

II. Histoire du poème français

1. Du vers latin au vers français

L'histoire du poème en langue française se confond initialement avec l'histoire du vers, et plus précisément du vers métrique, dont l'origine est gréco-latine.

Le vers latin classique consistait en la réalisation d'un *mètre*, combinaison codifiée d'un certain nombre de *pieds*. Les pieds reposaient sur la *quantité* syllabique, c'est-à-dire qu'ils étaient formés par la réunion de *syllabes brèves* (∪) ou *longues* (—) disposées en groupes de deux ou trois — parfois quatre ou cinq — comme l'iambe (∪ —), le trochée (— ∪), le spondée (— —), le dactyle (— ∪ ∪), l'anapeste (∪ ∪ —) ou le tribraque (∪ ∪ ∪). Ces groupements étaient réalisés indépendamment des divisions syntaxiques.

Ainsi, tel vers de Virgile, «Montibus in nostris solus tibi certat Amyntas¹», se scandait :

1 2 3 4 5 6
— ∪ ∪ — — — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —
| Montibus | in nos | tris so | lus tibi | certat A | myntas. |

1. *Bucoliques*, V, vers 8, («Sur nos montagnes, Amyntas seul le dispute avec toi»). Dans l'exemple de scansion qui suit, on a omis volontairement la marque de césure après «(nos)tris», pour la clarté de la démonstration.

La suite de six pieds qui compose ce vers n'est pas aléatoire, mais réalise un mètre particulier nommé «hexamètre dactylique». La rigidité du système était compensée par la relative souplesse qu'introduisait dans l'écriture la latitude — codifiée elle aussi — de remplacer tel pied par un autre. Ainsi, dans le cas de l'*hexamètre dactylique*, constitué fondamentalement de cinq dactyles, le sixième pied étant indifféremment un spondée ou un trochée, on pouvait substituer aux quatre premiers dactyles des spondées — le cinquième pied étant obligatoirement un dactyle. Dans notre exemple, les deuxième et troisième pieds sont des spondées.

On retiendra de ce principe métrique le fait que le vers latin ne reposait pas sur le nombre de syllabes : compte tenu de la substitution possible des pieds (un spondée est dissyllabique, un dactyle trisyllabique), un hexamètre pouvait alors comporter de treize à dix-sept syllabes.

Mais dès les premiers siècles du moyen-âge, le système est en pleine mutation. La métrique classique s'altère et la versification, de quantitative, devient numérique. Parallèlement à l'influence de la langue, où s'affaiblissait le sentiment de la longueur syllabique, la poésie métrique des chrétiens joue un rôle déterminant dans cette évolution. La nature strophique des *Hymnes* liturgiques (IV^e siècle), requérant un nombre constant de syllabes pour conformer le texte à une mélodie se répétant à chaque strophe, rendait caduc le principe des pieds substituables, et ruinait pratiquement la logique du système métrique latin. Par la suite (IX^e siècle), la prédominance du nombre syllabique comme principe d'organisation s'étendit aux *Proses* d'Eglise, constituées de groupes isosyllabiques ou hétérosyllabiques parallèles.

Quand, vers le X^e siècle, apparaissent les premiers poèmes en français, l'unité d'écriture est donc, depuis le haut moyen-âge, le vers numérique, et le restera pratiquement jusqu'au XIX^e siècle.

2. L'oralité de la chanson de geste

Poème narratif chanté en public, la chanson de geste appartient à la littérature orale. Cela implique une conception particulière de l'œuvre littéraire, dans laquelle les notions d'auteur et d'interprète

ne sont pas dissociables. Ces poèmes, longs parfois de plusieurs milliers de vers, chantés avec accompagnement de vielle, se transmettent de jongleur à jongleur, se modifiant en fonction des circonstances et au gré du récitant. Les rares manuscrits qui nous sont parvenus représentent donc, en même temps, un état provisoire de la geste, et un poème achevé, totalement déterminé par le caractère oral de son énonciation.

Le poème se compose d'une succession de *laissez* regroupant un nombre variable de vers, décasyllabiques en général, sous une même *assonance* (identité de la voyelle accentuée finale). *La Chanson de Roland*, qu'on prendra en exemple, compte 4002 vers répartis en 291 *laissez* de 5 à 35 vers, construites sur 22 *assonances* différentes. Dans l'exemple suivant, l'*assonance* de la *laisse* est en [a] :

Quant ot Rollant qu'il ert en l(a) reregarde,
Ireement parlat a sun parastre :
«Ahi! culvert, malvais hom de put aire,
Quias le guant me caïst en la place,
Cum(e) fist a tei le bastun devant Carle?»¹

La fonction de l'*assonance* est de constituer une *laisse* en unité prosodique et sémantique du poème. On a parfois évoqué la pauvreté de ce principe d'écriture, soulignant que le nombre restreint des *assonances* — tributaire en fait du système vocalique de la langue — favorisait le retour des mêmes *mots-chevilles* ; ce qui est méconnaître la spécificité d'une poétique étrangère à la conception individualiste et moderne de l'invention.

