

SRIN

STUDIA ROMANICA

Directeur: Sándor Kiss

de DEBRECEN

ILDIKÓ SZILÁGYI

LES TENDANCES ÉVOLUTIVES
DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE
À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

(La problématique du vers libre)

SERIES LINGUISTICA

FASC. IX.

Debreceni Egyetem
Egyetemi és Nemzeti Könyvtár



7052 1283

**Studia Romanica
de Debrecen**
Directeur : Sándor Kiss
Series Linguistica
Fasc. IX.

ILDIKÓ SZILÁGYI

**LES TENDANCES ÉVOLUTIVES
DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE
À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE**

(La problématique du vers libre)



Debrecen, 2004

A 2.527.564

*Maquette : József Varga
Mise en page de l'auteur*

Ouvrage réalisé avec le soutien du
Service Culturel de l'Ambassade de France en Hongrie

ISBN 963 472 870 7
HU ISSN 1500 0000



08755/2006

© Szilágy

Felelős kiadó: Dr. Bujalos István
Készült a Debreceni Egyetem Könyvtárának
sokszorosító üzemében 250 példányban
Terjedelme: 22,88 A/5 ív

AVANT-PROPOS

Le présent travail reprend ma thèse de doctorat du même titre. Achevée de rédiger en 2002, elle a été soutenue à l'Université Eötvös Loránd de Budapest en 2003 (École Doctorale de romanistique). Je tiens à remercier Mme Ilona Kassai et M. László Bárdos de leurs critiques judicieuses dont j'espère avoir tiré profit. Le texte de la thèse a été l'objet de modifications mineures. Pour faciliter la lecture, j'ai jugé nécessaire de supprimer de nombreuses notes, mais aussi de faire quelques additions explicatives.

Les chapitres III. 2-3. s'inspirent de mon mémoire de D.E.A. (*« Ecrire ! Comment ? » Des moyens d'expression de la difficulté d'être dans la poésie de Jules Laforgue*), écrit sous la direction de M. Jacques-Philippe Saint-Gérand à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand (1995). Ses remarques m'ont été d'une grande utilité.

C'est aux conseils et encouragements de M. Sándor Kiss que je dois le plus. Il m'a accompagnée et dirigée tout au long de mes recherches. Il a bien voulu relire les différents états de ce texte et me faire profiter de ses suggestions. Sans son aide et soutien constant, ni la thèse ni ce livre n'existeraient.

I. INTRODUCTION

Le présent travail se propose de décrire avec précision les tendances évolutives de la versification française à la fin du XIX^e siècle. La rupture qui se produit alors et que l'on a pu appeler « crise de vers » (Mallarmé 1945, 360), « catastrophe » (Roubaud 1988, 19)¹ ou « révolution poétique » (Kristeva),² met fin à la dominance de la versification classique. A un système strictement codifié se substitue un autre, libre par principe de toute contrainte. Pourquoi et comment sont abandonnées les règles mises en place trois siècles auparavant ? Faut-il encore tenter d'identifier les faits de versification dans la poésie moderne ? Quelles sont les caractéristiques formelles des nouveaux types de poèmes et comment les dégager ? Un examen attentif de ce qui s'est effectivement passé – ce qui disparaît, ce qui apparaît, ce qui reste inchangé – devrait apporter des éléments de réponse à ces questions.

Tout en essayant de placer les nouvelles formes poétiques dans une perspective générale, nous nous sommes imposé un certain nombre de limites. Limites géographiques : à part quelques allusions, nous avons renoncé à établir des comparaisons avec des tentatives de renouvellement menées simultanément en dehors de la France. (Il est à noter que les recherches françaises effectuées dans le domaine ont toujours servi d'exemple aux travaux hongrois, auxquels on ne manquera pas de se référer.) Limites temporelles : nous avons restreint notre champ d'investigation au derniers tiers du XIX^e siècle, plus précisément aux années qui précèdent et qui suivent 1886, date charnière dans l'histoire de la versification française. C'est à partir de là que la technique vers-libriste, au bout de tout un siècle d'évolution, se manifeste en France. On se concentrera à la problématique du vers libre, en laissant de côté celle du poème en prose qui nécessiterait une étude à part.³ (On ne s'interdira pas cependant d'y faire allusion à propos des essais des vers-libristes, faits dans le domaine.) Ce ne sont pas les auteurs, les circonstances de rédaction et la réception contemporaine des premières publications en vers libres qui nous intéressent essentiellement, on n'en traitera qu'en passant. Le but à atteindre est de bien cerner les problèmes spécifiques

¹ Les renvois à la bibliographie en cours de texte sont indiqués entre parenthèses (le nom de l'auteur est suivi par la date de l'édition utilisée et l'indication de la page). Les références complètes se trouvent dans la bibliographie.

² Kristeva, J. 1974. *La révolution du langage poétique*. Seuil, Paris.

Nous avons donné en note de bas de page les références détaillées des ouvrages utilisés seulement sur des points particuliers.

³ On possède plusieurs travaux qui y sont entièrement consacrés. Par exemple, Bernard (1994), Johnson (1979), Sandras (1995), Szabó (1980).

posés par l'existence de cette forme poétique que certains hésitent encore à considérer comme poème. « Aujourd'hui le vers libre a remporté de grandes victoires. Il est grand temps de dire qu'il est le vers caractéristique de notre époque ; affirmer que ce vers est une exception ou qu'il est à la limite de la prose est une erreur tant historique que théorique. »⁴ – la déclaration de Iouri Tynianov remonte à 1924. La technique du vers libre domine l'écriture poétique pendant la période surréaliste et reste, sans devenir exclusive, la forme privilégiée de la poésie contemporaine, bien qu'on ait pu parlé de son « échec » (Roubaud 1988, 151). L'importance des changements dans les structures poétiques à la fin du XIX^e siècle (ils sont déterminants pour la poésie moderne), ainsi que la relative pauvreté des études consacrées à cette période complexe, justifient notre choix de thème. En ce qui concerne notre approche, donnons quelques précisions.

C'est une idée reçue que « toute étude de métrique, et à plus forte raison toute préoccupation de même espèce [...] est dépassée, datée au mieux dans le XIX^e siècle » (ibid., 11).⁵ Il est évident que les traités de versification donnant des listes de prescriptions et de proscriptions ne sont plus pertinents. L'acception moderne du terme est différente. On entend par « versification » (de *versus*, vers, et *facere*, faire) « l'étude de tous les types de structuration du vers » (Molino–Tamine 1982, 26).⁶ On garde le mot « métrique », en accord avec son étymologie, aux phénomènes réglés, mesurés.⁷ Il faut reconnaître que l'usage n'est pas unanime : métrique et versification sont souvent prises pour des synonymes.⁸ Il paraît pourtant que dans ces dernières années l'emploi du terme versification l'emporte, à cause de sa plus grande généralité, sur celui de métrique.⁹

⁴ Cité par Meschonnic (1982, 604-605).

⁵ Souligné par l'auteur. Dans la suite, nous ne signalerons en note de bas de page que les cas où c'est nous qui soulignons.

⁶ Définition retenue par Aquien–Molinié (1999, 730) aussi, dans leur *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*.

⁷ On rejoint sur ce point l'avis de Kecskés (1981, 233) et d'Elwert (1965, 12), par exemple. Ce dernier préfère remplacer par « type de vers » le mot « mètre », « ranim[ant] – selon lui – des souvenirs de versification latine ».

⁸ Le terme « métrique » est utilisé par Backès (1974, 1997), Mazaleyrat (1974), Roubaud (1988), entre autres. Des auteurs comme Grammont (1989), Elwert (1965), Guiraud (1970), Comulier (1981), par exemple, ont recours au terme « versification ». Ducrot–Todorov (1972, 240-248) traite sous ce titre de « l'ensemble des phénomènes qui définissent la spécificité du vers ».

⁹ Aquien (1993b), Gouvard (1999, 2002).

Avec le vers libre, on entre dans un domaine où règne l'indétermination prosodique. Malgré l'abandon du retour régulier des mètres, des rimes, et par conséquent, celui des strophes, tous ces éléments, sans être obligatoires, continuent à faire partie de la forme des poèmes. On pose donc comme point de départ qu'un texte poétique n'offrant aucune régularité prévisible n'est pas pour autant dépourvu de récurrences formelles. L'apparition non systématique des rimes, par exemple, reste facile à reconnaître. Leur repérage enrichit et complexifie la lecture des textes poétiques. Ainsi conçue, on ne croit pas qu'il soit possible de faire l'économie de l'étude de la versification, même pour la poésie contemporaine.

L'apparition des nouvelles formes poétiques : *poème en prose*, *vers libéré*, *vers libre*, *verset*,¹⁰ contraint à revoir les rapports de la prose et du vers (identifié traditionnellement à la poésie). *La prose poétique*, illustrée par Rousseau ou Chateaubriand, et *le poème en prose* de Baudelaire ou Rimbaud témoignent de l'entrée de la poésie dans la prose. A l'opposé de cela, le vers libre expérimente les possibilités de la prose du poème. Il en résulte un brouillage des genres. En même temps, comme le fait remarquer Barbara Johnson (1979, 10), « la frontière qui autrefois séparait prose et poésie » se déplace « de l'axe prose/poésie à l'axe langage ordinaire/langage poétique ».

L'intérêt des critiques se déplace également des questions métriques aux problèmes du discours poétique. Les premiers qui se proposent d'en donner une description linguistique sont les Formalistes russes (Jakobson, Tomachevski, Eikhenbaum, Jirmounski).¹¹ Dans un article célèbre, Roman Jakobson (1963, 209-248) inclut la poétique (dont la versification fait partie) dans la linguistique. Il s'ensuit que la linguistique a compétence sur le langage poétique, voire, « les concepts grammaticaux [...] trouvent leurs possibilités d'application les plus étendues en poésie, dans la mesure où il s'agit là de la manifestation la plus formalisée du langage » (Jakobson 1973, 221). Depuis, les hypothèses sur le langage poétique (et les méthodes susceptibles d'en rendre compte) ne cessent de se multiplier (Tadié 1987).

Jakobson (1963) construit sa théorie sur le principe d'équivalence, « procédé constitutif de la séquence ». Il ressort de là qu'entre les

¹⁰ Le verset, en tant que forme poétique particulière, n'apparaît en France qu'à partir du début du XX^e siècle. Les vers libres longs de *Tête d'Or* de Claudel (1890) peuvent être considérés comme ses premiers exemples.

¹¹ Voir sur ce sujet par exemple Pálfi, A. 1978. A verstan alapkérdései a 20-as évek orosz formalista iskolájának munkáiban [Questions fondamentales de la versification dans les travaux de l'école formaliste russe des années 20]. *Filológiai Közlemény* 3: 253-264.

différents niveaux du poème (métrique, phonique, morphosyntaxique, lexical, rhétorique, sémantique) il doit y avoir unité et cohérence. C'est ainsi que les analyses qui s'inspirent de la poétique structurale, à commencer par celles de Jakobson (1973) et Nicolas Ruwet (1972), tentent de repérer avant tout les phénomènes permettant la construction d'échos, de symétries ou de contrastes. Elles portent le plus souvent sur de brefs poèmes réguliers, de préférence sur ceux de Baudelaire, présentant des récurrences formelles codées. Les expériences prosodiques et langagières des vers-libristes, étant difficiles à formaliser, ne se prêtent pas à ce type d'examen.

De nombreux reproches ont été formulés à propos des commentaires linguistiques de la poésie. Pour ne citer que celui qui nous intéresse le plus, « la plupart des lectures linguistiques ou sémiotiques les plus sophistiquées [...] font preuve de *surdité métrique* allègre, n'ont littéralement rien à dire sur cet aspect des textes poétiques qui sont pourtant leur terrain de prédilection [...] » (Roubaud 1988, 11). La rhétorique, redécouverte après un oubli quasi total par la linguistique structurale, comme en témoigne la *Rhétorique générale* du groupe μ (1982, 71), fait entrer la métrique dans le système des m tataxes où elle relève d'une seule opération : l'adjonction de type répétitif. Ceci dit, aucune autonomie ne lui est accordée dans cette conception non plus. Plus récemment, ce sont des mathématiciens et des linguistes générativistes qui apportent leur contribution aux études poétiques.

Considérée pendant des décennies comme « un parent pauvre et quelque peu suranné » (Aquier 1993b, 5), la versification n'a pas reçu beaucoup d'attentions de la part de la critique. Ce n'est que dans ces dernières années que l'on voit remonter l'intérêt pour cette discipline. Ayant assimilé les découvertes de la linguistique et de la phonologie, elle est en plein développement de nos jours. Il est très important de préciser les notions de base, d'autant plus que l'on suppose que la versification, en dépit de son rapport étroit avec d'autres disciplines, est une science autonome. On cite d'habitude comme preuve de cette autonomie le fait que les traitements métrique et linguistique (phonologique) de certains phénomènes peuvent différer. Par exemple, en versification les syllabes font partie des vers et non des mots. L'accent métrique ne porte pas sur des morphèmes, mais sur des syllabes (Ruwet 1972, 158). Les règles spécifiques du décompte syllabique nécessitent la distinction entre voyelles masculines / féminines et entre voyelles numéraires / surnuméraires. On ne s'intéresse aux frontières de mots que dans quelques cas précis (  la césure et en fin de vers). La fin de vers ne correspond pas forcément à une pause linguistique, le blanc métrique ne

relève donc pas de la linguistique (Backès 1974, 22). La notion de blanc (le trait distinctif du vers permettant de le différencier de la prose) attire l'attention sur la dimension visuelle des poèmes.

Il nous reste à présenter la structure de notre travail. Le corps de l'ouvrage se compose de trois grandes parties. Avant de tenter de dégager les caractéristiques du vers libre, il convient de commencer par le situer dans le contexte de l'histoire de la versification (II. 1). D'autant plus que son apparition a largement contribué à la remise en question de la conception purement syllabique du vers français et a mis au centre le problème de l'accent. On continue par évoquer brièvement ses premiers représentants et ses sources éventuelles (II. 2). En passant en revue les premières publications en vers libres, nous présentons aussi les recueils sur lesquels s'appuient nos remarques générales (II. 2.1). Les chapitres 3 et 4 parcourent les diverses approches et théories à travers l'histoire. On montre d'abord comment le vers libre a été vu par les premiers théoriciens, souvent poètes eux-mêmes (II. 3), ensuite, par les critiques modernes (II. 4). Il se dégage de ce parcours une conception provisoire concernant le vers libre que les analyses concrètes doivent préciser et rectifier, si nécessaire.

Cet aperçu historique et théorique (II^e partie, chapitres 1-4) est suivi par des analyses visant à illustrer le passage du vers libéré au vers libre (III^e partie, chapitres 1-3). Pour terminer, on s'interroge sur les possibilités d'analyses métrique et syntaxique des vers libres (IV^e partie, chapitres 1-2).

Notre corpus est formé de quatre recueils poétiques : *Les Vers nouveaux et chansons* d'Arthur Rimbaud, *Des fleurs de bonne volonté* et les *Derniers vers* de Jules Laforgue, *Les Palais nomades* de Gustave Kahn.¹² Le choix de ces recueils n'exige pas de justification particulière. Tous les quatre sont très représentatifs des modifications qui s'observent à l'époque de la « crise de vers ». L'oeuvre de Rimbaud constitue le point de comparaison obligatoire pour toute étude de poésie post-classique. Avec l'édition critique de ses œuvres complètes (1986, 1995, 2000), on assiste à un regain d'intérêt pour Laforgue. Alors que les études thématiques autant que formelles se multiplient sur ses *Complaintes*, les recueils qui suivent suscitent rarement de commentaires. Comme la plupart des autres premiers vers-libristes, Kahn n'est plus mentionné qu'à propos de l'origine de la nouvelle formule. Ses nombreux recueils

¹² Par commodité, on abrège parfois dans les citations ces trois derniers titres respectivement en FBV, DV et PN.

poétiques sont tombés dans l'oubli, on ne retient que son activité de théoricien.

On a tenu à donner en appendice (VII. 1-5) des tableaux quantitatifs classant et comptabilisant les mètres et les strophes des recueils étudiés en détail, pour que nos constatations soient aisément vérifiables. La méthode utilisée dans le décompte syllabique sera précisée plus loin. (Pour les *Derniers vers* (VII. 4.3) on indique également la distribution rimique donnée ligne par ligne.) Au lieu de donner un tableau global sur les strophes et mètres des 64 poèmes qui composent le recueil de Kahn (des vers réguliers, libérés et libres), on préfère traiter tour à tour les différents types de vers. La délimitation de ces trois groupes nécessite des critères d'identification fiables. C'est évidemment la différenciation du vers libre des vers libérés qui est la plus problématique.

Dès la fin du XVIII^e siècle, les règles strictes de la versification classique, l'une après l'autre, sont critiquées et modifiées. L'objectif principal de cette transformation progressive est de rendre la langue poétique plus libre, plus naturelle. De l'autre côté, il s'agit de pousser à l'extrême les possibilités du système classique. On présentera – à travers l'examen de deux recueils en vers libérés, ceux de Rimbaud (III. 1) et de Laforgue (III. 2) – les changements les plus importants à l'intérieur du système traditionnel. On y observera les principaux types d'innovations contribuant au brouillage métrique, à savoir : l'insertion des *vers faux*, le recours à des types de vers très variés pour un même poème, le mélange des vers dont la différence n'est que d'une syllabe et la présence des mètres composés indivisibles en segments syllabiques récurrents. Dans le cas de Laforgue, on insistera encore sur la complexité de l'organisation strophique. Pour décrire ces variations et dérèglements formels, on aura recours aux nouveaux outils d'analyse, introduits ces dernières années par les travaux de Aquien (1990, 1993b), Aquien-Honoré (1997), Backès (1997), Cornulier (1982, 1983) et Gouvard (1992, 1993, 1999, 2002). On s'efforcera de relever les irrégularités introduites sur tel ou tel niveau (qu'il s'agisse de la distribution des strophes, celles des mètres et des rimes) qui annoncent déjà le vers libre.

Le recueil en vers libérés de Laforgue nous fournira une base naturelle de comparaison pour sa technique vers-libriste, d'autant plus que la plupart de ses pièces libres sont faites de vers empruntés et plus ou moins remaniés *Des Fleurs de bonne volonté*. L'étude des changements (III. 3) permet de former une idée sur la méthode de composition du poète. En confrontant les deux derniers états de sa pratique poétique on essaie de montrer en quoi consiste la liberté des nouvelles pièces.

Les poèmes qui sont rassemblés dans les *Derniers vers* de Laforgue et des *Palais nomades* de Gustave Kahn figurent parmi les tout premiers vers libres français. Dans un premier temps, on parcourt les questions métriques, tout en signalant les difficultés rencontrées lorsqu'on essaie d'étudier un poème libre avec les mêmes outils que ceux adéquats à l'examen de la poésie versifiée (IV. 1.1).

Le vers libre de Laforgue et celui de Kahn représentent à notre avis les deux tendances de la technique vers-libriste de la fin du XIX^e siècle. Malgré les différences très importantes, leurs pratiques ont en commun de garder des régularités dont le repérage permet de mesurer la part de la tradition dans leur versification. Il faut montrer en détail quelle est la fonction des continuités par rapport à l'ancien système. La description systématique de l'organisation strophique, rimique et de la combinaison des types de vers doit faire ressortir la variété et les constantes (s'il y a lieu) de leur technique vers-libriste. Il s'agit de déterminer les points de rupture qu'imposent ces recueils et de voir si ces procédés l'emportent sur les récurrences formelles repérables (IV. 1. 2-3).

En général, les premiers vers-libristes ne se contentent pas des innovations métriques, mais – à la suite de Rimbaud et Mallarmé – expérimentent les potentialités du dérèglement de la syntaxe. Le dernier chapitre de notre travail (IV. 2) se concentrera aux principaux facteurs linguistiques qui entrent en ligne de compte dans la perception de ce relâchement. On sera particulièrement attentif aux constructions elliptiques et aux phrases nominales (IV. 2.1).

Depuis que Jakobson a proposé de faire du parallélisme la caractéristique distinctive du langage poétique,¹³ on rencontre souvent l'idée que « dans le vers libre [...] la répétition et le parallélisme sont les substituts du mètre et de la rime » (Molino–Tamine 1982, 226). Les éléments qui sont repris sans régularité décelable, sont très importants pour des raisons rythmiques. Ils jouent également un rôle dans l'élaboration des réseaux de signification. Pour finir, on s'efforcera de montrer comment les constructions parallèles et répétitives organisent les vers libres et réussissent à leur assurer une certaine cohérence (IV. 2.2). Le vers libre de Kahn présente un système strict fondé sur des assonances et allitérations pour produire un effet de musicalité. Laforgue, par l'introduction des aspects de l'oralité dans ses poèmes, s'écarte de ses contemporains (IV. 2.3).

¹³ Jakobson (1973, 234) se réfère à ce propos à l'étymologie « suggestive » du mot « vers » qui implique l'idée du retour d'éléments identiques.

La question que pose la poésie moderne est de savoir « si l'étude *conjointe* des deux aspects de la poésie – l'aspect linguistique et l'aspect prosodique – ne se présente pas comme une nécessité absolue » (Kibédi Varga, in : Parent (ed.) 1967, 176). Les travaux qui proposent d'unir la versification et le style, ces « deux régions » séparées qui constituent le champ de la poésie, sont plutôt rares. En s'interrogeant sur les faits de langue qui sont à notre avis représentatifs de l'écriture de Kahn et de Laforgue, on dépasse le terrain habituellement réservé à la versification, pour s'inspirer des études stylistiques et rhétoriques effectuées dans le domaine du langage poétique. (Il n'y a pas lieu d'étudier en détail les réseaux d'images des poèmes. Leur complexité et diversité nécessiterait de longs développements qui nous éloigneraient de notre sujet principal.) Il s'agit de montrer que comme la métrique des premiers vers libres se rapproche et s'éloigne constamment de la versification traditionnelle, leur syntaxe oscille entre le respect des normes et la dissolution de la phrase.

II. APERÇU HISTORIQUE ET THÉORIQUE

1. Les conceptions sur la versification française

1.1. La versification classique¹

Pendant des siècles, les conceptions sur la versification française ont été dominées par l'idée que le seul facteur entrant en ligne de compte dans la constitution du mètre est le nombre syllabique. Les traités de métrique des XVII^e et XVIII^e siècles définissaient le vers français sans faire appel à la quantité, caractéristique de la métrique gréco-latine,² à la place de l'accent, déterminante pour les métriques accentuelles (anglaise ou allemande, par exemple) ou à la tonalité, constitutive de la versification chinoise classique. La typologie des systèmes de versification (syllabique, quantitatif, accentuel, tonal)³ repose sur le rôle joué par ces différents éléments. L'importance du décompte syllabique pour la poésie française s'explique par la « netteté articulatoire et [la] syllabation ouverte [qui] concourent à la pureté des voyelles et à la stabilité de la syllabe » (Molino–Tamine 1982, 25). En revanche, en français il n'y a pas d'opposition de longueur vocalique (exceptés les cas d'allongement combinatoire), ni de ton. Sur le problème de l'accent, source de divergences parmi les critiques, nous allons revenir.

Les métriciens classiques établissent les principes du décompte syllabique, puis exposent les différents types de vers et de strophes, ainsi que les formes fixes.

Le décompte des syllabes peut faire difficulté dans deux cas :

- le « e » muet⁴ est prononcé, donc compté comme une syllabe, lorsqu'il est placé entre deux consonnes, et en fin de mot, lorsque

¹ On distingue entre versification médiévale, classique et moderne. Cette dernière ne débute, en dépit de modifications introduites par la poésie romantique qu'à partir des années 1870.

² Au XVI^e siècle, quelques poètes, comme Jean-Antoine Baïf, par exemple, s'efforcent, sans succès, d'écrire des vers mesurés selon le système quantitatif. Elwert (1965, 27) cite encore d'autres tentatives, celles de Louys du Gardin (XVII^e siècle), de J. Turgot (XVIII^e) et de P.-J. Toulet (XX^e).

³ On a repris la typologie de la *métrique générale* de Lotz (1976, 230-236).

⁴ C'est pour des raisons de commodité que l'on utilise d'un bout à l'autre de notre travail le terme de « e » muet, suivant par là l'usage général des traités de versification français (celui de Gouvard 1999, par ex.). Dès le dernier tiers du XIX^e siècle pourtant, la distinction entre les termes: « e » muet et « e » instable prend une signification concrète. Voir sur ce sujet: Kassai, I. 2001. A francia 'ingadozó' /e/ és a szótagszerkezet [Le « e » instable français et la structure syllabique]. In: Andor, J.–Szűcs, T.–Terts, I. (eds.): *Szines*

le mot suivant commence par une consonne ou par un « h » aspiré. En revanche, on ne le prononce pas à l'intérieur d'un mot, lorsqu'il est placé entre voyelle et consonne ou entre consonne et voyelle, et en fin de mot, lorsque le mot suivant débute par une voyelle ou un « h » muet. On ne compte jamais le « e » muet en fin de vers.

- deux voyelles en contact (dont la première est une semi-voyelle) peuvent être prononcées en une seule syllabe : pied (*synérèse*, du grec *sunairesis*, « rapprochement »), ou bien elles peuvent constituer deux syllabes : li-on (*diérèse*, de *diáresis*, « division »). Pour établir le décompte syllabique, on peut procéder par comparaison, en se référant aux vers voisins. La connaissance de l'étymologie latine des mots en question peut également nous aider.

Les vers prennent un nom différent selon le nombre des syllabes qu'ils comportent : monosyllabe, dissyllabe, trisyllabe, quadrisyllabe, pentasyllabe, hexasyllabe, heptasyllabe, octosyllabe (*mètres simples*), ennésyllabe, décasyllabe, hendécasyllabe et dodécasyllabe ou alexandrin (*mètres composés*). L'alexandrin doit son nom au *Roman d'Alexandre*, écrit, à la fin du XII^e siècle, en laisses dodécasyllabiques assonancées. Ce type de vers a été déjà utilisé dans une épopée satirique, le *Pèlerinage de Charlemagne*, un siècle avant le poème épique de Lambert le Tort de Châteaudun. Le mot *alexandrin* en tant que terme métrique apparaît pour la première fois au XV^e siècle, mais désigne alors une forme tombée dans l'oubli. Ce ne sont que les poètes de la Pléiade qui – en le substituant au décasyllabe – le mettent à l'honneur et essayent de l'élever au prestige de l'hexamètre classique. Ce n'est qu'au XVII^e siècle que l'alexandrin s'impose incontestablement comme le vers dominant de la poésie française, le « grand vers ».⁵

Composée de vers ayant le même nombre de syllabes, la strophe est isométrique, dans le cas inverse, elle est hétérométrique. Suivant la terminologie moderne, on parle de *mono- et polymétrie*. Selon le nombre de vers qu'elles comportent, les strophes s'appellent : (monostiche), distique, tercet, quatrain, quintil, sizain, septain, huitain, neuvain, onzain, douzain.

Les métriciens classiques ne se contentent pas de décrire comment fonctionne le système, ils veulent prescrire – en définissant les règles à

eszmék nem alszanak... [Les idées colorées ne dorment pas...]. *Lingua Franca* csoport, Pécs, 610-618.

⁵ Sur l'origine de l'alexandrin, voir Lawder (1993, 11-14) et Roubaud (1988, 7-9).

respecter – comment il doit fonctionner. Il est très révélateur que l'adjectif du vers traditionnel : « régulier » (*vers réguliers / vers irréguliers*) signifie non seulement « qui se répète à intervalles de temps égaux », il désigne aussi bien « qui se conforme à une règle », à une norme, donc qui est exempt de fautes (Backès 1974, 21). C'est sous cette forme normative que la métrique a été transmise à travers les siècles classiques. Il importe de souligner que ce système contraignant a été considéré pendant cette période comme fondé en nature, et non comme le résultat des conventions.

L'apparition de la rime⁶ aux XII-XIII^e siècles est souvent expliquée par le caractère syllabique de la versification française. Sa fonction serait de marquer la fin du vers « d'une manière sensible », et de permettre « de dénombrer exactement ses syllabes ».⁷ L'opinion opposée de Cornulier (1981, 247-255) est formulée clairement dans son article intitulé *La rime n'est pas une marque de fin de vers*. Les traités classiques énumèrent de nombreuses règles, aussi bien phoniques qu'orthographiques, concernant les rimes. Ils exigent leur pureté (*rimes pour l'oreille, rimes pour l'œil*) et refusent la facilité (par exemple, *la rime du même au même*). Suivant le nombre de sonorités homophones, on distingue entre *rimes pauvres, suffisantes et riches*. Les dispositions de rimes sont également répertoriées. L'obligation de l'alternance des *rimes féminines* (terminaisons de mots comportant un « e » muet) et *masculines* (celles qui n'en comportent pas) s'impose dès le XVI^e siècle.

Le choix des mots de rime est également limité : il est interdit de mettre en fin de vers des mots inaccentués. (Tous les mots pleins : noms, adjectifs, verbes, adverbes, sont porteurs d'accent.) La syllabe qui précède la césure dans les vers composés (la sixième dans l'alexandrin) est également soumise à cette restriction. Il faut éviter de mettre un « e » muet non élidé (suivi par une consonne) à la sixième syllabe (*césure lyrique*), ou le rejeter, après une frontière césurienne accentuée, en septième position (*césure enjambante*).

En ce qui concerne l'interdiction de l'*enjambement* (*rejet*⁸ ou *contre-rejet*⁹), elle sert à éviter que la structure syntaxique entre en conflit avec

⁶ La rime, dans la poésie française est fondée sur l'identité – entre les mots de fin de vers – de la voyelle finale accentuée et des phonèmes consonantiques qui éventuellement la suivent et la précèdent.

⁷ Lote, G. 1949. *Histoire du vers français*, t. 1, 96-97. Cité par Cornulier (1982, 20).

⁸ Un groupe bref (généralement un mot), lié syntaxiquement à ce qui précède, est rejeté dans le vers suivant ou après la césure.

⁹ Un mot ou un groupe de mots, lié syntaxiquement à ce qui suit, est placé dans le vers précédent ou avant la césure.

la structure métrique dont les limites sont justement la rime et la césure. L'accent porté par ces positions finales est considéré dans les traités classiques comme indépendant du modèle métrique du vers. La césure ne résulte donc que de la juxtaposition des demi-vers, dans le cas de l'alexandrin classique, de la juxtaposition de deux hémistiches égaux (6-6).¹⁰ Elle est décrite comme un repos, une pause et non comme la conséquence d'un accent.¹¹

1.2. La théorie accentuelle

Au début du XIX^e siècle apparaît une approche de la théorie du vers qui est complètement différente de celle des siècles précédents. La conception purement syllabique cède peu à peu la place à une théorie accentuelle : le compte des accents se substitue au compte des syllabes.

La nouvelle orientation a été préparée, tout au long du XVIII^e siècle, par les débats sur la prose poétique et sur le rythme de la prose (celle « cadencée » de Rousseau ou Chateaubriand, par exemple). La comparaison avec d'autres systèmes poétiques européens, de nature accentuelle, a largement contribué à la remise en question de la conception classique du rythme, tenu traditionnellement pour « une notion accessoire »,¹² voire un simple synonyme du schéma métrique. A la fin du XIX^e siècle, Robert de Souza (1892) parle déjà de la « nécessité d'un renouvellement dans [le] rythme poétique »¹³ et se propose d'éclairer ce qui « légitime des préoccupations » (ibid., 2) de ses contemporains dans ce domaine. Les idées sur le rythme n'ont cessé d'évoluer depuis. Sa différenciation du mètre (auquel il est habituel de l'opposer) et leur définition respective reste, même de nos jours, un problème complexe et discuté.¹⁴

Pour cerner pourquoi et comment la théorie du vers français – en passant *de la syllabe à l'accent* – a changé de base, on se propose de suivre la présentation de Jean-Michel Gouvard (1996) et celle d'Yves Le

¹⁰ En général, le décasyllabe est coupé (césure signifie « coupure » selon l'étymologie du terme) en (4-6).

¹¹ Voir sur ce sujet Gouvard (1999, 227).

¹² Conception critiquée par Dessons-Meschonnic (1998, 3).

¹³ C'est le titre de la première partie de son ouvrage.

¹⁴ Voir sur ce sujet Morier (1943, chap. II: *Du rythme*, 24-51; 1989, 978-985), Molino-Tamine (1982, chap. premier: *Le mètre et le rythme*, 19-53), Kecskés (1966, 112-118; 1981, 26-40), Fónagy (1959, 102-131), Gáldi (1961, 16-25), entre autres.

Hir (1956), passant en revue les principaux traités de versification dès la période classique.

C'est le livre d'un abbé italien, Antonio Scoppa, intitulé *Les Vrais Principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française* (1814), « qui allait bouleverser toutes les théories ».¹⁵ Rappelons que contrairement à l'italien, le français n'est pas une langue à accent de mot, mais à accent de groupe. L'accent tonique (*rythmique, linguistique, syntaxique*) n'a pas de fonction distinctive. En frappant obligatoirement la dernière syllabe non caduque du groupe rythmique, il délimite les articulations syntaxiques majeures. (Il existe encore un accent facultatif, appelé *oratoire* ou *d'insistance* qui peut marquer la première syllabe des mots.) Scoppa ne reconnaît pas cette différence fondamentale (ou il n'en tient pas compte) entre la place de l'accent dans les deux langues. Il établit (pour des mots isolés) d'abord trois schémas archétypaux communs :

- l'accent tombe sur la dernière syllabe (it. : bontà, fr. : il parla),
- l'accent est sur l'avant-dernière syllabe (it. : animale, fr. : il parle),
- l'accent tombe sur l'antépénultième (it. : docile, fr. : garde-le).

Ensuite, il fait correspondre les mots de deux et trois syllabes aux pieds de la versification latine. La syllabe accentuée a la durée de deux temps, la syllabe inaccentuée égale un temps. Les combinaisons possibles selon Scoppa sont les suivantes : *le trochée* (mère, peine, toute), *l'iambe* (sera, vertu, sentit), *le dactyle* (garde-le) et *l'anapeste* (décida, jugement). Il finit par dire que les vers italiens et les vers français ont en commun de répéter « n » fois le même pied. Son exemple est tiré d'une pièce de Corneille (*Suréna*) : « Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir. » Cet alexandrin est composé selon lui de six iambe.¹⁶ Il va

¹⁵ C'est ainsi que Le Hir (1956, 111) présente le livre de Scoppa. Il ajoute un peu plus bas : « En vérité, malgré ses erreurs et ses vues systématiques, [...] son livre reste le plus original et le plus fécond jusqu'aux travaux de Lote, basés sur la phonétique instrumentale » (ibid., 113).

¹⁶ Le Hir (ibid., 111) commente cette affirmation en ces termes : « Pour la première fois sans doute, avec un appareil pseudo-scientifique, se glisse l'hérésie qui sévit encore à l'étranger : l'alexandrin parfait repose sur une suite d'iambe. » Gáldi (1965, 344), dans son article consacré aux « moyens langagiers du vers libre néo-latin », découvre dans *L'Hiver qui vient* de Laforgue des hémistiches d'alexandrin iambiques (« Les cors, les cors, les cors – mélancoliques!... »). Il considère d'ailleurs « ce battement iambique comme la principale force organisatrice des lignes polymorphes » du poète. De même, Lawder (1993, 22) parlera à propos du poème *Élévation* de Baudelaire de rythme anapestique.

encore plus loin en déclarant que ce système fondamental (tout mètre est une suite de pieds identiques) est valable pour toutes les langues.¹⁷

Il n'est pas surprenant que la théorie de Scoppa, plus que discutable, est tombée depuis dans l'oubli. En revanche, son mérite d'avoir attiré l'attention sur le problème de l'accent n'a jamais été contesté. De nombreux critiques, tout au long du XIX^e siècle, et jusqu'à nos jours, voient en lui un précurseur. On a déjà cité l'opinion d'Yves Le Hir. Molino et Tamine (1982, 33) se réfèrent également à ses ouvrages, ainsi que Kecskés (1971, 235), pour citer un critique hongrois aussi, dans son étude sur « les enseignements de la théorie de vers française ».

A la suite de Scoppa, les métriciens commencent à parler d'une « versification rythmique » (*L'essai sur la versification* de Louis Bonaparte, 1825), d'une « théorie accentuelle » (*Traité de l'Accent* de P. Ackermann, 1840), ou de « césure mobile » (Wilhelm Tenint : *Prosodie de l'École moderne*, 1844).¹⁸ Le livre de Tenint reste célèbre tout au long du siècle. Dans son *Manifeste symboliste* (1886), Jean Moréas en cite justement cette idée que « la césure peut être placée après n'importe quelle syllabe du vers alexandrin ».¹⁹

Le *Petit traité de versification française* (1838) de Louis Quicherat, suivi par *Le traité de versification française* (1850), définissent l'alexandrin par ses deux accents « fixes » (qui le divisent en deux unités), et ses deux accents « libres » ou mobiles (à l'intérieur des hémistiches). « Un vers alexandrin est mal cadencé quand l'accent final (celui de la rime) ou l'accent médian (celui de l'hémistiche) sont trop peu marqués, quand il a plus ou moins de quatre accents, quand deux accents se suivent immédiatement. »²⁰ On voit que Quicherat cherche encore une symétrie dans la distribution des accents. Cette régularité parfaite se réalise en principe dans le *tétramètre* – terme emprunté à la versification latine – qui comporte quatre mesures égales. Le premier vers du poème *Élévation* de Baudelaire (1968, 46), par exemple, peut être scandé ainsi : « Au-dessus / des étangs, // au-dessus / des vallées ». (Les barres simples indiquent les coupes qui divisent les hémistiches en mesures.) Les deux hémistiches, comme le vers lui-même, consistent dans ce cas en mesures balancées. (Les découpages les plus fréquents pour les hémistiches sont

¹⁷ Pour une présentation plus détaillée de la théorie de Scoppa, voir Gouvard (1996).

¹⁸ Ces ouvrages sont cités par Le Hir (1956, respectivement: 115, 117, 119-120).

¹⁹ « Dans sa remarquable prosodie publiée en 1844, M. Wilhelm Tenint établit que le vers alexandrin admet douze combinaisons différentes, en partant du vers qui a sa césure après la onzième syllabe. » Cité par Mitchell (1966, 30).

²⁰ Cité par Le Hir (1956, 129).

2/4, 3/3, 4/2. De nombreuses combinaisons (1/5, 1/3/2... etc.) sont encore possibles.)

Dans la suite, Quicherat servira également de point de référence pour beaucoup d'auteurs : Grammont (1989), Morier (1943), Guiraud (1970), Mazaleyrat (1974), et plus récemment, Lawder (1993), qui reprennent – avec des modifications plus ou moins importantes – sa présentation accentuelle de l'alexandrin. Bruce Lawder (1993, 18) intègre dans sa définition l'idée jakobsonienne concernant la fonction poétique : « le rythme spécifique d'un poème particulier n'est que cette série d'oppositions [entre hémistiches et vers balancés et non-balancés] à l'axe horizontal du vers projetée sur l'axe vertical pour devenir poème. »

La réflexion sur l'accent et le refus de l'artificiel déclenchent, dès la première moitié du XIX^e siècle, l'affaiblissement du statut de la césure. Les poètes et dramaturges romantiques (Hugo, surtout), ont souvent recours à des alexandrins qui se scandent facilement en trois mesures égales. Ils remplacent donc un schéma binaire par un schéma ternaire. Mais la sixième position n'est encore qu'exceptionnellement mise en question : elle reste plus marquée que la cinquième ou la septième.

Elle est la prose, elle est le vers, elle est le drame.²¹

Ce trimètre (4-4-4), appelé aussi « vers romantique », tiré d'un poème très célèbre de Hugo (*Réponse à un acte d'accusation*), apparaît mêlé à des alexandrins (6-6), il ne fait que les accompagner (c'est un *vers d'accompagnement*). Les vers qui précèdent et qui suivent sont césurés traditionnellement, par exemple :

Elle est l'expression, elle est le sentiment.

Les deux types d'alexandrins sont ressentis comme équivalents à cause de la *pression métrique*, c'est-à-dire que l'on projette le mètre du contexte (des vers voisins) sur le vers en question. Il y a donc une *équivalence contextuelle*.²² Dans le trimètre :

A la très-belle, à la très-bonne, à la très-chère

²¹ Hugo, V. 1882. *Œuvres complètes. Poésie V. Les contemplations 1. Autrefois*, 1830-1843. VII. *Réponse à un acte d'accusation*. J. Hetzel, A. Quantin, 35. (« Elle » se réfère à « la révolution ».)

²² Termes empruntés à Cornulier (1982, 98 (*vers d'accompagnement*), 101 (*équivalence contextuelle*) et 104 (*pression métrique*)).

de Baudelaire (1968, 65), cité par Grammont (1989, 44) comme un exemple du « vers romantique », la césure passe entre l'article défini et le nom qu'il détermine. Il y a donc une syllabe inaccentuée en sixième position, interdite par les règles classiques. Les alexandrins apparemment binaires de Verlaine et Mallarmé présentent souvent ce type de discordances à la césure. De même, des effets de décalage très forts sont créés par l'enjambement en fin de vers, donnant naissance à un rythme complexe. Th. Elwert, dans sa communication sur *Mallarmé et le vers libre*, lors du colloque consacré au *Vers français au 20^e siècle* (1967, 137), affirme que Mallarmé – et déjà Hugo, pourrait-on ajouter – « par son emploi abondant de l'enjambement, prépare sans le savoir, et sans le vouloir, le vers libre. Dans son emploi de l'enjambement, il a porté l'alexandrin vers la limite qui comportait sa dissolution. » Avec l'apparition de mètres binaires asymétriques (5-7, 7-5, etc.), de semi-ternaires (8-4, 4-8) ou de mètres ternaires de mesures inégales (3-4-5, 4-5-3, 5-4-3, 3-6-3, etc.) dans le dernier tiers du XIX^e siècle, on arrive à l'extrême limite de la perception métrique. On en verra des exemples dans les vers libérés de Rimbaud et Laforgue (III. 1-2).

La transformation de la pratique poétique, dont on vient d'évoquer brièvement les étapes les plus importantes, produit un changement radical dans la théorie du vers français, renforcé par les expériences vers-libristes et par les travaux des phonéticiens au tournant du XX^e siècle. En démontrant le caractère historique du vers traditionnel, les premiers théoriciens du vers libre s'efforcent de faire comprendre que les formes poétiques, loin d'être éternelles, sont les résultats d'une évolution constante. Il est plus intéressant pour notre propos qu'ils développent une conception du vers comme une suite rythmique, le considèrent comme une succession de groupes accentuels.²³ A mesure que le principe syllabique est abandonné, l'attention accordée au rythme devient de plus en plus importante. Ils pouvaient s'inspirer des recherches menées dans le domaine de la phonétique expérimentale par l'abbé J.-P. Rousselot (*Principes de phonétique expérimentale*, 1897-1909), et ses disciples, les phonéticiens Georges Lote, André Spire, Robert de Souza. Ces chercheurs, souvent poètes eux-mêmes, font reposer l'idée de poésie sur la notion de rythme. Mais ils s'intéressent essentiellement aux phénomènes acoustiques,²⁴ et n'analysent que les réalisations phoniques

²³ On aura l'occasion de commenter plus en détail la conception du rythme des premiers vers-libristes (II. 3.5).

²⁴ Ils classent les phonèmes (par exemple Grammont (1989, 122-142)) suivant leur expressivité et ils leur attribuent une valeur symbolique.

individuelles.²⁵ Ils laissent de côté les problèmes concernant la structure métrique du vers. Lorsqu'ils en parlent, ce n'est que pour constater que « dans le vers français le nombre syllabique est un *leurre*. »²⁶ Les analyses rythmiques qui sont proposées tout au long du XX^e siècle se contentent souvent d'appréciations subjectives « relevant aussi bien de la psychologie [...] que d'une esthétique de la littérature ». Tel est l'avis de Dessons-Meschonnic (1998, 5). Les expressions comme « haché », « heurté », « ample », « pesant », « sautillant », « noble », « berceur », « féminin », « régulier », « cadencé », « ternaire », utilisées pour qualifier le rythme de tel ou tel texte, donnent l'impression comme s'il s'agissait d'une « notion arbitraire », ce qui est l'un des préjugés portés fréquemment sur le rythme (ibid.).

En dépit des réserves que l'on puisse faire, la théorie accentuelle a des mérites incontestables. Elle facilite la comparaison avec d'autres systèmes de versification. Lors de son apparition, elle a répondu à des préoccupations spécifiques, suscitées par les changements dans la pratique poétique. L'influence s'exerçait dans le sens inverse aussi : les poètes se sentaient encouragés et justifiés dans leurs recherches formelles par les nouvelles théories. La conception rythmique sera dans la suite appliquée à tous les types de textes, y compris les vers réguliers dont la fixité syllabique est pourtant difficile à nier. Le mètre n'apparaît que subordonné au rythme linguistique : il n'a plus aucune autonomie.

1.3. Le syllabisme

Depuis les années 1980, nombreux sont les critiques qui – en se référant à la conception métrique des XVII^e et XVIII^e siècles – réduisent (sans la nier) l'importance de l'accent et reviennent à l'idée que « le principe essentiel de segmentation par équivalence réside dans le nombre syllabique » (Cornulier 1981a, 95-96). Cela signifie qu'ils refusent de considérer la versification française comme accentuelle. Il est évident que le vers français n'est pas pour autant dépourvu d'accent, il se prête à l'interprétation rythmique. Mais ces découpages « ne font l'objet d'*aucune règle caractéristique du vers* » (ibid., 101). Étant donné que

²⁵ Comme Le Hir (1956, 192) le fait remarquer: « La loyauté veut aussi que l'on marque les limites de la phonétique expérimentale: elle ne peut pas tout expliquer, elle vérifie, contrôle, analyse des prononciations individuelles uniquement. »

²⁶ Lote, G. 1913. *Histoire du vers français*, t. 2, 701. Cité par Cornulier (1982, 98).

seul l'accent final (dans le cas de l'alexandrin, l'accent porté par les 6^e et 12^e syllabes) est récurrent, la qualité prosodique (accentuée ou inaccentuée) des autres positions n'a pas de signification métrique, leur nombre et leur place changent d'un vers à l'autre. Lorsqu'on parle de système métrique, il importe de laisser de côté tout ce qui est aléatoire, individuel. Les différences de durée, d'intensité, de hauteur, de timbre entre les syllabes, sur lesquelles insistaient les phonéticiens du début du XX^e siècle, n'y jouent aucun rôle, elles non plus. La perception de l'équivalence syllabique est « purement comparative » (ibid., 96). Autrement dit, un vers n'est repérable comme vers que comparé à un second vers (au moins), c'est leur isométrie qui dégage le schéma numérique commun.

On ne perçoit de façon sûre l'égalité ou l'opposition en nombres syllabiques des vers voisins que jusqu'à 8 syllabes, c'est *la limite de la capacité métrique en français* (règle formulée par Cornulier (1982, 16)). Pour tester cette capacité de distinction, Cornulier a fabriqué une version boiteuse des *Djinns* de Victor Hugo qu'il a donnée à lire à quelques dizaines de personnes. Le poème original (*Les Djinns, Les Orientales*, 1829) se compose de 15 huitains de vers de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 10 syllabes, dans cet ordre croissant jusqu'au milieu, puis décroissant. Cornulier (ibid., 11-16) y a inséré deux séquences nouvelles de neuf syllabes, métriquement indécomposables. Dans chaque strophe ancienne, il a introduit un vers ayant une syllabe de plus ou de moins que les vers voisins. Ces vers boiteux (dans leur contexte isométrique) sont reconnus facilement par tous les lecteurs dans les strophes bi- et trisyllabiques, par exemple, dans les vers suivants :

Mer grise
Où brise
La méprise,
Tout dort.

Plusieurs participants au sondage étaient capables de les repérer instinctivement même dans les strophes octosyllabiques :

Et la vieille porte rouillée
Frémit, à déraciner ses gonds !

Mais pratiquement personne dans les deux strophes de vers de 9 syllabes :

Et fais que l'ongle de leurs tristes ailes
En vain s'accroche à ces vitraux noirs !

Au-delà de 8 syllabes, on décompose les vers en « sous-vers », dont le nombre syllabique doit être récurrent. Les vers composés sont comparables non par leur nombre total de syllabes, trop grand pour être perçu globalement, mais par l'égalité respective de leurs hémistiches. L'alexandrin classique est une suite de deux fois six syllabes. Cornulier (ibid., 121-122) formule ses réserves concernant les « césures déplacées ». Il ne s'agit selon lui que des articulations naturelles. Verlaine, Rimbaud et Laforgue, par exemple, auront souvent recours à des mètres de plus de huit syllabes, n'ayant pas de césure. « La perception de l'égalité métrique traditionnelle tend [...] dès lors à n'être plus qu'une égalité théorique, fiction n'atteignant pas la sensibilité » (ibid., 31).

Inspirés par la linguistique générative, les auteurs comme Gouvard (1996, 223-247), Dominicy (1983), Lemaire (1996, 64-85), entre autres, formalisent l'alexandrin classique de la manière suivante : XXXXS + XXXXS (X). (La majuscule S, en sixième et douzième positions, désigne une syllabe accentuée. X correspond à une syllabe quelconque. Mis entre parenthèses en 13^e position après l'accent, (X) indique une terminaison féminine non comptée. Le signe + montre la place de la césure.) D'autres notations sont également en usage. Paul Verluyten (1983, 31-74) note par exemple les syllabes relativement proéminentes par S (= strong) et les syllabes relativement non proéminentes par W (= weak). La plupart des ouvrages récents consacrés aux questions de versification adoptent cette approche syllabique, appelée souvent le syllabisme. Outre les auteurs mentionnés plus haut, Joubert (1988), Dessons (1991), Aquien (1993a, 1993b), Molino et Tamine (1982) se réfèrent également à cette conception du vers français.

Il est évident que le mètre régulier (6-6) qui se répète de vers à vers, ne coïncide pas nécessairement avec les divisions prosodiques, syntaxiques et sémantiques. Cornulier (1981a, 103-104) reprend l'alexandrin déjà cité de Corneille (« Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir ») pour montrer que l'articulation rythmique²⁷ en trois fois quatre syllabes (4=4=4) se superpose seulement à la division métrique, mais ne la fait pas disparaître. Le vers en question reste divisible en deux hémistiches égaux et peut donc se décrire ainsi :

²⁷ Ce vers se segmente en trois groupes rythmiques d'une façon évidente, à cause de la répétition de la structure syntaxique: l'adverbe « toujours » est suivi par un infinitif.

« Toujours aimer = toujours + souffrir = toujours mourir ». (Le signe = marque les limites rythmiques, le signe + est le symbole de la césure.)

Dans la conception syllabique de Cornulier, la métrique acquiert une assez grande autonomie par rapport au système linguistique. Il refuse, à juste titre, les théories qui croient pouvoir faire l'économie du syllabisme dans la définition du vers français. De l'autre côté, les questions de l'accent, surtout en parlant de la poésie moderne, méritent plus d'attention. La solution de compromis, proposée, entre autres, par Dessons-Meschonnic (1998, 24), est de parler d'une « métrique mixte, syllabo-accentuelle ».

2. Les premiers vers-libristes en France et les sources éventuelles

2.1. Les premières publications

L'histoire littéraire est loin d'être unanime dans la question de l'origine du vers-librisme et de ses sources possibles. Au lieu de refaire les nombreux débats concernant la « paternité » du vers libre,²⁸ nous retenons l'avis de Grojnowski (1988, 156) qui nous paraît le plus acceptable : le vers libre « est le fruit d'une élaboration collective », *La Vogue* peut être considérée comme « [son] laboratoire central ». C'est dans cette petite revue, dont Gustave Kahn prend la direction à partir du mois de mai 1886, que paraissent les premiers vers libres, ainsi que plusieurs essais théoriques, s'efforçant de rendre légitime ce nouveau type de poème.

Les « petites revues » comme *La Nouvelle Rive gauche*, devenue *Lutèce* (jusqu'en 1885), la *Revue indépendante* en 1884 ou la *Revue contemporaine* en 1885 ont toutes pour objectif de rendre compte de la « modernité » littéraire. En 1885-1886 apparaissent des revues plus théoriques : en 1885, *La Revue wagnérienne* (Ed. Dujardin), en 1886, *Le Décadent* (Anatole Baju), *La Vogue* (Léo d'Orfer et Gustave Kahn), *Le Symboliste* (Kahn), *La Décadence* (René Ghil). Les revues de la fin des

²⁸ Si l'on prend la peine de passer en revue les principaux prétendants, ce n'est que pour donner quelques précisions concernant les circonstances de l'apparition du vers libre en France.

années 1880 comme *La Plume*, *La Revue blanche* et surtout, en 1890, le *Mercure de France* seront plus durables.²⁹

Édouard Dujardin (1936, 134-147), dans son étude consacrée aux *Premiers poètes en vers libre*³⁰ établit la liste des premières publications, parues essentiellement dans *La Vogue*. Il laisse de côté le problème du décalage (qui peut être considérable) entre la rédaction et la publication de ces poèmes. (Son tableau chronologique est repris (tel quel ou complété) par beaucoup de critiques, par exemple Morier (1989, 1168-1169),³¹ Grojnowski (1988, 156), Bernard (1994, 367-406), Ireson (1962, 79-90). Dans ce qui suit, on se réfère à la liste de Scott (1990, 63-67) qui complète celle de Dujardin, et, en quelques rares cas, en rectifie les erreurs.) Si l'on s'en tient aux dates de parution des numéros de *La Vogue*, on peut en conclure, comme le fait Dujardin, que les premiers vers-libristes sont Rimbaud, Kahn, Laforgue et Moréas, dans cet ordre. *Marine* et *Mouvement* de Rimbaud sont publiés aux numéros du 29 mai au 3 juin, et 21 au 27 juin 1886. Ils sont suivis par l'*Intermède IV* de Gustave Kahn (repris dans ses *Palais nomades*, 1887), qui a paru au numéro du 18 juin au 5 juillet. *L'Hiver qui vient* et *La Légende des trois cors* de Jules Laforgue ne sont publiés qu'en août. Les poèmes en vers libres³² de Jean Moréas paraissent également dans *La Vogue*, à partir du mois de novembre 1886 (repris dans le recueil *Le Pèlerin passionné*, 1890). *La Revue Indépendante* (sous la direction d'Édouard Dujardin) et la *Wallonie* (dirigée par Albert Mockel) ne commencent à publier des vers libres qu'un peu plus tard, principalement dès 1887.³³ *La Revue Indépendante* publie ceux de Jean Ajalbert (*Sur le talus*, juillet 1887), de Francis Vielé-Griffin (*Ronde*, août 1888, poème repris dans *Joies* sous le titre *Rondes des cloches du Nord*), et d'Édouard Dujardin (*Pour la Vierge du roc ardent*, septembre 1888, poème repris dans *les Lauriers sont*

²⁹ Voir sur ce sujet Bernard (1959, 377-383), Richard (1968).

³⁰ Cette étude, publiée pour la première fois en 1921 en revue (*Mercure de France*, t. 146, 577-622), reprise en 1922 en librairie (*Mercure de France*, Collection « Les Hommes et les Idées »), sera intégrée en 1936 dans l'ouvrage portant le titre *Mallarmé par un des siens* (105-184). Nous l'avons consultée dans cette édition.

³¹ Morier continue la liste en citant des poètes comme Ferdinand Herold, Stuart Merrill, André Fontainas, van Lerberghe, Camille Mauclair, Robert de Souza, qui, dans la suite, se sont alliés à la cause du mouvement vers-libriste (au moins pour un certain temps).

³² Le premier (« Ah! Pourquoi vos lèvres entre les coups de hache du roi », *La Vogue*, le numéro du 8-15 novembre 1886) sera publié sous le titre d'*Épître*. Le numéro suivant (du 15 au 22 novembre) publie *Lais*, devenu *L'Investiture* dans le recueil, ainsi que *Chanson* (« Les courlis dans les roseaux! »), *Chanson* (« On a marché sur les fleurs ») et *Historiette* qui gardent leur titre dans *Le Pèlerin passionné*.

³³ A l'exception de *Sur une défunte* de Laforgue qui paraît dans la *Revue indépendante* déjà le 1^{er} novembre 1886.

coupés). *La Wallonie* fait paraître *L'Antithèse* de son directeur, Albert Mockel, en mai 1888. *Les Serres chaudes* de Maurice Maeterlinck, les *Cloches dans la nuit* d'Adolphe Retté paraissent l'année suivante. En 1890 sont publiés les recueils suivants : *Poèmes anciens et romanesques* de Henri de Régnier, *Les Flambeaux noirs* d'Émile Verhaeren, *Tête d'or* de Paul Claudel, *Le Pèlerin passionné* de Jean Moréas, *Rythmes pittoresques* de Marie Krysinska³⁴ et les *Derniers vers* de Jules Laforgue.

L'établissement d'une telle liste, surtout pour l'année 1886, est une tâche plus compliquée qu'elle n'en a l'air. Suivant Grojnowski (1984, 395), l'expression « vers libre » dans son sens actuel n'apparaît que deux ans plus tard, en 1888, lorsqu'un journaliste, Jules Maus, l'utilise à propos de Gustave Kahn. Roland Biétry (1989, 207) en date l'acceptation moderne de la préface des *Joies* de Viélé-Griffin qui commence par cette « affirmation historique : *Le vers est libre* ».

En les intégrant dans son tableau chronologique, Dujardin décide du statut de vers libre des textes énumérés. Ce parti pris suppose l'existence de critères sûrs pour différencier le vers libre du vers libéré et du poème en prose. Les revues littéraires continuent à publier en grand nombre des poèmes en prose, genre très à la mode à cette époque. Les vers libérés des *poètes maudits* (Tristan Corbière, Rimbaud, Mallarmé), ainsi que ceux de Paul Verlaine (*le pauvre Lélian*), y sont également présents.

2.2. Marie Krysinska

La question *vers libre* ou *poème en prose* se pose par exemple pour les textes de Marie Krysinska (1857-1908), « dont il est remarquable qu'on ne cite jamais le nom qu'à propos de cette compétition » (Hytier 1923, 13).³⁵ D'origine polonaise, elle est la seule femme parmi les fondateurs du club des *Hydropathes* et parmi les participants des vendredis littéraires organisés à Montmartre, dans le cabaret le *Chat Noir*. Elle prétend (par exemple dans l'avant-propos de ses *Rythmes Pittoresques*, 1890, ainsi

³⁴ Notons que la première édition critique de ce recueil, due aux soins de Seth A. Whidden vient de paraître (2002, University of Exeter Press).

³⁵ Il est à noter que dans ces derniers temps, on peut assister à un regain d'intérêt pour les ouvrages de Krysinska. Elle attire l'attention essentiellement en tant que femme poète. Par exemple, Goulesque, F. 2000. *Une femme poète symboliste: Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*. Honoré Champion, Paris.

que dans celui de ses *Joies errantes*, 1894³⁶) avoir été la première à publier des vers libres. Pour vérifier cette affirmation, Dujardin dépouille le *Chat Noir*, la *Vie Moderne* et la *Libre revue* des années 1882 et 1883. Il relève trois poèmes publiés dans le *Chat Noir* : *Chanson d'automne* (14 octobre 1882), *Symphonie en gris* (4 novembre) et *Ballade* (25 novembre),³⁷ un poème paru dans la *Vie Moderne* : *Le Hibou* (26 mai 1883), et un autre dans le numéro du 16 au 31 décembre de la *Libre revue* : *Le Démon de Ragoczi*.³⁸ Selon Dujardin (1936, 123), « de l'examen de ces poèmes il n'y a qu'une conclusion à tirer. Ce n'est pas du vers libre, c'est du poème en prose, – et assez ordinaire, mais il n'est pas question ici de la qualité. » (D'ailleurs, Krysinska elle-même les qualifie d'abord de poème en prose.) L'opinion de Pierre Reboul (1960, 163) est encore plus négative : « les poèmes publiés par la poétesse en 1882 et 1883 sont de mauvaise prose poétique, ou [...] rien du tout ». En 1890, M. Krysinska insère ses textes anciens dans son recueil *Rythmes pittoresques*, mais change leur présentation en y introduisant des blancs et des tirets, ce qui « prouve un manque inquiétant d'oreille et de goût » – pense Suzanne Bernard (1994, 372), refusant, elle aussi, d'y voir des vers libres.

En effet, les deux premières lignes de la *Symphonie en gris* :

Plus d'ardentes lueurs sur le ciel alourdi, qui semble tristement
rêver.
Les arbres, sans mouvement, mettent dans le loin une dentelle
grise.

sont coupées en quatre dans l'édition de 1890 :

Plus d'ardentes lueurs sur le ciel alourdi,
Qui semble tristement rêver.
Les arbres, sans mouvement,
Mettent dans le loin une dentelle grise.

Dujardin (1936, 125) cite plus longuement ce poème et arrive à la constatation suivante : « Il ne suffit pas, madame, pour faire des vers

³⁶ « [...] nous rappellerons l'antériorité des dates de publication (1881-1882) afin que nous demeure la propriété de l'initiative bonne ou mauvaise. » In Krysinska, M. 1894. *Joies errantes. Nouveaux rythmes pittoresques*. Lemerre, Paris, *Avant-propos*, V.

³⁷ auxquels Grojnowski (1984, 395) ajoute deux autres textes : *Bijoux faux* (30 juin 1883) et *Fenêtres* (7 juillet 1883).

³⁸ Orthographe fautive de Dujardin. Krysinska a écrit : *Racoczi*.

libres, de passer à la ligne à chaque membre de phrase ». Par contre, Grojnowski (1988, 156) estime que les poèmes de Krysinska, « pour des raisons visuelles autant que rythmiques [...] attestent une instauration, passée inaperçue » du vers libre, et il donne comme exemple *Chanson d'automne*, dédiée à Charles Henry (*Le Chat Noir*, 14 oct. 1882). Robert Sabatier (1977, 547) remonte encore plus loin dans le temps en estimant que « dans la *Chronique parisienne*, en 1881, sous [la signature de Krysinska] naquit le vers libre », mais il ne cite que les poèmes *Hibou* et *Chanson d'automne*.

Le ciel morose pleure et regrette les chansons des rossignols ;
Le ciel morose pleure et regrette les féeries de rosiers et les
 fiançailles des papillons ;
Le ciel morose pleure et regrette toutes les splendeurs saccagées.

C'est le quatrième tercet de *Chanson d'automne*, poème publié à l'origine sans division strophique. Les autres séquences contiennent des lignes encore plus longues, on pourrait les rapprocher du verset aussi, mais les répétitions et parallélismes y sont moins marqués.

Dès le début des années 1880, on a des tentatives d'innovation isolées, rapportées des années plus tard par les témoignages des contemporains, ceux de Gourmont (1896 ; 1913 ; 1927), par exemple. « Ce qui différencie le plus ces essais du vers libre authentique, c'est leur rythme moins prononcé et [...] l'absence de la rime. » – tel est l'avis d'Ireson (1962, 87). La première partie de son opinion nous paraît juste, mais nous ne voyons pas pourquoi la présence des rimes serait nécessaire à la définition du vers libre.

2.3. Arthur Rimbaud

C'est à ce titre qu'Ireson (ibid., 84) remet en question le statut de vers libre de *Marine* et *Mouvement* de Rimbaud, poèmes écrits entièrement en vers blancs, ce qui est une pratique exceptionnelle parmi les vers-libristes de la fin du XIX^e siècle. Il n'est pas surprenant qu'il leur préfère *Veillées* I : « tous les éléments de la strophe libre de Kahn sont déjà là : liberté prosodique, unité de chaque vers, rime intérieure, assonance, rime qui boucle la strophe. » Selon d'autres, Grojnowski (1984, 396) ou Scott (1990, 63), par exemple, la forme vers-libriste apparaît déjà au numéro du

13 mai avec *Enfance III* et *Départ*. On a coutume néanmoins de dire que *Marine* et *Mouvement* de Rimbaud « préfigurent l'école vers-libriste (Guyaux 1985, 152), ou même qu'ils « sont les premiers exemples des poèmes écrits en vers libres » (Bernard 1994, 399).

Dujardin (1936, 154) rappelle « que l'usage presque constant à la *Vogue* était imprimer les vers en italiques et la prose en romain ordinaire, or, *Marine* a été imprimée en romain, ce qui tendrait à faire croire qu'on n'y vit que de la prose, au contraire, *Mouvement* a été imprimé en italique, et aurait donc été reconnu poème en vers ». (Cet usage est gardé par Kahn dans l'édition de ses *Palais nomades* qui se divisent en huit sections introduites chacune par un poème en prose, imprimé en romain, tandis que les vers réguliers, libérés et libres du recueil sont en italiques.)

De nombreuses études (Guyaux 1983, Little 1984, Eigeldinger 1986) ont décrit en détail la structure phonique et syntaxique de ces deux poèmes. On se contente donc de rappeler brièvement leurs caractéristiques formelles les plus évidentes.³⁹

Il s'agit de textes brefs dont la présentation est celle de la forme versifiée. Selon André Guyaux (1985, 153), auteur d'un essai sur les *Illuminations (Poétique du fragment)*, « l'analogie ne va pas au-delà [...] de l'apparence. Elle est mimétique ou parodique. » De toute façon, les lignes, alignées à la marge gauche, n'occupent pas la largeur de la page et commencent toutes par la majuscule. (Les trois premiers « vers » de la troisième suite de *Mouvement* se prolongent, en recul, à la ligne suivante.) Les 10 lignes de *Marine* ne sont pas divisées en strophes, tandis que les 26 « vers » de *Mouvement* sont distribués en trois séquences (8, 8 et 10 lignes). Les poèmes en prose également peuvent être de présentation non seulement compacte, mais aussi aérée où des blancs typographiques séparent les alinéas (par ex. *Veillées I, III, Enfance II, III, Aube*). Dès que ces alinéas deviennent de plus en plus courts, ou se réduisent à une seule phrase, les poèmes en prose se rapprochent du vers libre.⁴⁰

Les lignes de *Marine* sont de longueurs variées, allant de 4 (3) syllabes (v. 3) à 13 (v. 10) : 7 / 7 / 4(3) / 8(6) / 6 / 11(9) / 9 (7) / 8 / 7 / 13. (Entre parenthèses, on donne le nombre des syllabes après l'élision du « e » muet intérieur et en position interconsonantique. On a adopté la

³⁹ Nos références renvoient à l'édition des *Oeuvres complètes* de Rimbaud (1972) établie, présentée et annotée par Antoine Adam dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade. Il est à noter que cette édition se diffère sur certains points de celle de Bernard et Guyaux, 1987, Garnier, Paris.

⁴⁰ Michel Sandras (1995, 41) parle dans ce cas de brouillage « dans les réglages de lecture ».

prononciation courante en synérèse pour les mots présentant deux voyelles en contact.) Il n'y a aucune régularité, on remarque tout au plus l'identité des deux premières lignes (7 syllabes), renforcée par la construction parallèle.

Les chars d'argent et de cuivre –
Les proues d'acier et d'argent –

Les vers (terminés dans quatre cas par un tiret) ne riment pas, il est possible cependant de relever des assonances en [ɛ] (est :: forêt :: lumière), en [y] (écume :: reflux) et en [ã] (argent :: landes).

