

Dictionnaire Bordas

Rimes et sonorités



UN RÉPERTOIRE COMPLET,
DES RIMES LES PLUS RARES
AUX PLUS CONTEMPORAINES

Pierre Desfeuilles
Anne-Marie Lilti



Dictionnaire Bordas

Rimes et sonorités

Pierre Desfeuilles
Anne-Marie Lilti

Nouvelle édition publiée
sous la direction de Jean Pruvost



Dans la même collection :

Dictionnaire des Synonymes, analogies et antonymes, Roger BOUSSINOT, nouvelle édition sous la dir. de Jean PRUVOST, Bordas, 2007.

Dictionnaire des Pièges et difficultés de la langue française, Jean GIRODET, nouvelle édition, Bordas, 2007.

Responsable éditoriale : Claire HENNAUT

Maquettes (couverture et intérieur) : Catherine COMBIER et Alain PACCOD

Composition : Alpha-Édit

© Editions Bordas / SEJER, Paris, 2007

Toute représentation ou reproduction, intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur, ou de ses ayants droit, ou ayants cause, est illicite (article L. 122-4 du Code de la Propriété Intellectuelle). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait une contrefaçon sanctionnée par l'article L. 335-2 du Code de la Propriété Intellectuelle. Le Code de la Propriété Intellectuelle, aux termes de l'article L. 122-5, n'autorise que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration.

ISBN : 978-2-04-760250-8

Avant-propos

Rééditer l'ouvrage de Pierre Desfeuilles soulève d'emblée une première interrogation : en quoi un dictionnaire de rimes reste-t-il d'actualité ? La situation de la poésie n'est plus en effet, et de loin, celle qu'a connue l'auteur lors de la première publication. Près de quatre-vingts années ont passé, durant lesquelles la physionomie de la poésie s'est complètement transformée. Sans doute l'évolution de l'écriture poétique s'était-elle déjà bien engagée : poèmes en prose, non seulement d'Aloysius Bertrand, comme le rappelle utilement Pierre Desfeuilles dans son *Petit traité de versification française*, mais aussi et surtout de Baudelaire avec les *Petits Poèmes en prose*, de Rimbaud avec les *Illuminations*, de Lautréamont, de Mallarmé, tous poètes du XIX^e siècle dont la postérité ne se démentira pas au XX^e siècle avec des noms aussi prestigieux que Francis Ponge, Henri Michaux ou, encore plus près de nous, Yves Bonnefoy. On peut considérer qu'aujourd'hui environ un poème sur cinq est écrit en prose. Ce qui, nous le constaterons, n'exclut en rien le rôle des échos sonores...

Jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle, les poètes ont écrit des vers comptés et rimés, notamment en alexandrins. Et puis, comme l'a dit Mallarmé, stupéfaction : « on a touché au vers ! » La paternité du vers libre a été fort discutée, cependant il semble bien que les deux premières tentatives dignes d'intérêt se trouvent dans les *Illuminations* de Rimbaud, ce sont les poèmes « Marine » et « Mouvement ». Ainsi, celui qui préconisait à son vieux maître Banville d'abandonner définitivement l'alexandrin a-t-il effectivement contribué à révolutionner l'écriture poétique, par la prose et le vers libre, « invention » dont la postérité fut remarquable.

Qu'est-ce que le vers libre ?

Le vers libre est un vers dont les syllabes ne sont pas dénombrées, mais qui n'est en rien de la prose, n'en déplaît à Pierre Desfeuilles. Les vers subsistent, marqués par l'entrevers – ou retour obligé à la ligne – même si celui-ci ne dépend pas du nombre de syllabes et ne résulte que de la libre décision du poète. Les prosateurs, eux, fussent-ils poètes, écrivent « jusqu'au bout de la ligne ». Le vers libre, donc, fut mis à l'honneur par les symbolistes à la fin du XIX^e siècle, innovation que Mallarmé, bien qu'il n'en fit pas personnellement usage, applaudit des deux mains. Il y voyait la marque d'un renouveau de l'écriture poétique, mais surtout une libération des carcans de la métrique traditionnelle, libération qui ne pouvait que permettre aux poètes une meilleure expression de leur « mélodie » intime, de leur rythme propre, et donc servir la poésie. « Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close la recherche d'hier, aura été le *vers libre*, modulation (dis-je souvent) individuelle, parce que toute âme est un nœud rythmique », ainsi s'exprima le poète.

Ce vers libre était voué à un grand avenir, preuve sans doute que son apparition, loin de relever d'un quelconque snobisme d'époque, d'un désir d'être original à tout prix ou d'une volonté de dé-poétiser la poésie, correspondait à une nécessité profonde. Dès les débuts du XX^e siècle, des poètes de premier plan, comme Apollinaire ou Blaise Cendrars, l'employèrent largement. Les générations se succédant, le vers libre prit peu à peu le pas sur le vers compté. On continua cependant, parallèlement au vers libre, à écrire des alexandrins notamment et des poèmes de forme fixe comme le sonnet, à propos duquel il faut rappeler que si Auguste Angellier et Henri Potez, à en croire Pierre Desfeuilles, ont contribué à sa gloire à la suite de José-Maria de Hérédia, les sonnets de Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé sont plus sûrement parvenus jusqu'à nous. Toutefois, aujourd'hui, l'immense majorité des poèmes s'écrivent en vers libres. Il n'est qu'à feuilleter une anthologie de poésie contemporaine pour s'en rendre immédiatement compte.

Et la rime ?

À vrai dire, le vers libre s'est fort souvent accompagné d'un abandon de la rime. Certes, cet abandon n'a pas été généralisé. Raymond Queneau, par exemple, a dans bon nombre de ses poèmes, main-

tenu vers comptés et/ou rimes, comme en témoigne l'exemple suivant, « Corps d'eau sage », extrait de *Fendre les flots* :

Un corps d'eau sage
 et puis lentement
 le pacage
 de moutons blancs
 un peu d'orage
 intermittent
 un peu de vent
 tournant les pages
 des nuages
 un corps d'eau sage
 abandonnant
 la haute mer
 vient sur la plage
 se dissiper
 laissant le sable
 un peu mouillé [...]

Raymond Queneau, in *Fendre les flots*, © éd. Gallimard, 1969.

Cependant, même les poètes qui ont continué à écrire des poèmes en vers comptés ont fréquemment renoncé à la rime. Est-ce à dire pour autant qu'un dictionnaire des rimes n'a plus sa place aujourd'hui ? Non, bien sûr, sinon nous n'aurions pas œuvré à la réédition de celui-ci !

En premier lieu, si la poésie « savante », dont nous venons de parler, a peu ou prou abandonné la rime, sa disparition s'est très souvent accompagnée d'un regain d'intérêt pour les échos sonores, paronomases et tous jeux sur les sonorités, qu'ils figurent ou non à la fin des vers. On trouve, y compris dans des textes en prose, des récurrences vocaliques et/ou consonantiques, créatrices d'un rythme fort, comme nous le verrons plus loin. C'est le cas, par exemple, dans ce poème de René Char :

Allégeance

Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus ; qui au juste l'aima ?

Il cherche son pareil dans le vœu des regards. L'espace qu'il parcourt est ma fidélité. Il dessine l'espoir et léger l'éconduit. Il est prépondérant sans qu'il y prenne part.

Je vis au fond de lui comme une épave heureuse. À son insu, ma solitude est mon trésor. Dans le grand méridien où s'inscrit son essor, ma liberté le creuse.

Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus ; qui au juste l'aima et l'éclaire de loin pour qu'il ne tombe pas ?

René Char, in « La fontaine narrative »,
recueilli dans *Fureur et mystère*, éd. Gallimard, 1948.

Cela va parfois jusqu'à une réelle débauche d'engendrement sonore, comme dans ce passage de Jean-Pierre Verheggen :

Le problème, pour nous, poéteteaux, c'est que l'cri qu'est pris dans l'gli, – qu'est lui-même pris dans l'glu d'école ! – puisse arriver à décoller.

Bien avant lui, Antonin Artaud avait ainsi fait surgir la forte poéticité des sons résonnant entre eux :

« De loin et de tout ton esprit, c'est-à-dire de ta semence, tu t'es mis sous Antonin Artaud et t'es appliqué à épuiser ma semence, bougre o culte de cultivé inculte, o manifeste de manifesté pourceau. »

A. Artaud, extrait de « Centre pitère et potron chier »
in « Fragmentations » recueilli dans *Œuvres complètes*, t. XIV*, éd. Gallimard.

L'expérience sera poussée au maximum avec les « glossolalies » :

ratara ratara ratara
atara tatara rana
otara otara katara
otara ratara kana
ortura ortura konara
kokona kokona koma.

Antonin Artaud, extrait de « Lettre du 22 septembre 1945 », issu de
Lettres de Rodez, recueilli dans *Œuvres complètes*, t. IX, éd. Gallimard.

Nous semblons là loin de la rime au sens traditionnel du terme, certes, mais en réalité cet intérêt pour une écriture aux fortes récurrences phonétiques nous y ramène. Dans les poèmes en vers libres, aujourd'hui, s'il n'y a plus rime proprement dite, au sens où l'entendaient les classiques, il y a foisonnement d'assonances qu'un dictionnaire de rimes permet d'enrichir. Citons, par exemple, ces extraits de poèmes de Jean Tardieu ou, plus récent, de Christian Prigent :

(De l'air malin et assuré d'un qui « sait » et à qui on la fait pas)

Si ce monde était cohérent
je ne pourrais pas dire : il pleut
sans qu'aussitôt l'averse tombe.

Or il n'en est rien : je peux
parler autant que je le veux
sans tirer les morts de leur tombe
ni l'existence du néant.

Je conclus que dans tout cela
un malentendu il y a :
ou bien tout se passe à l'inverse
de ce qui devait arriver
et le mot « il pleut » suit l'averse
lorsqu'il devrait la précéder. [...]

Jean Tardieu, « Le traquenard », in « Monsieur, monsieur »,
recueilli dans *Le Fleuve caché*, éd. Gallimard, 1968.

le bleu de succion
le bleu de gnons
le bleu d'horions
le bleu de zéro horizon

Christian Prigent, in *L'Âme*, éd. P.O.L.

Les poèmes de Gherasim Luca sont particulièrement remarquables de ce point de vue, tel cet extrait :

le viol viole violemment le on du violon
on du violon étant violé par le viol
le violon c'est le viol
et c'est le viol qui viole violemment le viol
le viol viole le on du violon violé
et le *et* du violon violet
et du violon violet est violé par le e de la viole
mais c'est la ine de la violine
qui violète le viol violé
on du violon violé violète la violette
on du viol du violon violé
et ine de la violine
volent violemment la violette [...]