Une chanson de geste ne préexistant pas, intrinsèquement, à sa profération, ses caractéristiques «fonctionnelles» sont aussi les composantes de sa valeur poétique. Elles en définissent l'«originalité», en dehors de toute esthétique de la surprise : la chanson sait où elle va, comme le jongleur et son public. Le retour des mêmes mots porteurs de l'*assonance* n'est donc pas réductible à un strict processus phonique.

L'*assonance* est notamment indissociable du mouvement d'héroïsation qui fait converger les vers d'une *laisse* sur le nom

1. Laisse LX : «Quand Roland entend qu'il sera à l'arrière-garde, il parle avec colère à son parâtre : "Ah ! coquin, homme lâche et de vile espèce, / tu as cru que le gant me tomberait des mains à terre, / comme fit à toi le bâton, devant Charles ?"» (Traduction de G. Moignet, ed. Bordas)

d'un des protagonistes de la geste : dans *La Chanson de Roland*, les *laissez* en [ā] sont essentiellement celles de Roland, les *laissez* en [e], celles d'Olivier ; les *laissez* en [a], celles de Charles. L'effet se renforce quand la voyelle *assonante* occupe également l'autre pôle métrique du vers, la césure :

Ço dist Rollant : // «Comerai l'olifant»(v. 1702).

Plutôt que l'histoire elle-même, c'est l'énonciation de l'histoire qui constitue le «sens» de la chanson de geste. D'où l'importance des *formules*, ces tours syntaxiques distribuant le sens selon l'articulation métrique du vers. Ainsi, dans le cas du décasyllabe — qui s'articule régulièrement en 4 + 6 syllabes —, à telle suite quadrisyllabique : attribut + verbe être + groupe nominal : «Halt sunt li pui» («Hauts sont les monts»), répond la suite hexasyllabique : et + groupe nominal + attribut : «e li val tenebrus» («les vallées ténébreuses»). Voici d'autres exemples : «Clers est li jurz // e li soleilz luisant», (Clair est le jour, et le soleil brillant) ; «Granz sunt les oz // e les cumpaignes fieres», (Grandes les armées, et les compagnies fières).

Ces formules contribuent fortement à la cohésion du texte, non seulement par leur double effet de matrice sémantique et rythmique, mais aussi parce qu'elles lient intimement le sens, la structure du vers et l'intonation, l'adjectif initial, généralement monosyllabique, ouvrant la *laisse* par un accent tonique. Il faut certainement voir dans l'attaque tonique de la *laisse* par un monosyllabe, la valeur intonative de ce qu'on a appelé «l'inversion épique». Comparer l'initiale tonique du v. 2397 : «**Morz** est Rollant, Deus en ad l'anme es cels» («Mort est Roland, Dieu a son âme dans les cieux»), à l'initiale atone du v. 2338 : «**Rollant** ferit en une perre bise» («Roland frappe sur une pierre bise»).

Comme l'*assonance* et la formule, la liaison par reprise en début de *laisse* du dernier vers de la précédente, ou encore la juxtaposition de *laissez* dites «parallèles», voire «similaires», loin d'être de simples outils au service d'une technique de récitation, constituent une véritable syntaxe du poème, l'organisation spécifique de sa signification.

3. La lyrique Médiévale

Les XII^e et XIII^e siècles voient se développer deux grands courants poétiques, l'un d'origine «savante», l'autre d'origine «populaire», qui se sont influencés mutuellement. Bien que les oeuvres «savantes» soient écrites par des auteurs reconnus, contrairement aux oeuvres «populaires», généralement anonymes, elles ont en commun d'être des poèmes chantés sur un accompagnement musical : des *chansons*.

La canso des troubadours

La lyrique courtoise des poètes de langue d'oc se chante sous la forme de la *canso* (la *chanson d'amour* des poètes de langue d'oïl). C'est un poème comportant de quatre à six strophes ou *coblas*. Chacune se compose d'un nombre fixe de vers (de sept à dix), avec comme mètres de prédilection l'octosyllabe et le décasyllabe césuré 4+6. Les vers d'une *cobla*, qui peuvent être hétérométriques (voir p. 96), sont généralement rimés.

Dans le genre de la chanson, la *canso* se distingue par la recherche de la variété et de la complexité, tant sur le plan des mètres, que sur celui des rimes. Voici une *cobla* du poème «Non es meravelha s'eu chan» («Il n'est pas étonnant que je chante») de Bernard de Ventadour :

Aquest' amors me fer tan gen	<i>Cet amour me blesse</i>	<i>noblement</i>
al cor d'una dousa sabor	<i>au coeur de sa douce saveur</i>	
cen vetz mor le jorn de dolor	<i>cent fois le jour je meurs de</i>	<i>douleur</i>
e reviu de joi outra cen	<i>et je revis de joie encore cent</i>	
ben es mos mals de bel	<i>mon mal est d'un si beau</i>	
	<i>semblan</i>	<i>visage</i>
que mais val mos mals	<i>qu'il vaut mieux mon mal</i>	
	<i>qu'autre bes</i>	<i>qu'autre bien</i>
e pois mos mals aitan	<i>et puisque mon mal m'est si</i>	
	<i>bosm'es</i>	<i>bon</i>
bos er los bes apres l'afan	<i>bon est le bien après le mal¹.</i>	

1. Traduction de Jacques Roubaud.

Cette strophe se compose de 8 octosyllabes disposés selon un double schéma de rimes embrassées : (a b b a c d d c). Le premier quatrain constitue le *frons* ou front — toujours de structure symétrique —, et le second, la *coda* (queue), de structure indifférente.