La longueur des lignes de *Mouvement* est d'une diversité encore plus grande, allant de 3 (v. 8) à 21 (20) syllabes (v. 17). On peut identifier des vers comparables aux vers traditionnels, mais on ne les repère avec certitude qu'après le décompte syllabique.⁴¹ C'est avant tout le découpage en lignes horizontales parallèles qui apparente ces deux textes aux poèmes. Il est intéressant de noter que les critiques qui s'interrogent sur leur statut de vers libres, reprochent leur fidélité « à la syntaxe de la prose, découpant les lignes comme si elles reflétaient exactement des groupes syntaxiques » (Guyaux 1985, 153). La coïncidence entre la structure rythmique et syntaxique était pourtant aux yeux des premiers théoriciens (surtout pour Kahn) une des caractéristiques principales du vers libre.

On peut se demander ce que ces deux poèmes représentaient pour Rimbaud, s'il était conscient de leur nouveauté. On aimerait également « savoir si le caractère vers des deux poèmes de Rimbaud a été remarqué dès la publication » (Dujardin, 1936, 155), et « [s'ils ont pu] avoir une action spéciale sur l'évolution des jeunes poètes de 1886 » (ibid., 152). La réponse de Dujardin (ibid., 155) est nuancée : « L'influence générale des *Illuminations* (et de la *Saison en Enfer*) est certaine en 1886, celle spéciale de *Marine* et *Mouvement* est seulement possible, celle de *Mouvement* étant probable. » A vrai dire, on possède fort peu de documents pour pouvoir en juger. Les études récentes refusent d'accorder au poète une influence déterminante sur les décadents et symbolistes « [qui] ne connaissaient de lui – comme le remarque Biétry (1989, 52) – que quelques pièces et les éléments biographiques rapportés par Verlaine dans les *Poètes maudits*. » Selon Peylet (1994, 55), « Rimbaud, que les poètes ou théoriciens du symbolisme lurent entre 1886 et 1896, n'a guère

⁴¹ 16(13) / 6 / 8 / 9(7) / 9(7) / 7 / 12(11) / 3 // 8 / 12(10) / 12(11) / 8(7) / 14(11) / 5 / 8(7) / 7 (6) // 21(20) / 11(10) / 20(18) / 12 / 9 / 10(9) / 14(13) / 12(10) / 11(9) / 5.

marqué le symbolisme. » Les quelques rares indications contemporaines semblent affirmer ce jugement. Rimbaud n'est cité que par Verlaine, Charles Vignier, Gustave Kahn et Charles Henry dans l'*Enquête* de Jules Huret (1982, respectivement : 83, 107, 327, 340). Ces quatre mentions sont bien peu, même Laforgue en a obtenu dix-huit. Quant à Mallarmé (ibid., 345), il insiste sur l'influence de Verlaine sur les jeunes artistes, dont il nomme Viélé-Griffin, Kahn et Laforgue, comme « trois des principaux poètes qui ont contribué au mouvement symbolique », ⁴² sans mentionner Rimbaud. Il est certain que le manuscrit des *Illuminations* est confié à Kahn en mars 1886, donc, lui et ses amis pouvaient le connaître quelques mois avant la publication dans *La Vogue*. ⁴³ En commentant les numéros 5 et 6 de *La Vogue* dans une lettre adressée à Kahn, Laforgue (1995, 851) s'en dit bouleversé. Il y revient plusieurs fois : « Épatantes les *Illuminations*. [...] Ce Rimbaud fut bien un cas. C'est un des rares qui m'étonnent. Comme il est entier ! presque sans rhétorique et sans attaches ». En revanche, Kahn (1987, 15) a toujours refusé de voir dans *Marine* et *Mouvement* autre chose que des poèmes en prose.

2.4. Gustave Kahn et Jules Laforgue

Kahn a toujours revendiqué pour lui-même le titre d'inventeur du vers libre. En effet, suivant les dates de publication, il n'est précédé que par Rimbaud. Il est considéré comme le devancier de Laforgue par Jean Hytier (1923), Rémy de Gourmont (1927) ou Marinetti, ⁴⁴ entre autres. La « priorité » de Laforgue a aussi ses défenseurs : Francis Viélé-Griffin, Émile Verhaeren, Henri de Régnier, par exemple. Dujardin (1936, 167) n'hésite pas à affirmer que « le vers libre était pour lui [déjà à la fin de mars 1886] une chose acquise ». ⁴⁵ (L'analyse du recueil des *Fleurs de*

⁴² La citation se trouve dans l'appendice : « J'ai rencontré M. Stéphane Mallarmé, qui s'est étonné de n'avoir pas vu figurer les noms de MM. Viellé-Griffin,* Gustave Kahn et Jules Laforgue dans le compte rendu de mon entretien avec lui. Ce sont, m'a-t-il dit, trois des principaux poètes qui ont contribué au mouvement symbolique et que je vous avais désignés à dessein. » (*Les contemporains écrivent souvent le nom de Viélé-Griffin avec deux « l ».)

⁴³ « Le choc, [Laforgue] l'a reçu de Rimbaud – prétend Durry (1966, 143) – et Kahn aussi, à n'en pas douter. » Reboul (1960, 166) de sa part ne voit qu'« une incitation presque indirecte et non pas un modèle » dans la publication des *Illuminations*.

⁴⁴ « Verso libro creato in Francia da Gustavo Kahn. » Marinetti est cité par Dujardin (1936, 129).

⁴⁵ Dujardin a rendu visite à Laforgue au printemps de 1886, à Berlin.

bonne volonté de Laforgue, composé à cette époque, ne confirme pas ce « témoignage personnel ».) Jules Supervielle, dans une lettre à Warren Ramsey, prend également position (d'une manière bien subjective) en faveur de Laforgue : « On se demande si c'est Laforgue ou Gustave Kahn qui a fondé le vers libre en France. Pour moi la question ne se pose pas. Je ne sais pas si Kahn est un poète pour d'autres, en tout cas il ne l'est pas pour moi. Par conséquent son vers ne m'intéresse pas, il est inexistant [...]. »⁴⁶

L'Hiver qui vient et *La Légende des trois cors* de Laforgue, envoyés à Kahn en juillet, ne paraissent que dans le numéro du 16-25 août 1886, imprimés en romain comme s'il s'agissait de poèmes en prose. Il paraît que Kahn qui les a publiés, n'a pas reconnu leur qualité de vers, ce que Laforgue (1995, 867) ne manque pas de lui reprocher : « Je ne te signalerai pas deux coquilles – lui écrit-il – mais me plaindrai que tu ne m'as [pas] imprimé en italiques. C'étaient des vers, Monsieur ! »

En juin et juillet de cette année, Kahn avait publié *Intermède I-VI* (n° du 28 juin - 5 juillet), *Intermède VII-X* (n° du 5-12 juillet) et *Intermède XI-XIV* (n° 19-26 juillet) qui formeront la troisième section de ses *Palais nomades* (1887). C'est un recueil qui débute par des poèmes tout à fait réguliers, suivis par d'autres, de plus en plus libérés. Il est pourtant souvent considéré – à tort – comme le « premier volume en vers libres » (Morier 1989, 1169). Biétry (1989, 135) le cite également comme « le premier recueil paru composé *entièrement* de vers libres. »⁴⁷ Sa composition reproduit (à quelques exceptions près) l'ordre de publication des poèmes dans *La Vogue*.

A la suite de Dujardin, les critiques comme Grojnowski (1988), Ireson (1962) ou Scott (1990), considèrent *Intermède IV* comme son premier poème en vers libres, qualification qu'ils ont refusée aux poèmes qui précèdent. Il s'agit d'un texte de 16 lignes, divisé en trois « strophes » (un quatrain, un quintil et un septain). Les vers 9 et 16, plus courts que les précédents, commencent, suivant l'usage traditionnel, en retrait de la marge, les autres sont alignés à gauche. Les types de vers et les dispositions de rimes utilisés sont les suivants : 9 / 9 / 8 / 8 (aaax), 12 / 10 / 10 / 10 / 8 (abbaba), 9 / 10 / 9 / 10 / 9 / 11 / 8 (aaxbccb). On va voir qu'une telle inégalité dans le nombre syllabique se rencontre déjà dans quelques poèmes libérés de Rimbaud (*Vers nouveaux et chansons*) et de Laforgue (*Fleurs de bonne volonté*), présentant les signes du vers libre. Un chapitre entier sera consacré aux *Palais nomades* de Kahn, on se

⁴⁶ Cité par Ireson (1962, 85).

⁴⁷ C'est nous qui soulignons.

contente donc pour le moment de rappeler que l'irrégularité d'*Intermède IV* (que l'on ne discute pas) est encore loin de celle de certains passages de *L'Hiver qui vient*, le premier vers libre laforguien faisant succéder par exemple des vers de 16, 7, 8, 13, 12... etc. syllabes (DV, I, v. 16-20). Une telle diversité n'apparaîtra que dans la deuxième partie des *Palais nomades*, ce qui correspond aux publications du mois de novembre.

En fin de compte, on ne croit pas que Laforgue ait emprunté l'idée du vers libre à Kahn, ni que ce dernier ait « pillé son ami », mort trop tôt.⁴⁸ Il ne faut pas oublier que le corpus de vers libres laforguien ne se compose que de douze poèmes qui sont les premiers de sa nouvelle méthode. La question de priorité nous paraît d'autant plus négligeable qu'on préfère éviter de parler d'invention. Il s'agit plutôt d'accréditer une forme déjà existante. Laforgue ne pouvait pas apporter sa contribution à la querelle du vers libre qui commence après sa mort. En revanche, Kahn, « le théoricien le plus écouté sinon le plus suivi » (Gourmont 1927, 66), y participait en définissant et défendant le vers libre.

Il est plus important pour nous de préciser les différences, remarquées déjà par les contemporains, qui séparent les pratiques vers-libristes de Kahn et de Laforgue.⁴⁹ On s'efforcera dans la suite de les faire ressortir à travers l'analyse des *Palais nomades* et des *Derniers vers*. On se borne pour l'instant à citer l'opinion de Dujardin (1936, 167), selon laquelle « ce n'est pas pour mieux se réaliser en musique ou en plastique que Laforgue est arrivé au vers libre, mais pour serrer de plus près, pour entourer plus délicieusement sa pensée. Laforgue n'aurait donc suivi aucunement le chemin qui a été celui de Rimbaud et de Gustave Kahn, et qui devait être à peu près celui des autres vers-libristes ». ⁵⁰ Il ne nous paraît pas exagéré de voir dans le vers libre de Laforgue et celui de Kahn les deux tendances principales de la technique vers-libriste de la fin du XIX^e siècle.

⁴⁸ Dujardin et Ireson (1962, 85) évoquent quelques anecdotes concernant les « efforts de Kahn pour prendre date ».

⁴⁹ Kahn (1897, 17) lui-même insiste sur les divergences: tandis que son ami voulait aller « vers une liberté idéologique plus grande », il se souciait plutôt « d'un mode de donner la sensation même ».

⁵⁰ Dujardin (ibid., 168) continue ainsi: « tandis que je parlais expression musicale, Laforgue répondait expression psychologique ».

2.5. L'influence des traductions de Walt Whitman

Lorsqu'on parle de l'influence de Walt Whitman (1819-1892), par l'intermédiaire des traductions françaises, on devrait considérer deux choses en même temps : l'influence de Whitman exercée sur Laforgue dans sa qualité de traducteur, et l'influence de ses traductions sur l'évolution de la technique poétique de ses contemporains.

Il est à noter que ces influences sont loin d'être généralement reconnues. D'un côté, Remy de Gourmont (1896, 245) soutient dans ses *Promenades littéraires*, bien que sans s'y attarder, que le vers libre, on le doit « surtout à Walt Whitman dont on commençait alors à goûter la licence majestueuse ». Ireson (1962, 86), qui passe brièvement en revue les sources éventuelles du vers libre moderne, est d'un autre avis : « Quant aux passages traduits de l'anglais de Whitman que Laforgue fait paraître dans *La Vogue*, ces essais n'entrent pas en ligne de compte. »

Laforgue traduit huit poèmes des *Dédicaces (Inscriptions)* : *Je chante le soi-même (One's-Self I Sing)*, *Aux nations étrangères (To Foreign Lands)*, *A un historien (To a Historian)*, *A une certaine cantatrice (To a Certain Cantatrice)*, *Ne fermez pas vos portes (Shut Not Your Doors)*, *Poètes à venir (Poets to Come)*, *A vous (To you)*, *Toi lecteur (Thou Reader)*. Ils sont publiés par *La Vogue* du 28 juin - 5 juillet 1886. *O Étoile de France 1870-71 (O Star of France 1870-1871)*, poème tiré de *Ruisseaux d'automne (Autumn Rivulets)*, paraît dans le numéro du 5-12 juillet, *Une femme m'attend (A Woman Waits for Me)*, venant de la section *Enfants d'Adam (Children of Adam)*, dans celui du 2-9 août.

C'est en novembre 1888 que Viélé-Griffin donne dans *La Revue indépendante* la traduction de deux pièces, tirées de la section *De midi à la nuit étoilée (From Noon to Starry Night)* : *Visages (Faces)* et *A une locomotive en hiver (To a Locomotive in Winter)*, ainsi que *Le monde (The World below the Brine)*.

Les traductions de Laforgue (avec les poèmes d'origine en anglais) sont reproduites dans le deuxième tome de ses *Oeuvres complètes* (1995, 341-357). Elles ont été déjà réunies en 1918 (1993), avec celles de Viélé-Griffin, André Gide et Valéry Larbaud, entre autres, dans l'édition Gallimard des *Poèmes. Feuilles d'herbe* du poète américain.

Ayant obtenu l'autorisation de Whitman, Laforgue avait l'intention de traduire intégralement la première édition du recueil (1855). Mais sa maladie et sa mort en 1887 l'ont empêché de mettre à exécution ce projet, réalisé seulement au début du XX^e siècle (par Léon Bazalgette).

Avec la version française de quelques-uns des poèmes des *Feuilles d'herbe*, « nous retrouvons – estime Suzanne Bernard (1994, 398) – l'influence libératrice des traductions ». Ce n'est pas une nouveauté dans l'histoire du renouvellement des formes poétiques. Rappelons que les premiers poèmes en prose se présentent sous forme de pseudo-traductions : « le terme de traduction dev[ient] une sorte d'alibi pour les hardiesses de l'auteur » (ibid., 35). Les traductions de Shakespeare et de Milton jouent également un rôle important. La versification de leurs pièces, « [un] mélange de vers *blancs*, de vers rimés et de prose » (Lawder 1993, 75), diffère largement de celle du théâtre classique français, lié par maintes contraintes et dominé par l'alexandrin bien césuré. Pour rendre cette plus grande liberté, les traducteurs français adoptent une forme prosodique s'écartant de l'usage. Ces traductions servent de modèle au drame romantique (celui de Hugo ou Musset) qui contribue, avec ses alexandrins ternaires et semi-ternaires, à l'assouplissement des règles métriques (Aquièn-Honoré 1997, 33-34).

En ce qui concerne la réception de Whitman en France – présentée par Erkkilä (1980) ou Grojnowski (1984), par exemple – on se contente d'en signaler quelques éléments. Le premier compte rendu de ses oeuvres a été publié en 1872 dans la *Revue des Deux Mondes* sous le titre : « Un poète américain : Walt Whitman ». ⁵¹ Des années plus tard, son auteur, portant le pseudonyme de Thérèse Bentzon, revient dans la même revue à l'analyse des *Feuilles d'herbes*. Sa critique, condamnant le refus des règles et les traditions, paraît à un moment crucial du point de vue de l'histoire du vers libre français, en mai-juin 1886. Ces études contiennent des extraits de poèmes traduits – selon l'usage assez général – en prose ou bien disposés comme des vers libres, méthode également présente, bien que moins fréquente à l'époque. Des poèmes réguliers d'Elizabeth Barrett Browning et Dante Gabriel Rossetti sont rendus déjà en 1872 sous cette forme. C'est Laforgue qui adopte le premier cette disposition pour présenter les poèmes de Whitman. « [Cette forme] est précisément celle que le vers libre (ou le verset) était en train de prendre. S'ils avaient été publiés sans nom d'auteur, ces poèmes auraient été des vers libres (ou des versets), et voilà qui me semble considérable. » – tel est l'avis de Dujardin (1936, 157).

Il faut insister sur ce point. Les premiers vers-libristes n'avaient pas à inventer une forme nouvelle. La disposition en vers libres, l'une des

⁵¹ Valéry Larbaud, dans sa postface à l'édition Gallimard des poèmes de Whitman citée plus haut (1993, 230), mentionne encore de la même année l'article d'Émile Blémont, paru dans *La renaissance artistique et littéraire*, dont il était le rédacteur en chef.

possibilités parmi lesquelles les traducteurs pouvaient choisir, existe depuis un certain temps. « Mais, admis comme forme, – souligne Grojnowski (1984, 400) – [les vers libres] ne sont pas reconnus comme genre. » Il est significatif que des années plus tard, Hérédia – dans sa réponse à l'enquête de Huret (1982, 259) – refuse le statut de vers aux poèmes de Viélé-Griffin en les comparant « à une sorte de traduction linéaire d'un poème étranger ».

En traduisant Whitman, l'idée d'écrire quelque chose de semblable pouvait venir à l'esprit de Laforgue. (Lorsqu'il lit, au début des années 1880, les textes de Marie Krysinska, il n'en reconnaît pas la nouveauté, comme personne d'ailleurs à l'époque.)

Il n'entre pas dans notre propos d'étudier la forme des poèmes whitmaniens.⁵² Étant donné que la versification anglaise n'est pas syllabique, mais accentuelle et que les vers non rimés (*blank verse*) existent depuis des siècles,⁵³ la nouveauté des *Feuilles d'herbes* est d'un autre ordre que celle du vers libre français.

Les poèmes de Whitman se composent de lignes très longues, comptant souvent 25-30 syllabes ou plus, qui correspondent en général à des phrases. Elles ne manquent pas d'évoquer les psaumes bibliques ou les litanies médiévales. Dujardin (1936, 156) tient à préciser que « le vers [...] des *Feuilles d'herbe* n'est pas le vers libre, mais le verset », mais il ajoute « que le vers libre et le verset sont de la même famille, et qu'on pouvait considérer le verset comme un vers libre élargi, le plus souvent composé lui-même de plusieurs vers libres étroitement associés. »

En ce qui concerne la mise en page des poèmes, les traductions laforguiennes reproduisent fidèlement l'original. Il y a pourtant quelques changements conscients. Les deux premiers vers de *Shut Not Your Doors* (*Ne fermez pas vos portes*) sont séparés en trois :

Shut not your doors to me proud libraries,
For that which was lacking on all your well-fill'd shelves, yet
needed most, I bring, (Laforgue 1995, 348)

Ne fermez pas vos portes, orgueilleux libraires,
Car ce qui manquait sur vos rayons bien remplis, mais dont on a
bien besoin,

⁵² Voir sur ce sujet par exemple Bollobás, E. 1986. *Tradition and Innovation in American Free verse: Whitman to Duncan*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

⁵³ Voir Szepes-Szerdahelyi (1981, 456-460).

Je l'apporte,⁵⁴ (ibid., 349)

L'affirmation « I bring » (« Je l'apporte ») est de cette façon mise en lumière. On croit découvrir ici un premier exemple d'un procédé de Laforgue vers-libriste : il aime faire succéder des lignes très courtes à des lignes très longues.

Il se soucie de respecter le style de l'original, de rendre son dynamisme en gardant les constructions parallèles, les anaphores et répétitions de toutes sortes. Citons un bref passage du poème *Une femme m'attend*, à propos duquel il a écrit à Kahn : « C'est un des plus beaux Whitman du volume. Je crois l'avoir très heureusement traduit » (ibid., 860).

Je veux aller avec celle qui m'attend, avec ces femmes qui ont le
sang chaud et peuvent me faire face,
Je vois qu'elles me comprennent et ne se détournent pas.
Je vois qu'elles sont dignes de moi. C'est de ces femmes que je
veux être le solide époux. (ibid., 354-355)

Whitman a souvent recours à des énumérations (de substantifs, d'adjectifs), procédé que l'on retrouvera dans les vers libres de Laforgue. (Nos exemples sont tirés du même poème.)

Tous espoirs, bienfaisances, dispensations, toutes passions,
amours, beautés, délices de la terre,
Tous gouvernements, juges, dieux, conducteurs de la terre,
(ibid., 355)

Je suis austère, âpre, immense, inébranlable, mais je t'aime ;
(ibid., 356)

L'insertion des vers d'apparence traditionnelle dans un contexte très libre pour faire contraste, une technique typiquement laforguienne, caractérise déjà la poésie de Whitman.⁵⁵ Clive Scott (1990, 101) considère par exemple la ligne d'ouverture des *Dédicaces* comme un

⁵⁴ L'édition Gallimard (1993, 8) corrige « orgueilleux libraires » (traduction erronée de Laforgue) en « orgueilleuses bibliothèques ».

⁵⁵ « La nouvelle forme de Whitman, alternative à l'ancienne, requiert exactement ce qu'elle paraît nier pour se faire comprendre comme nouvelle, elle s'en sert même pour faire entrer dans le poème l'anéantissement de l'ancienne forme, et instaure donc, au lieu de bannir, l'alternative requise. » – tel est l'avis de Lawder (1993, 99).

« iambic pentameter » : « One's-Self I sing, a simple separate person » / « Je chante le soi-même, une simple personne séparée » (Laforgue 1995, 346-347). C'est le type de vers anglais le plus fréquent, ayant une place presque aussi importante que celle occupée par l'alexandrin en France.

On n'avait pas l'intention d'exagérer l'influence de Whitman sur les vers libres de Laforgue, puisque les différences qui les séparent – sur le plan thématique aussi bien que formel – sont considérables. Il est néanmoins indéniable que Laforgue était attiré par le côté provocant de la poésie de Whitman. Il en a également apprécié l'originalité et la rupture avec les contraintes. Dans un poème des *Fleurs de bonne volonté* (*Albums*, XIX), il a déjà évoqué « la vie au Far-West et les Prairies, » où il pourrait « [se] scalper de [son] cerveau d'Europe ! / Piaffer, redevenir une vierge antilope, / sans littérature » (ibid., 186).

Il est habituel de voir la source de la technique vers-libriste de Maurice Maeterlinck et d'Émile Verhaeren dans l'influence de Whitman, influence qu'on ne remet pas en doute, mais qu'on aimerait compléter par celle des *Derniers vers* de Laforgue, rarement mentionnée. En vérité, il faut attendre Paul Claudel et Blaise Cendrars pour que les versets whitmaniens trouvent un réel écho en France.

2.6. L'influence de la musique et de la chanson populaire

Parmi les influences éventuelles qui ont abouti au vers libre, on pourrait encore évoquer l'exemple de la musique en général, et celle de Wagner en particulier, jouant un rôle non négligeable.⁵⁶ « [...] à la forme musique libre de Wagner devait correspondre une forme poésie libre ; autrement dit, puisque la phrase musicale avait conquis la liberté de son rythme, il fallait conquérir pour le vers une liberté rythmique analogue. » – tel est l'avis d'Édouard Dujardin (1936, 173), le directeur de *La Revue wagnérienne*. Pour Dujardin, aussi bien que pour Gustave Kahn (1897, 8-9) ou Francis Viélé-Griffin, le vers libre contient des rythmes et mélodies plus harmonieux et plus raffinés que le vers traditionnel, considéré comme monotone et pas assez musical.

Les poètes, depuis le romantisme jusqu'aux symbolisme et décadence, et même au-delà, se soucient d'imiter l'oralité de la langue parlée. Cette tendance est liée, entre autres, à l'influence de la chanson populaire, très

⁵⁶ Voir sur ce sujet Bernard (1994, 383-390).

en vogue tout au long du XIX^e siècle. Paul Bénichou (1970, 10) relève et commente les citations ou mentions de chansons populaires – de plus en plus nombreuses – « dans les écrits destinés au public cultivé, entre 1800 et 1850 ». ⁵⁷ Il cite, entre autres, les noms de Madame de Staël (ibid., 55), Chateaubriand (ibid., 57), Hugo (ibid., 146), Balzac (ibid., 149) et George Sand (ibid., 153), avant d'arriver à Nerval (ibid., 177).

Selon Bénichou (ibid., 330), « le goût romantique [...] vise d'ordinaire à la transposition en style parfaitement littéraire d'un folklore librement interprété ». Les poètes considèrent la poésie populaire avant tout comme une source d'inspiration dont ils reprennent le sujet, certains motifs, éventuellement des refrains. On ne peut pas assez insister sur la contribution du romantisme à l'assouplissement de la versification traditionnelle, auquel la chanson servira de modèle.

L'étude de Bénichou ne va pas au delà de la période romantique. En guise de conclusion, il regrette le manque d'ouvrages faisant « le bilan de ce que le symbolisme doit à la poésie populaire » (ibid., 362). D'ailleurs, les tentatives d'imitation et d'adaptation se poursuivent tout au long du siècle, les parnassiens (Théophile Gautier, Théodore de Banville) s'y essaient aussi bien que la plupart des symbolistes (Paul Verlaine, Arthur Rimbaud) et vers-libristes (Jules Laforgue, Gustave Kahn, Francis Viélé-Griffin, Jean Moréas, Maurice Maeterlinck, etc.).

Dans les recueils étudiés, on peut en relever de nombreux exemples. Quatre complaintes de Laforgue se réfèrent explicitement à des chansons connues. *La Complainte du pauvre jeune homme* et *La Complainte de l'époux outragé* ont été écrites respectivement sur les chansons populaires *Quand le bonhomme revint du bois* et *Qu'allais-tu faire à la fontaine ?* Quant à *La Complainte de cette bonne Lune*, elle calque *Sur le pont d'Avignon*, enfin la *Complainte de lord Pierrot* imite *Au clair de la lune*. Une dizaine de poèmes ont recours à des refrains, imitant la composition des chansons. Le début de chaque strophe du poème intitulé *Le vaisseau fantôme* (la deuxième partie de la pièce XLIII, *Fleurs de bonne volonté*) est repris de la chanson populaire : *Il était un petit navire*. ⁵⁸ Même dans ces cas, il n'est pas question de donner une simple reproduction en tout point fidèle de la langue parlée. Dans les *Derniers vers* on ne peut identifier aucun emprunt direct, mais cela ne signifie pas l'absence

⁵⁷ Bénichou (ibid., 33) tient à préciser que « [...] de la Renaissance à la Révolution, la chanson populaire a eu assez largement accès vers le public cultivé. Ce public n'a pas découvert les « vieilles chansons » orales au XIX^e siècle, à la suite des progrès du goût romantique et réaliste et grâce aux collectes folkloriques qui se sont alors multipliés. »

⁵⁸ Il est probable que la composition de ce poème remonte à la période des *Complaintes* (Laforgue 1995, 235).

d'éléments populaires reformulés. Dans ses vers libérés (*Complaintes, Fleurs de bonne volonté*), Laforgue a souvent recours (à l'imitation des chansonniers) à l'apostrophe typographique du « e » muet pour avoir des strophes isométriques et pour éviter les vers faux, tout en reproduisant l'ambiance des chansons populaires. En revanche, la longueur des vers libres peut suivre en pleine liberté le mouvement des impressions, des sensations. Il est donc superflu de marquer par l'apostrophe typographique les « e » muets qui seraient surnuméraires dans le décompte syllabique. Le souci de rapprocher la diction de la prononciation naturelle met fin à l'obligation de prononcer le « e » muet intérieur et le « e » muet final devant une initiale consonantique.

Les Palais nomades de Gustave Kahn (1897, 108-109 et 110-111) contiennent deux poèmes qui se réfèrent à des chansons populaires : *File à ton rouet...* (*Lieds I*), et *Ah la fillette aux fols palais...* (*Lieds II*). Cette partie du recueil (*Lieds*) ne se compose d'ailleurs que de cinq pièces. Elle est inspirée par les chants allemands, selon Ireson (1962, 94), l'influence de Heine y est également sensible.

Francis Viélé-Griffin publie ses premiers vers libres dans son recueil intitulé *Joies* (1889). L'influence de Laforgue y est omniprésente, elle apparaît, entre autres, dans l'intérêt que Viélé-Griffin porte à la chanson populaire. Le long poème intitulé *Un oiseau chantait* introduit chaque strophe (avec de légères variations) par le refrain connu : « Derrière chez mon père, un oiseau chantait, / Sur un chêne au bois » (1924, 59-62). *La ronde des cloches du nord* se réfère à la chanson populaire : *Sur le Pont du Nord* dont les vers sont insérés dans le texte du poème (ibid., 65-72). *La Ronde de la marguerite* fait débiter et terminer chaque longue séquence par le refrain : « Où est la Marguerite, / Ô gué, ô gué, ô gué, / Où est la Marguerite, / Ô gué, son chevalier ? » (ibid., 115-119). *Ronde* clôt toutes les strophes par la phrase : « Embrassez celle que vous voudrez » (ibid., 121-122). *Ronde de la violette* reprend six fois le couplet : « La violette double, double, / La violette doublera » (ibid., 131-132). L'intertextualité avec les chansons folkloriques est rendue tout à fait évidente, dans chaque poème cité, par l'utilisation des italiques qui les mettent en valeur. Viélé-Griffin reste fidèle à cet usage, puisque dans son recueil de 1914 (*Voix d'Ionie*) il insère la citation « J'ai un grand voyage à faire » au poème du même titre de la même manière (1994, 110-112). Le développement du poème *Pour un bouton de rose* est emprunté à la chanson *A la fontaine claire* (ibid., 113-117).

Le recueil *Le Pèlerin passionné* de Jean Moréas contient plusieurs poèmes portant le titre « chanson ». ⁵⁹ Dans les pièces comme *Une jeune fille parle* ou *Étrennes de douce I* apparaissent en plus les procédés propres aux airs traditionnels (reprises avec variation, refrains).

En écrivant ses *Quinze Chansons* (1900), ⁶⁰ Maurice Maeterlinck se nourrit de vieilles chansons flamandes. Ses poèmes, tout en suivant le goût de l'époque, témoignent d'un réel intérêt pour la poésie populaire.

Rémy de Gourmont, après avoir traité de la question du vers libre dans son *Esthétique de la langue française* (1899, 266), consacre un chapitre entier au « vers populaire ». Il le décrit comme « le pays de la licence, de toutes les licences ». Dans les recueils en vers libres cités plus haut, les poètes combinent volontiers des vers dont la différence n'est que d'une syllabe (9/10, 11/12, 12/13, etc.), ce qui était à éviter – selon *la règle de la Discrimination* (Cornulier 1982, 55) ou *le principe de l'écart type* (Gouvard 1999, 251) – pour assurer la perception de l'alternance métrique. André Spire (1986, 130, note 68) voit dans « le nombre inégal mais voisin de syllabes » l'un des traits caractéristiques de la chanson populaire. (Les autres critères sont selon lui : « refrain avec répétition identique, analogue, ou antithétique, agrafages mnémotechniques ».)

« La rime en ces derniers temps s'est rénovée ; elle s'adresse d'abord à l'oreille [...], elle s'affaiblit même volontiers en assonances [...] » – constate Gourmont (1899, 222). Il finit par conclure que « c'est un retour très heureux à la poésie orale. » La remise en cause de la rime classique commence par le non-respect du principe d'homographie des consonnes finales. Une étape de plus est franchie lorsqu'on n'accorde plus d'attention à l'homophonie des consonnes qui suivent la voyelle accentuée. « Nombre de chansons populaires sont instrumentées dans ce goût » – remarque Verlaine (1972, 699) en terminant son article intitulé *Un mot sur la rime* (*Le Décadent*, 1888) par « l'Assonance, qui est à la mode ».

L'influence de la chanson populaire se manifeste avant tout dans la libération métrique. Elle s'intègre à une tendance plus générale, à savoir celle de l'introduction de l'oralité dans le langage poétique dont témoignent les constructions syntaxiques relâchées aussi qui caractérisent – comme on va le voir plus tard (IV. 2) – plusieurs recueils en vers libres.

⁵⁹ *Chanson* (« Les courlis dans les roseaux! », 1898, 27-28), *Chanson* (« On a marché sur les fleurs », *ibid.*, 29). *Une jeune fille parle* (*ibid.*, 35-36), *Étrennes de douce I*. (*ibid.*, 47).

⁶⁰ Maeterlinck a déjà donné en 1896 un premier album, contenant *Douze Chansons*.

3. Le vers libre vu par les contemporains : les premiers théoriciens

3.1. Les ouvrages théoriques

« La question du vers libre fut, – tout le monde le reconnaît maintenant, – la grande affaire du symbolisme », – écrit Pierre Martino (1967, 135) – « dès que ses partisans commencèrent à raisonner leurs ambitions ». Non seulement la question de l’inventeur préoccupe les contemporains, mais également la recherche de la définition la plus satisfaisante. Dans ce qui suit, on se propose de présenter les principaux problèmes traités par les premiers théoriciens. Plusieurs d’entre eux jouent dans le renouvellement des formes poétiques un rôle de première importance. Ils ont l’avantage de pouvoir « utiliser quelques documents et beaucoup de souvenirs personnels » (Dujardin 1936, 106) pour élaborer leurs études sur le vers libre. Comme les descriptions et les théories découlent – ou prétendent découler – de la pratique,⁶¹ présentant des différences assez importantes selon les auteurs, les formules proposées divergent sur quelques points.

La querelle du vers libre, liée aux déclarations des poètes eux-mêmes, débute après la mort de Laforgue (1887). En recourant à ses lettres, adressées à divers correspondants, dont Gustave Kahn⁶² et Charles Henry,⁶³ ainsi qu’à ses essais faits dans le domaine de critique littéraire et de critique d’art, restés souvent à l’état d’ébauche, on peut se faire une idée sur ses conceptions en matière de création artistique, tout comme sur les influences qui l’ont conduit au vers libre. En ce qui concerne sa « nouvelle manière », mise en œuvre dans ses *Derniers vers*, on ne peut citer que son affirmation catégorique (que l’on commentera plus tard en détail) : « J’oublie de rimer, j’oublie le nombre des syllabes, j’oublie la

⁶¹ « [...] on fait d’abord des vers, et [...] on s’en précise ensuite la rythmique. » – affirme Kahn (1897, 4).

⁶² Leur correspondance abondante, un échange de réflexions sur des questions littéraires, a été publiée à part, sous le titre *Lettres à un Ami*, Mercure de France, 1941. (Les éditeurs ont évité de nommer Kahn à cause de la guerre.) Dès 1886, les lettres de Laforgue deviennent de plus en plus rares et ne parlent que de problèmes de santé et de difficultés financières.

⁶³ Le mathématicien Charles Henry, l’ami de Kahn et de Laforgue, a publié dans *La Vogue* et *La Revue contemporaine* de nombreuses études d’esthétique scientifique. Il est présenté par Jules Huret parmi les théoriciens.

distribution des strophes, mes lignes commencent à la marge comme de la prose » (Laforgue 1995, 863-864).⁶⁴

Gustave Kahn (1859-1936) est le premier à avoir introduit en France l'idée du vers libre (le terme, dans son acception moderne, n'existe pas encore), dans un article paru le 28 septembre 1886 dans *L'Événement* (« Réponse des Symbolistes »). Il y pose « en principe fondamental la flexion perpétuelle du vers ou mieux de la strophe déclarée seule unité. »⁶⁵

En 1888, Kahn – appelé par Dujardin – prend la direction de *La Revue indépendante*. Il y fait paraître (t. IX, n° 26, 481-497), en guise de réponse à Brunetière, critiquant ses *Palais nomades* (1887), un article sur ses idées en matière de formes poétiques. Dans les années qui suivent, en rédigeant un nombre impressionnant d'écrits critiques : préfaces, articles, réponses à des enquêtes... etc., il tente d'élaborer une théorie cohérente du vers-librisme. Dans ses recueils, il exploite systématiquement toutes les ressources de la poésie libre. L'enquête de Huret (1982, 321) le présente comme un « théoricien subtil et fécond, [qui] est, à l'heure présente, l'un des têtes des jeunes générations littéraires. » Il est intéressant de noter que Kahn figure dans la partie consacrée aux « indépendants », et non dans celle des « symbolistes » ou « théoriciens » comme on pouvait s'y attendre. La longue préface du recueil *Premiers poèmes* (1897) a servi de point de départ pour beaucoup de critiques comme Gourmont (1899) ou Hytier (1923), voire pour les adversaires du vers libre qui s'y réfèrent – directement ou indirectement – pour la critiquer.⁶⁶ L'article de *La revue indépendante* y est intégralement reproduit. Le développement ajouté « à ce trop bref et ancien exposé » en 1897 traite du problème de l'accent, négligé en 1888, ainsi que des objections faites généralement contre le vers libre. Cette préface, devenue célèbre, sera dans la suite insérée par Kahn à son ouvrage *Symbolistes et décadents* (1902, L. Vanier) et reprise en 1912 dans la collection de « Vers et prose », sous le titre *Le vers libre*.

⁶⁴ C'est en se référant à cette lettre, adressée à Kahn de l'Allemagne, que la plupart des critiques (Durry, Reboul, Guichard, par ex.) refusent de croire que Laforgue ait pris « l'idée du vers libre » à Gustave Kahn. Selon Durry (1966, 142), « [Laforgue] a si peu le sentiment d'une influence exercée sur lui par son ami, qu'il lui explique, tout excité, sa nouvelle manière ».

⁶⁵ Cité par Biétry (1989, 106).

⁶⁶ Par exemple: Grammont (1989), Poizat (1924), Ghil (1978).

Edouard Dujardin, poète, romancier, directeur de revues, a consacré également de nombreuses pages à la théorie du vers libre (*Les premiers poètes du vers libre*, 1921).⁶⁷

Les manifestes littéraires de la Belle Époque 1886-1914, recueillis par Bonner Mitchell (1966), ainsi que leur présentation critique, contribuent à une meilleure compréhension du contexte esthétique. On y trouve, entre beaucoup d'autres, *Le Manifeste symboliste* de Jean Moréas qui précède l'article de Kahn de dix jours (il est publié par *Le Figaro* le 18 septembre 1886). Les questions formelles traitées par Moréas ne concernent que l'assouplissement de certaines règles classiques : césure, hiatus, l'alternance des rimes (ibid., 30). Il cite l'exemple de Paul Verlaine qui « brisa [...] les cruelles entraves du vers » (ibid., 28). Il regrette qu'après « la révolution incomplète » du romantisme, les « nouveaux poètes » se contentent d'imiter « les formes, les combinaisons et les coupes les plus habituelles de Hugo, au lieu de s'efforcer d'en trouver de nouvelles » (ibid., 31). Le manifeste de Moréas ne révèle pas encore une effective prise de conscience de la portée des premiers vers libres, forme dont il revendiquera pourtant, comme le rapporte Dujardin (1936, 130), « l'invention [...] par le talent ».

« Le nom et la variété des auteurs interrogés font de l' enquête [de Jules Huret *sur l'évolution littéraire*] un document de premier ordre. »⁶⁸ C'est ainsi que Grojnowski présente l'ouvrage (publié à l'origine par *L'Echo de Paris* en 1891) dans la préface de l'édition moderne (1982, 11). Les réponses de Mallarmé et de Verlaine sont reproduites dans l'édition Gallimard de leurs œuvres complètes où on trouve en plus plusieurs études, contenant des renseignements précieux concernant la nouvelle poétique.

Quant à Verlaine (1972, 884), il évoque ainsi son apport lors d'une conférence faite à La Haye en 1892 : « [...] mes *Poètes maudits*

⁶⁷ On peut consulter des articles d'accès difficile dans la sélection faite par Maár-Ádám (1994). Les numéros de pages indiqués, dans le cas des textes suivants, se réfèrent à cette édition.

Viélé-Griffin, F. 1890. *A propos du vers libre*. Article paru dans les *Entretiens politiques et littéraires* (142-147).

Kahn, G. 1906. *Les vers libres – La diction des poèmes*. Publié dans *Congrès international pour l'Extension et la Culture de la langue française* (153-155).

Mendès, C. 1912. *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900. Réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France* (165-170).

⁶⁸ Huret établit huit groupes. Les psychologues (31-55), les mages, (57-71), les symbolistes et décadents (73-151), les naturalistes (153-183), les néo-réalistes (185-235), les parnassiens (237-286), les indépendants (287-331), et les théoriciens et philosophes (333-344).

contribuèrent pour leur large part concurremment aux livres de Moréas⁶⁹ et de Laforgue à créer le mouvement actuel... Des historiens trop bienveillants sans nul doute prétendirent que la publication de *Jadis et naguère* puis la réimpression de *Sagesse*, ne laissèrent point de corroborer, un tant soit peu, l'élan donné. » C'est dans le recueil *Jadis et naguère* (1884) que sera repris *L'Art poétique* de Verlaine, écrit en 1874 et publié d'abord dans le *Paris moderne* en 1882. Les jeunes poètes ont retenu essentiellement de ce poème, outre le refus de l'éloquence et la nécessité d'une poésie musicale, sa condamnation de la rime. En 1888, dans son article déjà cité (*Un mot sur la rime*), il proteste d'ailleurs contre cette interprétation. « Il y a des poètes qui riment trop richement et c'est à ceux-là que j'ai pensé en écrivant quelques vers (d'ailleurs bien rimés) contre la Rime » (ibid., 698).

Crise de vers de Mallarmé (1945, 360-368) – selon Jacques Roubaud (1988, 46) qui le commente longuement dans sa *Vieillesse d'Alexandre*⁷⁰ – est « un texte d'une importance capitale à la fois pour la compréhension de la position propre de Mallarmé et, intrinsèquement, par l'éclairage qu'il projette sur la notion même de vers, sur ses rapports avec la langue et la littérature. »

Ce sont les principaux ouvrages dont nous nous servirons pour réunir les éléments d'une « définition » provisoire du vers libre, celle proposée par les premiers théoriciens.

3.2. Le vers libre comme « libération »

A lire les écrits théoriques des contemporains, on est frappé par le caractère passionnel des débats que la question du vers libre a soulevés. Pourquoi une importance si grande a-t-elle été accordée aux nouvelles expériences poétiques de la fin du XIX^e siècle ? « Sur les questions de formes, la bataille a toujours été ardente ; il s'agit d'habitudes mentales à changer » – observe Martino (1967, 135) et cite un peu plus bas Francis

⁶⁹ Verlaine ne cite de Moréas que les recueils *Les Syrtes* (1884) et *Les Cantilènes* (1886), écrits en vers plus ou moins libérés. Pourtant, son *Pèlerin passionné* (1890), contenant des vers libres, a déjà paru.

⁷⁰ Notons que cet ouvrage critique est cité en tant que recueil de poèmes dans la brève entrée qui est consacrée à Jacques Roubaud dans *Világirodalmi Lexikon* [Dictionnaire de littérature mondiale], 1992. Akadémiai Kiadó, tome 12, 211.

Viélé-Griffin : le vers libre est « une conquête morale plutôt qu'une simplification prosodique » (ibid., 138).

Il est aisé d'apercevoir que les termes employés couramment dans les écrits théoriques concernant les changements formels sont imprégnés d'un jugement de valeur défavorable. On peut saisir à travers les déclarations se voulant objectives et purement techniques les réfractions de l'idéologie de leurs auteurs. Les tenants de la tradition tiennent les règles de la versification pour des principes intangibles. Ils qualifient donc les tentatives des « derniers venus » de mots comme : « non-respect », « désobéissement », « attaque », « transgression », « trahison », « profanation », « violation », « dislocation » (ce dernier est emprunté à Victor Hugo : « J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin »).

Il a souvent été reproché aux symbolistes d'avoir accueilli des poètes d'origine étrangère, comme par exemple Jean Moréas, Stuart Merrill, Francis Viélé-Griffin. « Malheureusement, il [leur] manqua d'être né Français, ce qui [les] empêcha de se rendre compte complètement du génie de notre langue ». ⁷¹ Citons à ce propos l'opinion de Maurice Grammont parce que les idées qu'il défend sont perpétuées par la continuelle réédition de son *Petit traité de versification française* de 1908 (que l'on a consulté dans l'édition de l'année 1989). Dans le chapitre IX, sous l'intitulé trompeur « Les poèmes en vers libres », il ne traite que du « vers libre » classique (*vers mêlés*). Le chapitre XII a le titre révélateur : « Effets obtenus par la violation de certaines règles classiques ». ⁷² Il arrive à la conclusion suivante : « l'on ne saurait applaudir aux tentatives qui ont été faites, en général par des étrangers ou de mauvais plaisants, pour remplacer [le vers français] par un type radicalement différent, sans tenir compte du génie et des exigences de la langue » (Grammont 1989, 148). Rares sont les critiques qui reconnaissent – comme le fait Rémy de Gourmont (1927, 52) – « la part que des étrangers ont prise à la formation et à l'évolution du symbolisme. Ils sont accourus de tous les points de l'horizon : ceux-ci [Merrill et Viélé-Griffin] d'occident, Moréas de Grèce, Verhaeren des Flandres, et tous ont apporté avec eux quelque

⁷¹ Écrit Poizat (1924, 178) à propos de Moréas.

Hérédia, d'origine cubaine, parle également, lors de l'enquête de Huret (1982, 259), de « l'influence des étrangers qui sont nombreux dans le groupe... car je remarque avec assez d'étonnement que ce sont des Belges, des Suisses, des Grecs, des Anglais et des Américains qui veulent rénover le vers français... M. de Hérédia s'interrompt brusquement : – Moi, je suis Espagnol, c'est vrai, mais je suis latin... Et puis je n'ai la prétention de rien révolutionner! »

⁷² C'est nous qui soulignons.

ferment poétique, quelque odeur spéciale dont l'atmosphère littéraire s'est imprégnée. »

Dans sa réponse à l'enquête de Huret (1982, 74), Mallarmé affirme que « [...] dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. De cette organisation sociale inachevée qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct ». A la suite de Mallarmé, les critiques, aussi bien que les poètes eux-mêmes, insistent sur le rapport entre la transformation de la société et « la crise de vers ». On peut se référer à ce propos à Walt Whitman aussi qui met au même plan la liberté politique et la liberté prosodique.⁷³ L'alexandrin égale l'ordre politique à détruire pour Rimbaud.⁷⁴ Son poème *Qu'est-ce pour nous, mon cœur...* (écrit peu de temps après la chute de la Commune de Paris) est interprété par Jacques Roubaud (1988, 20) comme un appel « à la destruction de cette société » décadente et corrompue. Le dernier vers (« Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours. ») en constate l'impossibilité.

Si le système classique est élevé au niveau d'une valeur absolue, sa critique ou son refus devient également un acte symbolique. De leur côté, les vers-libristes parleront donc de « libération », d'« affranchissement », d'« émancipation », opposés à l'« esclavage » et à la « servitude ». Ils prétendent se dégager des « entraves », de « [rejeter] la camisole de force de l'alexandrin ».⁷⁵

Les vers-libristes, revendiquant la liberté individuelle dans la création, se heurtent aux défenseurs « d'une tradition huit fois séculaire ».⁷⁶ Dujardin (1936, 182) explique leurs hésitations, leurs « timidités » par « le prestige de Hugo [...], et puis, Banville ». Leur tentative d'innovation est traitée d'audacieuse, voire « hasardeuse et dangereuse »,⁷⁷ contraire au

⁷³ « America, [...], avec a free gouvernement doit avoir new free forms. » Whitman est cité en anglais dans le texte par Lawder (1993, 98-99).

⁷⁴ « L'équation implicitement offerte: alexandrin = ordre social. » – déclare Roubaud (1988, 26).

⁷⁵ A. Mockel, cité par Kahn (1897, 18).

⁷⁶ Morier (1943, 13) pense à l'alexandrin dont l'histoire en tant que le vers privilégié de la poésie française – comme on l'a vu plus haut (II. 1.1) – ne remonte pas aussi loin dans le temps.

⁷⁷ « Nous n'avons vu d'eux qu'une hasardeuse et dangereuse innovation prosodique, quand, détruisant ainsi les valeurs mathématiques du vers dont la mesure est tenue pour naturelle, disons-nous, et par le génie des temps et l'organe de l'ouïe, – ils pensèrent à le délivrer de la monotonie qui provient de ses entraves intérieures, en s'ingéniant à l'allonger ou le diminuer au gré personnel du poète et selon d'autres mesures seulement empiriques, qui souvent s'apparentèrent aux prosaïques cadences. » – écrit René Ghil

génie de la langue française et à la nature, intolérable à « l'oeil »⁷⁸ et à « l'oreille ».⁷⁹

3.3. Le vers libre comme « nécessité historique »

Pour se défendre contre de telles accusations, Dujardin (1936, 164) présente le vers libre comme « l'aboutissement logique de l'évolution de la littérature et de la sensibilité européennes » et cite Kahn soulignant « la nécessité historique du vers libre » (ibid.). Dans la préface de ses *Premiers poèmes*, ce dernier (1897, 4) commence par donner « quelques éclaircissements historiques ». Il affirme que « le symbolisme était une conséquence logique et fatale du romantisme » (ibid., 5), puis insiste sur la nécessité des changements, parce que « l'art évolue, comme l'âme se modifie » (ibid., 7).

Jean Moréas, dans sa réponse à Huret (1982, 89), a déjà formulé une opinion pareille : « cette nouvelle manière n'est pas un *accident*, elle est la conséquence nécessaire des diverses transformations de l'alexandrin. » Il en décrit même les étapes : l'alexandrin de Lamartine et de Vigny diffère de celui de Hugo dont « la beauté [...] s'obtient par une sorte de lutte entre la césure matérielle et le sens grammatical de la phrase. » Cette évolution constante a été interrompue pour un temps par la poésie parnassienne. L'alexandrin « non fixement césuré » de Paul Verlaine représente selon lui l'étape suivante où le respect du « nombre syllabique de douze » n'est plus qu'« illusoire » (ibid., 90).

Tout le monde n'est pas du même avis : selon Catulle Mendès, par exemple, il ne peut pas s'agir d'une « conséquence logique des précédentes transformations du vers », puisque « l'alexandrin n'a jamais varié depuis qu'il existe » (ibid., 249). Pourtant, les changements, voire « les bouleversements », pour reprendre un terme de Mallarmé, sont trop évidents pour qu'on puisse les nier. Ils s'expliquent par « l'usure » de « l'instrument héréditaire » :⁸⁰ « si on en est arrivé au vers actuel, c'est

(1978, 161) dans les *Prémises* de son ouvrage *En Méthode à l'Oeuvre* (1904, Messein, version revue de l'édition de 1891).

⁷⁸ « Gardons-nous des libertés qui offensent l'oeil habitué aux belles symétries. » – écrit Poizat (1924, 177).

⁷⁹ Selon Morier (1943, 56), « [...] terminer le groupe sur une muette [...] est intolérable pour l'oreille française... ».

⁸⁰ Ces expressions sont empruntées à la *Crise de vers* de Mallarmé (1945, 361 et 362).

surtout qu'on est las du vers officiel ; ses partisans mêmes partagent cette lassitude » (Mallarmé, *ibid.*, 75).

3.4. Le vers libre comme « élargissement » du système classique

Cette « lassitude par abus de la cadence nationale » ne signifie point aux yeux de Mallarmé (1945, 362) l'abandon du vers traditionnel. Dans sa réponse à Huret (1982, 75-76), il commente ainsi « les essais des derniers venus » :

« [ils] ne tendent pas à supprimer le grand vers ; ils tendent à mettre plus d'air dans le poème, à créer une sorte de fluidité, de mobilité entre les vers de grand jet, qui leur manquait un peu jusqu'ici. [...] Les jeunes espacent ces grands traits pour ne les faire apparaître qu'au moment où ils doivent produire l'effet total : c'est ainsi que l'alexandrin [...] sera désormais plus libre, plus imprévu, plus aéré : il prendra la valeur de n'être employé que dans les mouvements graves de l'âme. »

Considérées ainsi, les attaques contre l'alexandrin classique, au lieu d'être tenues pour des « violations », sont atténuées, elles acquièrent même une valeur positive. Les critiques de Mallarmé ne sont dirigées que contre le « grand vers », le vers « officiel », au nom d'un alexandrin libéré, pratiqué par lui-même. Son raisonnement sera dans la suite repris par les premiers vers-libristes qui iront plus loin, en l'adaptant même contre le vers libéré.

En voulant « établir la légitimité » de cette « nouvelle forme », Kahn (1897, 11) s'exprime prudemment : il affirme, lui aussi, qu'il n'est pas question de détruire l'ancien système, mais, n'étant pas « un phénomène immuable », le modifier seulement, l'élargir, de sorte qu'il ne soit plus « qu'un cas particulier d'une méthode nouvelle » (*ibid.*, 169). Dans les années qui suivent il revient souvent sur l'idée que la tentative des vers-libristes n'était qu'un élargissement de la métrique ancienne, par exemple dans son intervention lors d'un Congrès international de 1906 : « [...] les meilleurs poètes d'à présent [...] ont admis à côté de la métrique ancienne les élargissements apportés » (in : Maár-Ádám 1994, 153).

3.5. Le vers libre comme manifestation d'un « rythme personnel »

Avec l'apparition du vers libre, la conception du vers prend une nouvelle direction. Notion accessoire dans la versification traditionnelle, le rythme joue un rôle déterminant dans l'organisation intérieure du vers libre dont l'instauration est interprétée par Dujardin (1936, 116) comme « un retour à la pensée poétique pure dans le vers ». Selon Robert de Souza (1892, 38) « le vers libre est certainement le rythme qui réaliserait le mieux ce que réclame l'indépendance de la pensée ». Il formule pourtant quelques réserves : le vers libre ne peut pas atteindre à l'idéal rythmique à cause de la « prédominance forcée » des mètres traditionnels les plus fréquents (12, 10 et 8 syllabes) et le « retour [...] de différentes strophes » (ibid., 37).

« Le seul guide pour le poète – écrit Adolphe Retté en 1893 – est le rythme, non pas un rythme appris, garrotté par mille règles que d'Autres inventèrent, mais un rythme personnel qu'il doit trouver en lui-même. »⁸¹ On peut se former une idée sur le caractère vague et imprécis de sa conception de « rythme personnel » – expression empruntée à Viélé-Griffin⁸² – en se référant à ses conseils donnés aux poètes : « Cherche ton rythme aux empires profonds de ton âme. [Le rythme] est l'enfant nouveau qui dira ton âme à toi et la dira librement, se moquant de la Rime riche et de la Rime rare, du nombre et de la quantité des syllabes. »⁸³ Le rythme, « propre et individuel » (Kahn 1897, 28), est donc opposé au « nombre », au syllabisme. Selon les théoriciens de la fin du siècle, le sujet s'inscrit dans le poème grâce au rythme qui varie non seulement d'un poète à l'autre, mais aussi d'un poème à l'autre, il est par conséquent chaque fois unique. André Spire (1949, 58), poète et phonéticien, donne la formule suivante : « Rythme non seulement particulier à chaque poète, image de sa personnalité, mais si particulier que chaque poème, instant du rythme psycho-physiologique du poète, a son rythme propre, et que tout poète est un inventeur de rythmes. » Il se

⁸¹ *Le vers libre*. Le Mercure de France. Cité par Dessons (1991, 117).

⁸² Francis Viélé-Griffin a mis en tête de son recueil *Joies*, sous le titre *Pour le lecteur*, un petit texte qui commence ainsi : « *Le vers est libre*; – ce qui ne veut nullement dire que le *vieil alexandrin* à *césure* unique ou multiple, avec ou sans *rejet* ou *enjambement*, soit aboli ou instauré; mais – plus largement – que nulle forme fixe n'est plus considérée comme le moule nécessaire à l'expression de toute pensée poétique. [...] consciemment libre cette fois, le Poète obéira au rythme personnel auquel il doit d'être. » Nous avons consulté le recueil *Joies* (1889) dans le premier tome de ses *Œuvres* (1924) qui ne reproduit pas ce « manifeste vers-libriste », donné intégralement par Biétry (1989, 207).

⁸³ Cité par Dessons (1991, 23).

réfère aux recherches menées au Laboratoire de Phonétique expérimentale qui ont suscité l'intérêt pour les aspects physiologiques des sons.⁸⁴ Le titre (*Plaisir poétique et plaisir musculaire*) de son ouvrage suggère le rapport qu'il croit découvrir entre les rythmes corporels : « balancement du corps », « tous les mouvements périodiques musculaires », et des rythmes du langage poétique mettant en jeu les organes de l'articulation : « répétition d'un geste laryngo-buccal » (ibid., 143). L'importance du rythme dans la nouvelle poétique est telle que Spire (ibid., 154-155) propose de substituer à l'expression « maladroite » de *vers libre* celle de *vers rythmique*.

L'indépendance personnelle, revendiquée par les vers-libristes, signifie pour Hytier (1923, 28) qu'« il n'y a pas de technique du vers-libre », même si ses « protagonistes » élaborent toutes sortes de théories : « théories respiratoires du vers, des théories émotives, sans compter les théories cosmologiques », et font appel à « la phonétique, la psychophysiologie... » (ibid., 30).

La référence constante à la musique, avec l'application du vocabulaire musical à la poésie, ne manque pas de provoquer des confusions. Spire (1949, 188) attire l'attention sur « l'immense fossé qui sépare la composition musicale de la composition poétique. L'esprit du compositeur ne joue pas sur autre chose que sur des sons. » En revanche, « c'est le sens des mots qui, en français, est *générateur du rythme*. [...] *le rythme mime, image corporelle de l'état affectif* où nous plonge le contenu sensible ou intellectuel des mots » (ibid., 190). (Cette objection est dirigée non seulement contre la conception musicale des symbolistes, mais aussi contre la *poésie sonore* des dadaïstes.)

3.6. Les critères établis par les premiers théoriciens

Les vers-libristes devaient faire face aux accusations prétendant que « le vers libre n'est pas une nouveauté dans la poésie française ; [...] ce fut le vers de La Fontaine, et Molière l'utilisa à merveille » (Kahn 1897,

⁸⁴ Selon Georges Lote, il est possible d'appliquer les procédés de la phonétique expérimentale à la métrique. Cette dernière discipline « délimite les syllabes du vers, puis, dans ces syllabes, elle distingue la consonne de la semi-voyelle et la voyelle, enfin, dans chaque son considéré isolément, elle fait la part de ce qui revient au dynamisme, au temps, ou à la hauteur, elle dissocie les ensembles et découvre de quels éléments ils résultent. » In: *L'Alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, La Phalange, Paris, 1913-14, t. I, *Préface*, XIV.

35). Pour différencier les vers libres symbolistes des vers hétérométriques classiques, la terminologie moderne a introduit l'expression de *vers mêlés* dont la liberté consiste à varier différents types de vers qui restent à tout point conformes à la tradition.

L'objection que la pratique réelle contrevient aux prétentions théoriques mérite par contre que l'on y prête attention, parce qu'elle nous ramène à la question de différence entre vers libéré et vers libre. « [...] en dépit des affirmations passionnées des vers-libristes qui tenaient à leur originalité », – écrit Martino (1967, 137) – nombreux sont les critiques qui ne voient qu'une « différence de degré » et pas « de nature » entre eux.⁸⁵

« Le vers libéré est celui qui n'exige plus la césure à l'hémistiche dans l'alexandrin, admet l'hiatus et la rime pour l'oreille seule sans distinction des masculins et des féminins ni des pluriels et des singuliers, et use couramment des chiffres (peu usités dans les vers réguliers) [...]. » – c'est la définition du vers libéré donnée par Dujardin (1936, 109). Ces changements à l'intérieur du système traditionnel sont les seuls à être reconnus par les adversaires du vers libre. La confusion entre le vers libéré et le vers libre provient souvent des déclarations des vers-libristes et des théoriciens eux-mêmes qui s'attardent trop sur des questions de détail concernant les « règles accessoires ». Leur différenciation théorique pour Dujardin (*ibid.*, 128) est pourtant simple :

« Le vers libre, comme le vers régulier ou libéré et comme le poème en prose, consiste en une succession de pieds rythmiques, mais se distingue du vers régulier ou libéré en ce qu'il reste une unité formelle et en ce qu'il n'a aucun égard au nombre de syllabes [...], et se distingue du poème en prose en ce que, comme le vers régulier ou libéré, il est essentiellement *un vers* ».

C'est justement le statut « vers » du vers libre qui sera dans la suite mis en question, pour différentes raisons. L'objection selon laquelle le vers libre n'est que « de la prose rythmée, coupée avec des lambeaux de vers et présentée à l'aide d'artifices de typographie qui lui donnent l'apparence de vers de toutes les mesures arbitrairement accolés », apparaît dès la fin du XIX^e siècle.⁸⁶

⁸⁵ Selon Schmidt par exemple (1963, 61-62), « [...] entre les vers libres proprement dits, et les vers libérés des Rimbaud, des Verlaine, des Laforgue, il n'y a qu'une différence de degré, souvent peu perceptible. »

⁸⁶ Nous avons cité l'opinion de Hérédia (*in*: Huret 1982, 259).

Pour désigner les petites unités dont se composent les vers de tous les types, Dujardin (1936, 111) utilise le terme « pied rythmique ». Le choix du mot « pied » est inadéquat en système français, il n'est applicable qu'aux versifications quantitative et accentuelle. Les traités classiques l'ont parfois utilisé comme synonyme du mot « syllabe ». Dujardin le prend simplement au sens de groupement de mots, délimité par un accent.

Kahn introduit comme base théorique du vers libre l'idée de « cellules organiques »⁸⁷ qui s'apparentent aux mesures de l'ancien système. L'unité formelle, « l'unité vraie » du vers, est – suivant sa formule souvent citée – « un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens » (1897, 26).⁸⁸ On peut se demander pourquoi il se contente de parler « d'arrêt de voix », expression trop générale, au lieu d'accent délimitant les groupes rythmiques, ce dernier était pourtant dans l'air à l'époque. Ce n'est que dans la partie ajoutée en 1897 (lors de la rédaction de la préface des *Premiers poèmes*) à son ancien article que Kahn traite du problème de l'accent. Dans le bref passage qu'il y consacre, il ne reconnaît que le rôle d'un « accent d'impulsion dirige[ant] l'harmonie du vers principal de la strophe, ou d'un vers initial qui donne le mouvement, et les autres vers [...] » (ibid., 30). Il fait correspondre cet accent d'impulsion à « l'accent oratoire », « communiqué aux mots, par le sentiment qui agite le causeur ou le poète, uniquement, sans souci d'accent tonique » (ibid.). Ses idées concernant l'accentuation en français nous semblent un peu confuses, elles trahissent, selon Biétry (1989, 186) qui les commente brièvement, « l'étrange méconnaissance des règles de l'accent tonique ».

Autre élément contestable de la théorie de Kahn est son refus du rejet. Les vers, « posséd[ant] une existence propre et intérieure », (1897, 27) doivent former une unité du point de vue phonétique et sémantique (« un arrêt de voix et un arrêt de sens »). Cela implique que tout phénomène d'enjambement est déconseillé. Pour Dujardin aussi, le vers libre (outre qu'il est non compté et non rimé) se distingue de l'alexandrin libéré par la correspondance rétablie entre ses unités rythmiques et syntaxiques. Ce critère, rappelant une règle classique, réagit peut-être contre la fréquence très élevée de l'enjambement dès la période romantique. Notons qu'il n'est pas repris par tous les critiques. Gourmont (1899, 227), par exemple, après avoir parcouru l'histoire de la versification française, décrit la pratique du vers libre en ces termes : « Le poète [...] coupe le

⁸⁷ Il n'empêche que l'emploi fautif du terme « pied » se retrouve chez lui aussi.

⁸⁸ Il en donne plusieurs formulations. On trouve une définition pareille, par exemple, dans sa réponse à Huret (1982, 322): « Qu'est-ce qu'un vers? – C'est un arrêt simultané de la pensée et de la forme de la pensée. »

vers [...] quand le sens s'y prête, d'accord avec un rythme secret et propre à dire une émotion particulière », le vers n'est « plus déterminé par la loi fixe du nombre » (ibid., 229), « l'alexandrin s'allonge et s'accourcit selon que l'idée a besoin d'ampleur ou de resserrement et le rejet [...] pousse [...] selon sa vie propre » (ibid., 242). On voit que les mêmes critères sont énumérés chez Gourmont (ibid., 227) que chez Kahn ou Dujardin (« arrê^t de sens », indifférence à l'égard du nombre des syllabes, possibilité de dépasser le « nombre Douze »), par contre, ces derniers préfèrent écarter le rejet pour que le vers reste une « unité ».

La nouvelle technique n'exclut pas par définition le recours aux mètres traditionnels. Kahn ne manque pas pour autant de dénoncer une pratique qui fait « enguirlander de vers libres des strophes d'alexandrins », et il conseille d'éviter ces « mélanges » (in : Huret 1982, 324). Précisant la façon dont il évalue les « e » muets, il avance que « nous n'avons aucune raison de ne pas le considérer [le « e » muet] comme final de chaque élément et de le scander alors, comme à la fin d'un vers régulier », c'est-à-dire l'apocoper, ce qui serait en plus « d'accord avec la déclamation instinctive du langage » (1897, 30-31). C'est une diction intermédiaire, puisque le « e » muet final de groupe rythmique tombe, mais le « e » muet intérieur est prononcé devant consonne. Il n'est pas évident s'il faut garder seulement les « e » muets intérieurs de mot, ou ceux aussi qui sont intérieurs de groupe rythmique. Henri Morier (1989, 56) opte pour cette dernière interprétation, puisqu'il scande ainsi le vers suivant : « Vers tes lacs bleus, / tes plaines blanch(e)s, / tes jardins rouges » (Kahn, *Palais nomades*, *Lieds* III). Il est vrai que de cette façon le vers en question compte justement 12 syllabes, divisées en trois parties égales (4-4-4).

La suppression de certains « e » muets, caractéristique de la « nouvelle poétique », n'a pas manqué de soulever de la controverse. Les adversaires du vers libre, dont Catulle Mendès par exemple (in : Maár-Ádám 1994, 168), la considèrent comme une simplification « à l'usage des fainéants et des maladroits ». « [...] quelle étrange incompréhension de la langue et de sa plus essentielle phonétique, et de son euphonie, a été, de plusieurs, la suppression dans les vers de l'E muet, – en quoi ils se démontrent sourds aux demi-tonalités et de plus délicates nuances encore... » – tel est l'avis de René Ghil (1978, 161) qui « [prétend] à son emploi au même titre que de tout autre timbre-vocal » (ibid., 184).

Lorsque Kahn (1897, 33) affirme que les vers ne sont plus apparentés par des rimes finales, mais par des allitérations et des assonances, il se sent obligé de se justifier : « nous ne proscrivons pas la rime ; nous la libérons, [...] nous évitons le coup de cymbale à la fin du vers, trop

prévu ». Il est vrai que ce procédé aussi a suscité de nombreuses objections de la part de ceux qui voient dans la rime une nécessité, voire « la raison d'être du vers français »⁸⁹ et qui pensent que l'« on cesse de faire des vers français dès qu'on la supprime ».⁹⁰ Citons encore à ce propos l'opinion de Verlaine (1972, 698) qui pose comme « principe absolu » que la langue française « peu accentuée ne saurait admettre le vers blanc ». « Non, la rime n'est pas condamnable, mais seulement l'abus qu'on en fait. » – poursuit-il. C'est d'ailleurs la plus importante de ses « objections sur le vers libre » (ibid., 890) qu'il avoue ne pas « [trop aimer] en dernière analyse » (ibid., 898). Il est vrai que Verlaine, « dont le retour au classicisme va s'accroissant », comme le note J. Borel (ibid., 1369), est devenu de plus en plus « timoré aux yeux des jeunes ». Pour revenir à la conception kahnesque, son originalité consiste dans le rôle organisateur, structural, accordé à l'allitération et à l'assonance.