Gherasim Luca, « Le triple », in *Héros-limite*, éd. José Corti, 1958.

La chanson et le slam

Il est un autre domaine où le dictionnaire de rimes s'avérera d'une utilité incontestable. De tout temps, à côté d'une poésie « savante », s'est développée une poésie populaire, aujourd'hui extrêmement vivante. Il s'agit de la chanson qui allie texte et musique. Les impératifs de la mélodie interdisent l'emploi du vers libre et nécessitent un recours au vers compté. La rime, certes, n'est pas impérative, mais il se trouve qu'elle reste le plus souvent présente dans la chanson où elle vient former avec la phrase musicale une sorte de contrepoint. Ainsi les auteurs de chansons trouveront profit à consulter un dictionnaire de rimes. Certains auteurs compositeurs, comme par exemple Bobby Lapointe, ont poussé à l'extrême le jeu sur les sonorités.

Plus récemment, le rap a développé une attention toute particulière à la matière sonore du texte. Né aux USA à la fin des années 1970, le rap, certes, est d'abord un genre musical relevant du mouvement culturel hip-hop, dont la musique est fondée plus sur le rythme que sur la mélodie. Mais le texte n'en est pas moins central, dans la mesure où il exprime les revendications, souvent violentes, d'une jeunesse marginalisée. À partir de 1984, un rap « français » se développe, qui se démarque de plus en plus du modèle américain et élabore rapidement sa propre personnalité, avec des noms comme MC Solar, victoire de la musique en 1992. Rap ou chanson plus « traditionnelle », la rime ici est reine.

Face à la chanson, une autre forme de poésie populaire est apparue ces dernières années : le slam, véritable « poésie démocratisée ». Art d'expression populaire oral, qui se pratique dans des lieux publics, le slam est né à Chicago en 1984. Il fait son apparition en France au milieu des années 90. Le principe en est simple : lors de « tournois », tous ceux qui souhaitent dire un poème de leur cru sont invités à le faire en trois à cinq minutes maximum. La liberté de thème et d'écriture est totale. Seule contrainte : toute musique ou accompagnement du texte est proscrit. Le slam est lié étroitement à la notion de performance, puisqu'il ne se conçoit qu'oralement en direction d'un public présent sur les lieux. En ce sens il n'est pas sans lien avec la poésie sonore dont il se distingue pourtant radicalement par l'absence totale de tout matériel d'enregistrement et de tout « bruit » non purement verbal. Du texte, rien que du texte. Et ce texte, qui peut être improvisé ou avoir été écrit à l'avance, est le plus souvent rimé. Ce qui prouve peut-être que, si la rime s'est depuis

fort longtemps absente de la « grande » poésie, elle résiste fortement dans la poésie populaire. Alors, amateurs de slam, à vos rimes !

Du rythme en poésie

Avant d'aborder les changements que nous avons fait subir au dictionnaire de Pierre Desfeuilles, et leur raison d'être, une mise au point ne sera pas superflue sur un point de sa préface intitulée *Petit traité de versification française*. Lorsque Pierre Desfeuilles aborde la question du rythme dans le poème, il le fait avec les connaissances qui étaient celles de son temps. Depuis, l'approche a bien changé, notamment sous l'influence des travaux d'Émile Benveniste, puis d'Henri Meschonnic. Nous ne définissons plus aujourd'hui le rythme comme le faisait Maurice Grammont, soit « le retour à intervalles sensiblement égaux des temps marqués ». Benveniste a bien montré dans « La notion de rythme dans son expression linguistique » que le rythme n'a rien à voir avec la régularité. Le rythme n'est pas non plus, contrairement à une opinion courante, propre à la poésie. Le rythme est de tous les discours, puisqu'il est une organisation du discours et, comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens du discours. Ainsi, pour Henri Meschonnic, « Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours ». Toutefois, si le rythme n'est pas propre au poème, le poème est le discours où l'interaction entre sens et rythme est la plus visible. La conséquence de cette théorie du rythme est la fin de la confusion entre rythme et mètre. Et là est sans doute la grande faiblesse de Maurice Grammont : lorsque dans son étude de l'alexandrin, rapportée par Pierre Desfeuilles dans son *Petit traité de versification française*, il décrit celui-ci comme le lieu de deux accents fixes et de deux accents mobiles pour l'alexandrin classique et de trois accents fixes pour le « trimètre romantique », il est victime d'une confusion. Les deux accents fixes de l'alexandrin, sur la sixième et la douzième syllabe, sont des accents métriques. Eux seuls sont définitoires de l'alexandrin, en tant que vers. Reste que dans un poème en alexandrins, comme dans tout discours, en vers ou en prose, il existe des accents linguistiques – sur la voyelle finale de tout groupe syntaxique – dont le retour n'est en rien régulier. Dans un alexandrin, il y a certes souvent quatre accents linguistiques (dont deux coïncident dans

l'alexandrin classique avec les deux accents métriques), mais il peut n'y en avoir que deux, ou trois, ou y en avoir cinq ou six. Par exemple, dans les vers de Baudelaire ci-dessous, on peut dénombrer respectivement deux accents (en sixième et douzième position) et trois accents (en sixième, neuvième et douzième position) :

« Je me représentai sa majesté native »

« Immédiatement sa raison s'en alla »

Inversement, du même, on peut dénombrer cinq accents dans le vers suivant (première, quatrième, sixième, septième et douzième positions) à intervalles tout à fait irréguliers :

« Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine »

D'autre part, il faut bien noter que si, dans l'alexandrin classique, il y avait coïncidence des accents métriques et des accents linguistiques – la dernière voyelle du vers notamment, obligatoirement porteuse d'un accent métrique l'était également d'un accent linguistique – cette règle est peu à peu devenue caduque au cours du XX^e siècle. Les poètes y ont gagné une grande liberté, et les effets de rythme nés de l'accentuation métrique (en fin de vers ou à la césure pour l'alexandrin et le décasyllabe) de syllabes linguistiquement inaccentuées sont producteurs de sens. Ainsi dans ces vers de Jude Stefan :

de la bouche aux entrailles tu m'attends
 Marie tes fous yeux Marie et tout
 l'oubli.

Jude Stefan, in *À la vieille parque*, éd. Gallimard.

La coupe a pour effet d'accentuer la deuxième syllabe de « m'attends » créant un balbutiement et une duplication du sens, « tu m'attends » et « tu m'attends » à la fois. Comme la coupe du vers suivant, en créant, pour des raisons de métrique, une accentuation de « tout » tend à diffracter le sens : ce n'est pas seulement « tout l'oubli » qui se dit ici, bien qu'il se dise aussi, c'est un « tout » absolu, qui englobe et absorbe ce que représente Marie.

Un mot encore à propos du rythme : on ne peut réduire le rythme à la présence d'accents linguistiques. Y participent toutes les reprises de sonorités, rime comprise. Il y a un rythme des timbres constitutif de l'effet de rythme, un rythme qui naît de la mise en

paradigme d'un même élément consonantique ou vocalique. Dans le vers de Racine « L'éclat de mon nom même augmente mon supplice », par exemple, on remarque un couplage consonantique entre les deux « mon », « même » et « augmente » et un couplage vocalique entre « mon » et « nom ». La conséquence est une hyperaccentuation du vers ou chaque mot, presque, pèse d'un poids extrême, d'autant plus qu'il s'agit, pour la plupart, de monosyllabes. Le rythme de ce vers ne peut donc pas être réduit à la présence des deux accents linguistico-métriques sur « même » et « supplice » et des accents linguistiques sur « éclat » et « augmente ».

Un dictionnaire de rimes alliant le charme d'hier et la langue d'aujourd'hui

Lorsque nous avons décidé de rééditer le *Dictionnaire des rimes* de Pierre Desfeuilles, nous avons été confrontés à une double nécessité : moderniser un ouvrage déjà ancien et en conserver le caractère, y compris dans certains aspects un peu désuets qui en font aussi le charme.

La première considération touchait au classement. Pierre Desfeuilles avait en son temps fait le choix d'un classement purement orthographique. D'autres ont choisi un classement phonétique. Nous avons décidé de respecter le choix qui avait été au départ celui de l'auteur. Sans doute, la « rime pour l'œil », obligatoire à l'époque classique, est depuis belle lurette tombée en désuétude, comme le signale d'ailleurs Pierre Desfeuilles lui-même dans son *Petit traité de versification française*. Depuis des décennies, les poètes ne craignent plus de faire rimer « amant » avec « autrement » ou « pipeau » avec « chassépot ». De ce point de vue le classement phonétique pouvait apparaître plus judicieux. Cependant, nous avons conservé le classement d'origine pour trois raisons : d'abord par respect pour l'œuvre de Pierre Desfeuilles, ensuite pour ne pas dérouter les lecteurs déjà habitués au maniement de l'ouvrage, enfin parce que, même s'il peut sembler moins logique, le classement orthographique permet une utilisation plus facile, notamment pour les lecteurs peu habitués à utiliser l'alphabet phonétique international. Il leur sera toujours possible de se rendre d'un point à un autre de l'ouvrage pour y trouver des rimes « pour l'oreille » qui ne seraient pas « pour l'œil ». Lorsqu'on sait que le son « o » se trouve sous des orthographes aussi diverses que « o », « ot », « au », « aux », « aut », « eau », « eaux »,

etc., il n'est guère compliqué de trouver des rimes sous des orthographes différentes. Cependant, pour faciliter cette circulation dans l'ouvrage à la recherche de rimes « pour l'oreille », nous avons – et c'est l'une des innovations apportées à l'ouvrage de Pierre Desfeuilles – ajouté après chaque entrée orthographique les symboles correspondants dans l'alphabet phonétique international.

Nous avons aussi décidé de conserver la plupart des mots rares, voire totalement désuets, qui abondent dans le dictionnaire de Pierre Desfeuilles. D'une part, ces mots donnent à l'ouvrage sa personnalité, et sont pour beaucoup dans le charme qui est le sien. Quel plaisir de rencontrer des mots aussi inattendus que « breneux », « ophydien », « crapoussine » ou « beylical » ! Tous les amoureux des dictionnaires nous comprendront et gageons que les lecteurs habitués à utiliser celui-ci nous seront reconnaissants. D'autre part, l'emploi de mots rares a souvent séduit les poètes et nombreux sont ceux, de Rimbaud à Queneau, en passant par Apollinaire, qui ont affectionné ces vocables peu connus du grand public, mots archaïsants ou relevant d'une terminologie technique, mais qui, du fait même de leur caractère étrange, sont porteurs d'une grande poéticité. N'oublions pas que Baudelaire faisait du « bizarre » et Apollinaire du « surprenant » l'un des ressorts principaux de la poésie.