La chanson à refrain

Les formes populaires de la chanson — *chanson d'ami*, de *malmariée*, de *toile*, *aube* — ont une structure plus simple que la chanson courtoise. Mais ce qui les distingue surtout, c'est la présence de *refrains*. Ainsi, la *chanson de toile* se compose de plusieurs strophes de trois à cinq vers sur une ou deux rimes, suivies chaque fois d'un refrain. Voici la première des dix strophes dont se compose une chanson anonyme, «Bele Aiglentine» :

Bele Aiglentine en roial chamberine
Devant sa dame cousoit une chemise :
Ainc n'en sot mot quant bone amor l'atise.

Or orrez ja

Comment la bele Aiglentine exploita.

Les poèmes à forme fixe

L'influence de ces formes à structure simple sera déterminante, à partir du XIV^e siècle, dans le succès des poèmes à forme fixe.

— *La ballade* est composée de trois strophes de structure identique, terminées chacune par un refrain de un ou deux vers. Généralement, elle se termine par un *envoi* correspondant à une demi-strophe, et commençant par le mot «Prince» ou «Princesse». Voici la première strophe de la «Ballade des menus propos» de François Villon (après 1450), dont le dernier vers constitue le refrain :

Je congnois bien mouches en let,
Je congnois a la robe l'homme,
Je congnois le beau temps du let,
Je congnois au pommier la pomme,
Je congnois l'arbre a veoir la gomme,
Je congnois quant tout est de mesmes,
Je congnois qui besongne ou chomme,
Je congnois tout, fors que moy mesmes.

— *Le rondeau* (simple) s'ouvre et se ferme sur deux vers-refrains, le premier étant repris à l'intérieur de la strophe, comme

dans ce poème de Guillaume de Machaut (XIII^e siècle) :

*Se par amours n'amiez autrui ne moy
Ma grief douleur en seroit assez mendre
Car m'esperance aroye en bonne foy,
Se par amours n'amiez autrui ne moy.
Mais quant amer autre, et moy laissant voy,
C'est pis que mort. Pour ce vous fais entendre
Se par amours n'amiez autrui ne moy
Ma grief douleur en seroit assez mendre.*

— *Le virelai* commence et finit par un refrain de quatre vers minimum, les deux premiers pouvant être repris, au cours du poème, entre deux couplets. Voici la première moitié du «Virelai de l'orgueilleusette» de Jean Froissart (après 1350). Le poème continue par deux couplets, puis reprend en refrain la première strophe :

<i>On dit que j'ai bien manière</i>	Je cuidai estre premiere
<i>D'estre orgueilleusette :</i>	Ou clos, sus l'herbette ;
<i>Bien affiert a estre fiere</i>	Mais mon doulx ami y ere,
<i>Jone pucelette.</i>	Coeillant la flourette.
Hui matin me levai,	<i>On dist que j'ai bien manière</i>
Droit a l'ajournee ;	<i>D'estre orgueilleusette.</i>
En un jardinet entrai	
Dessus la rosee.	

4. Les grands réthoriqueurs

On désigne par le nom de «Grands Rhétoriqueurs», des poètes qui ont écrit entre 1460 et 1520. Leur pratique du poème repose essentiellement sur un travail linguistique prenant pour base l'élément phonique du langage, principalement la syllabe. Les syllabes métriques du vers — à la césure et à la rime — étant les plus marquées, forment la base de figures codifiées. On en donne ici quelques unes, en précisant que la terminologie varie selon les auteurs d'«Arts poétiques», ou d'«Arts de seconde rhétorique» :

— **Rime annexée ou enchaînée** : la syllabe de la rime est reprise au début du vers suivant :

Compains, qui en bien converse,
Verse dedens ce hanap.
(Anonyme).

— **Rime fratrisée** : le mot entier à la rime est repris au début du vers suivant :

En désespoir mon cuer se **mire** ;
Mire je n'ay si non la mort.
(Anonyme).

— **Rime batelée** : la fin du vers rime avec la fin de l'hémistiche suivant :

Mort très cruelle / et felle, qu'as tu **fait** ?
Tu as **défait**, / sans dard, glaive ou coustille
(Jean Molinet).

— **Rime brisée** : les vers riment entre eux par la césure :

Ci-gît la **fleur** / de royal parentage
L'arbre d'**honneur**, / de vertus le plantage
(Jean Molinet).

— **Rime couronnée** : répétition d'une ou plusieurs syllabes de la rime :

Dieu tout puissant, prince **d'honneur donneur**,
Vrai rédempteur, homme seul **parfait fait**
(Destrées).