Kahn (1897, 17), évoquant à plusieurs reprises ses recherches qui l'ont mené au vers libre, ne manque jamais de mentionner ses efforts concernant « la construction de la strophe ». La strophe libre ou irrégulière qui doit être « élastique et flexible » (ibid., 34), « se constitue d'après les mesures intérieures du vers » et elle « contient la pensée principale » (ibid., 27).⁹¹ Il conçoit la strophe en tant qu'unité autonome. Cette autonomie est assurée par un « vers principal » (ibid., 30) autour duquel la strophe est organisée. Il s'agit en général du premier vers, mais pas toujours. L'exemple qu'il donne dans la préface de ses *Premiers poèmes* (ibid., 27) pour illustrer sa théorie du vers principal est le suivant :

Des mirages / de leur visage / garde / le lac / de mes yeux.

Selon sa présentation, ce long vers de 16 (13) syllabes se divise en cinq parties (mesures ou cellules). Ces petites unités forment un vers grâce aux assonances et allitérations. (Il est à ajouter que la symétrie des deux syntagmes nominaux, reliés par le verbe, contribue également à la

⁸⁹ « Sans aller aussi loin que Banville qui soutenait que tout le vers était dans la rime, je crois raisonnablement, n'est-ce pas? que la rime est la raison d'être du vers français. » L. de Lisle, in: Huret (1982, 240).

⁹⁰ Armand Silvestre (ibid., 272).

⁹¹ Dans sa réponse à Huret (1982, 322), il en donne la définition suivante: « – Qu'est-ce qu'une strophe? C'est le développement par une phrase en vers d'un point complet de l'idée. – Qu'est-ce qu'un poème? C'est la mise en situation par ses facettes prismatiques, qui sont les strophes, de l'idée tout entière qu'on a voulu évoquer. »

cohésion du vers.) Il faut ensuite apparenter ce vers principal aux autres vers de la strophe à l'aide des assonances et allitérations.

Pour nous résumer, d'après les théories des premiers théoriciens,⁹² les traits principaux du vers libre de la fin du XIX^e siècle sont les suivants : il n'y a ni décompte syllabique, ni système rimique traditionnel, ni rejet. Dans sa thèse, portant sur *Les techniques modernes du vers français*, Jean Hytier (1923, 28) note, à juste titre, que « personne n'a défini le vers-libre d'une façon positive ». (Remarquons l'orthographe avec trait d'union : « vers-libre ». Gérard Dessons (1991, 96) propose de la reprendre de Hytier (Jules Romains ou René Ghil aussi l'écrivaient ainsi), pour distinguer le vers libre moderne du vers libre classique.) Il est à noter que T. S. Eliot, dans une étude de 1917 (*Reflections on « vers libre »*) a déjà donné une formule pareille : « I can define it only in negatives : absence of pattern, rhyme, metre ».⁹³ Hytier (ibid., 13) voit également les caractéristiques de cet « instrument nouveau » dans l'absence des règles.

4. Le vers libre d'après les critiques modernes

4.1. La question du vers libre dans la critique moderne

Dans chaque ouvrage traitant de l'histoire littéraire de la fin du XIX^e siècle, on trouve des renvois – plus ou moins détaillés – aux nouvelles formes poétiques,⁹⁴ mais leurs auteurs se contentent le plus souvent de reprendre – après l'évocation de quelques indices historiques – les formules de Kahn et de Dujardin. Henri Morier (1989) dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, procède aussi de cette manière, tout comme Suzanne Bernard (1994, 403) qui soutient que « dès le milieu de 1886, la poésie dispose [...] de trois formes différentes : *le vers régulier*, dont l'exemple de Mallarmé notamment montre que l'on peut faire un emploi savant et « instrumental », *le poème en prose*, que les Symbolistes conçoivent généralement comme une prose musicale,

⁹² On s'est concentré à celles de Gustave Kahn et d'Édouard Dujardin.

⁹³ Cité par Lawder (1993, 116).

⁹⁴ par ex. Clancier (1959), Décaudin (1960), Forest (1989), Peylet (1994), Picon (1958), Pouilliat (1968), Sabatier (1977), Schmidt (1963), Tadié (1970).

rythmée et assonancée [...] » et le vers libre. Mais elle ne fait que citer la « définition » de Gustave Kahn concernant cette dernière forme.

Les traités de versification,⁹⁵ même les plus récents, consacrent à peine quelques pages au vers libre qu'ils considèrent en général comme un phénomène marginal.

Les analyses qui s'inspirent de l'approche linguistique de la poésie – liées au structuralisme et à l'influence de Jakobson – tentent de repérer avant tout les phénomènes permettant la construction d'échos, de symétries ou de contrastes. Elles portent le plus souvent sur de brefs poèmes réguliers présentant des récurrences formelles codées et s'intéressent rarement aux expériences prosodiques et langagières des vers-libristes.

Les études ayant pour objectif d'initier les lecteurs à l'interprétation de la poésie, à travers l'examen de ses éléments constitutifs, ne peuvent pas passer sous silence la contribution du vers-librisme aux nouvelles approches.⁹⁶ Dans les ouvrages descriptifs qui présentent, dans une perspective historique, l'évolution des techniques poétiques, la place accordée à la problématique du vers libre est encore plus grande.⁹⁷

On peut dire d'une façon générale que les critiques modernes disposent de plus de recul pour étudier cette période. Ils ont aussi cet avantage sur les théoriciens contemporains du vers libre d'en connaître le développement ultérieur. Ils privilégient les auteurs ayant le plus influencé les tendances poétiques du XX^e siècle. Le progrès de la linguistique et notamment de la phonologie rend possible la révision de quelques-unes des hypothèses formulées par les premiers théoriciens qui se sont révélées avec le temps imprécises, voire inexactes. Leurs théories ne cessent néanmoins de servir de point de départ jusqu'à nos jours.

4.2. Le rapport de la crise de la société et de la « crise de vers »

La référence à la transformation de la société était constante chez les contemporains de la querelle du vers libre. (On vient de citer à ce propos Mallarmé et Viélé-Griffin.) Elle ne disparaît pas des arguments des critiques modernes non plus. « La grande *catastrophe métrico-prosodique*

⁹⁵ Aquien (1990), Deloffre (1973), Elwert (1965), Guiraud (1970), Gouvard (1999), Grammont (1908), Mazaleyrat (1974), Szepes-Szerdahelyi (1981), Gáldi (1987).

⁹⁶ Delas (1990), Dessons (1991), Joubert (1988), Leuwers (1990), Vaillant (1992).

⁹⁷ Aquien-Honoré (1997), Backès (1997), Jaffré (1984).

[...] n'est pas sans rapport avec le passage d'une société de type *traditionnel*, communautaire, hiérarchisée et close [...] à une société de type *moderne*, individualiste, égalitaire et ouverte. » – écrit Jean-Pierre Bobillot (1992, 73). Les poètes ne font que tirer les conséquences esthétiques de la modernisation de la société. Leurs tentatives d'innovations signalent une opposition catégorique à un ordre poétique absolu qui leur impose des limites à maintenir.

« Le vers libre est une part de l'histoire de l'individuation autant que de l'histoire des formes littéraires » – affirme à son tour Henri Meschonnic (1982, 611) au terme de son étude sur « non le vers libre, mais le poème libre. » Il insiste sur ce rapport même dans ses ouvrages consacrés entièrement au problème du rythme. Il est persuadé que ce dernier « implique non seulement une certaine idée du langage, mais également une certaine idée du sujet et une certaine idée de la société » (Dessons-Meschonnic 1998, IX).⁹⁸

Le vers libre est la forme représentative de la poésie moderne, pour beaucoup, György Somlyó, par exemple, ils ne font qu'un. Somlyó (1997, 132) déclare que « l'époque de la poésie moderne est l'époque du vers *libre* face au vers *régulier*. »⁹⁹ (Il faut ajouter qu'il fait entrer dans la notion du vers libre toutes les formes nouvelles, y compris le poème en prose.)

Il est incontestable que par rapport à l'ancien système, le vers libre signifie une rupture fondamentale. Le système traditionnel disparaît, en qualité de système, dès le moment où il est interrogé, critiqué, refusé en tant qu'« un *donné* de nature » (Bobillot 1992, 73), puisque « sa justification tenait dans sa transmission même » (ibid., 72). La différence n'est plus entre « le régulier » et « le moins régulier », mais entre « l'obligé » et « le facultatif » (Guyaux 1985, 161), « le pré-déterminé » et « l'indéterminé », « *une mesure pour tous*, transcendante, absolue » et « *un savoir de chacun*, parcellaire, relatif sur mesure... » (Bobillot 1992, 82).

⁹⁸ Ces idées se trouvent déjà dans son article daté de 1974, portant le titre *Fragments d'une critique du rythme*. On peut encore citer l'opinion de Backès (1974, 32): « L'apparition du vers libre est liée à certaine idéologie de la personne, idéologie à tendances anarchisantes, qui entre dans le cadre plus général d'une idéologie de l'expression. »

⁹⁹ C'est nous qui traduisons.

4.3. La modernisation phonétique de la versification

On peut souvent rencontrer le raisonnement que les libertés prises par les poètes à la fin du XIX^e siècle ne consistent qu'à « moderniser l'application du système du vers pour tenir compte de l'évolution phonétique depuis le XVI^e siècle » (Deloffre 1973, 156). Il ne s'agit donc que de la révision des restrictions à la liberté du poète. « Lorsque les règles furent établies – explique Elwert (1965, 48)¹⁰⁰ – il existait déjà un écart entre la prosodie poétique et la prononciation réelle (si on se reporte à l'état de la langue populaire), et il s'accroît dès le XVII^e siècle. Mais depuis le XIX^e siècle cet écart est considéré comme une véritable contradiction ». Il en conclut un peu plus bas (ibid., 55) que c'est la divergence « entre la versification traditionnelle et la prononciation réelle dans le langage courant » qui « conduit à des essais de réforme métrique ». Donner des raisons phonétiques aux changements formels implique l'idée qu'il y a entre la métrique et la langue un rapport direct. Cette approche est mise en question par Bobillot (1992, 78). Son argument principal est que la versification n'a pas suivi pendant trois siècles la diction :

« Le destin de la métrique et de la prosodie *des vers* n'est aucunement lié à l'évolution de la langue elle-même. De toute évidence, la langue a beaucoup plus changé du temps de Du Bellay à celui de Baudelaire ou de Victor Hugo – alors que, durant les mêmes siècles, métrique, prosodie et autres contraintes spécifiques restaient remarquablement stables – que du temps de Hugo à celui de Gustave Kahn ou d'Apollinaire (ou que du temps des premiers vers de Rimbaud à celui de ses derniers), alors que, dans ces quelques décennies (voire dans ces quelques années), la prosodie, la métrique et, d'une façon générale, l'ensemble des contraintes dont se soutenait la traditionnelle « langue des vers » s'écroulaient ou, du moins, se relativisaient. »

Même s'il est légitime de parler de « catastrophe métrico-prosodique », comme le fait Bobillot au début de son article, empruntant l'expression à Jacques Roubaud (1988, 19), on ne doit pas oublier que l'écroulement de l'ancien système ne s'est pas produit de manière

¹⁰⁰ W. Th. Elwert ne consacre dans son traité que deux pages (166-167) aux questions du vers libéré / vers libre, intégrées au chapitre V: *La strophe*, au sous-chapitre: *Poésie non strophique et non stichique*.

fortuite, mais il a été préparé par de progressives modifications. Bobillot (1992, 80) formule l'hypothèse suivante : « dans les vers, la métrique, la prosodie et les autres modes de détermination ne dépendent aucunement des caractéristiques propres à la langue dans laquelle s'articule l'énoncé ainsi versifié ». Il est vrai que la versification classique, de caractère conservateur, s'efforçait de négliger, voire de nier la différence qui existe entre l'orthographe et la prononciation. Mais de là à affirmer que la métrique ne dépend « aucunement » de la langue, nous paraît exagéré.

Évoquons à titre d'exemple quelques-unes des règles qui étaient sans rapport avec le français parlé. Les conventions concernant le traitement du « e » muet et celui des consonnes graphiques finales, à l'intérieur du vers et à la fin du vers, font partie de ce que Cornulier (1981a, 106) appelle « la fiction graphique ». Pour l'observer, les poètes allaient jusqu'à manipuler parfois la graphie. Dès la période classique, ils étaient libres, sous certaines conditions, de contourner les contraintes. Il a été par exemple toléré que l'adverbe « encore » soit orthographié sans « e » final, pour éviter que le vers ne compte une syllabe de trop, ou pour qu'il puisse rimer avec une fin de vers masculine.

Les règles établies pour la plupart au XVII^e siècle sont ressenties d'autant plus artificielles qu'elles ont vite perdu leurs motivations d'origine. La règle dite de la liaison supposée (*la règle de la rime pour l'œil*) qui interdit de faire rimer une terminaison masculine et féminine (rire : : désir,¹⁰¹ *Joies* de Viélé-Griffin, *Mon rêve de ce soir*, v. 2 et 4) ou un singulier et un pluriel (larmes : : charme, *ibid.*, *Chanson*, v. 2 et 4), ne repose depuis des siècles que sur des considérations typographiques. (Le « e » muet de la terminaison féminine à cette époque n'est plus prononcé.) Les diverses proscriptions n'ont pas en vérité de justification métrique, tout au plus, esthétique. On ne peut pas faire rimer des mots dont l'un se termine par une voyelle et l'autre par une consonne, même non prononcée (là : : pas), ainsi que des mots terminés par des consonnes qui ne feraient pas leur liaison par le même son (comme un singulier et un pluriel, par exemple). Les consonnes graphiques finales doivent donc être identiques, seuls les appariements : haut : : chaut, blanc : : étang et li_z : : pri_x : : ri_z, sont tolérés. (En revanche, l'identité des consonnes qui précèdent éventuellement la consonne finale n'est pas prescrite : longs : : ponts.)

Quant à l'hiatus, la graphie l'emporte là aussi sur la prononciation. Les voyelles nasales par exemple ne constituent pas des hiatus, puisque

¹⁰¹ Plusieurs conventions existent pour désigner les rimes. On adopte celle utilisée par Gouvard (1999, 160) qui consiste à réunir les deux termes par deux fois deux-points.

leur graphie comporte une consonne. D'une façon générale, on peut dire qu'il n'y a pas d'hiatus entre deux mots, lorsque le premier se termine par une consonne même non prononcée ou par un « h » aspiré (« Mon époux est vivant, et moi je brûle encore ! » Racine, *Phèdre*).¹⁰² L'application de ces règles n'est pas systématique : la consonne finale de la conjonction « et » par exemple fait hiatus, une suite comme « et après » n'est donc pas autorisée.¹⁰³

C'est en invoquant le caractère arbitraire de cette réglementation que les poètes se permettent d'abandonner le principe d'homographie des consonnes finales, laissent à l'intérieur des vers (dès les années 1870) l'enchaînement V+« e »+C (*Messageries*), tout comme l'hiatus. Le souci de rapprocher la diction de la prononciation naturelle met fin à l'obligation de prononcer le « e » muet intérieur et le « e » muet final devant une initiale consonantique. Avec le passage à une prosodie proche du langage parlé, le décompte syllabique cesse d'être évident. Il peut se faire en fonction du contexte dans le cas du vers libéré (« un vers de compromis »¹⁰⁴). Celui-ci, malgré le non-respect de maintes contraintes, ne met pas en cause les bases de l'ancien système. Il s'en écarte seulement pour rendre compte des changements phonétiques. Les explications de ce type se révèlent en revanche insuffisantes pour comprendre la spécificité du vers libre.

4.4. La « survie » de la tradition métrique

On a évoqué brièvement les débats passionnels que le vers libre a soulevés lors de son apparition. La prise de position de Maurice Grammont (1989, 147) mérite d'être largement citée en raison de ses préjugés qui pèsent encore sur les études du vers libre.

Certains ont imaginé un système de vers libres, qui a eu quelque succès depuis une cinquantaine d'années. Trouvant que les règles suivies jusqu'alors étaient trop étroites, ils se sont affranchis de toutes en même temps. Plus de compte exact de syllabes, plus de coupes fixes, plus de rimes obligatoires ; c'est la

¹⁰² Exemple cité par Aquien (1993b, 23).

¹⁰³ On doit voir là, selon Cornulier (1981a, 117), « un manque local d'application de la fiction ».

¹⁰⁴ Terme utilisé par Dessons (1991, 102).

liberté absolue, si ce n'est pas l'anarchie. [...] Ces essais récents n'ont d'ailleurs en aucune façon écarté ou supplanté le vers que l'on a étudié d'un bout à l'autre de ce traité. Tel quel, il reste le véritable vers français. Il est l'un des plus souples qui existent au monde actuellement, et il est de tous le plus délicat. Par des perfectionnements successifs il a perdu la monotonie et la rudesse simpliste du début, il a raffermi peu à peu ses formes, il est devenu sûr de lui-même et maître de tous ses moyens. Affiné par dix siècles de littérature, il n'admet rien qui soit brutal ou vulgaire. Instrument merveilleux aux mains d'un artiste, intolérable entre celles d'un ouvrier malhabile.

Il est plus surprenant que des décennies après la première édition (1908) du livre de Grammont, des critiques puissent encore rejeter le vers libre au nom de la « nature du vers français » (Mazaleyrat 1974, 11) qui « n'a, quoi qu'on en dise, pratiquement pas changé depuis les origines » (Guiraud 1970, 64).

Pour « s'assurer que l'ordre est sauf », « rien n'est changé » (Meschonnic 1982, 604), les métriciens préfèrent ou bien refuser au vers libre le statut de vers (la définition du vers étant liée à la régularité numérique, le vers libre n'est pas un vers, il n'est qu'« une prose lyrique cadencée »), ou bien ils s'attachent, « avec une jalousie défensive, à reconnaître dans le vers libre tout ce qu'il continue à contenir d'ancien » (ibid.). Autrement dit, ils répondent par la négative à l'une des deux questions suivantes :

- Le vers libre est-il un vers ?
- Le vers libre est-il libre ?

Il y a deux types de danger : on ne reconnaît pas le caractère poétique du vers libre (on le confond avec la prose), ou bien sa structure se fige, au lieu d'être inventée chaque fois (ce qui met en doute sa liberté). Le fait que la pratique du vers régulier avec toutes ses contraintes et celle du vers libéré n'ont pas disparu, celle du vers libre ne se généralise pas, amène F. Deloffre (1973, 166) à dire que « les poètes reconnaissent spontanément la supériorité des formes traditionnelles ». Il ne fait que reformuler l'affirmation de Grammont que l'on vient de citer : « [le vers régulier] reste le véritable vers français. » Il est indéniable que la pratique du vers régulier ne disparaît pas. On cite trop souvent l'exemple de Paul Valéry, écrivant en « vers classiques jusqu'à ses derniers jours » (Leuwers 1990, 151). Il est à préciser que Valéry était également un poète en prose

remarquable,¹⁰⁵ il suffit de lire ses *Poèmes et petits poèmes abstraits*,¹⁰⁶ contenant de très beaux poèmes en prose et en vers libres.

On doit reconnaître que les pratiques poétiques des premiers vers-
libristes (Jules Laforgue, Gustave Kahn, Emile Verhaeren, Henri de
Régner, Francis Vielé-Griffin...), continuent à montrer des régularités
qui rappellent de près le système métrique. Il faut éviter cependant d'en
conclure que « les maîtres du vers libre n'ont pas un instant renié la
prosodie classique » (Morier 1943, 13), et le vers n'est libre que « parce
qu'il ne voit pas ses attaches » (ibid., 35). Cette idée de la continuation de
la versification traditionnelle (avec l'habitude de chercher à travers les
formes nouvelles les anciens « mètres ») s'avère tenace. L'opinion de
Morier sera reprise et approuvée par M. Aquien, dans son *Dictionnaire de
poétique* (1993, 317). A l'article « vers », elle rappelle les statistiques
établies par Morier, selon lesquelles plus de 90 % des vers sont soit des
alexandrins, soit des décasyllabes, soit des octosyllabes dans le *vers libre
symboliste*, et particulièrement dans l'œuvre de Verhaeren (ibid., 309).

Plusieurs études des Actes du Colloque sur *Le Vers français au 20^e
siècle* argumentent pour le maintien de la versification traditionnelle.
Donnons quelques titres : *La tradition métrique dans la poésie d'Éluard*
par J. Mazaleyrat, *Versification traditionnelle et versification libérée
d'après un recueil d'Yves Bonnefoy* par F. Deloffre (les deux premières
communications). La différence par rapport à la période classique est que
ces poètes « n'accept[ent] pas le vers traditionnel par routine, mais parce
qu'il[s] y reconnai[ssent] des vertus qu'il[s] trouverai[ent] difficilement
ailleurs. »¹⁰⁷

De l'autre côté, dès le tournant du XX^e siècle on parle de l'échec ou
du moins de l'épuisement du vers libre. Jacques Roubaud (1988, 15-16)
le date du début des années trente et l'explique par sa « grande aridité
combinatoire ». On invoque l'étymologie du mot « vers » (*versus*) pour
prouver qu'il y a une contradiction entre les termes « vers » et « libre ».
Le « paradoxe du vers libre », selon Roubaud, consiste dans le fait qu'il
« se révèle être un instrument privilégié de la survie de l'ancien. » (ibid.,
15). Beaucoup de vers libres, non seulement de la période symboliste,
mais aussi ceux d'Apollinaire et de Blaise Cendrars, présentent parfois
des systèmes hybrides, mêlant vers libérés et vers libres. Ces poèmes,
dont la liberté est limitée, sont considérés par Roubaud (ibid., 121)
comme des vers libres *standards* ou *communs*, devenus déjà classiques.

¹⁰⁵ Voir sur ce sujet Pickering, R. 1983. *Paul Valéry, poète en prose*. Lettres Modernes -
Minard, Paris.

¹⁰⁶ Présentation de J. Robinson-Valéry, Gallimard, « Poésie », 1992.

¹⁰⁷ Écrit Deloffre à propos de Bonnefoy, in: Parent (ed.) (1967, 55).

L'identification des vers réguliers (s'ils sont isolés) dans un poème en vers libres est plus problématique qu'elle ne le paraît. L'évaluation du « e » muet diffère suivant la forme poétique adoptée. De la même façon, lorsqu'on dit que les phrases initiale et finale du poème en prose rimbaldeen *Aube* sont des octosyllabes, ou bien lorsqu'on relève des alexandrins classiques, voire des hémistiches d'alexandrin dans les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire,¹⁰⁸ on se sert des règles d'un système qui n'y est pas en vigueur.

4.5. Les critères établis par les critiques modernes

Les critères, proposés par les premiers théoriciens et vers-libristes sont trop souvent contredits par les pratiques réelles. Quant aux nouvelles tentatives de définition, elles sont plutôt rares. Celle de Jacques Roubaud mérite qu'on s'y attarde en raison de sa rigueur et de son influence. En effet, la classification et le modèle qu'il établit dans son ouvrage *La vieillesse d'Alexandre*, sert jusqu'à nos jours de point de référence pour beaucoup de chercheurs français ou hongrois.¹⁰⁹

Pour Roubaud (1988, 120), les vers libres doivent avoir une existence « d'abord typographique ». Considéré sous cet angle, un vers libre peut se définir comme étant :

- *une unité typographique non vide,*
- *identifiable sans ambiguïté,*
- *marqué comme non-prose,*
- *occupant au moins une ligne* (ibid., 121).

Il est en plus « unisegmental », c'est-à-dire « métriquement inanalysable » (ibid., 123). Cela signifie qu'un vers libre n'est jamais césuré. Sans la césure divisant un vers de 12 syllabes en deux hémistiches égaux on ne peut pas parler d'alexandrin. D'où la formule : « il n'y a pas d'alexandrin dans le vers libre » (ibid., 125).

Contrairement au vers régulier syllabique, le vers libre est « non compté ». Il peut cependant arriver, surtout dans les vers courts, que le

¹⁰⁸ Comme le fait Lawder (1993, 36-41).

¹⁰⁹ Il est mentionné par Somlyó (1986, 385) et Horváth (1991, 118), entre autres. Un article récent (Szigeti 2001, 45-50) essaie d'appliquer son modèle aux vers libres hongrois, tout en reconnaissant que les différences entre les deux systèmes poétiques sont trop importantes.

poète retrouve accidentellement les mètres anciens qu'il voulait justement éviter.

Le vers libre est « non rimé ». Rappelons que l'interdiction de la rime – selon Roubaud (ibid., 126) c'était et sera toujours un « véritable tabou » – ne caractérise en réalité ni la théorie, ni la pratique des premiers vers-libristes. Roubaud (ibid.) voit dans l'exclusion de la rime une limitation à la « liberté revendiquée par le modèle dans sa propre désignation. » (Il est à noter que l'idée de la nécessité de la rime dans la versification française, comme une sorte de compensation, n'a pas disparu. Pierre Guiraud parle encore au milieu du XX^e siècle de « la pérennité et l'omnipotence de la rime ». ¹¹⁰)

Le vers libre doit toujours être une unité syntaxique fermée (Roubaud 1988, 127), en quoi il s'oppose au vers régulier, ce dernier étant une unité métrique qui coïncide ou ne coïncide pas avec la frontière syntaxique. Le point commun est que tous les deux respectent la règle selon laquelle « la dernière position pleine du vers est plus marquée ou au moins aussi marquée que la précédente » (ibid., 126).

Tous ces critères – sous une forme parfois différente – sont déjà bien présents dans les théories de la fin du XIX^e siècle. Roubaud y ajoute celui de la « continuité » qui se réalise par la raréfaction ou la suppression des signes de ponctuation pour « renforcer l'unité vers ». Autrement dit, « le vers libre commun est non ponctué » (ibid., 124). On pourrait objecter que les premiers vers-libristes ponctuent encore leurs poèmes, seule la ponctuation de Laforgue mérite d'être mentionnée, dans la mesure où ses vers libres sont surchargés de points d'exclamation, de points d'interrogation et de tirets. Il pouvait à cet égard s'inspirer par exemple des *Amours jaunes* (1873) de Tristan Corbière dont « l'arme antimétrique » est – selon Roubaud (ibid., 25) – « l'exaspération de la ponctuation ». ¹¹¹

L'autre particularité de l'interprétation de Roubaud est l'idée que le vers libre est la « négation de l'alexandrin » (ibid., 125), ce qui n'est pas vraiment surprenant dans un *essai sur quelques états récents du vers français* (c'est le sous-titre), présenté du point de vue de l'alexandrin, entré en vieillesse, certes, mais pas mort. Roubaud (ibid., 132) n'hésite pas à déclarer que c'est justement la « nécessité contradictoire de lutter contre l'alexandrin [qui va] arrêter le mouvement du vers libre » dont la liberté n'est donc que « provisoire ».

¹¹⁰ Guiraud, P. 1953. *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*. Paris, Klincksieck, 107.

¹¹¹ Le poème intitulé *Ça?* (1989, 26-27) en est un bon exemple.

Les critères du vers libre établis par Roubaud : unisegmental, non césuré, non-alexandrin, non compté, non rimé, non ponctué et unité syntaxique, peuvent être également démentis (comme ceux des premiers théoriciens) par des contre-exemples. Il n'est pas difficile de trouver des poèmes ponctués, approximativement rimés, utilisant l'enjambement et introduisant des vers d'apparence traditionnelle dans un contexte libre. Henri Meschonnic (1982, 601) se demande si la définition du vers libre donnée par Roubaud, « apparemment codifiée en règles génératives », n'est pas « faite pour le rejeter ». Il remarque « qu'à part le critère typographique, il reste défini négativement » – idée que l'on a déjà rencontrée chez T. S. Eliot et Jean Hytier au début du siècle – « et que son seul critère positif, la coïncidence de l'unité typographique avec l'unité syntaxique, est précisément la définition du vers libre par ses adversaires » (ibid.).¹¹² Ce principe du vers comme unité syntactico-sémantique fait dire à Etiemble (1974, 169) que « le vers libre n'est qu'un exercice naïf et puéril de grammaire », « un bâtard de l'enseignement secondaire et de l'imprimerie : il analyse pour l'œil sur la page, ce que l'école nous apprend à dissocier automatiquement selon l'analyse grammaticale » (ibid., 171). « Fabriquer un vers libre » serait donc découper un fragment de prose « all[ant] à la ligne après chaque membre de phrase » (ibid., 156). On n'a qu'à ouvrir les *Derniers vers* de Laforgue au premier poème (« Oh, dans les bruines, toutes mes cheminées ! .../ D'usines ... », I, v. 5-6) pour se convaincre que « le vers libre n'est pas [...] la simple mise en valeur typographique des pauses syntaxiques » (Backès 1974, 25). Au contraire, c'est le vers libre qui, au XX^e siècle, va jusqu'à désarticuler, par la pratique de l'enjambement, les syntagmes, voire couper en deux les mots.

Bobillot (1986), dans son article sur *Rimbaud et le « vers libre »*, ne se contente pas d'énumérer – en démontrant leur insuffisance – les critères de Roubaud et ceux des autres, mais s'interroge aussi sur leurs raisons. Le critère : « le vers libre ne saurait être égal à 1 ou *n* phrases (c'est-à-dire, débiter juste après une ponctuation forte, et se terminer juste sur une ponctuation forte » (ibid., 210) a pour but de « maintenir l'identité du vers en évitant que celui-ci [...] ne se confonde purement et simplement avec la phrase » (ibid., 211), tandis que l'interdit : « le vers libre ne saurait être constitué de deux ou plusieurs fragments de phrases se rattachant, la première au(x) vers précédent(s), la dernière au(x) vers suivant(s) » a pour objectif de « maintenir l'unité du vers en évitant que celui-ci [...] n'éclate en fragments erratiques [...], ne formant ni une

¹¹² Il faut reconnaître que cette conception restrictive apparaît déjà chez Kahn et Dujardin.

cellule rythmique reconnaissable ni, ce qui est essentiel pour un Kahn ou un Dujardin, un segment de signification » (ibid.). Le troisième critère : « le vers libre ne saurait être *beaucoup* plus long que l'alexandrin » a le rôle de « maintenir l'unité du vers – en évitant qu'il [...] ne se décompos[e] en deux ou plusieurs cellules [...] – et son identité – en évitant qu'il ne se confonde [...] avec la prose » (ibid., 213).

On se retrouve devant notre question de départ. Est-il possible (si oui, comment) de différencier le vers libre de la prose ? Qu'est-ce qui reste, en tant que marque distinctive pour désigner le vers ? Les deux facteurs qui définissaient le vers traditionnel sont le mètre et la rime. Même si le vers libre peut y avoir recours d'une manière non systématique, il est plus important qu'il peut très bien s'en passer. Il se définit même par l'abandon du retour régulier des mètres, des rimes, et par conséquent, celui des strophes. La conclusion qui s'impose est donc la suivante : « la rime, le mètre, ne sont pas le vers » (ibid., 208).

4.6. Le rôle métrique du blanc typographique

Il est indéniable que du point de vue extérieur, les poèmes écrits en vers libres n'abandonnent pas la forme versifiée. Les lignes ne sont pas entièrement occupées, un espace de blanc est gardé à la fin. Les vers sont regroupés en suites qui sont séparées par des blancs typographiques, donnant l'apparence des strophes traditionnelles. Ils prennent la majuscule au premier mot de chaque ligne. Il est à noter que les pratiques divergent sur ce point : Laforgue (*Derniers vers*) ou Maurice Maeterlinck (dans *Serres chaudes*, son premier recueil en vers libres¹¹³), conformément à la tradition, commencent chaque vers par une majuscule.¹¹⁴ Les autres vers-libristes, Gustave Kahn (*Palais nomades*) ou Adolphe Retté (*Cloches dans la nuit*)¹¹⁵ par exemple, utilisent dans plusieurs poèmes des minuscules, sauf les débuts de phrase. A l'opposé de l'usage classique, selon lequel il faut marquer systématiquement tout changement de nombre syllabique par un retrait à la marge, les vers libres

¹¹³ En vérité, le recueil ne contient que sept vers libres (*Serre chaude*, *Cloche de verre*, *Ame*, *Hôpital*, *Cloche à plongeur*, *Regards*, *Attouchements*), les autres poèmes sont réguliers (2001, 31-74).

¹¹⁴ Dans *Marine* et *Mouvement*, Rimbaud procède de la même manière.

¹¹⁵ Par exemple, *Sillages I*, *Baille la haute salle...* (1898, 21-24), *Sillages IV*, *Mes barques s'en vont...* (37-40), *En déshérence III*, *Un très vieux hymne chante en moi...* (59-60).

de Laforgue, de Viélé-Griffin (*Joies*)¹¹⁶ et ceux de Henri de Régnier (*Poèmes anciens et romanesques*) sont tous alignés à gauche. Kahn, Adolphe Retté ou Jean Moréas (*Le pèlerin passionné*), par contre, suivent l'usage traditionnel dans la mesure où leurs vers débutent à distance inégale de la marge gauche. Quelle que soit la mise en page adoptée, de toute évidence, elle veut orienter le lecteur vers la forme versifiée.

Depuis l'avènement du vers-librisme, il est devenu impossible de ne pas prendre en considération la dimension visuelle du poème. L'un des premiers critiques hongrois du vers libre¹¹⁷, Tolnai Gábor (1931, 26-27), oppose la poésie acoustique à la poésie visuelle.¹¹⁸ Cette dernière se réalise selon lui, utilisant les possibilités de l'imprimerie, sous forme de vers libre. Son apparition (et déjà celle du poème en prose¹¹⁹) a attiré l'attention sur l'importance de l'inscription du poème sur la page. Les procédés typographiques ne semblaient pas intéresser les poètes de la période classique. La tentative de Victor Hugo voulant établir un rapport entre l'aspect visuel du poème et sa thématique (le meilleur exemple en est *Les Djinns*, déjà mentionné d'un autre point de vue) est restée isolée. Il faut attendre *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé (1897) pour que l'espace de la page soit réellement pris en charge. À l'aide de la typographie et la disposition, Mallarmé s'applique à rendre dans son poème le dynamisme de la voix, avec son intonation, ses pauses.

Influencés certainement par les expériences mallarméennes et celles des poètes du XX^e siècle, les critiques comme Filliolet (1974), Meschonnic (1974, 1982) ou Backès (1974, 1997), pour le domaine français, et Fónagy (1974, 1989, 1999), Kecskés (1981, 1990), pour le domaine hongrois, proposent de voir le trait distinctif du vers (qui peut permettre de le différencier de la prose) dans « le blanc métrique ». Ils veulent prouver que le blanc métrique ne relève pas de la linguistique,

¹¹⁶ Exceptés les refrains de chansons populaires, cités en italiques dans le texte, qui commencent à distance de la marge gauche.

¹¹⁷ Dans les premières décennies du XX^e siècle, se sont surtout des poètes qui s'intéressent en Hongrie à la problématique du vers libre. Voir par exemple les études de Füst, Babits ou Kassák, publiées dans les ouvrages suivants: Füst, M. 1997. *Látomás és indulat a művészetben* [Vision et emportement dans l'art]. Kortárs Kiadó, Budapest. Babits, M. 1978. *Esszék, tanulmányok I* [Essais, études I]. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. Kassák, L. 1975. *Csavargók, alkotók* [Vagabonds, créateurs]. Magvető Könyvkiadó, Budapest.

¹¹⁸ Fónagy (1989, 194-201) parle de rythme visible, en se référant à l'ouvrage de Zolnai, B. 1957. *A látható nyelv. Nyelv és stílus* [Le langage visible. Langage et style]. Budapest.

¹¹⁹ David Scott (1984, 296) se propose de montrer à travers l'étude des méthodes d'Aloysius Bertrand et Rimbaud, « comment la recherche d'une *esthétique de la discontinuité* entraînera une spatialisation du texte littéraire qui sera intimement liée à l'étude des arts visuels ».

n'est pas la segmentation syntaxique, même s'ils coïncident très souvent. C'est justement la notion du blanc métrique, définissant à lui seul le vers, qui autorise – selon Backès (1974, 22) – de dire que « la métrique possède une autonomie par rapport à la linguistique. »

La définition du vers est liée étymologiquement à l'idée de retour régulier, de répétition identique. Ce qui se répète dans le vers libre, c'est la limite du vers, identifiée par les premiers théoriciens à un « arrêt de la voix » (Kahn). Les métriciens de la période classique ont parlé de « pause » en fin de vers (et entre deux hémistiches). D'une manière générale, pendant des siècles, on n'y a vu qu'un simple procédé typographique, sans aucune signification particulière. Les théories nouvelles découvrent par contre l'essence même de ce nouveau type de poème dans sa linéation. « En réduisant ou en annulant le mètre et la rime, le vers libre a montré la ligne, puisque c'est tout ce qu'il gardait du vers. » – c'est l'opinion de Meschonnic (1982, 606). On se demande pourtant, comme le fait Kecskés (1981, 177), s'il est possible d'accepter le processus de mise en lignes en tant que critère minimal du vers. Si l'on se contente d'en voir un signal poétique suffisant, « une banale liste de courses sera poétique » – objecte Alain Vaillant (1992, 21).

Le rôle du blanc dans un vers libre est évidemment beaucoup plus complexe. Ayant une fonction démarcative, il participe à la structuration rythmique du poème. La différence de longueur des vers, donnant à droite des blancs extrêmement diversifiés, contribue largement à créer un rythme visuel. « Par l'hétérométrie et la valeur donnée au blanc final [...], le vers offre à celui qui écrit la possibilité d'*actualiser* pour le lecteur les structures rythmiques de son énoncé, structures qui, en quelque sorte, *participent alors à l'énonciation*. » C'est ainsi que Jacques Filliolet (1974, 67) conclut son article sur *la problématique du vers libre*. Contrairement à ce qui se passait dans les vers réguliers où un schéma préétabli, abstrait prenait en charge l'organisation rythmique, dans le vers libre le poète peut la diversifier à l'infini. Comme le note Meschonnic (1982, 606-607), « [...] la ligne crée un accent là où il n'y en a pas dans le discours ordinaire. *La ligne est la visualisation de l'accentuable...* »

Le rythme linguistique, conçu par Emile Benveniste comme « forme improvisée, momentanée, modifiable »,¹²⁰ ne se prête pas facilement à l'examen. Malgré l'importance et de la spatialisation et du rythme, leur étude se limite souvent à des appréciations subjectives. Après avoir défini le terme *rythme* comme le « retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un

¹²⁰ La notion de rythme dans son expression linguistique. In: *Problèmes de linguistique générale* 1, Gallimard, 1966, 333.

repère constant », ¹²¹ Morier (1989, 978-979) oppose au mètre « le rythme pur ou anarchique [qui] triomphe dans le vers libre symboliste [...] correspond[ant] à un mouvement sentimental, à un élan de passion ». Le vers libre a recours, selon lui, à ce rythme pur pour indiquer par exemple la souffrance : « J'ai de la douleur / Au travers du cœur », ou bien l'orgueil et mouvement rapide : « Et l'orgueil confère / Un rythme en allé ». Ces pentasyllabes, tirés respectivement de l'*Intermède* I et XII des *Palais nomades* de Kahn, ont pour fonction (avec les nombreux autres exemples) d'illustrer ce que Morier appelle « le vers de 5 dynamique ». Il n'avance en rien d'affirmer qu'un vers impair où il est question d'orgueil, exprime, par le moyen du rythme, l'orgueil. (Ce type d'interprétation fait penser au subjectivisme de certaines théories concernant le symbolisme des sons.)

Pour Dessons–Meschonnic (1998, 6), l'analyse rythmique devrait « repose[r] sur une technique objective, précise, démontrable ». La méthode d'examen mise en oeuvre dans leur traité du rythme vise à atteindre cette rigueur scientifique. Ils en présentent quelques applications : outre un poème régulier de Victor Hugo (*La fin de Satan*), trois extraits en prose sont étudiés. Le choix des textes s'expliquent par le fait que le rythme, étant « une composante fondamentale du langage », ne peut être réservé à la poésie (ibid., 4). Ils veulent également éviter que le rythme soit pris pour « une réalité purement formelle, qui n'apprend rien sur la signification d'un texte » (ibid., 3). Leur définition : « le rythme est l'organisation du mouvement de la parole par un sujet » (ibid., 28), est particulière au langage et prend en charge l'énonciateur. Il en ressort que le rythme de chaque discours est unique, « improvisé » lors de son énonciation.

Jacques Roubaud (1988, 69-70), en se référant à *la théorie abstraite du rythme*, ¹²² établie par Pierre Lusson et lui-même, tente de dresser le tableau des principaux groupements rythmiques. Il est très significatif que ces groupements sont pour lui « générateurs de mètres » (ibid., 76). Dans son approche, rythme et mètre ne s'excluent pas, les rapports rythmiques se basent sur des groupements syllabiques. Il insiste « sur le fait que la théorie du rythme a à voir avec la notion de nombre [...] » (ibid., 79). Il

¹²¹ *Le dictionnaire de rhétorique et de poétique* de Aquien–Molinié (1999, 665) reprend, presque mot à mot, cette formule: « le retour plus ou moins régulier d'un repère constant ». Cette conception, qui remonte très loin dans le temps, a facilité la confusion du mètre et du rythme.

¹²² Il en donne la définition suivante: « *La théorie du rythme abstrait (T.R.A.) est la théorie de la combinatoire séquentielle hiérarchisée d'événements discrets considérés sous le seul aspect du même et du différent.* »

s'impose une première limitation : il ne s'intéresse qu'à l'alexandrin. Mais les principes de marquage proposés sont tellement complexes et les groupements acceptés tellement nombreux, que la conclusion qui en est tirée ne peut se révéler que trop générale. Pour délimiter ces groupes, Roubaud donne des règles locales concernant les positions 6 et 12 qui doivent être accentuées, et les positions 1, 5, 7 et 11, qui doivent être inaccentuées (ibid., 89-90). Les groupements rythmiques peuvent acquérir une certaine autonomie s'ils sont « particulièrement marqués » (ibid., 95). (Nous allons revenir sur ces marquages particuliers à propos des « attaques » de Rimbaud portées contre les frontières d'hémistiche.)

Les techniques de notation accentuelle mises en oeuvre dans ces analyses (Roubaud, Dessons–Meschonnic) diffèrent de celle de Kecskés (élaborée en 1966), adaptée au système linguistique hongrois.¹²³ Elles ont en commun d'être très complexes, utilisant de nombreuses marques, visant à rendre compte non seulement de la réalité rythmique, mais de la réalité prosodique aussi. Mentionnons encore, pour le domaine hongrois, l'ouvrage de Fónagy¹²⁴ qui étudie du point de vue de l'intonation un vers libre de Milán Füst en transcrivant ses formes mélodiques. Une notation beaucoup plus simple a été proposée par Jean Mazaleyra (1974, 167) et reprise depuis par beaucoup de critiques dont Clive Scott (1990),¹²⁵ par exemple. Il s'agit d'une notation numérique qui se contente de compter les accents, marquant la fin de chaque groupe accentuel par une barre de mesure. (Les barres peuvent passer à l'intérieur des mots.) Cette méthode ne s'intéresse pas aux caractéristiques prosodiques de ces groupes. Appliquée aux poèmes traditionnels, souvent exclusivement, elle contribue à la confusion entre la mesure d'un vers (par exemple : 6-6) et l'organisation de ses groupes syntaxiques (par exemple : 1+2+3+4+2). La structure métrique doit être reconnue dans chaque cas, si elle est reconnaissable. En revanche, cette méthode permet de voir si un poème libre présente des proportions récurrentes : des groupes de 3 ou 4 syllabes, par exemple.

¹²³ Il analyse surtout des poèmes hongrois du XIX^e et XX^e siècles, par exemple ceux de Endre Ady ou Mihály Babits. In: Sipos, L. (ed.) 1990. *Műelemzés – műértés* [Analyse et connaissance en œuvres d'art]. Sport Kiadó, Budapest, 64-84. In: Hankiss, E. (ed.) 1971. *Formateremtő elvek a költői alkotásban* [Principes d'invention formelle dans la création poétique]. Akadémiai Kiadó, Budapest, 153-198.

¹²⁴ Fónagy, I. 1974. *Füst Milán: Őregség – Dallamfejtés* [Vieillesse – Interprétation de mélodie]. Akadémiai Kiadó, Budapest.

¹²⁵ Dans les poèmes pris à titre d'illustration, Scott indique (outre le nombre total des syllabes et le système rimique) le nombre des groupes accentuels et le nombre des syllabes que ces groupes comportent.

Et son chant	3
En un magi / que girement	4+4
Entraîne l'esprit / hors l'espa / ce et le temps.	5+3+3 ¹²⁶

Étant donné que « le matériau linguistique offre seulement des potentialités de rythme, dont l'actualisation dépend d'une réalisation individuelle » (Molino–Tamine 1982, 32), toutes ces analyses ont l'inconvénient de se prêter plutôt au commentaire suivi et de comporter une part d'arbitraire.

¹²⁶ Ces vers sont tirés d'un poème de Dujardin (*Les Chansons du rivage*). Exemple donné par Scott (1990, 150).

**III. DU VERS LIBÉRÉ AU VERS LIBRE
(ANALYSES)**

1. Rimbaud : *Vers nouveaux et chansons*

1.1. Présentation générale

Les écrits de Rimbaud (y compris ses *Derniers vers* ou *Vers nouveaux et chansons*)¹ ont donné lieu à un nombre exceptionnellement important de commentaires. Si l'on s'intéresse tout de même à la versification de cet ensemble de poèmes (en laissant complètement de côté les questions de datation, d'interprétation, etc.), c'est parce que Rimbaud y pratique « [une] écriture qui recherche de plus en plus délibérément toutes les formes de rupture possibles » (Collot 1988, 207),² et va jusqu'à « arrach[er] le vers à la *prédétermination*, [...] *sans abandonner pour autant la forme appelée vers* » (Bobillot 1992, 76). Des exemples isolés de telle ou telle innovation formelle se rencontrent déjà dans les poèmes de Hugo, Mallarmé ou Verlaine. Mais les « derniers vers » de Rimbaud – essentiellement ses formes dodécasyllabiques – peuvent être considérés comme les premiers « de la destruction métrique, *premier[s]* parce que, pour la première fois, certaines caractéristiques essentielles du vers alexandrin s'y trouvent massivement niées » (Roubaud 1988, 21).³

La publication de la plupart de ces poèmes⁴ dans *La Vogue* est contemporaine de la rupture qui se produit en 1886 dans la poésie française. Si l'on parle de l'influence possible de *Marine* et *Mouvement* sur les premiers vers-libristes, il est tout aussi légitime de parler de celle de ces poèmes. (Le numéro du 7 au 13 juin publie les poèmes suivants : *Qu'est-ce pour nous, mon coeur, ...* (I), *Comédie de la soif : Les parents* (IV), *L'esprit* (V), *Les amis* (VI), *Le pauvre songe* (VII), *Conclusion*

¹ Le titre de cet ensemble de poèmes diffère selon les éditions: *Derniers vers* dans l'édition de Suzanne Bernard (Garnier, Paris, 1963), *Vers nouveaux et chansons* dans celle d'Antoine Adam (La Pléiade, Gallimard, 1972). Les études retiennent l'un ou l'autre titre suivant en générale l'édition utilisée. Roubaud (1988, 19-32) ou Sabatier (1977, 259-264), par exemple, traitent de ces poèmes sous l'intitulé *Vers nouveaux et chansons*, Bobillot (1986, 1992) sous celui de *Derniers vers*. Cornulier (1982, 1983), tout en utilisant l'édition Gallimard, se réfère souvent à ces 23 poèmes comme aux « derniers vers » de Rimbaud.

² Collot (ibid.) insiste sur le rapport qui existe entre cette pratique d'écriture et « l'imaginaire de l'espace et du mouvement, dominé par l'obsession de la discontinuité spatio-temporelle ».

³ Roubaud parle du premier poème du recueil, *Qu'est-ce pour nous, mon coeur...*

⁴ Écrit probablement entre mai – août 1872. (Le premier poème remonte peut-être à la fin de 1871.)

(VIII), *Fêtes de la patience* : *Bannières de mai* (X), *Chanson de la plus haute tour* (XI), *L'éternité* (XII), *Âge d'or* (XIII). Dans le numéro suivant (du 14-20 juin) ont paru les poèmes : *Bruxelles* (XV), *Michel et Christine* (XIX) et *Honte* (XX). Le numéro du 21 au 27 juin fait paraître *Larme* (II), *La rivière de Cassis* (III) et *Ô saisons, ô châteaux* (XXII). Les pièces : *Bonne pensée du matin* (IX) et *Entends comme brame* (XVIII) sont publiées pour la première fois en 1891 par *Le Reliquaire*. Les poèmes : *Jeune ménage* (XIV), *Est-elle almée ?...* (XVI), *Fêtes de la faim* (XVII) et *Mémoire* (XXI) ne paraîtront que dans les *Poésies complètes* de Rimbaud (1895). La dernière pièce de l'édition Gallimard : *Le loup criait* (XXIII) vient d'*Une Saison en Enfer*. Les poèmes ne sont pas numérotés. On a eu recours aux chiffres romains (donnés entre parenthèses) pour faciliter dans la suite les renvois.

Dans *Une Saison en Enfer* (*Délires II, Alchimie du verbe*) Rimbaud « pratique l'autocritique, donnant à lire ses poèmes en vers de l'année précédente avec l'air de les renier » (Guyaux 1985, 57). Ce sont les pièces II, IX, XI, XVII,⁵ XII et XXII (dans cet ordre) qui sont reprises (entièrement ou en partie seulement). Ils donnent lieu à des remaniements plus ou moins importants allant dans le sens d'une plus grande irrégularité.

Nous n'avons pas l'intention de refaire une description complète de la métrique de ces 23 poèmes. Notre but est de passer en revue les types d'attaques contre le système traditionnel, expérimentés par Rimbaud. On aura recours aux nouveaux outils d'analyse, introduits dans ces dernières années par les travaux de Aquien (1990, 1993b), Aquien-Honoré (1997), Backès (1997), Cornulier (1982, 1983) et Gouvard (1992, 1993, 1999, 2002), qui permettent de mieux décrire les variations et dérèglements formels. (Les termes techniques, utilisés ensuite dans l'analyse des vers libérés et vers libres de Jules Laforgue et Gustave Kahn aussi, sont expliqués dans ce chapitre, lors de leur première apparition.)

Pour mettre en valeur la nouveauté des procédés qui pouvaient choquer, ou au moins, surprendre les contemporains, on se réfère chaque fois à l'usage défini par les traités de versification comme ceux de Elwert (1965), Backès (1997) ou Gouvard (1999), donnant une description historique de la poésie classique.

⁵ Suivi par *Le loup criait...* (XXIII).

1.2. La typographie

En ce qui concerne la composante graphique des poèmes (ponctuation et typographie), on se borne à signaler quelques traits caractéristiques.

A l'exception de deux poèmes, Rimbaud commence, suivant les règles classiques, chaque vers par une majuscule.⁶ La plupart des premiers vers-libristes procéderont de la même façon. Les pièces XVIII et XXI où la majuscule initiale n'apparaît qu'au début des phrases, servaient peut-être de modèle à Gustave Kahn ou Adolphe Retté.

Quant à la disposition des vers par rapport à la marge gauche, la situation est plus complexe. Les onze poèmes isométriques ne posent pas de problèmes. Les six pièces ayant un vers faux (trop court ou trop long par rapport à leur environnement régulier) gardent également l'alignement des vers à gauche. Le changement de mètre n'est donc pas signalé par un retrait pour isoler le vers faux du reste de la strophe. Rien n'annonce le passage de l'hexasyllabe au pentasyllabe au milieu du deuxième quatrain du poème VI (*Les Amis*) non plus.

Seulement cinq poèmes sur vingt-trois ne sont pas alignés à gauche (III, IV, V, IX, XVII). Le décrochement sert dans ces cas à mettre en relief les vers plus courts que leur entourage immédiat. Ils s'en démarquent d'ailleurs d'une façon évidente par la différence de longueur des vers aussi. L'alternance régulière du poème V (6/5/6/5) est renforcée par le décrochement. Le poème IX illustre bien « l'usage pervers » (Bobillot 1986, 205) que Rimbaud fait de ce procédé typographique : les vers qui ne se différencient qu'à peine sont alignés (par exemple : 9/8/8, pour la première strophe), tandis que le dernier vers du quatrain, plus court (6 syllabes) commence à distance de la marge.

Mentionnons encore que les vers sont souvent segmentés par des points d'exclamation, introduits à l'intérieur des vers et hémistiches : « Noirs inconnus, si nous allions ! allons ! allons ! » (I, v. 22). Il est à noter que cette « atteinte au principe de continuité » est l'un « des trois principaux modes d'évolution et attaque du vers » pour Jacques Roubaud (1988, 38). (Les deux autres, auxquels on reviendra dans la suite, sont selon lui les « atteintes aux principes de la concordance de la syntaxe à la métrique [...], et les atteintes à l'identité des segments constitutifs du vers ».) Les pratiques poétiques diffèrent d'ailleurs sur ce point : Laforgue (y compris dans ses vers libres) est dans la lignée de Rimbaud

⁶ De ce point de vue, la présentation typographique de *Marine* et *Mouvement* suit également l'usage traditionnel.

et Corbière, tandis que Kahn suit plutôt Mallarmé en allant dans le sens d'une ponctuation de plus en plus rare.

1.3. Les mètres. L'alexandrin

Le tableau donné en appendice fournit des indications concernant le choix des mètres, leur relative fréquence et l'iso- ou hétérométrie des poèmes du recueil. Il permet de tirer quelques conclusions générales. Avant de le commenter, on doit signaler que, en appliquant les règles classiques, on a rencontré quelques problèmes d'interprétation métrique.

On a évoqué plus haut (II. 4. 3) quelques-unes des conventions ne reposant plus que sur des considérations typographiques : le principe d'homographie des consonnes finales, l'interdiction de l'enchaînement V+« e »+C et celle de l'hiatus. La première joue un rôle important lors de l'évaluation des rimes. L'enchaînement V+« e »+C était interdit dans la versification classique, pour la raison évidente qu'il produit un hiatus, lui aussi condamné. On voit que le respect de la prescription : un « e » muet se prononce quand il est suivi d'une consonne, entre ici en contradiction avec la règle interdisant l'hiatus. C'est pour masquer cette contradiction que cette suite a été bannie de tous les bons vers. Rimbaud n'hésite pas à laisser à l'intérieur de ses vers cet « e » muet après voyelle qui ne compte jamais dans la mesure. En voici deux exemples : « entourée de tendres bois » (II, v. 3), « vallées grises » (XVII, v. 14).

L'interdiction de l'hiatus (la suite V+V) implique également des considérations graphiques⁷ et esthétiques. « L'idée de proscrire toute espèce d'hiatus relève de l'obsession toute classique pour la continuité : il faut que le vers soit d'un seul tenant, ne comporte pas de trous » – explique Daniel Leuwers (1990, 142). Donnons quelques précisions. Dans les exemples suivants : « que notre sang rie en nos vaines » (X, v. 5), « [que l'été] me lie à son char » (X, v. 14), « étend où » (XVI, v. 3), « la soie, en foule » (XXI, v. 3), « amie à l'eau » (XXI, v. 36), les hiatus phonétiques ne le sont pas du point de vue de la métrique. Le « e » muet de la configuration V+« e »+V s'élide, puisqu'il est suivi par une voyelle. Étant donné que « les règles portant sur le comptage de « e » et

⁷ « Quant à la règle de l'hiatus, on ne peut la trouver que bête, quand on pense qu'elle défendait de dire dans un vers: *tu aimes*, et qu'elle autorisait d'écrire: *au haut de l'escalier!* » Anatole France, dans sa réponse à Huret (1982, 36).

l'interdiction d'hiatus ne s'appliquent qu'une seule fois » (Gouvard 1999, 48), après l'éliision du « e » muet, la question de l'hiatus ne se pose plus.

Il est intéressant de noter que dans le premier poème l'adverbe « encore » est deux fois orthographié sans « e » final : au vers 4, pour éviter que le vers n'ait une syllabe de trop (« Tout ordre ; et l'Aquilon encor sur les débris »), et à la fin du vers suivant (« Et toute vengeance ? Rien !... – Mais si, tout encor »), pour pouvoir l'apparier avec le mot « or » (v. 8), respectant ainsi le principe d'équivalence graphique.⁸ Ces licences poétiques, dans un poème (et dans un recueil) présentant un nombre élevé d'infractions aux règles classiques, peuvent surprendre. Elles attirent l'attention sur les artifices de la réglementation traditionnelle et produisent un effet parodique.⁹

Notre décompte syllabique maintient le « e » muet intérieur et le « e » muet final devant une initiale consonantique. Les poèmes isométriques ne le sont que de cette façon. L'éliision de certains « e » muets pourrait rendre *Bonne pensée du matin* (IX) un peu moins irrégulier, en réduisant les vers de 9 et 10 syllabes à des octosyllabes, mais les vers clausules restent variés.

Mais là-bas dans l'immense chantier	9 (8)
Vers le soleil des Hespérides,	8
En bras de chemise, les charpentiers	10 (8)
Déjà s'agitent.	4
(v. 5-8.)	

Un autre moyen pour équilibrer les vers de ce quatrain serait de garder les « e » muets finals devant une initiale consonantique et compter le mot « chantier » en trois syllabes, en pratiquant la diérèse (10/8/10/4). De tels artifices peuvent être justifiés à la rigueur dans le cas des poèmes isométriques où la « pression métrique » fait critère¹⁰ et où la synérèse et la diérèse suivent – arbitrairement – les nécessités du décompte.

Pour rendre compte du fait que la prononciation familière et celle de la langue poétique peuvent s'écarter, Bobillot (1986, 203) introduit l'expression « l'élasticité métrico-prosodique » des vers. Elle résulte de la

⁸ Ce principe interdit de faire rimer ensemble une terminaison féminine (« encore ») et une terminaison masculine (« or »).

⁹ L'intention ironique est encore plus claire dans *Vendetta* de Tristan Corbière (1989, 75), faisant rimer « je croi » (sans « s » final) et « moi ». Il satisfait ainsi au principe d'homographie finale.

¹⁰ Terme utilisé pour la première fois par Cornulier (1982, 142-143), repris ensuite par Bobillot (1986, 203) et Gouvard (1999, 153).

différence « [du] nombre maximum et le nombre minimum *possibles* de positions métriques [...], selon que l'on pratique le maximum de diérèses ou de synérèses possible [...] » (ibid.). A l'intérieur d'un schéma métrique, la prise en compte de la longueur des vers qui précèdent ou suivent, permet de décider la question. C'est ainsi que l'on a compté le mot « réunion » (XV, *Bruxelles*, v. 27)¹¹ en quatre syllabes, puisque le poème se compose de sept quatrains de décasyllabes. C'est le contexte métrique qui nous a fait décider dans le cas du dernier poème (XXIII) en faveur d'une diérèse (« fruits ») et une synérèse (« violettes ») irrégulières.¹² (Il est pourtant possible de les considérer tout simplement comme des vers faux.)

Pour ce qui concerne le choix des mètres, le nombre élevé des pentasyllabes (137) et heptasyllabes (86), mètres privilégiés de la poésie populaire, peut surprendre. Les alexandrins (65) n'occupent que la troisième place, suivis par les déca- et hendécasyllabes (61-61).¹³ Les ennécasyllabes (5), tout comme les mètres courts – dissyllabes (3) et quadrisyllabes (9) – se remarquent par leur rareté.

La plupart des critiques s'accordent à voir la première caractéristique des « derniers vers » de Rimbaud en la dominance des mètres impairs. Michel Collot (1988, 207) par exemple parle du « choix systématique de l'impair, perturb[ant] l'équilibre rythmique ». Un récent *précis de littérature française du XIX^e siècle*, dirigé par Ambrière (1990, 523), insiste également sur « la manière, très caractérisée par le mètre impair » de cet ensemble de textes. Il est vrai qu'on y dénombre 289 vers impairs sur 505 (57 %), mais en conclure que cette dominance de l'imparisyllabité (qui n'est d'ailleurs pas très nette) rend la métrique du recueil « insaisissable, impalpable », est bien exagéré. Benoît de Cornulier (1983, 75) critique à juste titre cette hypothèse, donnée souvent

¹¹ Solution proposée par Roubaud (1988, 30) aussi : « il faut compter *ré-u-ni-on* (ce qui n'oblige nullement à le dire) ». Roubaud ne s'intéresse qu'aux alexandrins des *Derniers vers* de Rimbaud. Il donne cet exemple isolé pour illustrer l'ambiguïté numérique de la métrique rimbaldienne.

¹² Ces deux mots (« fruit », « violette ») apparaissent dans le poème XVII aussi (v. 20 et 22) où la structure métrique (un quatrain d'heptasyllabes) nécessite dans les deux cas la synérèse.

¹³ Il est à noter que dans les manuels de versification les plus récents, dont celui de Gouvard (1999, 92), ces dénominations « savantes » sont souvent remplacées par les appellations modernes : 1-syllabe (monosyllabe), 2-syllabe (dis- ou bissyllabe), 3-syllabe (trisyllabe), 4-syllabe (tétra- ou quadrisyllabe), 5-syllabe (pentasyllabe), 6-syllabe (hexasyllabe), 7-syllabe (heptasyllabe), 8-syllabe (octosyllabe). (On met au pluriel le mot syllabe lorsqu'on parle de plusieurs 8-syllabes, par exemple.)

comme une évidence.¹⁴ Il attire l'attention sur le fait que les impairs simples, les vers de 5 et 7 syllabes (223 sur 289) sont faciles à reconnaître, ne posent pas de problèmes à la perception métrique (ibid., 82).

Le « brouillage métrique » des *Vers nouveaux et chansons* de Rimbaud remonte à plusieurs causes : l'insertion des vers faux, le recours à des types de vers très variés pour un même poème, le non-respect de la *Contrainte de Discrimination*, la présence des mètres de plus de huit syllabes qui sont indécomposables en segments syllabiques récurrents. Si les décasyllabes ne peuvent pas se diviser en 4-6 (ou 5-5, plus rarement 6-4), les hendécasyllabes en 5-6,¹⁵ les alexandrins en 6-6 (ou 4-4-4, 4-8, 8-4),¹⁶ leur mesure n'est plus repérable. Ils deviennent des 10-, 11-, 12 syllabes sans mètre. Ce sont les principaux types d'attaques qui rendent la métrique de Rimbaud « faussée, méconnaissable » (Cornulier 1983, 87).¹⁷

En ce qui concerne la combinaison des mètres, sur 23 poèmes, on a relevé 11 isométriques (II, VII, VIII, X, XI, XII, XIV, XV, XVI, XIX, XXI), auxquels on pourrait ajouter cinq autres poèmes (I, XIII, XVIII, XX, XXIII) qui sont, à l'exception d'un seul vers faux,¹⁸ également isométriques. Le vers 15 (« Et visible à l'œil nu... ») du poème XIII (*Âge d'or*) est le seul hexasyllabe dans une longue suite de pentasyllabes. Il aurait été pourtant facile de le réduire à cinq syllabes avec l'élimination de la conjonction. C'est certainement par provocation que ce vers faux a été laissé dans son contexte d'apparence traditionnelle (le système rimique est loin d'être classique). La pièce XVIII (*Entends comme brame*) présente un cas très semblable. Il s'agit ici aussi de quatrains pentasyllabiques, un seul vers (le dernier) compte une syllabe de trop (« et blêmi, justement ! »). Sans l'interjection « ô », l'avant-dernier vers de *Honte* (XX) ne compterait que sept syllabes (« Qu'à sa mort pourtant, ô mon Dieu ! »). Le poème XXIII (*Le loup criait...*), également

¹⁴ Le titre de son étude (*Mètre « impair », métrique « insaisissable »?*) met déjà en doute cette idée.

¹⁵ Marceline Desbordes-Valmore que Verlaine a fait connaître en tant que « poète maudit » coupe ses hendécasyllabes toujours en (5+6). Verlaine le scande parfois en (4+7). Pour l'histoire et la description de l'hendécasyllabe, voir Gouvard (ibid., 146-150).

¹⁶ Mètres de substitution ternaire (4-4-4) et semi-ternaires (4-8, 8-4).

¹⁷ Dans sa *Théorie de vers*, Cornulier (1982, 251-262) intitule le chapitre consacré au poète Rimbaud *faussaire*.

¹⁸ Un seul vers faux perturbe l'alternance métrique et strophique du poème XVII (*Fêtes de la faim*) aussi. L'octosyllabe du vers 9 (« Puis l'aimable et vibrant venin ») y contraste avec des quadri- et heptasyllabes régulièrement distribués.

heptasyllabique, se clôt par un hexasyllabe (« Et se mêle au Cédron »).¹⁹ Citons encore le cas spécial de la première pièce (*Qu'est-ce pour nous, mon cœur...*) où à la suite de six quatrains d'alexandrins est ajouté un vers blanc, ne comptant que neuf syllabes et isolé du vers précédent par un blanc typographique (« Ce n'est rien ! J'y suis ! J'y suis toujours »).

L'isométrie signifie ici que les poèmes sont construits de vers dont le nombre global des syllabes est identique. Il n'est pourtant pas certain que l'égalité de ces vers soit toujours perceptible, si l'un des types de relâchement, présentés plus haut, ou plusieurs en même temps, sont en oeuvre.

En ce qui concerne le deuxième type d'innovations contribuant au brouillage métrique du recueil, à savoir le recours à des mètres très variés à l'intérieur d'un même poème, on préfère le traiter au chapitre consacré à l'organisation strophique. On a déjà évoqué brièvement ce problème à propos du décompte syllabique douteux de *Bonne pensée du matin* (IX). C'est d'ailleurs le poème qui présente les meilleurs exemples pour illustrer le non-respect de la *Contrainte de la Discrimination* aussi. L'écart des mètres dans les autres pièces polymétriques est ou bien plus grand (11/5, 11/7 ; 7/2 ; 7/4), ou bien ne concerne que des mètres simples (moins de huit syllabes).

C'est l'absence de la division systématique des mètres composés, essentiellement de l'alexandrin, qui a retenu le plus l'attention des critiques. On connaît l'importance particulière accordée à l'alexandrin, le mètre « officiel » et le symbole de la versification française pendant trois siècles. Sa dominance caractérise tellement la période classique qu'il est devenu presque le synonyme du vers français.²⁰ Son histoire préoccupe les poètes et les critiques, cet intérêt n'a pas diminué depuis le temps qu'il est entré en « vieillesse » (Roubaud).

Dans *Les vers nouveaux et Chansons* de Rimbaud il n'y a que 65 vers qui comptent 12 syllabes selon les règles classiques. À l'exception de l'alexandrin (6-6) qui clôt *Bonne pensée du matin* (IX, v. 20), ces dodécasyllabes viennent de deux longs poèmes (I, XXI) « qui marquent l'abandon de l'alexandrin par Rimbaud (c'est-à-dire, en un sens, celui de la métrique) » (Bobillot 1986, 201).

¹⁹ Le deuxième quatrain de ce petit poème, suivant la prononciation familière (et conformément à l'étymologie), peut compter encore deux autres vers faux: les vers 5 (« Les salades, les fruits ») et 8 (« Ne mange que des violettes ») comptent respectivement une syllabe de moins et une syllabe de plus que leur entourage.

²⁰ Les critiques en dehors de la France ne manquent pas d'insister sur cette particularité de la versification française. Par exemple, Kecskés (1971, 234), Szigeti (2001, 45), Lawder (1993, 91).

