixes, ceux de la césure et de la rime; les deux autres mobiles et tombant, selon que le veut l'harmonie, sur telle ou telle syllabe dont ils accentue-ront l'effet:

Le jour n'est pas plus PUR que le fond de mon COEUR. (Racine)

Oui, je te loue ô CIEL de ta persévérance. (Racine)

Dans ce dernier vers, on voit que le second hémistiché n'a pas d'accent mobile. C'est ainsi que les classiques eux-mêmes étaient amenés à varier les repos de l'alexandrin, pour éviter la monotonie.

Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant. (Corneille)

Ce besoin a conduit les poètes à l'affaiblissement de la césure et à la coupe ternaire, que Corneille a employée un des premiers dans un beau vers célèbre

Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir.

Victor Hugo et les Romantiques ont aussi utilisé cette coupe :

La boue aux pieds la honte au front la haine au coeur. (Hugo)

Il vit un oeil grand ouvert dans les ténèbres. (Hugo)

Tantôt légers tantôt boiteux toujours pieds nus. (Musset)

Mais il est à remarquer que s'ils ont ainsi donné au vers deux césures et supprimé la césure classique du sixième pied ils n'ont pas osé permettre à un mot d'être à cheval sur elle. Mais d'autres, après lui, ont eu plus de hardiesse. On a vu les Parnassiens mettre à la sixième place des mots atones, des mots «

proclitiques » (prépositions, articles, adjectifs possessifs), naturellement rattachés au mot suivant; puis on y voit apparaître un **e** caduc non élidé. Enfin, l'emploi d'un long mot au milieu du vers supprime complètement la coupe.

Je courus! Et les Péninsules démarrées

N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants. (Rimbaud)

Voici les césures que l'on trouve dans les autres mètres. La césure du vers de *onze syllabes* (ou endécasyllabe) se place habituellement après la cinquième syllabe:

Les sylves légers s'en vont dans la nuit brune. (Banville)

La césure du vers de *dix syllabes* ou décasyllabe se place soit après la quatrième syllabe:

Tout va sous terre et rentre dans le jeu (Valéry),
soit après la cinquième syllabe:

La vierge mignonne endort en chantant

Son petit Jésus sur la paille fraîche.

Elle resplendit au fond de la crèche,

Comme un grand lis d'or au bord d'un étang. (Vicaire)

Au-dessous du vers de dix syllabes, les vers n'ont plus de césure fixe, mais seulement des accents mobiles.

2.4. Effets de sens des figures de discordance dans le vers métrique

La versification est l'ensemble des règles et habitudes qui président à la forme la plus ancienne de l'art littéraire. La versification française est héritée de la versification latine, mais, en français, le décompte (base de la versification) prend pour unité la syllabe.

Le Romantisme, puis les autres écoles poétiques du XIXe siècle et du XXe, croyant se «libérer» des règles très rigides qu'on avait imposées à la versification au XVIIe siècle, permirent plutôt à la poésie de se fonder aussi sur le respect de nouveaux systèmes de règles (graphiques, grammaticaux, hypertextuels etc.) qui lui ouvrent des possibilités esthétiques et sémiotiques

inexplorées. Et ces possibilités s'ouvrent non seulement à la poésie mais aussi à tous les genres littéraires -qui, même s'ils s'appuient sur un système de règles plus souples, sont, comme la poésie, des moyens de découvrir de nouveaux gisements de formes linguistiques.

Car on découvre ainsi ce qu'on pourrait appeler l'essence de l'art littéraire qui s'applique à la langue dans sa totalité (et non pas seulement aux éléments de la langue qui sont pertinents pour la communication) et en développe jusqu'à le rendre visible, voire seul visible, le fonctionnement fondamental.

L'art littéraire arrive donc ainsi à «innover» et à «muscler» la langue : il arrive par exemple, en intégrant à sa pratique, dans le roman, les langages sociaux marginaux, ignorés, désuets, provinciaux, locaux, intimes, spécialisés ou étrangers, à étendre les possibilités perceptives, conceptuelles, intellectuelles et scientifiques de la langue.

La caractéristique majeure du discours en vers, c'est son ambiguïté de structure. Quelle que soit en effet la forme de versification adoptée (quantitative, accentuelle, numérique ou libre, c'est-à-dire typographique), le discours en vers répond à deux formes simultanées, une forme linguistique (la phrase ou le syntagme) et une forme du vers (par exemple le mètre ou la ligne typographique).

Cette ambiguïté induit dans le discours en vers une virtualité de double lecture. Le discours en vers peut toujours se lire selon les ensembles linguistiques ou selon les ensembles constitutifs du vers.

Lorsqu'il y a discordance entre ces ensembles, l'ambiguïté de la structure devient manifeste au point qu'on a pu dire qu'il y avait vers dès que dans un énoncé il avait une possibilité de déboîtement entre limites discursives et limites métrique [Milner, 1982]. Et il en découle un certain nombre d'*effets de sens*. Lorsqu'il y a coïncidence entre ces ensembles, cette ambiguïté n'apparaît pas de façon évidente. Elle n'en est pas moins présente dans le discours en vers: en effet la forme régulière du vers (métrique) tend vers une organisation du discours

en parallélismes formels. Il y a donc bien interaction entre forme du vers et forme linguistique.

2.4.1. Rejet, contrerejet, enjambement

Dans la tradition des traités de versification, on donne souvent le nom générique d'enjambement à toutes les figures de discordance entre vers et discours. Cependant, on peut se rallier aux propositions de [Mazaleyrat, 1974:127] qui propose de distinguer entre *rejet*, *contrerejet* et *enjambement*.

Une partie du vers précédent (quelques mots) est contenue dans le vers suivant. Donc, le rejet se produit lorsqu'une partie de phrase, de faible étendue (trois mots environ), est placée au début d'un vers mais se rattache à la phrase dont l'essentiel est contenu dans le vers précédent. Voici, en guise d'exemple les célèbres rejets de l'*Aveugle* d'André Chénier:

C'est ainsi qu'achevait l'aveugle en soupirant,
Et près des bois marchait, faible, et sur une pierre
S'asseyait. Trois pasteurs, enfants de cette terre,
Le suivaient, accourus aux abois turbulents
Des molosses, gardiens de leurs troupeaux bêlants.

Les Romantiques s'emparèrent de ces processus, et Victor Hugo écrit dans *Hernani*:

Serait-ce déjà lui? c'est bien à l'escalier
Dérobé.

Il écrit de même :

Dans mon ailée habite un cordier patriarche,
Vieux qui fait bruyamment tourner sa roue, et marche
À reculons, son chanvre autour des reins tordu. (Lettre.)

Musset écrit aussi :

Le spectacle fini. la charmante inconnue
Se leva; le cou blanc, l'épaule demi-nue
Se voilèrent; la main rentra dans le manchon.
Et, lorsque je la vis au seuil de sa maison
S'enfuir, je m'aperçus que je l'avais suivie. (*La Soirée perdue*)

On trouve dans Baudelaire:

Trois mille six cents fois par heure, **la Seconde**
Chuchote : Souviens-toi!...

Et Mallarmé dit:

De l'éternel azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs...

Ces enjambements ou rejets disloquent le vers mais on voit que les mots en rejet par exemple sont précisément les plus expressifs et ceux qui doivent être mis en valeur par l'action qu'ils expriment. Mais lorsque Musset s'amuse à écrire dans *Les Marrons du feu*:

Si c'est alors qu'on peut la laisser, comme un vieux
Soulier

il recherchait surtout un effet comique. Banville va jusqu'à couper un mot à la fin du vers:

Les demoiselles chez Ozy
Menées
Ne doivent plus songer aux hy-
Ménées.

Le rejet ou l'enjambement permettent de mettre en valeur les mots les plus expressifs, les actions, les impressions importantes.

On définira comme rejet une fin de syntagme discursif ou de phrase qui se trouve située au-delà d'une limite métrique. Par limite métrique, on entend aussi bien la césure que la fin de vers. Il y a donc des rejets au-delà de la césure **et des** rejets au-delà de la fin de vers.

Rejet au-delà de la césure.
Le peignoir sur la chair // **de poule** après le bain (Laforgue)
Rejet au-delà de la fin de vers
Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la mer, infusé d'astres et lactescent (Rimbaud)

Un rejet entraîne souvent mécaniquement un contrerejet qui lui succède immédiatement.

Les bois noirs sur le ciel, la neige en bandes blanches
Alternent. La nature// a comme dix-sept ans. (Charles Cros)
Le rejet vers à vers de *Alternent* entraîne le contrerejet à la césure de *La nature*.

On définira comme contrerejet un début de syntagme discursif ou de phrase situé en deçà d'une limite métrique. Contrerejet en deçà de la césure

Toi qui planes **avec** // l'Albatros des tempêtes (Corbière)

Contrerejet en deçà du vers

Oui, Canaris, tu vois // le sérail, **et ma tête**

Arrachée au cercueil pour orner cette fête (Hugo)

Un contrerejet implique souvent un rejet qui le précède immédiatement.

Ainsi, dans l'exemple ci-dessus, le contrerejet vers à vers de et ma tête est précédé du rejet à la césure de le sérail.

L'enjambement se produit lorsqu'une partie de phrase, de faible étendue (trois mots environ), est placée à la fin d'un vers mais se rattache à la phrase dont l'essentiel est contenu dans le vers suivant:

Gloire à Sémiramis la fatale! **Elle mit**

Sur ses palais nos fleurs sans nombre où l'air frémit. (Voltaire)

Une partie du vers suivant, comptant quelques mots est contenue dans le vers précédent :

Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,

Défilent lentement dans mon âme; **l'espoir,**

Vaincu, pleure, et l'angoisse atroce, despotique,

Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir. (Baudelaire)

On distinguera entre, d'une part, **les** rejets et contrerejets, qui opèrent la mise en vedette d'un terme ou d'un syntagme bref, d'autre part l'enjambement qui consiste en un débordement de la phrase sur les limites métriques sans mise en vedette particulière d'un terme. L'enjambement à la césure concerne donc un seul vers. L'enjambement vers à vers peut s'étendre sur deux vers ou plus.

La lune se balance aux bords de l'horizon; (Lamartine)

Chaque instant te dévore un morceau du délice

À chaque homme accordé pour toute sa saison... (Baudelaire)

2.4.2. Les discordances dans le vers libre

Dans le cas du vers libre, l'ambiguïté de structure du vers se situe entre la forme linguistique et la ligne typographique (la liberté du vers libre n'est pas une liberté de nombre, puisque l'on ne compte pas les syllabes dans le vers libre, c'est la liberté qu'a la ligne de s'interrompre quand bon lui semble).