Mais si nous avons conservé, nous avons ajouté. Et c'est là sans doute la part la plus importante de notre travail. Depuis que Pierre Desfeuilles a conçu son dictionnaire, les mots nouveaux ont afflué dans notre langue. Mots nouveaux liés d'abord aux progrès techniques : vocabulaire du cinéma, de la télévision, de la médecine, de l'aviation, de l'automobile, de l'aérospatiale, mais aussi, bien sûr, de l'informatique et, de façon plus générale, de tout ce que l'on désigne, aujourd'hui, sous le terme générique de « nouvelles technologies ». C'est aussi le vocabulaire médical qui s'est énormément enrichi : des spécialités médicales sont apparues, de nouveaux médicaments aussi : pensons qu'à l'époque où Pierre Desfeuilles rédigeait son dictionnaire, la pénicilline n'avait pas été découverte, on ignorait les antibiotiques. Hélas, des maladies aussi : le sida par exemple. Mais d'une façon plus générale, le monde et la société ont évolué et des mots qui étaient peu employés du temps de Pierre Desfeuilles sont passés dans le vocabulaire courant, tels « média » ou, dans un ordre d'idée totalement différent, « pizza ». Autre domaine, l'argot et le verlan. Le premier existait déjà et Pierre Desfeuilles ne l'avait pas complètement ignoré ; toutefois, il ne l'avait pas beaucoup

exploré. Pour le second, il résulte d'un fait de société récent. Nous ne lui avons pas accordé une bien grande place, mais comment ne pas intégrer des termes devenus aussi courants que « beur », « ripou » ou « meuf » ? Le vocabulaire de la sexualité était également sous-représenté dans la première édition. Non pas absent, d'ailleurs, mais avec des manques singuliers. Là encore, c'est une question d'époque, nous sommes devenus moins pudibonds et, surtout, nous en avons fini avec l'idée qu'il existerait des termes et des thèmes poétiques et d'autres qui seraient à exclure du poème. Depuis Baudelaire déjà, les thèmes et les termes triviaux ont fait leur entrée dans le poème et il est bien peu de poètes aujourd'hui pour refuser un mot sous le prétexte qu'il serait trop « vulgaire ». Quant à la sexualité, reflet sans doute de son importance pour l'être humain et d'un évident recul des tabous dans ce domaine, elle est le thème de très nombreux poèmes aujourd'hui.

Enfin, la France n'est plus recroquevillée sur l'hexagone et le français tend à disparaître derrière les français. Conséquence de la francophonie, nous découvrons d'autres façons de parler notre langue, inventives et vivantes. Nous ne pouvions pas, dans les limites de cet ouvrage, accueillir un trop grand nombre de termes des français de la francophonie. Cependant nous avons décidé de faire quelque place à la langue française du Québec, si savoureuse et jubilatoire. Les termes proprement québécois sont suivis dans le texte de l'indication *québ.*

Et maintenant, poètes, munis d'un bel outil, à vos plumes !

Anne-Marie LILTI

Petit complément bibliographique

Jacques ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre* (1978), Ivrea, 2000.

Benoît DE CORNULIER, *Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Seuil, 1982.

Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982.

Henri MESCHONNIC, *La Rime et la vie*, Verdier, 1989.

Gérard DESSONS, Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses* (1998), Armand Colin, 2005.

Petit traité de versification française

La versification, que l'on oppose parfois à la poésie, et qui de fait ne saurait à elle seule faire les vrais poètes, constitue la partie technique de la poésie, le « métier ». Si elle ne suffit pas à donner le secret de la poésie, il est en revanche indispensable d'en connaître les règles pour éviter de faire de la prose en croyant faire de la poésie¹. Ce qu'on appelle en effet de la prose poétique, c'est une chose hybride qui ne possède pas les éléments essentiels constituant le vers français (cf. *infra* : vers libre). Les éléments essentiels du vers français sont : la rime, la mesure et le rythme.

I. La rime

On appelle rime la similitude (dans les mots ou groupes de mots terminant deux vers) du dernier élément vocalique accentué et des autres éléments sonores qui peuvent le suivre².

Il y a deux sortes de rimes : les rimes masculines et les rimes féminines. Les rimes masculines sont celles qui ne comportent pas de syllabe muette après l'élément vocalique accentué, les rimes féminines au contraire sont celles qui présentent une syllabe muette après l'élément vocalique accentué. On dit que deux mots riment richement lorsqu'ils ont une consonne, dite consonne d'appui, ou

1. Même ceux qui font fi de la versification classique et qui affectent de l'ignorer auront intérêt, pour conserver à leurs tentatives d'adaptation et de renouvellement de la forme, le caractère poétique, à bien comprendre le mécanisme de la versification traditionnelle et ses raisons d'être. À cette condition seulement leurs recherches, qui n'ont rien de blâmable en soi, peuvent être fécondes.

2. Si ces derniers éléments diffèrent on n'a plus qu'une *assonance*, comme dans les vers de la *Chanson de Roland*.

un groupe consonantique de même nature immédiatement avant leur élément vocalique final et accentué commun. La versification classique se contente d'ordinaire de rimes suffisantes (c'est-à-dire dépourvues de cette consonne). Exemples :

rimes : *baba* – *arnica*, *souabe* – *syllabe*.

rimes masculines : *agenda* – *réséda*.

rimes féminines : *probable* – *vocable*.

rimes pourvues de la consonne d'appui : *fa* – *sofa* ; *table* – *discutable*.

Il ne suffit pas, comme on voit, pour qu'il y ait rime que les deux ou trois dernières lettres de deux mots soient semblables : *hallebarde* et *miséricorde* ne riment pas.

Il faut éviter autant que possible de faire rimer ensemble deux mots de même espèce (substantif avec substantif, adjectif avec adjectif ou verbe avec verbe) et à plus forte raison un mot simple avec son composé. La similitude rigoureuse de la graphie des mots rimant ensemble a été longtemps exigée et cette règle a donné naissance à diverses *licences poétiques* (cf. *infra*). Une certaine tolérance à cet égard est devenue générale et on s'attache moins à rimer pour les yeux que pour l'oreille. Il n'est généralement plus tenu compte des lettres qui ne se prononcent pas. On tolérât seulement l'assimilation de *s*, *x* et *z* d'une part ; de *c* et de *g* d'autre part ; de *m* et de *n* enfin dans les syllabes nasales finales.

Pendant longtemps on a proscrit la rime d'un singulier avec un pluriel et d'un mot terminé par une consonne muette avec un autre mot ne rimant avec lui que de son. Mais ces règles sont devenues moins strictes. En revanche on doit bannir les rimes qui ne donnent satisfaction qu'aux yeux. On appelle rimes normandes des rimes qui ne satisfont que les yeux comme *mer* et *aimer*.

Les rimes de deux syllabes ne sont pas rares en français et conviennent aux octosyllabes familiers et truculents de la farce. On sait qu'un poète s'était amusé à faire rimer entièrement, par suite d'un calembour qu'eut sans doute envié le Marquis de Bièvre, deux alexandrins :

Gal, amant de la Reine, alla, tour magnanime,
Galamment de l'Arène à la Tour Magne, à Nîmes.

Les jeux de rimes auxquels se livraient nos vieux rhétoriciens, et en particulier Crétin, ont été énumérés par Richelet.

Il y a la rime *batelée* qui revient en écho à la césure du vers suivant :

Quand Neptune puissant Dieu de la mer
Cessa d'armer carques et galées... (Clément Marot)

la rime *fraternisée*, qui fait répéter au début du vers tout ou partie du dernier mot du vers précédent :

Mets voile au vent, cingle vers nous, *Caron*,
Car on t'attend...

Banville obtient parfois par de hardis enjambements des rimes rarissimes (cf. *infra*). Mais le désir de trop de richesse dans la rime risque d'entraîner à d'excessifs calembours. Il faut se garder de cette exagération (sauf effet particulier à obtenir) avec autant de soin que du défaut opposé, la banalité de la rime. Les rimes rares, même lorsque la consonne d'appui leur fait défaut, seront toujours la coquette-rie légitime des bons versificateurs³.

Il faut prendre grand soin de ne pas accoupler à la rime des syllabes longues et brèves comme *câble* et *impeccable* ou *patte* et *pâte*.

Les rimes peuvent se suivre accouplées deux à deux : ce sont alors des rimes plates ; ou bien alterner et ce sont alors des rimes croisées. Voici un exemple de rimes de ce dernier type :

L'âme pleine d'amour et de mélancolie,
Et couché sur des fleurs et sous des orangers,
J'ai montré ma blessure aux deux mers d'Italie,
Et fait dire ton nom aux échos étrangers (Maynard)

Les rimes peuvent encore alterner avec embrassements : m f f m ; ou se succéder librement au gré du poète dans certaines pièces. La rime a été le plus souvent ou trop vantée ou trop décriée. La rime trop riche frisant le calembour détourne l'attention du dessin général du vers et le retour monotone à la fin du vers de ces homophonies tantôt masculines, tantôt féminines a parfois quelque chose d'accablant. Verlaine prétendait, non sans s'abuser lui-même, que la rime n'était qu'un « bijou d'un sou ». M. Paul Claudel hait l'alternance fastidieuse des rimes masculines et féminines qu'il compare à la cime dentelée d'une palissade de pieux pointus⁴.

3. Les rimes portant sur deux syllabes sujettes à *diérèse* ou à *synérèse* (cf. *infra*) doivent unifier la quantité de la syllabe douteuse dans les deux mots considérés. – Certains mots dont nous prononçons actuellement les consonnes finales comme *fil*s pouvaient autrefois (lorsque ces consonnes finales étaient atones) rimer avec des mots différant d'eux par la graphie (comme : *je fis*, du verbe faire).

4. Un autre inconvénient de la rime est qu'elle provoque souvent des « chevilles ». Voici ce qu'écrivait avec raison à ce sujet Sommer (*Dict. de rimes* p. 15) : « On a remarqué que bien souvent, chez les meilleurs poètes, de deux vers qui riment ensemble, l'un exprime la pensée d'une manière complète, l'autre n'est fait que pour amener la rime. De là tant de pensées affaiblies par le manque de concision, par la redondance, par un redoublement d'expressions qui affaiblit et décolore la première image. »

Et de fait ce trait qui est particulier à la physionomie de notre versification est d'autant plus important que, notre langue ne comportant pas de syllabes longues et brèves aussi tranchées que le latin, par exemple, la clausule du vers risquerait de passer parfois inaperçue. Il faut remarquer toutefois que la rime est un élément du vers moins fondamental peut-être que la mesure ou que le rythme⁵ et sert surtout d'adjuvant à ces deux autres éléments qui ont besoin d'être renforcés de la sorte.