— **Rime à double couronne** : répétition d'une ou plusieurs syllabes de la rime et de la césure :

Molinet **net** / ne rend son **canon, non**,
Trop de **vent vend**, / et met nos **ébats bas**
(Guillaume Cretin).

— **Rime équivoquée** : une même rime est réalisée par des mots différents :

J'ai tel regret de mon **adversité**,
Que jà mon coeur se rend à **vers cité**
(Guillaume Cretin).

— **Rime senée** : tous les mots d'un vers commencent par le même phonème que le mot à la rime (cette figure ne repose pas sur la syllabe) :

Fausse **Fortune**, fragile, fantastique,
Folle, fumeuse, folliant, **folatique**,
(Jean Bouchet).

Mais chez les Rhétoriciens, le travail de la rime est un cas particulier d'un travail plus important qui concerne le vers, la strophe, voire le poème entier. Voici quatre vers du «Trône d'Honneur», de Jean Molinet (1467) :

1. Ciel azuré, région aérine,
2. Auréine splendeur refflamboyant,
3. Phébus, Phébé et toute étoile fine
4. Périssime et fine, et soit mise en ruine.

Des figures de rimes, plus ou moins complètes, sont repérables comme telles : rime fratrisée (1-2), batelée (3-4), senée (3), mais c'est tout un ensemble d'échos phoniques en [f] [s] [i] [e], qui organise ces vers.

Cette attention portée à l'élément phonique du langage souligne un principe de cohésion qui fait du poème un objet linguistique aux multiples relations. Mais surtout, au bout de ces jongleries verbales se profile la question du sens : les échos phoniques créent des attractions sémantiques. A ce titre, la figure majeure de ces recherches est certainement l'*équivoque* : «Qui veut pratiquer la science choisisse plaisants équivoques» (Jean Molinet). Loin de se cantonner à la rime, l'équivoque affecte l'ensemble du poème, elle «embrasse le mot, le vers, la strophe, elle traverse tous les niveaux de structuration du texte, marque de façon indélébile tout ce qui y concourt à la production d'un sens» (Paul Zumthor, «Les grands rhétoriciens et le vers»).

5. Interrogations de la Renaissance

Les poètes de La Pléiade vont s'opposer à une pratique de la poésie qui mettait au premier plan les exercices formels, et, tournant le dos aux genres poétiques médiévaux, ils condamnent l'usage du rondeau, de la ballade, du virelai, ces «épiceries qui corrompent le goût de notre langue» (Du Bellay). Seule la chanson sera encore pratiquée, par Ronsard notamment.

La Défense et illustration de la langue française (1549)

Manifeste poétique et linguistique tout à la fois, l'oeuvre de Du Bellay illustre la portée du renouveau qui anime alors la poésie française. *La Défense* est un livre théorique et critique, dirigé contre l'héritage marotique d'une poésie divertissement, dont est marqué l'*Art poétique français* de Thomas Sébillet, paru un an avant, en 1548 (Marot et Saint-Gelais y sont nommés «divins poètes »).

Par contraste, Du Bellay insiste sur la fonction communicative de la langue, qui sert à «signifier entre nous les conceptions et intelligences de l'esprit», et sur le rôle de médium affectif du poème : «celui sera véritablement le poète que je cherche en notre langue, qui me fera indigner, apaiser, éjouir, douloir, aimer, haïr, admirer, étonner, bref, qui tiendra la bride de mes affections, me tournant çà et là à son plaisir».

Tenant ensemble théorie de la langue et théorie de la poésie, Du Bellay ne conçoit plus l'écriture du poème comme un exercice linguistique savant, mais comme une pratique créatrice, capable — au même titre que la traduction — d'enrichir le «vulgaire» (la langue commune) : «Ne crains donc, poète futur, d'innover quelques termes».

Les formes du poème

Contribuant à la restauration des idées platoniciennes, commencée en Italie dès la fin du XV^e siècle, les poètes de la Pléiade substituent aux modèles poétiques médiévaux, des formes empruntées à l'Antiquité, comme l'*ode*, et à l'Italie, comme le *sonnet*.

• *L'ode* : Ce terme recouvre deux réalités différentes. Originellement, il désigne un poème divisé en trois strophes : strophe, antistrophe, épode, sur le modèle des *Odes* de Pindare (518-438 av. J.-C.). Ronsard suit ce modèle dans les quinze premières pièces du premier livre des *Odes* (1550). D'autre part, ce terme désigne également des poèmes comportant un nombre variable de strophes, dont la première, qui sert de modèle aux suivantes, est de structure libre. Cette forme est illustrée par les dernières pièces du livre des *Odes* de Ronsard.