Angelus! n'en pouvoir plus

De débâcles nuptiales! de débâcles nuptiales!... (Jules Laforgue)

Paradoxalement, au cours de son histoire, le vers libre a fait très peu usage de sa liberté (que ce soit chez les inventeurs comme Gustave Khan ou Jules Laforgue, chez des modernistes comme Cendrars ou chez les surréalistes). Il a plutôt joué de la coïncidence entre ensembles discursifs (phrases ou syntagmes) et ensembles typographiques (lignes) - au point qu'un critique comme [Roubaud, 1978: 115] a pu parler d'un classicisme du vers libre. Mais cette coïncidence ne produit pas les effets de parallélisme qu'on observe dans le vers métrique classique.

J'ai passé une triste journée à penser à mes amis

Et à lire le journal (Christ)

Vie crucifiée dans le journal grand ouvert que je tiens les bras
tendus

Envergures

Fusées

Ebullition

Cris.

On dirait un avion qui tombe.

C'est moi. (Cendrars)

Il n'en reste pas moins qu'il a également su, au cours de son histoire jouer de la discordance. On retrouve donc dans les vers libres les mêmes figures de discordance que dans le vers métrique (rejets, contrerejets, enjambements) mais ces figures ne peuvent se produire qu'aux limites de vers (fins de vers et débuts de vers) puisque les vers libres ne sont pas césurés.

semblables étaient les vaches au temps

de ronsard et pareille la brume **et**

semblables entre les draps à nu mises
les chairs pour le plaisir des bouches (Jude Stefan)
de ronsard et les chairs en rejet, et en contrerejet.

Le vers libre a cependant inventé de nouvelles formes de discordance en manifestant que la ligne typographique pouvait couper non seulement des phrases ou des syntagmes mais même des mots.

La poésie est inadmissible. D'ailleurs elle n'
existe pas, sans pantoufle, Sapho - sans **pan-**
toufle de vair - Cendrillon: petit tas de cendres (Denis Roche)

2.5. Fonction et effet des discordances

Les discordances du vers et du discours sont susceptibles de produire des effets sur plusieurs plans: la réception du discours (ou encore ce qu'on pourrait appeler le rythme du sens), le mimétisme du discours, la polysémie du discours et la polyphonie du discours.

1. Effets sur la réception. Le jeu de la discordance entre vers et discours fait varier le rythme du sens en produisant un effet de suspens sémantique ou de précipitation sémantique. Lorsqu'il y a rejet ou enjambement, la forme du discours apparaît comme inachevée alors que la forme du vers est déjà achevée. Du coup la signification du discours semble suspendue et comme en attente de réalisation. Le lecteur est amené à anticiper ces significations inaccomplies.

Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient // **au loin**, restent levés
Au ciel; on ne les voit // **jamais** vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appesantie. (Baudelaire)
successivement, rejet à la césure d'*au loin*, rejet vers à vers de *au ciel*,
enjambement de l'avant-dernier vers sur le dernier.

Lorsqu'il y a contrerejet, le discours s'achève avant la fin du vers. Du coup la signification semble survenir trop tôt et se précipiter. De fait une nouvelle séquence discursive s'amorce dans la fin du vers créant un nouveau suspens.

Il dit: Debout! **Soudain** // chaque siècle se lève (Hugo)

Trois mille six cents fois // par heure, **la Seconde**
Chuchote: *Souviens-toi!* //– **Rapide, avec sa voix**

D'insecte, Maintenant dit: Je suis Autrefois (Baudelaire)

Ainsi, sur le plan de la réception, le jeu de la discordance règle et dérègle le flux des représentations. Et du même coup, il fait varier la sollicitation du destinataire à la construction du sens.

2. Effets mimétiques. Secondairement, les figures de discordance peuvent avoir un effet mimétique. Elles peuvent faire image en imitant dans le signifiant des mouvements ou des ruptures évoqués dans le signifié (mouvements rapides ou lents, saccades, débordements, ruptures, détachement)

Et la machine ailée en l'azur solitaire

Fuyait... (Hugo)

La clepsydre aux parois de roseaux

Coule (Deguy)

3. Effets sémantiques. La discordance des limites métriques et des limites syntaxiques a pour effet de conjoindre et de disjoindre des ensembles sémantiques en dehors de leurs relations syntaxiques naturelles. La conjonction de représentations favorise l'établissement de relations analogiques **ou** antithétiques entre elles.

Andromaque, je pense // **à vous! Ce petit fleuve**

Pauvre et triste miroir où jadis resplendit

L'immense majesté de vos douleurs de veuve. (Baudelaire)

Le rejet de *à vous* plus le contrerejet de *ce petit fleuve* associe, dans le second hémistiché du premier vers Andromaque et le fleuve, sous la forme d'une pseudo-apposition à valeur métaphorique. Avant même que les vers suivants ne fassent du fleuve un miroir d'Andromaque, la discordance métrique suggère leur identification.

Plus loin, des ifs taillés // *en triangle. La lune*

D'un soir d'été sur tout cela... (Verlaine)

Le contrerejet du premier vers opère la conjonction d'une représentation triangulaire et d'un objet courbe, comme pour condenser le paysage en rapports géométriques, et ce indépendamment de la structure syntaxique qui, elle, est

énumérative et traite ces objets successivement. La disjonction d'ensembles sémantiques libère leurs virtualités de doubles sens.

Le peignoir sur **la chair** // **de poule** après le bain (Jules Laforgue)

Le rejet de poule au-delà de la césure disloque le syntagme chair de poule, et y fait entendre un ou deux autres sens (le sens animal, grotesque, et le sens également dépréciatif de femme entretenue).

Des méduses dit-il des lunes des halos
Sous mes doigts fins sans fin // déroulent leurs pâleurs (Aragon)

Le contrerejet à la césure de sans fin rapporte fictivement sans fin aux doigts fins, jouant sur l'écho de sonorités, avant qu'on rétablisse la lecture syntaxique correcte qui fait de sans fin un complément de déroulent.

je suis un désadapté inadapté
né-
vrosé
un impuissant
alors sur un divan
me voilà donc en train de conter l'emploi de mon temps. (Queneau)

La dislocation du mot névrosé par le rejet en dégage un double sens - c'est de naissance que je se sent névrosé - qui évoque les carrefours associatifs de la psychanalyse.

Ainsi la duplicité de structure du vers peut entraîner une polysémie du discours, que l'on peut lire selon le vers ou selon le discours, avec des valeurs différentes. Il arrive même que cette polysémie renvoie à une polyphonie du discours: le vers, grâce à son ambiguïté de structure, a en effet le pouvoir de dire plusieurs choses à la fois, avec des voix qui peuvent être simultanément dissonantes au sein du Je lyrique.

Le peignoir sur la chair de poule après le bain (Jules Laforgue)

La notation sensuelle du vers lu selon le discours est comme contestée par une voix dépréciative et antipoétique qui disloque le syntagme chair de poule pour y faire entendre des significations triviales.

Résumé du 2^e chapitre

Le vers est une forme du signifiant autorisant une segmentation du discours selon des principes non linguistiques, et servant de cadre à des réalisations rythmiques libres. Par principes non linguistiques, il faut entendre que les formes définies par la versification (mètre ou vers libre) ne relèvent pas des règles grammaticales d'engendrement du discours (aucune règle, dans la langue, ne nous prescrit, par exemple, de former des énoncés d'un nombre défini de syllabes). Ces principes non linguistiques peuvent consister en un décompte d'unités préalablement définies (vers métriques) ou en unités spatiales comme la ligne (vers dits libres). On peut en imaginer de nouvelles, répondant à divers types de contraintes. Par exemple un vers constitué d'un nombre défini de lettres (comme dans *Alphabets* de Georges Perec) et non plus de syllabes constitue un nouveau type de vers métrique. L'histoire du vers n'est pas close.

Les formes du signifiant constitutives du vers sont arbitraires, mais, dans le cas de la plupart des vers métriques, non sans affinité avec le système phonologique de la langue où elles apparaissent. Elles peuvent être traditionnelles ou relever d'une invention individuelle. Les vers les plus courants sont « pairs », c'est-à-dire qu'ils sont formés d'un nombre pair de syllabes: six syllabes = hexasyllabe; huit = octosyllabe; dix = décasyllabe; douze = alexandrin.

Dans les vers traditionnels, il y a affinité entre le système phonologique de la langue et le type de vers qui y apparaît. Ainsi le vers *quantitatif* présuppose une langue où les différences de quantité syllabique jouent un rôle phonologique (c'est-à-dire permettent de différencier une paire de mots semblables sauf par la quantité d'une syllabe); de même le vers *accentuel* ne se conçoit que dans une langue où l'accent est fort, mobile et joue ce même rôle phonologique de distinction. Les tentatives pour plaquer un système métrique d'une langue sur une autre répondant à d'autres principes phonologiques sont vouées à l'échec. Ainsi à la Renaissance, le poète Baïf, après d'autres, a tenté de transposer la versification quantitative des langues anciennes sur le français.

En français, les *mètres* sont tantôt *simples* (tous les petits vers en dessous de 8 syllabes), tantôt *composés* (à partir de 9 syllabes). L'*octosyllabe* a historiquement tantôt été traité comme composé (4 + 4 syllabes séparées par une césure) et tantôt comme simple (non césuré avec un rythme libre faisant varier 4/4, 3/5, 5/3). On identifie un mètre simple par un nombre unique et fixe de syllabes. Ainsi l'*hexasyllabe* est un mètre simple de 6 syllabes. L'*heptasyllabe* est un mètre simple de 7 syllabes.

Il arrive que la rime soit remplacée par une *assonance*, c'est-à-dire la similitude d'une voyelle d'un vers à l'autre, mais avec une différence de consonne : dans le couple *farine* / *pastille*, on a ainsi une assonance en *i*. L'harmonie est fondée tout entière sur un heureux choix de mots qui ne relève guère que du talent et de l'oreille du poète. L'assonance était pratiquée au Moyen Âge, et certains poètes modernes l'emploient de nouveau. À l'intérieur du vers, on trouve aussi des jeux de sonorités – que ce soit des rimes intérieures, ou des assonances. Ainsi dans le vers de Racine : « Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire. » C'est la répétition des mêmes syllabes ou des mêmes consonnes, ce que l'on appelle alliteration. Le but principal de la thèse en question est de différencier les formes et types des rimes, ainsi que d'analyser et de systématiser leurs fonctions sémantico-fonctionnelles dans les textes poétiques.

Les discordances du vers et du discours sont susceptibles de produire des effets sur plusieurs plans: la réception du discours (ou encore ce qu'on pourrait appeler le rythme du sens), le mimétisme du discours, la polysémie du discours et la polyphonie du discours. Ainsi, sur le plan de la réception, le jeu de la discordance règle et dérègle le flux des représentations. Et du même coup, il fait varier la sollicitation du destinataire à la construction du sens.

