HAL
open science

Comment parlent les vers

Jean-Pierre Resche

To cite this version:

Jean-Pierre Resche. Comment parlent les vers. Expressions, 1999, 14, pp.47-70. hal-02406154

HAL Id: hal-02406154

https://hal.univ-reunion.fr/hal-02406154

Submitted on 12 Dec 2019

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

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

COMMENT PARLENT LES VERS

Jean-Pierre RESCHE
IUFM de la Réunion

« Seulement, sachons n'existerait pas le vers : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complètement supérieur. »
« La puissance des vers tient à une harmonie indéfinissable entre ce qu'ils disent et ce qu'ils sont. »

S. Mallarmé.[1]

La poésie n'est-elle qu'un langage particulier qui exprimerait à sa façon ce que pourrait tout aussi bien dire la prose ? On sait que la question fut posée par Jean Cohen dans une étude volontairement provocatrice parue en 1966, *Structure du langage poétique*[2], et que Gérard Genette y répondit avec une certaine brutalité[3], laissant, du reste, la voie largement ouverte. Il n'est pas question de reprendre ce débat mais d'explorer une des pistes suggérées par Genette : celle du langage du vers. « La puissance des vers », écrivait déjà Mallarmé cité par Genette, « tient à une harmonie indéfinissable entre ce qu'ils disent et ce qu'ils sont ». Langue parfaite, unique, exprimant les êtres et les choses dans une conception cratylienne d'un langage primitif et tout puissant, le vers ne serait donc pas cet « objet inutile » dont parlait l'abbé de Pons au XVIIIè siècle : plus qu'une mnémotechnique ou qu'une beauté surajoutée, plus qu'une technique qui fonderait la légitimité du poète sur une virtuosité à manipuler la langue, les vers exprimeraient ce que les mots ne disent pas – et parfois ne peuvent dire. Ou plutôt, en accord étroit avec les mots, ils constitueraient avec eux un langage nouveau où ceux-ci trouveraient enfin leur sens ultime, si tant est qu'un sens unique puisse épuiser le poème – et réciproquement dans un accord se modulant sur quelques notes, jamais identique et toujours renouvelé par l'immensité du stock lexical et l'infinie variété des vécus individuels. « Harmonie indéfinissable », disait Mallarmé. Et si, au contraire, cet effet « d'harmonie », cet accord intime et apparemment mystérieux était tout à fait définissable ? Cette émotion que

je ressens devant tel ou tel vers, pourquoi me serait-il interdit de l'explorer et d'en percevoir les origines en moi et dans mon accord avec le poème ? De comprendre comment elle se développe, se renouvelle ponctuellement et peut-être parfois meurt ? Ou encore de saisir la façon dont le poète, avec les artifices qui sont les siens et qu'il met en œuvre dans la versification, la provoque et la nourrit.

Pour ce faire, nous avons choisi trois textes poétiques : le premier de Baudelaire (le premier quatrain de « La beauté »), le second de Racine (deux vers de *Phèdre)* et le troisième de V. Hugo, « Le mendiant ». Ils nous ont semblé, chacun à sa façon, propres à illustrer cette manière si particulière dont parlent les vers.

Sur un quatrain de Baudelaire

« **La beauté**

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein où chacun s'est meurtri tour à tour
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière. »

La lecture de ces quatre vers impose d'emblée une impression forte d'harmonie et d'équilibre et donc affirme sans ambiguïté un concept précis de « beauté ». Or ici ce ne sont pas tant les mots dans leur valeur référentielle qui disent cette beauté que les procédés de versification mis en œuvre par le poète.

Ce quatrain se présente en effet comme une définition du concept de beauté dans le cadre d'un discours qui prend la forme d'une prosopopée (figure allégorique, emploi de la première personne, verbe initial « je suis » qui annonce l'expression d'une identité).

Or l'attente du lecteur est à l'évidence déçue : non seulement le verbe « être » ne conduit qu'à une déclaration tautologique (la Beauté dit simplement qu'elle est « belle », ce qui ne surprendra personne), mais encore les trois vers suivants disent, non pas l'essence de cette beauté, mais ses effets : un amour éternel du poète, muet au surplus, ce qui ne laisse pas d'être étonnant car les poètes, comme le fait remarquer joyeusement M. Aymé, sont en général gens très diserts[4]. Il nous faut admettre que la fonction référentielle du langage ne joue

plus ici que très faiblement et que, s'il fallait s'en tenir au « texte », nous ne saurions encore à peu près rien de ce qui se trouve être l'enjeu du poème.

Le seul indice, en l'état, qui nous permettrait de conjecturer la nature de cette beauté est une comparaison : elle est belle, nous dit-on, « comme un rêve de pierre », formule brutalement oxymorique puisque « rêve »et « pierre » appartiennent à des domaines antinomiques qui devraient logiquement s'exclure. Il importe donc, avant d'entrer dans le langage du vers à proprement parler, de « réduire » cette « impertinence » car elle est la clef qui nous permettra d'entrer dans le poème, c'est-à-dire d'intercepter un ensemble de signes disposés dans le cadre précis d'un sonnet.

Sans faire appel à la tradition néo-platonicienne de Marcile Ficin et au sonnet fort connu de Du Bellay intitulé de façon très explicite « L'idée »[5], il est facile d'expliquer le mot « rêve » par la « beauté » telle qu'un artiste peut effectivement la rêver, c'est-à-dire dans un état de perfection absolue. Dans ce contexte, on comprendra que toute réalisation humaine, en matière d'esthétique, ne peut être comprise que comme une tentative vaine et pathétique pour approcher de cette beauté totale. L'artiste le sait mieux que quiconque qui mesure dans chacune de ses œuvres l'écart entre la forme « vue » et le poème, la toile ou la statue qu'il a réalisée, objet par essence même imparfait puisque appartenant au monde de l'humain, étant œuvre d'homme. Pour comprendre cette figure, il n'est que de se rappeler les derniers vers du poème « Bénédiction » où Baudelaire évoque ces « yeux mortels », reflets d'un au-delà dont ils rendent compte certes mais de façon toujours et encore désespérément humaine. C'est ce qu'il faut entendre lorsque le poète évoque ce diadème, future récompense à sa souffrance, qui

« [...] ne sera fait que de pure lumière,
Puisée au foyer sain des rayons primitifs,
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs » (« Bénédiction », FM).