• *Le sonnet* : Si l'ode était un emprunt à l'Antiquité grecque, le sonnet est né en Italie au cours du XIII^e siècle. Contrairement à l'ode, qui «peut courir par toutes manières de vers librement, voire

en inventer à plaisir» (*Défense*), le sonnet est un poème à forme fixe, présentant comme seules variétés plusieurs combinaisons de rimes. Il se compose de quatorze vers distribués en deux quatrains et un sizain, organisé lui-même en deux tercets. Dans la forme classique, les quatrains sont sur deux rimes embrassées (a b b a), les tercets présentant deux schémas possibles :

(c c d e d e) ou (c c d e e d).

A la recherche d'une théorie du vers

Importateurs et utilisateurs de formes nouvelles, les poètes de la Renaissance ont été également des théoriciens de la poésie, comme le montrent leurs recherches sur la nature rythmique du vers. Etienne Jodelle, Antoine de Baïf, Etienne Pasquier, Nicolas Rapin, tentèrent des expériences de vers mesurés, sur le modèle des vers grecs et latins (voir p. 6). Fondées sur une conception erronée de la langue, ces tentatives échouèrent : dans la phrase française, les syllabes ne sont pas longues ou brèves par nature, mais relativement aux autres, avec des différences souvent perceptibles par les seuls appareils d'analyse acoustique.

Sous l'égide de Ronsard et Du Bellay, les poètes s'attachèrent surtout à fixer et moderniser la métrique syllabique. On retiendra essentiellement :

- *Le choix privilégié du décasyllabe*, puis de l'*alexandrin*, comme vers héroïque.

- *Le respect de la césure* à la quatrième syllabe du décasyllabe. Du Bellay critique «la sentence (...) trop abruptement coupée» de ce vers de Sébillet : «Sinon que tu / en montres un plus sûr», dont la césure tombe sur la syllabe atone «tu».

- *Le principe de l'alternance des rimes*, que Ronsard réclame pour faciliter l'accompagnement musical des poèmes : «Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres féminins (...) afin que les musiciens les puissent plus facilement accorder» (*Abrégé de l'art poétique français*, 1565).

Si l'on ajoute une attention particulière à la nature de la rime, et à l'effet disharmonique de l'hiatus, on a ici la base de la versification classique.

6. La réglementation classique

Le XVII^e siècle jugera sévèrement les recherches novatrices des poètes de la Pléiade. Pour Fénelon, «Ronsard (...) avait forcé notre langue par des inversions trop hardies et obscures (...) Il y ajoutait trop de mots composés, qui n'étaient point encore introduits dans le commerce de la nation. Il parlait français en grec, malgré les Français mêmes» (1690).

L'écriture du poème sera donc déterminée par deux préoccupations majeures : la mise en ordre et la recherche de la clarté, deux manifestations de la raison. Cette attitude engendrera la formulation de lois d'écriture, et l'imposition de deux dogmes :

1. la poésie est le vers,
2. la poésie s'oppose à la prose.

Cela signifie que la versification est première dans l'écriture du poème, et que le monde du discours est divisé en deux régions autonomes. On se souvient de la leçon du *Bourgeois Gentilhomme* (1670) :

«Tout ce qui n'est point prose est vers, et tout ce qui n'est point vers est prose».

Voici les grandes directions de cette réglementation, telles qu'elles figurent dans le chant I de l'*Art poétique* de Nicolas Boileau (1669-1670)¹ :

— **Primauté de la raison** : Cette loi concerne au premier chef la rime : «Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime» (28), «Au joug de la raison, sans peine elle fléchit» (33). Mais au-delà, elle vise la pensée même : «Aimez-donc la raison...» (37).

— **Nécessité de la clarté** : C'est une condamnation de la poésie hermétique, du *trobar clus* (ou style fermé) des troubadours aux poèmes de Maurice Scève. La clarté est en fait une conséquence de la pensée raisonnée : «Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement» (153). Son respect réclame un usage modéré des figures de phrase, et notamment de l'inversion : Fénelon recommande «les inversions les plus douces et les plus voisines de celles que notre langue permet déjà».

1. Nous donnons entre parenthèses le numéro des vers

— **Respect des règles de la langue** : «Surtout qu'en vos écrits la langue révéree / Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée. / En vain vous me frappez d'un son mélodieux, / Si le terme est impropre et le tour vicieux» (155-158). Le poème est conçu comme un conservatoire de la langue — contre Ronsard.

— **Choix d'un lexique noble** : «Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse» (79) et «le langage des halles»(84). Cette conception «sociologique» du lexique est contestée dès le XVII^e siècle, par Malherbe, notamment (voir p. 30).

— **Souveraineté du mètre** : L'organisation syntaxique du discours doit respecter la césure et la fin de vers. Ce qui condamne l'usage de l'enjambement : «Ayez pour la cadence une oreille sévère / Que toujours dans vos vers, le sens, coupant les mots, / Suspende l'hémistiche, en marque le repos» (104-106).

— **Recherche d'une harmonisation du vers** : Elle favorise l'euphonie, au détriment de la cacophonie : «Il est un heureux choix de mots harmonieux. / Fuyez des mauvais sons le concours odieux»(109-110). Cette préoccupation conduit à la proscription de l'hiatus : «Gardez qu'une voyelle, à courir trop hâtée, / Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée» (107-108).