Chapitre III.

CARACTERISTIQUE DU PARALLELISME DANS LE VERS FRANÇAIS

3.1. Forme et qualité des rimes

Le vers métrique présente constitutivement une ambiguïté de structure, puisque le développement du discours s'y conjugue avec le retour du même (même nombre dans le mètre et mêmes sonorités dans la rime). Une structure progressive y est doublée par une structure analogique. Il ne faut donc pas s'étonner que la forme du vers métrique, reposant sur des analogies formelles, prédispose à la construction d'analogies sémantiques dans le discours.

Le malheur de ta fille au tombeau descendue

Par un commun trépas,
Est-ce quelque dédale où ta raison perdue

Ne se recouvre pas?

Malherbe

Le retour croisé des alexandrins et des hexasyllabes soutient l'analogie entre mort de la fille et deuil du père, perte de la vie et perte de la raison, descente au tombeau et égarement dans le labyrinthe.

L'horizon semble un rêve éblouissant où nage,

L'écaille de la mer, la plume du nuage,

Car l'océan est hydre et le nuage oiseau... Hugo

mise en parallèle de métaphores antithétiques hémistiche à hémistiche et vers à vers.

La rime est le retour en fin de vers métrique d'une homophonie portant au moins sur la dernière voyelle prononcée (éventuellement sur les phonèmes qui précèdent ainsi que la ou les consonnes qui suivent)

feu / peu

p-eau / drap-eau.

crist-a-l / vit-a-l

La rime est le retour, à la fin de deux ou plusieurs vers, de syllabes comportant au moins une voyelle identique comme dernier son prononcé.

En français, les vers s'associent entre eux, selon une récurrence de sons dont la rime est la principale représentante. A la fin d'au moins deux vers, les syllabes des derniers mots comportent un son commun.

On peut classer les rimes suivant leur richesse: une rime est dite *riche* lorsque trois sons au moins sont en commun entre les deux vers: sombre/ombre (son [] + son [b]+ son [r], le e final étant muet;]; une rime est *suffisante* lorsque deux sons sont en commun : orage / ravage (son [a] + son [J], le e final étant toujours muet); une rime est *pauvre* si elle ne comporte qu'un son en commun : beau / château (un son [o]).

3.1.1. Rime féminine et rime masculine

Il y a deux sortes de rimes : la *féminine* et la *masculine*. Une rime est dite *féminine* quand la dernière syllabe accentuée est suivie d'une syllabe comportant un **e** caduc ou comporte elle-même un **e** caduc: Mignonne allons voir si la **rose** / Qui ce matin avait dé**close** (Pierre de Ronsard); *masculine* dans le cas contraire, quand le vers se termine avec une syllabe ne comportant pas d'e caduc: En sa plus verte nouve**auté** /.../Fera ternir votre **beauté** (Pierre de Ronsard). Il est obligatoire de faire alterner rimes masculines et rimes féminines. La rime n'a donc aucun rapport avec le genre grammatical des mots: *arbre* et *marbre* sont féminins pour la rime, tandis que *beauté* et *fierté* sont masculins. Il est interdit de faire rimer une syllabe masculine avec une syllabe féminine.

À partir de Ronsard, dans un souci d'équilibrage de la longueur des vers, on adopte pour principe de faire alterner régulièrement des *rimes masculines* (terminées par une voyelle prononcée, éventuellement suivie d'une consonne) et des *rimes féminines* (terminées par un e caduc non prononcé au-delà de la voyelle homophonique).

▪ *Rimes masculines:*

propos/repos, séjour/jour, instruit/fruit, corps/morts, yeux/cieux,
penchant/couchant, miel/ciel

- *Rimes féminines:*

onde/monde, charmes/armes, innocence/absence, vie/envie, gloire/histoire,
éternelle/elle, inspire/écrire, avoue/boue

Les rimes sont la manifestation la plus concrète de la logique du vers à vers selon lequel *un vers métrique ne vient jamais seul*. Dès lors que le principe de l'alternance des rimes est posé, *toute rime de fin de vers crée une structure d'attente double* (retour de la rime de même genre, doublet de rimes de genre opposé).

Dedans des Prez je vis une Dryade,
Qui comme fleur s'assisoyt par les fleurs,
Et mignotoyt un chapeau de couleurs,

Eschevelée en simple verdugade

Ronsard

En revanche, même s'il existe des vers libres rimés, la rime n'y a pas de fonctionnalité, ni même de perceptibilité à l'écoute (ce qui établit bien le caractère typographique du vers libre: pour être reconnue la rime doit y être vue). En effet, dans le vers libre la rime ne vient surdéterminer aucun retour de forme. De fait, dans le vers libre, la rime a été généralement abandonnée ou mise sur le même plan que des jeux d'échos au sein du vers.

Armorial d'anémie!

Psautier d'automne!

Offertoire de tout mon ciboire de bonheur et de génie,

À cette hostie si féminine,

Et si petite toux sèche maligne,

Qu'on voit aux jours déserts, en inconnue,

Sertie en de cendreuse toilettes qui sentent déjà l'hiver,

Se fuir le long des cris surhumains de la Mer.

Jules Laforgue

3.1.2. Rime plurielle et rime singulière

Tous les vers dont la rime est féminine ont naturellement une syllabe de plus que celles qu'on compte réellement, puisque la dernière syllabe muette ne compte pas. C'est ainsi qu'un alexandrin à rime féminine a treize pieds :

Les marronniers du parc et les chênes antiques. (Musset)

Il y a également deux nombre pour les rimes : le *singulier* et le *pluriel*. Une rime est *plurielle* quand elle se termine par **s**, **x**, **z**. Une rime est *singulière* quand elle ne se termine pas par l'une ou l'autre de ces trois lettres. Ce pluriel et ce singulier n'ont rien à voir avec le pluriel et le singulier grammaticaux: *un amas* et *un tas* composent une rime plurielle et *ils furent* et *moururent* composent une rime singulière. Il est interdit de faire rimer une syllabe plurielle et une syllabe singulière.

3.1.3. Genres des rimes selon leur disposition

Les rimes offrent plusieurs dispositions possibles :

- rimes *plates* ou *suivies* : les rimes se succèdent selon le schéma **aabb**
- rimes *croisées* : les rimes alternent, schéma **abab**
- rimes *embrassées* : les rimes externes encadrent les rimes internes, schéma **abba**

Dans la versification classique, il est de règle de faire alterner les rimes masculines et les rimes féminines. On admet quatre façons d'agencer les rimes:

1. Les rimes plates, ainsi nommées quand les rimes masculines et féminines alternent deux à deux:

Quand une lueur pâle à l'orient se lève,
Quand la porte du jour, vague et pareille au rêve,
Commence à s'entreouvrir et blanchit l'horizon,
Comme l'espoir blanchit le seuil d'une prison,
Se réveiller, c'est bien, et travailler, c'est juste.
Quand le matin à Dieu chante son hymne auguste,

Le travail, saint tribut dû par l'homme mortel,
Est la strophe sacrée au pied du sombre autel; (Victor Hugo)

2. Les rimes croisées, ou celles qui alternent une à une:

Comme je descendais des Fleuves impassibles
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs. (Rimbaud)

3. Les rimes embrassées, ou celles où deux rimes d'une espèce sont enfermées dans deux rimes d'une autre espèce:

Deux rimes e sont enfermées dans deux autres.
Lecteur, as-tu quelquefois respiré
Avec ivresse et lente gourmandise
Ce gravin d'encens qui remplit une église
Ou d'un sachet le musc invétéré? Charles Baudelaire

4. Les rimes mêlées, ou celles dont la succession est libre, mais devraient garder l'alternance masculine-féminine:

Le crabe sort sur ses pointes
Avec ses bras en corbeille;
Il sourit jusqu'aux oreilles.
La danseuse d'opéra
Au crabe toute pareille
Sort de la coulisse peinte,
En arrondissant les bras. (Jean Cocteau)

3.1.4. Définition des rimes selon leur valeur

Au point de vue de la valeur, on distingue les rimes en rimes léonines, riches, suffisantes, pauvres (ou goret). On parlera de *rimes pauvres* si l'homophonie porte sur un seul phonème (vocalique), de *rime suffisante* si elle porte sur deux phonèmes, de *rime riche* si elle porte sur trois phonèmes et plus.

Rimes pauvres: un phoneme: genoux/roux, joie/flamboie, présent/frémissant, sceau/oiseau;

Rimes suffisantes: deux phonemes: défend/enfant, colombe/tombe, tour/amour, crânes/diaphanes;

Rimes riches: trois phonèmes et plus: mandragore/fulgore, contemple/temple, cendre/descendre, universelle/ruisselle.

Les rimes très riches, nommées aussi millionnaires, doubles, superflues, comprennent plusieurs syllabes identiques de son et d'articulation : nous *éparPILLONs*, les *paPILLONs*. Elles sont souvent des calembours. Elles embrassent même parfois plusieurs mots, et c'est ainsi que Banville a écrit :

La chose eût semblé même **évidente**
Au siècle qui chanta Béatrice **et vit Dante**.
On cite aussi, pour en admirer la virtuosité :
Gal, amant de la reine, **alla, tour magnanime**,
Galamment, de l'arène, **à la Tour Magne, à Nîme**.

Pour être *riche*, la rime exige la présence de trois sons identiques, ceux de la voyelle et des deux consonnes qui l'entourent : *éternel* et *solennel* forment une rime riche. Au moins trois sons doivent rimer.

Item mon corps j'ordonne et **laisse**
A notre grand mère la **terre**;
Les vers n'y trouveront grand **graisse**,
Trop lui a fait faim dure **guerre!** (François Villon)

La rime *suffisante* repose sur la présence de deux sons identiques: ceux de la voyelle et de la consonne qui la suit: *téméraire*, *faire* composent une rime suffisante. Au moins deux sons doivent rimer.

C'était un peu avant Noël,
Quand on met les jambons en **sel**. Le roman de Renart

La rime est dite *pauvre* ou *goret*, par opposition à *léonine*, repose, quant à elle, sur la présence d'un seul son final prononcé identique : *défi*, *ami* ou *dénie* et

crie. Un seul son ainsi doit rimer où la rime s'appuie normalement sur la consomme qui la précède.

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux. Charles

Baudelaire

En réalité, une rime n'est vraiment correcte que si une même consonne sonore précède la voyelle. C'est ce qu'on appelle la consonne d'appui. Dans *aimé*, *charmé*, par exemple, *m* est la consonne sur laquelle la rime s'appuie. Toutefois, un mot ne peut rimer avec lui-même (il le peut cependant avec un homonyme exact) et la rime de deux mots qui ont un sens similaire, comme *douleur* et *malheur*, de même que la rime de deux mots contraires, comme *ami* et *ennemi* ou *détruire* et *construire*, est déconseillée.