Seul le rêve et l'œuvre d'art qui naît du rêve peuvent donner une idée de l'absolu :

« Ma sœur, côte à côte nageant,
Nous fuirons sans repos ni trêves

Vers le paradis de mes rêves » (« Le vin des amants », FM).

Et parce que ce monde que permet d'entrevoir le rêve est inaccessible, l'artiste est amené à refuser cette pâle existence : « Pour moi je quitterai content un monde où l'action n 'est pas la sœur du rêve. »

Le mot « pierre », dans un tel contexte esthétique, fait à l'évidence référence à l'univers du sculpteur et au monde de la statuaire. Dès lors, il est aisé de « réduire » l'apparente obscurité de l'oxymore qu'il est possible de traduire de la façon suivante : je suis belle comme une statue de pierre telle qu'un artiste peut la rêver, idéale donc au sens platonicien du terme.

Une telle conclusion n'est pourtant pas d'un grand secours pour nous aider à cerner le concept de beauté : les compositions d'un Giacometti ou d'un Rodin peuvent tendre à la beauté idéale sans pour autant ressembler à la statuaire grecque classique ou encore à la beauté mystérieuse des sculptures du Moyen Âge occidental... Alors, quel type de statuaire faut-il imaginer ? Il convient de chercher la réponse à cette question dans l'écriture même du poème – démarche logique et conforme à l'esprit de ce premier vers qui nous invite à regarder une forme. Une série d'indices convergents sinon redondants tendent à affirmer un concept identique et extrêmement précis de la beauté. Ils relèvent en fait de ce que la poésie a de plus classique : le rythme et les homophonies.

Le rythme est ce qu'il y a de plus immédiatement perceptible. La Beauté s'affirme dans un discours versifié parfaitement équilibré et de ce fait éminemment harmonieux. Dans les deux premiers vers, les accents d'intensité reviennent à intervalles réguliers qui construisent le vers sur des mesures en parfait équilibre :

```
                        |                  |          |
Je suis bel / le, ô mortels, // comme un rê / ve de pierre
1   2   3      1   2 3      1       2   3   1 2   3
            6                           6
          |              |              |           |
Et mon sein / où chacun // s'est meurtri / tour à tour [...]
1   2   3    1   2    3    1    2   3   1   2  3
            6                           6
```

Équilibre parfait, la composition de cette structure conduit d'emblée à un concept de beauté de même « facture » : tout n'y est qu'« ordre et beauté ». L'harmonie et la musicalité de ces deux premiers vers sont, de plus, discrètement renforcées par les deux coupes enjambantes « bel / le » et « rê / ve » qui confèrent à la ligne mélodique une fluidité propre à ce type de coupes : nul mouvement ne vient « déplacer les lignes » comme le dira explicitement le second quatrain.

Les vers 3 et 4 semblent rompre avec cette harmonie annoncée. Ils présentent effectivement une structure très différente :

```
        |                 |           |              |
Est fait / pour inspirer // au poè / te un amour
 1    2      l    2   3 4      1 2  3     1   2    3
      6                                 6
        |           |          |                |
Éternel / et muet // ainsi / que la matière
1 2   3    1   2 3    1   2     1   2   3  4
       6                    6
```

Si deux hémistiches présentent en effet des structures équilibrées sur un modèle identique aux deux premiers vers (1-2-3 / 1-2-3), il y a rupture manifeste – et sensible à l'oreille – pour les deux autres dont les mesures sont en déséquilibre (1-2 / 1-2-3-4). Mais cette rupture n'est qu'apparente car le paradigme rythmique ainsi constitué fonde un nouvel équilibre qui rétablit l'harmonie première dans une structure que l'on pourrait assimiler à une figure de chiasme et représenter de la façon suivante :

```
   Vers 3            Vers 4
2 + 4   3 + 3   3 + 3   2 + 4
```

Ainsi se trouve reconstruit, à la fin du vers 4, l'équilibre mathématique en apparence détruit au début du vers 3. La raison de cette rupture est en fait simple : reproduire aux vers 3 et 4 à l'identique les structures engendrées par les rapports mathématiques entre les mesures des vers 1 et 2 aurait peut-être eu pour effet de renforcer le lien entre les concepts d'harmonie et de beauté, mais aurait aussi risqué d'associer ces concepts avec celui de monotonie, risque non négligea-

ble avec ces accents du vieil alexandrin qui auraient sonné comme autant de coups de gong attendus et inévitables. En bref, les vers 3 et 4 ne disent pas autre chose que les deux premiers, mais ils le disent d'une autre façon : que la beauté est faite d'équilibre et d'harmonie. Le langage du vers est ici on ne peut plus clair : si, dans l'espace sculptural, c'est la statuaire grecque classique que désigne cette première strophe, dans l'espace du poème, la Beauté s'identifie à une plastique de l'ordre, de l'équilibre et de l'harmonie des formes qu'expriment très clairement les procédés rythmiques mis en œuvre.

Les homophonies sont de deux sortes : internes et externes

Les homophonies internes sont d'emblée perceptibles et très « voyantes » dans la mesure où elles se trouvent systématiquement sous accent :

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre
ε ε ε ε

La déclaration de la Beauté se fait donc dans une langue où les phonèmes clairs éclatent (è ouvert) avec, en écho à peine affaibli, une reprise de ces sonorités dans les vers suivants 3 et 4 :

Est fait pour inspirer au poète un amour
ε ε
Éternel et muet ainsi que la matière
ε ε

Et comme en réponse, nous percevons les nasales du premier hémistiche du vers 2 :

Et mon sein où chacun
~ ~
ε ε

Ces homophonies internes, compte tenu du contexte et de leur situation sous accent, contribuent fortement à la musicalité du vers. Mais surtout, récurrentes, claires et triomphantes, elles disent l'assurance et l'orgueil d'un discours. De ce fait, elles font puissamment sens.

Les homophonies externes ou de vers à vers, parce que structurantes, jouent un rôle tout aussi déterminant dans ce contexte de discours.

Le type de poème choisi par Baudelaire, le sonnet de tradition française, est, comme on sait, une véritable construction dans l'espace de la page blanche : sculpture d'un texte en quelque sorte pour reprendre la métaphore baudelairienne. Dans ce contexte, les rimes jouent un rôle important. Comme il sied à ce type de poème fixe et strictement codifié, elles y sont particulièrement travaillées. Les vers font sens ici au double niveau de la structure et de la métaphore.