2. La mesure

Un vers diffère d'une ligne de prose en français par le nombre limité et régulier des syllabes qui le composent, plus encore peut-être que par le retour régulier des rimes. Si en effet une prose soignée tient compte du « nombre » (ou harmonie), ce « nombre » n'est cependant pas régi par des lois aussi strictes qu'en prosodie.

Toutes les syllabes comptent dans le vers sauf celles qui, finissant un mot, se terminent par un *e muet* immédiatement suivi d'une voyelle ou d'un *h non aspiré*.

Les trois dernières lettres de la 3^e personne du pluriel de l'imparfait de l'indicatif et du conditionnel (*aimaient, aimeraient*) ne forment pas une syllabe : ces finales *aient* (comme les subjonctifs *aient* et *soient*) ne font qu'une seule syllabe.

L'*e muet* devant une consonne ou un *h aspiré* forme une syllabe que l'on compte.

On nomme *hiatus* la rencontre de deux voyelles ou d'une voyelle et d'un *h muet*, placés : l'une à la fin d'un mot et l'autre au commencement du mot suivant. L'*e muet*, à la fin d'un mot, ne peut former un hiatus avec la voyelle initiale du mot suivant, car on l'élide, comme on va voir un peu plus loin. La voyelle finale ne fait pas hiatus devant l'*h aspiré*, témoin ce vers de Boileau !

Jeune et vaillant, dont la haute sagesse...

La conjonction *et* (dont le *t* ne se prononce pas) formerait hiatus avec une voyelle initiale qui le suivrait, mais non pas le mot *est* (dont le *t* se prononce dans la liaison).

L'hiatus est admis dans le corps des mots, dans les mots composés, et entre la fin d'un vers et le commencement du vers suivant :

Dans un calme profond Darius endormi
Ignorait jusqu'au nom d'un si faible ennemi. (Racine)

5. La rime est une esclave et ne doit qu'obéir. (Boileau).

L'hiatus est la rencontre de deux sons voyelles produisant un effet pénible, dont l'oreille seule est juge. Cependant par suite d'une convention purement arbitraire, les mots dont l'orthographe comporte une lettre consonne finale non prononcée (et dont la présence n'est révélée qu'aux yeux d'un lecteur) sont admis devant des voyelles initiales ; *chevalier, nid, loup*, etc., se trouveront donc devant des mots commençant par des voyelles.

On admet deux *oui* de suite et les exclamations *ah, eh, oh* devant des voyelles initiales.

Oui, oui, mon choix est tel qu'on n'y peut rien reprendre.
(Molière)

J'irais trouver mon juge. – Oh ! oui, monsieur, j'irai. (Racine)

Les anciens poètes n'évitaient pas l'hiatus ; même chez Malherbe on rencontre encore cet hémistiche :

... que l'âme, *qui est née*...

La plupart des poètes contemporains, renouant avec la tradition des poètes de la Pléiade, tolèrent un usage discret de l'hiatus, notamment dans les expressions toutes faites composées de plusieurs mots, telles que *peu à peu, il y a...* D'ailleurs on trouve dans La Fontaine, Corneille et même Racine, quelques-uns de ces hiatus qui ne sont en soi nullement plus désagréables que la rencontre des voyelles à l'intérieur de mots comme *filial, harmonieux, joua, jouet, Gargantua*. Mais l'usage les interdit à la poésie relevée. Tout cela ne doit pas être l'objet de règles immuables et toutes mécaniques. L'oreille du poète et son sens de l'harmonie doivent seuls décider de ce qu'il se permettra ou s'interdira. À cause de la cacophonie, il faut éviter les séquences de syllabes nasales : *en entier, en vain, en entrant*.

On dit qu'il y a *élision*, que l'on élide un *e muet* final, quand il est devant la voyelle initiale du mot suivant, cela veut dire que cet *e* ne compte pas comme une syllabe dans la mesure, et que les mots en italique dans les vers suivants par exemple ne font que 4 syllabes ; cela est naturel puisque dans cette position *l'e* ne se prononce pas :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel. (Racine)

Le pronom *le* étant accentué (son *e* n'étant donc pas muet) peut se trouver à la césure :

Épargnez-le, nous n'avons plus que lui. (Florian)

Son élision, dans le vers suivant de Molière, était presque une licence :

Mais mon petit monsieur, prenez-le un peu moins haut.

Le muet d'un mot où il est précédé d'une voyelle doit toujours s'élider :

... *Troie* expira sous vous. (Racine)

Le mot « Troie » ne pourrait se placer devant une consonne initiale. Des mots au pluriel comme *joies*, *voient* ne peuvent se placer qu'en rimes féminines et non à l'intérieur d'un vers classique.

Les *licences* poétiques, ces légères infractions à l'usage de la prose ou aux règles trop strictes de la prosodie, se rapportent à la place des mots dans la phrase, à l'orthographe ou à la grammaire.

L'*inversion* est un tour dont les versificateurs d'autrefois ont abusé et qui « date » aujourd'hui beaucoup. On l'évitera. Les inversions les plus fréquentes étaient le sujet placé après le verbe, ou le complément déterminatif avec sa préposition précédant le mot déterminé. Ces deux genres d'inversion se trouvent dans ce vers de Molière :

Tombent sur moi du ciel les plus grands châtiments !

Si le tour exclamatif de ce vers, avec son subjonctif *tombent*, pourrait encore passer aujourd'hui, il n'en serait plus guère de même pour l'inversion de ce vers de Corneille :

Sur le repos qu'enfin a retrouvé mon âme.

Voici encore quelques exemples d'inversion :

Un docile ruisseau, qui, sur un lit pierreux,
Tombe, écume, et, roulant avec un doux murmure,
Des champs désaltérés ranime la verdure. (Delille)

Que les temps sont changés ! Sitôt que de ce jour
La trompette sacrée annonçait le retour. (Racine)

On trouve aussi un pronom avant le verbe qui le régit :

Polissez-le sans cesse et le repolissez. (Boileau)

Tu veux servir : va, sers, et me laisse en repos. (Racine)

Oui, je le vais trouver, je lui vais obéir. (Voltaire)

Lorsqu'il y a doute sur le nombre de syllabes qu'il faut assigner à un mot contenant un groupe de deux voyelles commençant par *i*, *ou*, *o* ou *u*, groupe qu'on hésite à compter pour une ou deux syllabes, on pourra suivre les préceptes empiriques de la versification classique

que nous allons rappeler brièvement, mais on remarquera que les quantités ainsi prescrites sont souvent arbitraires et que de grands poètes se sont souvent contredits à leur sujet. Voici par exemple un certain nombre de mots que Victor Hugo, Alfred de Musset, Théophile Gautier et d'autres poètes faisant également autorité ont employé avec ou sans « diérèse » : ouest, truie, hier, rouet, fouet, chouette, suicide, miasme, opium... (cf. Maurice Grammont : *Le Vers Français*, p. 468). Ces contradictions s'expliquent par les fluctuations de la prononciation. Des synérèses ont été transformées en diérèses (« sanglier » au XVII^e siècle se prononçait en deux syllabes) et inversement des diérèses vieilles se sont fondues et se sont muées en synérèses (par exemple : diacre, écuelle, quotidienne, assiette, piéton, bruire, etc., cf. Maurice Grammont, *op. cit.*, p. 471). Les synérèses prescrites par l'usage sont indiquées, lorsqu'il y a lieu, dans notre dictionnaire par le nombre de syllabes du mot entre parenthèses. Ce sera le cas naturellement pour les mots qui n'ont que dans leur graphie un système de deux voyelles : par exemple : paon, Saône, taon⁶.

Différentes mesures de vers

Il y a douze sortes de mesures de vers. En voici un spécimen mnémotechnique assez curieux :

O mort, viens terminer = ma misère cruelle !
 S'écriait un jour, = dans un sombre transport,
 Le pauvre Charle = accablé par le sort.
 S'empressant = à la voix qui l'appelle,
 La faux en main, accourt la mort.
 Me voilà prête, dit-elle,
 Or ça, de par Pluton,
 Que demande-t-on ?
 Je veux, dit Charle.
 – Tu veux ! Parle.
 Eh bien !
 – Rien.

Victor Hugo dans son poème *les Djinnns* (spirituellement pastiché par Charles Monselet) a employé dans des strophes successivement croissantes puis décroissantes les différentes mesures de vers.

6. Les licences d'orthographe – d'ailleurs vieilles – consistent à supprimer l'*a* final, quand la première personne du verbe se termine par cette lettre : je *voi*, je *croi*, etc.

Le vers de *douze* syllabes ou alexandrin⁷ est le plus long mètre employé. Voici comment se scandent les alexandrins :

¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰ ¹¹ ¹²
 Ce Dieu, maître absolu = de la terre et des cieux,
¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰ ¹¹ ¹²
 N'est point tel que l'erreur = le figure à vos yeux :
¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰ ¹¹ ¹² o
 L'Éternel est son nom = le monde est son ouvrage,
¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰ ¹¹ ¹² o
 Il entend les soupirs = de l'humble qu'on outrage,
¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰ ¹¹ ¹²
 Juge tous les mortels = avec d'égaux lois,
¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ⁸ ⁹ ¹⁰ ¹¹ ¹²
 Et du haut de son trône = interroge les rois. (Racine)

Le vers de *onze* syllabes est très peu usité. Le *décasyllabe* est au contraire très employé :

L'honneur sans plus du verd laurier m'agrée ;
 Par lui je hais le vulgaire odieux.
 Voilà pourquoi Euterpe la sacrée
 M'a de mortel fait compagnon des dieux. (Ronsard)

Le vers de *neuf* syllabes ou *ennéasyllabe* est très rare :

Des destins la chaîne redoutable
 Nous entraîne à d'éternels malheurs ;
 Mais l'Espoir à jamais secourable,
 De ses mains viendra sécher nos pleurs. (Voltaire)

Voici ce que M. J. Chénier en a dit dans son poème sur les *Principes des arts* :

Dans la forme des vers, neuf syllabes rangées
 Font des lignes en prose et de rimes chargées.
 Si Quinault pour Lulli, Voltaire pour Rameau,
 Usèrent quelquefois de ce mètre nouveau,
 Racine, plus fidèle au rythme poétique,
 Renouvelant ces chœurs qu'aimait la scène antique,
 Sut offrir en des vers faits pour être chantés,
 Et la rigueur de l'art et toutes ses beautés.