C'est cet aspect de la versification de Rimbaud (« l'abandon de l'alexandrin ») qui constitue le point de départ des recherches de Jacques Roubaud.²¹ Il s'intéresse avant tout aux « violations des frontières d'hémistiche ». Il en établit « la hiérarchie d'éloignement progressif par rapport à la pratique ordinaire » (1988, 43). La « sixième syllabe, dans la tradition classique, doit être : fortement marquée [...], ne pas intervenir au milieu d'un mot [...] » (ibid., 21).

Roubaud distingue cinq types de violations locales qui sont les suivants :

- *type 1* : la position 6 appartient à un monosyllabe non marqué (préposition, article, pronom...), les positions 5 et 7 étant également marquées ;
- *type 2* : la position 6 est moins marquée que la position 5 ou que la position 7 (ou que les deux à la fois) ;
- *type 3* : la position 6 est un *e* muet final d'un mot, non éliidé (césure dite *lyrique*) ;
- *type 4* : la position 7 est un *e* muet final d'un mot, non éliidé (césure *contre-lyrique*) ;
- *type 5* : la position 6 est intérieure à un mot (ibid., 38-39).

Les exemples qu'il donne pour illustrer ces différents types viennent des *Poésies* de Mallarmé, à l'exception du type 4 qui n'y est pas représenté. Les types 3 et 5 sont très rares (respectivement une seule et cinq occurrences). Les types 1 et 2, relativement nombreux, sont déjà attestés chez les poètes romantiques. La conclusion qui s'impose est que « Mallarmé *en ce domaine* poursuit, sans rupture brusque, le mouvement antérieur (Hugo, Baudelaire) » (ibid., 43).

Roubaud ne fait le même type d'analyse que pour le premier poème des *Vers nouveaux et chansons* de Rimbaud. Il constate que sur les vingt-quatre vers dodécasyllabiques il n'y a que sept qui « sont acceptables classiquement » (ibid., 24).²² On parle d'un « environnement classiquement acceptable » lorsque la sixième position est occupée :

- par un monosyllabe accentué (I, v. 1 : « Qu'est-ce pour nous, mon cœur, // que les nappes de sang »),
- par la dernière syllabe non muette d'un mot (I, v. 4 : « Tout ordre ; et l'Aquilon // encor sur les débris »).
- par l'avant-dernière syllabe d'un mot suivie d'un « e » muet qui s'élide métriquement, parce que le deuxième hémistiche

²¹ Roubaud compare l'alexandrin des « derniers vers » de Rimbaud avec celui de Mallarmé (*Poésies*).

²² Ce sont les vers 1, 4, 8, 20, 21, 23 et 24.

commence par une voyelle (XXI, v. 34 : « ô canot immobil(e) ! // oh ! Bras trop courts ! Ni l'une »). (La présentation traditionnelle ne rend pas compte du fait que la consonne [l] appartient déjà à la septième syllabe.)

Dans *Mémoire* (XXI), les deux quatrains de la troisième section n'ont aucun vers permettant une césure à la sixième syllabe. Dans les autres sections de ce poème, comme dans *Qu'est-ce pour nous, mon coeur,...*(I) des vers césurés (6-6) se mélangent avec des vers dépourvus de mesure perceptible, mais ils sont trop peu nombreux pour réussir à leur imposer un contexte métrique.

Benoît de Cornulier (1982, 140) propose des critères d'observation plus détaillés et plus précis. Il appelle *métricométrie* sa méthode qui « consiste à examiner systématiquement la distribution des propriétés F, M, E, C et P. » (F : voyelle féminine (« e » muet), M : mot, ou partie masculine d'un mot, E : enclitique, C : clitique, P : préposition monosyllabique.) L'analyse métrique a pour but d'expliquer « les propriétés distributionnelles remarquables observées dans un corpus » (ibid., 141). Cornulier distingue entre quatre systèmes de mesure du 12-syllabe « en fonction de leur complexité et de leur ordre d'apparition » :

- le système 1 : 6-6
- le système 2 : 4-4-4
- le système 3 : 8-4
- le système 4 : 4-8 (ibid., 271).

Dans nos examens visant à décrire les 12-syllabes des poètes étudiés, on utilisera la notation de Cornulier, à une légère simplification près : à la suite de Gouvard (1992), on ne fera pas la différence entre les enclitiques et clitiques. Cornulier (1982, 139) donne la liste complète des mots qu'il considère comme clitiques : « articles définis *l(e), la, les* ; indéfinis ou contractés *un, une, des, du, au, aux* ; possessifs *mon, ma, mes, ton, ta, tes, son, sa, ses, notre, nos, votre, vos, leur(s)* ; démonstratifs *ça, c(e), cette, cet, ces* ; formes paraverbaux *j(e), tu, il(s), elle(s), on, c(e), nous, vous, l(e), la, les, se, lui, leur, en, y, ne*, et en position postverbale *moi, toi* ; *ci* et *là* après trait d'union. » En ce qui concerne le critère P, il énumère les prépositions suivantes : « *à, chez, contr(e), dans, de, dès, en, entr(e), hors, sans, sous, sur, vers* » (ibid., 140).

A titre d'illustration, on donne quatre exemples pris des poèmes I et XXI de Rimbaud correspondant à ces quatre types d'entraves à la sixième syllabe :

- 12-syllabe F6 : « Et toute vengeance ? Rien !... – Mais si, tout encor, » (I, v. 5)

- 12-syllabe C6 : « L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance, » (XXI, v. 1)
- 12-syllabe P6 : « des enfants lisant dans la verdure fleurie » (XXI, v. 20)
- 12-syllabe M6 : « Des régiments, des colons, des peuples, assez ! » (I, v. 12).²³

Le groupement des 65 vers de 12 syllabes du recueil en ces quatre catégories permet de faire quelques constatations générales. C'est surtout la relative fréquence des F6 (7 occurrences),²⁴ ainsi que celle des M6 (11 cas dont 4 présentent un « e » muet à la septième syllabe, F7)²⁵ qui est remarquable. Il paraît que ce sont les types de « violations » les plus audacieux que même les poètes expérimentateurs comme Mallarmé et Verlaine s'autorisent très rarement à commettre.²⁶

Les dérèglements métriques des *Vers nouveaux et chansons* de Rimbaud constituent le point de comparaison obligatoire pour toute étude de poésie post-classique. Les poèmes sans mètre y voisinent avec d'autres ayant une structure métrique tout à fait traditionnelle, comme *La Chanson de la plus haute tour* (XI), par exemple. Il faut éviter cependant d'en conclure que la versification du recueil est « relativement régulière »,²⁷ puisque dans quelques pièces les nouveautés l'emportent (non seulement au niveau des mètres, mais aussi à ceux des rimes et strophes) sur les vestiges de la « vicillerie poétique ».

1.4. Les rimes

L'examen des rimes montre que Rimbaud se soucie d'en bouleverser le système. Cinq pièces seulement sur vingt-trois gardent le même

²³ Des listes non exhaustives sont données par Roubaud (1988) et Cornulier (1982, 302-303).

²⁴ Il s'agit des vers 2, 5, 7, 15, 18, 19 du poème I, et du vers 4 de la pièce XXI.

²⁵ M6: I, v. 6, 12, 13, 17, 18; XXI, v. 21, 24. Le vers 18 du premier poème (« Notre marche vengeresse a tout occupé ») présente un « e » muet intérieur de mot en sixième position.

F7: I, v. 16; XXI, v. 12, 19, 37. Cornulier (1982, 252) parle au total de 12 M6, mais le vers 16 (I) figure deux fois dans sa liste.

²⁶ Pour ce qui concerne les 12-syllabes de Verlaine et Mallarmé, n'ayant pas fait nous-même d'analyse métricométrique, on se réfère aux listes méthodiques de Cornulier (1982, 291-301), données en appendice.

²⁷ Suzanne Bernard, dans son édition critique des œuvres de Rimbaud (1960, 442).

schéma de rimes tout au long du poème : XX (rimes croisées ou alternées),²⁸ XVI et XXII (rimes plates ou suivies). Le poème VII est construit de trois quintils de type (abbaa), la pièce XI se compose de six sizains de schéma (ababcc). A vrai dire, ce type de sizain (fréquent dans la poésie traditionnelle) n'est qu'une strophe typographique, sans cohésion réelle entre le quatrain (abab) et le distique (cc) dont il se compose. Les poèmes I, V, VIII et XXI utilisent également ces répartitions (rimes croisées, plates, mais aussi embrassées), cependant le schéma peut changer d'une strophe à l'autre.²⁹

On doit préciser que l'on a compté comme « rimes » celles interdites par la règle classique de la rime pour l'œil.³⁰ Rimbaud fait souvent rimer un singulier et un pluriel : terreur : : empereurs (I, v. 9, 11), ou une terminaison masculine et féminine : bruyère : : vert (II, v. 2, 4). (En revanche, lorsqu'il compose le long poème *Mémoire* (XXI) tout entier en rimes féminines, abandonnant ainsi la règle de l'alternance en genre, il continue à se référer à la notion de « genre ».) Au sens strict, les paires qui ne satisfont pas aux règles orthographiques, ne forment pas de rimes véritables, seulement des assonances. Rappelons la définition donnée par Verlaine (1972, 699) dans son article déjà cité (*Un mot sur la rime*) : « L'Assonance est, pour parler selon la rigueur, la rencontre, à la fin de deux lignes plus ou moins rythmées, de la même voyelle encadrée autant que possible par la même consonne d'appui et une consonne ou une syllabe muette terminable différente. Exemple : Drole, Drome, dol, d'oc. » Michèle Aquier (1993b, 80) refuse de voir autre chose qu'une assonance en [e] entre « retrouvée » et « Éternité » (XII, v. 1-2).³¹ Nous préférons garder la notion *assonance* pour les cas qui présentent une hétérophonie consonantique après la voyelle commune. On suit par là l'usage le plus répandu dans les études de la poésie moderne, celles de Roubaud (1988), Thélot (1983), Bobillot (1986), entre autres. Dans un contexte libre, les paires avec identité de leur noyau vocalique se remarquent comme rimes, vestiges de la poésie traditionnelle. On qualifiera donc de *rimes pauvres* (*rimes minimales* chez Gouvard (1999,

²⁸ Il est à noter que Gouvard (1999, 190) « [se garde] d'utiliser [la dénomination de quatrain à rimes croisées], puisqu'une telle appellation ne rend pas compte de l'équivalence (ab) = (ab) ». Il préfère parler de quatrain (abab).

²⁹ I. (abab/abba/abab/abba/aaaa/abab/x); V. (aabb×2/abab×2); VIII. (aaaa/abab); XXI. (abba ×7, abab, abba×2). (Le dernier vers du premier poème (marqué par x) reste en dehors du système rimique.)

³⁰ On a commenté plus haut (II, 4. 3.) ces règles classiques relevant de la « fiction graphique ».

³¹ Aquier illustre son sous-chapitre consacré à la problématique de l'assonance et contre-assonance des exemples tirés du poème intitulé *L'éternité* de Rimbaud.

160)) les *monorimes* du premier quatrain du poème VIII (prairie : : nuit : : asservie : : aussi) où la dernière voyelle accentuée [i] est identique, et on laisse de côté les différences purement orthographiques. Les *rimes suffisantes* sont exclusives dans la pièce V (*L'esprit*) : chaque rime présente, outre le noyau vocalique une consonne prononcée en coda : Ondines : : fine, azur : : pur, etc. On compte dans quelques cas trois homophonies communes (les *rimes riches* de la terminologie traditionnelle) : perte : : verte : : ouverte (VII, 11, 14, 15), cervelle : : nouvelle (XX, . 2-4), enfance : : défense (XXI, v. 2-4).

Les règles de la versification classique interdisent de mettre en fin de vers des mots inaccentués. Le choix des mots de rime est donc limité aux mots pleins : noms, adjectifs, verbes, adverbes. Les rimes « acrobatiques » où la fin de vers sépare la particule de négation du verbe : n'aura (pas) : : gras (XX, v. 1-3), le pronom possessif du substantif : son (nez) : : abandon (XX, v. 5-7), signalent en même temps des cas d'enjambement.

La proportion des rimes traditionnelles et des rimes non classiques (assonances, *contre-assonances*,³² parentés phoniques) et des vers blancs change d'un poème à l'autre. Des séquences de système rimique régulier peuvent être suivies³³ ou précédées³⁴ par une strophe irrégulière. D'autres poèmes (II, XV, XVII, XXIII) comptent plusieurs vers assonancés, dispersés dans le texte entier et mêlés à des contre-assonances ou à des vers blancs. Il arrive qu'un vers blanc dans sa strophe trouve son répondant homophonique dans la strophe voisine. Le premier vers de *Larme* (II) ne rime par exemple qu'avec le vers de la même position de la strophe suivante (villageoises : : Oise).³⁵

Il est intéressant de noter que le poème IX (*Bonne pensée du matin*), le plus problématique du point de vue du choix des mètres (six types de vers, distribués sans régularité reconnaissable), présente un système rimique à peu près conforme à la tradition classique

³² *Assonance inverse ou contre-assonance*: le contexte consonantique reste le même autour de la voyelle changée. Gouvard (1999, 176) appelle ce procédé inverse de l'*assonance* (reposant sur « l'identité de la consonne en coda ») *allitération*.

³³ Les quatre premiers quatrains du poème XVIII sont construits sur des rimes croisées. Les mots de rime des vers 1 et 3 du dernier quatrain (restent : : triste) n'ont en commun que la consonne en coda (contre-assonance). Les vers 2 et 4 ne riment pas (Allemagne : : justement).

³⁴ C'est la première strophe du poème III qui présente un exemple de contre-assonance: anges : : plongent (v. 4 et 6). Les deux autres sizains ont des schémas de rime différents: rimes plates (aaaaaa) et rimes alternées (ababab).

³⁵ La disposition des rimes des deux premiers quatrains du poème rend possible leur réanalyse en un huitain (abcbabac).

(abba/abab'/abab/abab/abab). L'apostrophe marque la seule assonance du poème entre « Hespérides » et « s'agitent » (IX, v. 6 et 8). Entre Bergers : : paix (IX, v. 17 et 19) la rime n'est pas pure phoniquement, puisque Rimbaud fait rimer une voyelle fermée [e] avec une voyelle ouverte [ɛ].³⁶ De l'autre côté, comme le remarque Roubaud (1988, 31), « le poème le moins « rimé » de tous (*Bannières de mai*) est, par une sorte de compensation, composé en octosyllabes, vers sage. » En effet, cette pièce isométrique (X) présente le plus grand nombre d'assonances, de contre-assonances et de vers blancs. Ces deux exemples aussi montrent que l'examen des rimes doit se compléter par celui des autres composantes (mètres, strophes). Les combinaisons rimiques jouent un rôle primordial dans la structuration des strophes.

1.5. Les strophes

La strophe se définit (suivant les règles traditionnelles) : par la typographie (elle est délimitée par deux lignes de blanc), par la combinatoire des mètres et des rimes (elle possède une organisation interne codifiée), et par la structure syntactico-sémantique (elle est syntaxiquement et sémantiquement indépendante des autres). En principe, si l'un de ces paramètres n'est pas respecté, il n'est pas possible de parler de « strophe » dans son acception classique.

Dans ce qui suit, on tentera de grouper les vingt-trois poèmes du recueil en quelques sous-ensembles suivant leur degré de régularité. On partira de l'organisation strophique la plus simple pour arriver aux enchaînements les plus diversifiés. La classification faite par Bobillot (1986) prend en compte le choix des mètres (isométrie ou hétérométrie), la présence ou absence des vers faux et la régularité strophique.³⁷ Elle a l'inconvénient principal d'être trop spécifique aux « derniers vers » de Rimbaud. Elle ne fournit pas un modèle utilisable pour d'autres

³⁶ Ce poème a été repris avec des remaniements importants dans *Une Saison en Enfer*. Cette seconde version est analysée par Aquien-Honoré (1997, 52-57).

³⁷ La première catégorie étant réservée aux poèmes isométriques, la deuxième comporte « des poèmes composés en vers hétérométriques, mais répartis selon des structures strophiques régulières ». Bobillot (1986, 202) y fait entrer *Rivière de Cassis* (III), poème décrit par lui comme présentant trois fois la structure: 11/5/11/5/11/5. En vérité, cette alternance régulière des hendéca- et pentasyllabes n'est le propre que du premier sizain, les deux autres font alterner des hendéca- et heptasyllabes (11/7/11/7/11/7). Cette catégorie, divisée en deux sous-catégories est suivie par trois autres.

ensembles de textes. L'approche métrico-strophique, proposée par Scepi pour décrire les *Complaintes* de Laforgue, n'établit que trois catégories : poèmes isométriques, « variables-simples » et « variables-complexes ».³⁸ La typologie de Gouvard (1999, 2002) est plus subtile, elle nous paraît plus adéquate pour faire apparaître la complexité des poèmes libérés du dernier tiers du XIX^e siècle.

Il ressort de notre tableau quantitatif donné en appendice que Rimbaud ne s'écarte jamais de l'usage (devenu une règle dès l'époque classique) qui interdit de dépasser la limite supérieure de 10 vers (dizain). Le nombre total des strophes est de 126. On constate une très nette dominance des quatrains (87). Les distiques (12), sizains (9), quintils (5), etc. sont beaucoup moins nombreux. Il y a 7 vers isolés (*monostiche*), séparés de la strophe précédente par un blanc typographique. (*La strophe minimale* se compose au moins de deux vers qui riment ensemble et se suivent, un monostiche ne pourrait donc pas être considéré comme une strophe.)

Sur vingt-trois poèmes, seize sont monostrophiques, c'est-à-dire construits sur la répétition d'un seul type de strophe. Le nombre des poèmes monométriques est moins élevé (11). A l'exception du poème X (*Bannières de mai*), composé d'un dizain et de deux huitains (les seuls du recueil entier), la monométrie coïncide avec la monostrophie.

Pour désigner un poème répétant le même type de strophe, le même type de vers et le même schéma de rime, Gouvard (2002, 4) introduit l'expression de *suite périodique simple*. C'est l'organisation strophique la plus simple et la plus traditionnelle. Dans le recueil de Rimbaud, on trouve dix poèmes qui sont monométriques-monostrophiques,³⁹ mais ils ne satisfont pas toujours au troisième critère nécessitant la répétition du même schéma de rimes. Huit pièces sur dix sont construites uniquement de quatrains. La forme, composée par le retour d'un quatrain d'alexandrins, très fréquente chez les classiques, apparaît une seule fois dans le recueil (XXI, *Mémoire*). Il est à ajouter que le premier poème (*Qu'est-ce pour nous, mon coeur...*) ne s'en écarte que par le vers isolé qui le termine. On a vu que ces deux pièces dodécasyllabiques, tout en gardant l'apparence traditionnelle, cachent une grande diversité dans leur

³⁸ Les « variables-simples », avec mélange de mètres, actualisent un seul patron strophique. Les « variables-complexes » sont « caractérisés par la présence d'un système hétérométrique conjoint à un système de pluralité strophique ». In: Scepi-Saint-Gérard (2000, 56)

³⁹ II, VII, VIII, XI, XII, XIV, XV, XVI, XIX, XXI. Les poèmes XVIII, XX et XXIII sont également monostrophiques (des suites de quatrains), mais présentent un vers faux (ayant une syllabe de plus ou moins), inséré dans des séquences monométriques.

structure de détail. En ce qui concerne les autres mètres retenus pour les suites de quatrains (penta-, déca- et hendécasyllabes), c'est surtout le choix de l'hendécasyllabe (II, XVI, XIX) qui pouvait dérouter les contemporains. D'autant plus que ces 11-syllabes ne présentent aucune scansion régulière (5-6, par exemple). Le mètre (pentasyllabe) et le schéma des rimes (ababcc) choisis pour les sizains du poème XI (*Chanson de la plus haute tour*) sont usuels dans la poésie populaire. Son apparentement à la chanson est renforcé par la présence des strophes encadrantes : le premier sizain est repris sans changement⁴⁰ en fin de poème, produisant un effet de refrain. On a déjà signalé le problème posé par le schéma rimique, suivant lequel il n'y a pas de cohésion réelle entre les quatre premiers et les deux derniers vers de ce type de sizain. Gouvard (1999, 185) insiste sur la nécessité de distinguer le blanc métrique (qui souligne une frontière entre deux strophes) du blanc typographique qui ne sert qu'à marquer une pause narrative. Il définit la strophe métrique comme « la forme effectivement dessinée par les combinaisons des équivalences de fin de vers », tandis que la strophe graphique n'est que « la forme suggérée par la mise en page typographique du poème » (ibid., 193).

La grande majorité des poèmes classiques (du XVI^e au XIX^e siècles) sont des suites périodiques simples. Gouvard propose d'utiliser les termes de monométrie et polymétrie – d'introduction plus récente – au lieu des termes traditionnels (isométrie et hétérométrie). « Lorsqu'une même strophe présente au moins deux mètres différents, on dit qu'elle est hétérométrique ou polymétrique » (ibid., 249). Il distingue (2002) entre « polymétrie singulière », « polymétrie duelle » et « polymétrie plurielle ». Le terme « polymétrie singulière » signifie « qu'il n'y a qu'un seul vers de mètre différent du mètre prédominant » (ibid., 6). On parle de « polymétrie duelle » lorsque « les deux mètres sont actualisés au moins deux fois » (ibid., 7). La « polymétrie plurielle » compte au moins trois mètres.

Le premier (le plus simple) de ces trois types, souvent pratiqué par les poètes romantiques, n'est pas représenté dans les « derniers vers » de Rimbaud. Les sizains du poème III (*La rivière de Cassis*) font alterner des hendécasyllabes avec des pentasyllabes (dans la première strophe) et avec des heptasyllabes (dans les deux autres). L'association de ces mètres est bien peu classique. Dans les quatrains de la pièce V (*L'esprit*) alternent des mètres de 6- et 5 syllabes. (Cette combinaison ne se

⁴⁰ Seul le point qui clôt le premier sizain est remplacé par un point d'exclamation à la fin du dernier.

rencontre que dans la poésie populaire). Ces deux poèmes à polymétrie duelle (III, V) impliquant deux mètres possèdent chacun un mètre de base, c'est-à-dire le premier mètre de chaque strophe est repris au moins dans 50 % des vers de cette même strophe (ibid., 8). La pièce III se démarque de la tradition dans la mesure où son mètre de base (l'hendécasyllabe) n'est pas un vers fréquemment utilisé.

Le poème IX (*Bonne pensée du matin*) est construit sur plus de deux mètres, il correspond donc à la définition de la polymétrie plurielle. Ce dernier type de polymétrie est « une innovation propre à la poésie moderne » (ibid.). Chaque strophe a recours – au lieu de la reprise des mêmes combinaisons – à des distributions différentes (9/8/8/6 ; 9/8/10/4 ; 9/9/8/6 ; 8/8/8/6 ; 6/8/8/12). La disposition libre des mètres entraîne dans trois quatrains sur cinq la disparition du mètre de base. Il est plus important que les octo-, ennéa- et décasyllabes ne se distinguent l'un de l'autre suffisamment pour qu'on puisse percevoir leur différence. Leur variation est imprévisible. On peut dire que ce poème est au seuil du vers libre. Mais l'organisation strophique est encore régulière et le système rimique ne présente que peu de déviations par rapport à la tradition, donc l'apparence est sauvée.

Plusieurs poèmes ont recours à plus d'un type de strophe. Dans la pièce XIII (*Âge d'or*), à la suite périodique simple de huit quatrains pentasyllabiques (approximativement rimée) s'ajoutent deux quintils. Ces deux strophes de type différent marquent la fin du texte, à la manière du vers « clausule » (graphiquement isolé) du premier poème. La pièce XVII (*Fêtes de la faim*) s'ouvre et se termine par une strophe qui se distingue des autres (*strophe encadrante*). Il s'agit d'un distique de quadrisyllabes (aa), repris à l'identique à la fin, qui encadre le corps du poème, constitué de cinq quatrains. (Si l'on fait abstraction du vers 9 (un vers faux), ces quatrains présentent une *variation réglée* : les mètres ne sont pas toujours les mêmes, mais leur variation est prévisible. Les deux combinaisons de mètres : (7/7/7/7) et (7/4/7/4) alternent régulièrement.)

Le poème IV (*Les parents*) réitère trois fois le groupe (septain⁴¹ + monostiche). Les distiques de la pièce XXII en revanche sont interrompus par le vers isolé (« Ô saisons, ô châteaux ») selon un ordre fortuit. Le poème VI (*Les amis*) peut se concevoir de deux manières. On peut dire que la première et la dernière strophe (des quatrains) encadrent les deux distiques. Il est également possible de parler d'une alternance inverse : le groupe (quatrain+distique), composé d'hexasyllabes, est repris en ordre

⁴¹ Les septains présentent une polymétrie singulière (le dissyllabe apparaît toujours en deuxième position).

inverse (distique+quatrain), avec changement de mètre : on a passé de six syllabes à cinq.

Pour nous conclure, on peut dire que les irrégularités introduites sur tel ou tel niveau sont contrebalancées chez Rimbaud par des régularités maintenues sur les autres. Ces régularités fonctionnent comme une apparence rassurante. Le poète fait semblant de respecter les conventions traditionnelles pour en démontrer encore plus efficacement le caractère arbitraire.

2. Des Fleurs de bonne volonté de Jules Laforgue

2.1. Présentation générale

« Laforgue fut loin d'être un inconnu pendant sa courte vie littéraire » — affirme Jean-Louis Debauxe (1972, 10) en s'appuyant sur une cinquantaine d'articles, découverts dans la presse des années 1885-1887. Les recueils publiés du vivant du poète, essentiellement les *Complaintes* (Vanier, juillet 1885), et, en moindre importance, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (Vanier, 1886) et *Le Concile féerique* (Publications de *La Vogue*, 1886), ont donné lieu à de nombreux comptes rendus. Jules Huret (1982, 25) ne manque pas de remarquer dans *l'Avant-propos* de son enquête « que M. Jules Laforgue [...] a recueilli 18 mentions ». Il a été nommé par treize auteurs différents. Pour Huysmans (ibid., 167), par exemple, il est « celui d'entre [les symbolistes] qui avait le plus de talent ».

Il serait long d'énumérer les auteurs qui étaient influencés par l'oeuvre de Laforgue, qu'ils l'aient reconnu ou non.⁴² Daniel Grojnowski, dans son article portant sur la « fortune et infortune littéraires » laforguiennes,⁴³ mentionne, entre autres, Maeterlinck, Gide, Alain-Fournier et Apollinaire. Léon Guichard (1950, 193-194) insiste plutôt sur le rapport entre Laforgue et les fantaisistes et humoristes de *Vers et prose* (J. de Tinan, P. J. Toulet) et du *Divan*, comme Derême et Carco. Il est

⁴² C'est le cas notamment d'Apollinaire. L'étude, mettant en évidence l'influence de Laforgue exercée sur Apollinaire, reste encore à faire.

⁴³ Cet article se trouve dans le premier tome des *Oeuvres complètes* de Laforgue (1986, 70).

intéressant de noter que grâce à Thomas Stearns Eliot et Ezra Pound, pour ne citer que les plus célèbres de ses admirateurs américains, Laforgue a toujours été considéré dans les pays anglo-saxons comme un poète de première importance.⁴⁴ T. S. Eliot s'inspire de son œuvre lorsqu'il écrit *Prufrock*, E. Pound se réfère également à lui, en créant en 1914 le *Vorticisme*. (Le mot *Vortex* figure dans les *Préludes autobiographiques* (*Complaintes*) de Laforgue. Notons qu'il a été repris tout récemment en tant que titre de la revue de *l'Association des Amis de Laforgue*, le premier numéro ayant paru en 1997.)

Après des périodes – surtout dans les années 1910-20 – quand il est sinon ignoré, au moins sous-estimé, Laforgue deviendra aux yeux des critiques « sans doute le meilleur poète de cette fin de siècle » (Picon 1958, 988) « où [il] se détache en pleine lumière » (Martino 1967, 126), « donnant l'expression la plus originale et la plus profonde de la poésie décadente » (Peylet 1994, 53). Son œuvre est l'illustration de « l'âme et l'art » – sensibilité et esthétique – « décadents à l'Etat pur », pour Marquèse Pouey (1986, 225), auteur du *Mouvement décadent en France*. Il n'empêche que par exemple Jean Pierrot⁴⁵ ou Daniel Grojnowski (1988) ont mis en question cette approche réductrice au nom de l'abondance des perspectives ouvertes par le poète.

L'œuvre laforguien, à la différence de la plupart de ses contemporains, plus ou moins oubliés, ne cesse d'attirer l'attention de la critique en France et dans les pays anglo-saxons. En Hongrie il est très peu connu.⁴⁶ Outre quelques traductions⁴⁷ et les études parues dans la revue littéraire *Nyugat* [Occident], celles de Dezső Szabó (1911, 12 : 1097-1104), Zoltán Jékely (1938, 2 : 132-135) et Miklós Kovalovszky (1938, 4 : 257-270),

⁴⁴ Voir sur ce sujet par exemple les articles suivants: Greene, E. J. H. 1948. Jules Laforgue et T. S. Eliot. *Revue de Littérature comparée*, juillet-sept. 363-397. Fauchereau, S. 1987. Laforgue, poète étranger. *Quinzaine littéraire* 488: 18-19.

⁴⁵ Pierrot, J. 1988. *Laforgue, décadent?* In: Hiddleston (ed.), 25-49.

⁴⁶ Nous devons signaler les erreurs découvertes dans l'article consacré à Laforgue in *Világírodalmi Lexikon* [Dictionnaire de littérature mondiale], Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979, tome 6, 853-855. Laforgue est né le 16 août 1860 (pas en avril), et Verlaine ne l'a pas intégré dans sa série publiée sur les *Poètes maudits*, contrairement à l'affirmation de György Gera: « 1884-ben Verlaine nemhiába vette fel az *elátkozott költők* arcképcsarnokába » (853). [Ce n'est pas par hasard si Verlaine a inscrit son portrait parmi ceux des *poètes maudits*.]

⁴⁷ In: *Francia költők antológiája* [L'anthologie des poètes français], Európa, Budapest, 1962, 520-528. Plus récemment, András Kappanyos (1997) a donné la traduction de *Solo de lune* (*Derniers vers*) dans la revue *Átváltozások* [Métamorphoses] 9: 116-118. Elle est intégrée à l'étude de János Lackfi sur la poésie de la fin-de-siècle, intitulée *Álom, látomás, morbiditás* [Rêve, vision, morbidité].

nous ne trouvons que des allusions rapides dans les ouvrages critiques de Gáldi (1965, 344), Somlyó (1986, 97, 137) et Kecskés (1981, 162).

Une grande partie des études consacrées à Laforgue s'intéressent à la thématique⁴⁸ et aux rapports intertextuels de son œuvre. Il serait impossible d'inventorier tous les emprunts de ce poète qui avoue « [s'arlequiner] des défroques / Des plus grands penseurs de chaque époque... » (FBV, X, *Esthétique*). L'influence des philosophes allemands (Schopenhauer et Hartmann),⁴⁹ ainsi que celle des poètes comme Baudelaire (Hiddleston 1980), Verlaine, Tristan Corbière, Charles Cros,⁵⁰ sont manifestes.

Une deuxième approche fréquente de l'œuvre laforguien s'interroge sur les mécanismes de la mise à distance : pratique systématique de la dérision, parodie des sujets nobles et des mythes consacrés,⁵¹ recours au style parlé. (On reviendra plus loin sur cet aspect de sa poésie.)

Une troisième voie d'accès est d'observer les composantes grammaticales et lexicologiques⁵² de ses textes, ses « fantaisies » ou « singularités » linguistiques. Selon Grojnowski-Sarrazin (1990, 21), « c'est à Heine que Laforgue doit le ton *piérotique* [...], le goût du jeu verbal et des calembours générateurs de tant de mots-valises. » Laforgue ne se contente pas des innovations métriques, mais – à la suite de Rimbaud et Mallarmé – expérimente les potentialités du dérèglement de la syntaxe. Un ouvrage récent,⁵³ consacré aux *Complaintes*, accorde une place importante aux principaux facteurs linguistiques qui entrent en ligne de compte dans la perception de ce relâchement. Les analyses grammaticales et stylistiques de ce type – à notre connaissance – manquent pour ses vers libres.

⁴⁸ Voir sur ce sujet: Sagnes, G. 1969. *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue* (1848-1884). Thèse. A. Colin, Paris, 7-88.

⁴⁹ Voir par exemple: Hiddleston, J. A. 1989. Dans l'intertexte laforguien. Hartmann et quelques autres. *Romantisme* 64: 47-52.

⁵⁰ Voir par exemple: Mercier, A. 1990. Charles Cros, Jules Laforgue et la dérision. *Littérature* 22: 155-161.

⁵¹ Voir outre Grojnowski (1967) et Jarrety (1989), l'article suivant: Grojnowski, D. 1987. Procédures et enjeux de la parodie: « Pan et la Syrinx, ou l'invention de la flûte à sept tuyaux » de Jules Laforgue. *Nineteenth-Century French Studies* 4: 452-466.

⁵² Voir par exemple: Giardina, C. 1991. Les renouvellements des clichés de langue dans les « Moralités légendaires » de Laforgue. *L'Information littéraire* XLIII: 7-13.

⁵³ La deuxième partie de l'ouvrage de Scepi-Saint-Gérard (2000), intitulée *Éléments de mise en perspective grammaticale et stylistique* (93-165), est due aux soins de Jacques-Philippe Saint-Gérard.

Nous nous proposons de situer et d'étudier son œuvre poétique (en nous concentrant sur ses deux derniers recueils) dans la perspective de ses tentatives d'innovations et sa formule du vers libre.

Le corpus de Laforgue ne se limite pas aux quelques écrits effectivement publiés de son vivant. La publication de ses *Oeuvres complètes* en trois tomes (un millier de pages chacun), révèle enfin « l'extraordinaire richesse, la variété et l'actualité d'une œuvre qui a été constamment publiée de manière incomplète et défectueuse ». ⁵⁴ Le premier volume (1986) contient, entre autres, l'essai de reconstitution du *Sanglot de la Terre*, ouvrage poétique abandonné, ainsi que sa correspondance et son agenda jusqu'en 1883, aussi bien que les *Complaintes*, publiées par Laforgue lui-même. Dans le tome II (1995) trouvent leur place les autres œuvres parues du vivant du poète, en recueil (*L'Imitation de Notre-Dame la Lune* et *Le Concile féérique*) ou en revues (divers poèmes et chroniques, les traductions de Whitman) ; les recueils mis au point pour la publication (*Des Fleurs de bonne volonté* et les *Moralités légendaires*) ; les *Derniers vers*, ainsi que la correspondance des dernières années (1884-1887). Le dernier tome (2000), à la différence des deux premiers qui sont chronologiques, est une édition thématique. Il reprend la critique littéraire et critique d'art de Laforgue, son ouvrage sur *Berlin, la cour et la ville* et des notes et fragments de textes très divers.

Laforgue a été apprécié ou attaqué par ses contemporains avant tout en tant que l'auteur des *Complaintes* (1885). Ce recueil a donné lieu à une vingtaine de comptes rendus dans la presse des années 1885-87. Il a toujours été l'ouvrage laforguien le plus commenté. Ces derniers temps, on assiste même à un regain d'intérêt pour ce recueil, devenu sujet d'Agrégation de Lettres Modernes (2000/2001). ⁵⁵

On constate en revanche la relative pauvreté des travaux critiques portant sur les recueils suivants, et particulièrement sur les *Fleurs de*

⁵⁴ Tel est l'avis de Daniel Grojnowski (in: Laforgue 1986, 62). La première édition des *Œuvres Complètes I-III*, publiée au Mercure de France (1902-1903) est établie par Camille Mauclair. Le Mercure de France publie une nouvelle édition, dirigée par G. Jean-Aubry, entre 1922-1930. Elle reste inachevée, deux tomes (VII et VIII) prévus n'étant pas parus. L'édition des *Poésies complètes I-II* ((1970) 1979) de Laforgue, présentée et annotée par Pascal Pia, chez Gallimard, contribue à faire connaître l'auteur par un public plus large.

⁵⁵ Laforgue vient de faire sa première apparition au baccalauréat aussi: les bacheliers de l'année 2001 devaient analyser un de ses sonnets traditionnels, intitulé *Veillée d'avril*, tiré de son tout premier recueil, *Sanglot de la Terre*.

bonne volonté.⁵⁶ On ne trouve que quelques indications et allusions rapides sur cet ensemble de poèmes. Cela s'explique en partie par le fait qu'il s'agit d'un recueil abandonné par l'auteur. Il est habituel d'analyser les *Complaintes* ou de parler des *Derniers vers* (beaucoup plus rarement, d'ailleurs), sans s'attarder sur les formes intermédiaires des *Fleurs*, qui pourtant peuvent contribuer à la meilleure compréhension de ce qui s'est passé ensuite. Ce recueil nous intéresse principalement par référence aux poèmes libres qui le suivront de près. On s'appliquera à décrire de façon systématique la versification de ces poèmes pour montrer qu'ils annoncent déjà la plupart des nouveautés formelles, mises en oeuvre aux *Derniers vers*.

A l'exclusion de deux pièces (*L'Avertissement*⁵⁷ et *Gare au bord de la mer*, XXIV), inspirées par le voyage de Laforgue au Danemark aux premiers jours de l'année 1886, les poèmes des *Fleurs de bonne volonté* ont été écrits entre avril et juin. (Sa correspondance avec Kahn permet de situer dans le temps la rédaction du recueil.⁵⁸) Laforgue montre son manuscrit⁵⁹ mis au net à Kahn au début de juillet, un mois après, il se déclare à ce dernier s'en être dégoûté (1995, 863) : « Pour m'ôter toute envie de publier le volume de vers [...] que je t'ai lu [...], j'en fais un second, tout autre ». (On reviendra sur cette lettre de première importance contenant des indications sur sa conception du vers libre, document d'autant plus précieux qu'unique.) Il n'explique pas pourquoi il a renoncé à la publication des ses *Fleurs de bonne volonté*.⁶⁰ Si l'on croit à Kahn (1922, 306-307),

« *Les Fleurs de bonne volonté* ne parurent point, parce que Laforgue se refusait à faire les frais de son volume comme pour les *Complaintes* ou à y contribuer par une moitié comme pour

⁵⁶ Présentation, notes et variantes par Pierre-Olivier Walzer avec le concours de Jean-Louis Debaue (in: Laforgue 1995, 120-143).

⁵⁷ Ce poème est daté d'Elseneur. Dans le recueil, il porte le titre: *Préface* (I).

⁵⁸ Laforgue (1986, 848), de Berlin, le 3 mai 1886: « Je vais te confier un monstrueux secret: quand je t'ai envoyé des vers, c'étaient les premiers et les seuls de mon prochain volume. Il n'y a pas si longtemps de ça, n'est-ce pas? Eh! bien, j'ai maintenant 35! (trente-cinq) pièces (et plusieurs point courtes) de ce volume, au net. »

« [Mon volume de vers] paraîtra, je tâcherai, en octobre. Il est là, 60 pièces, un peu plus gros que les *Complaintes*. Je relis parfois, mais je n'y touche plus. Tu me demandes des titres. Ces vers s'appelleront: *Des Fleurs de Bonne Volonté* de Jules Laforgue (la Bonne Volonté est le héros de mon livre, c'est très absolvant). » – écrit-il un mois plus tard (ibid., 851).

⁵⁹ Ce manuscrit complet se trouve à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

⁶⁰ En revanche, il revient à maintes reprises sur les raisons qui lui ont fait abandonner son recueil de poèmes philosophiques (*Le Sanglot de la Terre*).

l'Imitation. Se trouvant à regret du temps devant lui, il en remanie des pièces et ce qu'on a dénommé, faute d'indication autre, ses *Derniers Vers*, eussent paru sous ce titre : les *Fleurs de bonne volonté*, où il voyait position prise latéralement à Baudelaire toujours admiré, mais depuis longtemps éliminé de son cercle d'idées et, après fréquentation assidue, jugé familièrement et un peu réduit ».

La référence du titre (*Des Fleurs de bonne volonté*) à celui des *Fleurs du mal* de Baudelaire est évidente. Hiddleston (1980, 79) attire l'attention sur le partitif « des », ce qui indique selon lui l'intention de Laforgue de ne pas épuiser le sujet.⁶¹ L'explication de Kahn (des difficultés financières – et seulement provisoirement – ont obligé Laforgue à retarder la publication de son « volume de vers ») n'a pas été retenue. Ces poésies « un peu menues, un peu surabondantes » (Durry 1966, 84) « ne satisfaisaient pas l'auteur, parce qu'il venait d'inventer à l'improviste une forme nouvelle, qui l'emportait en originalité sur une oeuvre riche d'éléments anciens (Reboul 1960, 155).

Le numéro 4 de *La Vogue* (2 mai 1886) en publie quatre pièces : *Préface* (I), *Romance* (VIII), *Soirs de fête* (XXXII), *Les chauves-souris* (LIII). (Les chiffres romains indiquent leur place dans le recueil. Les éditeurs ont déterminé l'ordre des pièces à l'aide d'une table des matières, établie par Laforgue.) *Aquarelle en cinq minutes* (VII), le cinquième poème paru du vivant de Laforgue, a été publié par *Le Décadent littéraire* (n° 23, du 25 septembre 1886). *Dimanches (le ciel pleut)* (XVI), *Le brave, brave automne* (XXIX) et *Complainte des crépuscules célibataires* (XLVI) paraissent dans *L'Art moderne* (VII, 41, le 9 octobre 1887), peu de temps après la mort de Laforgue. Édouard Dujardin, le directeur de la *Revue indépendante*, publie, dans les numéros d'avril et de décembre 1888, la plupart des pièces inédites. En 1890, avec le concours de Félix Fénéon, ils « [réunissent], sous le titre général de *Derniers vers*, tous les vers écrits par Jules Laforgue postérieurement aux *Complaintes* (1885) et à *l'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886). Ces vers se divisent en trois parties :

- un volume complet, *Des Fleurs de bonne volonté*,
- un poème complet, *Le concile féerique*,
- douze pièces qu'[ils appellent] spécialement, à défaut de titre, *Derniers vers*. »⁶²

⁶¹ C'est pour des raisons de commodité que l'on utilise le titre parfois sans article.

⁶² *Note des éditeurs*, citée par P.-O. Walzer (in: Laforgue 1995, 134).

2.2. La typographie

A la différence de Rimbaud, Laforgue commence tous les vers par une majuscule. Il gardera cette pratique dans ses vers libres aussi. En ce qui concerne la disposition des vers, il suit l'usage classique selon lequel il faut marquer tout changement de nombre syllabique par un retrait à la marge. Les vers faux ne sont évidemment pas signalés par ce moyen typographique (ce qui renforce notre sentiment d'avoir affaire à des vers « boiteux »).

Outre l'abondance des points d'exclamation et d'interrogation qui caractérise les « derniers vers » de Rimbaud aussi, on doit mentionner l'emploi fréquent des tirets, guillemets et italiques. Les tirets et guillemets apparaissent le plus souvent dans les poèmes empruntant la forme du dialogue ou monologue intérieur. Les italiques signalent une formule d'origine étrangère : « Desperado » (XIX, *Albums*) ou une citation (la parodie du « Notre-Père » (XV, *Petite prière sans prétentions*)). Les nombreuses majuscules mettent en relief les mots importants pour le poète : « Moi » (XXXVIII), « Jeunes Filles », « Amour » (XXXVII), « Néant » (XXXVII).

En tête de onze poèmes, on trouve des épigraphes en anglais, tirées des drames de Shakespeare.⁶³ Leur fonction se réduit en général à produire une ambiance funèbre. Un même passage peut servir d'épigraphe à trois pièces différentes (VIII, *Romance* ; XXXIV, *Dimanches* ; XL, *Petites misères d'automne*). Excepté quelques cas (VII, *Aquarelle en cinq minutes* ; XVI, *Dimanches*), il est très difficile de découvrir un rapport entre la citation et le poème laforguien.

Notons pour terminer que dans ce recueil (comme déjà dans les *Complaintes*) Laforgue a souvent recours à l'apostrophe typographique du « e » muet. Il s'agit d'un procédé souvent utilisé par les poètes « chansonniers » dans les derniers tiers du XIX^e siècle. Les poèmes de Tristan Corbière (1989, *La Balancelle*) et de Charles Cros (1972, *Chanson des sculpteurs, Brave homme*) en présentent également quelques

⁶³ Une seule vient de *As you like it*, les autres sont empruntées à *Hamlet*. C'est surtout le personnage de Hamlet, très à la mode d'ailleurs parmi les symbolistes, qui a impressionné Laforgue. Il lui consacre l'une des ses *Moralités légendaires* (*Hamlet ou les suites de la piété filiale*) aussi.

exemples. Cet artifice typographique ayant une incidence sur le décompte syllabique, on y reviendra dans le chapitre suivant.

2.3. Les mètres. L'alexandrin

On considère les *Derniers vers* de Laforgue comme l'aboutissement de ses continuelles recherches formelles. C'est dans cette perspective que l'on propose une analyse métrique des *Fleurs de bonne volonté*. On s'efforcera de montrer dans quelle mesure Laforgue y porte atteinte aux principaux fondements de la versification classique et on essaiera de relever les signes qui annoncent sa technique du vers libre.

On a appliqué le système traditionnel du décompte syllabique, puisque, de toute évidence, Laforgue compte encore les syllabes dans ce recueil. Les règles traditionnelles concernant le décompte du « e » muet sont le plus souvent observées. On vient de signaler l'usage de l'apostrophe orthographique qui remplace par le signe « ' » un « e » muet non compté.

Fuir ? où aller, par ce printemps ?
Dehors, dimanche, rien à faire....
Et rien à fair' non plus dedans...
Oh ! rien à faire sur la Terre !... (XII, *Dimanches*, v. 9-12.)

Le « e » muet de l'infinitif « faire » est supprimé au vers 10, il est gardé et pris en compte dans la mesure au vers suivant. Laforgue recourt à ce moyen typographique (d'une manière non systématique) pour avoir des strophes isométriques, tout en arrivant à reproduire l'ambiance des chansons populaires :

Si cette histoire vous embête,
C'est que vous êtes un sans-cœur !
Ah ! j'ai du cœur par d'ssus la tête,
Oh ! rien partout que rir's moqueurs !...
(Dernier quatrain d'octosyllabes du poème XLIII, *L'Île. Le vaisseau fantôme*.)

En revanche, aux vers 11-12 du poème VII (« Oh ! cett' Nature / En déconfiture !... »), c'est le maintien du « e » muet qui aurait abouti à un

distique isométrique (deux pentasyllabes) que Laforgue voulait éviter dans ce cas. (Au vers 6 du même poème, c'est le mot « voilà » qui est réduit à une seule syllabe à l'aide de l'apostrophe typographique : « vl'à », ce qui lui donne une tonalité populaire.)

Les « e » muets interconsonantiques (à prononcer et à compter selon les règles traditionnelles) sont réduits à une apostrophe le plus souvent en fin de groupe accentuel, à l'intérieur d'un mot ou en position proclitique (XVI, v. 16 : « Ah ! connu, l'décor ! » ; XXIX, v. 5 : « je l'connais » ; XXI, v. 15 : « je vous l'demande » ; XXIX, v. 3 : « je vais m'la passer bonne », mais : v. 11, même poème : « Son froment me protège »).

L'apostrophe de la terminaison féminine dans « cett'heur' » qui rime avec « coeur » dans les vers 43-44 de la pièce IX ne se justifie plus par le décompte syllabique, mais paraît être une parodie de la règle traditionnelle qui interdit de faire rimer ensemble une terminaison féminine et masculine.⁶⁴ Cette orthographe est d'autant plus remarquable que ce sont les seules apostrophes typographiques dans ce long poème.

Dans les *Fleurs de bonne volonté* de Laforgue (comme dans les « derniers vers » de Rimbaud) le « e » muet après voyelle et devant consonne (V+« e »+C) ne compte jamais dans la mesure (on en a compté 30 occurrences) : « évadé(e), demi-morte » (II, *Figurez-vous un peu*), « hosti(e) de la Lune... » (IX, *Petites misères de juillet*), « pilules doré(e)s » (XVIII, *Dimanches*), etc. Leur maintien dans nos exemples donnerait des vers de 13 syllabes dans un contexte d'alexandrins. Laforgue ne se soucie pas de l'interdiction de l'hiatus non plus. Il suffit de lire le poème initial du recueil (I, *Avertissement*, v. 13-14) pour s'en convaincre : « Et elles, pas assez intraitable !! / Mais tout l'temps là à s'extasier !... »⁶⁵ La consonne [z], insérée entre la forme verbale et la préposition : « On tira z'à la courte paille » (XLIII, *L'Île. Le vaisseau fantôme*, v. 9), sert à contourner l'interdiction de l'hiatus. Le respect trop visible d'une règle classique, jugée artificielle se fait par une faute de liaison (un *pataguès*), procédé fréquent à l'oral, dans un registre relâché.

Plusieurs critiques ont signalé la présence de vers faux (insérés à des séries régulières) dans les recueils de Laforgue.⁶⁶ On essaiera de montrer

⁶⁴ On a noté à propos des « derniers vers » de Rimbaud la licence poétique qui consiste à écrire l'adverbe *encore* sans voyelle finale. Laforgue recourt à cet artifice en trois cas : III, v. 16 ; XV, v. 6 ; XXXVI, v. 11. L'expression « orgu' de Barbari » au vers 23 du poème XII – la suppression du « e » muet final de mot et final de vers n'est pas marquée par l'apostrophe – rime avec « gris ».

⁶⁵ Un autre exemple : « Marié, je tuerais la bouche / De ma mie ! et à deux genoux, / je lui dirais ces mots bien louches :... » (XII, *Dimanches*, v. 26-28).

⁶⁶ Selon Rebol (1960, 196) par exemple, Laforgue est « peu attentif à l'euphonie. Certains vers des *Complaintes* claudiquent lamentablement. »

qu'il ne s'agit pas d'une maladresse, mais d'un dérèglement calculé, conscient, introduit « exprès » comme l'a remarqué Mallarmé (1945, 362) dans son ouvrage théorique, intitulé *Crise de vers* : « Autre chose ou simplement le contraire, se décèle une mutinerie, exprès, en la vacance du vieux moule fatigué, quand Jules Laforgue, pour le début, nous initia au charme certain du vers faux. »

Ayant pris (suivant l'usage) le parti de la plus grande régularité métrique, nous n'avons indiqué dans notre tableau (donné en appendice) que les vers faux qui sont irréductibles aux mètres de leur entourage. Dans le poème IX, un décasyllabe (v. 37) est intercalé à une longue suite d'alexandrins. Le vers 8 de la pièce XXIV, ainsi que le vers 29 du poème XLIII ne comptent que 11 syllabes dans un contexte d'alexandrins. Dans six autres cas, l'élision du « e » interconsonantique, non marqué par le moyen de l'apostrophe, permet de ramener les vers faux aux mètres de leur environnement.⁶⁷ On a relevé les exemples suivants :

- Pour avoir 12 syllabes, on doit annuler prosodiquement le « e » à l'intérieur du mot « parfait(e)ment », dans le vers 7 du poème V (*Le vrai de la chose*) : « Oh ! vous savez parfait(e)ment qu'il y a moyen. »
- Dans la pièce XIX (*Albums*), il faut élider deux « e » muets devant consonne, pour « réduire » le vers 11 à douze syllabes (élisions difficiles à réaliser) : « Entr(e) la mer, et les Etats Mormons ! Des v(e)naisons. »
- Le poème XXIV (*Gare au bord de la mer*) nécessite l'élision du « e » muet dans : « Infini ! Un temps viendra que l'Hom(m)e, fou d'éveil » (vers 11). On a affaire ici à un « e » muet situé en fin de groupe accentuel, ce qui facilite sa suppression.
- L'expression « tout d(e) suite » du poème XLI (*Sancta simplicitas*) doit être réduite à deux syllabes, comme le fait la prononciation courante, autrement on aurait un décasyllabe dans un contexte ennéasyllabique : « Et même, autant en finir tout d(e) suite » (v. 12).
- Dans la pièce XLVI (*Complainte des crépuscules célibataires*), le vers 33 (« Va, et les gouttièr(e)s de l'ennui ! ») rompt l'isométrie (en octosyllabes), si l'on compte tous les « e » muets.
- Enfin, dans le vers 2 du poème LV (*Dimanches*), l'élision du « e » muet dans « Que la natur(e) se divise en trois règnes », diminue

⁶⁷ On reconnaît le caractère arbitraire de ce choix. Chacun de ces vers est en vérité un vers faux.

l'irrégularité de la première strophe, construites sur l'alternance d'un mètre court (trissyllabe) et d'un mètre long (décasyllabe).

Le nombre des syllabes peut encore différer selon que l'on pratique la diérèse ou la synérèse. Bien que la diérèse, en regard de la prononciation du français de l'époque, soit déjà considérée comme artificielle, des hésitations entre les deux réalisations peuvent paraître parfois justifiées. Dans la plupart des cas, la pratique de la diérèse est conforme à l'étymologie⁶⁸ :

- Le poème XI (*Dimanches*), composé en vers hétérométriques, mais répartis selon une structure strophique régulière : 6/4/12/12 ; requiert la scansion « nup+ti+al » (du latin *nuptialis*) dans le vers 4.
- La pièce XV (v. 10. *Petite prière sans prétentions*) nécessite la pratique de la diérèse dans « ten+ta+ti+on » (du latin ecclésiastique *temptatio, tentatio*).
- Notons encore les exemples du même type : IX. v. 64 : « usuels » (*usualis*), XL, v. 4 : « impérieux » (*imperiosus, de imperium*).

Dans les exemples suivants, les deux voyelles latines étaient initialement séparées, mais rapprochées au cours de l'évolution de la langue : IX, v. 62. « dénouer » (*nouer* vient du latin *nodare*), XXX. v. 16. « nuées » (de *nue*, du latin populaire **nuba*, du latin classique *nubes*), XXXVII, v. 40. « remuer » (*muer* vient du latin *mutare*). Cela signifie que leur traitement en diérèse n'a pas de justification étymologique. Elle peut avoir la fonction d'équilibrer les mots qui se trouvent en position de rime. Par exemple, « nuées » rime avec « bouée » (XXX). La réalisation en deux syllabes des deux derniers phonèmes vocaliques : [i] et [o] du mot « question » (LI, v. 13) met en relief le caractère inhabituel du vers 15.

Mais peut-il être question
D'aller tirer des exemplaires
De son individu si on
N'en a pas une idée plus claire ?

La diérèse irrégulière du vers « De Cro+i+sad(e)s » (XXXIX, v. 20) – on scande le mot « croisades » en trois syllabes, toute la pièce étant

⁶⁸ En principe, on prononce et compte une syllabe pour la suite de deux voyelles phoniques, dont la première est l'une des semi-voyelles : [i], [y], [u], si les deux voyelles viennent d'une voyelle latine unique (*point* vient du latin *punctum*), ou, originellement séparées, elles étaient ensuite rapprochées (*lier* vient de *ligare*).

composée en quadrisyllabes – a suscité le commentaire suivant (Guichard 1950, 135) : « La diérèse produit alors un effet dédaigneux, ironique, comique, comme il arrive dans certains vers de Hugo. La diérèse peut donc être aussi le fait d'une intention. »

Les réalisations en synèrèse sont moins frappantes, dans la mesure où la synèrèse correspond en général à la prononciation courante. Notons tout de même quelques exemples où cette réalisation contredit l'étymologie du terme. Le vers 5 de la pièce II (*Figurez-vous un peu*) compte treize syllabes si l'on ne scande pas « so+cié+té » (*société* vient du latin *societas*, de *socius*) pratiquant la synèrèse. Il faut compter trois syllabes pour le mot « géranium » (provenant du latin scientifique *geranium*) au vers 3 du poème VI. « Viol » (du verbe *violare*, du latin *violare*, X, v. 22), ainsi que l'adjectif « violet » (de l'ancien français *viole*, du latin *viola*, XXXVII, v. 5) sont également traités en synèrèse. Ce sera le cas du mot « bibliothèque » aussi (XVIII, v. 10). Enfin, Laforgue fait de « con+ci+lia+bules » (venant du latin *conciliabulum*) un mot de quatre syllabes.

Il peut arriver que le même mot compte, suivant les besoins du vers, tantôt pour une, tantôt pour deux syllabes. Dans ce recueil, on n'en a relevé qu'un seul exemple : « foin » (du latin *fenum*) est pris d'abord pour deux syllabes (VII, v. 4), un peu plus loin (IX, v. 49), il en compte une, conformément à l'étymologie. Guichard (*ibid.*, 132) donne l'exemple de « pia+nos », « pi+a+no », pour les *Complaintes*.

Le recours à des dièses ressenties déjà à l'époque de Laforgue comme tout à fait artificielles, voire ridicules, pour obtenir des strophes isométriques⁶⁹ ou de structure récurrente,⁷⁰ attire l'attention non seulement sur les mots problématiques, mais sur le procédé lui-même dont le caractère arbitraire se trouve ainsi dénoncé. On doit tenir compte de ces réserves lorsqu'on commente les résultats du décompte syllabique (appendice 2.1).

Pour ce qui concerne le choix des mètres, Laforgue reste fidèle à un répertoire familier au lecteur : octosyllabes (414), alexandrins (408), hexasyllabes (181), décasyllabes (115). Notons encore le nombre élevé des ennéasyllabes (98), ce mètre impair était très rare chez Rimbaud. Les

⁶⁹ L'avant-dernier vers du premier poème (quatre quatrains d'ennéasyllabes) : « Trop nombreux pour dire oui ou non... » nécessite la scansion de « oui » en deux syllabes; le vers 20 de la deuxième pièce (entièrement composée en dodécasyllabes) ne compte que onze syllabes, si l'on ne scande pas l'un des trois mots ayant deux voyelles en contact (« bien », « Toi », « point ») en diérèse.

⁷⁰ Ce sont les vers finals des quintils (10/4/10/8/12), les alexandrins qui posent de problème au poème XXVIII (v. 10, 15 et 20).

hendécasyllabes (d'un nombre beaucoup moins élevé : 15⁷¹) attirent l'attention surtout en fonction de leur combinaison avec des hexasyllabes (L, *La mélancolie de Pierrot*). Les mètres impairs simples : les pentasyllabes (34) et heptasyllabes (6) sont avant tout des mètres de la poésie populaire.⁷² Les mètres courts – dissyllabes (22), trisyllabes (69) et quadrisyllabes (86) – peuvent être utilisés seuls ou en tant que mètres complémentaires. Ils sont parfois entourés de types de vers longs (XX, XXXVII). Les cinq quatrains dissyllabiques du poème XIII rappellent la *Complainte-épitaphe*, composée également dans ce mètre. Ces deux autres occurrences se présentent en hétérométrie, précédées, dans les deux cas (VII, XXXVIII) d'un pentasyllabe. Employé seul, comme dans la longue suite trisyllabique de la pièce LV, le vers de trois syllabes « est plutôt lié à un effet soit satirique, soit plaisant » – pensent Aquien et Molinié (1999, 719). Outre ses emplois en tant que mètres complémentaires, deux poèmes (VI, XXXIX) sont entièrement composés de quadrisyllabes.

Laforgue dépasse le nombre de douze syllabes une seule fois : les trois premières strophes du poème XXXVIII (*Dimanches*) présentent le schéma suivant : 13/12/12/12/13. Il souligne cette distribution au moyen de la typographie : seuls les vers de 13 syllabes commencent à la marge. Cet artifice a pour fonction de marquer le changement de mètres.

Il est intéressant de noter que 84 % des vers du recueil (1226 sur 1454⁷³) sont des mètres pairs. La dominance de la parisyllabité est aussi nette si l'on considère leur proportion séparément pour les mètres simples (703 sur 812) et pour les mètres composés (523 sur 642). Ce sont surtout les 408 vers dodécasyllabiques qui retiennent notre attention. 160 de ces 408 vers appartiennent à six poèmes (II, XV, XIX, XXII, XXIV, XLIII) composés (presque) uniquement en ce mètre. (Ils contiennent tous des vers de numération syllabique douteuse. On n'a pas pris en compte les

⁷¹ Dont deux peuvent être considérés comme des vers faux, puisqu'ils apparaissent dans un contexte dodécasyllabique.

⁷² Gouvard (1999, 100) cite *Mon ami Pierrot* en tant que la chanson la plus connue en vers pentasyllabiques.

⁷³ L'édition de Pascal Pia, mentionnée plus haut, en compte 4 vers de moins. La pièce XVI (*Dimanches*) se compose de deux distiques de plus (onze au lieu de neuf) dans l'édition d'Age d'Homme. Il y a très peu de différences d'ailleurs entre ces deux éditions et qui ne concernent dans la plupart des cas que les signes de ponctuation et les majuscules. On doit signaler une erreur découverte dans l'édition nouvelle (1995, 186) : le poème XIX (*Albums*) n'y compte que 31 vers, la numérotation en indique pourtant 32. L'alexandrin : « Du hasard et sifflant l'argot californien ! » (*Poésies complètes* II, 1979, 110) manque à la construction syntaxique et à la rime du vers précédent. Dans nos calculs, on a toujours tenu compte de ce vers.

vers 8, XXIV et 29, XLIII ne comptant que 11 syllabes, ni la seconde partie du poème XLIII qui se compose de cinq quatrains d'octosyllabes. A l'intérieur du vers 19 de la première partie, Laforgue a introduit un blanc typographique en le découpant ainsi en un quadri- et un octosyllabe. Dans une première version, ils ne formaient qu'un. On a suivi le numérotage de l'édition *L'Âge d'Homme* (1995, 233) qui ne les compte que pour un seul vers.) Les autres dodécasyllabes (248) sont intégrés dans 23 autres pièces. Leur nombre par poème peut aller d'une seule occurrence (XIII) jusqu'à 65 (IX).

La plupart des 12-syllabes du recueil sont césurés fort classiquement (6-6) : « Je pleure dans des coins ; je n'ai plus goût à rien ; » (II, v. 17). En appliquant la méthode métricométrique de Benoît de Cornulier (1982), on a trouvé 6 vers présentant un « e » muet non élidé en sixième position (F6) : « Et, ne pouvant mordre le steamer, les autans » (XXIV), et 67 vers où la césure passe à l'intérieur d'un mot (M6) : « De nos plus immémoriales liturgies, » (XXV).⁷⁴ Nous donnons en appendice (2. 3) leur liste complète. Les chiffres romains renvoient aux poèmes d'où ces exemples ont été tirés. A l'intérieur du deuxième groupe, on a indiqué en fin de ligne par F7 les vers où un « e » muet se trouve en septième position (on a compté 15 occurrences de ce type). C'est surtout l'extrême rareté des vers F6 (6 sur 408) qui est frappant. Rappelons que sur les 65 dodécasyllabes des *Vers nouveaux et chansons* de Rimbaud on en a relevé 7 occurrences. Il paraît que ce type de césure (*césure lyrique*) symbolisait la violation la plus grande pour Laforgue. Comparés aux 11 occurrences de vers marqués M6 (59 %), relevées chez Rimbaud, les 67 vers (16 %) de ce type trouvés dans les vers libérés laforguiens représentent également un pourcentage beaucoup moins important. Les F6 et M6 de Laforgue se distinguent de ceux de Rimbaud non seulement par leur nombre relatif plus petit, mais aussi par le fait qu'ils acceptent assez souvent des scansionnements autres que 6-6. « Ah ! rien qu'un pont + entre mon Cœur + et le Présent ! » (III) – ce vers F6 par exemple se divise en 4-4-4. De nombreux vers M6 pourraient être coupés en (8-4) : « Se rouler sur le paillason + qu'est à ma porte ! » (II) ou en (4-8) : « De ton Soleil + des Basiliques Nuptiales ! » (XXXVII). Ces différents découpages (systèmes 2, 3 et 4) se retrouvent déjà en grand nombre chez des poètes comme Verlaine ou Mallarmé. Les coupes après la cinquième syllabe (5-7) : « Oh ! j'ai tant pleuré, + djmanche, en mon paroissien ! » (II), ou après la septième (7-5) : « Au-delà du microscope + et du télescope, »

⁷⁴ Laforgue aime les longs adjectifs et adverbes de plusieurs syllabes, leur présence dans les vers entraîne souvent la césure enjambante.

(XI), sont déjà plus originales.⁷⁵ Pour qu'on puisse qualifier ces différents découpages de mètres de substitution, il faut que le poème en question possède un mètre dominant (de préférence, 6-6) auquel sont substituées les autres scansion. Chez Rimbaud, les formes dodécasyllabiques n'ont le plus souvent d'autre point commun que leur nombre global de syllabes.

2.4. Les rimes

Déjà en 1885, dans son ébauche d'article portant sur les *Amours jaunes* de Corbière, Laforgue (1992, 63) dit « les torts de la rime » : « On fit des rimes, en ayant l'oeil surtout sur le bout des vers, le reste était oublié. Ce qui fait que les seules idées, les seuls mots personnels, étaient les mots appelés par la rime, il n'y avait d'effet que dans la rime ». Malgré ses réserves, le système rimique des *Fleurs de bonne volonté* est loin d'être aussi diversifié que celui des « derniers vers » de Rimbaud.

Onze poèmes sur cinquante-cinq utilisent exclusivement des rimes croisées (il s'agit de quatrains isométriques – excepté le poème XXIII (12/12/6/3)). Dix pièces (dont la moitié se compose uniquement de distiques) ont pour schéma de rimes celui des rimes plates. En moindre importance, on trouve des poèmes construits sur les rimes embrassées (5 occurrences). Les autres poèmes aussi utilisent ces répartitions, mais le schéma peut changer d'une strophe à l'autre. Les strophes à schémas de rimes différents peuvent alterner régulièrement.⁷⁶ Quelquefois, à la suite de répartition de rimes identique s'ajoute une ou deux strophes de type différent.⁷⁷ Laforgue construit le sizain le plus souvent sur deux rimes (au lieu de trois, suivant les règles classiques), mais diversifie leur distribution : aabbba (XLVIII) ; abbbaa (XX, XXVII) ; ababba (XXI).⁷⁸

On peut découvrir l'influence de Verlaine dans la combinaison d'un mètre impair (l'ennéasyllabe) avec des rimes exclusivement féminines (VIII, *Romance* ; X, *Esthétique* ; XXXII, *Soirs de Fêtes*). Le dernier

⁷⁵ Selon Gouvard (1999, 139), les mètres de substitution du type (5-7) et (7-5) ne sont que très rarement utilisés. Il ne cite que les noms de Laforgue et Raymond Queneau, pour les illustrer.

⁷⁶ Par ex. l'alternance de huit quatrains à rimes croisées et de huit distiques à rimes plates (XXXV), ou bien, l'alternance de trois quatrains à rimes embrassées et de trois tercets à rimes plates (XXXIII).

⁷⁷ Par ex. LV: rimes plates, exceptée la dernière strophe (rimes embrassées); XVIII: quatre quatrains à rimes croisées suivis d'un quatrain à rimes plates; IX: rimes plates, exceptées la première et la dernière strophe à rimes embrassées.

⁷⁸ Seuls les sizains de la pièce XXXIV sont construits sur trois rimes: (aabccb).

poème (LVI, *Air de biniou*) est un essai intéressant consistant à réduire la rime à la répétition de la dernière consonne prononcée [z] : cornemuse : : oiseuse : : méprise : : mauvaise...