Les poètes font rimer des mots où la voyelle n'a pas la même prononciation: *dame* et *âme* ; *nus* et *Vénus* (malgré dans ce cas le son différent de la consonne finale).

Faire rimer les mots dont l'un présente une voyelle et l'autre une diphtongue est en principe interdit: *construire*, *sire*; de même que ceux qui ne riment que pour l'oeil; *béquille*, *tranquille*; *aimer*, *la mer*. Cette dernière rime a pourtant été appelée la *rime normande*, à cause de *mer*, qui en Normandie se prononce *mé*. Les poètes du XVII^e siècle l'emploient souvent, particulièrement Corneille. Victor Hugo s'en est servi dans *À Villequier*:

Que j'ai pu blasphémer
Et vous jeter mes cris comme un enfant qui jette
Une pierre à la mer.

Il faut également éviter les rimes banales que tout le monde a employées. Telles sont: *victoire et gloire, laurier et guerrier, Français et succès, palme et calme, songe et mensonge etc.*

La même rime ne doit pas être répétée à trop courte distance, et un même mot ne doit se présenter de nouveau à la rime, dans la même pièce, que rimant avec un mot différent de celui qui constituait avec lui la première rime. Deux rimes féminines assonant avec les deux rimes masculines qui les suivent sont défectueuses : *proie, joie; moi, roi.*

L'assonance de la rime avec un mot du même vers crée un vers léonin:

Je n'en vois point mourir, que mon coeur n'en soupire. (Corneille)

3.2. Inversion

Elle permet de changer la place des mots dans la phrase, afin de donner une impression plus "heureuse", comme en rejetant à la rime le mot essentiel

De paresse amoureuse et de *langueur voilée*, (Alfred de Musset)

Au lieu de: *Voilée de langueur et de paresse amoureuse*. Il écrit un beau vers onduleux, aux molles inflexions, en rejetant à la rime le mot essentiel, et il donne une délicate impression féminine que n'exprimerait jamais la phrase toute banale: *Voilée de langueur et de paresse amoureuse*. On n'a jamais cessé de transposer les mots, et souvent pour les effets les plus heureux, notamment dans les cas suivants:

1. Le sujet du verbe: Je fuis, ainsi le veut la fortune ennemie. (Racine)
2. Le complément du nom: De sa *tremblante main* sont tombés les fuseaux / De sa *main tremblante* sont tombés les fuseaux. (Voltaire)
3. Le complément du verbe: *Rien au réveil que vous n'ayez*

Envisagé de quelque moue

Pire si le rire secoue

Votre aile sur les oreillés. Stéphane Mallarmé

Que vous n'ayez rien envisagé au réveil

4. Les adverbes: Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes.

(Racine)

La plupart des autres inversions doivent en principe être évitées:

Et si quelque bonheur nos armes accompagne. (Racine)

Aucun nombre, dit-il, les mondes ne limite. (La Fontaine)

3.3. Allitérations et assonances

Il arrive que la rime soit remplacée par une *assonance*, c'est-à-dire la similitude d'une voyelle d'un vers à l'autre, mais avec une différence de consonne : dans le couple *farine* / *pastille*, on a ainsi une assonance en *i*. L'harmonie est fondée tout entière sur un heureux choix de mots qui ne relève guère que du talent et de l'oreille du poète. L'assonance était pratiquée au Moyen Âge, et certains poètes modernes l'emploient de nouveau. À l'intérieur du vers, on trouve aussi des jeux de sonorités – que ce soit des rimes intérieures, ou des assonances. Ainsi dans le vers de Racine : « Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire. » C'est la répétition des mêmes syllabes ou des mêmes consonnes, ce que l'on appelle allitération, que Lamartine groupe habilement les *s*, les *l* et les *r* dans ceux-ci:

Sur la plage sonore où la mer de Sorrente

Déroule ses flots bleus au pied de l'oranger; (Lamartine)

et Hugo les *f* dans ces autres:

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle.

Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala. (Victor Hugo)

On peut dire, cependant, que la cacophonie tient la plupart du temps à l'emploi de syllabes nasales ou gutturales, répétées dans un espace trop court. Le type du genre cacophonique est dans ces vers malheureusement célèbres de Voltaire :

En avez-vous jugé Manco Capac capable

Non, il n'est rien que Nanine n'honore. (Voltaire)

Les allitérations et les assonances sont souvent employées pour donner des impressions de rapidité ou de lenteur, en même temps qu'elles imitent les sons. Pourtant, la répétition des mêmes syllabes ou des mêmes consonnes, ce que l'on appelle allitération, prête à des effets heureux d'harmonie imitative. C'est ainsi que Racine amasse à dessein les s dans ce vers célèbre:

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

Souvent, l'harmonie est à la fois imitative et figurative, c'est-à-dire qu'elle donne l'impression de la rapidité ou de la lenteur, grâce aux rejets, aux coupes diverses, qui allongent ou raccourcissent le vers, en même temps qu'elle imite les sons grâce aux allitérations ou aux assonances.

La Fontaine en donne de nombreux exemples:

... Il entassait toujours;
Il passait les nuits et les jours
A compter, calculer, supputer sans relâche.
Calculant, supputant, comptant comme à la tâche.

Le Thésauriseur et le Singe

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un coche.
Femmes, moine, vieillards, tout était descendu:
L'attelage suait, soufflait, était rendu.

Le Coche et la Mouche

Victor Hugo a su donner une impression de lenteur majestueuse et de mystère:

Les grands chars gémissants qui reviennent le soir...
Sombre comme toi, nuit; vieux comme vous, grands chênes!...

Quant à Verlaine, sa poésie «musicale » abonde en strophes mélodieuses, où le rythme et la sonorité semble dans une certaine perspective s'accorder aux sentiments:

Les sanglots longs

Des violons
De l'automne
Blessent mon Coeur
D'une langueur
Monotone.

3.4. Fonction strophique de la rime

Dans les genres non lyriques (discours dramatique, poésie descriptive ou narrative) la rime est le plus souvent plate, c'est-à-dire qu'elle répond à l'agencement AAbbCCdd.... Les rimes plates ne constituent pas de strophes.

Quoi? le beau nom de fille est un titre, ma **sœur**,
Dont vous voulez quitter la charmante **douceur**,
Et de vous marier vous osez faire **fête**?

Ce vulgaire dessein vous peut monter en **tête**? Molière

Une strophe est un assemblage de vers répondant à un agencement de mètres et de rimes créant une structure d'attente. Il y a structure d'attente dès que le retour de la rime (ou du mètre) cesse de répondre à une succession simple, ainsi lorsqu'on fait se succéder des *rimes croisées* (AbAb) ou *embrassées* (AbbA), ou lorsqu'on se propose des schémas plus complexes (aBaaB, aaBccB, etc.).

À la cohérence formelle de la strophe (réalisée par le schéma de rimes) correspond en général une cohérence sémantique et syntaxique. Une strophe finit la plupart du temps par une ponctuation forte. Il y a cependant des cas de discordance entre strophe et discours analogues à ceux qu'on observe au plan métrique (rejets, contrerejets ou enjambements strophe à strophe).

De même qu'un mètre ne vient jamais seul, une strophe ne vient en principe jamais seule mais répète toujours son schéma au moins une fois. Jusqu'à la fin du 19^e siècle, lorsque l'on constitue des strophes hétéromètres (constituées de mètres différents), à des mètres identiques correspondent généralement des rimes identiques dans la strophe.

En Grèce! en Grèce! adieu, vous tous! il faut partir!

Qu'enfin, après le sang de ce peuple martyr,

Le sang vil des bourreaux ruisselle!

En Grèce ô mes amis! vengeance! liberté!

Ce turban sur mon front! ce sabre à mon côté!

Allons! ce cheval, qu'on le selle!

Hugo

Schéma de rimes: AAbCCb

Schéma de mètres: 12-12-8-12-12-8

On notera cependant le cas du vers libre classique. Le vers libre classique, tel qu'il est pratiqué dans les *Fables* de La Fontaine, consiste en une composition libre de mètres traditionnels afin d'en exploiter les virtualités expressives. Or, dans le vers libre classique, on peut avoir, à côté de rimes plates, des agencements de rimes non plates sans constitution de strophes (c'est-à-dire de retours de l'agencement des mètres et de l'agencement des rimes).

Le Chêne un jour dit au Roseau

Vous avez bien sujet d'accuser la Nature;

Un roitelet pour vous est un pesant fardeau.

Le moindre vent qui d'aventure

Fait rider la face de l'eau

Vous oblige à baisser la tête:

Cependant que mon front, au Caucase pareil,

Non content d'arrêter les rayons du Soleil,

Brave l'effort de la tempête.

...

La Fontaine

Schéma de mètres: 8-8-12-8-8-8-12-8

Schéma de rimes: AbAbAcDDc

Au 20^e siècle, lorsqu'il y a contrariété entre rimes et mètres, on parle de contrerimes par référence au titre du recueil de Paul-Jean Toulet (1921) fondé sur ce principe.

Chaque bruit m'est connu comme un trouble

Qui vient de toi

Il n'est de plus terrible loi

Qu'à vivre double

...

Aragon

Chaque heptasyllabe rime avec un tétrasyllabe.

3.5. Fonctions sémantiques de la rime

La rime explore dans la langue des homophonies de mots ou de fins de mots. Et du même coup, elle opère des associations sémantiques arbitraires entre termes de la langue. Toute une part de l'identité d'une langue tient aux carrefours imaginaires spécifiques que l'homophonie y dessine: ainsi c'est seulement en français que mer et mère sont associés par l'homophonie

La poésie rimée s'efforce de récupérer ces hasards de la langue comme une ressource d'invention sémantique. Cependant, historiquement, des attitudes opposées vis-à-vis de l'arbitraire de la rime se sont succédé. Schématiquement, là où les classiques ont essayé de réduire l'arbitraire des associations sémantiques de la rime, les romantiques et leurs successeurs l'ont exploité comme une ressource de surprise.

3.5.1. Stratégie classique de la rime

Les classiques ont recherché dans la langue des homophones qui étaient aussi soit des homonymes (ou des termes sémantiquement) soit des antonymes (termes en opposition sémantique).