7. L'*alexandrin* tire son nom du vieux *Roman d'Alexandre* où il se trouvait employé. Des vers de plus de 12 syllabes ont été essayés, en particulier le vers de 13 syllabes par Saint-Amant : « Le bon gros Saint-Amant et son compère Faret. » Mais ces tentatives n'ont jamais été que des amusements de versificateurs.

L'octosyllabe, qui n'est pas soumis à la césure, convient aux sujets légers ou lyriques :

Tandis qu'à leurs œuvres perverses
 Les hommes courent haletants,
 Mars qui rit, malgré les averses,
 Prépare en secret le printemps. (Théophile Gautier)

Le vers de *sept* syllabes ou *heptasyllabe* s'emploie d'ordinaire comme l'octosyllabe :

Si quelque jour, étant ivre,
 La mort arrêta mes pas,
 Je ne voudrais pas revivre
 Après un si doux trépas :
 Je m'en irai dans l'Averne,
 Faire enivrer Alec-ton,
 Et bâtir une taverne
 Dans le manoir de Pluton. (Maître Adam)

Le vers de *six* syllabes ou demi-alexandrin ne s'emploie guère seul que dans le genre lyrique, et s'entremêle le plus souvent avec des vers plus longs :

Heureuse solitude,
 Seule béatitude,
 Que votre charme est doux !
 De tous les biens du monde,
 Dans ma grotte profonde,
 Je ne veux plus que vous. (Ducis)

Hélas ! si jeune encore,
 Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur ?
 Ma vie à peine a commencé d'éclore ;
 Je tomberai comme une fleur
 Qui n'a vu qu'une aurore.
 Hélas : si jeune encore,
 Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur ? (Racine)

Le vers de *cinq* syllabes est plus usité que le précédent, surtout dans les idylles et les cantates :

Dans ces prés fleuris
 Qu'arrose la Seine,
 Cherchez qui vous mène,
 Mes chères brebis. (M^{me} Deshoulières)

Le vers de *quatre* syllabes ou *tétrasyllabe* convient aux pièces fugitives :

Mon ermitage
 Est un berceau
 Dont un treillage
 Couvre un caveau. (Gentil Bernard)

Le vers de *trois* syllabes est rarement employé seul :

Çà, qu'on selle
 Ecuyer,
 Mon fidèle
 Destrier ;
 Mon cœur ploie
 Sous la joie,
 Quand je broie
 L'étrier. (Victor Hugo)

La cigale ayant chanté
 Tout l'été. (La Fontaine)

Quand je sens parmi les prés
 Diaprés
 Les fleurs dont la terre est pleine... (Ronsard)

Le vers de *deux* syllabes est également fort rare et se combine d'ordinaire avec de plus grands vers :

Que les champs libres on leur laisse,
 Un peu,
 Je gage Qu'on verra, s'ils sortent de cage,
 Beau jeu. (La Fontaine)

Le vers d'*une* syllabe ne se trouve guère qu'entremêlé avec de plus grands vers.

Daigne protéger notre chasse,
 Châsse
 De monseigneur saint Godefroi,
 Roi !
 Si tu fais ce que je désire,
 Sire,
 Nous t'édifions un tombeau
 Beau. (Victor Hugo)

Voici un autre exemple, de Panard :

On voit des commis
 Mis
 Comme des princes,
 Et qui sont venus
 Nus
 De leurs provinces.

Il est très malaisé d'employer seul le vers *d'une syllabe* ; en voici cependant un exemple, extrait d'une pièce de M. Pommier, intitulée *Sparte, en style laconique* :

Dure	Gars ;	Serfs ;
Loi ;	Pâles	Princes
Sûre	Arts ;	Gueux ;
Foi ;	Braves	Minces
Chastes	Chauds ;	Queux ;
Mœurs ;	...	Riches
Vastes	Maîtres	Faits ;
Cœurs ;	Fiers ;	Chiches
Mâles	Piètres	Mets.

L'étude des strophes (cf. *infra*) apprendra la façon dont peuvent être employés, dans une même suite de vers, des vers de mesures différentes.

On appelle *vers libres* des vers de mesures différentes, alternant au gré de la fantaisie du poète, sans suivre de règles strophiques. La Fontaine dans ses *Fables* s'est constamment servi de cette licence, et il en est résulté une grande variété, une grande souplesse de forme grâce auxquelles le poète a pu rendre sensible le mouvement de ses récits :

Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.
 – Je n'en ai point. – C'est donc quelqu'un des tiens :
 Car vous ne m'épargnez guère,
 Vous, vos bergers et vos chiens.
 On me l'a dit : il faut que je me venge...

« Le Loup et l'Agneau »

Les poètes contemporains usent volontiers des vers libres, mais, comme en outre ils répudient souvent l'usage de la rime, leur poésie risque fort de se confondre avec de la prose rythmée, tentative parfois curieuse (comme, par exemple, le *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand) mais souvent décevante.

Sans tomber dans la métromanie, il ne saurait être vain d'étudier les règles traditionnelles de notre versification et d'ailleurs on sent chez les novateurs les plus hardis, lorsqu'ils apportent des formules intéressantes, une connaissance certaine des vieux auteurs⁸.

8. Sur toutes ces recherches et ce qu'elles ont parfois de bien compliqué, cf. J. Romains et G. Chennevière : *Petit traité de versification française*. Que penser en effet des rimes renversées proposées par cet auteur (julep-archipel, p. 67) ?

3. Le rythme

3.1 Le rythme dans le vers

Le rythme qui constitue le troisième et le plus important des éléments de notre versification est défini par M. Maurice Grammont (*Petit Traité*, p. 47) « le retour à intervalles sensiblement égaux des temps marqués ou accents rythmiques ». Ces accents tombent (sauf en cas d'élision d'*e* muet) sur les finales des groupes de syllabes dans lesquels le vers se décompose ; entre ces groupes il y a des coupes (repos ou césures), qui sont placées toujours après la fin d'un mot important ; ce sont des respirations qui marquent (notamment à la fin du vers, sauf en cas d'*enjambement*) les articulations de la phrase.

La césure classique

On appelle césure l'endroit où le vers se trouve coupé en deux tronçons par un repos. Dans l'alexandrin classique, ce repos se trouve après la sixième syllabe et chacun des deux tronçons se nomme hémistiche. Dans le décasyllabe classique la césure se trouve entre la quatrième et la cinquième syllabe. Mais au siècle dernier la césure 5/5 a été admise et même le mélange des césures 4/6 et 5/5⁹.) La césure doit toujours tomber sur une syllabe accentuée, jamais sur une muette, à moins que cette muette ne soit suivie d'une voyelle, et ne s'élide :

Observez l'hémisti/che, et redoutez l'ennui
Qu'un repos unifor/me attache auprès de lui. (Voltaire)

Les accents secondaires et le vers ternaire

Il serait tout à fait erroné de s'imaginer que la coupe classique de l'alexandrin marque le seul accent du vers. Les classiques eux-mêmes avaient déjà employé des vers ternaires.

Et près de vous / ce sont des sots / que tous les hommes,
(Molière)

Ah ! si mon cœur / osait encor / se renflammer !
(La Fontaine)

Mais ce sont les romantiques qui en ont développé l'usage :
Il vit un œil / tout grand ouvert / dans les ténèbres.
(Victor Hugo)

9. L'octosyllabe et les vers plus courts n'ont pas de césure fixe ; cette césure, par la rapidité de son retour, deviendrait vite trop monotone.

À côté de la coupe 4, 4, 4, on trouve fréquemment aussi la coupe 3, 5, 4.

En dehors même des coupes du trimètre, il peut exister des accents secondaires. Becq de Fouquières, dont M. Maurice Grammont a repris la théorie dans sa magistrale étude sur *Le vers français*, en a fixé le nombre moyen à quatre, deux fixes et deux mobiles. Les deux accents fixes portent sur la 6^e et la 12^e syllabe ; les deux accents mobiles restent variables :

Vêtu / de probité / candide / et de lin blanc.

On peut ainsi avoir une grande variété de coupes :

2/4/4/2/ ; 2/4/2/4/ ; 3/3/2/4/ ; 4/2/3/3/ ; etc.

Enjambement ou rejet

Il y a enjambement quand le sens dépasse la fin du vers :

Oui, j'accorde qu'Auguste a droit de conserver
L'empire où sa vertu l'a fait seule arriver. (Corneille)

Songez combien de fois vous m'avez reproché
Un silence témoin de mon trouble caché. (Racine)

Et cependant, mon fils, tu meurs si je n'arrête
Le fer que ce cruel tient levé sur ta tête. (Racine)

Je verrai les chemins encore tout parfumés
Des fleurs dont sous ses pas on les avait semés. (Racine)

Mais j'aperçois venir Madame la Comtesse
De Pimbêesche (Racine)

... L'entraîne, et quand sa bouche, ouverte avec effort
Crie, il y plonge ensemble et la flamme et la mort.
(André Chénier)

Comme si l'on voyait la halte des marcheurs
Mystérieux que l'aube efface en ses blancheurs. (Victor Hugo)

L'enjambement doit toujours être justifié par quelque effet spécial (suspension, réticence, amplification, etc..) et par la nécessité de mettre en relief un mot ou une expression ou par harmonie imitative.

Citons encore en fait d'enjambement heureux :

L'animal, pour tromper leur course suspendue,
Bondit, s'écarte, fuit, et la trace perdue. (André Chénier)

Mais l'abus de l'enjambement disloquerait entièrement les vers et détruirait son harmonie. Il convient d'indiquer à côté de l'enjambement proprement dit l'enjambement à rebours ou contre-rejet qui

consiste à faire commencer une nouvelle phrase un peu avant la fin d'un vers, par exemple :

Toi-même, tu te fais ton procès. *Je me fonde*
 Sur tes propres leçons. (La Fontaine, X, 2)

... *La loi*

Veut qu'il soit seul pendant la nuit qui le fait roi. (Victor Hugo)

3.2 Les strophes

Les strophes consistent en des systèmes de vers de quantité variable régis par des lois particulières et conviennent par leur cadence, plus marquée que celle des vers homogènes à rimes plates, à une inspiration purement lyrique. La variété de rythmes que l'emploi des strophes permet au poète peut refléter plus fidèlement les élans de son imagination. C'est principalement à l'ouvrage fondamental de Ph. Martinon sur les strophes que l'on se reportera, si l'on souhaite voir une étude détaillée des nombreuses ressources qu'offrent les strophes ayant fait leurs preuves dans notre littérature. Chaque système strophique forme rythmiquement un tout et les enjambements du sens d'une strophe sur la suivante ne sont tolérés que lorsqu'ils sont justifiés par un effet spécial à obtenir. Les poèmes composés de strophes s'intitulent souvent *Odes*. Des strophes de différents types peuvent être parfois employées dans un même poème strophique. Les strophes composées de vers de même mesure sont dites isométriques ; les strophes composées de vers ne comportant pas le même nombre de syllabes sont dites hétérométriques. Le *distique* est le système strophique réduit à sa plus simple expression puisqu'il ne comprend que deux vers. Il est généralement isométrique. Il convient aux épigrammes. Citons par exemple ce distique fameux de Lebrun sur une femme de lettres coquette :

Chloé, belle et poète, a deux petits travers :
 Elle fait son visage et ne fait pas ses vers.