Le système rimique de type embrassa qui s'ouvre avec « pierre » se clôt avec le mot « matière ». La rime riche, modulée sur une synérèse y + è + r avec trois homophonies et des consonnes avant voyelles sous accent proches l'une de l'autre (p / t), est peut-être « banale » mais elle a pour effet de construire le quatrain à l'intérieur d'une structure forte et nettement perceptible : cette perception est visuelle d'abord par l'effet d'une homographie proche mais aussi et surtout phonique, la lecture silencieuse du texte – cas le plus fréquent – n'excluant nullement la formation d'une image acoustique mentale chez le lecteur renforcée par l'effet visuel. Cet « encadrement » de la rime correspond fidèlement à la phrase syntaxique dans le cadre d'une correspondance totale : la rime embrasser va de pair avec une structure syntaxique ample proche de la période qui contribue à la fois à l'harmonie et au caractère oratoire d'un discours se réclamant sans ambiguïté comme appartenant au genre « noble ». Les rimes des vers 3 et 4, plates, sont simplement suffisantes avec cependant deux homophonies vocaliques (amour / tour à tour), mais ce type de rimes, qui met en jeu des phonèmes proches l'un de l'autre dans le temps et dans l'espace, n'implique pas les mêmes exigences pour être perçu du lecteur et offre en fait un autre intérêt.

C'est que l'effet de rapprochement auquel invite naturellement toute rime conduit le lecteur à une lecture du poème d'où se trouve écartée toute ambiguïté. D'une part, il devient évident que le discours de la Beauté, et par voie de conséquence, la Beauté elle-même, s'inscrivent dans un univers exclusivement minéral : entre la « pierre » et la « matière » ; et que cet univers s'oppose au monde de l'affectivité et de l'humain où vit le poète. Ainsi est annoncée clairement l'impossibilité de la quête et la souffrance que disent par ailleurs les mots (« Et mon sein où chacun s'est meurtri tour à tour... »), dans un contexte de

redondance, le vers n'abolissant nullement la fonction référentielle du langage mais construisant son propre langage à partir d'elle et y renvoyant dans un va-et-vient continuel. D'autre part, la rime fait apparaître des oppositions à. l'état latent : le terme « mortel » s'oppose en effet à l'éternité implicite de la Beauté et l'amour du poète s'oppose au sein (de pierre) de la statue. Ces oppositions conduisent à faire émerger le cliché figé « cœur de pierre » dont ce premier quatrain semble à la fois une amplification et une réécriture. Dans ce contexte, la seconde rime (« tour à tour » / « amour ») apparaît comme un clin d'œil puisque là où le lecteur attendait « toujours » (abusivement), c'est-à-dire le concept d'éternité lié traditionnellement à l'amour, il découvre son contraire... et l'inconstance affirmée.

Si les mots ne suffisent pas à définir la Beauté, si même on peut penser qu'ils disent en soi fort peu de choses, le langage des vers est au contraire d'une grande clarté. Ils nous disent que : « Là tout n'est qu'ordre et beauté » – que cette beauté est immuable et froide comme la pierre : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris », précisera le second quatrain qui ne fait que reprendre au fond, dans un autre langage, celui de la prose, ce qu'avait dit le premier dans le langage si particulier, mais si précis des vers. Pour toutes ces raisons, on comprend pourquoi « La beauté » a pu être écrit et lu dans un espace esthétique en marge des *Fleurs da Mal* : l'école parnassienne. On aura compris cependant qu'un tel langage ne peut faire sens qu'en association étroite avec les mots. Que la musique d'un vers, par exemple, ou la récurrence d'homophonies n'acquiert de signification que dans le lien étroit que le poète – et le lecteur – établissent entre le signe proprement poétique et la valeur référentielle ou symbolique du mot.

Sur deux vers de Racine

> « Phèdre :
> "Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
> Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée." »

Ce qui frappe d'emblée dans ces deux vers qui évoquent la souffrance et la rupture, c'est la souplesse et la musicalité de la ligne mélo-

dique – avec peut- être, dans un second temps, comme une nostalgie diffuse dans cette évocation de l'amour et de la mort.

Cette impression forte, immédiatement ressentie, est due à l'accumulation de plusieurs facteurs d'ordre visuel, auditif et rythmique.

Le premier de ces facteurs, c'est l'utilisation même de l'alexandrin (vers ample et souple qui se prête bien au développement du souvenir et à l'expression de la nostalgie) en parfaite concordance avec la phrase syntaxique : nul écart, nul désordre, nulle rupture dans ce distique.

Cette concordance est soulignée par la répartition régulière, dans ces deux alexandrins, des accents d'intensité, des césures et des coupes. Une rapide analyse de la prosodie fait apparaître nettement, comme dans le quatrain précédent, les groupes mélodiques fondés sur des « rapports mathématiques » clairement perceptibles entre les mesures.

```
     |          |                  |          |
Aria / ne, ma sœur,// de quel amour / blessée
 1 23  1   2  3       l    2  3   4     l    2
   3       3                  4          2
       6                            6
            |             |             |          |
Vous mourû / tes au bord // où vous fû / tes laissée
  1     2  3   1  2   3      1   2  3   1   2   3
        3        3                3          3
           6                            6
```

L'équilibre dans le premier hémistiche est parfait : 1 2 3 / 1 2 3 ; comme est parfait celui du second vers où se perçoivent très nettement « ces séries de rapports entre les nombres syllabiques (des) groupes délimités par les accents » dont parle Mazaleyra[6] : 1 2 3 / 1 2 3 // 1 2 3 / 1 2 3.

On remarquera qu'il s'agit là de l'équilibre mathématique de l'alexandrin dit « classique » :

```
1 2 3 / 1 2 3
  3       3
      6
```

Harmonie presque parfaite s'il n'y avait cette légère rupture au second hémistiche du premier vers :

| |
// *de quel amour / blessée*
1 2 3 4 1 2

où le « rapport mathématique » des mesures est encore nettement sensible mais en rupture avec les autres. Nous verrons plus loin comment il est possible d'interpréter cette légère mais nette discordance.