- ombre/sombre, larmes/alarmes, colère/sévère, ténèbres/funèbres, mémoire/gloire, honneur/bonheur
- innocence/puissance, offense/vengeance, mourir/guérir, maîtresse/tristesse, menace/bonace

Par ailleurs, ils ont la plupart du temps évité l'hétérogénéité lexicale, c'est-à-dire l'assemblage de mots à la rime trop dissemblables par la longueur (pas de

monosyllabes rimant avec des mots longs) ou par la catégorie grammaticale (pas de mot-outils rimant avec des mots sémantiquement pleins).

Le classicisme prétendait éliminer du vocabulaire poétique les termes jugés trop vulgaires; mais il n'y a plus aujourd'hui de mots poétiques, pas plus qu'il n'y a de style noble ou roturier; il n'y a que de bons ou de mauvais poètes, qui savent, ou non, tirer parti des mots qu'ils emploient, depuis le jour où Hugo a écrit :

J'appelai le cochon par son nom, pourquoi pas?

J'ai dit au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire!

À moins d'une volonté parodique ou d'un désir nostalgique (post-moderne) il ne viendrait plus, en effet, à la pensée d'aucun poète d'écrire : *l'airain et le bronze pour le canon et la cloche, le coursier pour le cheval, le glaive pour l'épée, la flamme pour l'amour*, etc.

3.5.2. Stratégie romantique de la rime

À partir des *Orientales* de Victor Hugo (1829), les poètes du 19^e siècle ont au contraire cherché à assembler par la rime des termes lexicalement et sémantiquement éloignés. Ils ont privilégié l'hétérogénéité lexicale et sémantique (le contraste plutôt que l'analogie ou l'antithèse);

marines/narines, se traîne/Ukraine, d'eux/deux,

spahis/maïs, Barcelone/colonne, dune/d'une Hugo, *Les Orientales*

Cette tendance s'est accentuée jusqu'à culminer avec les *Odes funambulesques* de Théodore de Banville (1857) qui transforment la rime en véritables jeux de mots, associant de façon inattendue des termes lexicalement hétérogènes et de registres éloignés.

frontons/croûtons, charabia/tibia, hydromel/Brummel, ils font/profond,

astuces/Russes, notaires/panthers Banville, *Odes funambulesques*

La sévérité des règles peut justifier les libertés qu'on a laissé prendre aux poètes avec l'orthographe et la syntaxe. Tous les poètes ont toujours écrit indifféremment *encore* et *encor*, et c'est même cette dernière orthographe qui

semble prévaloir dans le style poétique. Ils écrivent aussi, avec ou sans *s*, *jusque* ou *jusques*:

Sion, *jusques* au ciel élevée autrefois.

Jusqu'aux enfers maintenant abaissée (Racine),

certe ou *certes*, *guère* ou *guères*, *naguère* ou *naguères*, *grâce* à ou *grâces* à, *remord* ou *remords*, *zéphyr* ou *zéphyre*. Ils ont écrit également sans *s*, si besoin était, un certain nombre de noms propres, tels que : *Charle*, *Arle*, *Athène*, *Versaille*, *Londre*, *Thèbe*.

Ils supprimaient également l'*s* de la première personne de certains verbes, comme : *je voi*, *je croi*, *je doi* etc. Cette licence, employée surtout au XVII^e siècle, a cependant servi encore à Victor Hugo. On lit, dans *Booz endormi*:

Le chiffre de mes ans a passé quatre-vingt.

3.6. Analyse de la rime dans la poésie

Ce paragraphe a pour objet de décrire les aspects généraux et particuliers de la rime dans la poésie d'Aragon. Notre analyse faite dans un souci d'inventaire technique et non stylistique, - qui n'est pas exhaustive -, présente et classe de nombreux exemples d'associations lexicales et phoniques pour illustrer la technique d'Aragon en matière de rime: qualité phonique et enrichissement de la rime; disposition de rimes; alternances; formule strophique; procédés divers de renouvellement de la rime. Notre méthode d'étude systématique permet de révéler les diverses attitudes d'Aragon par rapport aux poétiques anciennes, classiques et modernes, ainsi que la part d'imitation et de création, en relation étroite avec les "circonstances" politiques, littéraires et personnelles. Elle pourrait contribuer à une approche d'ordre stylistique concernant les effets de la rime aux niveaux linguistique, phonétique, musical et littéraire.

Dans l'histoire de la poésie française au XX^e siècle il n'y a sans doute pas de coup de théâtre comparable à la publication du *Crève-cœur*, d'abord dans La NRF et dans *Mesures*, puis dans la collection "Métamorphoses" que Paulhan

dirigeait chez Gallimard-collection qui jamais n'aura mieux porté son nom. L'effet des "circonstances" sur Eluard ou René Char, par exemple, est sans commune mesure ; la poésie d'Eluard est passée "de l'horizon d'un seul à l'horizon de tous" sans changer de langage, alors que de *Persecute* persecuteur au *Crève-Coeur* et aux *Yeux d'Elsa*, on dirait que le même auteur se reincarne dans des époques dissemblables. Chez Aragon lui-même, l'évolution du roman suit une courbe plus complexe, en partie parce que la doctrine de Breton l'avait très tôt placé dans une position ambiguë, une sorte de "contrebande" avant l'heure. Celle de la poésie au contraire semble brutalement révélatrice, mais sur trois plans différents : d'abord de la personnalité d'Aragon, cet homme de surenchère et de volte-face ; en second lieu, de sa position idéologique, puisque cette poésie met en oeuvre la ligne unitaire et nationale du PCF imposée par Maurice Thorez en 1937 au congrès d'Arles (1); enfin de la coïncidence entre son langage et une représentation collective de l'histoire, celle de la drôle de guerre et de la défaite: car Aragon n'exagère nullement le succès du *Crève-Coeur*, c'est pour un peuple entier qu'il a fait rimer France avec souffrance et couleurs avec douleurs.

La rime occupe le centre de ce dispositif. Elle est portée haut comme un emblème de la conjonction entre poésie, nation et histoire dans l'espèce de manifeste qu'est *La Rime* en 1940. Ce texte que prolongent *La Leçon de Riberac*, *Arma virumque cano*, *De l'Exactitude historique en poésie* et quelques autres essais, définit les enjeux et oriente la réception de cette poésie nationale à laquelle Aragon se dédiera, avec une conviction faiblissante, jusqu'au *Roman inachevé*.

J'essaierai d'abord d'expliquer les raisons de ce choix. Mais comme "l'histoire d'une poésie est celle de sa technique" (2), je laisserai ensuite au second plan la poétique, et je consacrerai l'essentiel de cette étude à l'examen des formes elles-mêmes.

Commençons par nous demander pourquoi Aragon a placé sa poésie nouvelle sous le signe de *La Rime* en 1940-titre d'ailleurs remarquable-plutôt

que sous le signe du vers. Une telle question ressortit à la poétique, et concerne par extension la stratégie littéraire et le combat idéologique dans lequel Aragon s'est avancé. La première raison s'offre comme une évidence. C'est pour la rime, bien plus que pour le vers et la strophe, qu'Aragon pouvait tirer de son propre travail des arguments confortés par l'histoire. Ouvrant son essai par un geste spectaculaire, Aragon en effet relève la rime, tombée au rang de "joujou d'un sou"-il cite d'emblée le quatrain de Verlaine. Il lui rend sa dignité en l'inscrivant, et en s'inscrivant du même coup, dans une généalogie de la liberté et du progrès poétique (le mot est souligné dès le second paragraphe). Cette ligne part des romantiques : Hugo ("l'escalier/Derobe"), Musset s'autorisant à rimer faiblement (3) contre la tyrannie de la rime riche, homologue de la tyrannie du vers libre cent ans plus tard. Elle s'adjoint les ressources de la "poésie populaire française", projet lui-même issu du romantisme. Elle s'autorise enfin d'Apollinaire. La redefinition de l'opposition rime masculine / féminine sur une base phonologique : finale vocalique / finale consonantique, a été chez Apollinaire une pratique précoce, caractéristique de la période post-symboliste (Le Larron, L'Ermite) ; il l'abandonne en effet, pour revenir à la tradition, dans les poèmes rimes de Calligrammes. Le poète d'Alcools a transmis la leçon de cette innovation : "Andre Breton faisait à cette époque une étude sur Apollinaire. Celui-ci lui recommandait de parler de sa science technique : 'Dites bien que le premier j'ai rebaptisé les rimes, faisant joie masculine, fer féminin, par exemple'" (4). ...

Niveau phonique

Cf. l'anagramme rimer/mirer. La rime est le miroir par lequel le thème du double prend place dans la matérialité même du langage. Deux mots dissemblables (lexicalement) se ressemblent (phonétiquement). Cf. Georges Cohen (Structures du langage poétique) : « Il y a ressemblance de son là où il n'y a pas ressemblance de sens. A des signifiés posés comme différents répondent des signifiants posés comme semblables. » La rime met donc en relation des

mots qui sont à la fois semblables et différents, comme sont semblables et différents le **IL** et le **JE** dans le texte.

Cela est vrai non seulement pour les **rimes finales**, mais aussi pour les **rimes intérieures**, qui font résonner de multiples échos, d'une manière envoûtante et suggestive. Exemple :

« Sur le Pont Neuf j'ai rencontré
Fumée aujourd'hui comme **alors**
Celui que je **fus** à l'**orée**
Celui que je **fus** à l'**aur**ore. »

Etude externe

Le dernier vers du poème : « Sur le Pont Neuf », en reprenant l'incipit de chaque strophe semble fermer le texte en une totalité close.

Mais le thème du pont signifie en lui-même passage et franchissement, et si l'on relie ce texte à l'ensemble du recueil, on peut distinguer **une double ouverture** :

Ouverture vers un contexte proche

Le poème liminaire repose tout entier sur la constatation que **je est un autre**. Or, le poème suivant (*La beauté du diable*) va retourner cette idée et la faire fonctionner à l'envers : **les autres sont moi** ; leurs espérances et leurs illusions sont mes regrets : « J'entends... dans votre pas l'écho des pas d'antan »... « Je me souviens de ma jeunesse au seul spectacle de la leur. »

Ouverture vers un combat lointain

Le poème liminaire est tourné tout entier **vers le passé**. (cf. « Mon ombre qui recule... mon passé désemparé... le fantôme de ma jeunesse... etc. »)

Mais c'est aussi dans ce poème que nous trouvons le vers :

« Semblance d'avant que je naisse »

auquel va répondre dans *l'Amour qui n'est pas un mot* :

« Ma vie en vérité commence

Le jour où je t'ai rencontrée

.....

Je suis vraiment né de ta lèvre

Ma vie est à partir de toi. »

Ce rapprochement permet d'éclairer une des significations possibles du titre du recueil : *Le Roman Inachevé*. Le « perfectum » est aussi un « infectum ». Ce qui est révolu est aussi ce qui est inachevé, l'inachevé est en arrière, autant et peut-être qu'en avant.