En ce qui concerne le choix des mots de rime, Laforgue ne met pas trop souvent des mots habituellement inaccentués en cette position. On a relevé les cas suivants : la conjonction « si » rime avec « merci » (IV, v. 13 et 15). Deux fois, c'est le pronom personnel « on » qui est séparé par la fin de vers de son verbe : « C'est bon / quand on / l'achève » (XIII, v. 14-16), « si on / n'en a pas une idée plus claire ? » (LI, v. 15-16).⁷⁹ Le pronom relatif « où » rime avec « dégoût » (XVII, v. 31 et 34), le déterminant démonstratif « cette » rime avec « vedette » (XL, 6 et 9). Laforgue fait rimer les prépositions « avec » et « jusque » respectivement avec « becs » (XXV, v. 17 et 19) et « nuque » (XLVI, 34 et 36).

Comme Rimbaud, Laforgue n'accorde plus d'attention à l'homographie des consonnes finales, ni à la qualité des rimes. On constate une nette dominance des rimes pauvres et suffisantes.⁸⁰ La rime du même au même, condamnée à l'époque classique, n'apparaît que rarement dans le recueil : un autre : : un autre (II, v. 19-20). La rime du poème XXXVII (bête de somme : : des sommes) a été tolérée par les règles traditionnelles, puisque les deux mots de même catégorie lexicale ont des significations différentes (*rime équivoquée*). La reprise de certains mots de rime dans les poèmes XIII, XXI et XXXVI résulte de leur organisation strophique particulière, traitée en détail plus loin.

Contrairement à Rimbaud, chez Laforgue on trouve à peine quelques exemples où la rime se réduit à l'assonance. Il y a entre « règnes » et « Espèce » (LV, v. 2 et 4) un rapport d'assonance en [ɛ].⁸¹ La consonne qui suit la voyelle commune dans « vergogne » et « Antigones » (IV, v. 9-10) est une nasale, dentale pour « Antigones », palatale pour « vergogne ». Entre « piano » et « s'y ânonne » (XXVIII, v. 12-13), malgré l'identité des phonèmes en position d'attaque, même l'assonance est à comprendre dans un sens large, parce que la voyelle accentuée du mot « piano » est un [o] fermé, tandis que celle du verbe, suivie en plus

⁷⁹ On a déjà cité cet exemple à propos de la diérèse inhabituelle de la rime d'appel : « questi+on » (v. 13).

⁸⁰ Les rimes riches (trois homophonies communes ou plus) : Perce : : averse, Nature : : déconfiture, fenêtre : : renaître (VII), tordre : : ordre (IX), libre : : équilibre (XVIII), miséricorde : : la corde (XXIII), antilope : : interlope (XXXVII), arbres : : candélabres (XXXIX).

⁸¹ Il s'agit d'un quatrain de type (aabb) où les vers impairs et pairs assonnent entre eux (enseignent : : règnes : : professent : : Espèce).

par une consonne prononcée, est une voyelle ouverte.⁸² C'est la liberté la plus grande que Laforgue se permette avec la rime dans ce recueil. Il n'y a pas de vers blancs. Les nouveautés des *Derniers vers* doivent se mesurer par rapport à cet état des choses.

2.5. Les strophes

« L'étude que Martinon⁸³ a faite de la strophe dans la poésie française s'arrête à peu près à Banville. Il me paraît certain que Laforgue, en qui on salue volontiers au passage un des promoteurs du vers libre, est l'un des plus féconds et des plus originaux inventeurs de strophes que l'on ait eu depuis Hugo, ou même depuis Ronsard. » – estime Léon Guichard (1950, 143). Plusieurs critiques ont attiré l'attention sur la complexité des strophes dans les *Complaintes*.⁸⁴ Laforgue (1995, 786) lui-même insiste sur leur nouveauté, dans une lettre adressée à Léo Trézenik, auteur d'un article paru dans *Lutèce* sur son recueil : « Corbière ne s'occupe ni de la strophe, ni des rimes [...] et jamais de rythmes, et je m'en suis préoccupé au point d'en apporter de nouvelles et de nouveaux. »

Ce sont les types de strophes les plus traditionnels qui dominent. (Le nombre total des strophes est de 351.) Laforgue ne s'écarte que très rarement de l'usage (devenu une règle dès l'époque classique) qui interdit de dépasser la limite supérieure de 10 vers (dizain). En somme, on a compté 166 quatrains (118 dans les 22 poèmes composés uniquement de quatrains, et 48, dispersés dans les autres pièces), 81 distiques (57 + 24), 40 sizains (33 + 7), 24 quintils (13 + 11), 23 tercets (13 + 10), 7 dizains (5 + 2), trois huitains, un douzain, une suite de 14, trois de 16 vers, et une de 30 vers. La pièce XV se termine par un vers séparé de la strophe précédente par un blanc typographique. Les cinq strophes de plus de dix

⁸² On a relevé une dizaine d'autres exemples où la rime n'est pas pure phoniquement: J'attendrai :: exprès (II, v. 13-14.), au frais :: gaufrés (IX, v. 35-36), sacré :: secret (XVII, v. 2-3), je l'connais :: je suis né (XXIX, v. 5 et 7), frais :: après :: gré (XXXIII, v. 12-14), concluraient :: sacré (XLI, v. 13-14), en arrêt :: pourrez (XLIII, v. 21-22), éclairé :: en frais (XLIV, v. 10 et 12), gêner :: connaît (XLV, v. 2 et 4), sacrés :: exprès (LIV, v. 15-16).

⁸³ Il s'agit de la thèse (1912) de Philippe Martinon intitulée *Les Strophes: étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*. Elle a été rééditée en 1989 (Slatkine Reprints).

⁸⁴ Par exemple: Reboul (1960, 197), Tamine-Gardes (1985), Scepti-Saint-Gérard (2000, 55-56).

vers se trouvent dans trois poèmes (IX, XIX, LV). Il est à remarquer que ces groupements pourraient tous être réanalysés en distiques suivant leur schéma rimique (aabbcc...). Les sept dizains et les trois huitains présentent également un niveau intermédiaire d'organisation. On voit que si l'on examine isolément le choix des mètres, la disposition des rimes et les types de strophes, on n'arrive pas à rendre compte des phénomènes métriques complexes qui sont en œuvre dans ce recueil. Il convient de prendre en considération tous ces paramètres à la fois, et examiner chaque poème en détail. On s'efforcera, suivant la terminologie de Cornulier (1982) et Gouvard (1999, 2002), de les grouper en quelques sous-ensembles suivant leur degré de régularité. Lors de l'analyse des *Vers nouveaux et chansons* de Rimbaud, on a déjà introduit un grand nombre de termes nouveaux. Le nombre plus important des poèmes à envisager et leur plus grande complexité nécessitent qu'on les complète par d'autres.

Sur cinquante-cinq poèmes,⁸⁵ trente-neuf sont monostrophiques, c'est-à-dire construits sur la répétition d'un seul type de strophe. Le nombre des poèmes monométriques (24 sur 55) est beaucoup moins élevé.⁸⁶ La pièce III (*Mettons le doigt sur la plaie*) par exemple est composée de cinq quatrains, mais tandis que les quatre premiers utilisent des alexandrins, le dernier a recours à des quadrisyllabes.

Le nombre des poèmes monométriques-monostrophiques est de vingt-deux, ce qui signifie que dans deux cas la monométrie ne coïncide pas avec la monostrophie. Il s'agit des pièces XV (*Petites prières sans prétentions*) et XIX (*Albums*), des suites d'alexandrins divisées en strophes de façon inégale. La première partie du poème XLIII (*L'Île*) présente le même phénomène. (Nous allons les commenter en détail un peu plus loin.)

Dans un premier temps, on se concentrera à ces vingt-deux poèmes⁸⁷ qui satisfont même au troisième critère nécessitant la répétition du même

⁸⁵ LVI, d'après le numérotage, mais la pièce XLIX, indiquée par Laforgue dans la table des matières sous le titre: *Rouages*, manque.

⁸⁶ Considérées séparément, les deux parties de la pièce XLIII (*L'Île. Le vaisseau fantôme*) sont également monométriques.

⁸⁷ Les 22 poèmes qui constituent des suites périodiques simples sont les suivants: I. (quatre quatrains d'ennéasyllabes de rimes embrassées), II. (treize distiques d'alexandrins de rimes plates), IV. (quatre quatrains d'octosyllabes de rimes croisées), VI. (trois quatrains de quadrisyllabes de rimes croisées), VIII. (quatre quatrains d'ennéasyllabes de rimes croisées), X. (douze distiques d'ennéasyllabes de rimes plates), XII. (huit quatrains d'octosyllabes de rimes croisées), XVI. (onze distiques de décasyllabes de rimes plates), XXII. (neuf distiques d'alexandrins de rimes plates), XXIV. (sept quatrains d'alexandrins de rimes croisées, avec un vers faux), XXVI. (cinq quatrains de décasyllabes de rimes

schéma de rimes. Au niveau des types de strophe, c'est le quatrain qui domine (15 sur 22), suivi par le distique (5). En ce qui concerne les mètres employés, ce sont les octosyllabes qui sont majoritaires (9), la deuxième place étant occupée par les ennéasyllabes (4), les poèmes monométriques-monostrophiques construits sur les alexandrins ne viennent qu'après (3 occurrences).

Seule la pièce XXIV (*Gare au bord de la mer*) est composée de quatrains d'alexandrins (combinaison très fréquente dans la poésie traditionnelle). Le mètre (l'octosyllabe) et le schéma des rimes (aabccb) retenus pour les sizains du poème XXXIV (*Dimanches*) sont également usuels pendant la période classique.

Et sans plus sangloter aux heures
De lendemains, vers des demeures
Dont nous nous sacrons les élus.
Ah ! que je vous dis, autochtones !
Tant la vie à terre elle est bonne
Quand on n'en demande pas plus. (v. 37-42.)⁸⁸

Plus originale est la forme du poème XLVIII (*Dimanches*) que Laforgue a composé en tercets monorimes (aaa / bbb / ccc...), en vers de six syllabes.

Le Dimanche, on se plaît
A dire un chapelet
A ses frères de lait. (v. 1-3.)

D'après Gouvard (1999, 200), ce type de strophe, attesté jusqu'au moyen français, ne réapparaît qu'au XIX^e siècle, chez M. Desbordes-Valmore, Verlaine, Charles Cros⁸⁹ ou Catulle Mendès. Elwert (1965,

embrassées), XXIX. (sept quatrains d'hexasyllabes de rimes croisées), XXXII. (quatre quatrains d'ennéasyllabes de rimes croisées), XXXIV. (sept sizains d'octosyllabes de schéma: aabccb), XXXIX. (douze distiques de quadrisyllabes de rimes plates), XLII. (cinq quatrains d'octosyllabes de rimes croisées), XLV. (six quatrains d'octosyllabes de rimes croisées), XLVI. (neuf quatrains d'octosyllabes de rimes croisées), XLVIII. (treize tercets d'hexasyllabes de schéma: aaa/bbb...), LI. (quatre quatrains d'octosyllabes de rimes croisées), LII. (six quatrains d'octosyllabes de rimes embrassées), LVI. (quatre quatrains d'octosyllabes, contre-asonances).

⁸⁸ On ne manque pas de remarquer la construction familière du vers 41 (*Tant la vie à terre elle est bonne*), avec reprise en forme pronominale du sujet.

⁸⁹ *Nocturne* se compose par exemple de 16 tercets d'octosyllabes monorimes (Cros 1972, 28-30), *L'archet* en compte 13 (ibid., 48-50).

149) cite en tant qu'auteur de tercets monorimes au XIX^e siècle A. Brizeux.

Le choix du 9-syllabe, à forme strophique identique (quatrain : I, VIII, XXXII, distique : X), est plus démarqué de l'usage traditionnel que celui du 8-syllabe (quatrain : IV, XII, XLII, XLV, XLVI, LI, LII, LVI, sizain : XXXIV).

Selon Léon Guichard (1950, 147), « Laforgue eut pour le distique une dilection particulière et spécialement pour le distique d'alexandrins, où la plainte s'étale mieux. » Il y a cinq poèmes entièrement en distiques, dont deux seulement en alexandrins (II, XXII). Les trois autres sont respectivement en vers de 4 (XXXIX), 9 (X) et 10 syllabes (XVI). Rappelons que pendant la période classique et jusqu'au XIX^e siècle, les distiques sont enchaînés sans blancs typographiques. C'était la forme préférée de la tragédie classique que l'on retrouve encore chez Victor Hugo, par exemple. Laforgue (1986, 821) a souvent eu recours à ce procédé dans les poèmes « philo » de son recueil *Sanglot de la Terre*, abandonné parce qu'il ne voulait plus faire « la grosse voix et de jouer de l'éloquence ». Il est bien probable que le corps du poème IX (*Petites misères de juillet*)⁹⁰ remonte à cette période. Selon Pierre Reboul (1960, 155) : « Il a suffi d'un quatrain tout neuf et plein d'autorité, pour intégrer au recueil [*Des Fleurs de bonne volonté*] ces *Petites misères de juillet*, soigneusement rapetassées, mais de toute évidence antérieures aux *Complaintes*. » Le regroupement des alexandrins en des strophes de différentes longueurs,⁹¹ suggéré par la mise en page, n'obéit à aucune nécessité métrique. Le schéma des rimes est (aabbccdd...), ce qui signifie que les deux premiers vers n'ont aucun rapport avec les vers 3-4, les vers 5-6 n'ont aucun rapport ni avec les deux précédents ni avec les deux suivants, etc. Dans le poème XIX (*Albums*) les deux derniers vers, détachés d'une longue suite de 30 vers (dont les alexandrins sont apparentés deux par deux par des rimes plates), constituent une sorte de conclusion, bien éphémère à la manière de Laforgue :

Oh ! qu'ils sont beaux, les feux de paille ! qu'ils sont fous,
Les albums ! et non incassables, mes joujoux !... (v. 31-32.)

Dans les poèmes II (*Figurez-vous un peu*) et XXII (*Le bon apôtre*) par contre, les blancs (métriques cette fois) interviennent systématiquement

⁹⁰ Les cinq longues suites d'alexandrins (excepté le vers 37 qui ne compte que 9 syllabes) sont encadrées par un quatrain de mètres courts (6/6/6/3), mis entre parenthèses.

⁹¹ De 14, 16, 8, 12 et 16 vers (en cet ordre).

entre chaque distique d'alexandrins de rimes plates. (Ces distiques satisfont à la définition de la strophe minimale, les deux vers riment ensemble et se suivent.) Laforgue a pu trouver des exemples de ce procédé chez ses poètes préférés. *Les Litanies de Satan* de Baudelaire ou le *Colloque sentimental* de Verlaine, pour ne citer que les titres les plus célèbres, étaient bien connus par lui. D'ailleurs, cette disposition « moderne » était à la mode, comme en témoignent plusieurs poèmes de Marceline Desbordes-Valmore et de Charles Cros⁹² également.

On voit que les vingt-deux suites périodiques simples du recueil, répétant le même type de strophe, le même mètre et le même schéma rimique, présentent déjà des irrégularités par rapport aux conventions classiques qu'il s'agisse du choix d'un mètre rare ou de la dissociation entre la strophe typographique et métrique.

Dix-sept poèmes monostrophiques (sur trente-neuf) utilisent des types de vers différents. Suivant le nombre des mètres employés, on distingue entre poèmes à polymétrie singulière, duelle et plurielle (sur trois, quatre, cinq etc., vers).

Si on laisse de côté le problème du vers 6 (vers faux : il ne compte que 9 syllabes, dans un contexte décasyllabique), le poème LIII (*Les chauves-souris*) est à polymétrie singulière, présentant des quatrains comportant deux mètres différents. Le vers clause (un pentasyllabe) répond aux décasyllabes se divisant en 5-5, mais aussi en 4-6 ou en 6-4. (Aucune de ses scansiones ne prédomine.)⁹³

Les trois autres poèmes à polymétrie singulière du recueil présentent des combinaisons encore plus originales. Le poème XXV (*Impossibilité de l'infini en hosties*) se compose de quatre quintils où les séquences de quatre alexandrins sont suivies chaque fois d'un quadrisyllabe. Si on regarde la disposition des rimes : (ababb), on découvre un quatrain (abab) rallongé d'un vers, puisque le cinquième vers répète la rime du quatrième.

J'ai appris, et tout comme autant de riches langues
 Les philosophies et les successives croix ;
 Mais pour mener ma vie au Saint-Graal sans gangue,
 Nulle n'a su le mot, le Sésame-ouvre-toi,
 Clef de l'endroit. (v. 5-9.)

⁹² *Les quatre saisons* (Cros 1972, 63-66) se compose de 20 distiques, (aa/bb/cc...), *Lento* en compte 31 (ibid., 105-108).

⁹³ Sur l'association de ces deux mètres qui se rencontre déjà chez Verlaine (par exemple, *Croquis parisien*), voir Gouvard (1999, 256).

La construction du poème XL (*Petites misères d'automne*) : cinq quintils composés de décasyllabes suivis d'un hexasyllabe, ne renvoie à aucun modèle traditionnel. La disposition de la première strophe (abbab) n'est pas gardée, les quatre quintils suivants ont le schéma rimique (abbaa). L'association d'une suite d'octosyllabes avec un alexandrin en dernière position dans les cinq sizains (aabbba) du poème XLVII (*Eve, sans trêve*) est tout à fait inattendue. Pour vers clauseule, on est habitué à avoir le mètre le plus court de la strophe. Le recours à deux rimes se démarque aussi du sizain classique à trois rimes.

Le recueil des *Fleurs de bonne volonté* fournit quatre exemples de polymétrie duelle. Les six sizains du poème XVII (*Cythère*) se construisent sur un schéma de 8/12/8/8/8/12. Les quatrains (abab) de la pièce XVIII (*Dimanches*) emploient également ces deux mètres (8/8/12/12), seule la dernière strophe fait rimer les mètres identiques entre eux (aabb). Dans les quatrains de schéma (aabb) du poème XLI (*Sancta simplicitas*), des alexandrins alternent avec des ennéasyllabes. On a déjà signalé l'association inhabituelle des hendéca- et hexasyllabes dans les sizains (11/6/6/6/11/11) de la pièce L (*La mélancolie de Pierrot*). Au niveau des rimes (aabbcc), on constate le manque de cohésion réelle. Ces quatre poèmes à polymétrie duelle (XVII, XVIII, XLI, L) possèdent chacun un mètre de base. La pièce L se démarque de la tradition encore dans la mesure où son mètre de base (l'hendécasyllabe) n'est pas un vers fréquemment utilisé.

Contrairement aux poètes classiques, Laforgue n'arrête pas la polymétrie à deux mètres. Dans cinq pièces il met en jeu trois mètres (XI,⁹⁴ XX, XXIII,⁹⁵ XXVII,⁹⁶ XXXVII). Le poème XX (*Célibat, célibat, tout n'est que célibat*) fait suivre des mètres offrant une trop grande différence l'un par rapport à l'autre (8/3/12). Pendant la période classique, de telles associations étaient à éviter.

Et l'on se salue, et l'on feint...	8	a
Et l'on s'instruit dans des écoles,	8	b
Et l'on s'évade et l'on racole	8	b
De vénales et tristes folles ;	8	b
Et l'on geint	3	a
En vers, en prose. Au lieu de se tendre la main !	12	a
(v. 13-18.)		

⁹⁴ XI (*Dimanches*): 6/4/12/12, de schéma (aabb).

⁹⁵ XXIII (*Petites misères d'octobre*): sept quatrains (12/12/6/3) de rimes croisées.

⁹⁶ XXVII (*Petites misères d'hiver*): quatre sizains (5/8/8/12/8/5) de schéma (abbaa).

Les cinq dizains de la pièce XXXVII (*La vie qu'elles me font mener*) n'ont que l'apparence d'une vraie strophe, ils se décomposent facilement en deux tercets monorimes (en vers d'octosyllabes) qui encadrent un quatrain de rimes plates (aabb) faisant alterner des quadrisyllabes et des alexandrins (8/8/8//4/12/4/12//8/8/8). D'ailleurs, c'est une tendance générale, au-delà de six vers, d'avoir une structure interne. Il est vrai que le premier mètre (l'octosyllabe) revient six fois sur dix, donc la strophe typographique possède en principe un mètre de base.⁹⁷

Laforgue s'est essayé à des polymétries à quatre (XXVIII), voire à cinq mètres (XXI). Ce n'est que le décasyllabe initial qui est repris en troisième position dans les quintils (abbaa) du poème XXVIII (*Dimanches*). Le quadrisyllabe, l'octosyllabe et l'alexandrin qui suivent n'ont qu'une seule occurrence dans la strophe. Cette distribution compliquée (10/4/10/8/12) reste tout de même inchangée tout au long du poème.

Il nous reste à mentionner le poème XXI (du même titre : *Dimanches*) dont les trois sizains (ababba) présentent une polymétrie plurielle à 5 mètres. Les alexandrins initial et final encadrent un décasyllabe, suivi par un ennéa-, un hepta- et un pentasyllabe. Cette distribution est gardée tout au long du poème, même au prix d'un artifice graphique. Laforgue remplace le « e » muet dans « je vous l'demande » (v. 15) par l'apostrophe typographique pour obtenir neuf syllabes, et pas dix, comme au vers précédent. Il n'est pourtant pas sûr que l'on puisse percevoir leur différence, puisque l'ennéasyllabe et le décasyllabe ne se distinguent pas l'un de l'autre suffisamment. Le non-respect de la *Contrainte de Discrimination*, s'ajoutant à la grande variété des mètres utilisés, rend incertaine la détermination du nombre syllabique.

Il dit que la Terre est une simple légende	12	a
Contée au Possible par l'Idéal...	10	b
– Eh bien, est-ce un sort, je vous l'demande ?	9	a
– Oui, un sort ! car c'est fatal	7	b
– Ah ! ah ! pas trop mal,	5	b
Le Jeu de mots ! – mais folle, oh ! folle, la légende...	12	a

(v. 13-18.)

⁹⁷ Les poèmes XX et XXIII ont également un mètre de base (respectivement: l'octosyllabe et l'alexandrin).

Jusqu'ici, nous ne nous sommes intéressée qu'aux trente-neuf poèmes monostrophiques dont vingt-deux sont des suites périodiques simples (monostrophiques-monométriques), quatre poèmes sont à polymétrie singulière, quatre à polymétrie duelle, sept à polymétrie plurielle (dont cinq sont construits sur trois mètres, un sur quatre mètres et un sur cinq mètres).

Les poèmes III (*Mettons le doigt sur la plaie*) et V (*Le vrai de la chose*) sont restés en dehors de notre classification. Dans la pièce III, à la suite périodique simple tout à fait classique de quatre quatrains (abba) d'alexandrins s'ajoute un cinquième quatrain (abba) composé de quadrisyllabes. La pièce V fait alterner des quatrains (abab) monométriques (d'octosyllabe) avec des quatrains à polymétrie plurielle sur trois mètres (6/8/12/6) de schéma rimique bien peu usuel : (aaab).⁹⁸ Le dernier vers des quatrains à polymétrie plurielle rime avec le vers occupant la même position dans la strophe monométrique. La disposition des rimes rend possible la réanalyse des quatre premiers quatrains en deux huitains (ababccb) à polymétrie plurielle.

Ah ! c'est pas sa chair qui m'est tout,	8	a
Et suis pas qu'un grand cœur pour elle ;	8	b
Non c'est d'aller faire les fous	8	a
Dans des histoires fraternelles !	8	b
Oh ! vous m'entendez bien !	6	c
Oh ! vous savez comme on y vient ;	8	c
Oh ! vous savez parfaitement qu'il y a moyen,	12	c
Et comme on s'y attelle.	6	b
(v.1-8.)		

Les pièces III et V, commentées à part, tout en présentant des irrégularités dans la distribution des mètres et des rimes, sont monostrophiques. Il y a seize poèmes dans le recueil qui sont construits sur plus d'un seul type de strophes. Ils peuvent être répartis en plusieurs groupes suivant leur degré de régularité.

Dans trois cas (XV, XXXVI, LIV), une seule strophe de type différent s'ajoute à la suite de types de strophe identiques. Laforgue clôt la suite périodique simple⁹⁹ du poème XV par un vers graphiquement isolé, qui

⁹⁸ Il s'agit d'une *alternance incomplète* puisque les deux types de quatrains ne sont pas réitérés à un même nombre de fois.

⁹⁹ Trois quatrains d'alexandrins, avec une légère variation dans la disposition des rimes : (abab), (abba), (abba).

n'est que la reprise du dernier vers de la strophe précédente, par conséquent, il rime avec lui. Dans ce cas, nous parlerons – à la suite de Gouvard (2002, 26) – d'un *vers clause de poème par addition lié*.

Dans *Dimanches* (XXXVI), Laforgue a placé en finale d'une suite périodique une strophe entière (*strophe clause*) : trois quintils sont suivis par un huitain. Les trois quintils présentent un schéma rimique (abbaa) auquel sont associés les mètres 12/8/8/8/12 (offrant donc un cas de polymétrie duelle sans mètre de base). Le premier vers de chaque quintil est repris avec de légères modifications en tant que dernier vers de la même strophe (*reprise intrastrophique*) (ibid., 21). Cette reprise a une incidence sur la forme métrique du texte : elle implique le retour du même type de vers (alexandrin) et de la même rime. La fin de la strophe renvoie à son commencement, produisant ainsi un effet de bouclage. (Le mot de rime du premier vers revient toujours sans changement.) Par exemple, dans le premier quintil :

J'aurai passé ma vie à faillir m'embarquer	12	a
Dans de bien funestes histoires,	8	b
Pour l'amour de mon cœur de Gloire !....	8	b
– Oh ! qu'ils sont chers, les trains manqués !...	8	a
Où j'ai passé ma vie à faillir m'embarquer.	12	a
(v. 1-5.)		

Le huitain qui clôt le poème est une strophe composée : ses trois derniers vers (ccc) n'ont aucun lien rimique avec les cinq premiers (abbab). La strophe typographique se subdivise donc en un quintil (8/4/4/4/4) et un tercet (12/12/12), séparés par un point.

Quatre sizains (abaabb) sont suivis d'un seul quintil (abbab) dans la pièce LIV (*Signalement*). En ce qui concerne la distribution des mètres dans les sizains (à polymétrie plurielle sur trois mètres), on constate que seuls les trisyllabes gardent leur quatrième position, les deux autres mètres présentent une *variation réglée* (ibid., 18) d'une strophe à l'autre : les décasyllabes et les alexandrins alternent d'une façon régulière, puisque la distribution des strophes impaires est (10/12/10/3/12/10), tandis que les paires se construisent selon le schéma (12/10/12/3/10/12). Quant au quintil fermant le poème, il utilise d'autres mètres : il fait suivre quatre octosyllabes par un pentasyllabe.

Dans quatre cas, les deux strophes sont répétées tour à tour (et constituent ainsi une *suite périodique composée*, reposant sur le principe de l'*alternance* (ibid., 10).

Le poème XXXV (*L'aurore-promise*) offre l'alternance la plus simple, présentant un cas de *monométrie intrinsèque* (ibid.).¹⁰⁰ Des quatrains (abab) d'hexasyllabes alternent (huit fois) avec des distiques (aa) d'alexandrins.

Dans la pièce XIII (*Avant-dernier mot*), il y a alternance entre un quatrain et un distique. Ces deux strophes reviennent cinq fois, toujours dans le même ordre. Les quatrains (abba) sont tous dissyllabiques (mètres peu usuels). Les distiques par contre se composent d'un ennéasyllabe suivi d'un pentasyllabe, sauf à leur dernière apparition où on a un décasyllabe et un alexandrin. La fin du poème est mise en relief par son détachement de ce qui précède. Chaque distique (ab) reprend les rimes du quatrain précédent. De ce point de vue, il serait plus juste de parler de sizains (abbaab), puisque ces distiques ne sont pas des strophes autonomes, étant donné que les deux vers ne riment pas entre eux. A l'intérieur du groupe (quatrain + distique) par contre, il y a même une *équivalence concrète*.¹⁰¹ Elle est due dans quelques cas à la reprise des mots de rime : Mon Coeur :: sans coeur, Que faire :: que faire, Du corps :: De ce riche corps. Notons encore la *reprise transtrophique* (ibid., 20) de la formule : « en vérité », au début de chaque distique. Cette reprise partielle, ayant lieu sur une même position d'une strophe à l'autre, produit une espèce de *refrain avec variation libre* (ibid., 22). Les trois premiers quatrains ont encore en commun qu'ils commencent tous par un substantif (« L'Espace », « La Femme », « Le Rêve »), écrit avec majuscule, terminé par un point d'interrogation.

L'Espace ?	2	a
- Mon Cœur	2	b
Y meurt	2	b
Sans traces.....	2	a
En vérité, du haut des terrasses,	9	a
Tout est bien sans cœur.	5	b
(v. 1-6.)		

¹⁰⁰ Le poème est polymétrique, mais les deux strophes qui alternent sont en elles-mêmes monométriques.

¹⁰¹ Fréquente pendant la période médiévale, l'*équivalence concrète* (les mêmes sonorités se répètent de strophe à strophe) ne se rencontre au XIX^e siècle que dans les chansons populaires ou dans les poèmes voulant les imiter. La poésie classique se contentait d'établir des *équivalences structurales*. Voir Gouvard (2002, 9).

Grâce à l'alternance strophique et aux diverses répétitions rappelant la construction des chansons populaires, le poème paraît moins irrégulier qu'il n'est en vérité. Le choix des mètres et la disposition rimique devaient pourtant surprendre les contemporains de Laforgue.

La suite périodique complexe du poème XXX (*Dimanches*) répète deux fois le groupe (sizain + quatrain). Le premier sizain présente une polymétrie plurielle sur trois mètres (9/9/9/4/10). Cette distribution métrique est reprise sans changement, le schéma rimique des deux sizains montre par contre une petite différence : (abbabb) deviendra (abbaba). La régularité des deux quatrains (aabb) monométriques (composés d'alexandrins) contraste avec l'irrégularité des sizains.

La répétition (trois fois) du groupe (quatrain + tercet) dans le poème XXXIII (*Fifre*) pose un autre problème. Les tercets monorimes (aaa) sont hexasyllabiques, tandis que les quatrains sont à polymétrie singulière avec vers clausule, combinant des mètres qui n'ont qu'une seule syllabe de différence : trois hexasyllabes sont suivis par un pentasyllabe. Ces deux mètres courts ne se combinent entre eux que dans les chansons populaires, ils accompagnent d'habitude (en mètres complémentaires) les alexandrins (l'hexasyllabe) et les décasyllabes (le pentasyllabe).

Le poème XXXVIII (*Dimanches*) a recours également à deux types de strophes. L'alternance (3 quintils+3 quatrains) se réalise une seule fois. Le schéma rimique (abba) des trois quintils est identique, il correspond en plus à la distribution des mètres (13/12/12/12/13) : les vers de même longueur riment ensemble. En ce qui concerne les trois quatrains (abba), le système métrique (8/12/8/8) n'est pas gardé jusqu'au bout, puisque le dernier quatrain introduit une distribution encore plus inhabituelle (5/2/4/12).

Dans la pièce VII (*Aquarelle en cinq minutes*), l'alternance est incomplète : 2 quatrains + 2 distiques + 1 quatrain. On s'attend à ce que le poème se termine par deux quatrains. Les trois quatrains sont tous monométriques, il est vrai que chacun utilise un mètre différent et le schéma des rimes diffère également dans chaque cas : on a un quatrain (abab) hexasyllabique, un quatrain (aabb) trissyllabique et pour terminer un quatrain (abba) quadrisyllabique. Les deux distiques (aa) sont construits de mètres différents, respectivement : 5/2 et 4/5.

Le poème XIV (*L'Éternel qui proquo*) met en œuvre trois types de strophes : six quatrains sont suivis par un quintil et un tercet. Excepté le deuxième, construit sur deux mètres (6/6/3/3), les quatrains sont trissyllabiques. Le quintil ne fait qu'ajouter un trissyllabe de plus à la disposition du quatrain divergent (6/6/3/3/3). En revanche, le tercet monorime qui clôt le poème, introduit un mètre nouveau, le

quadrisyllabe. La distribution des rimes dans les quatrains, bien qu'elle présente une certaine régularité, n'est pas prévisible : (abab) \times 2, (aabb) \times 2, (abab), (aabb).

Les poèmes XXXI (*Petites misères d'août*), XLIV (*Dimanches*) et LV (*Dimanches*) vont encore plus loin dans le processus de complexification des formes poétiques. Les deux premiers proposent respectivement une suite de dix et onze strophes de quatre types différents (distique, tercet, quatrain, quintil). La seule régularité qu'on peut découvrir, c'est que les distiques et les tercets (dans les deux cas) ont des rimes suivies. Mais la distribution des mètres est très variée. Le poème XXXI utilise au total huit mètres différents (allant de deux jusqu'à douze syllabes, sauf l'ennéa- et l'hendécasyllabe). Il est toutefois possible d'isoler dans cette pièce une alternance entre quatrain et tercet, ces deux strophes reviennent quatre fois à l'intérieur du poème. Elles sont encadrées par un quintil initial et un distique final.

L'autre poème (XLIV) se termine sur une alternance entre tercets (10/10/10) et distiques (4/7 et 4/6) monorimes (deux fois). Le groupe (quintil (ababb) + distique (aa)) du début est repris en ordre inverse : (distique + quintil).¹⁰² Ces quatre premières strophes sont suivies par un distique (aa) hexasyllabique et par deux quatrains (abab) de distribution métrique différente : (6/4/4/6) et (6/6/6/6).

En ce qui concerne le poème LV, il s'agit d'une suite de quatre strophes de trois types : un distique (aa) construit sur deux mètres (5/6) et une « strophe » de seize trissyllabes de rimes plates sont encadrés par un quatrain. Cette strophe « encadrante » (puisqu'elle ouvre et clôt le poème), n'est pas reprise à l'identique : les distributions métrique (3/11/3/10 et 6/6/6/6) et rimique (aabb et abba) sont différentes.¹⁰³

Ces modifications, portant sur tel ou tel facteur (types de strophes, de mètres, de rimes), sont introduites dans ces poèmes d'une manière capricieuse. Considérées à part, la plupart des strophes forment des structures cohérentes. Il est impossible cependant de prédire leurs variations.

Il y a des poèmes qui – malgré la grande diversité des formes utilisées – révèlent à l'analyse une structure régulière. La complexité de leur organisation métrique rend pourtant difficile la perception de cette régularité. On a signalé quelques procédés qui montrent l'influence de la

¹⁰² Les deux quintils se composent d'alexandrins, les distiques sont construits sur les mètres de 12 et 8 syllabes.

¹⁰³ On a déjà mentionné la strophe encadrante du poème IX (*Petites misères de juillet*), également un quatrain (6/6/6/3), mais dont les deux occurrences ne diffèrent pas.

langue orale,¹⁰⁴ et plus particulièrement celle de la chanson populaire. Une autre technique laforguienne consiste à ajouter à une suite traditionnelle une séquence finale déviante par rapport à ce qui précède. Les dérèglements ponctuels peuvent être introduits ultérieurement, comme en témoignent les différentes versions des poèmes. Laforgue procède de la même manière lorsqu'il intègre, après des remaniements, les passages réguliers venant des *Fleurs de bonne volonté* dans ses *Derniers vers*.

3. Les auto-citations de Laforgue

3.1. Des *Fleurs de bonne volonté* au *Concile féerique*

Le Concile féerique, publié pour la première fois dans *La Vogue* (le 12 juillet 1886), est entièrement constitué d'éléments empruntés à cinq poèmes des *Fleurs de bonne volonté* (IX, XXII, XXXI, XLII, XLV). Il n'y a que huit vers (v. 141-148) nouveaux sur 169, le reste est la reproduction fidèle des pièces anciennes.¹⁰⁵ La disposition en dialogue¹⁰⁶ (« le Monsieur », « la Dame » – interrompus parfois par un « Écho » et « le Chœur ») a nécessité quelques changements relatifs aux pronoms personnels et surtout à la ponctuation. Il est intéressant de noter que les majuscules très fréquentes des poèmes d'origine sont presque toujours supprimées. Quelques mots sont remplacés par d'autres, mais ces substitutions n'altèrent jamais la structure rythmique des vers. Par ex. le vers : « Lunaire, après dégel, vous donne le frisson ! » (FBV, *Petites misères de juillet*, IX, v. 28) deviendra : « Lunaire saura bien vous donner le frisson ! » (CF, v. 54), tout en restant un alexandrin (6-6) ; ou bien les octosyllabes : « Voici, l'avis que j'en rapporte : / C'est des fleurs

¹⁰⁴ On reviendra plus loin à cet aspect de la poésie de Laforgue.

¹⁰⁵ Les vers 1 à 30 viennent de *Petites misères d'août* (XXXI), les vers 31-96 sont composés de *Petites misères de juillet* (IX), la suite, jusqu'au vers 116, est formée de la pièce *Esthétique* (XLII), les vers 117-140 sont empruntés au poème *Notre petite compagne* (XLV), les huit vers nouveaux (141-148) assurent le passage aux vers 149-164, composés de la pièce *Le bon apôtre*, enfin, les derniers vers (165-169) reprennent la fin de *Petites misères d'août* (XXXI).

¹⁰⁶ *Le Concile féerique* a été mis en scène en 1891 par le poète Adolphe Retté. Voir Laforgue (1995, 266-267).

diversement mises » (FBV, *Esthétique*, XLII, v. 4-5) se transformant en : « C'est leur mot d'ordre que j'apporte ! / Des fleurs de chair, bien ou mal mises » (CF, v. 100-101) compteront toujours huit syllabes.¹⁰⁷

3.2. *Des Fleurs de bonne volonté aux Moralités légendaires*

Les *Moralités légendaires*, le « recueil le plus remarquable et, sans doute, le plus accompli de Laforgue » (Grojnowski 1988, 179), tournent en dérision les histoires dont elles s'inspirent. Elles se prêtent le plus souvent à des études de l'énoncé parodique et de l'intertextualité. On se propose d'examiner brièvement ces nouvelles d'un point de vue assez étroit, celui des emprunts faits aux recueils poétiques antérieurs aux *Derniers vers*. On s'intéressera avant tout aux changements d'ordre rythmique effectués sur ces morceaux de poèmes lors de leur intégration dans le texte des contes et dans quelques rares cas, dans les vers libres aussi.

Cinq « moralités » sur sept (*Hamlet*, *Le Miracle des roses*, *Lohengrin*, *fil de Parsifal*, *Salomé*, *Pan et le Syrinx*) contiennent des extraits de poèmes tirés *Des Fleurs de bonne volonté* (plus rarement des *Complaintes* et de *l'Imitation de Notre-Dame la Lune*). Dans quelques cas, il s'agit d'une reproduction fidèle de la version originale.¹⁰⁸

¹⁰⁷ On a relevé encore les changements suivants:

FBV	CF
Que le moindre Astre certifie	→Le moindre astre te certifie... (v. 7)
Nos êtres vont par sexe	→Vos êtres ont un sexe... (v. 90)
O Soeurs, ensanglantons la Terre	→Enfants! ensanglantez la terre... (v. 94)
Aux airs fiers...	→Des airs fiers... (v. 102)
Nous jouissons...	→Nous les aimons... (v. 104)
Oh! [...] / Car...	→Ah! [...] / Vrai... (v. 115-116)
Buvez ma bouche	→Sucez ma bouche... (v. 126)
...naïfs mâles	→...braves mâles (v. 131)
Nous avons beau baver...	→Car, l'on a beau baver... (v. 149)
O chairs de sœurs, ciboires de bonheur	→O chairs d'humains, ciboire... (v. 151)
De tous mes bonheurs d'autochtone	→De tous nos bonheurs d'autochtone (v. 167)
je me vautre...	→je m'y vautre (v. 168)
Consolons-nous...	→Consolez-vous... (v. 169)

Il ressort de cette liste qu'entre les deux versions il n'y a pas de différences essentielles.

¹⁰⁸ *Hamlet* (ML, 388) reproduit sans changement un quatrain de *Complainte des formalités nuptiales* (*Les Complaintes*, 579). *Lohengrin* (ML, 427) reprend huit vers de *Complainte des voix sous le Figuier bouddhique* (*Les Complaintes*, 553). *Salomé* (ML,

Les auto-citations, ayant subi des changements plus ou moins importants, sont plus intéressantes pour notre propos. Les modifications ne portent le plus souvent que sur le vocabulaire ou sur la distribution des vers en strophe. L'avant-dernier quatrain octosyllabique (v. 29-32) du poème XLVI (FBV, *Complainte des crépuscules célibataires*) est intégré avec quelques changements lexicaux¹⁰⁹ à un sizain dans *Hamlet* (ML, 384). La strophe qui le suit reproduit les vers 8-11 de la pièce XXXIII (*Fifre*) des *Fleurs*, à une modification importante près : l'apocope du « e » muet dans le vers : « C'est moi que j'convoite » (ML, *Hamlet*, 384) met fin à l'isométrie du quatrain hexasyllabique. Dans *Lohengrin*, Laforgue choisit la solution inverse : il ne marque plus par l'apostrophe la suppression du « e » muet. Le résultat est le même : le deuxième heptasyllabe de la version originale : « Tu t'en vas et tu nous laisses, / Tu nous laiss's et tu t'en vas.. » (*Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés*) devient un octosyllabe, leur combinaison (7/8) est d'autant plus irrégulière qu'ils n'ont qu'une syllabe de différence.

Il arrive aussi que la nouvelle version enferme plusieurs vers anciens. Les quatre premiers vers de *Dimanches* (FBV, LV, v. 1-4) se transforme en un distique dans *Salomé* (ML, 442) : « Et tout honnête homme, d'ailleurs, professe / Le perfectionnement de l'Espèce. »

Nous avons relevé trois exemples d'auto-citation existant en trois versions. Le tercet, tiré du poème *La vie qu'elles me font mener*, est repris d'abord, avec quelques changements, dans *Hamlet*. Il réapparaîtra dans *Pétition* (DV, V), réduit cette fois à deux vers.

Le mal m'est trop ! tant que L'Amour
S'échange, par le temps qui court.
Simple et sans foi comme un bonjour.
(FBV, XXXVII, v. 11-13)

Oh ! cloître-toi ! L'amour, l'amour
S'échange, par le temps qui court,
Simple et sans foi comme un bonjour.
(ML, *Hamlet*, 384)

441) contient deux distiques provenant des *Litanies des derniers quartiers de La Lune* (*L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, v. 19-22).

¹⁰⁹ « Un simple cœur, et des regards » (FBV, XLVI, v. 29) devient « Un cœur rêveur par des regards » (ML, *Hamlet*, 384). Dans le quatrième vers (v. 32), « oh! » est remplacé par « quel ». « Bien » (ML, *Hamlet*, 399) remplace « Trop » dans le quatrain emprunté à la *Complainte de l'oubli des morts* (*Les Complaintes*, 601).

Avec toutes, l'amour s'échange
Simple et sans foi comme un bonjour.
(DV, *Pétition*, v. 5-6)

Le premier vers de « la ritournelle d'un grand amour » de Pan (ML, 452) : « Mon corps a mal à sa belle âme » figure encore dans *Dimanches* (FBV, XXVIII) sous forme : « Ma chair, ô Sœur, a bien mal à son âme... » La version des *Derniers vers* (*Dimanches* III) semble être fondue des deux précédentes : « Mon corps, ô ma sœur, a bien mal à sa belle âme... ». (Le nombre des syllabes est différent : 8-10-12.) Pour la deuxième strophe aussi nous possédons trois variantes :

Ah ! c'est pas sa chair qui m'est tout,
Et suis pas qu'un grand cœur pour elle ;
Non, c'est d'aller faire les fous
Dans des histoires fraternelles !
(FBV, *Le vrai de la chose* V, v. 1-4)

Ce n'est pas sa chair qui me serait tout,
Et je ne serais pas que le grand Pan pour elle,
Mais quoi ! aller faire les fous
Dans des histoires fraternelles !...
(ML, *Pan et la Syrinx*, 453)

Et ce n'est pas sa chair qui me serait tout,
et je ne serais pas qu'un grand cœur pour elle,
Mais quoi s'en aller faire les fous
Dans les histoires fraternelles !
(DV, *Dimanches* III, v. 51-54)

On constate que le retour au langage moins familier (la présence du pronom personnel « je » et de la particule de la négation), ainsi que l'emploi du conditionnel entraînent la modification de la combinaison des mètres. Évidemment, c'est la troisième version qui montre de ce point de vue le plus d'irrégularités. (Le schéma des rimes (abab) reste inchangé.) Le quatrain des *Fleurs de bonne volonté* est composé d'octosyllabes, celui des *Moralités légendaires* se construit d'un décasyllabe, d'un alexandrin et de deux octosyllabes. Si l'on compte les syllabes suivant les règles classiques, on a deux vers de onze, un vers de neuf et un vers de huit syllabes dans le quatrain des *Derniers vers*.

Les *Moralités légendaires* contiennent encore quelques « pseudo-citations ». N'ayant pas de correspondant dans les recueils précédents, elles ont été composées pour les contes. Les trois quatrains de *Persée et Andromède* (ML, 473) sont nouveaux, ainsi que la chanson de Pan (ML, *Pan et la Syrinx*, 451-452).¹¹⁰ Cette dernière est mentionnée par Édouard Dujardin (1936, 140) comme poème autonome parmi les premières publications en vers libres.¹¹¹ Le quatrain (abab) de *Lohengrin* (ML, 425) sera réutilisé aux *Derniers vers* (*Pétition*, v. 13-14) où il se présente en distique (aa) : « Pas d'absolu ; des compromis ; / Tout est pas plus, tout est permis ».

Les reprises, relevées plus haut, pourraient être complétées par quelques autres, moins faciles à reconnaître. Par exemple, dans le *Miracle des roses* la phrase : « Adieu paniers, vendanges sont faites ! » (ML, 411), reproduite dans *Persée et Andromède* aussi (ML, 477), va réapparaître dans *L'Hiver qui vient* sous forme (DV, I, v. 64) : « Adieu vendanges, et adieu tous les paniers. »

3.3. *Des Fleurs de bonne volonté aux Derniers vers*

Les douze pièces des *Derniers vers* sont faites (exceptées cinq) de vers empruntés et plus ou moins remaniés *Des Fleurs de bonne volonté*. Marie-Jeanne Durry (1966) et Pierre Reboul (1960) font allusion à ces auto-citations (procédé auquel Laforgue a souvent eu recours auparavant aussi). Pascal Pia, dans les notes de son édition des *Poésies Complètes II* du poète indique les correspondances dans certains cas, mais il ne les relève pas toutes. L'édition L'Age d'Homme des *Œuvres complètes*, abondamment annotée, signale toutes sortes de parentés, même sur le plan des rimes, des images ou des mots, utilisés auparavant. Anne Holmes (in : Hiddleston (ed.) 1988, 117-134), s'interrogeant sur la « méthode du travail » de Laforgue, tire ses exemples de trois vers libres, et insiste sur le rôle important des passages repris.

Nous nous proposons de relever dans les poèmes des *Derniers vers* les éléments provenant du recueil abandonné en nous limitant aux auto-citations évidentes. La persistance du décor (l'automne ou « l'hiver qui

¹¹⁰ Le début de la chanson de Pan: « L'Autre sexe! l'Autre sexe! » renvoie au premier vers de la pièce LIV des FBV (*Signalement*): « Chair de l'Autre sexe! Éléments non-moi! »

¹¹¹ La nouvelle a été publiée en avril 1887 par *La Revue indépendante*.

vient », le dimanche, le vent, la pluie et l'ennui...) rend vaine et peut-être impossible l'entreprise consistant à vouloir dénombrer tous les échos. Il est plus instructif de se concentrer à la transformation que subissent les vers ou strophes entièrement repris (voir l'appendice 3.1). L'étude des changements révèle la méthode de composition de Laforgue et permet de mesurer l'importance des *Fleurs de bonne volonté* pour les nouveaux poèmes.

La pièce initiale, *L'Hiver qui vient*, ne contient aucune citation des FBV, la deuxième (*Le mystère des trois cors*) non plus.

Le poème III, portant le titre le plus fréquent des FBV (13 occurrences) : *Dimanches*, est un « étrange amalgame » (ibid., 129) qui fait alterner des éléments provenant de six pièces différentes des *Fleurs* et des éléments nouveaux. C'est la dernière strophe du poème XVIII (*Dimanches*) des FBV (ses deux premiers vers : 17-18) qui sert d'introduction au poème nouveau (v. 1-3). La suite (v. 4-5 et 6-7) est une reproduction presque fidèle des vers 19-20 et 9-10 de la pièce XXX (*Dimanches*), l'ordre des deux distiques a été interchangé. Les vers 8-27 n'ont pas de correspondants. Au milieu (v. 28-46), on a de nouveau des éléments empruntés, venant du poème XXVIII (*Dimanches*). Certains vers sont repris à l'identique (v. 18-19), d'autres s'abrègent (v. 9, 10, 15) ou s'allongent (tous les autres). Les trois derniers quintils (abbaa) du poème originel sont distribués en quatre suites (de 5, de 1, de 7 et de 6 vers). Le quatrain suivant (v. 47-50) résulte du remaniement du premier sizain du poème XX des *Fleurs* (*Célibat...*). Les vers 51-57 viennent du premier (1-4) et du dernier (17-20) quatrains de la pièce V (*Le vrai de la chose*), le vers 58 est nouveau, tandis que le vers suivant reproduit exactement (la virgule est supprimée) le dernier vers (v. 28) du poème *Gare au bord de la mer* (XXIV) des FBV. (Ce vers est emprunté d'un quatrain et placé dans un distique.) La pièce des DV se termine par un quintil, sans éléments empruntés. Ce poème (*Dimanche III*) est un cas exceptionnel dans la mesure où les autres *Derniers vers* n'incorporent que des morceaux venant toujours d'un seul poème des *Fleurs*. Il est intéressant de noter que les vers empruntés sont presque toujours les vers initiaux ou finals des poèmes d'origine.

Il en est de même pour *Dimanche IV* aussi qui n'utilise que les huit premiers vers du poème XXX des *Fleurs* du même titre. Le sizain initial deviendra une suite de sept vers introduisant des passages nouveaux, les vers 7 et 8 ne seront repris qu'au milieu du poème libre (DV, v. 26-27).

Pétition (DV, V) emprunte abondamment au poème XXXVII des *Fleurs* (*La vie qu'elles me font mener*). Outre les vers reproduits plus ou moins fidèlement, on peut relever plusieurs mots et images repris (par ex.

« Vénus », « coiffées à la Titus », « Circé(e)s », « à fleur de peau », ...etc.).

Simple Agonie, la sixième pièce des *Derniers vers*, ne comporte pas de citation.

Solo de Lune (DV, VII) est en partie formé d'éléments appartenant à la pièce LII des *Fleurs (Arabesques de malheur)*. Les parties nouvelles qui racontent au présent un voyage dans une forêt alternent (dans la première moitié du poème) avec des passages empruntés, évoquant au passé l'histoire d'un amour malheureux du poète. Les v. 8-11 viennent des vers 1-4, la suite de 5 vers (12-16) est composée à partir des v. 17-19. Les v. 32-35 reproduisent d'assez près le troisième quatrain (9-12) d'*Arabesques de malheur*, ensuite le sizain (41-46) de *Solo de Lune* est construit du deuxième quatrain (v. 5-8) du poème originel. Les vers 47-50 du vers libre présentent une seconde variante de la troisième strophe (v. 12-16). Une troisième version en sera donnée dans *Sur une défunte* (DV, XI, v. 6-7). La conclusion « factice » d'*Arabesques de malheur* (v. 21-24) ne rappelle que de loin celle de *Solo de lune* (v. 104-107), plus raffinée, mêlant la résignation à l'ironie.

Légende VIII met en oeuvre des passages empruntés au poème XLIV, *Dimanches* (FBV). Le dialogue du poème originel est reproduit presque intégralement dans la pièce nouvelle, mais les strophes qui servent de cadre puisent aussi abondamment dans le texte d'origine.

Le poème IX est construit à partir de la deuxième pièce des *Fleurs (Figurez-vous un peu)*. C'est le vers libre qui contient le moins d'éléments nouveaux. Les passages repris s'intègrent après quelques corrections au poème nouveau. La division des vers en distiques et le schéma des rimes (aa) restent presque toujours intacts. Les changements ne concernent le plus souvent que le nombre syllabique : les alexandrins du poème d'origine comptent dans la nouvelle version une (ou deux) syllabes de plus ou moins.

Laforge remanie le premier quintil du poème XXXVI des FBV (*Dimanches*) pour l'insérer à la fin de la pièce X (DV, v. 46-51). Il en isole le quatrième vers par des blancs typographiques.

En ce qui concerne les onze épigraphes en anglais des *Fleurs de bonne volonté*, empruntées à Shakespeare, Laforge n'en garde qu'une seule, celle de la pièce XL (*Petites misères d'automne*) pour son dernier poème libre.¹¹² (Il en a supprimé une phrase et y a ajouté quelques mots.) Commencant par la phrase : « Get thee to a nunnery... », reprise dans le

¹¹² Deux « nouvelles » épigraphes introduisent le recueil entier.

texte même (« Oh, dans un couvent, dans un couvent »), elle crée une ambiance de lassitude et de désespoir.

« Je vois bien ça et là, quand les *Derniers vers* reprennent les *Fleurs* [...] tel renforcement dans l'apostrophe, telle trouvaille, par soudaine apposition, d'un pittoresque dépassant le pittoresque. Mais la transformation est de structure rythmique. » – souligne M.-J. Durry (1966, 147).

A la différence du *Concile féerique*, la pratique d'auto-citation de Laforgue dans ces sept pièces contenant des éléments empruntés ne se limite plus à des reprises littérales, bien que les exemples n'en manquent pas.¹¹³ Les reproductions qui remplacent tel ou tel mot par d'autres, tout en gardant le nombre des syllabes, sont également présentes.¹¹⁴

Les passages où le changement de vocabulaire entraîne la modification de la structure, presque toujours l'allongement du vers, illustrent bien l'indifférence de Laforgue concernant le compte des syllabes. Par ex. le remplacement de « Ah ! faudrait modifier cette situation » (XXX, v. 20) par « Impossible de ... » (III, v. 5) donne un vers de 14 syllabes. Le schéma des rimes de la version originale (rimes plates : Pygmalion : : situation, individu : : perdus) est gardé. Il est à noter que ce vers long est précédé d'un, et suivi de deux alexandrins. Dans ce contexte, son « irrégularité » est mise en relief. Souvent, c'est la substitution d'un substantif, adjectif, verbe, adverbe, etc. par un autre qui rend le vers plus long : « La jeune fille au joli paroissien » (FBV,

¹¹³ Les vers repris sans changement:

FBV	DV
v. 18-19 (XXVIII)	→ v. 43-44 (III)
v. 4, 19-20 (V)	→ v. 54, 56-57 (III)
v. 28 (XXIV)	→ v. 59 (III)
v. 1-3, 8 (XXX)	→ v. 1-2, 4, 27 (IV)
v. 10, 13 (XXXVII)	→ v. 24, 6 (V)
v. 1-3, 7, 9, 17 (LII)	→ v. 8-10, 44, 32, 12 (VII)
v. 5, 9, 12-13, 15-16, 18-19, 20, 23, 28-29, 33-34, (XLIV)	→ v. 8, 16, 19-20, 32-33, 29-30, 31, 36, 47-48, 53-54 (VIII)
v. 1, 17, 19, 22, 23 (II)	→ v. 1, 31, 33, 36, 37 (IX)
v. 2 (XXXVI)	→ v. 48 (X)

¹¹⁴ Les vers repris avec changement de vocabulaire, mais le nombre des syllabes reste le même:

FBV	DV
v. 9-10, 19 (XXX)	→ v. 6-7, 4 (III)
v. 7 (FBV, XXX)	→ v. 26 (IV)
v. 19, 22-23, 28 (XXXVII)	→ v. 11, 27-28, 33 (V)
v. 12, 18, 19 (LII)	→ v. 35, 13, 49 (VII)
v. 11, 14 (XLIV)	→ v. 18, 21 (VIII)
v.14 (II)	→ v. 28 (IX)

XXVIII, v. 6, décasyllabe) → « La jeune demoiselle à l'ivoirin paroissien » (DV, III, v. 28, 13 syllabes) ; – « Oh ! qu'ils sont chers les trains manqués » (XXXVI, v. 4, octosyllabe) → « Oh ! qu'ils sont pittoresques... » (X, v. 21, 11 syllabes).¹¹⁵

Les vers peuvent devenir plus longs par l'ajout de nouveaux mots aussi : « La jeune demoiselle [...] modestement rentre au logis » (FBV, XXVIII, v. 7, quadrisyllabe → DV, III, v. 29, octosyllabe) ; l'« âme » au vers 11 du poème XXVIII sera qualifiée de « belle » (III, v. 33), le « vide de mon cœur » (II, v. 21) de « vide insensé de mon cœur » (v. 35, IX). « Ce cœur, ce corps ! » (v. 17, XXVIII) deviendront : « Ce corps bijou, ce cœur à ténor » (v. 42, III, 4 → 9 syllabes).

En tête de vers anciens repris textuellement, Laforgue met parfois un adverbe, un mot de conjonction ou une interjection : « Ah! que je te les tordrais avec plaisir » (III, v. 41 ← XXVIII, v. 16) ; « Non, non! C'est sucer la chair d'un cœur élu » (III, v. 47 ← XX, v. 1) ; « Donc, que ferons-nous ? Moi, de mon âme » (VII, v. 42 ← LII, v. 5) ; « Enfin ; voici qu'elle m'honore de ses confidences. » (VIII, v. 15 ← XLIV, v. 8) ; « – Mais, chère perdue, comment votre esprit éclairé » (VIII, v. 17 ← XLIV, v. 10) ; « Vous, caillots de souvenir ! » (VIII, v. 39 ← XLIV, v. 22).

Solo de Lune (DV, VII, v. 8-11) reproduit littéralement le premier quatrain (abba) d'octosyllabes de la pièce LII (FBV, *Arabesques de malheur*) à un changement près (il ajoute l'interjection « Bon » à la fin du quatrième vers), déséquilibrant ainsi la régularité des mètres et des rimes. (L'ajout de l'interjection « Ah ! » à la fin du vers 50 du même poème (le dernier d'un quatrain octosyllabique) produit un effet pareil.)

Nous nous aimions comme deux fous,	8	x
On s'est quitté sans en parler,	8	a
Un spleen me tenait exilé,	8	a
Et ce spleen me venait de tout. <u>Bon</u> .	9	x

En allongeant ses vers quelquefois par des rajouts qui paraissent superflus, Laforgue neutralise leur pathos, se moque de lui-même : « Si tu

¹¹⁵FBV

« si infâmes » (XXVIII, v. 14)
 « souffrants » (XX, v. 2)
 « Et nul n'a pu » (LII, v. 19)
 « tendre » (LII, v. 6)
 « On durcira » (LII, v. 10)
 « Va » (XLIV, v. 31)
 « Oh !... » (II, v. 13)

DV

→ « de bastingues à tout venant » (III, v. 37)
 → « ... d'incurables... » (III, v. 48)
 → « Mais nul n'a voulu faire » (VII, v. 14)
 → « faillible » (VII, v. 43)
 → « On s'endurcira... » (VII, v. 33-34)
 → « Tais-toi !... » (VIII, v. 49)
 → « Vraiment... » (IX, v. 27)

voulais seulement m'approfondir ensuite un peu ! » (III, v. 22 ← XXVIII, v. 20). Un autre exemple : les deux derniers distiques d'alexandrins de *Figurez-vous un peu* (II, v. 23-26) seront repris sous cette forme dans la pièce IX (DV, v. 37-40) :

Ainsi, elle viendrait, évadée, demi-morte,
Se rouler sur le paillason que j'ai mis à cet effet devant ma
porte.

Ainsi, elle viendrait à Moi avec des yeux absolument fous,
Et elle me suivrait avec ces yeux-là partout, partout !

Il arrive, bien que beaucoup plus rarement, que Laforgue raccourcisse la version originale par simple changement de mots, ou en supprimant quelques vocables.¹¹⁶ Il retranche le début du vers 9 du poème XXVIII (FBV) : « Et, raide, dit qu'il appartient » → « Sait qu'il appartient » (DV, III, v. 31) ; le vers 15 du même poème : « Et ta chair, sur quoi j'ai des droits ! s'y pâme... » devient après un effacement significatif : « Et ta pauvre chair s'y fait mal ! » (DV, III, v. 38). Le vers 4 du vers libre V : « Ou le poing sur la hanche » comptait à l'origine 12 syllabes (FBV, XXXVII, v. 15) ; le vers 3 de la pièce IX (DV) ne reprend qu'un seul mot de son correspondant (FBV, II, v. 3) : « Je m'enlève rien que d'y penser ! Quel baptême » → « Oh ! Baptême ! » De même, le vers suivant (FBV, II, v. 4) : « De gloire intrinsèque, attirer un *Je vous aime* ! » se transforme en : « Faire naître un *Je t'aime* ! » (DV, IX, v. 5).

Dans quatre cas, la version nouvelle est faite à partir de deux ou trois vers anciens : les vers 4-6 de *Célibat, célibat...* (XX, FBV) : « Ne serais-je qu'un monomane / Dissolu / Par ses travaux de décadent et de reclus ? » sont à l'origine du vers 50 de *Dimanches* III : « En monomanes, en reclus ! » Les vers 17-18 du poème V des *Fleurs* (*Le vrai de la chose*) formeront un seul vers : « L'âme et la chair, la chair et l'âme » (v. 55, III).¹¹⁷ La première strophe de *Dimanches* IV (DV) reproduit les trois premiers vers de *Dimanches* XXX (FBV) en y insérant un vers nouveau (v. 3) et raccroche le vers 5 au vers 4 : « Chute des feuilles, des Antigones, / Des Philomèles », basculant ainsi la régularité

¹¹⁶ « A une tout autre race » (XXVIII, v. 10) → « A un tout autre passé » (III, v. 32)
 « en grand deuil violet » (XXXVII, v. 5) → « en grand deuil » (V, v. 17)
 « Tais-toi » (XLIV, v. 32) → « Laisse ! » (VIII, v. 50)
 « parents » (II, v. 16) → « mes sœurs » (IX, v. 30)
 « Je ne sais ; mais » (II, v. 20) → « Ah, laisse » (IX, v. 34)

¹¹⁷ On a déjà cité cet exemple, figurant sous une autre forme, dans les *Moralités légendaires* aussi.

des mètres et des rimes. (Le dernier vers du sizain repris : « Le fossoyeur les remue à la pelle... » sera par contre séparé en deux : « Mon fossoyeur, Alas poor Yorick ! / Les remue à la pelle ! » (DV, IV, v. 6-7).¹¹⁸ La partie ajoutée (« Alas poor Yorick ! ») fournit une rime au vers nouveau : « ... musiques ! ».) Enfin, les vers 15 et 50 de *Solo de Lune* : « Voulant trop tomber ensemble à genoux » et « Pour tomber ensemble à genoux. Ah ! » sont les variantes des deux octosyllabes *d'Arabesques de malheur* (FBV, LII, v. 21-22) : « Si on ne tombe pas d'un même / Ensemble à genoux, c'est factice. »

Parfois les vers d'origine sont tellement remaniés que l'on ne reconnaît plus que des bribes de phrases, des rimes reprises, regroupées dans un nouvel ordre. C'est le cas du poème *Pétition* (DV, V) et *La vie qu'elles me font mener* (FBV, XXXVII) où les strophes correspondantes présentent des différences très importantes. Le tercet initial de *Dimanches III* rappelle la conclusion du poème *Dimanches XVIII*, mais la formulation de la même idée devient plus compliquée. (Les deux octosyllabes cèdent la place à des vers de 10, 8, et 13 syllabes.)

Comment lui dire : « Je vous aime ? »
Je me connais si peu moi-même.
(FBV, XVIII, v. 17-18)

Bref, j'allais me donner d'un « Je vous aime »
Quand je m'avisai non sans peine
Que d'abord je ne me possédais pas bien moi-même.
(DV, III, v. 1-3)

Ce procédé de composition, qualifié de « collage » par Anne Holmes (in : Hiddleston (ed.) 1988, 130), « a pour but de refléter l'inconstance d'une personnalité consciente de sa nature fragmentaire » (ibid., 122). (Daniel Grojnowski (1988, 221) parle de technique de « patchwork » à propos des *Moralités légendaires*.) L'examen des auto-citations nous a permis de voir en quoi consiste pour Laforgue la nouveauté de la

¹¹⁸ La deuxième partie du vers 25 de *Dimanches XLIV* forme un vers nouveau dans la version des DV (VIII, *Légende*): « Adieu! les files d'ifs dans les grisailles » → « Allons, les poteaux télégraphiques / Dans les grisailles de l'exil » (VIII, v. 40-41).

Le distique (FBV, II, v. 9-10): « Ta bouche me fait baisser les yeux! et ton port / Me transporte! (et je m'en découvre des trésors...) » est découpé en trois vers (DV, IX, v. 20-22).

Le premier vers de *Dimanches XXXVI* (FBV): « J'aurai passé ma vie à faillir m'embarquer » est divisé en deux (DV, X, v. 46-47, complété par « le long des quais »), tout comme le v. 3: « Pour l'amour de mon coeur de Gloire! » (DV, X, v. 49-50).

technique vers-libriste. L'allongement et le raccourcissement des vers d'origine témoignent de son désintérêt concernant le nombre syllabique. L'insertion de vers empruntés dans de nouveaux ensembles, et vice versa montre bien qu'il ne se soucie plus de leur distribution régulière en strophes. L'abandon du retour régulier des mètres, des rimes et des strophes : ce sont les caractéristiques du vers libre.

Malgré les remaniements, les auto-citations gardent souvent leur structure régulière – on a noté de nombreux vers repris tels quels – mais les vers anciens (il y a par exemple des alexandrins en tout point conformes à l'usage classique) ne sont plus perçus comme « modèles ». Les cinq poèmes ne comportant pas de citations contiennent tous quelques strophes d'apparence tout à fait traditionnelle. Les quatrains et distiques d'alexandrins (entièrement nouveaux) de *L'Hiver qui vient* par exemple, semblent venir des *Fleurs de bonne volonté*. (De même, les strophes nouvelles, écrites pour les *Moralités légendaires* sont perçues, elles aussi, comme des citations.) Ces vers « réguliers », tirés de leur ancien contexte ou sans correspondants, sont intercalés dans des suites en vers libres où ils ne font que mieux ressortir la nouveauté de leur entourage.

IV. LE VERS LIBRE (ANALYSES)

1. Les possibilités de l'analyse métrique des vers libres

1.1. Les problèmes principaux

Dans ce qui suit, on s'interroge sur les possibilités de l'analyse métrique de la poésie moderne à travers l'étude des *Derniers vers* de Jules Laforgue et des *Palais nomades* de Gustave Kahn. Les poèmes rassemblés dans ces recueils figurent parmi les tout premiers vers libres français. La pratique poétique de ces deux poètes montre des différences assez importantes, ils ont néanmoins en commun de garder des régularités que l'on s'attachera à repérer. C'est d'ailleurs une caractéristique générale des autres premiers vers-libristes aussi (Emile Verhaeren, Henri de Régnier, Francis Viéllé-Griffin...). Il ne s'agit nullement d'aller à la recherche de passages métriques au nom d'une norme disparue, pour en conclure à la « survivance » du système classique. Il importe pourtant de voir quelle est la part de la tradition dans la versification des poètes étudiés. De l'autre côté, on s'efforce de faire ressortir la variété et les constantes (s'il y a lieu) de leur technique vers-libriste.