Le troisième facteur de cette musicalité est dû à l'harmonie des sons. Cette harmonie résulte d'abord de l'effet de diérèse de la première mesure « Aria » qui offre d'emblée une modulation discrète mais sensible sur les voyelles i et a. C'est encore, de façon très classique, la prosodie elle-même du vers qui distribue régulièrement une chaîne phonique : C / V / C / V / C/ etc. ; avec alternance consonne/voyelle : V / ou / M / ou / R / u / T / e / Z / o / B / etc. ; sans heurt consonantique du type C / V / C / C / ... ou hiatus.

Surtout il y a le jeu très marqué des homophonies, internes et externes. Ainsi la récurrence du son « a » dans le premier vers, « Ariane, ma sœur, de quel amour blessée », offre comme une modulation discrète mais très perceptible qu'il est possible de lire comme l'expression d'une plainte. Le même vers par ailleurs présente une forte identité phonique entre les mots « ma sœur » et « amour » où nous retrouvons trois phonèmes identiques : M, A, R. Ainsi le mot « amour » peut être lu comme une recomposition dans le second hémistiche du groupe « ma sœur » du premier hémistiche. Ce qui est discrètement affirmé ici par ce jeu phonique obscurément conscient, c'est l'identification de la sœur – Ariane – à l'amour, et donc, plus tard, à la mort comme nous le verrons.

Les modulations vocaliques apparaissent plus nettement encore dans le deuxième vers :

Vous mourûtes au bord où vous fûtes laissée
ou ou u e o o ou ou u e è é

La reprise dans le second vers du mot « amour » dans le verbe « mourûtes » (*cf.* les trois phonèmes M + ou + R) mais aussi la répétition comme en écho du phonème « ou » (quatre occurrences mises en perspective, *cf.* ci dessus) établissent une double relation :

1. d'abord entre l'amour évoqué au premier vers et la mort qui est dite dans le second dans une association avec laquelle le jeu des topos poétiques nous a familiarisés ;

2. et rétrospectivement entre les mots « ma sœur », « amour » et « mourûtes » où l'on reconnaîtra aisément l'association somme toute banale des deux topoï paronymiques de l'amour et de la mort. Cette association « phonique » marque ainsi Ariane d'un signe fatal : pour s'être donnée sans réserve à l'amour, pour s'être, pourrait-on dire, « phonologiquement » identifiée à l'amour, Ariane est condamnée à périr.

Dans un tel cadre, la rime a également un rôle important. Il est vrai que les mots à la rime, comme c'est souvent le cas dans l'écriture théâtrale, sont ici de même nature grammaticale et de même volume. C'est que Racine ne joue pas en effet sur ces registres habituels mais prioritairement sur l'aptitude des homophonies à être perçues très distinctement dans le contexte d'oralité théâtrale. La rime « blessée / laissée », féminine, très riche (quatre sons identiques (1 + è + s + é) et disyllabique) a *de facto* un double effet. D'abord elle prolonge le vers, avec une impression forte d'écho : effet de rêve et de tristesse qui s'accorde avec la réminiscence d'un souvenir malheureux. Ensuite et surtout elle met en relation deux termes : « blessée » et « laissée » dont le premier est la conséquence du second (Ariane meurt d'être abandonnée). L'effet paronymique entre les deux termes renforce la relation de cause à effet introduite par la métaphore mimique ou, plus exactement, la métonymie rimique dans la mesure où on peut y voir une relation de contiguïté.

La pratique systématique de la coupe enjambante (3 sur 4), enfin, est, là encore, un facteur important de musicalité :

Aria / ne, ma sœur [...]
Vous mourû / tes au bord // où vous fû / tes laissée

L'absence de heurt et la souplesse qui en sont les caractéristiques premières ont pour conséquence que les mots, comme emportés dans un ample mouvement sans cesse renaissant, se trouvent liés par une parfaite fluidité phonique[7]. Il est aisé cependant de relever une exception remarquable dans le second hémistiche du premier vers, « amour /

blessée », dont l'effet de rupture est renforcé par l'interruption de la chaîne C / V / C / V : M / ou / R / Bl / è / et par la rencontre des consonnes R (qui laisse la voix comme en suspens) et B dont le point d'articulation est éloigné de la première. Par opposition au contexte général, cette rupture fait sens.

De ce qui précède, on aura saisi le paradoxe : ces vers d'une musicalité extrême disent l'harmonie du monde alors que les mots utilisés par Racine, « blessure », « mourûtes », « laissée », expriment l'abandon, la violence et la mort. Comment rendre compte de ce paradoxe ? Y a-t-il contradiction et discordance entre la musique des vers et les mots, ou bien faut-il voir là au contraire, dans ce qui ne serait qu'une contradiction apparente, une alliance intime de ce que disent les mots et ce qu'expriment les vers ?

Ce que l'on a relevé dans le second vers et le premier hémistiche du premier, c est une impression dominante d'harmonie. La rupture intervient précisément lorsque sont évoqués l'amour d'Ariane pour Thésée et la blessure qui en résulte ; en fait, ces deux vers expriment de la façon la plus claire qui soit la vision religieuse de Racine : si le vers qui évoque la mort d'Ariane est d'une musicalité parfaite, c'est que dans le contexte où s'inscrit la pensée de l'auteur, consciemment ou non, la mort n est pas un scandale, elle ne vient pas rompre l'harmonie de l'univers dont elle est une composante d'ordre naturel et religieux. Elle n est pas tragique. Elle n'est pas rupture. Le vers se présente donc en harmonie totale. L'équilibre et la musicalité qui frappent, séduisent et étonnent le lecteur ne nient pas la mort qui est réellement dite (« vous mourûtes »), mais ils la situent dans un contexte à sensibilité chrétienne où elle n'est que passage de l'imperfection terrestre à la perfection en Dieu. En revanche, la passion amoureuse, dans l'esprit janséniste (et il n'est que de lire les *Essais de morale* de Nicole pour s'en convaincre) est ce qui installe le désordre : toute la tragédie de *Phèdre* en témoigne mais aussi tout le théâtre de Racine et, par delà, une part importante de la littérature du XVIIe siècle qui renvoie une vision très négative de la passion. Le théâtre de Molière lui-même témoigne de cette méfiance de l'homme pour cette puissance qui frappe par sa capacité à détruire : Guicharnaud8 a ainsi pu montrer que le schéma habituel de ses pièces est construit sur la structure ré-

currente d'un groupe qui lutte pour restaurer l'ordre là où l'autorité naturelle et « légale », entraînée par une passion dévorante et condamnable, a failli à sa mission et installé le désordre.