Les *tercets*, ou groupes de trois vers qui ne sont guère employés qu'en série, se nomment, lorsque leurs rimes sont embrassées et que le poème se termine par un vers isolé à la façon italienne (*terza rima*), des *rimes tiercées*. On connaît le *romancero* des *Trophées* de Heredia qui est composé de semblables tercets :

Songeant à sa maison, grande parmi les grandes,
 Plus grande qu'Inigo lui-même et qu'Abarca,
 Le vieux Diego Laynez ne goûte plus aux viandes.

Il ne dort plus, depuis qu'un sang honteux marqua
 La joue encore chaude où l'a frappé le Comte
 Et que pour se venger la force lui manqua.

José Maria de Heredia, *Le Serrement de Mains*

Le *quatrain* est composé, comme son nom l'indique, de quatre vers. Employé à l'état isolé, il a servi au vieux poète Pibrac dont les quatrains moraux ont été longtemps appris aux enfants. De nos jours, d'autres poètes en ont également usé pour de courts poèmes. Mais le plus souvent le quatrain est employé en série avec des rimes soit croisées, soit encadrées et d'une façon tantôt isométrique, tantôt hétérométrique.

Les deux rimes masculines peuvent être encadrées par les deux rimes féminines :

J'ai perdu ma force et ma vie
 Et mes amis et ma gaieté ;
 J'ai perdu jusqu'à la fierté,
 Qui faisait croire à mon génie. (Alfred de Musset)

Les rimes peuvent être alternées dans l'ordre f m f m :

Souvent sur la montagne, à l'ombre d'un vieux chêne,
 Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;
 Je promène au hasard mes regards sur la plaine
 Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.
 (Lamartine)

Elles peuvent également se succéder dans l'ordre inverse :

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
 Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
 Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
 Au bout de leurs bâtons agitent en cadence. (Baudelaire)

Citons enfin un exemple de quatrain constituant à lui seul un poème, quatrain ciselé par l'impeccable « ouvrier » qu'est Vincent Muselli :

Le soir

Les feuilles ne sont plus que cendres et que rouilles
 Le jour est mort, le ciel est dépeuplé d'oiseaux ;
 Déjà la lune morte et déjà les grenouilles
 De leur chant querelleur ont troublé les roseaux.

Les Travaux et les Jeux

Les quatrains hétérométriques les plus employés sont ceux qui comportent deux vers longs et deux vers courts alternant :

Mais elle était du monde où les plus belles choses
 Ont le pire destin ;
 Et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
 L'espace d'un matin. (Malherbe)

Ah ! passe avec le vent mélancolique feuille
 Qui donnait ton ombre au jardin !
 Le songe où maintenant mon âme se recueille
 Ouvre les portes du destin. (Jean Moréas)

On rencontre aussi souvent des quatrains composés de trois vers longs et d'un vers court, mais rarement la disposition inverse :

Ainsi toujours poussés vers de nouveaux rivages,
 Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
 Ne pourrons-nous jamais sur l'Océan des âges
 Jeter l'ancre un seul jour ? (Lamartine)

Le *quintil* est, comme son nom l'indique, une strophe de cinq vers et comporte le plus souvent trois rimes masculines et deux féminines ou inversement, entremêlés :

Vallon ! j'ai bien souvent laissé dans ta prairie
 Comme une eau murmurante errer ma rêverie :
 Je n'oublierai jamais ces fugitifs instants ;
 Ton souvenir sera, dans mon âme attendrie,
 Comme un son triste et doux qu'on écoute longtemps.
 (Victor Hugo)

Il peut être hétérométrique aussi bien qu'isométrique :

Tant qu'a duré leur vie ils semblaient quelque chose,
 Il semble après leur mort qu'ils n'ont jamais été :
 Leur mémoire avec eux sous leur tombe est enclose
 Avec eux y repose
 Toute leur vanité. (Corneille, *Imitation de Jésus-Christ*)

Le *sixain* ou strophe de six vers consiste le plus souvent en deux tercets dont les deux derniers vers riment ensemble. Il peut être isométrique.

Tircis, il faut penser à faire la retraite :
 La course de nos jours est plus qu'à demi faite.
 L'âge insensiblement nous conduit à la mort.
 Nous avons assez vu sur la mer de ce monde
 Errer au gré des vents notre nef vagabonde :
 Il est temps de jouir des délices du port. (Racan)

Voici un autre sixain isométrique sur trois rimes et composé d'octosyllabes :

Quand je suis vingt ou trente mois
 Sans retourner en Vendômois,
 Plein de pensées vagabondes,
 Plein d'un remords et d'un souci,
 Aux rochers je me plains ainsi,
 Aux bois, aux antres et aux ondes. (Ronsard)

Cette strophe peut ne rouler que sur deux rimes diversement enchevêtrées. Alfred de Musset s'en est servi dans ses *Stances à la Malibran*. Mais le plus souvent il est composé de vers inégaux, quatre longs et deux courts, par exemple :

Oh ! quand il bâtissait de sa main colossale,
 Pour son trône, appuyé sur l'Europe vassale,
 Ce pilier souverain,
 Ce bronze, devant qui tout n'est que poudre et sable,
 Sublime monument, deux fois impérissable,
 Fait de gloire et d'airain... (Victor Hugo)

Parfois les deux vers courts sont réunis à la fin de la strophe et il arrive même qu'un vers court unique la termine.

Citons enfin le sixain hétérométrique composé de vers d'un nombre impair de syllabes (sept et trois) cher aux poètes de la Renaissance et repris par les Romantiques ; en dépit de son corselet bien lacé, il est susceptible d'une remarquable souplesse et d'une charmante fantaisie. Il convient d'ordinaire aux sujets légers mais ne laisse pas que de rendre parfois l'accent d'une mélancolie voilée :

Sarah, belle d'indolence
 Se balance
 Dans un hamac, au-dessus
 Du bassin d'une fontaine,
 Toute pleine
 D'eau puisée à l'Illyssus ¹⁰. (Victor Hugo)

La strophe de sept vers est relativement rare. Il en est de même pour celles de neuf vers et de onze vers. La strophe de huit vers comprend deux quatrains qui doivent être reliés par la rime :

Sans monter au char de victoire,
 Meurt le poète créateur :
 Son siècle est trop près de sa gloire
 Pour en mesurer la hauteur.
 C'est Bélisaire au Capitole :
 La foule court à quelque idole

10. Banville reprochait à Victor Hugo d'avoir fait masculine la 3^e rime de la strophe 7, 3, 7, 7, 3, 7 de Ronsard (Fuchs : *Th. de Banville*, p. 195).

Et jette en passant une obole
 Au mendiant triomphateur. (Victor Hugo)

La strophe de dix vers est une des plus heureuses et convient aux grands sujets. Son modèle le plus usité a été donné par Malherbe et emploie l'octosyllabe :

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,
 Peuvent donner une louange
 Qui demeure éternellement.

La strophe de douze vers est une des plus longues qu'on puisse se permettre :

Oh ! Demain c'est la grande chose !
 De quoi demain sera-t-il fait ?
 L'homme aujourd'hui sème la cause,
 Demain Dieu fait mûrir l'effet.
 Demain c'est l'éclair dans le voile,
 C'est le nuage sur l'étoile,
 C'est un traître qui se dévoile,
 C'est le bélier qui bat les tours,
 C'est l'astre qui change de zone
 C'est Paris qui suit Babylone,
 Demain c'est le sapin du trône,
 Aujourd'hui, c'en est le velours ! (Victor Hugo)

Même en usant de vers très courts, il est difficile de dépasser le nombre de douze vers et de cinq rimes dans une strophe sous peine d'en faire perdre de vue l'ordonnance.

Toutefois Lamartine dans *La chute d'un ange* a tenté une strophe de seize vers d'une belle envolée. Mais ce ne peut être qu'une exception¹¹.

11. Cf. Cette strophe in Dorschain : *L'Art des vers*, p. 341 « Pour qu'il y ait strophe, il ne suffit pas de découper dans un poème des tranches d'un certain nombre de vers qui pourraient se segmenter encore. » Banville *op. cit.* p.165 reproche à Musset un artifice de ce genre dans *Mardoche*. « Il faut qu'il y ait un système rythmique reconnaissable à l'oreille, une sorte d'architecture sonore aisément perceptible. »

3.3 Les poèmes traditionnels à forme fixe

Le sonnet

Le poème à forme fixe le plus répandu de nos jours est le sonnet. D'origine italienne, ce poème qui compte quatorze vers a été très en faveur dans notre littérature à l'époque de la Renaissance. Puis il tomba quelque peu en désuétude pendant la période classique. Sainte Beuve lui redonna parmi les romantiques un regain de popularité et depuis lors sa vogue a été considérable¹².

Parmi les sonnets les plus souvent cités rappelons le fameux sonnet d'Oronte dans *le Misanthrope* de Molière et le mélancolique sonnet d'Arvers, ce joyeux compagnon d'Alfred de Musset, ce poète dont un médaillon commémore le souvenir dans l'Île Saint-Louis. Ce dernier sonnet est reproduit par la plupart des anthologies. Il est extrait d'un recueil intitulé *Mes heures perdues*, publié en 1833. On a prétendu qu'il était dédié à la fille de Charles Nodier, Madame Menesier, la muse de l'Arsenal. En voici le texte :

Ma vie a son secret, mon âme a son mystère,
Un amour éternel, en un moment conçu.
Le mal est sans espoir, aussi j'ai dû le taire,
Et celle qui l'a fait n'en a jamais rien su.

Hélas ! j'aurai passé près d'elle inaperçu,
Toujours à ses côtés et pourtant solitaire,
Et j'aurai jusqu'au bout fait mon temps sur la terre,
N'osant rien demander et n'ayant rien reçu.