Lorsqu'on essaie d'étudier un poème libre avec les mêmes outils que ceux adéquats à la description de la poésie versifiée, on se heurte à des difficultés impossibles à résoudre autrement qu'arbitrairement. Le problème crucial de la versification française est la numération syllabique. Alors, le vers libre introduit « par principe, l'indétermination dans la réalisation prosodique » (Bobillot 1992, 85). Autrement dit, on ne peut plus donner d'une manière évidente la longueur syllabique des lignes. Seule la scansion des vers où aucun « e » muet n'est susceptible d'être apocopé, et nous n'avons pas deux voyelles en contact, ne pose pas de problèmes. Dans beaucoup de cas, la différence ne résulte que de l'élision ou du maintien du « e » muet intérieur et du « e » muet final devant une initiale consonantique. Le nombre des syllabes peut encore différer suivant la façon dont on fait ou non les dièses. A l'intérieur d'un schéma métrique, la prise en compte de la longueur des vers qui précèdent ou suivent, permet de décider ces questions. En revanche, par défaut de « pression métrique » faisant critère, on ne peut plus dire à coup sûr si un vers comme par exemple : « Il bruine » (DV, *L'Hiver qui vient*, v. 13) demande la synérèse (prononciation courante) ou la dièse (conforme à l'étymologie). On peut également hésiter sur le traitement du « e » intérieur du mot « Messageries » au premier vers du même poème : « Blocus sentimental ! Messageries du Levant ! » Étant donné que le

« e » de la suite V + « e »+ C (à éviter selon les règles classiques au même titre que l’hiatus) est considéré à partir des années 1870 comme purement graphique, on arrive à une ligne de 13 syllabes. Avec l’élision du « e » intérieur du mot « messag(e)ri(e)s », on aboutit justement à un alexandrin (avec deux hémistiches égaux). C’est cette solution que retient François Moreau (1987, 43) étudiant les 31 premiers vers de ce poème. Sa démarche est la suivante : « Les deux premiers mots [...] forment avec évidence l’hémistiche d’un alexandrin. Il est aisé de considérer que la suite du vers en constitue le second hémistiche. *Il faut, pour cela...* »¹ réduire le mot « messageries » à trois syllabes. (Il vote dans le cas du vers 13 pour la synérèse.) Ce faisant, il suit la recommandation de Henri Morier (1943, 20) : « Le poète se flattait de ne pas compter les syllabes ? Nous les compterons. Pour voir. Et nous verrons bien si les mètres sont quelconques. » « Et comment compter les syllabes ? » – peut-on demander avec Morier. Sa proposition est la suivante : « *Provisoirement* selon les règles classiques. »

Le décompte syllabique traditionnel (avec le maintien des « e » muets) permet effectivement d’identifier les suites de vers qui rappellent de près le système métrique. Ce qui est problématique, c’est que les quelques rares travaux pratiques² qui analysent des poèmes écrits en vers libres se croient obligés de ramener le plus de vers irréguliers possibles à la règle. Ils élident d’une manière imprévisible tel ou tel « e » muet interconsonantique ou supposent des réalisations en diérèse tout à fait inhabituelles pour faire coïncider les lignes avec des modèles préétablis. Nous avons eu recours parfois, nous aussi, à de tels artifices dans les poèmes isométriques (ou de distribution régulière) de Rimbaud et Laforgue. Mais la « pression métrique » y fait critère et justifie les décisions arbitraires dans un ou deux cas par poème (certainement pas en plus grand nombre). Avec l’abandon du retour régulier des mètres, il n’y a plus de raison de supposer des diérèses contraires à la prononciation courante.

Au lieu d’essayer de faire entrer les lignes des vers-libristes dans le moule des types de vers traditionnels, on pourrait donner dans tous les cas douteux le nombre maximum et le nombre minimum possibles de positions métriques, selon que l’on pratique le maximum de diérèses ou

¹ C’est nous qui soulignons.

² Outre celui de F. Moreau (1987), citons l’analyse que consacre au même poème C. Rivière (1974).

de synérèses,³ et selon que l'on compte ou non les « e » muets interconsonantiques. Donnons quelques exemples :

Oh ! dans les bruines, toutes mes cheminées ! 9-12

Ce vers (DV, I, v. 5) peut être réduit à neuf syllabes si, suivant la prononciation courante, on pratique la synérèse et on apocope les « e » de « bruin(e)s » et « tout(e)s ». Il nous paraît en revanche bien forcé de le scander en 12 syllabes avec la diérèse dans « bru-ines » (conformément pourtant à l'étymologie : pru-ina).

Sur une litière de jaunes genêts 8-12

Le nombre des syllabes de cette ligne (DV, I, v. 22) ne peut être inférieur à 8, mais peut aller jusqu'à 12 (avec la diérèse dans « litières » et la prononciation de tous les « e » finals).

Il est évident que les chiffres ainsi obtenus ne représentent que les deux extrêmes, entre lesquels toutes les solutions intermédiaires sont à prendre en considération, plusieurs lectures sont donc possibles. L'inconvénient de cette méthode est d'une part qu'elle ne permet pas de comptabiliser les différents mètres. (Elle nécessite une description linéaire.) D'autre part, elle rend plus difficile l'identification des strophes traditionnelles :

Fille frê <u>l</u> e, le froid se g <u>î</u> te	6-8
A la masur <u>e</u> qui s'effr <u>i</u> te ;	7-8
Retourn <u>e</u> -t'en vers tes pal <u>a</u> is	7-8
Blancs de cygn <u>e</u> s, aux parcs vi <u>o</u> lets.	7-9
(PN, <i>Lieds</i> II, ⁴ v. 25-28)	

Rappelons que le vers libre est souvent considéré comme résultant de la modernisation de la versification. Les transformations vont le plus souvent dans le sens d'une simplification, à commencer par les conventions qui relèvent de la « fiction graphique ». Le souci de diminuer l'écart entre la prosodie poétique et la prononciation réelle met fin à l'obligation de prononcer le « e » muet intérieur et le « e » muet final devant une initiale consonantique. Cela ne signifie pas forcément que « la

³ Cette méthode, déjà mentionnée (III^e partie, 1.3), est proposée par Bobillot (1992, 71-91).

⁴ Il correspond à la pièce XLV du recueil kahnien selon notre numérotage.

diction du vers n'a pas à être différente de celle de la prose en ce qui concerne le *e* muet. » Cette opinion vient d'une brochure datée de 1896 (La Grasserie : *Du rôle de l'e muet dans la versification française*).⁵ La suppression de certains « e » muets (voire de tout ce qui n'est pas prononcé dans le langage courant), l'une des caractéristiques de la « nouvelle poétique », n'est qu'une possibilité, elle ne devient pas une obligation. « C'est justement la liberté que réclamait le Symbolisme, de pouvoir lire une fois de cette manière, et une autre fois de l'autre. Tout dépend de l'interprétation du lecteur. » – c'est ainsi que résume Elwert le problème dans une discussion lors du Colloque sur *Le vers français au 20^e siècle* (1967, 41).

Les critiques qui s'intéressent à la poésie moderne ont recours, pour diminuer la part de subjectivité dans leur décompte, au témoignage de l'auteur. Henri Morier (1943, 16), par exemple, « [est allé] interroger les poètes eux-mêmes : en 1935, Henri de Régner ; en 1937, Francis Vielé-Griffin. » Frédéric Deloffre (in : Parent (ed.) 1967, 50), se proposant de « reconnaître en quoi [Yves Bonnefoy] se rattache à la tradition de la versification française », a fait lire par le poète tous les vers où il trouvait des difficultés concernant le décompte syllabique. Il conclut de cette lecture que Bonnefoy « ne fait guère de diérèse, il prononce presque toujours l'*e* muet » (ibid., 46). Plus récemment, Jérôme Thélot (1983, 25) s'inspire des lectures enregistrées de Bonnefoy, pour arriver pratiquement à la même constatation : « il dit tous les *e* caducs dans les vers inférieurs ou égaux à 12 syllabes, et presque tous dans les vers hors-mesures, il ne prononce pas de diérèse [...] »

On ne met pas en doute que « la personne la mieux qualifiée pour dire ses vers est naturellement le poète lui-même » (Cornulier 1982, 128), bien que la mise en garde de Cornulier (ibid., 129) nous paraisse tout aussi juste : « rien ne nous garantit que le poète retrouve, en lisant [ses vers], l'état d'inspiration dans lequel il les a créés ». Ce qui est de plus, les témoignages de ce type n'existent que pour quelques auteurs du XX^e siècle. (On possède la description de la prononciation de deux poètes parnassiens, Théodore de Banville et Leconte de Lisle, due aux soins de Lubarsch (*Über Deklamation und Rhythmus der französischen Verse*, 1888) : ils mettaient en valeur toutes les voyelles dans les cas de diérèse et chaque « e » muet.⁶)

En ce qui concerne la diction de Laforgue, on est laissé dans l'indétermination concernant la lecture à choisir. On ne peut prendre pour

⁵ Cité par Le Hir (1956, 158).

⁶ Ouvrage présenté par Le Hir (1956, 148-149).

référence que le contexte poétique de ses œuvres précédentes. Il est pourtant impossible de savoir si le traitement de certains mots en diérèse correspond à sa prononciation ou il n'est qu'un procédé ironique. Ce qui est plus, le même mot compte parfois, suivant les besoins du vers, tantôt pour une, tantôt pour deux syllabes. Dans nos décomptes, on a opté pour la synérèse, plus proche du langage courant. C'est ainsi que par exemple les vers suivants ne se composent que de 13 syllabes :

Attisent de cent fioles de vitriol oriental ! (II, v. 30)
La jeune demoiselle à l'ivoirin paroissien (III, v. 28)
Ô géraniums diaphanes, guerroyeurs sortilèges, (X, v. 1)

Il serait facile de réduire le nombre des syllabes de ces vers à 12 avec l'apocope d'un « e » muet. Dans beaucoup d'autres cas, par contre, c'est son maintien qui est nécessaire pour obtenir par exemple des suites d'alexandrins bien césurés.

En ce qui concerne Gustave Kahn (1897, 30-31), on a déjà fait allusion à la seule indication donnée par lui concernant la façon dont il évalue les « e » muets. Citons le passage en question dans son intégrité parce qu'il a donné lieu à des interprétations contradictoires :

Une autre différence entre la sonorité du vers régulier et du vers nouveau découle de la façon différente dont on y évalue les *e* muets. Le vers régulier compte l'*e* à valeur entière quoiqu'il ne s'y prononce point tout à fait, sauf à la fin d'un vers. Pour nous, qui considérons, non la finale rimée, mais les divers éléments assonancés et allitérés qui constituent le vers, nous n'avons aucune raison de ne pas le considérer comme final de chaque élément et de le scander alors, comme à la fin d'un vers régulier. Qu'on veuille bien remarquer que, sauf le cas d'élision, cet élément, l'*e* muet, ne disparaît jamais même à la fin du vers ; on l'entend fort peu, mais on l'entend. Il nous paraît donc plausible de le scander, en le considérant entre les syllabes environnantes comme un simple intervalle, et en cela nous sommes d'accord avec la déclamation instinctive du langage qui est la vraie base de la rythmique, et même la constitue [...].

Il s'ensuit selon J. C. Ireson (1962, 14) qu'il faut « compt[er] donc forcément l'*e* atone comme un élément positif, qui joue son rôle dans la composition numérique du groupe. » On préfère en déduire que Kahn tient pour « plausible » l'apocope de certains « e » muets finals, comme

c'est l'usage à la fin des vers. On suit par là l'interprétation de Henri Morier (1989, 56). En ce qui concerne la suppression du « e » muet dans la poésie moderne, il n'y a pas de règles précises. On ne peut observer que quelques tendances générales : il tombe le plus facilement en fin de groupe rythmique. Il est couramment apocopé en fin des mots fréquents (par exemple : une, comme, elle, celle, cette, toute, même, encore). Les finales « -es » et « -ent » s'élident souvent si le mot suivant commence par une voyelle. (On a évoqué plusieurs témoignages qui attestent que des poètes comme Henri de Régnier ou Yves Bonnefoy n'ont pas fait l'apocope, même dans ces positions.)

Dans le cas des *Palais nomades* de Kahn, la situation se complique par le fait (auquel on a déjà attiré l'attention) que le recueil n'est pas entièrement composé en vers libres. Les premières sections contiennent des vers réguliers et des vers libérés. Ce n'est qu'à partir d'*Intermède* que les vers libres apparaissent, mais ils ne deviendront pas exclusifs. Kahn tient à les mêler jusqu'au bout du recueil. Il est donc sans intérêt de donner un tableau global sur les strophes et mètres des 64 poèmes qui le composent. On préfère traiter tour à tour ses vers réguliers, libérés et libres. La délimitation de ces trois groupes nécessite des critères d'identification fiables. C'est évidemment la différenciation du vers libre des vers libérés qui est la plus problématique. Les vers libres de Kahn, tout comme ceux de Laforgue, contiennent souvent des strophes régulières. Par commodité et pour faciliter l'identification de ces mètres traditionnels, on n'a pas supposé d'élision à l'intérieur des vers libres.⁷ Les différences par rapport aux vers libérés ressortent mieux de cette façon. Les lectures pratiquant l'apocope des « e » muets interconsonantiques se font dans le cas des vers appelés *approximatifs* dont les lignes comptent toutes à peu près 12 syllabes.⁸ Quant aux vers plus longs, le nombre global des syllabes n'apporte plus d'informations de ce type.

⁷ C'est d'ailleurs la méthode adoptée par plusieurs critiques dont Scott (1990) et Gouvard (1999, 296-297).

⁸ Leuwers (1990, 159) parle à ce propos des « alexandrins vacillants » de Francis Jammes.

1.2. La versification des *Derniers vers* de Laforgue

1.2.1. Présentation générale

Les *Derniers vers*, comme le titre aussi l'indique, est un recueil posthume. Les éditeurs, Félix Fénéon et Édouard Dujardin, ont réuni les poèmes de Laforgue parus dans *La Vogue* et la *Revue indépendante* entre août et décembre 1886.⁹ Ils ont suivi leur ordre de publication, à une exception près,¹⁰ et ont clos la série par un poème resté inédit du vivant de l'auteur. Les éditions successives, celles de G. Jean-Aubry (1922-1930), de Pascal Pia (1970) et tout récemment, de Pierre-Olivier Walzer¹¹ (1995) conservent le titre, l'ordonnance et le numérotage de l'édition originale (1890), et en reproduisent le texte avec les variantes. (Les manuscrits représentent dans plusieurs cas des versions postérieures au texte des revues.)

Dans ce qui suit, on se propose d'examiner en détail la versification de ces douze poèmes libres, tout en signalant les principaux problèmes que pose, hors de tout contexte normatif, leur analyse métrique.

En essayant de caractériser d'une façon générale « la métrique » des 819 « derniers vers » de Laforgue, on ne doit pas oublier que ses poèmes ne forment un « recueil » que grâce aux éditeurs. (Il est intéressant de noter que les derniers vers de Rimbaud sont également réunis par les éditeurs et désignés sous le même titre.) Les circonstances de la publication du recueil nous rendent plutôt réservée sur l'interprétation de Hiddleston (1980, 28) qui considère « l'oeuvre [comme] une unité où les problèmes du poète sont examinés de plusieurs points de vue, et ensuite résolus. A la différence des *Complaintes*, les *Derniers Vers* suivent un

⁹ *L'Hiver qui vient*, *Légende des trois cors* (*La Vogue*, 16-23 août 1886), *Dimanches I* et *II* (les pièces III et IV dans le recueil) (ibid., 30 août - 6 septembre), *Pétition*, *Simple agonie* (ibid., 11-18 octobre), *Solo de lune*, *Légende* (ibid., 25 octobre - 8 novembre), *Sur une défunte* (*Revue indépendante*, 1^{er} novembre 1886), *Les Amours* (ce poème est séparé en deux pour donner les pièces IX et X du recueil) (*La Vogue*, 6-13 décembre). Le poème XII n'était pas publié du vivant de l'auteur.

« Les *Derniers Vers* de Jules Laforgue [...] ont été composés dans les deux dernières années de sa brève existence, soit en 1886 et 1887. » – la datation de Aquien-Honoré (1997, 63) s'avère inexacte à ne considérer que les dates de publication des poèmes. Leur composition s'étend sur un laps de temps encore plus court.

¹⁰ *Sur une défunte* (XI) aurait dû précéder les pièces IX et X qui formaient un seul poème à l'origine.

¹¹ Les trois volumes de l'édition *L'Age d'Homme* sont publiés par les soins de plusieurs spécialistes dont Jean-Louis Debauve, Daniel Grojnowski, Jean Bellemin-Noël, Pascal Pia. Les *Derniers vers* sont présentés et annotés par P.-O. Walzer (tome II).

développement linéaire à la manière de *Fleurs du mal*, à condition qu'on nuance pour tenir compte [...] d'une simultanéité qui couvre cette progression. » Hiddleston (ibid., 77) conclut son étude sur le « chef-d'œuvre de Laforgue » en déclarant que le recueil représente « une synthèse [...] de l'expérience sentimentale et même métaphysique du poète ». L'idéal de Laforgue – une poésie « *sans sujet appréciable* »¹² – aussi bien que sa technique d'auto-citation (étudiée plus haut) contredit tout « récit continu ». Des *Premiers poèmes* aux *Derniers vers*, comme de *L'Hiver qui vient* (I) à *Noire bise, averse glapissante...* (XII), son répertoire thématique ne change guère,¹³ les images de l'automne (la pluie, le vent) et de la solitude reviennent inlassablement d'un texte à l'autre. Ce qui est original dans cet ensemble de poèmes, c'est avant tout la formule du vers libre, l'aboutissement d'une expérimentation constante à la recherche d'une forme capable de traduire les hésitations, les incertitudes du poète.

L'analyse formelle doit également tenir compte de ce que ces poèmes sont faits en grande partie de vers empruntés au recueil précédent, les *Fleurs de bonne volonté* (recueil prêt à la publication, mais abandonné par l'auteur). L'examen des passages repris nous a permis de confronter les deux derniers états de la pratique poétique de Laforgue : celle du vers libéré et celle du vers libre. Pour un lecteur moderne, déjà habitué au vers libre, l'émancipation prosodique de Laforgue peut paraître bien prudente. Il importe de situer ses innovations dans le contexte de son œuvre et dans le contexte historique des années 1880. Le recueil des *Fleurs de bonne volonté* (étudié en détail, III. 2.1-5) nous fournira une base naturelle de comparaison pour les *Derniers vers*. On s'efforcera de montrer qu'avec sa dernière entreprise poétique Laforgue a franchi une étape décisive.

Le seul document que l'on possède de Laforgue concernant ce « second [volume], tout autre », se trouve dans une de ses lettres adressées à Gustave Kahn. (Ils se sont rencontrés à une soirée du Club des Hydropathes. Kahn présente à Laforgue Charles Henry. Devenus ses meilleurs amis, ce sont eux qui le tiennent au courant de la vie littéraire parisienne, pendant qu'il travaille en Allemagne (de novembre 1881 jusqu'à septembre 1886) en tant que lecteur au service de l'Impératrice-

¹² Souligné par Laforgue (1992, 44) lui-même dans son ébauche d'étude qu'il voulait consacrer à Baudelaire. La citation exacte: « – faire des poésies détachées – courtes – *sans sujet appréciable* ».

¹³ « Mais tu ne peux que te répéter, ô honte! » (DV, *Simple agonie* VI, v. 2.)

Reine Augusta (place obtenue sur la recommandation d'Ephrussi et de Paul Bourget).¹⁴

La lettre en question est datée d'août 1886, de Schlangenbad, où Laforgue (1995, 863-864) explique à Kahn, enthousiasmé et déterminé à la fois, sa « nouvelle manière ».

En ce moment je patauge dans le plus absolu sans-gêne. Je ne touche pas au volume sur Berlin. Je ne fais même pas l'article sur l'Exp. de Berlin pour la Gazette, pas même travailler à mes nouvelles. Pour m'ôter toute envie de publier le volume de vers que j'ai fait cet hiver et que je t'ai lu au lit (encre rouge et papier jeune), j'en fais un second, tout autre.¹⁵ Le type d'aspect est la pièce sur l'hiver¹⁶ que je t'ai envoyée. J'oublie de rimer, j'oublie le nombre des syllabes, j'oublie la distribution des strophes, mes lignes¹⁷ commencent à la marge comme de la prose. L'ancienne strophe régulière ne reparait que lorsqu'elle peut être un quatrain populaire, etc. ... J'aurai un volume ainsi en arrivant à Paris. Je ne fais que ça [...]. Je ne ferai jamais plus de vers qu'ainsi [...]. Je vais essayer d'envoyer de ma nouvelle manière à Remacle.

On se propose de s'interroger – en suivant les indications du poète – sur ces quatre points : la typographie, la distribution des strophes, la rime et le nombre des syllabes.

¹⁴ De retour à Paris, Laforgue est obligé de vivre, avec sa jeune femme anglaise rencontrée à Berlin, de sa production littéraire. Atteint de phthisie, il meurt quelques mois plus tard, à l'âge de 27 ans.

La chronologie la plus complète de la vie de Laforgue, publiée d'abord dans le numéro spécial de *l'Europe* (mai 1985, 123-137), reprise dans les deux premiers tomes de l'édition de *L'Age d'Homme* de ses *Oeuvres complètes* (I. 22-57; II. 27-51) est due aux soins de Pierre-Olivier Walzer. On trouvera encore des informations biographiques détaillées au début des ouvrages suivants: Ruchon (1924, 15-39), Guichard (1950, 11-20), Dury (1966, 5-28).

¹⁵ Laforgue fait allusion aux écrits suivants: *Berlin. La Cour et la Ville*, publié seulement en 1922. *Exposition du Centenaire de l'Académie Royale de Berlin*, article paru dans la Gazette des Beaux-Arts (1^{er} oct. 1886). *Moralités légendaires*, recueil de nouvelles, paru peu après sa mort, 1887.

¹⁶ Il s'agit de *L'Hiver qui vient*, poème initial du recueil.

¹⁷ Il est significatif que Laforgue emploie le mot « ligne » au lieu du mot « vers ».

1.2.2. La typographie

En ce qui concerne la mise en page, les poèmes des *Derniers vers* ont l'apparence de la forme versifiée : les lignes sont incomplètes vers la droite et prennent toujours la majuscule au premier mot. A l'opposé de l'usage classique, les changements de nombre syllabique ne sont pas marqués par un retrait à la marge : tous les vers sont alignés à gauche. En revanche, la différence de longueur des vers donne à droite des blancs variés, créant ainsi un rythme visuel.

La plupart des poèmes des *Fleurs de bonne volonté* ne comptent qu'une vingtaine de vers. En revanche, la longueur moyenne des pièces libres est de 68 vers (74, si on se reporte à la version originale du poème *Amours*, séparé en deux par les éditeurs). Le texte le plus long se compose de 107 vers (*Solo de lune*, VII).

La surabondance des points d'exclamation – près d'un quart des vers (189 sur 819, dont 48 sont suivis de trois points) se termine par ce signe de ponctuation – matérialise la modalité dominante du recueil, celle de l'exclamation. Les 95 occurrences à l'intérieur des lignes, en segmentant les vers, contribuent également à dessiner l'image extérieure des textes.

Les tirets peuvent avoir une valeur ouvrante dans les dialogues (II, v. 15, 18, 21, 23, 44 ; III, v. 60 ; VIII, v. 17, 21, 24, 40 ; XI, v. 5), ou une valeur disjonctive à l'intérieur du vers (VI, v. 1). Les guillemets accompagnent dans la plupart des cas l'emploi dialogique du tiret.¹⁸ Le poète met parfois entre parenthèses ses commentaires ironiques.¹⁹ Les italiques indiquent en général une formule exclamative d'origine étrangère : « *Vae soli* » (III, 14, 18, 27) ; « *Alas poor Yorick !* » (IV, v. 6), « *motus* » (V, v. 25), « *Amen* » (V, v. 44), « *Angelus !* » (X, v. 9). Ils peuvent mettre en relief un mot important pour le poète : « ensemble » (VII, v. 15), les majuscules remplissent la même fonction dans la pièce VI, v. 59 : RAISON.

Fréquent dans les *Fleurs de bonne volonté*, le procédé de l'apostrophe typographique, auquel Laforgue a eu recours le plus souvent pour avoir des strophes isométriques, disparaît complètement dans les *Derniers vers*. La longueur des vers libres peut suivre en pleine liberté le mouvement des impressions, des sensations. Il est donc superflu de marquer par cet artifice les « e » muets qui seraient surnuméraires dans le décompte syllabique.

¹⁸ II, v. 44-47; III, v. 1; V, v. 47-48; VI, v. 56, 64; VII, v. 12, 13, 35, 37, 47, 48; VIII, v. 17-54, 61; IX, v. 5, 18-36; X, v. 21-23, 52; XI, v. 21-24; XII, v. 7-8.

¹⁹ I, v. 75-78; II, v. 49, III, v. 4-5; X, v. 24-25, 39; XII, v. 18-19.

1.2.3. Les strophes

Les 819 vers du recueil sont répartis en 168 suites, séparées par des espaces blancs, satisfaisant ainsi au paramètre typographique de la strophe, donc l'apparence est gardée. Si on ne considère que le nombre des lignes que ces groupes contiennent, en se contentant de la définition typographique de la strophe,²⁰ on retrouve les types traditionnels, facilement identifiables. Les types de strophes les plus souvent utilisés sont les suivants (en ordre décroissant) : distiques (31 occurrences), quatrains (27), quintils (20), sizains (18), septains (16), tercets (14), huitains (8), neuvains (5), dizains (4). Rappelons que dans les *Fleurs de bonne volonté* on a une large prédominance des quatrains (166), la deuxième place étant occupée par les distiques (79). Tandis que dans le recueil abandonné Laforgue ne « réduit » la strophe à un vers séparé qu'une seule fois (XV, *Petite prière sans prétentions*), huit poèmes des *Derniers vers* en comptent une (III, VI), deux (II, VIII, X, XI) ou trois (IV, XII) occurrences (16 au total). Ces lignes autonomes séparent le plus souvent des séquences longues : par exemple dans la pièce VI (*Simple agonie*), elle est intercalée entre un dizain et un neuvain. Laforgue dépasse neuf fois dans ses *Derniers vers* la « limite » supérieure de 10 vers : nous avons deux onzains (V), trois douzains (VIII, X, XII), deux suites de 14 vers (VI, VII), une séquence de 16 vers (I) et un groupe de 20 vers (V).

Lors de l'étude des *Fleurs de bonne volonté*, on a insisté sur la complexité des strophes. Mais trente-neuf poèmes sur cinquante-cinq y sont encore construits sur la répétition d'une seule forme strophique. Les pièces libres par contre ne sont jamais monostrophiques, quant à l'enchaînement de strophes différentes, il serait vain de chercher une régularité. (On a également constaté que Laforgue insère souvent les vers empruntés du recueil précédent dans de nouveaux ensembles sans se soucier de leur distribution régulière en strophes.)

Le nombre des types de strophe utilisés à l'intérieur d'un même poème va de 5 (V, IX) jusqu'à 9 (VII, XII). Ils se suivent d'une manière aléatoire. Il s'ensuit que les quelques cas de reprise de strophes identiques²¹ ou d'alternance partielle retiennent l'attention. La succession de plusieurs distiques (II, VIII, IX, X) se remarque le plus aisément. Ils peuvent se trouver dans le corps des poèmes (II, v. 21-22, 23-24 ; VIII, v. 47-48, v. 49-50, v. 51-52, v. 53-54 ; X, v. 30-31, v. 32-33). La pièce II se

²⁰ Un ensemble de vers qu'un espace de blanc sépare de l'ensemble suivant.

²¹ Deux tercets (II), deux onzains suivis par deux sizains (V), deux sizains (VIII), deux septains (XII).

termine par trois distiques. A la fin du poème IX, aux quatre distiques de rimes plates s'ajoute un sizain de type (aabbcc). Ce n'est pas le seul cas où la mise en page contredit la disposition rimique. A l'intérieur des neuvains du premier poème par exemple, il n'est pas difficile de reconnaître des quatrains plus ou moins réguliers (I, v. 62-65, v. 66-69, v. 75-78). Les vers 62-65 n'entretiennent aucun rapport ni avec le premier (v. 61), ni avec les quatre derniers vers de la séquence. Ce neuvain n'a que l'apparence d'une strophe de neuf vers et, du point de vue de la disposition rimique, constitue plutôt une suite de deux quatrains (aabb+cbbc), précédés d'un vers sans correspondant phonique dans son entourage. Le huitain de *Solo de lune* (VII, v. 58-65) se décompose également en deux quatrains de rimes croisées. Sa séquence de 14 vers (VII, v. 80-93) rassemble quatre distiques (aabbccdd), suivis par un quatrain (bebe) et un nouveau distique (ff). (En ce qui concerne le nombre des syllabes, la diversité est grande, allant de 4 à 14 syllabes.) De même, la « strophe » la plus longue du recueil (V, v. 49-68) pourrait être divisée en plusieurs sous-ensembles dont deux distiques de rimes plates (v. 58-59, v. 60-61), un quatrain de rimes croisées (v. 62-65) et un tercet en monorimes (v. 66-68). On peut également être attentif à l'alternance des tercets et des septains (v. 41-60),²² ainsi qu'à la symétrie des deux sizains (premier et dernier groupes) dans la pièce liminaire. Le premier sizain répète en plus deux fois la succession de deux vers longs et d'un vers court. C'est une forme très fréquente chez les romantiques, avec des règles spécifiques concernant le schéma rimique, négligées par Laforgue.

Malgré les récurrences ponctuelles qu'on vient de relever (et qu'on pourrait compléter par quelques autres), l'organisation strophique des *Derniers vers* résiste à toute description systématique. Les outils d'analyse introduits par Gouvard (1999, 2002), pertinents pour rendre compte de la diversité et complexité des vers libérés de Rimbaud et de Laforgue, ne sont plus applicables, ou plus précisément, ils ne le sont que pour telle ou telle séquence qui se réfère aux modèles classiques, mais jamais aux textes entiers.

La strophe est définie, suivant les règles traditionnelles, non seulement par le paramètre typographique, mais aussi par la combinatoire des mètres et des rimes ainsi que par la structure syntactico-sémantique. Ce dernier critère, ayant pour objectif de renforcer l'unité des suites de vers, implique d'une part que l'enjambement d'une strophe à l'autre est interdit et d'autre part que les séquences doivent posséder un seul thème. Pour « clore » ses strophes, Laforgue a souvent recours aux points

²² L'alternance des quatrains et quintils (VII, v. 8-31; XI, v. 20-37) est moins perceptible.

d'exclamation ou aux points de suspension, créant ainsi justement l'effet d'une ouverture. Dans trois poèmes, on trouve des strophes qui – au détriment de leur propre unité – sont liées entre elles par des signes de ponctuation : deux-points (VI, IX), virgule (II). La séparation des quatre derniers vers de la pièce II (« On fut quérir les autorités / De la localité, // Qui dressèrent procès-verbal / De ce mystère très-immoral. ») en deux distiques, paraît aléatoire. L'enjambement peut d'ailleurs relier des vers appartenant à des strophes différentes même dans les cas où ils sont séparés par une ponctuation forte :

Mais toi, il ne faut pas que tu t'abandonnes,
A ces vilains jeux !...

A ces grandes pitiés du mois de novembre !
(XII, v. 56-57.)

Il arrive que le dernier mot d'une strophe soit repris au début de la strophe suivante (VIII, v. 67-68, X, v. 54-55). Le premier vers de la dixième suite du poème XI reproduit intégralement le monostiche précédent (« Et je ne serais qu'un pis-aller, »), terminé par une virgule. La distribution des strophes contredit souvent le schéma des rimes qui serait complet (quintil du type (ababa)) si les vers n'étaient pas séparés par un blanc typographique.

Pauvres cors ! pauvres cors !	a	(a)
Comme ils dirent cela avec un rire amer !	x	(b)
(Je les entends encor).	a	(a)

Le lendemain, l'hôtesse du <i>Grand-Saint-Hubert</i>	x	(b)
Les trouva tous trois morts.	a	(a)
(II, v. 47-49, 50-51.)		

1.2.4. Les rimes

En ce qui concerne l'emploi des rimes de Laforgue dans ce recueil, les indications données ligne par ligne (voir l'appendice 4.3) nous permettent d'en former une idée. La notation conventionnelle (une lettre différente pour chaque rime nouvelle) dans des textes de cette longueur et de cette diversité rimique nous paraît inutilisable et peu informative. Scott (1990, 210-212), donnant le schéma des rimes d'un seul poème du recueil (*Dimanches* III), procède pourtant de cette manière. Les 64 vers de la

pièce analysée nécessitent l'utilisation de toutes les lettres de l'alphabet. Scott n'indique pas les assonances. Suivant sa notation, il n'y a pas de rimes « zéro » non plus, puisque les vers blancs trouvent un écho dans la strophe suivante, éventuellement dans les vers plus éloignés. C'est ainsi que le vers 6 par exemple rime selon lui avec le vers 50. Ces cas sont difficiles à repérer, et on ne croit pas qu'ils soient voulus par l'auteur. On préfère donc donner la disposition des rimes pour chacune des séquences à part et non pour le poème entier, bien que les rimes ne soient pas les mêmes de strophe à strophe. (X correspond à la rime zéro, l'apostrophe marque l'assonance.)

La remise en cause du système rimique classique présente des écarts considérables suivant les différents poèmes libres. (Ce sont les deux premiers poèmes des *Derniers vers* qui exposent le plus de régularité, du point de vue des rimes aussi bien que du point de vue des mètres. La pièce IX présente le plus d'éléments empruntés et gardés plus au moins fidèlement.) Mais aucun d'entre eux n'est entièrement dépourvu de rimes, pratique courante chez plusieurs poètes du XX^e siècle. Au contraire, l'examen en détail du recueil entier montre que les rimes sont rarement absentes. On a relevé 113 vers (sur 819) qui paraissent isolés, puisque leur dernière syllabe est laissée sans répondant homophonique dans leur strophe. Il faut préciser que dans un système classique le nombre des vers blancs serait beaucoup plus grand. Les rimes ne satisfaisant pas à la règle de la rime pour l'oeil (les rimes entre singuliers et pluriels, entre terminaisons masculines et féminines) ou celles qui ne sont pas pures phoniquement (entre [ɛ] et [e], par exemple), ainsi que les assonances y sont exclues des rimes proprement dites.

Les vers blancs du recueil interrompent le plus souvent des suites rimées, ils peuvent aussi se suivre comme par exemple aux vers 8-9, 19-20, 34-35 du poème X où on dénombre au total 15 rimes « zéro » (sur 58 vers). (La pièce la plus longue (VII) n'en contient que 7 sur 107.)

Il arrive aussi que les vers blancs assontent d'hémistiche à hémistiche ou forment rime interne :

Oh, tombée de la pluie ! Oh ! tombée de la nuit ! (I, v. 2.)
Dans la forêt mouillée, les toiles d'araignées (I, v. 14.)
De funérailles en relevailles (IV, v. 46.)
Ils sont ces messieurs, toi tu viens des cieux. (IX, v. 19.)
Ô ma petite mienne, ô ma quotidienne (X, v. 13.)

Ils peuvent trouver un écho à l'intérieur des vers voisins :

La rouille ronge en leurs spleens kilométriques
Les fils télégraphiques des grandes routes où nul ne passe. (I, v.
52-53.)²³

ou à la fin des vers plus ou moins éloignés :

Que tu es méchant ! (II, v. 17, dernier vers d'un tercet (aa'x))
Pour voir le Soleil couchant. (II, v. 20, dernier vers du tercet
suivant (aax))²⁴

En ce qui concerne la qualité des rimes, on constate la dominance des rimes pauvres ou suffisantes. Les rimes riches sont rares (par ex. I, v.1-3. Levant :: le vent, rime dissyllabique ; III, v. 13, 15, 17. porte :: qu'importe :: morte). Signalons quelques paires rimiques inhabituelles : dans le poème IV, « musiques » rime avec « Yorick », la pièce VI met en position de rime la conjonction « que » et la fait rimer (approximativement) avec la forme verbale : « peut » (v. 6 et 9). La rime la plus surprenante se trouve dans le poème XI (v. 13-14) : D :: d'eux. (Laforgue pouvait s'inspirer du poème célèbre de Victor Hugo (*Réponse à un acte d'accusation*) où la lettre « D » rime avec l'adjectif « débordé » :

Je suis le démagogue horrible et débordé,
Et le devastateur du vieil ABCD.²⁵

L'assonance devient beaucoup plus fréquente que dans les *Fleurs de bonne volonté*. Tous les poèmes libres (sauf la pièce XI) en présentent au moins une (II, IV), souvent plusieurs occurrences (deux : I, VI, VII, IX ; trois : III, VIII, X, XII ; cinq : V).²⁶

²³ D'autres exemples dans ce même poème: brunes → D'usines (I, v. 5-6); revienne → revienne (v. 25-26) et antienne (v. 28).

²⁴ I, v. 32: hallali ← v. 18: ensevelis; v. 41: belles → v. 47: ribambelles; v. 48: garde-chasse → v. 51: masses et v. 53: passe; v. 61: échos → v. 75: pianos, etc.

²⁵ Hugo, V. 1882. *Œuvres complètes. Poésie V. Les contemplations*. Hetzel-Quantin, 28.

²⁶ I, v. 41-42: belles :: jardins, v. 44 et 47: vertes :: ribambelles; II, v. 15-16: tu te caches :: cor de chasse; III, v.1-2: Je vous aime :: sans peine, v. 34 et 36: piano :: s'y ânonne,* v. 52 et 56: elle :: fier; IV, v. 54-55: elle :: sied; V, v. 4-5: la hanche :: s'échange, v. 26 et 29: vierge :: Elle, v. 33-34: syncope :: robe, v. 38-39: chambre:: descendre, v. 44-45: elle :: secrets; VI, v. 8 et 14: monte :: retombe, v. 60-61: automne :: cors; VII, v. 73 et 75: terme :: lanternes, v. 98 et 102: lune :: je t'en conjure; VIII, v. 4-5: féminine :: maligne, v. 36-37: maigrie :: devenir, v. 58-59: or :: Antigones; IX, v. 9-10: foudre :: s'ouvre, v. 21-22-23: transporte :: trésors :: se borne; X, v. 2, 7 et 10:

On a mentionné le dernier poème des *Fleurs* (LVI, *Air de biniou*) où la rime est réduite à la répétition de la dernière consonne prononcée [z] : cornemuse :: oiseuse :: méprise :: mauvaise, etc. Dans les *Derniers vers*, les contre-assonances s'intercalent dans des suites rimées : I, v. 33-35 : s'amène :: chemine, v. 44-45 : vertes :: mortes ; II, v. 47-48-49 : cors :: amer :: encore, v. 50-51 : Hubert :: morts ; III, v. 24 et 26 : blanches :: brioches ; IV, v. 11-12 : cloches :: dimanches, v. 44 et 46 : veille :: relevailles ; VII, v. 19-20 et v. 101-102 : heure :: je t'en conjure ; IX, v. 23 et 25 : se borne :: tu te retournes ; X, v. 48-49 : histoires :: amour, v. 57-58 : chair :: amour ; XI, v. 21 et 23 : démarche :: cherche, v. 34-35 : dehors :: coeur. Ces quatorze cas dispersés dans huit vers libres ne sont pas trop nombreux, ils ne manquent pourtant pas de détonner dans leur contexte rimique plus ou moins régulier.

La rime du même au même, condamnée par les règles classiques, n'est utilisée qu'à partir du dernier tiers du siècle. Avant, elle n'apparaît que rarement, chez Hugo, par exemple.²⁷ Les poètes y recourent en général dans les poèmes voulant imiter la chanson populaire, très en vogue tout au long du XIX^e siècle.

« Pourquoi ne comprenez-vous pas ? »
 Mais nul n'a voulu faire le premier pas,
 (*Solo de lune* VII, v. 13-14.)

Cette rime est tolérée, parce que le mot de rime « pas » est un mot de négation dans le premier cas, tandis qu'il appartient à la catégorie du nom dans le second. (Cette paire rimique réapparaît aux vers 5-6 du poème XI.) La situation est différente lorsque Laforgue fait rimer deux homophones de catégorie identique : des noms (IV, v. 48 et 50 ; V, v. 53 et 57 ; VII, v. 82 et 88, v. 95 et 101, v. 104-105 ; IX, v. 33-34 ; X, v. 49-50 ; XII, v. 47-48), des verbes (VII, v. 3 et 5), des adverbes (IV, v. 47-49, v. 56-57-58).

Chez Laforgue, la reprise du même mot en position de rime dans deux ou plusieurs vers consécutifs vise le plus souvent à produire un effet parodique.

Ah ! Que ne suis-je tombé à tes genoux !

monomanes :: représailles :: nuptiales, v. 37 et 39 : fou :: amours, v. 40 et 44 : bas :: Arts ; XII, v. 2-3 : closes :: Morgues, v. 18-19 : larmes :: femme, v. 33-34 : suffise :: envie. (*On a déjà commenté cette assonance venant du recueil des *Fleurs de bonne volonté*.)

²⁷ Voir sur ce sujet Gouvard (1999, 173).

Ah ! Que n'as-tu défailli à mes genoux !
(*Solo de lune* VII, v. 104-105)

Parfois ses prunelles clignent un peu
Pour vous demander un peu
De vous apitoyer un peu !
(*Dimanches* IV, v. 56-58)

Comme on l'a vu, les *Derniers vers* sont loin d'être privés d'échos phoniques finals et intérieurs. Quant à la disposition des rimes, toutes les possibilités de répartition (avec une large prédominance des rimes plates) y sont présentes. La nouveauté en ce qui concerne l'utilisation des rimes se mesure mieux si on la compare à celle du recueil des vers libérés. La moitié des *Fleurs de bonne volonté* sont encore monorimiques : onze poèmes sont construits exclusivement sur des rimes croisées, dix sur des rimes plates et cinq sur des rimes embrassées. Les autres pièces utilisent également ces répartitions, mais le schéma peut changer d'une strophe à l'autre. Leur alternance reste tout de même dans la plupart des cas régulière. En revanche, dans les *Derniers vers* il est impossible de repérer une quelconque régularité systématique. La présence des strophes de schéma rimique conventionnel ne fait que renforcer l'imprévisibilité. Elles servent à construire des contrastes avec les vers non ou seulement approximativement rimés. Les allitérations, assonances et rimes intérieures acquièrent un rôle important dans la construction des réseaux phoniques des textes. Un mot peut en appeler un autre par assonance et allitération :

Le sanglant étang, aussitôt s'étend, aussitôt s'étaie. (II, v. 31)
Et passez layettes et collerettes et robes blanches (III, v. 24)
Sans miel, sans fiel, ma belle âme danse, (VII, v. 5)
Devant le soleil couchant qui dans son sang se vautre ! (XII, v.
46)²⁸

1.2.5. Les mètres. L'alexandrin

On a vu que Laforgue se permet déjà dans les *Fleurs de bonne volonté* de nombreuses libertés par rapport au système traditionnel. L'hiatus, par exemple, non seulement n'est pas proscrit, il y devient même très

²⁸ Ce dernier vers ne manque pas d'évoquer le pantoum célèbre de Baudelaire: *Harmonie du soir*.

fréquent. Dans ses *Derniers vers* aussi on en trouve plusieurs exemples : « ô échos » (I, v. 43), « tu es » (II, v. 17), mais il ne cherche plus à choquer le lecteur comme c'était encore certainement le cas dans ses *Complaintes* et dans plusieurs poèmes des *Fleurs de bonne volonté*. (Outre les cas de l'hiatus toléré même selon les règles classiques – à cause de la présence d'une consonne graphique, par exemple : « au haut du coteau » (I, v. 19), « et alors » (III, v. 22 ; VII, v. 95) – on peut relever une trentaine d'occurrences dans le recueil entier.)

Compte tenu des réserves qui viennent d'être rappelées au chapitre précédent, il ne nous paraît pas tout à fait inutile d'indiquer les résultats de notre décompte syllabique. Nos « statistiques » ne servent (comme on a déjà fait la remarque) qu'à faciliter la comparaison avec les types de vers traditionnels.

Pour construire ses strophes polymétriques, Laforgue utilise des lignes de longueurs très variées qui peuvent compter de 2 (4 occurrences) jusqu'à 19 syllabes (IX, v. 38). Ce sont pourtant les mètres simples qui dominent (51,5%), le mètre le plus fréquent est l'octosyllabe (148 sur 819), suivi par l'hexasyllabe (100 sur 819). Les dodécasyllabes (83) et décasyllabes (68) occupent les places quatrième et cinquième. 84 vers au total dépassent la longueur de 12 syllabes dont les deux tiers comptent 13 (40) et 14 (22) syllabes. Les vers très longs se remarquent par leur rareté et sont souvent décomposables en des sous-ensembles. Outre ces lignes jusqu'alors inusitées (les 13-, 14-, 15-, 16-, 17-, 18-, 19-syllabes), on retrouve les formes impaires : les penta- et heptasyllabes (63-63), ainsi que les ennéa- (92) et hendécasyllabes (70). Elles sont devenues encore plus fréquentes que dans le recueil précédent. C'est surtout le nombre élevé des ennéasyllabes (troisième place) qui est remarquable.

On reconnaît que les statistiques évoquées tout à l'heure ont l'inconvénient de dissimuler les difficultés d'interprétation métrique. L'ambiguïté, l'indétermination apparaît dès la première ligne : le recueil s'ouvre sur un alexandrin douteux (ayant une syllabe de trop). D'autres vers, suivant notre choix de diction, peuvent compter de 8 jusqu'à 12 syllabes. Les pratiques inhabituelles de Laforgue concernant la combinaison des types de vers peuvent également nous dérouter. D'une part, la différence des vers longs n'est souvent que d'une syllabe (13/12, 12/11), ce qui était à éviter pour assurer la perception de l'alternance métrique entre les vers. D'autre part, Laforgue combine des mètres (12/3, 11/2) ayant une trop grande différence l'un par rapport à l'autre.

Dans le cas des séquences présentant une telle diversité, il serait plus juste de parler de suites de lignes, les unes en dessous des autres. Ceci admis, on ne peut s'empêcher de repérer des ensembles de vers qui ne

s'écartent que très peu ou pas du tout de la tradition. On trouve des distiques (I, v. 11-12, III, v. 58-59), tercets (I, v. 41-43) ou des quatrains (VI, v. 65-68) composés d'alexandrins.

On ne peut plus s'asseoir, + tous les bancs sont mouillés ;
 Crois-moi, c'est bien fini + jusqu'à l'année prochaine,
 Tant les bancs sont mouillés, + tant les bois sont rouillés,
 Et tant les cors ont fait + ton ton, ont fait ton taine !...

Ah, nuées accourues + des côtes de la Manche
 Vous nous avez gâté + notre dernier dimanche.
 (*L'Hiver qui vient*, v. 7-10, 11-12.)

Ce sont les seuls cas où il est légitime de parler de cohérence métrique. Ailleurs, les sauts de ligne correspondent tout au plus à une pause narrative. Il est possible d'isoler des suites de penta- (II, v. 5-8, v. 9-14, excepté le vers 13, de six syllabes, v. 15-17, v. 27-29 ; VII, v. 71-74), d'hexa- (II, v. 21-22 ; VI, v. 11-14 ; X, v. 35-38), d'octo- (I, v. 47-50 ; III, v. 54-57 ; V, v. 13-14 ; VII, v. 62-67) ou d'ennéasyllabes (III, v. 1-6, excepté le vers 5, de 14 syllabes ; XII, v. 25-28). Ces coïncidences sont trop visibles, trop évidentes pour ne pas être voulues.

En ce qui concerne les formes dodécasyllabiques, le recueil entier en contient seulement 83, dont 24 se trouvent dans *L'Hiver qui vient*. Leur nombre pourrait s'augmenter par quelques autres, si l'on pratiquait la diérèse. Par exemple, on peut « faire » des alexandrins des vers : « Oh ! leurs ornières des chars de l'autre mois, » (I, v. 36) et « Feuilles, folioles, qu'un bon vent vous emporte » (I, v. 46), en scandant respectivement « ornières » et « folioles » en quatre syllabes. Plusieurs vers, voire des strophes entières : des distiques (II, v. 35-36 ; IV, v. 23-24 ; IX, v. 1-2, v. 27-28, v. 31-32) et quatrains (VIII, v. 17-20, v. 68-71), pourraient encore être ramenés à 12 syllabes avec l'apocope de certains « e » muets. A titre d'illustration, donnons deux exemples :

Mais les durs sables et les cendres de l'horizon	13	a
Ont vite bu tout cet étalage de poisons.	13	a
(II, v. 35-36)		
Saigner ! moi pétri de plus pur limon de Cybèle !	13	a
Moi qui lui eusse été dans tout l'art des Adams	12	b
Des Edens aussi hyperboliquement fidèle	13	a
Que l'est le soleil chaque soir envers l'Occident !...	13	b

(VIII, v. 68-71)

Les 83 vers qui comptent 12 syllabes selon les règles classiques trouvent presque toujours un écho immédiat, juste avant ou juste après, ce qui facilite leur identification. Dans les cas où ces vers ne se suivent pas, c'est leur structure interne qui pourrait permettre de les reconnaître. L'examen de ces 83 lignes montre que le schéma le plus fréquent est 6-6 (système 1) : les deux tiers des 12-syllabes peuvent être décomposés en deux segments équivalents (51 sur 83).

Plusieurs vers contiennent « une entrave » à la césure, empêchant ce découpage. Dans trois vers, la sixième syllabe présente un « e » féminin non élidé (F6) (*césure lyrique*) :

1. Ça te fera une petite promenade. (III, 64)
2. Mais mariés, de même, ne se fût-on pas dit : (VII, 36)
3. De m'en garder l'âme pour l'automne qui vient !... (VII, 93)

Neuf vers présentent un proclitique en sixième position (C6), qu'il s'agisse d'un article défini (*le, la, les*), indéfini (*un, des*) ou possessif (*ma*).

1. Gît sur le flanc, dans les genêts, sur son manteau, (I, 20)
2. Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet (I, 21)
3. C'est la saison, c'est la saison, adieu vendanges !... (I, 62)
4. Il ne s'agit pas de conquêtes, avec moi, (IV, 63)
5. Et cependant, ô des nuits, laissez-moi, Circés (V, 15)
6. Devinant l'instant le plus seul de la nature (VI, 7)
7. Et nous aurons beau la piétiner à l'envi, (VI, 43)
8. Et dit que rien, rien ne peut lui déraciner (XI, 18)
9. « Mon cœur si brûlant, ma chair si intéressante ! » (XII, 8)

La sixième position des vers suivants est occupée par la préposition *de, à, vers* ou *sur* (P6).

1. Rideaux écartés du haut des balcons des grèves (I, 71)
2. Devant l'océan de toitures des faubourgs, (I, 72)
3. Ah ! je me tourne vers la mer, les éléments (IV, 26)
4. Ou, droites, tenant sur fond violet le lotus (V, 23)
5. « A te suivre jusqu'à ce que tu te retournes, (IX, 25)
6. Et la souillure des innocentes qui traînent, (XII, 6)

Quatorze occurrences ont une sixième syllabe avec un enjambement de mot (M6).

1. Et sans petit Chaperon Rouge qui chemine !... (I, 35)
2. C'est la toux dans les dortoirs du lycée qui rentre, (I, 66)
3. Le lendemain, l'hôtesse du Grand-Saint-Hubert (II, 50) – F7
4. Walkyries des hypocondries et des tueries ! (III, 40)
5. En attendant, oh ! garde-toi des coups de tête, (III, 58) – F7
6. Plus pures que les communiantes en blanc... (IV, 19)
7. Moi, je suis le Grand Chancelier de l'Analyse, (IV, 21)
8. Cependant qu'un fin croissant de lune se lève, (VII, 56)
9. « Il vint le premier ; j'étais seule près de l'âtre ; (VIII, 21)
10. « Vous serviront de pleureuses de funérailles ; (VIII, 42)
11. C'est la douceur des légendes, de l'âge d'or, (VIII, 58)
12. Enguirlandant les majuscules d'un Missel, (VIII, 66)
13. « Tu me demandes pourquoi toi et non un autre, (IX, 33)
14. Tes beaux yeux irréconciliablement baissés. (XII, 60)

Pour plusieurs vers (C6 : 1, 2, 3 ; M6 : 5, 10, 11), un découpage 4-4-4 (système 2 ou mètre ternaire) paraît plus naturel. Avec la suppression d'un des deux accents métriques du système 2, on obtient des scansions semi-ternaires (systèmes 3 et 4) : 8-4 (P6 : 3 ; M6 : 4, 13) ou 4-8 : (F6 : 1 ; C6 : 5, 8 ; M6 : 12). On a déjà mentionné lors de l'étude des vers libérés de Laforgue la fréquence de la division 5-7 (C6 : 6 ; M6 : 9) qui n'entre pas dans la classification de Cornulier.

Il est à noter que même les hémistiches des alexandrins (6-6) peuvent être déséquilibrés par des monosyllabes initiaux (interjections, suivies d'un signe de ponctuation), ce qui contrarie la perception de leur égalité, au même titre que l'affaiblissement du statut de la césure dans les cas énumérés plus haut.

L'enjambement, défini en tant que discordance entre le mètre et la syntaxe, produit des effets semblables. Il complexifie les rythmes, répond à des fins musicales, peut imiter la langue de la conversation. Rappelons que les premiers théoriciens (Gustave Kahn, Édouard Dujardin) ont posé comme caractéristique principale du vers libre que son « unité vraie » est due à ce qu'il doit avoir « un arrêt simultané du sens et du rythme » (Kahn 1897, 26). Il en ressort que tout phénomène d'enjambement est déconseillé et superflu. En effet, comme le remarque Kibédi Varga (in : Parent (ed.) 1967, 178),

« le rejet expressif n'existe que grâce à la tyrannie acceptée ou tolérée de l'isosyllabisme et du mètre, celle-ci écartée, le vers libre aurait dû revenir au vers comme unité à la fois prosodique et syntaxique. La différence de longueur des vers garantit presque automatiquement des effets rythmiques et la compréhension veut, surtout lorsque la ponctuation est supprimée, que le lecteur puisse s'agripper à la cohésion sémantique et syntaxique des mots présentés dans un même vers. »

Il est aisé d'apercevoir que les vers libres n'ignorent pas l'enjambement. Pour quantifier le phénomène, on peut appliquer la méthode de Jean Cohen (1966). Cohen propose de compter les fins de vers non ponctuées, puisque l'absence de la ponctuation finale est en général le signe de la disjonction de l'articulation métrique et syntaxique. Les fins de vers non ponctuées sont au nombre de 161 (sur 819) dans le recueil entier, soit 19,6 %. Les poèmes présentent de grandes différences de ce point de vue : le pourcentage des vers enjambants varie entre 8% (VII) et 29 % (IV). S'il est vrai que l'enjambement est devenu moins fréquent que dans les *Fleurs de bonne volonté* (presque 30 % des vers y sont non ponctués), le procédé est loin d'être disparu. Il est clair que la coupe de fin de vers n'est plus « subordonnée aux nécessités du compte des syllabes ou aux impératifs de la rime » (Cohen, *ibid.*, 71), mais sert à mettre en relief des mots importants ou à illustrer le style discontinu du langage parlé. Sa relative rareté lui donne une insistance particulière. Il est à noter que la méthode de Cohen n'est pas exacte. C'est ainsi que par exemple les 15 occurrences du poème initial sont à compléter par deux autres (v. 5-6 : « toutes mes cheminées !.../ D'usines... », v. 59-60 : « les cors !.../ S'en sont allés ») où la ponctuation aberrante contredit la segmentation syntaxique. D'après le témoignage du manuscrit (Laforgue 1995, 301), à l'origine, les vers 5 et 6 ne formaient qu'un seul vers présentant une rime interne : « Oh, dans les bruines, toutes mes cheminées d'usines !... » Grâce au rejet, introduit plus tard, le mot « cheminées » est mis en relief. De l'autre côté, il arrive que le manque de ponctuation ne signale que la séparation d'une subordonnée relative de sa principale (« les patrouilles des nuées en déroute / Que le vent malmène », I, v. 38-39). Le plus souvent ce sont des compléments circonstanciels de lieu qui sont rejetés dans le vers suivant (« un crachat d'estaminet / Sur une litière », I, v. 21-22). Les cas où le sujet est séparé du prédicat (« Les Jeunes Filles inviolables et frêles / Descendent », IV, v. 9-10) ou bien la fin de vers en disjoint l'objet (« Hier l'orchestre attaquait / Sa dernière polka », VIII, v. 32-33), sont plus intéressants. Les

constructions possessives (le sable / Des mers », VII, v. 28-29) et adjectivales (« la fosse / Commune !... », V, v. 11-12) peuvent également être coupées en deux parties.

L'emploi très fréquent de l'enjambement, dès la période romantique, a largement contribué à la dissolution des schémas d'accentuation des vers. Les mots de rime des DV sont presque toujours des mots pleins (noms, adjectifs, rarement verbes), c'est-à-dire porteurs d'accent syntaxique, aussi bien que métrique. (On a déjà signalé le vers dissyllabique (« Oh ! Que ») du poème VI (v. 6) où la conjonction « que » est mise en position de rime.) Outre cet accent final qui tombe sur la dernière voyelle masculine du vers, à l'intérieur, le nombre et la place des accents varient librement. Des constantes, cependant, se dessinent. Le retour des groupes rythmiques qui se composent de 3 ou 4 syllabes est un fait remarquable. La ligne la plus longue du premier poème (v. 40 : « Accélérons, / accélérons, / c'est la saison / bien connue, / cette fois. »), par exemple, peut être décrite sous la forme : 4+4+4+3+3. On reconnaît là une tendance, mais certainement pas une règle, d'autant plus que ces groupes plus ou moins équilibrés voisinent avec d'autres, comptant jusqu'à 7 syllabes ou plus. Il s'agit là en général de syntagmes nominaux du type (A)+N+A (« soleils plénipotentiaires », « en don quichottesques rails », « les transatlantiques bercails », « en leurs spleens kilométriques », « les fils télégraphiques », etc.) où l'on remarque surtout la longueur insolite de l'adjectif et sa fréquente antéposition. (Nos exemples sont tirés du premier poème.) Les longs adverbes peuvent également rendre impossible les divisions habituelles : « Hygiéniquement et élégamment les appellent » (IV, v. 13), « hyperboliquement fidèle » (VIII, v. 70), « Tes beaux yeux irrécyclablement baissés » (XII, v. 60).

Ayant passé en revue les éléments traditionnels, il est essentiel d'insister sur un point. S'il est vrai que le vers libre est libre d'insérer des passages métriques, comme on en a vu les preuves dans le recueil, il est tout aussi vrai que ces séquences plus ou moins régulières s'intègrent dans un contexte « libre » ou « irrégulier ». Les procédés de rupture l'emportent sur les récurrences formelles repérables. Ils se manifestent sur tous les niveaux à la fois. Ni l'organisation strophique, ni le système rimique, ni la combinaison des types de vers ne montrent de régularités suffisantes pour contrebalancer les irrégularités.

Les continuités par rapport à l'ancien système ne font que mieux ressortir les nouveautés. Elles paraissent calculées ayant pour fonction de déstabiliser le lecteur qui devient plus attentif au travail qu'accomplit le poète sur la forme de son poème. On va voir dans la suite que les innovations ne s'arrêtent pas au niveau de la métrique.

1.3. La versification des *Palais nomades* de Gustave Kahn

1.3.1. Présentation générale

Ancien élève de l'École des Langues orientales, Kahn fréquente les soirées des Hydropathes où il rencontre Charles Cros et Laforgue. Il commence par écrire des poèmes en prose qu'il fait régulièrement lire à Mallarmé. *La Revue moderne et naturaliste* en publie trois en 1879 : le *Banc*, la *Mère* et l'*Absinthe*.²⁹ Le service militaire qu'il accomplit en Afrique l'éloigne de la France et de la vie littéraire pour quatre ans (1880-1884). Après son retour à Paris, il collabore à des journaux. En 1886, il prend la direction de *La Vogue*, fonde (avec Jean Moréas et Paul Adam) *Le Symboliste*. A partir de 1888, il dirige *La Revue indépendante* où il s'efforce de définir et de défendre le vers libre. La faillite de cette dernière revue en 1889 met fin à son rôle de chef de file dans la vie littéraire parisienne. Il continue à publier des recueils poétiques (une dizaine), des contes et romans, des poèmes dramatiques, ainsi que des essais et critiques d'art.

On a présenté plus haut l'essentiel de sa théorie sur le vers libre (II. 3). En ce qui concerne l'évolution de sa technique poétique, sa correspondance abondante avec Laforgue vivant en Allemagne (1881-1886) en contient des indications importantes. Dans ses lettres, Laforgue (1995, 839) commente les manuscrits envoyés par son ami, lui propose souvent des changements et veut l'orienter vers un style plus moderne : « Quand nous vivoterons ensemble, je saurais bien te pousser à émerger ta tignasse de ces bleus, de ces blonds, de ces finis de glisser, de tous ces cadres albes ». ³⁰ Il est vrai que Kahn (1922, 294), lorsqu'il parlera des années plus tard de leur amitié, se souvient autrement : « [...] et moi je le mis au courant, [...] de mes premiers poèmes, vers libres ou proses musicales ». ³¹

Les poèmes du recueil sont composés en 1885 et 1886. Contrairement aux *Derniers vers*, rassemblés par les éditeurs, les *Palais nomades* sont organisés par le poète qui les a même préfacés dix ans plus tard. Le

²⁹ Cités par Bernard (1994, 367).

³⁰ Après son retour à Paris, Kahn hébergera son ami sans ressources pendant quelque temps.

³¹ On peut regretter que les lettres de Kahn adressées à Laforgue ne soient pas gardées.

recueil sert avant tout à illustrer sa théorie sur le vers libre : « mes *Palais nomades* [est] le premier livre construit en vertu de cette technique qui m'est personnelle » (in : Huret 1982, 323). Les 64 poèmes n'ont pas de titre autonome. À l'exception du poème liminaire, ils sont tous numérotés et divisés en huit sections, à savoir :

- (TH) *Thème et variations I-X* (et un poème liminaire)
- (MÉL) *Mélopées I-V*
- (INT) *Intermède I-XV*
- (V) *Voix au parc I-VI*
- (CH) *Chanson de la brève démente I-VI*
- (L) *Lieds I-V*
- (M) *Mémorial I-IV*
- (F) *Finale I-XII*

Dans nos renvois et dans les tableaux de l'appendice (VII. 5. 1-6), on utilisera la notation suivante : les premiers chiffres romains indiquent la place des pièces dans le recueil entier (de I à LXIV). Entre parenthèses, nous donnons l'abréviation de la section en question, suivie par le numéro que le poème y porte. Cette notation qui peut paraître compliquée permet d'identifier facilement la provenance des vers réguliers, libérés et libres qui sont mêlés dans le recueil.

Avant d'être publiés en librairie (éditions Tresse et Stock, 1887), la plupart des *Palais Nomades* paraissent dans *La Vogue*. Francis Carmody (1969, 49) donne la liste des pré-publications.³²

- *Nocturne* (le 11 avril 1886) – XVI (MÉL/V)
- *Thème et variations* (le 25 avril) – II-XII (TH/I-XI)
- *Printemps* (le 2 mai 1886) – XXXI (INT/XV)
- *Mélopées* (le 13 mai) – XII-XV (MÉL/I-IV)
- *Intermède I-VI* (le 5 juillet) – XVII-XXII (INT/I-VI)
- *Intermède VII-X* (le 12 juillet) – XXIII-XXVI (INT/VII-X)
- *Intermède XI-XIV* (le 26 juillet) – XXVII-XXX (INT/XI-XIV)
- *Voix au parc I-VI* (le 9-16 août) – XXXII-XXXVII (V/I-VI)
- *Chanson de la brève démente I-IV* (le 30 août) – XXXVIII-XLIII (CH/I-IV)

³² Les titres *Nocturnes* (XVI) et *Printemps* (XXXI) ne sont pas gardés dans le recueil.

Le recueil *Premiers poèmes* (1897), auquel renvoient nos références, reprend les *Palais nomades* dix ans après leur première parution, et les fait suivre par les *Chansons d'amant* (première publication : 1891) et le *Domaine de Fée* (première publication : 1895).

Avant d'aborder l'analyse métrique des différents types de vers, il nous faut traiter d'un aspect particulier des *Palais nomades* : le recueil contient huit poèmes en prose, placés au début de chaque section. Leur présence (tout comme celle des vers réguliers) a certainement pour fonction d'illustrer les étapes de l'évolution poétique de Kahn. Dans la préface des *Premiers poèmes* (1897, 20-21) il donne l'explication suivante :

« [...] et de comparer les parties rythmiques des *Fleurs du Mal* et des *Poèmes en prose* nous avait donné l'idée d'un livre mixte où les deux formes de phrases chantées eussent logiquement alterné. Le demeurant de cette préoccupation se retrouve dans la disposition des *Palais Nomades* ; ce ne fut d'ailleurs qu'une étape, car le vers libre a le devoir de tout rendre suffisamment dans le corps des poèmes ; mais ceci marque le point de raccord avec la tradition. »

Voyant dans le vers libre « l'aboutissement nécessaire du poème en prose », Kahn (ibid., 37) renonce dans la suite à la pratique de ce dernier. Il n'était pas le seul à penser que le poème en prose, « une forme de transition », était « destinée à disparaître après la naissance du vers libre » (Bernard 1994, 771), opinion facile à démentir, toute l'histoire du genre au XX^e siècle, voire à la fin du XIX^e, peut servir d'argument.

1.3.2. Les poèmes en prose

Dans le dernier tiers du XIX^e siècle le poème en prose est déjà considéré comme un genre très à la mode. Michel Sandras (1995, 67-79) qualifie même la période allant de 1869 à 1898 de l'âge d'or du poème en prose. Quant à ses origines, il est habituel de rappeler la prose poétique de Rousseau ou de Chateaubriand (celle-ci emprunte au vers quelques procédés rythmiques, mais reste prose). Les premiers poètes en prose sont les « petits romantiques » ou les « romantiques mineurs » (Xavier Forneret, Maurice de Guérin, Alphonse Rabbe et Aloysius Bertrand). Ils ont en commun « la volonté sensible de resserrer leurs textes dans la forme du poème » (Vincent-Munnia 1993, 7). C'est Baudelaire (1968, 146) qui a vraiment lancé le poème en prose comme genre, voulant

rendre « la vie moderne » – comme il le souligne dans sa lettre à Arsène Houssaye (la préface des *Petits poèmes en prose*) – en une forme « singulièrement différent[e] ».