Certaines de ces règles, ou certaines de leurs modalités, apparaissent, selon les pratiques des poètes, moins contraignantes que d'autres. Par exemple, si le respect de la frontière d'hémistiche semble une prescription relativement forte — on trouve pourtant chez Racine : «Et c'est moi, qui, du sien / ministre trop fidèle» (*Bajazet*, 1672) —, la fin de vers semble une limite plus faible :

Et concluez.

— Puis donc qu'on nous permet de prendre
Haleine, et que l'on nous défend de nous étendre
(*Les Plaideurs*, 1668) ;

J'ai perdu, dans la fleur de leur juste saison,
Six frères... Quel espoir d'une illustre maison!
(*Phèdre*, 1677) ;

Mais tout n'est pas détruit, et vous **en laissez vivre**
Un... Votre fils, seigneur, me défend de poursuivre.
(*Ibid.*).

Malgré ces exemples, qui restent des exceptions — et sont de surcroît liés à l'écriture de théâtre —, l'ensemble des prescriptions

et proscriptions métriques constituera le fondement de la poésie versifiée française jusque dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Cependant, parvenu à un degré extrême de formalisation, le poème classique ne pouvait que subir une crise, et voir sa légitimité poétique contestée.

7. La prose poétique au XVIII^e siècle ✕

Après la réglementation classique, la poésie métrique, devenue un objet de langage relativement étriqué, s'enfermait dans l'académisme. Le renouvellement des formes poétiques vint des discours en prose.

Suzanne Bernard, dans son ouvrage *Le Poème en prose*, a rappelé la responsabilité des traductions en prose de poèmes en vers dans le processus de «déversification» de la poésie. L'Abbé Prévost, en 1735, soulignait déjà «le succès d'un certain nombre de Traductions en Prose Poétique qui ont transmis dans notre langue, sans le secours de la Rime, toutes les beautés de la Poésie étrangère». Si la poésie pouvait exister dans la prose, alors l'opposition *prose / poésie* perdait sa pertinence. La traduction de vers métriques en prose non mesurée eut donc pour conséquence de révéler la poésie dont la prose était capable.

L'avènement de la prose poétique sera lié à l'attention particulière, portée par les grammairiens et les théoriciens de la littérature, à la notion de rythme. Se dégageant définitivement de la synonymie qu'elle avait gardée jusqu'au XVI^e siècle avec la rime (même orthographe : *Rhythme*), la notion de rythme devenait autonome. Elle désignait, outre la cadence et la mesure, l'ensemble des relations qu'entretiennent l'enchaînement des sonorités et le nombre syllabique avec l'objet représenté ou l'âme de l'écrivain.

L'attention des commentateurs au rythme de la prose coïncidait alors avec l'avènement d'oeuvres particulièrement marquées rythmiquement. A côté de Rousseau, qui se demandait «comment être poète en prose», on citera Chateaubriand, chez qui le rapport entre la prose et le poème fut une préoccupation majeure (voir p. 4). Cette préoccupation se traduit par des phénomènes remarquables,

affectant aussi bien le phonème, la syllabe, que la phrase entière. On peut les résumer par quelques exemples empruntés à l'essai de Jean Mourot sur le rythme dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*¹ :

Plan de la phrase :

— Distribution en plusieurs segments de même construction syntaxique : «(Cerbère aboie ainsi aux Ombres dans les régions) de la mort, / du silence / et de la nuit». On parlera dans cet exemple, de rythme ternaire.

— Distribution en parties selon un ordre croissant ou décroissant des volumes. Dans cet exemple, le rythme est croissant : «On n'entendait (4) que le bruit de nos rames (6) au pied des palais sonores, (7) d'autant plus retentissants qu'ils sont vides (10)».

Plan de la syllabe :

— Succession de segments syntaxiques de même nombre syllabique : «(La lame déroulante) enchaînait ses festons blancs (7) à la rive abandonnée (7)». L'apparition de «vers» caractérisés est un cas particulier de cette propriété : «(... comment nous demandions le bonheur aux palmiers d'Otahiti), aux Bosquets embaumés (6) d'Amboine et de Tidor (6)». On remarquera que ces «vers» ont généralement le schéma de l'alexandrin, repérable isolément à cause peut-être de sa valeur culturelle (voir p. 88), mais surtout du sentiment de mesure que donne sa composition en deux segments syllabiques égaux.

— Distribution des accents syntaxiques selon une périodicité régulière : «(il ne restera qu'une valse triste), composée (3) par lui-même (3) à Schoenbrunn (3) et jouée (3) sur des orgues (3) dans les rues (3) de Paris (3)».

Plan du phonème :

— Répétition de phonèmes «qui jalonnent le déroulement de la phrase ou établissent une correspondance entre ses arêtes» (Mourot) : «(On n'entendait que le bruit de nos rames) au pied des palais sonores, d'autant plus retentissants qu'ils sont vides». La notion de rythme, dans ce cas, se démarque de l'idée de retour régulier des mêmes éléments, pour désigner une organisation particulière de la phrase, liée à la signification (voir p. 108).