Pour elle, quoique Dieu l'ait faite douce et tendre,
Elle ira son chemin, distraite et sans entendre
Ce murmure d'amour élevé sur ses pas.

À l'austère devoir pieusement fidèle,
Elle dira, lisant ces vers tout remplis d'elle :
« Quelle est donc cette femme ? » et ne comprendra pas.

Ce sonnet qui passe pour un modèle n'est cependant pas rigoureusement conforme aux règles du genre. Il comporte en effet des répétitions de mots (faire, son, rien) alors qu'il est prescrit par la tradition en ce domaine de n'employer qu'une seule fois chaque mot au cours des quatorze vers du sonnet, exception faite pour les articles.

12. Sur le sonnet à l'étranger, outre l'ouvrage de Gollancz relatif à la forme dite shakespearienne, cf. J. C. Rowell : *The sonnet in America*, Oakland (Cal.), 1887, in - 8° ; Heinrich Welti : *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*, Leipzig, 1884 ; in 8° ; ... *Les Sonnets à Laure* de Pétrarque ont souvent été traduits de l'italien en français. On sait que Michel-Ange composa des sonnets.

Tout sonnet se compose de deux quatrains et de deux tercets. La disposition classique des rimes (celle qui a servi au Ronsard de Cassandre) peut être figurée comme suit (cf. Jasinski : *Histoire du sonnet en France*, p. 229) :

	ABBA	ABBA	CCD	EED
ou	ABBA	ABBA	CCD	EDE

De grands poètes, même appartenant à la pléiade romantique, ont dédaigné le sonnet, le considérant comme une forme de poème trop grêle, et n'ont pas voulu limiter leur jeu à cette chanterelle. Lamartine n'en a pas publié et de Victor Hugo on n'en connaît que cinq. Il revint à José Maria de Hérédia dans ses *Trophées* de rendre au sonnet tout son ancien prestige et même de l'augmenter encore en arrivant à ciseler des « combats de Titans » sur ce « pommeau de dague » qu'est un poème de quatorze vers. Parmi les nombreux poètes qui, à sa suite, usèrent de la forme du sonnet citons Auguste Angellier (*A l'amie perdue*) et l'auteur des *Jours d'autrefois*, Henri Potez.

Nous ne saurions énumérer ici toutes les particularités de structure et de disposition des rimes que l'on rencontre dans la forme du sonnet, comme de croiser les rimes des quatrains au lieu de les embrasser. Nous renvoyons pour cela aux ouvrages déjà cités de Martinon et de Jasinski. Signalons toutefois une tentative déjà ancienne de sonnets de 15 vers : l'*estrambotte*. Et citons enfin à titre de curiosité un essai de sonnet à l'envers que tenta jadis pour l'amusement des lettrés l'auteur du fameux sonnet sur le *Cochon*, Charles Monselet :

Le toast

Pour vous fêter, ami, les verres sont tendus
Et nos joyeux propos, du dehors entendus,
Dans le jardin d'en bas font s'arrêter les groupes.

Jamais le grand salon des Frères Provençaux
N'a, sous son plafond d'or, vu plus gais commensaux,
Le rire en feu jaillit du fond glacé des coupes.

Ami, j'aime à vous voir au milieu des bouquets
Et des cristaux, heureux, à cette place même
Où le baron Taylor, ce forçat des banquets,
Présida si souvent, entre parfait et crème.

D'aimables orateurs vous ont porté leurs vœux :
Ils ont dit l'influence et la tâche rêvée ;
C'est au mieux. Moi pourtant, frivole esprit, je veux
Boire à votre jeunesse, une heure retrouvée.

Charles Monselet, *Poésies complètes*, 1889, p. 158.

Il va sans dire que l'alexandrin n'est pas le seul vers susceptible d'être employé dans un sonnet : le décasyllabe, l'octosyllabe, et même des vers plus courts, voire les monosyllabes ont pu être utilisés dans son cadre. Certains poètes ont écrit des œuvres suivies en sonnets. Mais ce n'est là qu'une exception confirmant la règle d'après laquelle le sonnet forme un tout se suffisant à soi-même.

Autres poèmes à forme fixe

Citons d'abord quelques types archaïques de poèmes à forme fixe : le *rondel*, le *lai*, le *virelai*, le *chant royal*, qui ne sont plus guère usités de nos jours.

Le *rondel*, surtout employé par Charles d'Orléans au ^{xv}^e siècle, était écrit sur deux rimes et comprenait deux quatrains suivis d'un quintil. Les deux premiers vers du premier quatrain constituaient un refrain ; ils formaient la seconde moitié du second quatrain et le premier d'entre eux formait le dernier vers du quintil. Voici la disposition de ce genre de poème, dont la première rime pouvait être indifféremment masculine ou féminine.

Rondel

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de brouderie,
De soleil luisant, cler et beau.

Il n'y a beste ne oyseau.
Qu'en son jargon ne chante ou crie :
Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye.

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent, en livrée jolie,
Gouttes d'argent d'orfaverie,
Chascun s'abille de nouveau,
Le temps a laissé son manteau.

(Charles d'Orléans)

Le *lai*, surnommé « arbre fourchu », était un poème sur deux rimes composé de vers de cinq et de deux syllabes. Ces derniers n'étaient généralement pas écrits en retrait mais à partir du commencement de la ligne. Ils formaient en quelque sorte, par suite de cette graphie, le tronc du poème dont les vers plus longs représentaient les branches. En voici un exemple donné par Richelet :

La grandeur humaine
Est une ombre vaine

Qui fuit :
 Une âme mondaine
 À perte d'haleine
 La suit :
 Et pour cette Reine
 Trop souvent se gêne
 Sans fruit¹³.

Le *lai* se muait en *virelai* lorsque, faisant virer la rime, on affectait aux vers de deux syllabes la rime féminine et aux vers de cinq syllabes la rime masculine.

Le *chant royal* qui devait n'être adressé qu'à Dieu au Roi, ou à un Prince, et traiter un sujet allégorique, se composait de cinq strophes de onze vers et d'un « envoi » de cinq vers ; la disposition des rimes restait la même dans chaque strophe. On cite de préférence, en fait de chants royaux, ceux de Clément Marot.

Outre les formes délaissées il convient d'indiquer quelques autres formes de poèmes traditionnels à forme fixe dont l'usage s'est maintenu : la *ballade*, le *rondeau*, le *triolet*, la *vilanelle*.

La *ballade* est composée de décasyllabes à césure classique (4-6) ou d'octosyllabes. Lorsqu'elle est composée de décasyllabes, elle comprend trois dizains rimés pareillement et un envoi de cinq vers ; lorsqu'elle est composée d'octosyllabes, elle comprend trois huitains écrits sur des rimes semblables et un envoi de quatre vers. Les rimes de l'envoi dans l'un et l'autre cas sont semblables à celles de la seconde moitié de la strophe (dizains ou huitains). L'Envoi doit débiter par un vocatif tel que Prince, Sire, ... Il va sans dire que les libres ballades romantiques n'ont en commun avec la ballade traditionnelle que le nom.

Le *Rondeau* compte treize vers (octosyllabes ou décasyllabes) construits sur deux rimes selon le schéma suivant :

AABBA, AAB, AABBA

De plus les premiers mots de la pièce sont répétés sous forme de refrain en dehors des vers proprement dits : 1° à la fin du tercet ; 2° à la fin de la pièce. Le poète Voiture était passé maître dans le manie-ment de cette forme. Citons ce rondeau de lui :

L'Amour qui de tous sens me prive
 Fit ma raison votre captive ;
 Quand un soupçon, pris par mal-heur,
 Me comble l'esprit de douleur

13. Les *Lais* de Marie de France (XIII^e s.) n'étaient pas composés de la sorte.

Et d'une tristesse excessive :
 Une humeur jalouse et craintive
 Se mit dans votre âme plaintive,
 Et pensa chasser de mon cœur
 L'Amour.

Mais si jamais cela m'arrive :
 Je consens que l'on me poursuive
 Par toute sorte de rigueur.
 Je ne veux plus vivre en langueur.
 Meure la jalousie et vive
 L'Amour.

Le *rondeau redoublé* est écrit sur deux rimes comme le rondeau ordinaire, mais il est composé de six quatrains à rimes croisées. Les vers du premier quatrain forment successivement le quatrième vers des quatrains suivants. Les premiers mots du premier vers de la pièce sont répétés tout à fait à la fin¹⁴.

Le *triolet*, qui s'emploie d'ordinaire en série, compte huit vers sur deux rimes. Le quatrième vers répète le premier, les deux derniers répètent les deux premiers. On cite souvent le poème en triolets d'Alphonse Daudet intitulé *Les prunes* :

De tous côtés, d'ici de là,
 Les oiseaux chantaient dans les branches,
 En si bémol, en ut, en la,
 De tous côtés d'ici, de là.
 Les près en habit de gala
 Étaient pleins de fleurettes blanches.
 De tous côtés, d'ici, de là,
 Les oiseaux chantaient dans les branches...

La *Villanelle* est une suite de tercets (en nombre impair) terminée par un quatrain. Elle est écrite sur deux rimes ; l'une masculine qui est commune au second vers de chaque tercet et du quatrain final ; l'autre féminine, qui « régit », dit Banville (*op. cit.*), les autres vers. Le 1^{er} et le 3^e vers du 1^{er} tercet reviennent tour à tour à la fin de chaque autre tercet. Le quatrain final se compose d'un vers féminin et d'un vers masculin suivis du 1^{er} et du 3^e vers du 1^{er} tercet. La villanelle de Passerat qui commence par ces mots : « J'ai perdu ma tourterelle... » et que citent d'ordinaire les anthologies, peut servir de modèle.

14. Il faut noter une certaine ressemblance entre le rondeau et le rondel examiné *supra* : ces deux formes de poèmes, dont le nom est d'ailleurs en effet le même, ont treize vers l'un et l'autre.

Certains poètes se sont inspirés des divers procédés de répétition de vers qu'offrent les poèmes à forme fixe traditionnels, et ont imaginé des poèmes tels que la *sextine* ou la *picardille* sur le détail compliqué desquelles nous ne pouvons nous appesantir ici. Mais nous devons en revanche indiquer d'une façon moins sommaire une curieuse forme étrangère empruntée à l'Orient : le *pantoum*. Victor Hugo, dans une note des *Orientales*, l'a révélée en publiant une traduction en prose d'un pantoume malais. D'autres poètes en ont composé en vers français, Théodore de Banville notamment qui, en 1856 dans ses *Odes funambulesques* insérait un pantoum intitulé : *Monselet d'automne*.