La grande variété des textes que les critiques ou les poètes eux-mêmes ont appelés poèmes en prose, l'absence de limites nettes l'isolant d'autres formes « voisines » (la « moralité », la nouvelle, la transposition d'art, le vers libre...) ³³ rendent problématiques toutes tentatives de définition. Les critères les plus souvent proposés (Suzanne Bernard, Luc Decaunes) sont la brièveté, l'intensité et la gratuité. André Guyaux (1985, 192) considère « l'absence de nécessité de longueur » plus déterminante que la brièveté, puisque « beaucoup de genres conventionnels, la maxime, la fable, la nouvelle, l'épigramme, la plupart des poèmes à forme fixe tels que le sonnet, sont courts ». La deuxième qualité – l'intensité – suppose « un travail sur les divers plans des signifiants » (Sandras 1995, 20), ce qui caractérise la plupart des poèmes en prose symbolistes, mais n'est certainement pas un trait général. ³⁴ La gratuité signifie que le poème en prose ne doit pas « contenir des références à des circonstances extérieures (lieux, dates), ni des éléments *biographiques* (souvenirs d'enfance, débats intérieurs, fables personnelles) » (ibid.) voulant exclure par cette « interdiction » du domaine du poème en prose les modèles narratifs et moralisants (conte, récit de rêve, par ex. ...). Suzanne Bernard (1994, 444-465), pensant surtout aux *Illuminations* de Rimbaud, outre les poèmes en prose fortement structurés et clos sur eux-mêmes, accepte l'existence des poèmes en prose « anarchiques », dont la fin produit plutôt la sensation d'une ouverture.

Laforgue et Kahn font tous les deux leur entrée dans la presse parisienne par des poèmes en prose. Ces textes et les quelques autres qui vont les suivre ne sont que rarement mentionnés par les commentateurs, et seulement en marge de leurs poèmes en vers. Si l'on s'y attarde, ce n'est que pour montrer que la différence fondamentale existant entre leurs pratiques vers-libristes (recherche systématique des effets musicaux chez Kahn, contraste poétique / prosaïque chez Laforgue) se manifeste déjà dans leurs poèmes en prose.

Les Fiancés de Noël (1880) et *Tristesse de réverbères* (1881) de Laforgue ont été jugés dignes de figurer dans la thèse de Suzanne Bernard (ibid., 368-371). Elle mentionne encore du poète trois autres textes : la *Grande Complainte de la ville de Paris* (1884), *L'Aquarium*

³³ Voir sur ce sujet Sandras (1995, 33-41).

³⁴ Il résulte de cette idée que « [...] jusqu'à présent, – pense M. Riffaterre (1983, 149) – toutes les tentatives ont consisté à suivre dans la prose les traits phonétiques et rythmiques des vers, alors que de nombreux poèmes en prose n'en comportent aucun ».

(1886) et *Bobo* (1886). Ce dernier mêle « vers libre, prose poétique, prose pure et simple enfin (c'est à dire morale et discursive) » (Bernard *ibid.*, 402). L'anthologie de Luc Decaunes (1984, 103-105) reproduit quatre courts morceaux venant des *Mélanges posthumes* de Laforgue (*Tête vide*, *Crépuscule de mi-juillet, huit heures*, *Fiacres de nuit d'automne*, *Enfants*). Kahn n'y est même pas mentionné. Bernard reste plutôt réservée concernant la valeur esthétique de ces poèmes en prose. Hiddleston (1980, 92) n'hésite pas à dire qu'« à l'exception peut-être de la *Grande Complainte de la Ville de Paris* », les tentatives de Laforgue dans le genre sont « décevantes ». En revanche, dans l'ouvrage de Sandras (1995, 74) son nom figure, à côté de ceux de Huysmans et de Rimbaud, parmi « les grands écrivains de poèmes en prose ».³⁵

Si l'on reprend la distinction de Suzanne Bernard, on peut dire que les poèmes en prose laforguiens et kahniens (ceux des *Palais nomades*) font partie du modèle de tendance « organisatrice » : ils sont structurés par des effets de parallélisme. Quant à la syntaxe, les phrases sont souvent elliptiques (chez les deux poètes), surtout la suppression du verbe est fréquente. Les paragraphes de *Tristesse de réverbère* (Laforgue 1986, 246) deviennent de plus en plus courts, les descriptions cèdent la place à des notations brèves, juxtaposées sans conjonction : « Un pas lointain qui se perd. Un fiacre somnolent. Un ivrogne qui fait des monologues. Un autre fiacre avec ses deux gros yeux verts ou rouges. Deux sergents de ville se promenant au pas, muets ». Ce style de « notations » – écriture « impressionniste » (Bernard 1994, 368, 369) – sera la caractéristique la plus spectaculaire de la *Grande Complainte de la ville de Paris* (ayant pour sous-titre : *Prose blanche*).³⁶ Ce texte est un « poème cubiste avant la lettre », selon F. Ruchon (1924, 59), « une sorte de collage dans la manière cubiste » (Hiddleston 1980, 92). Le désir de garder quelque structure comme une sorte de compensation aboutit à l'apparition de plusieurs formes de répétition : reprises de mots ou de sonorités. Par exemple, « formules vaines, par vaines cigarettes », « Tout garanti, tout pour rien ! » ; « haridelles... vaisselles... semelles », « lapidaire en liquidation » (Laforgue 1986, 609). Ses six paragraphes à peu près égaux sont bien structurés : les termes initiaux et finals sont identiques ou pareils. Par exemple, « Bonne gens qui m'écoutez » du début a comme écho à la fin du premier paragraphe : « De l'argent, bonne gens ! »

³⁵ La citation exacte: « [...] les grands écrivains de poèmes en prose, Huysmans, Laforgue, sans parler de Rimbaud, n'ont que faire du modèle musical ». Mais Sandras ne fait qu'une brève allusion à la *Grande Complainte...* et à *l'Aquarium*, les autres textes ne sont même pas mentionnés.

³⁶ Ce poème en prose figure dans l'anthologie de Bernard Delvaille (1971, 190-192) aussi.

Laforque s'inspire du « style de la réclame » – comme le remarque Bernard (1994, 369). Le prosaïsme des propos a pour contraste l'insertion des vers conformes aux règles de versification : par exemple la phrase : « Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés » rappelle un alexandrin avec césure classique (6-6) et rime interne. L'opposition poétique / prosaïque se retrouve dans *l'Aquarium* aussi. La première phrase : « Connais-tu le pays où fleurit le silence ? » pourrait être le premier alexandrin d'un sonnet de Baudelaire par exemple, mais la suite (« C'est un franc d'entrée. ») nous ramène à la réalité prosaïque.

A la suite de Bernard (ibid., 434), Michel Sandras (1995, 21) propose de voir « l'essence du genre » – « forme duelle » – « [...] dans l'association des contraires ». Ce faisant, il se réfère également à l'opinion de T. Todorov (1978, 120) qui affirme que le poème en prose (*la poésie sans le vers*) est « une forme adéquate [...] pour une thématique de la dualité, du contraste, de l'opposition ».

Les huit poèmes en prose de Kahn, résumant les thèmes de chaque section et donnant leur tonalité, suivent le modèle musical, établi et pratiqué par les poètes symbolistes comme Stuart Merrill, Henri de Régnier, Saint-Pol-Roux, entre autres. Les influences subies sont rendues évidentes par les épigraphes : le poème en prose de *l'Intermède* l'emprunte à Rimbaud (« Ah ! que le temps vienne / Où les coeurs s'éprennent ! »). Celui de la section suivante cite en tête un alexandrin de Verlaine : « L'inflexion des voix chères qui se sont tuées » (Le dernier vers de *Mon rêve familial, Poèmes saturniens*). Le titre de la section (*Voix au parc*) rappelle le dernier poème des *Fêtes galantes (Colloque sentimental)*.

Les pièces de *Thème et variations* et de *Mémorial* sont de présentation aérée : des blancs sont introduits entre les alinéas qui prennent ainsi des allures de strophes. En plus, les paragraphes de *Mémorial* sont brefs, de dimensions équivalentes (de trois lignes, sauf le dernier, une sorte de clausule, qui n'en a que deux). Les paragraphes des autres textes de dimensions variées – leur longueur va de 9 (*Mélopées*) à 30 lignes (*Finale*) – ne sont pas séparés par des blancs. Kahn a beaucoup travaillé à rendre musicaux ses poèmes en prose. Ils sont saturés d'allitérations et d'assonances. Par exemple, allitération en [s] : « L'évocatoire sorcellerie des hasards suscite des similitudes » (*Intermède*) ou assonance en [i] : « rien ne revit ni ne refleurit » (*Chanson de la brève démence*). Les répétitions apparaissent non seulement au niveau phonique, mais sur tous les plans (syntaxique, lexical). Des segments entiers sont repris à l'identique ou avec de légères variations. Le début de *Thème et variations* (« Dans la haute chambre ») est répété après une longue incise. La

deuxième phrase s'ouvre et se clôt par le substantif : « La fumée ». On peut y voir le signe d'une composition circulaire. Le recours aux leitmotiv et aux diverses formes de rappels est d'ailleurs une caractéristique générale du poème en prose symboliste.

1.3.3. Les vers réguliers

Ce n'est pas seulement la présence des poèmes en prose qui rend les *Palais nomades* de Kahn « un livre mixte », mais le mélange des vers réguliers, libérés et libres aussi. En appendice, on donne séparément les types de vers et les strophes de ces trois groupes. C'est la délimitation du premier groupe, celui des vers réguliers, qui pose le moins de problèmes. Les règles classiques concernant les mètres, rimes et strophes y sont scrupuleusement respectées. On a sept suites périodiques simples (monostrophiques, monométriques).³⁷ A la suite périodique simple de la pièce VI (TH/V) s'ajoute une strophe clausule (un distique), le poème entier est ennéasyllabique, les rimes des différentes strophes présentent des équivalences concrètes, dues aux reprises des mots de rime. Ce sera le cas du poème VII (TH/VI) aussi, dont les deux quintils sont à polymétrie duelle (8/8/4/4/8), les rimes sont les mêmes. La troisième pièce du recueil (TH/II) fait alterner des quintils à polymétrie duelle et des tercets d'alexandrins (monorimes). Des strophes octosyllabiques alternent avec des quatrains à polymétrie duelle dans le poème XIII (MÉL/II). Enfin, les deux quatrains (abab) de V (TH/IV) sont à polymétrie plurielle.

Ce qui importe ici, c'est la décision de Kahn (1897, 3) d'inaugurer « le livre d'origine du vers libre » par des poèmes de facture traditionnelle. (Les douze pièces énumérées plus haut se trouvent dans les deux premières sections du recueil : *Thème et variations*, *Mélopées*). Même l'alternance des rimes féminines et masculines (mffm, finfm, mffm, finfm) est respectée dans XVI (MÉL/V). Les mètres et les strophes utilisés dans ce premier groupe de poèmes sont les plus usuels. Les plus nombreux sont respectivement : l'alexandrin (123 sur 206 vers) et le

³⁷ II (TH/I) : un huitain d'alexandrins de rimes suivies; VIII (TH/VII) : quatre quatrains d'octosyllabes de rimes croisées et embrassées qui alternent; XII (MÉL/I) : huit quintils d'alexandrins (abbaab); XV (MÉL/IV) : trois huitains d'alexandrins; XVI (MÉL/V) : quatre quatrains d'alexandrins de rimes croisées et embrassées qui alternent; XI (TH/X) : quatre quatrains d'alexandrins, sauf le premier vers qui est un octosyllabe, de rimes croisées et embrassées qui alternent; IX (TH/VIII) : trois quatrains de rimes croisées, le premier se compose d'octosyllabes, les deux autres d'alexandrins.

quatrain (24 sur 45). Les alexandrins sont presque toujours de type (6-6). On ne relève que deux trimètres (4-4-4) :

Dans les douceurs, / les songes morts / et les tessons.
(v. 35, XII (MÉL/I))
Un peu de son, / des parfums doux / et du très lent.
(v. 12, XVI (MÉL/V))

et un vers du système 4 (4-8) :

As-tu cherché / le pourquoi des émois sans cause ?
(v. 1, V (TH/IV)).

En commentant le manuscrit de la pièce qui va devenir le numéro IV des *Mélopées*, Laforgue (1995, 720) ne manque pas de reprocher à Kahn le caractère désuet et inadéquat de la forme retenue :

« [...] mais que ces alexandrins et ces rimes alternées font du tort ! Êtes-vous si paresseux que vous acceptiez l'alexandrin pour des pièces si balbutiées de langue et si infinies de décor ? On y perd en insaisissable. Et surtout impossible de s'y livrer, comme avec des strophes à part, à cette distribution en staccato et en menus enroulements et déroulements fugués qui est devenue pour moi un besoin, une envie de femme enceinte dans les vers de rêve. »

La présence de ces poèmes traditionnels s'explique peut-être par la volonté de Kahn d'établir un point de départ, par rapport à quoi les nouveautés se détachent mieux. Il est également probable qu'ils soient adressés à l'attention des adversaires du vers libre qui l'ont accusé de maladresse et d'ignorance du métier.³⁸

1.3.4. Les vers libérés

Les 25 poèmes qu'on a rassemblés dans le groupe des vers libérés présentent par rapport au modèle classique des déviations, mais les éléments traditionnels l'emportent encore largement sur les irrégularités,

³⁸ « [Le vers libre] supprime les difficultés pour les faibles, et des ressources pour les forts. » L'opinion d'Edmond Haraucourt (in: Huret 1982, 282) était très répandue à l'époque.

introduites en général sur un seul niveau qu'il s'agisse de la distribution des strophes, des rimes ou de la combinaison des mètres.

Dans quelques cas, nous n'avons affaire qu'à des dérèglements minimes. Le tout premier poème du recueil fait alterner des quatrains et des distiques octosyllabiques. Les deux vers des distiques ne riment pas entre eux, mais avec le quatrain qui précède. Le schéma rimique correspond donc à celui d'un sizain (abbaba). La pièce XVII (INT/II) fait suivre un quatrain, un tercet et un sizain octosyllabiques par un quintil d'alexandrins (6-6). Quelques mots de rime ne trouvent de répondants que dans des vers appartenant à des strophes voisines. C'est le cas du poème XIX (INT/III) aussi : deux quatrains octosyllabiques de rimes embrassées sont suivis par un distique (8/8) qui reprend les rimes des strophes précédentes.³⁹ Les six tercets (aax) de la pièce XVII (INT/I) présentent un schéma rimique plus compliqué : le troisième et le sixième vers riment ensemble, le neuvième avec le dernier (v. 18), le vers 12 avec le vers 15. On voit que la distance entre les vers rimants peut être assez grande. (Cette distribution n'est valable que pour ce seul poème.) C'est au niveau des types de vers que les poèmes IV (TH/III) et X (TH/X) prennent des libertés. Il y a un vers de 16 syllabes (IV) et trois vers de 14 syllabes (X) dans un contexte dodécasyllabique. (Les deux présentent des alternances réglées au niveau des strophes⁴⁰ et des rimes.)

Les poèmes XXIII (INT/VII), XXXII (V/I), XLI (CH/IV), XLII (CH/V), LXII (F/X)⁴¹ et LXIV (F/XII) pourraient être ramenés à l'isométrie avec l'apocope de plusieurs « e » muets surnuméraires pour le décompte syllabique. (Dans le poème XLII (CH/V) par exemple, 7 vers sur 16 nécessitent des élisions.) Les vers de 11 syllabes deviennent ainsi des décasyllabes, ceux de 13 et 14 syllabes se réduisent en alexandrins. Il est à noter que cette lecture suit arbitrairement les nécessités du décompte et ne correspond pas toujours à la prononciation courante. Présenter ces poèmes comme réguliers va selon nous à l'encontre de l'intention du poète. Il nous paraît plus juste d'indiquer dans ces cas le résultat du décompte syllabique avec le maintien des « e » muets interconsonantiques. Cela nous permet de constater que le poète s'écarte

³⁹ Si l'on donne la disposition des rimes pour le poème entier, et non à part pour les strophes, on a le schéma suivant: abba / cddc / ac. Le distique n'est pas ici une vraie strophe, parce que les deux vers ne riment pas entre eux.

⁴⁰ Le groupe (quatrain + tercet) revient trois fois dans la quatrième pièce, l'autre répète le groupe (septain + quatrain).

⁴¹ Il s'agit de trois tercets (12/12/14, 13/13/13, 13/14/14) qui montrent des libertés au niveau des rimes aussi dans la mesure où les vers rimants peuvent se trouver en des strophes différentes.

des règles classiques en composant des vers qui tournent autour de l'alexandrin. Les lignes qui comptent à peu près 12 syllabes et demandent donc l'éliision des « e » muets sans règle précise (*vers approximatifs*) se différencient des vers libres où la longueur syllabique est tout à fait aléatoire.

Les poèmes XXI (INT/V), XXXI (INT/XV), XXXVIII (CH/I), XXXIX (CH/II) et LX (F/VIII) sont monostrophiques (à l'exception de XXI, ils se composent tous de trois quatrains, le plus souvent de rimes croisées), mais la combinaison des types de vers ne montre pas de régularité. (On remarque tout au plus des récurrences partielles : les strophes commencent par le même type de vers dans trois cas sur cinq, les mêmes mètres peuvent se suivre.)

Les pièces XIV (MÉL/III), XXII (INT/VI), XXV (INT/IX), XXVI (INT/X), XXVIII (INT/XII),⁴² XXXVII (V/VI), XL (CH/III) et XLV (L/II) combinent également différents types de vers. (Elles ne sont plus monostrophiques, mais les rimes restent traditionnelles.) Il s'agit des mètres les plus fréquents (de 3 à 12 syllabes, avec la dominance des octo- et dodécasyllabes), mais leur distribution dans les strophes n'est plus prévisible. Nous sommes au seuil du vers libre. Rappelons que dans les *Fleurs de bonne volonté* de Laforgue on a également relevé trois pièces (XXXI, XLIV, LV) présentant les mêmes types d'irrégularité. Le caractère familier des composants donne néanmoins une apparence rassurante à ces poèmes.

1.3.5. Les vers libres

On a déjà signalé que les critiques (Grojnowski, Ireson ou Scott), à la suite de Dujardin, s'accordent à considérer la quatrième pièce de la troisième section (*Intermède*) comme le premier vers libre de Kahn. Les 27 poèmes que l'on a qualifiés de vers libres viennent principalement des trois dernières sections (*Lieds*, *Mémorial*, *Finale*) où ils sont presque exclusifs. Ces pièces se distinguent des vers libérés du recueil par le fait que ni l'enchaînement des strophes, ni le schéma rimique, ni la combinaison des mètres ne sont plus de facture traditionnelle. On a fait entrer dans ce groupe deux poèmes monostrophiques : XXXIV (V/III) et XLVIII (L/V), composés respectivement de trois quatrains et de quatre tercets, parce que les vers y sont de longueur très variée et de type inhabituels (de 15, 17, 19 et 20 syllabes), et plusieurs vers restent sans

⁴² Ce poème rappelle un sonnet, il se compose de deux quatrains et de deux tercets (abba / ccdd / eef / afa).

répondant homophonique. (Neuf sur douze des vers du poème XLVIII sont des vers blancs.) A notre avis, l'irrégularité des mètres et des rimes y est si grande que la division régulière en strophes typographiques n'arrive pas à la contrebalancer, elle n'est qu'un trompe-l'œil.

En ce qui concerne la mise en page, les poèmes en vers libres de Kahn diffèrent sur deux points de ceux de Laforgue. A l'opposé de l'usage classique, Kahn ne commence pas chaque vers par une majuscule, mais utilise dans tous les poèmes de la dernière section (*Finale* I-XII) des minuscules (sauf les débuts de phrase). Il suit par contre l'usage traditionnel dans la mesure où les changements de nombre syllabique sont marqués par un retrait à la marge. (Les vers libres de Laforgue commencent toujours par une majuscule et ils sont tous alignés à gauche.)

Le passage du vers libéré au vers libre s'accompagne par l'allongement des poèmes chez les deux poètes. Tandis que la longueur moyenne des vers libérés dans les *Palais nomades* n'est que de 15 vers (15 pièces sur 25 se composent de trois strophes seulement, avant tout de quatrains), celle des vers libres est de 25. Le texte le plus long contient 80 vers (LXIII (F/XI)). Cette tendance est encore plus nette chez Laforgue dont les *Derniers vers* comptent de 40 à 107 vers.⁴³

Les 668 vers de ce troisième groupe⁴⁴ sont répartis en 165 suites, séparées par des espaces blancs. Les types de strophes les plus souvent utilisés sont les suivants (en ordre décroissant) : quatrain (53), tercets (30), quintils (26) et distiques (23). Contrairement à Laforgue, Kahn a rarement recours à de longues suites, ses vers libres ne comptent qu'un onzain et un douzain. De même, il n'y a que 8 poèmes sur 27 qui combinent plus de trois types de strophes. En revanche, le nombre total des strophes peut être très grand : les 80 vers de la pièce LXIII (F/XI) sont répartis en 23 suites, les poèmes de la section *Mémorial* (II-IV) en comptent 10, 12 et 14.

Comme on a déjà fait la remarque, notre tableau quantitatif donnant le nombre des syllabes de chaque ligne ne peut avoir de valeur, s'agissant de vers libres, qu'indicative. Il a l'intérêt de servir de point de départ pour nos constatations et de faciliter le repérage des suites de vers traditionnels. Les lignes sont de longueurs très variées, elles peuvent aller de 2 (v. 34 et 54, LI (M/III)) jusqu'à 23 syllabes (v. 11, XLVI (L/III)). Le type de vers le plus fréquent est l'alexandrin (130), suivi par l'octosyllabe (91). L'examen des dodécasyllabes montre qu'un peu plus que les trois

⁴³ La longueur moyenne des FBV est de 26 vers, celle des DV est de 68.

⁴⁴ Le recueil entier (64 poèmes) se compose de 1250 vers: 206 vers réguliers (répartis en 45 strophes) + 376 vers libérés (94 strophes) + 668 vers libres (165 strophes).

quarts (99 sur 130) sont décomposables en deux segments équivalents (6-6).⁴⁵ Dix-sept vers ont une sixième syllabe avec un enjambement de mot (M6). Dans six vers, la sixième syllabe présente un « e » féminin non élié (F6). La sixième position de cinq vers est occupée par un clitique (C6), celle de trois vers par une préposition (P6).

On a au total 156 vers ayant plus de 12 syllabes. Les vers très longs se trouvent en majorité à la fin du recueil (à partir de *Chanson de la Brève démençe*). Kahn (1897, 34) commente ainsi leur emploi :

« Des grands vers dépassent le nombre de douze syllabes ; et pourquoi pas ? Pourquoi la durée serait-elle restreinte à douze, à quatorze syllabes ? Sans admettre que le vers devienne un verset complet, et là le goût et l'oreille sont suffisants pour avertir le poète, on peut grouper en un seul vers trois ou quatre éléments ayant intérêt à ce que leur jaillissement soit resserré. Le vers obtient ainsi une valeur résumante [...] ».

C'est ainsi que le sizain (aaxxxx), le quintil (xxxxx) et le quatrain (xaax) du poème XLVI (L/III) se terminent respectivement par un vers de 14, 23 et 17 syllabes :

A l'ombre apaisée dormez les sommeils berceurs des haltes.
Dômeront en flots d'apothéoses, dômeront vos fallaces, vos
visionnaires rêves.
En lents retours, en lents caprices, en lentes morsures si sûres.

Ces vers se laissent diviser en trois groupes (mesures ou cellules), enchevêtrés par les reprises de mots, de constructions et par les allitérations qui assurent leur cohésion. Les « grands vers » peuvent également se trouver en position initiale. Les trois strophes du poème XLIII (CH/VI) débutent par un vers de 15, 17 et 17 syllabes :

Par delà la mer, la mer, entendas-tu mon souvenir
Par delà les sables, les sables, chercheras-tu mon souvenir
Par delà les rêves, les rêves, oublieras-tu mon souvenir

⁴⁵ La proportion du système 1 (6-6) était moins élevée dans les *Derniers vers*. Les vers libérés de Kahn contiennent également moins souvent « une entrave » à la césure que ceux de Laforgue.

La strophe, étant conçue comme unité autonome, s'organise autour de ce « vers principal », apparenté aux autres à l'aide des échos phoniques. (La construction syntaxique parallèle des vers initiaux relie dans ce cas les strophes entre elles qui perdent ainsi leur autonomie.)

Comme la plupart des premiers vers libres, ceux des *Palais nomades* contiennent également des ensembles de vers tout à fait traditionnels. Le poème XXIV (INT/VIII) débute par un quatrain (abba) et un tercet (aaa) d'alexandrins (6-6). Des onze strophes de la pièce XXXVI (V/V) quatre sont dodécasyllabiques (6-6).

Et si de la pitié te vient de mon hagar
Marche dans mes déserts inconnus des Agards,
Peut-être trouveras l'onde consolatrice
Au seuil en fête, au seuil en fleurs de ma matrice,
Où tu boiras la soif au non de mes regards.

La chimère est en moi, mais molle est ma ceinture,
O chercheur des toisons perlées de l'aventure
Ne sais plus mes baisers partis en aventures.
(v. 16-20 et 21-23, XXXVI)

Ce quintil (aabba) et tercet (aaa) sont suivis par un quatrain (xxaa) et un peu plus loin, par un distique (aa). Il est possible d'isoler des suites d'octosyllabes à l'intérieur des strophes du poème LXIII (F/XI), v. 46-47, 62-64, 72-73, 77-79. La pièce LII (M/IV) se compose de 14 strophes dont les huit dernières sont des distiques (aa). Bien que leur nombre syllabique soit varié, la mise en page et les rimes plates rappellent les distiques d'alexandrins très à mode tout au long du XIX^e siècle. Il est intéressant de noter que les mots de rime, à l'exception du dernier distique, sont toujours les mêmes.⁴⁶ On a relevé quelques cas de ce procédé dans les *Derniers vers* de Laforgue aussi où il visait le plus souvent à produire un effet parodique. Chez Kahn, la rime du même au même devient très fréquente, surtout dans ses vers libres. Il reprend le même mot en position de rime

- dans deux ou plusieurs vers consécutifs,⁴⁷

⁴⁶ Un singulier rime souvent avec un pluriel: l'Infini :: infinies, l'envolée :: envolées, passé:: passés. Kahn (1897, 31) ne se soucie pas des interdictions qui relèvent de la fiction graphique: « le poète parle et écrit pour l'oreille et non pour les yeux. »

⁴⁷ XXIV (INT/VIII), v. 9-10: (se) pare; XXIX (INT/XIII), v. 2-3: lacs; XXXVI (V/V), v. 22-23: aventure(s), v. 36-37: pardons; XLIII (CH/VI), v. 2-3: navire; XLIV (L/I), v. 24-25: douleurs; XLVI (L/III), v. 1-2: chimère; XLVIII (L/V), v. 1-2: enfui(es); LII (M/IV),

- au début et en fin de strophes,⁴⁸
- dans une disposition de rimes croisées,⁴⁹
- dans une disposition de rimes embrassées,⁵⁰
- dans des vers plus éloignés, mais appartenant à la même strophe,⁵¹
- dans des vers répétés à l'identique ou avec de légères variations.⁵²

On trouve plusieurs exemples de ce dernier type dans le poème XLIV (L/I) où le premier vers est repris avec des changements minimes, créant un effet de refrain. Les « lieds » de Kahn, contrairement à leur modèle, témoignent d'un agencement raffiné.

File à ton rouet, file à ton rouet, file et pleure
Seule à ton rouet, seule file et pleure. (v. 1 et 4)

File à ton rouet, seule à ton rouet, file, et pleure.
Seule à ton rouet, file, crains, pleure. (v. 9-10)

Seule à ton rouet, file et pleure
File à ton rouet, seule file et pleure. (v. 26 et 30)

La préoccupation première de Kahn est de produire une impression de chant et de musique. Laforgue s'en soucie moins et ne s'intéresse pas à l'unité de la strophe non plus. En revanche, Kahn exploite systématiquement les effets musicaux et rythmiques des échos phoniques. En ce qui concerne sa technique, il donne les précisions suivantes (1897, 33) : « [...] nous soutenons notre rime telle quelle par des assonances, nous plaçons des rimes complètes, à l'intérieur d'un vers correspondant à

v. 20-21: plus (et les sept distiques déjà cités); LIV (F/II), v. 1-2: faute; LV (F/III), v. 1-2 (4): lente(s); LVI (F/IV), v. 2-3: morts.

⁴⁸ XXIV (INT/VIII), v. 1 et 4: la ville; XXXV (V/IV), v. 1 et 5: indifférents; XXXVI (V/V), v. 1 et 4: éternelle(s); LII (M/IV), v. 6 et 11: sais-tu revoir; LIV (F/II), v. 4 et 7: hiver(s), 8 et 12: phénomène(s); LVI (F/IV), v. 11 et 15: mort(s); LIX (F/VII), v. 5 et 7: la haute mer.

⁴⁹ XLIV (L/I), v. 16-19: légères / marins / légères / marins.

⁵⁰ L (M/II), v. 25-28: rouges / meurent / meurt / rouges; LII (M/IV), v. 31-34: vivre / séparées / séparées / vivre.

⁵¹ XXX (INT/XIV), v. 8 et 11: Orient(s); XXXV (V/IV), v. 2 et 4: naquit; LI (M/III), v. 49 et 54: d'où; LII (M/IV), v. 23 et 26: défunt(s); LII (M/IV), v. 28 et 31: vivre; LVII (F/V), v. 6 et 9: temps; LVIII (F/VI), v. 15 et 19: mousse(s) – même catégorie, mais de sens différents, 16 et 20: partout; LIX (F/VII), v. 14 et 17: mer.

⁵² XLIV (L/I), v. 5 et 8: Sur la route (ensoleillée), les cavaliers fringants; XLIX (M/I), v. 40 et 43: Oh mes châteaux en Espagne; LI (M/III), v. 56 et 59: (Mémoires) restez captives.

d'autres rimes intérieures, partout où la rythmique nous convie à les placer, la rythmique fidèle au sens et non à la symétrie, ou, si vous voulez, une symétrie plus compliquée que l'ordinaire. »

Son originalité consiste dans le rôle organisateur, structural, accordé à l'allitération et à l'assonance. La rime est étalée au long du poème. A titre d'illustration, citons les deux dernières strophes du poème XXIX (INT/XIII) :

Et tes reins et tes seins
Et la lèvre et ta fièvre
Tout est mièvre, tout est vain.

Et je me débats des ébats
De ta norme difforme.

La pièce suivante (XXX (INT/XIV)) ajoute également des rimes intérieures aux autres :

Les eaux ont des manteaux de cristal irisé (v. 5)
Et des rythmes de calmes palmes (v. 6)
Cependant tu m'aimais à jamais ? (v. 16)

Leur emploi n'est pas spécifique aux vers libres, les vers libérés de Kahn en contiennent également de nombreuses occurrences. Par exemple, au vers 11 du poème XXI (INT/V) : « Vers des clartés à toi, de toi, qui soient ma loi ».

Ce n'est qu'à partir de la pièce XLVI (L/III) que les assonances⁵³ et en moindre importance, les contre-assonances⁵⁴ apparaissent. L'examen

⁵³ XLVI (L/III), v. 22-23: mandolines :: finir. XLIX (M/I), v. 1-2: l'asyle :: parvis, v. 13 et 16: trêve :: grêle. L (M/II), v. 1-2: hymnaires :: souveraine, v. 4-5-6: automne :: proches :: porches, v. 12-13: bonace :: mémoires, v. 21-22: litanies :: souvenirs, 42-43: chimère :: lèvres, v. 45-46: Khalife :: dit. LI (M/III), v. 13-14 et 17: lignes :: dire :: pâlis, v. 11 et 18: rêve :: arabesques, v. 20 et 25: riveraines :: peut-être, v. 27 et 31: fixe :: irradie, v. 37 et 40: banderoles :: normes, v. 45-46: reflets :: vaines, v. 55-56: fixe :: captives. LII (M/IV), v. 7-8 et 10: pas :: face :: calme, v. 18 et 22: génies :: se résigne, v. 19 et 24: se bercent :: lèvres, v. 49-50: identique :: abîme. LV (F/III), v. 5-6: s'homologue :: automne. LVII (F/V), v. 14 et 17: acanthe :: instant. LIX (F/VII), v. 15-16: mer :: perpétuelles. LXIII (F/XI), v. 8 et 11: paroles :: orbes, 19 et 22: ténèbre :: éternelle, v. 23 et 26: maternelle :: arabesques.

⁵⁴ XLVI (L/III), v. 2 et 4: chimère :: obsesseurs, v. 17 et 20: mirages :: rouges, v. 23-24: finir :: meurt. L (M/II), v. 2 et 7: souveraine :: lune. LIII (F/I), v. 4 et 6: paroles :: réel. LVII (F/V), v. 11-12: pierres :: hasards. LXIII (F/XI), v. 23-24: maternelle :: Graals.

détaillé des rimes montre que 26 % des vers (176 sur 668) sont sans répondant homophonique dans leur strophe. Le nombre des vers qui ne riment avec aucun autre est moins élevé dans les *Derniers vers* (113 sur 819, soit 13 %) où ils s'intercalent le plus souvent dans des suites rimées. Dans les vers libres de Kahn, on a plusieurs strophes (des distiques,⁵⁵ tercets,⁵⁶ quatrains⁵⁷ et un quintil⁵⁸) dépourvues de rimes finales. Nous avons même un poème (XLVII (L/IV)) qui se compose entièrement de vers blancs.⁵⁹

Tout au long de l'analyse métrique des *Derniers vers* et des *Palais nomades*, on a insisté sur les différences qui séparent les pratiques vers-libristes de Kahn et de Laforgue. Nos constatations ont rejoint l'opinion de Kahn (1897, 16-17) : « [...] nos vers furent bien différents de par nos organisations et nos buts dissemblables. Dans un affranchissement du vers, je cherchais une musique plus complexe et Laforgue s'inquiétait d'un mode de donner la sensation même, la vérité plus stricte, plus lacée, sans cheville aucunes, avec le plus d'acuité possible et le plus d'accent personnel, comme parlé. » Alors que Kahn « demeure un évocateur des architectures orientales et des somptuosités asiatiques »,⁶⁰ Laforgue s'attache à introduire, comme on va voir au chapitre suivant, les aspects de l'oralité dans ses poèmes.

2. Les possibilités de l'analyse syntaxique des vers libres

2.1. Les constructions elliptiques. Le style nominal

Dans ce qui suit, on passera en revue les autres composantes – de nature cette fois grammaticale – qui prennent également en charge l'organisation des vers libres de Laforgue et de Kahn. On vient de constater que les récurrences formelles repérables au niveau de la métrique déstabilisent le lecteur qui devient plus attentif au travail

⁵⁵ L (M/II), v. 36-37, 47-48; LI (M/III), 43-44; LIII (F/I), v. 12-13; LVII (F/V), v. 18-19; LXIII (F/XI), v. 46-47, 52-53.

⁵⁶ L (M/II), v. 33-35; LXIII (F/XI), v. 12-14.

⁵⁷ LI (M/III), v. 60-63; LXIII (F/XI), v. 4-7.

⁵⁸ LII (M/IV), v. 1-5.

⁵⁹ On peut néanmoins découvrir des échos phoniques entre des vers éloignés, appartenant à des strophes différentes (v. 1 et 12: peurs :: moqueur; v. 2, 5 et 9: illuminée :: mêlées :: cavalier, v. 6 et 11: serait :: jamais).

⁶⁰ C'est ainsi que Paul Adam (in: Huret 1982, 64) le présente.

qu'accomplit le poète sur la forme de son poème. Les recherches sur le vocabulaire et sur la syntaxe produisent un effet pareil : elles attirent l'attention sur le langage poétique pour lui-même.

En ce qui concerne l'articulation syntaxique des poèmes, on s'intéresse en particulier aux phrases où l'ordre canonique est modifié. On n'arrive au noyau informatif qu'après de longs détours, soit parce qu'on énonce d'abord les circonstances :

Aux rivages jamais abordés
Des plaintes lamentantes et félines
Des voix chuchotantes passent fiancés. (PN, v. 1-3, LI (L/ III),

soit parce que la caractérisation du sujet retarde le prédicat :

Soleils plénipotentiaires des travaux en blonds Pactoles
Des spectacles agricoles,
Où êtes-vous ensevelis ? (DV, I, v. 16-18.)

On note dans ce dernier cas la reprise pronominale (« vous ») du sujet (« soleils »), mis en relief par ce détachement. (On pourrait relever dans les deux recueils de nombreux exemples analogues.) La linéarité des phrases peut être brisée par d'autres moyens aussi. L'adjectif détaché, l'apposition, l'apostrophe, ainsi que les propositions incises, créent des effets semblables : en imposant un arrêt, ils rendent la phrase discontinuée.

Hilarantes et déchirantes, gemmes et gammes, partez (PN, v. 12, XXIV (INT/VIII))

Oh toi l'exsangue, oh toi la frêle, oh toi la grêle (PN, v. 16, XLIX (M/I))

Oh, pardonnez-lui si, malgré elle,
Et cela tant lui sied,
Parfois ses prunelles clignent un peu (DV, X, v. 54-56)

Les phrases nominales créent également des effets de rupture dans le déroulement syntaxique des poèmes, elles produisent en général une sorte de vision statique, due à l'absence de l'agent explicite et celle des indications temporelles et aspectuelles. Leur fréquence élevée est d'ailleurs la caractéristique syntaxique commune et des *Derniers vers* et des *Palais nomades*. Les membres du groupe μ de Liège, auteurs de la *Rhétorique générale* (1982), considèrent l'ellipse comme faisant partie

des figures syntaxiques (les métataxes) où elle relève d'une seule opération : la suppression complète. (La terminologie traditionnelle la fait entrer parmi les figures de construction par effacement.⁶¹) Qu'il s'agisse de la suppression du sujet, du verbe ou du déterminant du substantif, « l'information est conservée en dépit de l'incomplétude de la forme » (ibid., 73), parce que le contexte linguistique permet de les reconstituer. Les mots de liaison causale et consécutive (parataxe remplaçant la subordination) ou de coordination copulative peuvent également être supprimés. En ce qui concerne la phrase nominale, « aucun mot ne subit l'ellipse, mais, le syntagme verbal faisant défaut, la structure de la *phrase minimale* n'est pas respectée » (ibid., 74).

L'obscurité des *Palais nomades*, « obscurité voulue », s'explique selon Ireson (1962, 68) par « le dessein fermement pris de construire une poésie elliptique et synthétique ». La plupart des vers libres y présentent des passages plus ou moins longs dépourvus de verbes. Les premiers vers des pièces XX (INT/IV), XXXIV (V/III), XLVII (L/IV), LII (M/IV), LIII (F/I), LVII (F/V), LVIII (F/VI) et LXI (F/IX) sont des constructions nominales.

Les soirs d'automne au bois des peurs
 La cabane tremblotante et la chapelle illuminée,
 Les soirs d'automne parés de lune. (XLVII, v. 1-3.)

Kahn recourt parfois à de longues énumérations, coordonnées ou simplement juxtaposées.

Et cordelettes pourpres, et bandelettes blanches et sistres joyeux.
 (v. 19, L (M/II))⁶²
 Nos pas, nos regards et nos âmes
 Nos sens jaloux, nos âmes grêles (v. 20-21, XLIX (M/I))

Ce procédé est – comme on l'a déjà signalé (II. 2.5) à propos de l'influence de Whitman – l'une des caractéristiques principales de la technique laforguienne et de la poésie moderne et contemporaine.

L. Gáldi (1965, 344), dans son article consacré aux moyens langagiers du vers libre néo-latin, ne manque pas de remarquer que chez Laforgue « la structure des phrases devient de plus en plus dissolue, les unités rythmiques ne sont presque plus composées que de bribes de phrases et

⁶¹ Voir Molino-Tamine (1982, 125) ou Suhamy (1990, 105).

⁶² Remarquons la construction parallèle: nom (au pluriel) + adjectif, ainsi que les allitérations et assonances.

de syntagmes inachevés. »⁶³ Il ne fait allusion qu'au poème liminaire du recueil, *L'Hiver qui vient* dont les six premiers vers ne contiennent aucun verbe. Le même procédé se retrouve au moment où le poète nomme les proies du vent :

Ô dégâts, ô nids, ô modestes jardinets !
Mon cœur et mon sommeil : ô échos des cognées !... (I, v. 42-43),

et à la fin du poème, lorsqu'il énumère les attributs de l'hiver et ses rares plaisirs :

Mais, lainages, caoutchoucs, pharmacie, rêve,
Rideaux écartés du haut des balcons des grèves
Devant l'océan de toitures des faubourgs,
Lampes, estampes, thé, petits-fours, (I, v. 70-73).

Ces groupes sont seulement juxtaposés, constitués d'un nom seul, excepté un (v. 71 : « rideaux »), qui est accompagné de plusieurs compléments. Ce qui est plus important, c'est qu'ils ne comprennent pas de déterminants (v. 70-73) – les autres exemples de ce type (v. 1-3, 42) sont précédés de « ô », « oh » –, ils pourraient donc être considérés comme des apostrophes. Il n'y a pas seulement énumération, il y a également exclamation. (L'apposition et l'apostrophe ne sont pas toujours faciles à distinguer : on se demande parfois si le substantif est apposé à la proposition précédente, ou s'il est une apostrophe indépendante.)

Certaines autres pièces du recueil sont encore plus représentatives à cet égard. Par exemple, les 20 premiers vers de la pièce X (*O géraniums diaphanes*) ne comportent aucun verbe conjugué, mais s'organisent autour des substantifs. Il s'agit d'une énumération « chaotique » qui fait se succéder les mots les plus divers, reliés entre eux par des allitérations et rimes internes. Il est significatif que les passages nominaux les plus longs et les plus continus se trouvent en général dans la partie d'introduction des *Derniers vers* (I, v. 1-6, IV, v. 2-5, V, v. 1-5, VIII, v. 1-14, X, v. 1-20, XII, v. 1-3). (On a vu que les vers libres des *Palais nomades* ont également tendance à débiter par des phrases non verbales. C'est d'ailleurs une caractéristique générale du style impressionniste de la fin du siècle.) Cette technique de notation impersonnalise le décor, elle est particulièrement apte à rendre dans le dernier poème le spectacle désagréable et monotone.

⁶³ C'est nous qui traduisons.

Noire bise, averse glapissante,
Et fleuve noir, et maisons closes,
Et quartiers sinistres comme des Morgues (DV, XII, v. 1-3)⁶⁴

Notons encore la fréquence élevée des phrases infinitives, ressemblant aux constructions nominales dans la mesure où l'infinitif est également intemporel, impersonnel et non modal. Les formes infinitives tout au long du poème X (v. 9, 19-20, 23, 26-29, 30-31, 34-45) sont une projection dans l'avenir et ont pour fonction de traduire l'hésitation du poète :

Et puis, l'éviter des semaines
Après lui avoir fait de la peine,
Et lui donner des rendez-vous,
Et nous refaire un chez nous.

Et puis, la perdre des mois et des mois,
A ne plus reconnaître sa voix !... (X, v. 26-29, 30-31)

Citons encore d'autres exemples où l'infinitif prend l'allure d'un dicton : « Être aimé est bien doux » (II, v. 23), il exprime un impératif : « S'entrevoir avant que les tissus se fanent » (III, v. 49, v. 47-50), l'indignation : « Saigner ! moi pétri de plus pur limon de Cybèle ! » (VIII, v. 68), le souhait : « Oh, lui parler ! Oh, l'emmener ! » (X, v. 23), ou la stupeur : « Oh, cette misère de vouloir être notre femme ! » (XII, v. 19).

Les faits de langue, présentés plus haut sont à notre avis représentatifs de l'écriture de Laforgue et de Kahn. On voit qu'ils se libèrent – à la suite de Rimbaud et Mallarmé – des structures d'un langage logique et discursif. Chez Kahn, les constructions elliptiques ou les énumérations parfois disparates sont dues à une expérimentation technique très consciente. Chez Laforgue, elles sont souvent attribuables à des faits d'oralité, renforcées par les formules exclamatives et les interruptions qui produisent « l'effet de décousu, discontinu, collage » (Grojnowski 1988, 173). Ces procédés seront repris et développés par les poètes surréalistes qui ont fait du vers libre le mode dominant de l'écriture poétique moderne.

⁶⁴ La suite du poème contient également des passages nominaux: v. 18, 25-26, 27-32.

2.2. Les répétitions et les parallélismes

On a déjà fait allusion aux travaux de Jakobson (1963, 1973) et de Ruwet (1972), insistant sur l'importance des répétitions et constructions parallèles dans les poèmes modernes. Dans son article portant sur les *Parallélismes et déviations en poésie*, Ruwet (1975, 316) reformule ainsi le principe d'équivalences de Jakobson : « *les textes poétiques se caractérisent par l'établissement, codifié ou non, de rapports d'équivalence entre différents points de la séquence du discours, rapports qui sont définis aux niveaux de représentation superficiels de la séquence* ». Il illustre sa thèse par des exemples d'analyse où « les diverses déviations sont prises dans un réseau serré de parallélismes » (ibid., 339). Alors que ces phénomènes formels ont été laissés de côté par l'étude traditionnelle de la versification, leur présence est considérée de nos jours comme un indice primordial du caractère poétique des textes.⁶⁵

En effet, malgré un certain relâchement de la syntaxe, l'unité des vers libres de Laforgue et de Kahn est assurée par des répétitions et parallélismes. Aux chapitres précédents, on a relevé les types de répétitions régulières, par exemple les rimes. Dans ce qui suit, on s'intéressera aux éléments qui sont repris sans régularité codifiée. Il n'est pas question d'observer toutes les répétitions et parallélismes, cela exigerait de longs développements. Il s'agit avant tout de montrer comment ils participent aux effets de rythme et à l'organisation structurelle des poèmes.

Il peut y avoir une coïncidence entre le système de répétitions aléatoires et celui des rimes, soit parce qu'on répète au début d'un vers le mot de rime du vers précédent (*anadiplose*),⁶⁶ soit parce que le mot répété se trouve en position de rime dans des vers qui se suivent (*épiphore*). On a montré lors de l'analyse métrique des *Palais nomades* que ce dernier procédé (*la rime du même au même*) est particulièrement fréquent dans les vers libres de Kahn. Les anadiploses, tout comme les *anaphores* (les termes répétés se trouvent en position initiale des vers successifs),⁶⁷

⁶⁵ Voir par exemple: Molino-Tamine (1982), Horváth-Veres (ed) (1980), Gáldi (1965), Szabédi (1965), Vajda (1998), Szathmári (1977), entre autres.

⁶⁶ Les exemples d'anadiplose relevés dans les vers libres des *Palais nomades*: v. 13-14, XXVII (INT/XI); v. 27-28, XLIV (L/I); v. 3-4, 17-18, XLVI (L/III); v. 9-10, XLVII (L/IV); v. 8-9, 39-40, LII (M/IV); v. 29-30, LXIII (F/XI).

Les exemples d'anadiplose relevés dans les *Derniers vers*: v. 22-23, 25-26, 54-55, 56-57, 64-65 (I); v. 67-68 (VIII); v. 37-38 (X).

⁶⁷ Les exemples d'anaphore relevés dans les vers libres des *Palais nomades*: v. 10-12, 14-15, XX (INT/IV); v. 25-27, 28-30, XXXVI (V/V); v. 4-5, 7-8, XLVIII (L/V); v. 10-11,

peuvent suggérer l'idée du retour, le recommencement. Dans le cas des anaphores (très nombreuses dans les *Derniers vers*) on a un même départ rythmique pour les vers consécutifs. Elles fonctionnent comme une sorte de relance.

Les termes répétés sous forme identique (un seul mot ou un groupe de mots) peuvent se suivre immédiatement.⁶⁸ Il est habituel de leur attribuer une fonction d'insistance. Il ressort de notre liste (donnée en note de bas de page) que la reduplication comme procédé est plutôt rare chez Kahn, tandis que Laforgue y a recours très fréquemment. Ce sont le plus souvent des substantifs qui sont répétés, suivis par des impératifs. (En ce qui concerne les nombreuses interjections redoublées des *Derniers vers*, on y reviendra plus tard.) Les répétitions de différents types sont tellement fréquentes chez Laforgue qu'elles peuvent devenir irritantes. « O triste antienne, as-tu fini ! » – s'écrie le poète au vers 28 de la pièce initiale de son recueil, pour constater un peu plus loin : « Je ne puis quitter ce ton : que d'échos !... » (I, v. 61). Le retour obsédant des éléments identiques est ressenti comme un obstacle. Au niveau de la syntaxe, cela se traduit par des interruptions et des reprises.

Il importe d'insister sur le fait que l'élément répété apporte un surplus, c'est-à-dire la répétition rend polysémique, ambigu. Dans le vers : « Oh, tombée de la pluie ! Oh ! tombée de la nuit ! » (I, v. 2), lors de la seconde apparition du mot « tombée », l'accent se déplace du signifié au signifiant : l'allusion sonore au mot « tombe » devient plus perceptible,

LII (M/IV); v. 4-5, LIV (F/II); v. 18-19, LV (F/III); v. 8-9, LVII (F/V); v. 5-6, LIX (F/VII); v. 31-32, 35-36, LXIII (F/XI).

Les exemples d'anaphore relevés dans les *Derniers vers*: v. 2-3, 29-31, 48-49, 66-67 (I); v. 14-16, 20-21 (IV); v. 17-18, 40-42, 43-44, 55-56 (V); v. 3-4, 10-12, 27-28, 41-42 (VI); v. 38-39, 63-64, 66-67, 72-73, 75-76, 99-101, 102-103, 104-105 (VII); v. 3-4, 21-23 (IX); v. 19-20, 21-23, 28-30, 51-52 (X); v. 1-2, 5-6, 21-22, 25-27, 29-32, 35-36, 46-47, 48-49 (XI); v. 2-4, 6-7, 9-10, 33-34, 40-42, 43-44, 47-49, 50-51, 62-63 (XII).

⁶⁸ Dans les vers libres des *Palais nomades*: Et passez, et passez (v. 13, XXVII (INT/XI)); la mer, la mer; les sables, les sables; les rêves, les rêves (v. 1, 4, 8, XLIII (V/VI)); Depuis les temps, les temps, les leurres, les leurres (v. 29, XLIV (L/I)); de la bouche, de la bouche (v. 37, XLIX (M/I)).

Dans les *Derniers vers*: Accélérons, accélérons (v. 40, I), C'est la saison, c'est la saison (v. 51, 62, I), Les cors, les cors, les cors (v. 54, 59, I), Que l'autan, que l'autan (v. 80, I), Tous les ans, tous les ans (v. 83, I), Pauvres cors! pauvres cors! (v. 47, II), C'est l'automne, l'automne, l'automne (v. 1, IV), pauvre, pauvre (v. 30, IV), Et nous, et nous, / Ivres, ivres (v. 31-32, IV), Si frêle, si frêle (v. 51, 59, IV), Elle s'éteint, elle s'éteint (v. 8, V); Passez, passez (v. 26, V); Enquêtes, enquêtes (v. 29, VI); Dès l'automne, l'automne (v. 28, VIII), Durcissez, durcissez (v. 38, VIII); De débâcles nuptiales, de débâcles nuptiales (v. 10, X); Le pauvre, pauvre fou (v. 39, X); Je les vois, je les vois (v. 11, XI); Et je ne serais qu'un pis-aller (v. 46-47, XI); arrose, arrose (v. 7, XII); Soigne-toi, soigne-toi (v. 17, XII); Oh, dans un couvent, dans un couvent! (v. 26, XII).

ainsi la « tombée de la nuit » évoque également l'approche de la mort. Outre la répétition de l'interjection : « Oh », et du substantif : « tombée », on a affaire à un parallélisme syntaxique, qui renforce l'effet de la rime interne (nuit : : pluie). Les deux hémistiches du vers 9 du même poème (« Tant les bancs sont mouillés, tant les bois sont rouillés ») ne diffèrent que d'une voyelle et d'une consonne, bien qu'il s'agisse de mots de sens différents : « bancs » – « bois », « mouillés » – « rouillés ». Malgré l'absence des conjonctions consécutives, la différence minimale dans la prononciation et la construction parallèle attirent l'attention sur le rapport sémantique : « la rouille » est la conséquence de « la pluie », de l'humidité pénétrante. Cette relation entre les deux adjectifs : « mouillés » – « rouillés » est soulignée par la rime intérieure. La huitième strophe de la même pièce présente un autre exemple :

Tous ces rameaux avaient encor leurs feuilles vertes,
Les sous-bois ne sont plus qu'un fumier de feuilles mortes ;
Feuilles, folioles, qu'un bon vent vous emporte (I, v. 44-46)

Les trois premiers vers répètent le mot : « feuille » (le vers 46 le reprend encore sous la forme savante : « folioles »). La ressemblance phonique et la position identique (position de rime) des adjectifs « vertes » et « mortes » le qualifiant, déclenchent des associations sémantiques : la couleur verte, symbole de la vie, s'oppose à la mort.

En général, les suites organisées par différents éléments récurrents alternent dans les *Derniers vers* avec d'autres, dépourvues de répétitions. *Simple agonie* (VI) par exemple, présente des répétitions totales et des reprises partielles.

Ô fanfares dans les soirs,
Ce sera barbare,
Ce sera sans espoir.

Ces trois vers (v. 26-28) sont repris sans changement (v. 40-42). Le quatrain :

Que nul n'intercède,
Ce ne sera jamais assez,
Il n'y a qu'un remède,
C'est de tout casser. (VI, v. 36-39)

se réduira en un distique :

Que nul n'intercède,
Il faut tout casser. (VI, v. 47-48)

Les reprises lexicales transtrophiques ne manquent pas d'évoquer le procédé du refrain. Il ne s'agit évidemment pas de sa forme usuelle dans les chansons populaires, puisque les reprises ne s'entendent jamais sur l'ensemble de la pièce en question.

De façon générale, on peut dire que les poèmes libres de Laforgue progressent en fonction de l'élément repris du ou des vers précédent(s). L'unité thématique de la cinquième séquence de la pièce initiale (de 16 lignes) est assurée par exemple de telle sorte que l'on donne des informations nouvelles du soleil qui garde sa position de sujet. Le rhème est représenté par ses différents qualificatifs, et par les compléments circonstanciels de lieu qui le localisent (le pluriel du début se transforme en singulier, une fois, le substantif est repris sous forme pronominale). La répétition du verbe archaïque : « il gît » est également à noter, il est en pleine contradiction avec les adjectifs dévalorisants de son sujet et avec les comparaisons triviales : « comme un crachat d'estaminet » (v. 21), « comme une glande arrachée dans un cou » (v.30).

Il est intéressant de noter que dans les *Derniers vers* certaines formules reviennent d'un poème à l'autre, en assurant une sorte de continuité au recueil. Les quelques exemples d'onomatopées : « Taïaut » (I, v. 27 ; II, v. 21), « hallali » (I, v. 27, 32 ; II, v. 22), « frou-frou » (III, v. 25 ; VII, v. 107) – par leur retour – relient entre elles plusieurs pièces. La formule : « ton ton, ton taine... » qui introduit au début du premier poème (I, v. 10) l'image des cors en mimant leur sonorité, revient une deuxième fois vers la fin (v. 58), à la manière d'une ritournelle.⁶⁹ Elle sera reprise aux vers 5 et 7, 37 et 42 de la deuxième pièce, pour réapparaître une dernière fois dans le dernier vers du poème V (v. 68). Le retour du titre de la pièce initiale sous diverses formes peut également avoir valeur de refrain. Au vers 33, Laforgue ne fait que reformuler l'intitulé *L'Hiver qui vient* : « C'est l'Hiver bien connu qui s'amène. » Au lieu de « qui vient », on a la construction familière : « qui s'amène ». « Bien connu » peut se référer au titre, ou bien au cycle perpétuel des saisons, peut faire allusion au savoir commun : tout le monde sait, il est donc inutile d'expliquer, comment est l'hiver. Le vers 40 ne garde que cet élément : « c'est la

⁶⁹ André Spire (1986, 116) compare les refrains des chansons populaires « fréquemment dénués de sens » aux jeux et comptines enfantins dont les mots sont choisis « pour leur facilité articulatoire et rythmique ».

saison bien connue, cette fois », il est devenu superflu de nommer de quelle saison on parle. Dans la suite, on se contente de répéter l'expression réduite : « C'est la saison », qui revient 7 fois, sans changement, dans quatre vers (v. 51, 62, 79, 82). A la longue, son information lexicale s'efface. Elle devient comparable à un soupir résigné, quelque chose comme la formule familière : C'est la vie. C'est le titre d'origine qui réapparaît au vers 44 du poème VIII : « Voici l'hiver qui vient ». Il se transforme en « l'automne qui vient » dans les poèmes VII (v. 93) et XI (v. 54). De même, le voeu de « tomber ensemble à genoux », repris, avec de légères modifications dans les vers 15, 50 et 104 de *Solo de lune*,⁷⁰ revient une nouvelle fois dans la pièce avant-dernière du recueil.⁷¹ Un dernier exemple de reprise d'un poème à l'autre est fourni par la prière de *Solo de lune* : « Oh ! du moins, soigne-toi je t'en conjure ! » (VII, v. 20), « Oh ! soigne-toi je t'en conjure ! » (VII, v. 102), reformulée dans la pièce VIII : « Ah ! soignez-vous ! Portez-vous bien. » (v. 46) et XII (v. 17) : « Soigne-toi, soigne-toi ! pauvre cœur aux abois. »

Chez Kahn, la reprise des unités lexicales signale le plus souvent des constructions de parallélisme syntaxique. Les répétitions anaphoriques de son premier vers libre (PN, XX (INT/IV)) par exemple, introduisent des phrases nominales. Au total, six vers sur seize commencent par le substantif (au pluriel) « timbres », accompagné par des adjectifs.

Timbres oubliés, Timbres morts perdus, (v. 1)

Timbres oubliés des charmants jardins,
 Timbres argentins des Thulés lointains,
 Timbres violets des voix consolantes
 Épandant graves les bénédictions,
 Timbres bleus des périls aux féeries,
 Timbres d'or des mongoles orfèvres

Et vieil or des vieilles nations !.... (v. 10-16)

Citons un autre type de parallélisme syntaxique où les vers successifs ont en commun de correspondre à des questions (le pronom interrogatif « qui »⁷² est suivi par un verbe au futur) :

⁷⁰ « Voulant trop tomber ensemble à genoux. » (VII, 15); « Pour tomber ensemble à genoux. Ah!... » (VII, 50); « Ah! que ne suis-je tombé à tes genoux! » (VII, 104).

⁷¹ « Pour que nous tombions ensemble à genoux! » (XI, 6-7).

⁷² A l'exception du vers 33 qui débute par le déterminant interrogatif « quelle ».

Oh ! qui galopera dans mes plaines arides ?
Quelle main passera son frisson à mes rides ?
 Qui se lancera, le cheval sans bride
 Au mirage fugace de mes brefs désirs ?
Qui viendra s'oublier, fauteur des pardons
Qui résurgera l'oubli des faux pardons ?
(PN, XXXVI (V/V), v. 32-37)

Les différences entre les deux vers peuvent être minimes :

A la nuit antérieure,
à la nuit intérieure. (PN, LXIII (F/XI), v. 31-32)

qu'est-ce donc le rêve antérieur
qu'est-ce donc le rythme intérieur ?
(PN, LXIII (F/XI), v. 35-36)

Des exemples pareils se repèrent facilement dans la plupart des *Derniers vers* aussi :

C'est la toux dans les dortoirs du lycée qui rentre,
C'est la tisane sans le foyer, (DV, I, v. 66-67)

On a affaire ici à un même cadre : le présentatif est accompagné d'un substantif. (La suite montre par contre une grande variété.)

Dans les constructions parallèles, combinées par des répétitions lexicales, les éléments stables sont placés les uns au-dessus des autres. Leur correspondance dans l'espace de la page suggère un parallélisme sémantique, de type le plus souvent synonymique. Kahn travaille à rendre les séquences équilibrées sur elles-mêmes par des échos phoniques. L'arrangement savant des éléments qui entrent dans le système itératif n'y produit en général qu'un effet ornemental, purement rhétorique. En revanche, chez Laforgue, toute l'organisation du recueil repose sur le mode d'enchaînement répétitif.

2.3. Les signes de l'oralité dans les vers libres

On a vu plus haut (II. 2-4) que les explications (de caractère souvent polémique) concernant les sources du vers libre et les influences

éventuelles ne manquent pas. Les premiers théoriciens mettent l'accent sur la liberté individuelle dans la création et donnent des raisons phonétiques aux changements formels. Les critiques modernes s'accordent à reconnaître que les réflexions sur les questions de l'accent et du rythme tout au long du XIX^e siècle contribuent à la transformation des conceptions et pratiques poétiques. Ils attirent l'attention sur la dimension visuelle de la poésie moderne. On attache moins d'importance au rôle joué dans le relâchement et l'abandon du principe métrique par l'imitation de l'oralité. Cette influence mérite d'être plus largement reconnue. Au XIX^e siècle, nombreux sont les poètes qui – par dérision ou par souci pittoresque – s'occupent à imiter la langue parlée. Cette tendance est liée, entre autres, à l'influence de la chanson populaire (II. 2.6).

Les procédés lexicaux et syntaxiques, propres à la langue parlée ne feront leur véritable entrée dans la poésie qu'à partir du dernier tiers du XIX^e siècle. On ne peut ne pas remarquer la part de provocation dans la parodie des sujets nobles – par le recours au style parlé – chez des poètes comme Tristan Corbière, Charles Cros ou Rimbaud. Leur manière de concevoir la poésie « comme parole de transgression, [mettant] en crise la notion d'art » (Grojnowski–Sarrazin 1990, 14) sera d'ailleurs la caractéristique générale de *l'esprit fumiste*. Le monologue parlé,⁷³ genre pratiqué aux soirées des *Hydropathes* et du *Chat Noir*, ne pouvait que séduire un poète comme Laforgue à la recherche de nouvelles formes plus libres. Lorsqu'il écrit (dès le début des années 1880) des poèmes d'une tonalité très oralisée (le meilleur exemple en serait la *Chanson du petit hypertrophique* (1882), l'une de ses pièces les plus connues), il s'inscrit déjà dans une tradition mettant en cause le système des valeurs esthétiques de l'époque. Le passage au vers libre lui permet ensuite de développer cet aspect de sa poésie.

L'influence de la langue orale est tout à fait évidente dans son premier recueil publié, portant le titre révélateur, les *Complaintes*.⁷⁴ Dans ses *Fleurs de bonne volonté*, et encore plus, dans ses *Derniers vers*, les signes de l'oralité deviennent plus discrets – on peut être attentif à la diminution des moyens utilisés⁷⁵ – mais non moins déterminants.

⁷³ Le lecteur devient interlocuteur dans la situation de communication. Le poète s'adresse à lui, le prend à témoin, multiplie des questions, des exclamations.

⁷⁴ La complainte est un genre poétique qui n'est pas codifié concernant la disposition des rimes et l'organisation strophique, elle se prête donc par nature à l'expérimentation.

⁷⁵ De même, les allusions à des personnages ou lieux mythiques, historiques, littéraires ont considérablement diminué dans les *Derniers vers* par rapport aux recueils précédents.

L'introduction de l'oralité dans un poème lyrique soulève une question difficile à élucider. A chaque occurrence, on se demande s'il s'agit d'une négligence ou, au contraire, d'une recherche très consciente. Il est instructif à ce propos de citer un compte rendu anonyme (écrit en vérité par le poète lui-même) des *Complaintes*, paru dans *La République française* en 1885 :

« M. Jules Laforgue [...] a imaginé de reprendre, pour traduire ses conceptions poétiques, cette vieille forme populaire de la complainte à la *métrique naïve*, aux refrains touchants, forme qui correspond en musique à son congénère l'orgue de Barbarie. Hâtons-nous d'ajouter que l'orgue de Barbarie des *Complaintes* que voici n'a de populaire que le tour rythmique et quelquefois de vieux refrains empruntés et demeure un instrument très raffiné, capables de subtiles nuances psychologiques comme des derniers effets dans le métier. »⁷⁶

Il n'est donc pas question de donner une simple reproduction en tout point fidèle de la langue parlée. « La métrique naïve », tout comme les termes quotidiens ou les tournures propres à la conversation résultent plutôt d'une stylisation.

« La métrique naïve » correspond dans les vers libérés à un décompte syllabique moins strict (l'élision du « e » muet dans certaines positions, signalée ou non par l'apostrophe typographique) et à la présence des vers faux. Le mélange des types de vers de différentes longueurs est déjà utilisé au XVII^e siècle, par La Fontaine ou Molière, par exemple, pour créer un effet de langage parlé (*vers mêlés*). Les trois poètes étudiés en détail (Rimbaud, Laforgue et Kahn) combinent volontiers des vers dont la différence n'est que d'une syllabe (9/10, 11/12, 12/13, etc.). On peut se référer à la chanson populaire où pareils effets de brouillage sont fréquents. Leurs vers ne sont pas ressentis pour autant comme boiteux parce que la musique équilibre les inégalités en nombre syllabique. Les quatrains (abab) de la pièce XI des *Derniers vers* (*Sur une défunte*) par exemple, comptent 7, 8, 9 ou 10 syllabes : v. 38-41. 9/7/9/8, v. 42-45. 10/8/9/9, v. 52-55. 8/9/8/9.⁷⁷ Le recours à l'assonance, à la rime du même au même sont également des procédés fréquents dans la poésie populaire.

⁷⁶ C'est nous qui soulignons. Compte rendu cité par Debauve (1972, 194).

⁷⁷ S'agit-il des quatrains populaires dont parle Laforgue (1995, 864) dans sa lettre écrite à Kahn sur sa nouvelle manière d'écriture? « L'ancienne strophe régulière ne reparait que lorsqu'elle peut être un quatrain populaire, etc. ... »

L'influence de l'oralité ne se réduit pas à l'assouplissement de la versification, dû à l'exemple des chansons populaires. Dès le début du XIX^e siècle, les poètes tentent d'intégrer dans l'écriture la dimension orale à travers la mise en page du poème. On a déjà mentionné le grand nombre des points d'exclamation (189 occurrences en fin de vers et 95 à l'intérieur). Leur emploi, ainsi que celui des tirets, parenthèses, guillemets et italiques dans les *Derniers vers* est motivé par la recherche de la représentation de l'oralité. Cette préoccupation apparaît clairement dans les poèmes empruntant la forme du dialogue : II, VIII, IX ; les autres peuvent être considérés comme des monologues intérieurs où le poète s'analyse et s'interroge. Un auteur médecin explique les particularités de l'écriture de Laforgue par sa maladie : « Points de suspension, tirets, parenthèses : la voix se brise, devient hoquet, et cela finit par une quinte de toux. »⁷⁸ Kahn s'écarte de Laforgue (et de Rimbaud) sur ce point : au lieu de les multiplier, il omet souvent les signes de ponctuation. Des phrases, voire des strophes entières en sont dépourvues, ce qui rend encore plus obscures ses *Palais nomades* : XXIX (INT/XIII), v. 5-7 ; XLVII (L/IV), v. 8-11 ; XLVIII (L/V), v. 1-3 ; LI (M/III), v. 20-24, 43-44. Il arrive qu'il n'y ait pas de point d'interrogation à la fin des questions (XLIII (V/VI), v. 1, 4, 8) ; LVI (F/IV), v. 1. Citons à titre d'exemple les trois premiers vers de la pièce LVI (F/IV) :

Qu'aimais-tu sinon sa souffrance
 et sa lente marche en brèves morts
 lent glissement aux suprêmes morts

Le choix des mots familiers et des structures grammaticales relâchées s'explique chez Laforgue par l'influence de la langue parlée. La technique poétique de Kahn diffère de celle de Laforgue sur ce point aussi. Il privilégie les néologismes :

Dans leur allance au paradis
 Les cimes viridantes, les acuminantes cimes (L (M/II), v. 20, 33)
 Boucliers lucescents (LX (F/VIII), v. 12)
 Les pavots renacescents (LXIII (F/XI), v. 38)

⁷⁸ Briche, G. 1987. Entre phtisie et tuberculose, l'écriture de Laforgue. *Revue des Sciences Humaines*, 208: 143.

et les termes rares : des archaïsmes : gonfalons (XLVI (L/III), v. 2), capricante (LVI (F/IV), v. 7), des mots étrangers : azymes (XXVI (INT/X), v. 11), kief (XLIII (CH/VI), v. 13), Khalife (L (M/II), v. 35).