C'est donc tout à fait logiquement que cette blessure de l'amour vient rompre l'équilibre au second hémistiche du premier vers par un déplacement de l'accent :

| |
// *de quel amour / blessée*
1 2 3 4 1 2

souligné par un écart unique avec le reste du distique. Dans ce contexte de rupture, on ne sera pas surpris de voir le mot « blessée » particulièrement mis en valeur par des moyens certes différents de nature mais singulièrement convergents et dont plusieurs ont déjà été signalés :

- l'effet de lenteur dû à une tendance dans la diction à recréer un équilibre tel que 1 2 3 4 = 1 2
(a) (b)

ce qui suppose un débit plus rapide en (a) et un ralentissement en (b)[9] ;

- l'absence de coupe enjambante, cas unique dans ce distique ;
- la rupture de la chaîne phonologique C / V / C / etc. ;
- la nature phonique de la consonne d'attaque de « blessée » après le « R » du mot « amour » qui reste en suspens et crée l'attente.

On comprend mieux dès lors la raison d'être de la chaîne phonique et thématique qui associait les mots « sœur », « amour » et « mourûtes ». Phèdre est en effet doublement destinée à la mort : par le lien du sang, elle est la sœur d'Ariane ; par l'amour qu'elle éprouve pour Hippolyte, elle se trouve associée à cette même sœur dans une même identité amoureuse, car Hippolyte étant le fils de Thésée, elle se trouve dans une même situation tragique déjà marquée par le destin et aggravée par le caractère incestueux et scandaleux de son amour pour Hippolyte. Pour toutes ces raisons, elle est condamnée à périr, la mort symbolisant la punition de la faute morale et le poids du destin.

Cette identité de Phèdre et d'Ariane, dite par le langage particulier de la poésie plus que par les mots, par un langage non référentiel donc, annonce la malédiction de Phèdre et son destin : quoi qu'elle

puisse faire, le rapprochement de ces trois termes opéré par la puissance du verbe la désigne à la mort : elle est la sœur d'Ariane dans le cadre d'une filiation maudite.

L'analyse prosodique de ces deux vers de *Phèdre* renvoie donc à une double représentation qui nous offre un remarquable exemple de syncrétisme entre deux visions religieuses unies dans une même vision de la culpabilité de l'homme :

- Celle de la légende grecque où nul n'échappe à son destin dans une dynamique singulièrement étrangère à nos schémas intellectuels et moraux où le concept de « faute » est affirmé, dans son objectivité totale, comme indépendant de toute volonté consciente de l'individu, C'est Œdipe découvrant sa faute et se crevant les yeux au moment même où sa ville est frappée par la peste.

- Celle d'une conception chrétienne et plus précisément janséniste : d'une part, parce qu'il est prédestiné, l'homme ne peut par son seul mérite gagner son salut. En dépit de sa propre volonté et de son combat, Phèdre est condamnée et c'est ainsi qu'on a pu dire, à juste titre, qu'elle est « une chrétienne à qui Dieu a refusé sa grâce » ; d'autre part, l'homme est condamné à subir la malédiction de la chute parentale : en aimant Thésée, le meurtrier futur du Minotaure, et Hippolyte, le fils de ce même Thésée, Ariane et Phèdre reproduisent *de facto* l'amour monstrueux et fatal de Pasiphaé, leur mère. Compte tenu du contexte éminemment chrétien où se réalise le théâtre racinien, on ne peut affirmer plus clairement le poids biblique de la faute originelle.

Sur un poème de V. Hugo

« **Le mendiant**

1 Un pauvre homme passait dans le givre et le vent.
2 Je cognai sur ma vitre ; il s 'arrêta devant
3 Ma porte, que j'ouvris d'une façon civile.
4 Les ânes revenaient du marché de la ville,
5 Portant les paysans accroupis sur leurs bâts.
6 C'était le vieux qui vit dans une niche au bas
7 De la montée, et rêve, attendant, solitaire,
8 Un rayon du ciel triste, un liard de la terre,

9 Tendant les mains pour l'homme et les joignant pour Dieu. »
10 Je lui criai : "Venez vous réchauffer un peu.
11 Comment vous nommez-vous ? Il me dit : "Je me nomme
12 "Le pauvre". Je lui pris la main : "Entrez, brave homme."
13 Et je lui fis donner une jatte de lait.
14 Le vieillard grelottait de froid ; il me parlait,
15 Et je lui répondais, pensif et sans l'entendre.
16 "Vos habits sont mouillés", dis-je, "il faut les étendre
17 "Devant la cheminée." Il s 'approcha du feu.
18 Son manteau, tout mangé des vers, et jadis bleu,
19 Étalé largement sur la chaude fournaise,
20 Piqué de mille trous par la lueur de braise,
21 Couvrait l'âtre, et semblait un ciel noir étoilé.
22 Et, pendant qu'il séchait ce haillon désolé
23 D'où ruisselait la pluie et l'eau des fondrières,
24 Je songeais que cet homme était plein de prières,
25 Et je regardais, sourd à ce que nous disions
26 Sa bure où je voyais des constellations. »

Les Contemplations, « En marche », IX.

Ce poème fort connu de V. Hugo présente une curieuse juxtaposition d'effets prosaïques et poétiques. Le texte se présente indubitablement comme poème, d'un part sur un plan visuel par son émergence dans l'isolement typographique de la page blanche et le silence qui l'entoure selon une convention solidement établie, d'autre part d'un point de vue prosodique, le premier vers écartant toute confusion avec la prose par le jeu discret du « e » dit muet à la quatrième syllabe. Ainsi il suffit de lire cet alexandrin à haute voix pour faire apparaître l'écart existant entre le texte poétique :

| | | |
« Un pauvre hom / me passait // dans le gi / vre et le vent »
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

et ce qui serait de la prose par la simple disparition d'une syllabe :

| |
« Un pauvre homm(e) passait dans le givre et le vent »
l 2 3 1 2 3 4 5 6 7 8

Cette apocope du « e » muet et la rupture de la suite alternative C/V/C/V/C/V qui en résulte dans la seconde lecture ont pour consé-

quence la disparition de la ligne mélodique de l'alexandrin. Ainsi en dépit des signes typographiques, il n'y aurait plus vers mais prose, l'effet-prose étant alors renforcé par la banalité apparente du propos.