1. J. MOUROT, *Le Génie d'un style, Chateaubriand, Rythme et sonorités dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, 1969.

La «prose poétique», en développant une pratique et une conception du rythme indépendamment de la forme «vers», avait rendu possibles les tentatives des poètes qui, au XIX^e siècle, essaieront des rythmes de prose dans leurs poèmes.

8. Le poème libre du XIX^e siècle

La prose étant reconnue porteuse d'éléments traditionnellement réservés à la poésie, comme le rythme, le poème pouvait donc n'être pas écrit en vers. C'est au XIX^e siècle que la notion de poème se transforme, et qu'avec elle se déplacent les paramètres qui le liaient jusque-là au vers métrique.

Le poème en prose

En 1842 paraît l'oeuvre posthume d'Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Son auteur y essayait «un genre de prose tout nouveau», prose rythmique et non prose d'argumentation ou prose descriptive. Bertrand en exprime l'idée par une double métaphore, musicale et picturale : «Là sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur».

Chaque poème est constitué de cinq à sept courts paragraphes — quelques uns seulement excèdent ce nombre — séparés par un blanc. Les relations entre ces paragraphes ne sont pas d'ordre logique — bien que s'y lisent parfois les marques d'une trame narrative ou l'esquisse d'une organisation descriptive — mais rhétoriques (anaphores, répétitions, parallélismes), rythmiques, et prosodiques. On trouvera plus loin (p. 49) une étude de la ponctuation dans *Gaspard de la nuit*.

C'est en lisant «pour la vingtième fois au moins» le livre de Bertrand, que Baudelaire a l'idée «d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne». Ce qui frappe Baudelaire, ce n'est pas la thématique de *Gaspard*, mais la rythmique du discours. Sur le modèle de cette oeuvre, il souhaite, pour ses *Petits poèmes en prose* (ou *Spleen de Paris*), «le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime,

assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience».

Le vers-libre

Jusqu'aux symbolistes, le poème versifié use d'un vers traditionnel, mais dont la «carrure» métrique s'assouplit progressivement. Déjà chez Victor Hugo, la structure syntaxique entre en conflit avec la structure métrique, notamment par les phénomènes d'enjambement (voir p. 85). A la fin du siècle, le vers canonique, l'alexandrin, se disloque complètement dans des poèmes où le schéma métrique de base (6 + 6) n'est plus sensible, comme chez Verlaine (voir p. 89).

Dans les années 1880, un nouveau type de vers apparaît : le vers-libre. De nature non plus métrique, mais rythmique, il repose sur la succession de groupes accentuels (voir p. 99). Les vers-libristes les plus représentatifs sont Gustave Kahn, Jean Moréas, Jules Laforgue, Albert Mockel, Francis Vielé-Griffin, Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck.

Le vers, devenu libre des prescriptions métriques, menait à un point extrême la pratique de l'enjambement, jusqu'à la désarticulation des syntagmes, et même des mots, comme dans cet extrait du poème de Jarry «Les régularités de la chasse» (1893), repris dans *Les Minutes de sable mémorial* :

La
gondole spectre que hala
la mort sous les pots de pierre en ogive,
illuminant son bord brodé
dé-
rive.

Un nouveau lyrisme

Ces recherches, qui affectent le plan formel du poème, ne sont pas un retour vers la pratique des rhétoriciens. Les époques étant différentes, la signification des formes poétiques l'est aussi. Ainsi, dans l'extrait du poème de Jarry, la reprise d'une syllabe de fin de vers au début du vers suivant («hala / la mort»; «brodé / dé-») n'est pas une *rime annexée*.

En fait, le travail formel dont témoignent ces textes est lié à une interrogation majeure sur la présence du sujet, sur son inscription

dans le poème. Pour toute une génération qui se reconnaissait dans le *romantisme*, l'essence du lyrisme avait résidé dans l'épanchement du moi et sa communion avec la nature : Madame Bovary récitait «Le lac» de Lamartine au cours d'une promenade en barque avec Léon, son amant. Avec l'avènement du poème en prose et du vers-librisme, la marque lyrique par excellence n'est plus l'émotion, ni la présence du pronom de première personne, mais le *rythme*.

C'est le sens du propos de Baudelaire sur la prose poétique du *Spleen de Paris*, c'est aussi le sens de ces conseils d'Adolphe Retté : «Cherche ton rythme aux empires profonds de ton âme... Car le rythme, c'est la vie elle-même... Il est l'enfant nouveau qui dira ton âme à toi et la dira librement, se moquant de la Rime riche et de la Rime rare, du nombre et de la quantité des syllabes» («Le vers libre», 1893).

9. Recherches de la modernité

En dépit de l'extrême diversité des expériences poétiques, on peut tracer les grandes orientations des recherches menées au XX^e siècle par des poètes qui ont poussé à l'extrême les tendances amorcées à la fin du siècle précédent.