Incomplétude fondamentale, qui annonce un des thèmes essentiels de l'œuvre : celui du **Salut par Elsa** ; même avant leur rencontre, son absence « endeuille » en quelque sorte, mystérieusement et douloureusement, l'existence d'Aragon, comme le montre **la dernière rime : veuf**.

Pour permettre une meilleure connaissance de la poésie modern, l'objet de cette thèse est de présenter une analyse systématique et approfondie de la technique d'Aragon en matière de Rime. La méthode utilisée, inspire des travaux de Jean Mazaleyrat en particulier, est un inventaire purement technique – et non stylistique – qui révèle la richesse du matériau et l'ambiguïté de l'attitude du versificateur. Cette thèse respecte l'ordre chronologique de toute l'Oeuvre Poétique, depuis les *Premier Poèmes* (1918) jusqu'aux *Adieux* (1958-1973), et décrit 8600 rimes répertoriées. Elle comprend deux parties.

La première partie présente brièvement la situation de la rime dans le contexte contemporain d'Aragon et les diverses attitudes de celui-ci par rapport aux poétiques anciennes, classiques et modernes.

La seconde partie – détaillée et volumineuse – comprend deux chapitres. Elle décrit respectivement les aspects généraux et particuliers de la technique d'Aragon; elle est complétée par des tableaux et graphiques (chapitre 1 et en annexe) dont les valeurs numériques permettent une étude statistique par des échantillonnage.

Dans le premier Chapitre, sont considérés successivement la qualité phonique de la rime, le groupement des rimes et leur aspect grammatical, lexical et sémantique.

1. Les trois types de rimes – pauvre, suffisant et riche – y sont analysés de façon très détaillée à travers leurs différentes séquences phoniques (28 vocaliques et 35 consonantiques).

La rime pauvre, en petit nombre (4%), est revalorisée: choix lexical de monosyllabe (Bas, Pas, Fin, Vin, Feu, Jeu,...) à l'origine d'une organisation bipolaire où deux mots-rimes dominant; substitution de séries lexicales (ou d'un mot-thème à un autre mot-thème) déterminant des tendances d'ordre phonique, lexical et sémantique, donc deux périodes bien caractérisées, sans être indépendantes, dont le point d'articulation semble être *Le Nouveau Crève-Coeur* (1948). De plus, la rime pauvre est très souvent récurrente et susceptible d'enrichissement par correspondance articulatoire entre les consonnes d'appui (b/p, d/t, f/v, n/gn, s/z) et /ou sur la voyelle pénultième.

La rime suffisante, simple ou redouble, dont les deux phonèmes sont ordonnés selon quatre types de séquences vocaliques et deux types de séquences consonantiques, est la plus employée (52%). Moins fréquente entre 1940 et 1945, mais dominante à partir du *Nouveau Crève-Coeur*, dans un mouvement ascensionnel et régulier, elle est aussi, comme la rime pauvre, récurrente et enrichie. De plus, son potentiel phonique est fréquemment élargi par l'apport d'une ou de plusieurs homophonies supplémentaires (après rupture de la séquence phonique):

C'est la paix couleur DE LA prEUVE
Où le meurtre porte son nom
A qui le voile DE LA vEUVE
Dit Nom (XV. Chant de la paix, Les Yeux et La Mémoire)

De même, la rime suffisante est le reflet d'une certaine spécificité des moyens lexicaux et grammaticaux:

- substantifs: Poème, Rêve, Amour, Songe, Coeur, Heure, Route, Rose, Chose, Plainte, Crainte... (rimes consonantiques): ou bien, Oiseau, Roseau, Amant, Enfant, Hant, Temps, Nuit, Yeux, Cieux, Horizon, Maison, Matin, Incendie, Nuit, Pluie, Océan....(rimes vocaliques):

- noms propres: composante, frégoiBI/ AraBIE...

- formes verbales: Dire, Vivre, Voir, Haïr, Aimer, Chanter, Songer ...;

verbes auxiliaires:

Rappelez-vous ce que nous sOMMES

Féroces comme des HOMMES

(Art Poétique), En Français dans le Texte

- formes participiales et adverbiales: affiGEANT / GENS/sonGEANT), (prefers / do / RES / sépa /RES / pleu / RE); (moment / éternelleMENT). Ainsi, la désinence participiale en (é) permet-elle une rime vocalique suffisante, unique, dans la poème: “c” (Les Yeux d’Elsa) et Sur le Pont Neuf (Le Roman Inachevé), ainsi que de nombreuses rimes suffisantes dans les Yeux et La Mémoire).

La rime riche (44%) formée principalement de trois homophonies, mais assez facilement de quatre, et exceptionnellement de cinq, six et sept, a une évolution numérique et qualitative qui se dessine du Crève-Coeur (1940) à La Diane Française (1944), puis une régression numérique à partir du Nouveau Crève-Coeur (1948). En effet, certaines rimes “léonine”, composées selon les procédés de la synthèse ou de l’analyse phonique, ne sont pas renouvelées mais remplacées par des rimes enrichies ou semi-équivoquées, donc moins riches.

Les séquences phoniques qui représentent les divers types de rimes riches – vocaliques et consonantiques – se développent soit sur une syllable, soit sur une syllable et demie, soit plus rarement sur deux syllables ou deux syllables et demie. Dans ce dernier cas, les quelques mots-rimes employés ont un potentiel phonique très large:

Sur le tableau noir du DESASTRE

La blanche équation DES ASTRES (I.L.Y.M)

Comme pour les rimes pauvres et suffisantes, l’usage constant de certains monosyllabes est déterminant dans la composition lexicale et le volume de la rime consonantique (Mer, Mort, Coeur, Ver, Bal, Balle, Songe...) ou vocalique

(Cri, Prix, Bras, Craie, Blé, bleu, Pleut, Pluie, Froid...). A cette base lexicale monosyllabique s'ajoute celle de quelques mots, récurrents, dits de circonstance (Poudre, Foudre, Maître, Traître, France, Souffrance...) ou propres au vocabulaire surréaliste (Mémoire, Miroir, Armoire, Pierre, Paupière, Lumière...). Mais pour la composition des rimes de trois homophonies, le lexique reste néanmoins assez varié:

Et la lumière des suPPLICES

Baigne nos mains couleur de LYS

Autour d'un étrange caLICE (La Dame de Chateaurenard, E.F.T.)

Enfin, de nombreuses rimes riches, simples ou redoutables, bénéficient des memes modes d'enrichissement que les deux types de rimes precedents.

L'étude de la qualité phonique conduit à presenter le traitement particulier des consonnes finales, effaces ou prononcées, des voyelles orales et nasals, et de l'e muet.

2) Les diverses combinaisons de rimes, simples ou complexes, selon la disposition suivie, embrassée ou croisée, sont décrites avec precision. Certaines de ces nombreuses combinaisons complexes ne sont employées qu'une fois, ou bien constituent un miment du discours versifié. DE plus le système complexe le plus représenté est le système *embrassé* dans *Le Roman Inachevé* (1956) et *Le Fou d'Elsa* (1963).

Les formes *fixes* don't l'organisation est plus rigoureuse que celle des forms *libres*, ont un role spécifique dans la poésie d;Aragon. Ce sont quelques lais en rimes plates, à valeur *lyrique* et/ou narrative: poèmes de circonstance dans *Le Crève-Coeur* et *La Diane Française*, ou evocations de la situation personnelle du poète. Ce sont aussi quelques poems en tierce rime, six d'entre eux appartenant au *Roman Inachevé*. C'est encore le sonnet – "incorporé" ou "avoué" – qui, selon Aragon, est "un instrument ... prêt au Chant national..." (Du Sonnet, 1954). Ce sont enfin les forms à refrain qui illustrent cr procédé frequent de la chanson: le rondeau et la ballade, mais qui appartiennent aussi à la poésie de circonstance entre 1940 et 1945. Plusieurs autres forms plus

diversifiées emploient le refrain selon diverses modalités: identité des vers final et initial, ou des strophes finale et initiale; reprise du dernier mot-rime d'une strophe au début du premier vers de la strophe suivante, ou d'une partie du dernier vers; répétition d'un vers refrain à la fin de chaque strophe; emploi répétitif d'une ou deux rimes vocaliques ou consonantiques. Ces dernières formes s'observent principalement dans *La Diane Française* et *Le Nouveau Crève-Coeur*.

D'autres agencements strophiques sont relevés en particulier dans *Les Yeux* et *La Mémoire* et *Les Poètes* (1960): alternances des systèmes – croisé et embrassé – et de rimes plates, en concomitance avec une structure variée (alexandrins et vers hétérométriques 8/4; emploi d'une strophe libre dans une organisation strophique régulière et différente; organisation et anarchie dans certains poèmes avant 1940).

L'étude de la disposition des rimes s'accompagne de la présentation détaillée des divers modes d'alternance exigée, en accord avec la structure strophique; l'attitude d'Aragon s'affirme ainsi: après 1940, respect du système traditionnel d'alternance des genres métriques (rime masculine/rime féminine); puis progressivement à partir de 1943, exploitation du système moderne qui renonce à la graphie, et d'un système complémentaire – et prééminent à la fois – fondé sur l'alternance articulatoire (rime vocalique / rime consonantique); enfin, non-respect, fantaisiste ou recherché, de l'un de ces systèmes d'alternances ou de tout système d'alternance. Sa technique rappelle tantôt les exigences des Classiques, tantôt les interférences profondes de la phonétique et de la poésie à la rime. Ainsi, une place particulière est-elle donnée à un petit nombre de rimes:

- rimes féminines à finale vocalique (-ie, - Ee) dont l'emploi insolite dans plusieurs poèmes, à travers l'Œuvre, souligne la valeur donnée au e muet articulé mais inaccentué, valeur qui authentique dans la poésie du Moyen-Âge à laquelle le poète se réfère. La fonction de ces rimes de corconstance, (FER / poÉSIE / enFER / SilÉSIE) n'est plus seulement rythmique mais poétique.

- rimes masculine et féminine à finale vocalique, qui font aussi l'objet d'un choix nuancé dans l'association de leurs voyelles toniques (baNNIE / cARREAUX / insomNIE / tAROTS). Elles permettent un jeu d'effets phoniques et rythmiques que seule la diction poétique peut inspirer.

- rimes masculine et féminine à finale consonantique, avec un maximum de fréquence dans Le Crève-Coeur, puis en recession jusqu'à la dernière période poétique. Leur finale consonantique étant expressive, elles mettent en valeur un message, une réflexion, ou suggèrent diverses impressions (plaints / soupIR / jacINTHES / souvenIR).