La première partie du poème présente cependant un nombre important d'éléments anti-poétiques, ou tout au moins anti-prosodiques troublants : il s'agit, d'une part, de discordances récurrentes entre phrase poétique et phrase syntaxique, d'autre part de discours rapportés.

Les discordances se trouvent en fin de vers :

v. 1 [...] *il s 'arrêta devant*
Ma porte...
v. 6 *[...] au bas*
De la montée
v. 11 *[...] Je me nomme*
Le pauvre.
v. 16 *[...] il faut les étendre*
Devant la cheminée.

ou à la césure :

v. 10 *Je lui criai : …venez // vous réchauffer un peu*"
v. 14 *Le vieillard grelottait // de froid ; il me parlait...*
v. 18 *Son manteau, tout mangé // des vers, et jadis bleu...*
v. 21 *Couvrait l'âtre, et semblait // un ciel noir étoilé*
v. 25 *Et je regardais, sourd // à ce que nous disions...*

Leur nombre est important et témoigne d'une recherche consciente de l'auteur en vue d'un effet à produire. La première question qui se pose à un lecteur est, bien sûr, celle du « traitement » de ces discordances : s'agit-il d'enjambements (ou de contre-enjambements) ou de rejets (ou de contre-rejets) ? Pour les discordances de vers à vers, la réponse ne fait aucun doute : le simple bon sens exclut le rejet pour les vers 1, 6 et 16, non pas parce qu'il est impensable de « suspendre » le vers au milieu d'une locution prépositive, comme l'a montré Mazaleyrat pour deux autres vers de V. Hugo[10], mais simplement parce que le rejet aurait pour effet une mise en valeur de termes qui, en soi, n'ont aucun intérêt : « ma porte », « de la montée », « devant la cheminée ». Disons même que la mise en valeur de ces trois termes serait ridicule. L'enjambement s'impose qui détruit le vers et installe la prose. La discordance du vers 11 est plus ambiguë : une lecture en rejet est en

effet possible et peut-être souhaitable. Par l'attente qu'il crée à la suite de la suspension de la voix et de la phrase après le verbe « nomme », le mot « pauvre » acquiert une importance considérable renforcée par la brutalité de cet « écart » dans ce contexte de prose. Cette mise en valeur du mot « pauvre » soulignée encore par la coupe lyrique qui isole le mot et l'emploi du déterminant de notoriété « le » sans référent intra-textuel renvoie immanquablement le lecteur au Pauvre de l'Évangile, interprétation surdéterminée par la présentation du mendiant comme « homme de prières » (« … et les joignant pour Dieu ») reprise au vers 24 (« cet homme était plein de prière »). Cette rupture dans la dynamique du poème annonce en quelque sorte la transfiguration qui va s'opérer peu à peu et le passage dans l'univers poétique.

Les discordances à la césure sont moins « voyantes » qu'en fin de vers dans la mesure où elles ne sont pas soulignées par la chute de l'unité rythmique et le blanc qui isole. Les vers 3 et 6 offrent des exemples ambigus contaminés par les discordances de vers à vers qui font basculer tout ce début dans la prose. Les vers 10 et 12, par contre, sont on ne peut plus clairs :

« Je lui criai ."Venez // vous réchauffer un peu"

"Le pauvre. Je lui pris // la main : "Entrez brave homme [...].

Les deux discordances ne peuvent être lues que comme des enjambements. Même remarque pour les vers 14 et 18. La syntaxe du vers 14, avec une phrase se terminant à la huitième syllabe, accentue encore le phénomène et fait basculer les quatre dernières syllabes dans le vers suivant avec un puissant effet destructeur.

Le second facteur qui rapproche ce poème de la prose est le discours rapporté qui prend ici la forme d'un dialogue entre le poète et le mendiant. À l'exception du cadre bien précis de l'écriture théâtrale, le procédé est plutôt rare en poésie puisqu'il a pour effet habituel, du moins dans le cas d'un échange rapide, de ne plus pouvoir assurer la ligne rythmique minimale en deçà de laquelle n'existe plus le vers. C'est précisément le cas des « vers » 10, 11, 12 :

« Je lui criai : "Venez vous réchauffer un peu.

Comment vous nommez-vous ?" Il me répondit : "Je me nomme

Le pauvre". Je lui pris la main : . "Entrez, brave homme. " »

où, du vers, il ne reste plus que des aliments formels, notamment d'ordre visuel comme la disposition typographique dans la page. Les vers 16 et 17 présentent des caractéristiques identiques : « "Vos habits sont mouillés", dis-je, "il faut les étendre / Devant la cheminée". Il s'approcha du feu. » ; où discours et récit sont mêlés strictement. Dans les deux cas, une transposition typographique sous la forme de dialogues tels qu'ils se présentent habituellement dans un roman ne laisserait plus rien deviner du vers initial. Le procédé de discordance renforce, du reste, cette impression que le « vers » n'existe plus, qu'il disparaît dans une prose qui ne ferait plus entendre de la musique primitive que des récurrences polyphoniques considérablement atténuées du fait de la disparition de la phrase harmonique qui les portait.

Le fait enfin que le poème soit construit sur une anecdote dont il affiche les marques typologiques (« Un pauvre homme passait... Je cognai sur ma vitre... Il s'arrêta... ») n'est pas étranger non plus à l'impression que nous avons de nous trouver devant une prose rimée. Si le poème a pu en effet être récit à l'origine, et parfois récit très long, les lecteurs modernes que nous sommes ont désormais dévolu ce rôle au genre romanesque qui ne parle plus en vers depuis longtemps. Inconsciemment peut-être mais de façon bien réelle cette contamination joue. Ainsi le thème abordé, celui du quotidien et de ses acteurs les plus humbles, la spécificité narrative du texte, l'ampleur des parties dialoguées, les discordances nombreuses à l'origine d'enjambements jusqu'au deux tiers du texte, situent paradoxalement le poème *a priori* du côté de la prose.