Le mouvement général va dans le sens d'une libération maximale des contraintes. Si le XIX^e siècle s'était surtout employé à libérer le poème de l'autorité du vers métrique, le siècle suivant s'en prend à la logique même du discours, héritée d'Aristote *via* les grammairiens et rhétoriciens médiévaux et classiques.

Continuant le travail amorcé par Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, les poètes, dès le début du siècle, remettent en question certains dogmes du discours littéraire :

— **La logique de la représentation** : La théorie surréaliste de la poésie est productrice d'images construites en dehors de la «convenance» logique, comme ces exemples, pris chez Philippe Soupault : «courageux comme un timbre-poste», «toi samedi comme un drapeau», «ma vie est un bouton de nacre» (Voir p. 72).

— **L'univocité syntaxique (la «clarté» classique)** : La non-ponctuation favorise dans la phrase des séquences ambiguës, poussant parfois l'énoncé aux limites de la lisibilité. L'exemple qui suit est extrait d'un poème de Paul Eluard, «Pablo Picasso», (1936) :

Montrez-moi cet homme de toujours si doux
 Qui disait les doigts font monter la terre
 L'arc en ciel qui se noue le serpent qui roule
 Le miroir de chair où perle un enfant

— **L'intégrité du mot** : Le mot n'est plus considéré comme une totalité sémantique minimale, mais comme un organisme décomposable en ses constituants phoniques ou graphiques par le jeu de la typographie. Paul Claudel finit un vers sur un mot coupé, soit en fonction de l'articulation syllabique, sur le modèle du poème de Jarry cité ci-dessus :

Je t'écoute en tremblant! Co-
 — mment cela est-il possible ?
 (*Tête d'or*, II, 1ère version),

soit en fonction de l'articulation des phonèmes, comme dans l'extrait cité p. 112. Claudel explique à ce propos, que si l'on «coupe le mot ailleurs qu'à l'articulation des syllabes, il en résulte une espèce d'hémorragie du sens inclus. Si par exemple au lieu d'écrire : La Clo-che, j'écris la C-loche».

Chez d'autres poètes, l'intervention sur les mots peut prendre le sens d'une subversion. Denis Roche travaille à «ramener la production poétique vers son point de plus extrême *méculture*, le point zéro, à l'évidence, de la poéticité» (*Le Mécrit*, Seuil 1972):

Après " des images mythiques " et Qui ne — *connaisPa*
 S' " *encore* " celui du roi des splendides — Carhaix =
 hélène non grasse aboutie à Ma langueO in
 " Une tâche de librPoésie " ça j'l'enfonc in
 mandame et de droite et d'dégoût jusqu' es
 où je vais & l'empreinte. trois fois r
 ien ne m'a jamais bouleversé, ni toi p
 hrase sans avoir vu écrit sans dis que

— **L'intégrité de la signification** : La recherche de voies poétiques nouvelles donne lieu parfois à des tentatives d'écriture

débouchant sur des cas-limites de poèmes, comme dans ces deux extraits :

Bounjagann, Bounjagann Bourguerga
 Douidouigazz doudouigazz
 présselva...
 ...présselva

(I. Isou, «Lances rompues pour la dame gothique», *Poèmes graves*, NRF, 1947)

ta ra ta ta + koum bal koum bal + kim pi ki ta ra ta ta +
 koum bal koum bal + kim pi ki ta ra bal + koum bal kim
 pi ki + ta ra ta ta ta ra ta ta

(G. Pomerand, «Taratata », UR, n° 1,1950)

Ces deux exemples de poésie sonore sont représentatifs du mouvement lettriste, fondé en 1945 par Isidore Isou. Héritières des pratiques dadaïstes et futuristes, ces expériences ont pour objectif de «faire éclater les mots arrachés à leur signification, au bénéfice des phonèmes ». La question se pose alors de savoir si, travaillant sur de simples sonorités, elles se situent encore dans le langage.

LECTURES CONSEILLÉES

- BEC Pierre,
La Lyrique française au moyen âge, (XIe-XIIIe siècles), Picard, 1977.
- BERNARD Suzanne,
Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours, Nizet, 1959.
- BOILEAU Nicolas,
Art poétique, (1669-1670), Garnier-Flammarion.
- CLAUDEL Paul,
Réflexions sur la poésie, NRF, «Idées», 1963.
- DU BELLAY Joachim,
Défense et illustration de la langue française, (1549), Livre de poche.
- LOTE Georges,
Les Origines du vers français, (1949), Slatkine, 1973.
- ROUBAUD Jacques,
Les Troubadours, Anthologie bilingue, Seghers, 1971.
- RYCHNER Jean,
La Chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs, Droz-Giard, 1955.
- THOMAS Jean-Jacques,
La Langue, la poésie : essais sur la poésie française contemporaine, Presses Universitaires de Lille, 1989.
- ZUMTHOR Paul,
Essai de poésie médiévale, Le Seuil, 1972 ; «Les grands rhétoriciens et le vers», *Langue française* (23), 1974 ; *Anthologie des grands rhétoriciens*, UGE, «10/18», 1978 ; *Introduction à la poésie orale*, Le Seuil, 1983.

Approches méthodiques