Par ailleurs, l'unité des genres métriques, rimes masculines ou féminines, peut traduire une unité de thème: celui de la guerre ou de la résistance, dans les rimes masculines; celui de la liberté, de l'espérance, de l'amour ou de la nuit dans les rimes féminines plus nombreuses que les précédentes, (SyRIE / SONORES / ELéONORE / ChéRIE); thèmes réunis de l'avenir et du passé, du temps et de l'espace ... dans les unités strophiques composées de rimes masculines et féminines successives.

Enfin, la liberté du rythme s'observe lorsqu'il y a absence totale d'alternances (16 poèmes), en 1940 et entre 1963 et 1965. Elle a une incidence sur l'enchaînement strophique (métrique ou articulaire) et fait apparaître la formation d'ensembles strophiques indépendants, ou l'isolement d'unités strophiques chargées d'un message. Cet enchaînement d'une strophe à l'autre se fait rarement sur des rimes masculines à finale consonantiques, mais fréquemment sur des rimes féminines à finale vocalique ou consonantique (La Diane Française), et aussi par l'identité, dans deux rimes, de la voyelle tonique.

Lorsqu'une organisation métrique du poème ou de la strophe est absente, une autre organisation plus subtile et tenant à la proportion des éléments vocaliques et consonantiques est utilisée: par exemple, succession de deux rimes (croisées) vocaliques et d'une rime (plate) consonantique.

3) L'inventaire des moyens grammaticaux et lexicaux, utilisé à la rime. Met en évidence la prédominance des substantifs concrets et abstraits (49 à 57

%) ainsi que la stabilité de leur nombre, mais a contraire une certaine variation du nombre du verbe (14 à 16%) selon les poèmes, et de celui des adjectifs (9 à 12%) à partir du Nouveau Crève-Coeur, des formes participiales (4 à 6%) dans Les Yeux et La Mémoire. Des adverbes (3 à 5%) plus employés après 1956/ Les noms grammaticaux ont une présence constante (2 à 3%).

De plus, le niveau de langue des mots à la rime est surtout prosaïque, mais quelquefois familier dans certaines expressions figées, cela seulement après 1956 (Les Yeux et La Mémoire et Le Roman Inachevé).

Dans le second chapitre, sont étudiés les aspects particuliers de la technique d'Aragon.

Le premier de ces aspects est l'importance retrouvée de la Rime intérieure.

1) Elle est ordonnée à la césure sous trois formes différentes:

- Soit comme rime batelée, fréquente dans Le Roman Inachevé:
- Les mots italiens auxquels s'est ajoutée
- La rime liberté dans cette nuit d'été (La Nuit de Juillet, L.D.Fse.)
- Soit comme rime brisé, fréquente dans Les Yeux et La Mémoire:
- Elle a tous les ruisseaux dans ses regards d'email
- Elle a tous les oiseaux sur son chapeau de paille

(Le Cri du Butor, III., N.C.C.)

La rime brisée, honorée par Aragon, peut avoir une incidence sur la structure de la strophe et permettre un dédoublement métrique (Plainte du Grand Descort; L.Y.E.) dont l'auteur fait le commentaire dans la Préface de ce recueil.

-soit dans les vers léonine dont le rôle est rythmique et harmonique:

Quand tu PASSES DROIT//sur ton PALEFROI

(Le drôle de printemps, L.D.Fse.)

2) Elle est ordonnée à l'initiale du vers comme rime fratrisée:

Dans la maison tout se faisait à l'HABITUDE

L'HABITUDE aux rêveurs est seconde raison (X.sacre de l'avenir, L.Y.M.)

Ou comme rime enchaînée:

Interférences des deux guerres je vous VOIS

VOICI la nécropole et VOICI la colline (La Nuit de Mai, L.Y.E.)

Ou comme rime annexée:

Le crime CONJURANT LE crime

Etouffer Gabriel Péri (La légend de Gabriel Péri, L.D.Fse.)

A représentation est faible mais l'auteur emploie un procédé équivoque qui consiste à ne pas respecter la place théorique du mot à l'initiative du vers. C'est la forme équivoque qui est la plus fréquente:

A ce vieux palais blONDS

DONT les courbes de vioLONS

Disaient qu'on était à Crémone (Il régnait..., L.R.I.)

3) Elle est diffuse, souvent liée phoniquement à la rime finale qu'elle prépare directement ou indirectement:

Car le moment est mûr où le mot liberté

MET aux lèvres de tous un juillET de fournaise

(Vers d'Almanach; L.N.C.C.)

Elle se présente deux fois sous la forme de rime serpentine connue des Grands Rhétoriciens:

L'image d'elle dans l'EAU

Une fois dans L'EAU une fois

C'était un fleuve D'EAU

L'EAU mouille clair blanc

Fleur humide (Bouée, Le Mouvement Perpétuel)

Le second de ces aspects est la place réservée à l'Assonance et la Contre-Assonance qui peuvent être ordonnées ou diffusées.

Le troisième de ces aspects, plus caractéristique, est l'emploi ordonné et répété, dans tous les recueils, d'une sonorité déterminée qui devait alors prédominer dans les poèmes (ou la strophe). Sa composition présente des modalités variées: rime ou voyelle tonique unique ou récurrente; absence d'une

voyelle tonique précise; processus de composition ou de décomposition sur plusieurs rimes d'une voyelle tonique diftonguée. Il en découle un type de structure sonore du poème, binaire ou ternaire, par l'effet de l'alternance des voyelles orales et nasales.

Le quatrième et dernier de ces aspects est application des procédés de renouvellement de la rime:

- La rime enjambée qui se présente comme un essai dans *Le Crève-Coeur*, puis *Les Yeux d'Elsa*, et disparaît Presque complètement dans les autres recueils: l'enjambement est rendu possible par la décomposition du groupe final selon divers schémas, les plus importants étant "V/C" (20 fois) et "VC/C" (16 fois):

Je me souviens des yeux de ceux qui s'embarQUERENT
QUI pourrait oublier son amour à DunKERQUE

(*La Nuit de Dunkerque*, L.Y.E.)

-la rime complexe "faite de plusieurs mots décomposant entre eux le son rimé" (Aragon), qui peut se composer ou se décomposer par le processus de l'analyse ou de la synthèse phonique, à la fin du vers ou à la césure, sur deux ou plusieurs mots:

-(analyse phonique):

PAREIL/PAS/PAS/oREILLE (Les genets, L.F.E.)

-(synthèse phonique):

SABLE/INEFERRABLE/NEFFACABLES (Prologue, Les Poètes)

-la rime équivoquée qui suppose une équivalence phonique totale, par le processus d'analyse:

CHANDELLES/CHANP D'AILES (ibid.)

-La rime semi-équivoquée qui associe des mots de rime qui ont le même profil. Elle se substitue progressivement à la rime équivoquée à partir de *La Diane Française*:

MaSURE/MeSURE (Gloire, L.D.Fse.)

Ces divers aspects ponctuent la composition sonore de la strophe qui peut être enrichie par l'application simultanée de certains de ces procédés. Les combinaisons phoniques sont nombreuses et parfois regroupées dans la même poème (Les Yeux et La Mémoire et Elsa). Le Voyage de Hollande est le recueil qui en est le plus pauvre.

Résumé du 3^e chapitre

Il y a deux sortes de rimes : la *féminine* et la *masculine*. Une rime est dite *féminine* quand la dernière syllabe accentuée est suivie d'une syllabe comportant un *e* caduc ou comporte elle-même un *e* caduc. Les rimes offrent plusieurs dispositions possibles : a) rimes *plates* ou *suivies* : les rimes se succèdent selon le schéma *aabb*; b) rimes *croisées* : les rimes alternent, schéma *abab*

▪ rimes *embrassées* : les rimes externes encadrent les rimes internes, schéma *abba*

Dans la versification classique, il est de règle de faire alterner les rimes masculines et les rimes féminines. Il arrive que la rime soit remplacée par une *assonance*, c'est-à-dire la similitude d'une voyelle d'un vers à l'autre, mais avec une différence de consonne : dans le couple *farine / pastille*, on a ainsi une assonance en *i*. L'harmonie est fondée tout entière sur un heureux choix de mots qui ne relève guère que du talent et de l'oreille du poète. L'assonance était pratiquée au Moyen Âge, et certains poètes modernes l'emploient de nouveau. À l'intérieur du vers, on trouve aussi des jeux de sonorités – que ce soit des rimes intérieures, ou des assonances.

L'analyse des rimes dans la poésie d'Aragon s'efforce de révéler l'évolution de la technique du poète. En effet, avant 1940, la rime est éliminée par volonté de subversion. Puis, en 1940, elle est l'expression de ce désir de renouvellement et de liberté par rapport aux règles classiques et au courant moderne, mais non de "licence". Ensuite, elle est maîtrisée progressivement avec un moment chahuté (1954). Enfin, les derniers recueils montrent une

volonté de synthèse et d'originalité. Ce travail analytique pourrait favoriser une ouverture à des fines stylistiques puisqu'il permet d'observer que la "thèse des incipit". Technique de l'écriture chez Aragon, trouve sa confirmation dans les effets de rime au niveau, linguistique, phonétique, musical et poétique.

CONCLUSION

La versification française a son histoire et ses traditions. Et la caractéristique de classification des formes poétiques française se diffère de celle des autres langues. Ses règles permettent d'établir des types de poèmes, appelés poèmes à forme fixe et poèmes à forme non-fixe. La strophe, dite aussi stance, est la division régulière d'un poème, comprenant un certain nombre de vers soumis à un rythme déterminé. On en distingue plusieurs sortes. Les rimes (plates, croisées ou embrassées) ainsi que les types de vers structurent des strophes:

tercet (strophe de trois vers), quatrain (strophe de 4 vers), quintil (strophe de 5 vers), sizain (strophe de 6 vers), huitain (strophe de 8 vers), dizain (strophe de 10 vers), on trouve plus rarement des septains ou des neuvains. C'est la division régulière d'un poème, comprenant un certain nombre de vers soumis à un rythme déterminé.

Historiquement le principe de l'ambiguïté de structure du vers a d'abord servi à mettre en valeur des jeux de concordance entre forme et discours, répondant à une image harmonique et totalisante du monde. À partir du 19^e siècle, il a plutôt privilégié les jeux de la discordance, de l'impair et de la méprise - activant du même coup polysémie et suggestions sémantiques.

Le vers libre, pour sa part, sans renoncer aux jeux de la concordance ou de la discordance, a rompu avec le principe métrique du vers à vers. Il ne se conçoit pas en dehors de l'espace typographique de la page. C'est un vers visuel et non plus oral. Et il présente la parole poétique comme une suite d'instantanés immédiats et discontinus, dans un monde qui a renoncé à la totalisation et qui privilégie l'instantanéité.