Or le texte de Hugo, nous le sentons bien, est éminemment poétique jusque dans ses procédés, et notamment dans ce jeu des écarts qu'il propose : en définitive, ce n'est pas tant le vers qui devient prose que la prose qui, par un mouvement inverse, devient poésie. Il n'y a pas dégradation de l'écriture mais élévation. « Le mendiant » est un poème qui naît d'une anecdote, de la vie quotidienne et ordinaire ; le monde qui s'offre au regard de V. Hugo est d'abord celui de la banalisa : un pauvre, des « paysans accroupis sur leurs bâts ». Mais c'est là un univers qui s'inscrit dans la thématique hugolienne des humbles : ce mendiant appartient au même monde que le couple de pêcheurs des « Pauvres Gens »[11], au monde des « misérables » avec ses héros (Jean

Valjean, Cosette, Fantine, Gavroche), à celui des *Travailleurs de la mer*. Dans cette thématique, le choix de V. Hugo signifie clairement la haute dignité des humbles. Avec la somme épique que sont *Les Misérables*, ils entrent dans le monde romanesque et sont au cœur de l'intrigue ; avec « Les Pauvres Gens », ils accèdent à la dignité poétique au même titre que les preux Roland et Olivier. Dans ce poème des *Contemplations*, nous assistons à une même promotion esthétique, plus radicale que les précédentes peut-être puisque ce pauvre est appelé à participer à la transformation du banal quotidien opérée par le regard du poète. Et c'est précisément ce qu'exprime cette prose si proche de la poésie qu'elle est déjà poème, qu'elle en prend les marques, qu'elle est prête à un éveil. Et c'est précisément cette aptitude à l'éveil que marque cette tension entre prose et poésie, avec encore, cependant, une primauté d'un quotidien qui frémit et ne demande qu'à naître dans une langue plus lumineuse. Le rôle du poète est d'éveiller ce quotidien à la conscience poétique. Dans le spectacle qu'il aperçoit de sa fenêtre, il a vu un mendiant, un pauvre homme. La métamorphose opérée par le regard se réalise à mesure que le poème progresse et que la vision s'affine : le « pauvre homme » devient « le pauvre », le « vieux », un « vieillard » puis « un homme... plein de prières ». Enfin, là où les autres hommes ne voient qu'un manteau misérable, le regard du poète voit et révèle un monde insoupçonné et des myriades d'étoiles.

À mesure que se construisent cette vision et cette révélation, et la traduisant dans le langage du vers, la langue poétique peu à peu se constitue et s'impose, s'écartant définitivement d'une prose qui n'a plus lieu d'être puisqu'elle exprimait précisément ce qui n'existe plus. Les vers 18 à 21 qui traduisent un premier état de la vision (le manteau devient un « ciel noir étoilé »), témoignent du changement qui s'opère : si le premier vers qui évoque « son manteau, tout rongé des vers, et jadis bleu » relève du même esprit et de la même dynamique prosodique que les vers précédents avec un enjambement à la césure, le vers 19 est un retour sans équivoque à la musique forte de l'alexandrin avec équilibre parfait des mesures :

| | | |
« Étalé / largement // sur la chau /de fournaise »
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

avec coupe enjambante discrète dans le second hémistiche et antéposition de l'adjectif « chaude ». Le vers 20 présente une figure rythmique diffluente, que nous avons appelée « chiasme », mais tout aussi nette :

| | | |
« Piqué / de mille trous // par la lueur / de braise »
l 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2

avec une diérèse sur le mot « lueur » qui présente une figure d'écart supplémentaire. Le vers 21, dernier de cette unité syntaxique et sémantique, est plus complexe : il clôt d'abord la phrase commencée au vers 18 : « Son manteau... Couvrait l'âtre » dans ce qui pourrait être considéré comme un rejet à valeur imitative – mais en réalité, la phrase, après une pause forte marquée par la coupe et la ponctuation, rebondit dans ce qui, transfiguré cette fois, devient vision. La scansion du vers se présente donc de la façon suivante :

| | | |
« Couvrait l'â / tre, et semblait // un ciel noir / étoilé »
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

La seconde mesure du premier hémistiche (« et semblait ») apparaît nettement en situation de contre-rejet. Ce contre-rejet a pour effet une mise en relief maximale par suspension de la phrase syntaxique après « semblait » – traduction mimétique d'une hésitation au bord d'une vision qui est volontiers gouffre chez V. Hugo et qui, à ce titre, peut être effrayante comme l'est toute révélation du divin et de l'infini. Contrairement donc à ce qui a été constaté dans les 18 premiers vers, la discordance ne relève plus ici d'une dynamique de prosification des vers par le procédé d'enjambement mais fait entrer le quotidien en poésie par la mise en œuvre d'un écart qui se veut rupture.

Les cinq vers suivants, qui confirment la prépondérance du poétique, ne présentent plus aucun signe de connivence avec la prose, même dans l'évocation des gestes familiers où la phrase épouse désormais le rythme souple de l'alexandrin :

| | | | |
« Et pendant/ qu 'il séchait // ce haillon / désolé »'
l 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

ou encore :

| | | |
« Je songeais / que cet homme // était plein / de prières, »'
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 23

Ainsi la vision s'installe : sous les apparences chaotiques du monde, se révèle une harmonie nouvelle et insoupçonnée qui est celle de la poésie. Le quotidien est en quelque sorte apaisé dans l'expression mélodique du vers qui désormais impose sa musique et son rythme, transfigurant la prose comme elle illumine le réel, avec cependant des variantes qui évitent la monotonie comme au vers 25, « D'où ruisselait / la pluie // et l'eau / des fondrières », que la syntaxe et le sens nous invitent à lire comme un alexandrin classique plutôt que comme un trimètre romantique selon une disposition : 1234 / 12 // 12 / 1234.

Cette structure en chiasme a pour effet de mettre en valeur les deux termes centraux qui relèvent du topos de l'eau (« eau » / « pluie ») par opposition à celui du feu (« fournaise » / « braise ») et d'assurer une ligne rythmique forte où, là encore, apparaissent nettement les « rapports mathématiques » entre les mesures.