Le pantoum est formé de quatrains qui ont cette particularité que le second et le quatrième vers de chacun d'eux deviennent le premier et le troisième vers du quatrain suivant, de plus le premier vers du premier quatrain reparaît comme dernier vers du dernier quatrain.

Une forme, également étrangère, et venue d'Asie le *Haï-Kaï* (ou *tanka*) a été très en faveur ces dernières années auprès des poètes. Sa règle est l'absence de règles quant à la nature des vers, des rimes, de la structure du poème. Mais elle prescrit la plus grande concision. Simple notation destinée à évoquer un sentiment ou un paysage, le *Haï-Kaï* doit rappeler les poèmes de Li Tai Pé et des poètes de l'époque des Thang traduits par Rémusat ou les *tankas* japonaises citées par M. Maxime Revon dans sa petite *Anthologie de la littérature japonaise*, ou par le D^r Couchoud dans son livre *Poètes et Sages d'Asie*, et ne pas dépasser, s'il se peut, la longueur d'un distique¹⁵.

*

Pour écrire de beaux vers il ne suffit pas d'observer intelligemment les règles relatives à la rime, à la mesure et au rythme, telles que nous venons de les résumer brièvement. Il faut encore rechercher l'harmonie. Non pas seulement l'harmonie imitative, dont les effets sont en général un peu puérils :

Sa croupe se recourbe en replis tortueux, (Racine)

15. Nous ne citons pas parmi les poèmes à forme fixe les *lambes* (suite de vers alternativement de 12 et de 8 syllabes.) cf. *supra* divers mètres. Nous ne rappellerons également que pour mémoire les genres poétiques tels que la *fable*, la *satire*, l'*élégie*, le *madrigal* ou l'*épigramme* qui relèvent plus de l'histoire littéraire que de la technique poétique. cf. *supra* (vers libre) et les paragraphes consacrés au *distique*, au *quatrain*, au *quintil*, au *sixain*, etc.

bien qu'elle soit susceptible parfois d'étonnantes évocations comme cette notation de déchirement suivi de roulement du bruit du tonnerre ;

La foudre au Capitolin
Tombe. Le bronze sue et le ciel rouge est terne, (Hérédia)

mais d'une façon générale l'heureux agencement des sons – matière aussi subtile que complexe – où d'aucuns ont cherché à découvrir des lois, mais dont la maîtrise semble ne devoir appartenir en propre qu'aux poètes-nés. Le sens de l'harmonie n'est d'ailleurs pas seulement nécessaire au versificateur qui prétend s'élever au-dessus des bouts-rimés ; il est indispensable à tout amateur de vraie poésie pour jouir pleinement des chefs-d'œuvre de notre patrimoine poétique.

Alphabet phonétique

[i]	il, mie, cy gne, île	[b]	b eau, robe
[e]	thé, don ner	[d]	d onner, laide
[ɛ]	lait, très, jou e t, bec	[g]	g are, g uerre
[a]	chat, pa tte	[f]	f eu, chef, ph rase
[ɑ]	pas, pâte	[s]	savant, c ire, ça , tasse
[ɔ]	fort, don ner	[ʃ]	ch ose, tache, sch éma
[o]	sot, rôle, b eau, ga uche	[v]	v oir, rê v e
[u]	genou, boue, ou ù	[z]	zé r o, saison, dose
[y]	uni, cru, mû r	[ʒ]	j e, g igot, g éô l e
[ø]	f eu, d eux, nœ u d	[l]	laid, sol, mol l et
[œ]	j eune, meub l e, p eur	[ʀ]	rue, cour, arrond i , rhume
[ə]	le, prem i er	[m]	m ou, fem m e
[ɛ̃]	vin , ple in , main, exam en	[n]	n euf, can n e, anim a l
[ɑ̃]	a nge, s ans, vent, pa on	[ɲ]	agneau, camp ag ne
[ɔ̃]	mon, omb r e	[ŋ]	camp ing (mots empr. anglais)
[œ̃]	lund i , auc un , parf um	[w]	ou i, ou est, no ir
[p]	p ain, sou p e, app â t	[ɥ]	lui, bruit, mu et
[t]	tab l e, vite, nat t e	[j]	y eux, p iano, mail l e
[k]	coq, q uatre, sac, ké p i		



le mauve le mauvais pas
paspaspas le pas papa

Gherasim Luca

a' [a]

a

ha !

brouhaha

cahin-caha

Nausicaa

ba [ba]

baba

caramba

casba

Cuba

djellaba

isba

macoumba

nouba

rumba

Saba

samba

tuba

bla [bla]

blabla

blablabla

bra [bra]

abracadabra

Alhambra

cobra

ca [ka]

arabica

arnica

atoca, *québ.*

caca

carioca

coca

déca

formica

harmonica

Inca

ipéca

mica

sonica

tapioca

yucca

ça [sa]

ah ! ça !

ça

couci-couça

deça

en deça

cha [ʃa]

cha-cha-cha

datcha

geisha

pacha

padicha

prêchi-prêcha

1. Ajouter tous les verbes du premier groupe, à la troisième personne du singulier, au passé simple.

da [da]

agenda
 anaconda
 armada
 assa foetida
 auneda, *québ.*
 barda
 bardi-barda, *québ.*
 barracuda
 bermuda
 Canada
 corrida
 czarda
 da (oui-da, nennida)
 dada
 fada
 flagada
 gouda
 hacienda
 Ida
 Juda
 lambda
 Léda
 réséda
 sida
 soda
 Véda
 Velléda
 véranda

dra [dra]

Alexandra
 ex-cathedra
 toundra

éa [ea]

aléa
 alinéa
 épiceá
 Léa
 nymphéa

fa [fa]

alfa
 difa
 fa
 sofa

ga [ga]

aga
 alpaga
 bachagha
 bélouga
 fellagha
 gaga
 galéga
 Malaga
 méga
 oméga
 Riga
 rutabaga
 saga
 seringa
 taïga
 Volga
 yoga

gna [na]

cagna

i-a [ja]

a quia
 acacia
 alléluia
 aria
 ave Maria
 batavia
 bégonia
 cafétéria
 camélia
 charabia
 chechia
 chouïa

cochléaria

dahlia
 dia
 fantasia
 forsythia
 gardénia
 hortensia
 intelligentsia
 kemia
 loggia
 maëstria
 mafia
 magnolia
 malaria
 mass-média
 media
 multimédia
 noria
 paranoïa
 paria
 pétunia
 pizzeria
 protège-tibia
 raphia
 ratafia
 razzia
 sangria
 sépia
 séquoïa
 tafia
 ténia
 thuya
 tibia
 trattoria
 via

ja [3a]

jà
 déjà
 soja

ka [ka]

balalaïka
baraka
bazooka
chazpka
eurêka
Kamtchatka
karateka
mazurka
moka
oka, *québ.*
paprika
pérestroïka
polka
svastika
troïka
vodka
yuka

la [la]

a capella
Attila
bamboula
Caligula
cela
celle-là
celui-là
ceux-là
chinchilla
coca-cola
cola
Dalila
delà (au delà etc.)
falbala
favela
fellah
fla
flafla
gala
gorgonzola
halte-là !

holà !

koala
kola
la
là (çà et là)
marsala
paella
par-delà
pastilla
pergola
revoilà
smala
Sylla
tarla, *québ.*
téquila
tombola
tralala
villa
voilà, revoilà

ma [ma]

cinéma
cinérama
coma
comma
cosmorama
curcuma
dalaï-lama
diaporama
diorama
douma
eczéma
fatma
gamma
karma
lama
Lima
ma
magma
mahatma
maxima, minima

Panama
panorama
plasma
pro forma
puma
pyjama
schéma
tréma
uléma
zeugma

na [na]

ana
aréna, *québ.*
bandana
bella-dona
Cana
Catilina
Cinna
deus ex machina
donna (prima)
Etna
fana
gitana
gomina
gymkhana
hosanna
ipécacuana
maïzena
marijuana
médina
na
nana
nirvana
ocarina
piranha
quinquina
sana
sauna
Sina (*pour* Sinaï)
zona

oa [oa]

Bidassoa
boa
Goa
quinoa

oua [wa]

caoua
joua
roua
secoua

pa [pa]

Agrippa
bon-papa
catalpa
coppa
grand-papa
grappa
mea culpa
pampa
papa
prépa
spa
sympa
vespa

pha [fa]

alpha

ra² [ra]

agora
angora
ara
baccara
bandera
caméra
chistera
choléra

diaspora

et cætera
gandoura
hourra
jettatura
Jura
libera
Marmara
mascara
Niagara
nomenklatura
opéra
para
phylloxera
purpura
ré mora
Sahara
Sara
segнора
sierra
surah
tradéridéra
viagra
vitchoura
zingara

sa [sa]

assa
medersa
Ossa
salsa
Sancho Pansa
vice versa

sa [za]

balsa
honoris causa
mimosa
visa

ta [ta]

basta
bêta
Calcutta
canasta
chipolata
delta
desiderata
dolce vita
duplicata
errata
feta
fiesta
gutta
impedimenta
iota
jota
Jugurtha
kefta
magenta
mita
muleta
nota
omerta
patatipatata
persona grata
peseta
pita
placenta
polenta
prorata (au)
quanta
quota
rasta
rata
recta
ricotta
segnorita
ta

tata
taratata
toccata
turista
vendetta
Vesta
volta

tra [tra]
aspidistra
claustra
extra
kamasutra
mantra
nec plus ultra
semen-contra
Sumatra
ultra

u-a [ya]
Gargantua
Nantua

va [va]
bakhlava
bossanova
calva
déva
diva
Java
Jéhovah
Neva

za [za]
alcaraza
colza
coryza
Gaza
influenza

piazza
pizza

ab [ab]

baobab
cab
dab
drab, *québ.*
mihrab
Moab
nabab
rab
yab, *québ.*

abe [ab]

Arabe
astrolabe
crabe
décasyllabe
dissyllabe
dodécasyllabe
hendécasyllabe
heptasyllabe
monosyllabe
Mozarabe
octosyllabe
polysyllabe
syllabe
tétrasyllabe
trisyllabe

able³

able
hâble

able [babl]
absorbable
imperturbable
improbable
probable

blable [blabl]
dissemblable
doublable
invraisemblable
semblable
vraisemblable

brable [brabl]
innombrable

cable [kabl]
accable
amicable, *québ.*
applicable
câble
communicable
confiscable
domesticable
éducable
évocable
explicable
impeccable
implacable
impraticable
inapplicable
incommunicable
inexplicable
inextricable
insécable
irrévocable
peccable
praticable
révocable

3. Voir tous les adjectifs construits sur les verbes en *-er*.