Dans les vers traditionnels, il y a affinité entre le système phonologique de la langue et le type de vers qui y apparaît. Ainsi le *vers quantitatif* présuppose une langue où les différences de quantité syllabique jouent un rôle phonologique (c'est-à-dire permettent de différencier une paire de mots semblables sauf par la quantité d'une syllabe); de même le *vers accentuel* ne se conçoit que dans une

langue où l'accent est fort, mobile et joue ce même rôle phonologique de distinction. Les tentatives pour plaquer un système métrique d'une langue sur une autre répondant à d'autres principes phonologiques sont vouées à l'échec. Ainsi à la Renaissance, le poète Baïf, après d'autres, a tenté de transposer la versification quantitative des langues anciennes sur le français.

En français, les *mètres* sont tantôt *simples* (tous les petits vers en dessous de 8 syllabes), tantôt *composés* (à partir de 9 syllabes). L'*octosyllabe* a historiquement tantôt été traité comme composé (4 + 4 syllabes séparées par une césure) et tantôt comme simple (non césuré avec un rythme libre faisant varier 4/4, 3/5, 5/3). On identifie un mètre simple par un nombre unique et fixe de syllabes. Ainsi l'*hexasyllabe* est un mètre simple de 6 syllabes. L'*heptasyllabe* est un mètre simple de 7 syllabes.

Il arrive que la rime soit remplacée par une *assonance*, c'est-à-dire la similitude d'une voyelle d'un vers à l'autre, mais avec une différence de consonne : dans le couple *farine / pastille*, on a ainsi une assonance en *i*. L'harmonie est fondée tout entière sur un heureux choix de mots qui ne relève guère que du talent et de l'oreille du poète. L'assonance était pratiquée au Moyen Âge, et certains poètes modernes l'emploient de nouveau. À l'intérieur du vers, on trouve aussi des jeux de sonorités – que ce soit des rimes intérieures, ou des assonances. Ainsi dans le vers de Racine : « Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire. » C'est la répétition des mêmes syllabes ou des mêmes consonnes, ce que l'on appelle alliteration.

La première partie présente brièvement la situation de la rime dans le context contemporain d'Aragon et les diverses attitudes de celui-ci par rapport aux poétiques anciennes, classiques et modernes. La seconde partie – détaillée et volumineuse – comprend deux chapitres. Elle décrit respectivement les aspects généraux et particuliers de la technique d'Aragon. Dans le premier Chapitre, sont considérés successivement la qualité phonique de la rime, le groupement des rimes et leur aspect grammatical, lexical et sémantique.

Les trois types de rimes – pauvre, suffisant et riche – y sont analysés de façon très détaillée à travers leurs différentes sequences phoniques (28 vocaliques et 35 consonantiques). La rime pauvre, en petit nombre (4%), est revalorisée: choix lexical de monosyllabe (Bas, Pas, Fin, Vin, Feu, Jeu,...) à l'origine d'une organisation bi-polaire où deux mots-rimes dominant; substitution de séries lexicales (ou d'un mot-thème à un autre mot-thème) déterminant des tendances d'ordre phonique, lexical et sémantique, donc deux périodes bien caractérisées, sans être indépendantes. De plus, la rime pauvre est très souvent récurrente et susceptible d'enrichissement par correspondance articulatoire entre les consonnes d'appui (b/p, d/t, f/v, n/gn, s/z) et /ou sur la voyelle pénultième.

La rime suffisante, simple ou redouble, dont les deux phonèmes sont ordonnés selon quatre types de sequences vocaliques et deux types de sequences consonantiques, est la plus employée (52%). Moins fréquente entre 1940 et 1945, mais dominante à partir du *Nouveau Crève-Coeur*, dans un mouvement ascensionnel et régulier, elle est aussi, comme la rime pauvre, récurrente et enrichie. De plus, son potentiel phonique est fréquemment élargi par l'apport d'une ou de plusieurs homophonies supplémentaires. Toutes ces questions de la rime sont tout à fait actuelles à apprendre. Elles constituent le but principal de la thèse de master de Kayumov Salim.

LISTE DE LA LITERATURE UTILISE

1. Littérature théorique :

1. Каримов И.А. Узбекистан по пути углубления экономических реформ. – Т.: Узбекёстан, 1995. – С. 130.
2. Каримов И.А. Гармонично развитое поколение – основа прогресса Узбекёстана. . Правда Востока 2006 № 69. – С.1.
3. Аберкромбё Д. Взгляд фонетика на структуру стиха//Новое в зарубежное лингвистике. Вып.9. 1980. – С. 403-412.
4. Антёпова А.М. Ритмическая организация английское речи: Автореф. дис. . д-ра филол. наук. М.: 1980. 35 с.
5. Балаш М.А. Фоносемантическая структура текста как фактор его понимания: – дис. ... канд. филол. наук. – Горно-Алтайск, 1999. – 159 с.
6. Воронин, С. В. Основы фоносемантики / С. В. Воронин. - М. : Ленанд, 2009. -248 с.
7. Гордёна М.В. Фонетёка французского языка. 2-е ёзд. СПб.: 1997. - 304 с.
8. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: 1975. - 664 с.
9. Камриш О.В. Эволюция звуковое формы французского силлабического стиха: дис. ... канд. филол. наук. – СПб, 2003. – 327 с.
10. Красноперова М.А. Основы реконструктивного моделирования стихосложения. СПб.: 2000. - 240 с.
11. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. (Структура стиха). — Л.: 1972. 271 с.
12. Любимова Н.А., Пинежанинова Н.П., Сомова Е.Г. Звуковая метафора в поэтическом тексте – СПб., 1996. – 144 с.
13. Эткёнд Е.Г. Материя стиха (La matiere du vers). 2-е ёзд. СПб.: 1998 (Paris, 1985). 506 с.
14. Эткёнд Е.Г. Разговоры о стихах// Эткинд Е.Г. Проза о стихах. СПб.: 2001. С. 21 -289.

15. Tatillon C. Sonorités et texte poétique. – Montréal: Didier, 1976. – 146 p.
16. Aquien M. (1990). La versification. Paris: P.U.F., Que sais-je?.
17. Barthes R., Bersani L., Hamon Ph., Riffaterre M. (sous la dir. de). Littérature et réalité. – Paris: Seuil, 1982. – 192 p.
18. Barthes R. Mythologies. 1957. – London: Vintage, 1993. – 256 p.
19. Benichou P. Remarques sur la metrique de Mallarme // Selon Mallarme. Paris: 1995. P. 503 -531.
20. Colmez F., Astre M.-L., Defradas M., Villard F. L'Art de lire.-Paris: 1991. 320 p.
21. Cornulier B. de. Metrique du vers de 12 syllabes chez Rimbaud // Le français moderne. 1980. № 2. P. 140 174.
22. De Cornulier B. (1982). Théorie du vers. Paris: Seuil.
23. De Cornulier B. Sur la structure rimique du dizain. 36 (1988) 29.
24. Dessons G. (2000). Introduction à l'analyse du poème. Paris: Nathan.
25. Ducrot, O. Nouveau dictionnaire encyclopedique Jdes sciences du langage / O. Ducrot, J.-M. Schaeffer. - Seuil, 1995. - P. 555.
26. Fonagy, I. La vive voix. Essai de psycho-phonetique. Preface de Roman Jacobson. -Payot, 1991. - 368 p.
27. Grammont M. Traité de phonétique. – Paris: Librairie Delagrave, 1946. – 480 p.
28. LOTE, Georges (1988). Histoire du vers français, t.IV, 2e partie, I. Publications de l'université de Provence.
28. MAZALEYRAT, Jean (1974). Eléments de métrique française. Paris: A. Colin.
29. MESCHONNIC, Henri (1982). Critique du rythme. Verdier.
30. Milner J.-C. Réflexions sur le fonctionnement du vers français, in *Ordres et raisons de langue*. Paris: Seuil, 1982.
31. Milner J.-C. et Regnault F. *Dire le vers*. Paris: Seuil, 1987.

32. Milner J.-C., Regnault F. Dire le vers (court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins). Paris: 1987. - 182 p.
33. Moreau F. Six études de métrique (de l'alexandrin romantique au verset contemporain). Paris: 1987. 120 p.
34. Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris: P.U.F., 1961.
35. Recoing, E. De l'oralité d'Aragon. Aragon, la parole ou l'énigme / E. Recoing // Actes du colloque organisé par la Bpi le vendredi 11 et le samedi 12 juin 2004 dans la petite salle du Centre Pompidou. - 2004. - P. 140-148.
36. Roubaud J. (1978). La vieillesse d'Alexandre. Paris: Maspero.
37. Ronsard P. de (1565). Abrégé de l'art poétique français. Didier, 1949.
38. Torlay, G. Étude de la rime dans la poésie d'Aragon / G. Torlay // 39. L'information grammaticale, 1988. - Vol. 37, № 37. - P. 38-41.
40. Vaillant A. La Poésie (Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques). - Paris: 1992. - 125 p.
41. Verrier P. Le vers français; formes primitives: développement, diffusion. - Paris: 1931 1932. T.1. La formation du poème. 300 p. T.2. Les mètres. 328 p. T.3. Adaptations germaniques. - 392 p.
42. Aragon, L. Les yeux d'Elsa / L. Aragon. - Paris : Seghers, 2004. - 165 p.
43. Aragon, L. Une vague de rêves: Ce qui est le surréel / L. Aragon // Legoutière E. Le surréalisme. - Paris : Maison et Cie, 1972. - 232 p.

2. Liste des textes littéraires utilisés :

44. Aragon, L. Les yeux d'Elsa / L. Aragon. - Paris : Seghers, 2004. - 165 p.
45. Aragon, L. Une vague de rêves: Ce qui est le surréel / L. Aragon // Legoutière E. Le surréalisme. - Paris : Maison et Cie, 1972. - 232 p.
46. Du Bellay Joachim. Œuvres poétiques. Paris, 1982.
47. Rabelais. François, Œuvres complètes T. 1-2. Paris, 1978-1980.

3. Internet Sites :

1. www.dissercat.com/content/evolyutsiya-zvukovoi-formy-frantsuzskogo-sillabicheskogo-stikha-eksperimentalno-foneticheskogo#ixzz3c9nzSQa3
2. <http://www.languefrancaise.net/welcome/index.php?accueil=1>
3. <http://www.atilf.fr/>
4. <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/francophonie/histlngfrn.htm>

Abbréviation

- P.V. – Premiers vers
P.S. – Poems saturniens
F.G. – Fêtes galantes
B.C. – Bonne chanson
R.P. – Romances sans paroles
S. – Sagesse
J.N. – Jadis et Naguère
B. – Bonheur