Le vers 25 présente à nouveau une discordance (« ... sourd // à ce nous disions ») qu'il faut lire encore comme un contre-rejet, d'autant plus sensible qu'il intervient dans un contexte de déséquilibre maximal entre les deux mesures du premier hémistiche (12345 / 1). Ainsi est dit l'isolement du poète dans cet instant même, éminemment religieux, où il entrevoit et nous dévoile l'invisible au-delà. Le dernier vers enfin présente à nouveau, dans le second hémistiche, un double écart avec la prose : le premier est la diérèse « i – ons » qui a pour effet d'amplifier le mot « constellations » déjà très long, comme si la vision poétique s'ouvrait sur l'infini ; le second est l'accent contre-tonique ou Nebenton qui intervient dans les suites syllabiques longues deux syllabes avant l'accent, soit sur l'antépénultième. Ce qui conduit à scander l'hémistiche de la façon suivante :

| |
« // des constella / tions »
1 2 3 4 1 2

Ce qui est remarquable dans cette seconde partie du poème, c'est la disparition de tout élément de prose : alors que la première partie accumulait enjambements et dialogues, toute figure de ce type disparaît ici complètement. Un rythme s'impose peu à peu : l'alexandrin se reconstruit, non plus cette fois sur la quotidienneté d'une vision familière mais dans un contexte propre à un élan poétique et mystique qu'un réseau lexical discret de termes religieux a préparé depuis le début. Les signes poétiques se multiplient dans la prosodie. Cette spécificité retrouvée du vers accompagne et rythme le mouvement qui va de la vie familière et du monde des hommes au spirituel. Elle dit ce mouvement comme le début du poème disait le quotidien. Ainsi la construction progressive de l'identité poétique est mimétique de l'entrée des humbles dans un monde qui leur avait été jusque là presque interdit. Hugo annonce ici, par cette habile mise en œuvre des ressources prosodiques, le potentiel poétique des pauvres. Ce faisant, il propose un regard neuf sur le monde, les hommes et les objets.

Le choix de ces trois textes poétiques de Baudelaire, Racine et Hugo ne relève pas du hasard : ils sont en effet exemplaires de l'aptitude du vers à faire sens. L'analyse qui en a été faite montre que celui-ci n'est pas un simple ornement, qu'il n'est pas non plus seulement un outil d'ordre mnémotechnique. Le vers a son langage[12]. Il peut être redondant par rapport aux mots comme dans le poème de V. Hugo, les accompagnant, les mimant, et leur conférant une puissance orphique puisque capables d'ouvrir la vision sur l'infini. Mais il peut aussi exprimer ce que les mots ne disent pas somme dans le sonnet de Baudelaire. Il peut enfin être l'expression d'une vision qui dépasse immensément les mots comme dans les deux vers de *Phèdre*. Mais ce langage du vers ne parle jamais en dehors des mots. Ce que disent les vers se construit à partir d'eux et avec eux. Contrairement au sourire du chat dans le livre de Lewis Caroll, ils n'existent pas en leur absence. En d'autres termes, le vers n'entend pas abolir la fonction référentielle du langage, il l'utilise au contraire jour se constituer en système – jamais autonome. Et comme toute langue, il ne parle qu'à ceux

qui l'ont appris et pratiqué : il serait fastidieux de rappeler ici ce que les poètes eux-mêmes, de façons parfois fort diverses, ont dit, à toutes les époques, de la nécessaire initiation poétique, même si l'exemple de la poésie contemporaine nous montre que cette initiation ne passe pas nécessairement par une étude de la versification et qu'il peut y avoir d'autres voies à l'expression poétique.

Revenons pour terminer à notre question de départ : on aura compris, en lisant ce qui précède, que nous avons voulu montrer qu'il n'est pas « d'harmonie indéfinissable » ; que, si la création portique reste un mystère, il m'est toujours possible, à moi lecteur, de comprendre comment le poème me parle et résonne en moi. Est-il dès lors acceptable de rester aux portes du mystère comme on le veut parfois, en spectateur de la ronde des Muses, recevant la poésie « dans le silence et le recueillement » ?

Notes

l. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, coll. « La Pléiade », Gallimard.
2. Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.
3. Genette, Gérard, « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*,. Éd. du Seuil.
4. *Cf.* l'analyse de ce poème par M. Aymé, *in Le Confort intellectuel*, Flammarion, 1949, pp. 28 et suiv., où l'auteur se livre à une critique impitoyable et iconoclaste du sonnet de Baudelaire.
5. J. du Bellay, « L'olive », s. l13.
6. Mazaleyrat, Jean, *Éléments de métrique française*, Armand Colin, pp. 14 et s.
7. « Cette tendance de la langue à progresser par vagues successives », écrit J. Mazaleyrat, « présente un aspect esthétique peut-être interessant à noter. En effet, de cette organisation des phrases et des groupes, à peu près constante dans le discours "lié", résulte une sorte de mouvement ondulatoire, chaque groupe rythmique se formant comme dans un creux, amplifiant progressivement ses syllabes jusqu'à un maximum de volume (sur la tonique), et s'achevant avant un autre creux, à partir duquel s'enfleront les syllabes du groupe suivant ; d'où la comparaison de la vague parfois utilisée à ce propos. [...] Et il est vraisemblable que quelques uns des vers traditionnellement retenus comme les plus souplement élégants de la langue, les "Aria / ne ma sœur...", "Souverai / ne des mers...", "Pâle étoi / le du soir..." et autres de même facture, doivent une part de l'effet qu'ils produisent à leurs coupes

enjambantes et à l'ondulation ainsi imprimée au mouvement de la phrase, qui se creuse au passage de la syllabe caduque pour s'enfler progressivement ensuite et reprendre dans chaque creux un nouvel élan » (Mazaleyrat, Jean, *in opus cit*., pp. 174-175.)

8. Guicharnaud, Jean, *Molière, une aventure théâtrale*, NRF, Gallimard, 1963.

9. Grammont, Maurice, *Petit traité de versification française*, A. Colin, coll. « U », 1969, p. 51.

10. Mazaleyrat, Jean, *in opus cit.*, pp. 123-124.

1l. V. HUGO, *La Légende des Siècles*, LII.

12. « La poésie », affirmait Valéry, « est l'ambition d'un discours chargé de plus de sens et mêlé de plus de musique, que le langage ordinaire n'en porte et n'en peut porter » (Valéry, « Passage de Verlaine », 1921, *in Variété*.)