Ce qui est le plus frappant dans les *Derniers vers* au niveau du vocabulaire, ce n'est pas principalement le recours aux termes familiers, triviaux, mais le rapprochement dissonant des registres de langues fort différents. Les mots populaires ou argotiques⁷⁹ voisinent avec des expressions de niveau élevé.⁸⁰ Ils se rapportent souvent aux mêmes entités.⁸¹ « Les soleils plénipotentiaires » (DV, I, v. 16) par exemple (terme d'origine latine et de résonance solennelle), se dégradent en un « soleil fichu » (v. 19). Le mot « soleil » peut être considéré comme l'un des mots-clés, vu l'importance du motif solaire dans le recueil entier. Son traitement dans l'univers imaginaire de Laforgue n'est pas sans rapport avec le refus du modèle solaire, paternel dans l'œuvre de Rimbaud.⁸² Au lieu du thème romantique du crépuscule, l'agonie du soleil est évoquée dans le premier poème par les images dépréciatives de la maladie⁸³ et de la mort. Notons encore l'emploi des termes administratifs⁸⁴ et

⁷⁹ Termes ou expressions familiers: fichu (I, v. 19), sur le flanc (I, v. 20), un crachat d'estaminet (I, v. 21), qui s'amène (I, v. 33), il en a fait de belles (I, v. 41), un fumier (I, v. 45), bourrées (I, v. 65), se retrouver nez à nez (II, v. 39), bras-dessus, bras-dessous (II, v. 43), boire un coup (II, v. 45-46), s'endimancher (III, v. 21), le bastringue (III, v. 37), sous couleur d'attraits (IV, v. 30), vider les pots (V, v. 63), crever (VI, v. 3), rossés (VI, v. 45), la crevaison (VI, v. 58), ma carcasse (VII, v. 3), bel et bien (VIII, v. 14), la mise en frais (VIII, v. 19), bellâtre (VIII, v. 20), aux abois (X, v. 5), bâcler (XII, v. 54).

Il faut reconnaître que l'appréciation d'une familiarité d'il y a plus de cent ans rend difficile le repérage.

⁸⁰ Emplois recherchés / littéraires: Le Levant (I, v. 1), nuées (I, v. 11), plénipotentiaires (I, v. 16), Pactoles (I, v. 16), un soleil gît (I, v. 19), bercails (I, v. 39), vespéral (I, v. 76), se meurt (II, v. 24), les cavales (II, v. 32), quadriges (II, v. 32), quérir (II, v. 52), piètre (III, v. 6), reclus (III, v. 50), repréailles (IV, v. 3), choir (V, v. 33), au su de (V, v. 66).

⁸¹ Le vocabulaire religieux (par exemple: pontificale étole (II, v. 25), l'encens (III, v. 26), Grand'Messe (IV, v. 60), rosace (V, v. 9), offertoire (VIII, v. 3), hostie (VIII, v. 4)) sera parfois subverti par des rapprochements érotiques. Voir Hiddleston (1980, 41).

⁸² Voir sur ce sujet Collot (1988, 159-227).

⁸³ Vocabulaire médical: une glande (I, v. 30), des ambulances (I, v. 49), la phtisie pulmonaire (I, v. 68), pharmacie (I, v. 70), fioles de vitriol (II, v. 30), des hypocondries (III, v. 40, au singulier: X, v. 35), incurables organes (III, v. 48), ellébore (III, v. 63), sa séquelle (IV, v. 2), hygiéniquement (IV, v. 13), anémie (IV, v. 23), choir en syncope (V, v. 33), cette toux (VII, v. 103), cette petite toux sèche maligne (VIII, v. 5), transfusions (X, v. 7), compresses (X, v. 8), potion (X, v. 8), débilité (XII, v. 18), palpitations (XII, v. 18).

⁸⁴ Vocabulaire administratif / officiel: les autorités (II, v. 52), la localité (II, v. 53), qui dressèrent procès-verbal (II, v. 54), des statistiques sanitaires (I, v. 77), le canton (V, v. 66), enquêtes (VI, v. 29), matrice sociale (VI, v. 35), fêtes nationales (VI, v. 65)

techniques⁸⁵ qui désignent des inventions récentes et témoignent de cette façon de la modernité.

Laforgue veut avant tout remettre en cause la langue comme manifestation de la pensée figée. Contrairement aux recueils précédents, dans les *Derniers vers* la création verbale n'a plus qu'un rôle plutôt négligeable. Les jeux de mots ne sont pas pour autant totalement absents, à commencer par le premier vers du poème initial : « Blocus sentimental ». Le recours aux néologismes, procédé tellement fréquent dans les *Complaintes* disparaît presque complètement, on ne repère que l'emploi adjectival du nom propre dans « don quichottesques rails » (I, v. 37), la composition par trait d'union de l'adjectif « très-immoral » (II, v. 55), ainsi que le pluriel des termes abstraits dans « spleens kilométriques » (I, v. 52), et celui des noms propres (« des Antigones », « des Philomènes » (IV, v. 5), « des Adams », « Des Edens » (VIII, v. 69, 70). Le proverbe : « Adieu paniers, vendanges sont faites », sera inséré sous forme légèrement modifiée au vers 64 de la pièce initiale : « Adieu vendanges, et adieu tous les paniers ». Les vers 5 et 6 du poème V : « L'amour s'échange / simple et sans foi comme un bonjour » sont calqués sur la locution : « simple comme bonjour ». A la fin de ce texte, les vers « Quand les tambours, quand les trompettes / Ils s'en vont sonnant la retraite » (V, v. 60-61) rappellent l'expression « partir sans tambour ni trompette ». Le vers (XII, v. 49) : « Oh, tu me promets de rester sage comme une image ? » fait également référence à une locution connue. Laforgue prend pour cible le caractère figé des clichés, ces transformations visent essentiellement à les tourner en dérision.

La langue parlée a souvent recours à des apostrophes, interjections ou exclamations (*phatèmes*). Pour Daniel Grojnowski (1988, 153) qui refuse de voir dans les *Derniers vers* un récit continu, à la différence de J. A. Hiddleston, ces poèmes « sont unifiés par une multitude d'exclamations [...] assur[ant] la présence d'une voix individualisée ». 101 vers (sur 819) commencent par les interjections : « oh », « ô » ou « ah », dans 33 autres cas, on les découvre à l'intérieur des vers. 55 vers commencent par « oh », 11 autres occurrences sont disséminées à l'intérieur des textes (55+11), « ô » est toujours suivi d'un substantif ou d'un adjectif et exprime, dans le style soutenu, une apostrophe ou une invocation. Sa fréquence (31+16) indique donc en même temps celle des adresses en direction d'un interlocuteur. « Ah » est moins usuel (15+6).

⁸⁵ Vocabulaire technique: rails (I, v. 37), caoutchouc (I, v. 70), photographie (VI, v. 18, 33), dessins de mode (VI, v. 33), les bornes kilométriques (VII, v. 54), les gares (VIII, v. 35), les poteaux télégraphiques (VIII, v. 40), chemin de fer (X, v. 43), des quais (X, v. 46), les trains (X, v. 51).

Ces interjections n'ont pas de valeur constante, elles jouent pourtant un rôle déterminant dans plusieurs pièces du recueil (I, VII, X, XII). Le nombre élevé des occurrences se trouvant à la première strophe peut anticiper sur l'ambiance mélancolique du poème entier. (Le tiers des positions initiales (3+1) de *L'Hiver qui vient* par exemple, figure au premier sizain.) Même l'alternance des interjections peut avoir un sens précis : selon Clive Scott (1986, 167-174), dans *Solo de lune* (VII), « oh » se réfère au futur, en exprimant les espoirs, tandis que « ah » se rapporte au passé et évoque les regrets. Leur répartition est la suivante : « oh » (8 cas), « ah » (4+2). En prenant en considération les occurrences (12+3) de « ô » aussi, on constate que presque un quart des vers de ce poème (24 sur 107) débutent par l'une de ces trois interjections. Il arrive que le nombre total des occurrences ne soit pas grand, leur position contribue cependant à structurer les textes. Par exemple, les six dernières strophes du poème IV commencent par l'interjection : « ô », « oh ». Le retour de la locution adverbiale « et puis » au début de quatre séquences de la pièce X (v. 11, 19, 26, 30) imite l'enchaînement des idées propre à la langue orale. Placées au début de la ligne, suivies d'une pause brève, les interjections segmentent la phrase, en changent le schéma d'intonation.

Ce sont souvent des noms : Grandes amours (VI, v. 49 ; VIII, v. 9), oh ! Alléluia (VI, v. 49), ô honte ! (VI, v. 2), des adjectifs : Bref (III, v. 1), Bon (VII, v. 11) et des adverbes ou locutions adverbiales : Non, non ! (I, v. 79), et puis (I, v. 75 ; X, v. 11, 19, 26, 30), Et puis après (VIII, v. 25), Trop tard (III, v. 17), Et alors (III, v. 22), quoi ! (III, v. 27), Pourtant ! pourtant ! (IV, v. 23), Vraiment, vraiment ! (IV, v. 25 ; IX, v. 27), De quoi ? (V, v. 47), Enfin (VIII, v. 15 ; IX, v. 12), Assez ! Assez ! (VIII, v. 47), Et quoi encore ? (X, v. 17), oui (X, v. 32), hélas ! (X, v. 33, 34), Merci ! (XI, v. 65) qui se trouvent en fonction interjective.

Des impératifs ne sont pas rares non plus : Crois-moi (I, v. 8), As-tu fini ! (I, v. 28), Allons (I, v. 32 ; III, v. 60), eh ! allez donc (III, v. 22), Vois (III, v. 62), Voyons (IV, v. 24 ; XI, v. 1), Tais-toi ! (VIII, v. 49), Laisse ! (VIII, v. 50 ; IX, v. 34), Attendez ! (XI, v. 12), dis (XII, 48). Les locutions interjectives du type : Mon Dieu (V, v. 49), au nom de Dieu ! (V, v. 36), Ainsi soit-il. (VIII, v. 45) ne comptent que quelques occurrences.

En ce qui concerne l'influence de la langue orale sur le relâchement syntaxique, on peut relever dans les *Derniers vers* plusieurs constructions. La reprise du sujet, mis en relief au début de la phrase, par le pronom personnel « il » (I, v. 41 : « Et le vent, cette nuit, il en a fait de belles ! ») est un procédé courant dans le langage parlé. L'emploi

métonymique (dire : « le lycée rentre » (I, v. 66) au lieu de : les lycéens rentrent) y est également habituel.

Laforgue supprime le début des constructions impersonnelles : « (Il est) impossible de modifier cette situation » (III, v. 5) ; « (Il n'y a) pas de raison » (VI, v. 57), repris deux vers plus loin sous forme complète ; « (Il n') y a pas de port » (VII, v. 31). Cette économie est propre à la langue populaire, l'omission du mot de négation « ne » y est habituelle.

L'interrogation à l'aide de la particule « est-ce que » mise en tête de la proposition (« Est-ce que tu connais... », I, v. 75) remplace l'inversion que la langue parlée aime éviter. Ces structures syntaxiques familières voisinent avec des constructions de registre littéraire : la phrase introduite par « voici » suivi d'un infinitif : « Voici venir les pluies... » (I, v. 63), se réfère peut-être au début du poème de Baudelaire (*Harmonie du soir*).

L'absence de l'élément « ne » dans la forme interro-négative du vers (I, v. 74) : « Serez-vous pas mes seules amours ? » peut rappeler la construction archaïque, ou bien imiter l'usage populaire. Dans l'ensemble du recueil d'ailleurs, la négation fréquente traduit une attitude de rejet et de rupture. Elle exprime, avec les fausses interrogations (I, v. 18, 75-78), la perte générale des valeurs. Il est intéressant de noter que dans la variante de *La Vogue*, Laforgue (1995, 301) écrivait encore : « Vous serez mes seuls amours ! » Le choix du genre féminin pour le substantif « amour », ainsi que la formule interro-négative sont donc d'introduction ultérieure. Anne Holmes (in : Hiddleston (ed.) 1988, 118-119) a relevé quelques exemples dans le recueil des *Fleurs de bonne volonté* où les locutions populaires (d'après le témoignage des variantes) n'apparaissent qu'à une deuxième étape.⁸⁶ Lors de l'examen des passages des *Derniers vers*, repris du recueil précédent, on a signalé quelques phrases qui présentent des transformations de sens inverse (II. 3.3).

L'analyse syntaxique des vers libres de Laforgue et de Kahn montre que leurs poèmes progressent par reprises et ruptures. N'offrant, par définition, aucune régularité prévisible, ils ne sont pas dépourvus de toutes récurrences formelles. Les nombreuses interjections et apostrophes renforcent la tonalité lyrique du recueil laforguien, mais les changements de registre et les constructions syntaxiques relâchées neutralisent aussitôt le pathétique. L'imitation de l'oralité se révèle en fin de compte être un moyen privilégié de la mise à distance, procédé qui différencie l'écriture

⁸⁶ « Leurs charmants yeux sont de vrais cadrans d'émail bleu » devient « leurs charmants yeux c'est... » (XXXVII), « la nuit n'a pas de pelouses » se transforme en « la nuit sait pas de pelouses » (XVII), ou bien « je souffre aujourd'hui » est changé en « ça souffre aujourd'hui » (IX) et « Octobre m'a toujours noyé dans la détresse » en « fiché dans la détresse » (XXIII).

de Laforgue de celle de Kahn, et des autres premiers vers-libristes, et assure sa modernité.

V. CONCLUSION

Tout au long de notre travail, nous avons essayé de rendre compte des tendances évolutives de la versification française à la fin du XIX^e siècle. Il est évidemment arbitraire de limiter, comme nous l'avons fait, le champ d'examen aux années qui précèdent et suivent 1886, puisque la période « tourbillonnante » qui commence alors, « se prolong[e] très avant dans le XX^e siècle. Nous y sommes peut-être encore » (Roubaud 1988, 19). La restriction de nos analyses aux premiers vers-libristes n'a pas eu seulement pour effet de laisser de côté les poètes surréalistes ou contemporains. Elle a entraîné une seconde limitation : les poètes expérimentateurs comme Hugo, Verlaine et Mallarmé non plus, n'écrivant pas en vers libres, n'étaient pas traités en détail.

Après avoir situé le contexte historique et théorique (II. 1-4) dans lequel se manifestent les renouvellements formels, on s'est interrogé – à travers l'examen de quatre recueils, deux en vers libérés et deux en vers libres – sur les possibilités d'analyse de la poésie moderne (III-IV). L'étude de leur versification a largement bénéficié des avancées théoriques de ces dernières années. Nous nous sommes appuyée essentiellement sur les travaux de Benoît de Cornulier (1982, 1983) et de Jean-Michel Gouvard (1992, 1993, 1999, 2002) qui nous semblent, à l'heure actuelle, le mieux adaptés à la description des vers libérés.

L'analyse des *Vers nouveaux et chansons* de Rimbaud (III.1) et celle des *Fleurs de bonne volonté de Laforgue* (III.2) nous a permis de suivre l'abandon progressif des règles classiques, à commencer par les conventions ne reposant que sur des considérations typographiques. Ces libertés s'écartent de l'ancien système seulement pour rendre compte des changements phonétiques, mais n'en remettent pas en cause les bases. En revanche, l'insertion des « vers faux » dans des suites isométriques, la construction des poèmes sur plus de trois mètres, le non-respect de la *Contrainte de Discrimination*, ainsi que l'affaiblissement du statut de la césure ou sa disparition, portent atteinte aux principaux fondements de la versification classique et annoncent la plupart des nouveautés formelles, mises en oeuvre dans les vers libres. Une place importante a été accordée aux vers qui comptent 12 syllabes selon les règles classiques. Leur examen distributionnel, mené en appliquant la méthode métricométrique de Benoît de Cornulier (1982), a montré que les vers marqués F6 et M6, les types de « violations » les plus audacieux, sont du nombre le plus élevé chez Rimbaud. Ce qui est plus, ces vers (F6, M6) acceptent souvent dans les FBV de Laforgue des scansionnements (systèmes 2, 3 et 4) autres que (6-6). Ceux de Rimbaud n'ont en général d'autre point commun que leur nombre global de syllabes. Les rimes non classiques (assonances, contre-asonances, parentés phoniques) et des vers blancs sont également

beaucoup plus nombreux chez lui. Dans les FBV de Laforgue on a trouvé à peine quelques exemples où la rime se réduit à l'assonance. Il n'y avait pas de vers blancs. La plupart des poèmes rimbaldiens, tout en gardant une apparence rassurante, dissimulent une grande diversité dans leur structure de détail. L'originalité de Laforgue réside avant tout dans l'organisation strophique de ses poèmes. Malgré la grande diversité des formes utilisées, ses vers libérés révèlent presque toujours à l'analyse une structure tout à fait cohérente. La complexité de leur organisation métrique rend pourtant difficile la perception de cette régularité.

Ayant pris en considération tous les paramètres (le choix des mètres, la disposition des rimes et les types de strophes) à la fois, on a groupé les poèmes en quelques sous-ensembles. Ce groupement, partant de l'organisation strophique la plus simple pour arriver aux enchaînements les plus variés, permet d'isoler les poèmes qui vont le plus loin dans le processus de complexification des formes poétiques. Il s'agit du poème IX (*Bonne pensée du matin*) de Rimbaud et des pièces XXXI (*Petites misères d'août*), XLIV (*Dimanches*) et LV (*Dimanches*) des FBV de Laforgue. On est en droit de considérer ces poèmes comme étant au seuil du vers libre.

Au chapitre 3 de la troisième partie, on s'est intéressé aux changements d'ordre rythmique que subissent les auto-citations de Laforgue lors de leur intégration dans le *Concile féerique*, les *Moralités légendaires*, et les vers libres. Il s'agit d'emprunts faits aux recueils poétiques antérieurs aux *Derniers vers*, essentiellement aux *Fleurs de bonne volonté*. La comparaison des variantes nous a permis de voir en quoi consiste pour Laforgue la nouveauté de la technique vers-libriste. Les vers d'origine s'allongent ou se raccourcissent (beaucoup plus rarement), sans égards pour le nombre syllabique ou pour les rimes. Au lieu d'être distribués régulièrement en strophes, ils s'insèrent dans des suites en vers libres, ou sont interrompus par de nouveaux vers. Les séquences plus ou moins régulières s'intègrent dans un contexte « libre » ou « irrégulier » où elles attirent l'attention sur la nouveauté de leur entourage.

La description systématique de la versification des *Derniers vers* de Laforgue (IV. 1.2) et celle des *Palais nomades* de Kahn (IV. 1.3) avait pour but de montrer qu'avec ces oeuvres les deux poètes ont franchi une étape décisive. (S'agissant d'un recueil « mixte », on devait commencer l'examen des *Palais nomades* par la délimitation de trois groupes : ceux des vers réguliers, libérés et libres.) Tout en insistant sur les différences qui séparent les pratiques vers-libristes de Kahn et de Laforgue, on s'est efforcé de dégager les caractéristiques formelles communes de leurs

poèmes et par là, celles du vers libre de la fin du XIX^e siècle. Quant aux vers libres de Kahn, on a mis l'accent sur les effets musicaux et rythmiques des échos phoniques qui renforcent (ou remplacent) les rimes et assurent une cohésion aux strophes. L'examen en détail des rimes a montré que les vers libres kahniens et laforguiens en sont rarement privés. Dans le cas de Laforgue, une large place a été réservée aux procédés qui montrent l'influence de la langue orale et celle de la chanson populaire.

En dépit de l'abandon du retour régulier des mètres, des rimes, et par conséquent, celui des strophes, tous ces éléments, sans être obligatoires, continuent à faire partie de la forme des vers libres.¹ Les outils d'analyse, pertinents pour rendre compte de la diversité et complexité des vers libérés, permettent encore de décrire les séquences qui se réfèrent aux modèles classiques, mais ne sont plus applicables aux textes entiers. Ni l'organisation strophique, ni le système rimique, ni la combinaison des types de vers ne montrent de régularités suffisantes pour contrebalancer les procédés de rupture qui se manifestent sur tous les niveaux à la fois.

Le passage du vers libéré au vers libre s'accompagne chez les deux poètes par l'allongement des poèmes et des lignes. Les vers longs se laissent diviser en plusieurs groupes, dont la cohésion est assurée par les reprises de sons, de mots et de constructions. De même, les vers libres (souvent très longs) sont organisés par les répétitions et parallélismes. Nous avons relativement peu insisté sur les questions de syntaxe. Seuls ont été pris en considération les aspects les plus représentatifs (IV.2.1). Il conviendrait de mieux préciser les moyens et les effets de la dissolution de la phrase. La syntaxe discontinue ou « fragmentaire » a la même fonction que la métrique défaite. Il s'agit de contester tout ce qui est figé. Le vers libre, étant une forme transformable, s'adapte aisément au mouvement de la pensée. Il serait possible d'y remarquer la représentation visuelle de la mélodie de la voix, la transcription de la respiration humaine. On peut avancer l'hypothèse que dans le vers libre Laforgue a trouvé la forme la plus convenable pour traduire ses hésitations, ses incertitudes, « l'élan et le hoquet ».²

En ce qui concerne la composante graphique des poèmes (ponctuation et typographie), on s'est borné à signaler quelques traits caractéristiques. Ce n'est qu'à partir du début du XX^e siècle que la dimension visuelle des

¹ La plupart des 12-syllabes qu'on a pu relever dans les vers libres de Laforgue (les deux tiers) et de Kahn (les trois quarts) se décomposent en deux segments équivalents (6-6), ce qui permet de les identifier en tant qu'alexandrins.

² C'est le titre de l'article de B. Noël, paru dans le numéro spécial de la *Quinzaine littéraire* (1987).

vers libres prend une telle importance qu'il devient légitime de voir dans sa « structure spatiale actualisée [...] le modèle de notre univers éclaté » (Filliolet 1974, 65).

L'étude métrique et (en moindre importance) syntaxique que nous avons menée – tout en signalant les difficultés – n'épuise pas, bien sûr, les possibilités d'analyse de la poésie moderne. Il n'en reste pas moins que « la *question du vers* reste centrale à la question de l'existence de la poésie » (Roubaud 1988, 203). Nos constatations pourront être nuancées à la lumière des faits rassemblés sur un corpus plus important. Toutefois, nous espérons avoir montré à la fois les enjeux et la nécessité de ces types d'examen.

VI. BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres poétiques consultées

Baudelaire, Ch. 1968. *Œuvres complètes*. Seuil, Paris.

Corbière, T. 1989. *Les Amours jaunes*. Présenté par Serge Safran. Orphée / La Différence.

Cros, Ch. 1972. *Le Coffret de santal*. Préface d'Hubert Juin. Gallimard « Poésie », Paris.

Kahn, G. 1897. *Premiers poèmes (Les Palais nomades, Chanson d'Amant, Domaine de Fée)*, Mercure de France, Paris, 41-152.

Krysinska, M. 1890. *Rythmes pittoresques*. Lemerre, Paris.

Laforgue, J. 1986. 1995. 2000. *Oeuvres complètes I-III*. L'Age d'Homme, Lausanne.

Maeterlinck, M. (1983) 2001. *Serres chaudes. Quinze chansons. La Princesse Maleine*. Préface de Paul Gorceix. NRF, « Poésie » / Gallimard, Paris, 29-74.

Moréas, J. 1898. *Poésies (1886-1896)*. (*Le Pèlerin passionné, Énone au clair visage, Sylves, Ériphyle et Sylves nouvelles*.) Bibliothèque artistique et littéraire. Société anonyme La Plume, Paris, 9-131.

Régnier, H. de 1907. *Poèmes 1887-1892. Poèmes anciens et romanesques, Tel qu'en songe*. Mercure de France, Paris, 7-109.

Retté, A. 1898. *Poésie II. Cloches dans la nuit. Une belle Dame passa (1887-1892)*. Bibliothèque artistique et littéraire. Société anonyme La Plume, Paris, 6-90.

Rimbaud, A. 1972. *Oeuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris.

Whitman, W. (1918), 1993. *Poèmes. Feuilles d'herbe*. NRF, Gallimard, Paris.

Viélé-Griffin, F. 1924. *Œuvres I. (Cueille d'avril. Joies. Les Cygnes. Fleurs du chemin et chansons de la route. La chevauchée d'Yeldis.)* Mercure de France, Paris, 57-136.

Viélé-Griffin, F. 1994. *L'amant des heures claires*. Choix et présentation par Thierry Gillyboeuf. Orphée / La Différence.

Decaunes, L. 1984. *Le Poème en prose*. Anthologie (1842-1945). Collection « P.S. », Seghers, Paris.

Delvaille, B. 1971. *La poésie symboliste*. Anthologie. Collection « P.S. », Seghers, Paris.

Grojnowski, D. – Sarrazin, B. 1990. *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle*. Anthologie. José Corti, Paris.

2. Ouvrages et articles consacrés aux auteurs

Carmody, F. 1969. La doctrine du vers libre de Gustave Kahn (juillet 1886 – décembre 1888). *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 21 : 37-50.

Collot, M. 1988. Pour une thématique évolutive de l'espace rimbaldien. In : *L'horizon fabuleux I*. Corti, Paris, 159-227.

Debaue, J.-L. 1972. *Laforgue en son temps*. A la Baconnière, « Langages-Documents », Neuchâtel.

Durry, M.-J. (1952) 1966. *Jules Laforgue*. Ed. Pierre Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », n° 30.

Eigeldinger, F. 1986. *Table des concordances rythmique et syntaxique des « Illuminations » d'Arthur Rimbaud*. A la Baconnière, Neuchâtel.

Erkkilä, B. 1980. *Walt Whitman among the French. Poet and Myth*. Princeton University Press, Princeton.

Gourmont, R. de 1896. *Le livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Tome I. Mercure de France, Paris, 17-62, 151-164, 203-226, 241-254.

Gourmont, R. de (1913) 1963. La sensibilité de Jules Laforgue. In : *Promenades littéraires III. Le symbolisme*. Mercure de France, Paris, 89-96.

Gourmont, R. de 1927 (10^e édition). *Promenades littéraires. Quatrième série. Souvenirs du Symbolisme et autres études*. Paris, Mercure de France, Paris, 5-92.

Grojnowski, D. 1967. La poétique de Laforgue. *Critique* 23 : 254-265.

Grojnowski, D. 1984. Poétique du vers libre. « Derniers vers » de Laforgue (1886). *R.H.L.F.* LXXXIV : 390-413.

Grojnowski, D. 1988. *Jules Laforgue et l'originalité*. A la Baconnière, Neuchâtel.

Guichard, L. 1950. *Jules Laforgue et ses poésies*. P.U.F., Paris.

Guyaux, A. (ed.) 1983. *Lecture de Rimbaud*. Ed. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles.

Hiddleston, J. (ed.) 1988. *Laforgue aujourd'hui*. Librairie José Corti, Paris.

Hiddleston, J. A. 1980. *Essai sur Laforgue et les « Derniers vers » suivi de Laforgue et Baudelaire*. French Forum Monographs, n° 23, French Forum Publishers, Lexington, Kentucky.

Ireson, J. C. 1962. *L'oeuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*. Nizet, Paris.

Jarrety, M. 1989. « Et je passe et les abandonne ». Poétique vagabonde de Laforgue. *Romantisme* 64 : 39-45.

Kahn, G. 1922. Jules Laforgue. *Mercure de France* CLX : 289-313.

Laforgue, J. 1992. *Voix magiques : Baudelaire, Corbière, Cros, Hugo, Rimbaud, Mallarmé*. Ed. D. Grojnowski, A Fontfroide, Bibliothèque artistique et littéraire.

Little, R. 1984. Réflexions sur les effets de forme et de style dans les Illuminations. In : « *Minute d'éveil* » – *Rimbaud maintenant*. Société des Études Romantiques, SEDES, Paris, 159-166.

Reboul, P. 1960. *Laforgue*. Hatier, Paris.

Rivière, C. 1974. Explication d'un poème de Laforgue : « L'Hiver qui vient ». *L'Information littéraire* XXVI : 89-97.

Ruchon, F. 1924. *Jules Laforgue (1860-1887). Sa Vie – Son Oeuvre*. Ed. Albert Ciana, Genève.

Scepi, H.-Saint-Gérand, J.-Ph. 2000. *Les Complaintes*. Atlande, Paris.

Tamine-Gardes, J. 1985. Les jeux sur les strophes dans « Les Complaintes » de Laforgue. In : *Mélanges de langue et de littérature françaises offerts à Pierre Larthomas*. E.N.S. de Jeunes Filles XIV, Paris, 475-484.

Todorov, T. 1978. Une complication de texte : les « Illuminations ». *Poétique* 34 : 241-253.

Europe, n° 673, 1985 : Jules Laforgue.

Revue des Sciences humaines, n° 178, 1980 : Jules Laforgue.

Romantisme, n° 64, 1989 : Jules Laforgue.

Quinzaine littéraire n° 488, 1987 : Jules Laforgue.

3. Histoire littéraire

Ambrière, M. (dir.) 1990. *Précis de littérature française du XIX^e siècle*. P.U.F., Paris.

Clancier, G. E. 1959. *De Rimbaud au surréalisme – Panorama critique*. Ed. Pierre Seghers, Coll. « Melior », « La Poésie française », Paris.

Décaudin, M. 1960. *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1892-1914*. Privât, Toulouse.

Forest, Ph. 1989. *Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne*. Bordas, Paris.

Huret, J. (1891) 1982. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Les Editions Thot, Vanves.

Leuwers, D. 1990. *Introduction à la Poésie moderne et contemporaine*. Bordas, Paris.

Martino, P. (1925) 1967. *Parnasse et symbolisme*. A. Colin, Paris.

Marquèze-Pouey, L. 1986. *Le mouvement décadent en France*. P.U.F., « Littératures modernes », Paris.

Mitchell, Bonner 1966. *Les manifestes littéraires de la Belle Époque 1886-1914*. Anthologie critique. Éd. Seghers, Paris.

Peylet, G. 1994. *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*. Librairie Vuibert, « Thématique / Lettres », Paris.

Picon, G. 1958. *Poésie au XIX^e siècle*. In Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures III (sous la dir. de R. Queneau). Gallimard, Paris, 887-997.

Poulliart, R. 1968. *Le romantisme III ~ 1869-1896*. « Littérature française », 14 (Coll. dir. par Cl. Pichois). Arthaud, Paris.

Richard, N. 1968. *Le mouvement décadent. Dandys, Esthètes et Quintessents*. Nizet, Paris.

Sabatier, R. 1977. *La Poésie du XIX^e siècle II. Naissance de la poésie moderne*. Albin Michel, Paris.

Schmidt, A.-M. 1963. *La Littérature symboliste (1870-1900)*. P.U.F., « Que sais-je ? », Paris.

Tadié, J.-C. 1970. Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle. Bordas, Paris.

4. Poésie et versification

Aquien, M. 1990. *La versification*. P.U.F., « Que sais-je ? », Paris.

Aquien, M. 1993a. *Dictionnaire de poétique*. « Les Usuels de Poche », Le Livre de Poche, Paris.

Aquien, M. 1993b. *La Versification appliquée aux textes*. Nathan, Paris.

Aquien, M.–Honoré, J.-P. 1997. *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e siècle*. Nathan, Paris.

Aquien, M.–Molinié, G. 1999. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. La Pochothèque, Le livre de poche, Paris.

Backès, J.-L. 1974. La place et le rôle de la métrique dans une théorie de la littérature. *Littérature* 14 : 19-35.

Backès, J.-L. 1997. *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*. Hachette, Paris.

Bernard, S. (1959) 1994. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Librairie A.-G. Nizet, Paris.

Biétry, R. 1989. *Les théories poétiques à l'époque symboliste 1883-1896*. Ed. Peter Lang SA, Bern.

Bobillot, J.-P. 1986. Rimbaud et le « vers libre ». *Poétique* 66 : 199-216.

Bobillot, J.-P. 1992. Vers, prose, langue. Quelques propositions. *Poétique* XXIII : 71-91.

Cohen, J. 1966. *Structure du langage poétique*. Flammarion, Paris.

Cornulier, B. de 1981a. Prosodie : éléments de versification française. In : Kibédi Varga, A. (ed) : *Théorie de la littérature*. Picard, Paris, 94-136.

Cornulier, B. de 1981b. La rime n'est pas une marque de fin de vers. *Poétique* 46 : 247-255.

Cornulier, B. de 1982. *Théorie du vers*. Le Seuil, Paris.

Cornulier, B. de 1983. Mètre « impair », métrique « insaisissable » ? Sur les « derniers vers » de Rimbaud. In : Dominicy, M. (ed.) *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*. Publications de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 75-91.

Cornulier, B. de 1986. Versifier : le code et sa règle. *Poétique* 66 : 191-197.

Delas, D. 1990. *Guide méthodologique pour la poésie*. Nathan-Université, XXIII, « Littérature française », Paris.

Deloffre, F. 1973. *Le Vers français*. C.D.U. / S.E.D.E.S., Paris.

Dessons, G. 1991. *Introduction à l'analyse du Poème*. Bordas, Paris.

Dessons, G.-Meschonnic, H. 1998. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Dunod, Paris.

Ducrot, O.-Todorov, T. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, Paris.

Dujardin, Ed. 1936. Les premiers poètes du vers libre. In : *Mallarmé par un des siens*. Messein, 105-184.

Elwert, W. Th. 1965. *Traité de versification française des origines à nos jours*. Ed. Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », Paris.

Etiemble, R. 1974. « Poètes ou faiseurs ? » (Les dieux parlaient-ils en vers libres ou en prose ? ». In : *Essai de littérature (vraiment) générale*. Gallimard, Paris, 152-171.

Filliolet, J. 1974. Problématique du vers libre. *Langue Française* 23 : 63-71.

Fónagy, I. (1959) 1989. *A költői nyelv hangtanából*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Fónagy, I. 1999. *A költői nyelvről*. Egyetemi Könyvtár, Corvina, Budapest.

Gáldi, L. (1961) 1993. *Ismerjük meg a versformákat!* Móra Kiadó, Budapest.

Gáldi, L. 1965. *Az újlatin szabadvers nyelvi eszközei*. Filológiai Közlöny 3-4 : 340-354.

Ghil, R. 1978. *Traité du verbe. États successifs (1885 – 1886 – 1887 – 1888 – 1891 – 1904)*. Textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi. Nizet, Paris.

Gourmont, R. de 1899. Le vers libre (217-247). Le vers populaire (261-275). In : *Esthétique de la langue française*. Société de Mercure de France, Paris.

Gouvard, J.-M. 1992. Les mètres de Jules Laforgue : pour une analyse distributionnelle du vers de 12 syllabes. *Cahiers du Centre d'Études Métriques* 1 : 41-49. Université de Nantes.

Gouvard, J.-M. 1993. Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin : du vers classique au 12-syllabe de Verlaine. *Langue française* 99 : 45-59.

Gouvard, J.-M. 1996. Le vers français : de la syllabe à l'accent. *Poétique* 106 : 223-247.

Gouvard, J.-M. 1999. *La versification*. PUF, Paris.

Gouvard, J.-M. 2002. Éléments pour une grammaire de la poésie moderne. *Poétique* : 129, 3-31.

Grammont, M. (1908) 1989. *Petit traité de versification française*. A. Colin, Coll. « U », Paris.

Guiraud, P. 1970. *La versification*. PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris.

Guyaux, A. 1985. *Poétique du fragment. Essai sur les « Illuminations » de Rimbaud*. A la Baconnière, « Langages », Neuchâtel.

Horváth, I. 1991. *A vers*. Gondolat Kiadó, 2000 könyvek, Budapest.

Horváth, I.–Veres, A. (ed.) 1980. *Ismétlődés a művészetben*. OPUS, Irodalomelméleti Tanulmányok 5. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Hytier, J. 1923. *Les techniques modernes du vers français*. Thèse complémentaire pour le doctorat. Les Presses Universitaires de France, Paris.

Jaffré, J. 1984. *Le vers et le poème*. Nathan–Université, Paris.

Jakobson, R. 1963. *Essais de linguistique générale*. Éd. de Minuit, Paris.

Jakobson, R. 1973. *Questions de poétique*. Seuil, Paris.

Johnson, B. 1979. *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*. Flammarion, Paris.

Joubert, J.-L. 1988. *La Poésie (Formes et Fonctions)*. A. Colin, Paris.

Kahn, G. 1897. *Préface des Premiers poèmes*. Mercure de France, Paris.

Kecskés, A. 1966. A komplex ritmuselemzés elvi kérdései. *Irodalomtörténeti Közlemények* 1-2 : 106-139.

Kecskés, A. 1971. A francia verselmélet tanulságai. *Helikon* 2 : 232-245.

Kecskés, A. 1981. *A vers hangzásvilága*. Tankönyvkiadó, Budapest.

Lawder, B. 1993. *Vers le vers*. Nizet, Paris.

Le Hir, Y. 1956. *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens, du XVII^e siècle à nos jours*. PUF, Paris.

Lemaire, R. 1996. Les vers blancs sont-ils toujours blancs ? *Langue Française* 110 : 64-85.

Lotz, J. 1976. Általános metrika. In : *Szonettkoszorú a nyelvről*. Gondolat, Budapest, 215-236.

Maár, J.–Ádám, A. 1994. *Langage, Poésie, Enigme. Textes théoriques et critiques des symbolistes français* – Recueil de textes. *La conception du langage et de la technique poétiques*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Mallarmé, S. 1945. Crise de vers. In : *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris.

Mazaleyrat, J. 1963. *Pour une étude rythmique du vers français moderne. Notes bibliographiques*. Minard, Paris.

Mazaleyrat, J. 1974. *Éléments de métrique française*. Coll. U2, A. Colin, Paris.

Meschonnic, H. 1974. Fragments d'une critique du rythme. *Langue française* 23 : 5-23.

Meschonnic, H. 1982. Non le vers libre, mais le poème libre. In : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier, Paris, 593-615.

Molino, J.–Tamine, J. 1982, 1988. *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie* I-II. P.U.F., Paris.

Moreau, F. 1987. *Six études de métrique (de l'alexandrin romantique au verset contemporain)*. S.E.D.E.S, Paris.

Morier, H. (1961) 1989. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. P.U.F., Paris.

Morier, H. 1943. *Le rythme du vers libre symboliste I*. Les Presses Académiques, Genève.

Parent, M. (ed.) 1967. *Le vers français au 20^e siècle*. Klincksieck, Paris.

Poizat, A. (1919) 1924. Le vers libre. In : *Le symbolisme*. Librairie Blond et Gay, 167-180.

Rhétorique générale par le groupe μ . (1970) 1982. Centre d'études poétiques, Univ. de Liège, Larousse.

- Riffaterre, M. 1983. La sémiotique d'un genre : le poème en prose. In : *Sémiotique de la poésie*. Seuil, Paris.
- Roubaud, J. (1978) 1988. *La vieillesse d'Alexandre*. Ramsay, Paris.
- Ruwet, N. 1972. *Langage, musique, poésie*. Seuil, Paris.
- Ruwet, N. 1975. Parallélismes et déviations en poésie. In : *Langue, discours, société*. Pour Émile Benveniste. Seuil, Paris, 307-351.
- Sandras, M. 1995. *Lire le poème en prose*. Dunod, Paris.
- Scott, C. 1986. *A Question of Syllables : Essays in Nineteenth-Century French Verse*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Scott, C. 1990. *Vers libre. The emergence of Free Verse in France (1886-1914)*. Clarendon Press, Oxford.
- Scott, D. 1984. La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud. *Poétique* 59 : 295-308.
- Somlyó, Gy. (1986) 1997. *Philoktétész sebe – Bevezetés a modern költészetbe*. Kortárs Kiadó, Budapest.
- Souza, R. de 1892. *Le Rythme poétique*. Librairie académique Didier, Paris.
- Spire, A. 1986. *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. Librairie José Corti, Paris.
- Suhamy, H. (1981) 1990. *Les figures de style*. P.U.F., « Que sais-je ? », Paris.
- Szabó, A. 1980. A prózavers kérdése a francia szakirodalomban. *Filológiai Közlöny* : 63-77.
- Szabédi, L. 1969. A versmondattan módszertanához. In : *Kép és forma*. Irodalmi Könyvkiadó, Bucarest, 391-398.

Szathmári, I. 1977. A nyelv (és benne a mondat) „felbomlása” az újabb költői stílusban. In : Rácz, E.–Szathmári, I. (ed.) : *Tanulmányok a mai magyar nyelv mondattana köréből*. Budapest, Tankönyvkiadó, 189-203.

Szepes, E.–Szerdahelyi, I. 1981. *Verstan*. Gondolat, Budapest.

Szigeti, Cs. 2001. Egy avantgarde vers a Nyugatban. In : *Poézis és tradíció*. Bessenyei Könyvkiadó, Nyíregyháza, 37-53.

Tadié, J.-C. 1987. Les formalistes russes (17-43). Linguistique et littérature (185-207). La poétique (231-274). In : *La critique littéraire au XX^e siècle*. Belfond, Paris.

Thélot, J. 1983. *Poétique d'Yves Bonnefoy*. Librairie Droz S. A., Genève.

Todorov, T. 1978. Autour de la poésie. In : *Les genres du discours*. Seuil (Poétique), Paris.

Tolnai, G. 1931. *A szabadvers problémája*. Szeged, 5-31.

Vaillant, A. 1992. *La poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*. Nathan, Paris.

Vajda, A. 1998. *Költészet és retorika*. Universitas Kiadó, Budapest.

Verlaine, P. 1972. *Œuvres en prose complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris.

Verluyten, P. 1983. « L'analyse de l'alexandrin. Mètre ou rythme ? » In : Dominicy, M. (ed.) : *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*. Publications de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 31-74.

Vincent-Munnia, N. 1993. Premiers poèmes en prose : Le spleen de la poésie. *Littérature* 91 : 3-11.

VII. APPENDICE

1.1. Les mètres des *Vers nouveaux et chansons* de Rimbaud

Nombre des syllabes	2-	4-	5-	6-	7-	8-	9-	10-	11-	12-	Σ
I.	-	-	-	-	-	-	1	-	-	24	25
II.	-	-	-	-	-	-	-	-	16	-	16
III.	-	-	3	-	6	-	-	-	9	-	18
IV.	3	-	-	-	21	-	-	-	-	-	24
V.	-	-	8	8	-	-	-	-	-	-	16
VI.	-	-	6	6	-	-	-	-	-	-	12
VII.	-	-	-	15	-	-	-	-	-	-	15
VIII.	-	-	-	-	-	-	-	8	-	-	8
IX.	-	1	-	4	-	9	4	1	-	1	20
X.	-	-	-	-	-	26	-	-	-	-	26
XI.	-	-	36	-	-	-	-	-	-	-	36
XII.	-	-	24	-	-	-	-	-	-	-	24
XIII.	-	-	41	1	-	-	-	-	-	-	42
XIV.	-	-	-	-	-	-	-	24	-	-	24
XV.	-	-	-	-	-	-	-	28	-	-	28
XVI.	-	-	-	-	-	-	-	-	8	-	8
XVII.	-	8	-	-	15	1	-	-	-	-	24
XVIII.	-	-	19	1	-	-	-	-	-	-	20
XIX.	-	-	-	-	-	-	-	-	28	-	28
XX.	-	-	-	-	19	1	-	-	-	-	20
XXI.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	40	40
XXII.	-	-	-	5	14	-	-	-	-	-	19
XXIII.	-	-	-	1	11	-	-	-	-	-	12
	3	9	137	41	86	37	5	61	61	65	505

1.2. Les strophes des *Vers nouveaux et chansons* de Rimbaud

Nombre des vers	1-	2-	4-	5-	6-	7-	8-	10-	Σ
I.	1	-	6	-	-	-	-	-	7
II.	-	-	4	-	-	-	-	-	4
III.	-	-	-	-	3	-	-	-	3
IV.	3	-	-	-	-	3	-	-	6
V.	-	-	4	-	-	-	-	-	4
VI.	-	2	2	-	-	-	-	-	4
VII.	-	-	-	3	-	-	-	-	3
VIII.	-	-	2	-	-	-	-	-	2
IX.	-	-	5	-	-	-	-	-	5
X.	-	-	-	-	-	-	2	1	3
XI.	-	-	-	-	6	-	-	-	6
XII.	-	-	6	-	-	-	-	-	6
XIII.	-	-	8	2	-	-	-	-	10
XIV.	-	-	6	-	-	-	-	-	6
XV.	-	-	7	-	-	-	-	-	7
XVI.	-	-	2	-	-	-	-	-	2
XVII.	-	2	5	-	-	-	-	-	7
XVIII.	-	-	5	-	-	-	-	-	5
XIX.	-	-	7	-	-	-	-	-	7
XX.	-	-	5	-	-	-	-	-	5
XXI.	-	-	10	-	-	-	-	-	10
XXII.	3	8	-	-	-	-	-	-	11
XXIII.	-	-	3	-	-	-	-	-	3
	7	12	87	5	9	3	2	1	126

2.1. Les mètres *Des Fleurs de bonne volonté* de Laforgue

Nombre des syllabes	2-	3-	4-	5-	6-	7-	8-	9-	10-	11-	12-	13-	Σ
I.	-	-	-	-	-	-	-	16	-	-	-	-	16
II.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	26	-	26
III.	-	-	4	-	-	-	-	-	-	-	16	-	20
IV.	-	-	-	-	-	-	16	-	-	-	-	-	16
V.	-	-	-	-	4	-	14	-	-	-	2	-	20
VI.	-	-	12	-	-	-	-	-	-	-	-	-	12
VII.	1	4	5	2	4	-	-	-	-	-	-	-	16
VIII.	-	-	-	-	-	-	-	16	-	-	-	-	16
IX.	-	2	-	-	6	-	-	-	1	-	65	-	74
X.	-	-	-	-	-	-	-	24	-	-	-	-	24
XI.	-	-	4	-	4	-	-	-	-	-	8	-	16
XII.	-	-	-	-	-	-	32	-	-	-	-	-	32
XIII.	20	-	-	4	-	-	-	4	1	-	1	-	30
XIV.	-	25	3	-	4	-	-	-	-	-	-	-	32
XV.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	13	-	13
XVI.	-	-	-	-	-	-	-	-	22	-	-	-	22
XVII.	-	-	-	-	-	-	24	-	-	-	12	-	36
XVIII.	-	-	-	-	-	-	10	-	-	-	10	-	20
XIX.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	32	-	32
XX.	-	4	-	-	-	-	16	-	-	-	4	-	24
XXI.	-	-	-	3	-	3	-	3	3	-	6	-	18
XXII.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	18	-	18
XXIII.	-	7	-	-	7	-	-	-	-	-	14	-	28
XXIV.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	27	-	28
XXV.	-	-	4	-	-	-	-	-	-	-	16	-	20
XXVI.	-	-	-	-	-	-	-	-	20	-	-	-	20
XXVII.	-	-	-	8	-	-	12	-	-	-	4	-	24
XXVIII.	-	-	4	-	-	-	4	-	8	-	4	-	20
XXIX.	-	-	-	-	28	-	-	-	-	-	-	-	28
XXX.	-	-	2	-	-	-	-	8	2	-	8	-	20
XXXI.	-	5	5	4	4	2	11	-	1	-	3	-	35
XXXII.	-	-	-	-	-	-	-	16	-	-	-	-	16
XXXIII.	-	-	-	3	18	-	-	-	-	-	-	-	21
XXXIV.	-	-	-	-	-	-	42	-	-	-	-	-	42
XXXV.	-	-	-	-	32	-	-	-	-	-	16	-	48
XXXVI.	-	-	4	-	-	-	10	-	-	-	9	-	23
XXXVII.	-	-	10	-	-	-	30	-	-	-	10	-	50
XXXVIII.	1	-	1	1	-	-	6	-	-	-	12	6	27
XXXIX.	-	-	24	-	-	-	-	-	-	-	-	-	24
XL.	-	-	-	-	5	-	-	-	20	-	-	-	25
XLI.	-	-	-	-	-	-	-	10	-	-	10	-	20
XLII.	-	-	-	-	-	-	20	-	-	-	-	-	20
XLIII.	-	-	-	-	-	-	20	-	-	1	35	-	56
XLIV.	-	-	4	-	9	1	2	-	6	-	12	-	34
XLV.	-	-	-	-	-	-	24	-	-	-	-	-	24
XLVI.	-	-	-	-	-	-	36	-	-	-	-	-	36
XLVII.	-	-	-	-	-	-	25	-	-	-	5	-	30
XLVIII.	-	-	-	-	39	-	-	-	-	-	-	-	39
L.	-	-	-	-	12	-	-	-	-	12	-	-	24
LI.	-	-	-	-	-	-	16	-	-	-	-	-	16
LII.	-	-	-	-	-	-	24	-	-	-	-	-	24
LIII.	-	-	-	7	-	-	-	1	20	-	-	-	28
LIV.	-	4	-	1	-	-	4	-	10	-	10	-	29
LV.	-	18	-	1	5	-	-	-	1	1	-	-	26
LVI.	-	-	-	-	-	-	16	-	-	-	-	-	16
	22	69	86	34	181	6	414	98	115	15	408	6	1454

2.2. Les strophes *Des Fleurs de bonne volonté* de Laforgue

Nombre des vers	1-	2-	3-	4-	5-	6-	8-	10-	12-	14-	16-	30-	Σ
I.	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	-	-	16
II.	-	13	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	26
III.	-	-	-	5	-	-	-	-	-	-	-	-	20
IV.	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	-	-	16
V.	-	-	-	5	-	-	-	-	-	-	-	-	20
VI.	-	-	-	3	-	-	-	-	-	-	-	-	12
VII.	-	2	-	3	-	-	-	-	-	-	-	-	16
VIII.	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	-	-	16
IX.	-	-	-	2	-	-	1	-	1	1	2	-	74
X.	-	12	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	24
XI.	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	-	-	16
XII.	-	-	-	8	-	-	-	-	-	-	-	-	32
XIII.	-	5	-	5	-	-	-	-	-	-	-	-	30
XIV.	-	-	1	6	1	-	-	-	-	-	-	-	32
XV.	1	-	-	3	-	-	-	-	-	-	-	-	13
XVI.	-	11	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	22
XVII.	-	-	-	-	-	6	-	-	-	-	-	-	36
XVIII.	-	-	-	5	-	-	-	-	-	-	-	-	20
XIX.	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	32
XX.	-	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	24
XXI.	-	-	-	-	-	3	-	-	-	-	-	-	18
XXII.	-	9	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	18
XXIII.	-	-	-	7	-	-	-	-	-	-	-	-	28
XXIV.	-	-	-	7	-	-	-	-	-	-	-	-	28
XXV.	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	-	20
XXVI.	-	-	-	5	-	-	-	-	-	-	-	-	20
XXVII.	-	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	24
XXVIII.	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	-	20
XXIX.	-	-	-	7	-	-	-	-	-	-	-	-	28
XXX.	-	-	-	2	-	2	-	-	-	-	-	-	20
XXXI.	-	1	4	4	1	-	-	-	-	-	-	-	35
XXXII.	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	-	-	16
XXXIII.	-	-	3	3	-	-	-	-	-	-	-	-	21
XXXIV.	-	-	-	-	-	7	-	-	-	-	-	-	42
XXXV.	-	8	-	8	-	-	-	-	-	-	-	-	48
XXXVI.	-	-	-	-	3	-	1	-	-	-	-	-	23
XXXVII.	-	-	-	-	-	-	-	5	-	-	-	-	50
XXXVIII.	-	-	-	3	3	-	-	-	-	-	-	-	27
XXXIX.	-	12	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	24
XL.	-	-	-	-	5	-	-	-	-	-	-	-	25
XLI.	-	-	-	5	-	-	-	-	-	-	-	-	20
XLII.	-	-	-	5	-	-	-	-	-	-	-	-	20
XLIII.	-	1	-	5	-	1	1	2	-	-	-	-	56
XLIV.	-	5	2	2	2	-	-	-	-	-	-	-	34
XLV.	-	-	-	6	-	-	-	-	-	-	-	-	24
XLVI.	-	-	-	9	-	-	-	-	-	-	-	-	36
XLVII.	-	-	-	-	-	5	-	-	-	-	-	-	30
XLVIII.	-	-	13	-	-	-	-	-	-	-	-	-	39
L.	-	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	24
LI.	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	-	-	16
LII.	-	-	-	6	-	-	-	-	-	-	-	-	24
LIII.	-	-	-	7	-	-	-	-	-	-	-	-	28
LIV.	-	-	-	-	1	4	-	-	-	-	-	-	29
LV.	-	1	-	2	-	-	-	-	-	-	1	-	26
LVI.	-	-	-	4	-	-	-	-	-	-	-	-	16
	1	81	23	166	24	40	3	7	1	1	3	1	1454

2.3. Les 12-syllabes (F6, M6) *Des Fleurs de bonne volonté* de Laforgue

F6

1. J'en suis sûre comme du vide de mon cœur, (II)
2. Ah! rien qu'un pont entre mon Cœur et le Présent! (III)
3. Et, ne pouvant mordre le steamer, les autans (XXIV)
4. À une tout autre race que le mien! (XXVIII)
5. Éventent nos tresses rousses, et je reprends (XLIII)
6. Pour un rien, pour une larme qu'on leur essui'!... (LIV)

M6

1. De gloire intrinsèque, attirer un « Je vous aime »! (II)
2. Ta bouche me fait baisser les yeux! et ton port (II)
3. Oh! j'ai tant pleuré, dimanche, en mon paroissien ! (II)
4. Tu me demandes pourquoi Toi? et non un autre... (II)
5. Se rouler sur le paillason qu'est à ma porte! (II)
6. Oh! vous savez parfaitement qu'il y a moyen, (V)
7. « Dans l'orbe d'un exécutant de premier ordre! » (IX)
8. Vers les Zéniths de brasiers de la Voie Lactée (IX)
9. Semis de pollens d'étoiles, manne divine (IX)
10. Ah! pourrir!... – Vois, la Lune-même (cette amie) (IX) – F7
11. Aussitôt mille touristes des yeux las rôdent, (IX)
12. Tremblants, mais le cœur harnaché d'âpres méthodes! (IX)
13. (oh! ces lunaires oiseaux bleus dont la chanson (IX)
14. Et d'autres, les terrasses pâles où le triste (IX) – F7
15. Des rainettes vous tire maint sens mal éclos; (IX) – F7
16. Et d'autres, les prés brûlés où l'on rampe; et d'autres, (IX)
17. Les capitales échauffantes, même au frais (IX)
18. Au coin d'un bois mal famé, rien n'est aux écoutes... (IX)
19. Par les vallons des moissons équinoxiales.... (IX)
20. De chaleur ! puis ils regrimperont, tous leurs nerfs (IX)
21. Au-delà du microscope et du télescope, (XI)
22. Où l'on tourne, s'en tricotant des amours myopes... (XI)
23. *Notre Père qui êtes aux cieux* (Oh! là-haut, (XV) – F7
24. Au moins, *Ne nous induisez pas*, par vos sourires (XV)
25. Et comment quelques couples vraiment distingués (XVII) – F7
26. En ses accrocs plus éperdument se recoue !... (XVII)
27. Et braie vers moi (me sachant aussi rosse et doux) (XVII)
28. Ma formule en pilules dorées, par ces villes (XVIII) – F7
29. Que vont pavant mes jobardises d'incrédule!... (XVIII)
30. Riches comme des corbeilles de mariage!... (XIX)
31. Les albums ! et non incassables, mes joujoux !... (XIX)
32. Par ses travaux de décadent et de reclus ? (XX)
33. Histoire Humaine : – histoire d'un célibataire... (XX) – F7
34. Leurs yeux sont tout ! Ils révent d'aumônes furtives ! (XXII) – F7
35. Ô chairs de sœurs, cihojres de bonheur! On peut (XXII) – F7
36. Les Usines, cent goulots fumant vers les ciels... (XXIII)
37. Je ferai mes oraisons aux Premières Neiges; (XXIII)
38. Mais on l'entendait maudire son existence: (XXIV)
39. Mettaient nos beaux panaches de fumée en loques! (XXIV)
40. « Sur le sanglot des convois, et vont se hâter (XXIV)
41. À vomir les gamelles de nos aujourd'hui! (XXV) – F7
42. De nos plus immémoriales liturgies, (XXV)
43. Le Cygne du Saint-Graal, qui rame en avant! (XXVII)
44. Et n'en revienne qu'avec un plan de rachat (XXVII)
45. Si tu voulais ensuite m'approfondir... (XXVIII)
46. Oh! quelle nuit d'étoiles, quelles saturnales! (XXXI) – F7
47. Quand donc nos cœurs s'en jront-ils en huit-ressorts (XXXI)
48. De tes couches, la Providence du Foyer! (XXXV)
49. « Et puis, elle te trouve si intéressant! » (XXXVI) – F7
50. Aux yeux en grand deuil violet comme des pensées! (XXXVII)
51. De ton Soleil des Basiliques Nuptiales! (XXXVII)
52. Peut-être (on est si distinguée à fleur de peau!) (XXXVII)

53. Me chaut peu de te passer au doigt une bague. (XXXVII)
54. Je feuillette les versions de l'Unique Loi. (XXXVII)
55. Et ces pianos qui ritournellent, jamais las !... (XXXVIII)
56. Oh! monter, leur expliquer mon apostolat! (XXXVIII)
57. Ailleurs, loin de ce savant siècle batailleur.... (XXXVIII)
58. Ne permît pas le moindre doute à cet égard. (XXXVIII) – F7
59. Je ne peux plus m'occuper que des Jeunes Filles, (XLI)
60. C'est l'île; Éden entouré d'eau de tous côtés!... (XLIII)
61. Mon Sceptre tout égajillé d'émaux effarants! (XLIII)
62. Pour qu'on prit la photographie de Mon Orteil.... (XLIII)
63. Les Icebergs entrechoqués s'avancant pâles (XLIII)
64. Et puis, elle a les perles tristes dans la voix.... (XLIII) – F7
65. Dans de cendreuses toilettes déjà d'hiver, (XLIV)
66. (- Voici qu'elle m'honore de ses confidences; (XLIV) – F7
67. Il vint le premier; j'étais seule devant l'âtre.... (XLIV)

3. Du vers libéré au vers libre: les auto-citations de Laforgue

III DIMANCHES

1. Bref, j'allais me donner d'un « Je vous aime »
2. Quand je m'avisai non sans peine
3. Que d'abord je ne possédais pas bien moi-même.

4. (Mon Moi, c'est Galathée aveuglant Pygmalion!
5. Impossible de modifier cette situation.)

6. Ainsi donc, pauvre, pâle et piètre individu
7. Qui ne croit à son Moi qu'à ses moments perdus,
8. Je vis s'effacer ma fiancée
9. Emportée par le cours des choses,
10. Telle l'épine voit s'effeuiller,
11. Sous prétexte de soir sa meilleure rose.

[...]

28. La jeune demoiselle à l'ivoirien paroissien
29. Modestement rentre au logis.
30. On le voit, son petit corps bien reblanchi
31. Sait qu'il appartient
32. A un tout autre passé que le mien!

33. Mon corps, ô ma soeur, a bien mal à sa belle âme ...

34. Oh! voilà que ton piano
35. Me recommence, si natal maintenant!
36. Et ton coeur qui s'ignore s'y anonne
37. En ritournelles de bastringues à tout venant,
38. Et ta pauvre chair s'y fait mal!...
39. A moi, Walkyries!
40. Walkyries des hypocondries et des tueries!

41. Ah! que je te les tordrais avec plaisir,
42. Ce corps bijou, ce coeur à ténor,
43. Et te dirais leur fait, et puis encore
44. La manière de s'en servir
45. De s'en servir à deux,
46. Si tu voulais seulement m'approfondir ensuite un peu!

47. Non, non! C'est sucer la chair d'un coeur élu,
48. Adorer d'incurables organes
49. S'entrevoir avant que les tissus se fanent
50. en monomanes, en reclus!

51. Et ce n'est pas sa chair qui me serait tout,
52. Et je ne serais pas qu'un grand coeur pour elle,
53. Mais quoi s'en aller faire les fous
54. Dans des histoires fraternelles!
55. L'âme et la chair, la chair et l'âme,
56. C'est l'Esprit édénique et fier
57. D'être un peu l'Homme avec la Femme.

17. (Comment lui dire: « Je vous aime »?
18. Je me connais si peu moi-même.)

XVIII, DIMANCHES

19. Chez moi, c'est Galathée aveuglant Pygmalion!
20. Ah! faudrait modifier cette situation...)

9. Ainsi qu'un pauvre, un pâle, un piètre individu
10. Qui ne croit en son Moi qu'à ses moments perdus...)

XXX, DIMANCHES

6. La jeune fille au joli paroissien
7. Rentre au logis;
8. Son corps se sent l'âme fort reblanchie,
9. Et, raide, dit qu'il appartient
10. A une toute autre race que le mien!

11. Ma chair, ô Soeur, a bien mal à son âme.
12. Oh! ton piano
13. Me recommence! et ton coeur s'y anonne
14. En ritournelles si infâmes,
15. Et ta chair, sur quoi j'ai des droits! s'y pâme...

16. Que je te les tordrais avec plaisir,
17. Ce coeur, ce corps!
18. Et te dirais leur fait! et puis encore
19. La manière de s'en servir!
20. Si tu voulais ensuite m'approfondir...

XXVIII, DIMANCHES

1. Sucer la chair d'un coeur élu,
2. Adorer de souffrants organes,
3. Etre deux avant qu'on se fane!
4. Ne serai-je qu'un monomane
5. Dissolu
6. Par ses travaux de décadent et de reclus?

XX, CELIBAT, CELIBAT...

1. Ah! c'est pas sa chair qui m'est tout,
2. Et suis pas qu'un grand coeur pour elle;
3. Non, c'est d'aller faire les fous
4. Dans des histoires fraternelles!

17. Oh! c'est pas seulement la chair,
18. Et c'est pas plus seulement l'âme;
19. C'est l'Esprit édénique et fier
20. D'être un peu l'Homme avec la Femme.

V, LE VRAI DE LA CHOSE

<p>58. En attendant, oh! garde-toi des coups de tête, 59. Oh! file ton rouet et prie et reste honnête.</p>	<p>28. Oh! file ton rouet, et prie et reste honnête. XXIV, GARE AU BORD DE LA MER</p>
<p style="text-align: center;">IV DIMANCHES</p> <p>1. C'est l'automne, l'automne, l'automne, 2. Le grand vent et toute sa séquelle 3. De représailles! et de musiques!... 4. Rideaux tirés, clôture annuelle, 5. Chute des feuilles, des Antigones, des Philomèles: 6. Mon fossoyeur, <i>Alas poor Yorick!</i> 7. Les remue à la pelle!...</p> <p>[...]</p> <p>25. Vraiment! Vraiment! 26. Ah! je me tourne vers la mer, les éléments 27. Et tout ce qui n'a plus que les noirs grognements!</p> <p>[...]</p>	<p style="text-align: center;">XXX DIMANCHES</p> <p>1. C'est l'automne, l'automne, l'automne... 2. Le grand vent et toute sa séquelle! 3. Rideaux tirés, clôture annuelle! 4. Chute des feuilles, des Antigones, 5. Des Philomèles, 6. Le fossoyeur les remue à la pelle!...</p> <p>7. (Mais, je me tourne vers la mer, les Eléments! 8. Et tout ce qui n'a plus que les noirs grognements!</p>
<p style="text-align: center;">V PETITION</p> <p>1. Amour absolu, carrefour sans fontaine; 2. Mais, à tous les bouts, d'étourdissantes fêtes foraines.</p> <p>3. Jamais franches, 4. Ou le poing sur la hanche: 5. Avec toutes, l'amour s'échange 6. Simple et sans foi comme un bonjour.</p> <p>7. Ô bouquets d'oranger cuirassés de satin, 8. Elle s'éteint, elle s'éteint, 9. La divine Rosace 10. A voir vos noces de sexes livrés à la grosse, 11. Courir en valsant vers la fosse 12. Commune!... Pauvre race!</p> <p>13. Pas d'absolu; des compromis; 14. Tout est pas plus, tout est permis.</p> <p>15. Et cependant, ô des nuits, laissez-moi, Circés 16. Sombrement coiffées à la Titus, 17. Et les yeux en grand deuil comme des pensées! 18. Et passez, 19. Béatifique Vénus 20. Etalées et découvrant vos gencives comme un régal, 21. Et bâillant des aisselles au soleil, 22. Dans l'assourdissement des cigales! 23. Ou, droites, tenant sur fond violet le lotus 24. Des sacrilèges domestiques, 25. En faisant de l'index: <i>motus!</i></p> <p>26. Passez, passez, bien que les yeux vierges 27. Ne soient que cadrans d'émail bleu, 28. Marquant telle heure que l'on veut, 29. Sauf à garder pour eux, pour Elle, 30. Leur heure immortelle.</p>	<p style="text-align: center;">XXXVII LA VIE QU'ELLES NE FONT MENER</p> <p>11. Le mal m'est trop! tant que l'Amour 12. S'échange par le temps qui court 13. Simple et sans foi comme un bonjour, 14. Des jamais franches 15. A celles dont le Sort vient le poing sur la hanche, 16. Et que s'éteint 17. La Rosace du Temple, à voir, dans le satin, 18. Ces sexes livrés à la grosse 19. Courir, en valsant, dans la Fosse 20. Commune des Modernes Nocés.</p> <p>1. Pas moi, despotiques Vénus 2. Offrant sur fond d'or le Lotus 3. Du Mal, coiffées à la Titus 4. Pas moi, Circées 5. Aux yeux en grand deuil violet comme des pensées! 6. Pas moi, binious 7. Des Papesses des blancs Champs-Élysées des fous, 8. Qui vous relayez de musiques 9. Par le calvaire de techniques 10. Des sacrilèges domestiques!</p> <p>21. Ô Rosace! leurs charmants yeux 22. C'est des vains cadrans d'émail bleu 23. Qui marquent l'heure que l'on veut, 24. Non des pétales,</p>

<p>31. Sans doute au premier mot, 32. On va baisser ces yeux, 33. Et peut-être choir en syncope, 34. On est si vierge à fleurs de robe 35. Peut-être même à fleur de peau, 36. Mais leur destinée est bien interlope, au nom de Dieu!</p> <p>[...]</p>	<p>25. De ton Soleil des Basiliques Nuptiales! 26. Au premier mot, 27. Peut-être (on est si distinguée à fleur de peau!) 28. Elles vont tomber en syncope 29. Avec des regards d'antilope; ... 30. Mais tout leur être est interlope!</p>
<p style="text-align: center;">VII SOLO DE LUNE</p> <p>1. Je fume, étalé face au ciel, 2. Sur l'impériale de la diligence, 3. Ma carcasse est cahotée, mon âme danse 4. Comme un Ariel; 5. Sans miel, sans fiel, ma belle âme danse, 6. Ô routes, coteaux, ô fumées, ô vallons, 7. Ma belle âme, ah! récapitulons.</p> <p>8. Nous nous aimions comme deux fous, 9. On s'est quitté sans en parler, 10. Un spleen me tenait exilé, 11. Et ce spleen me venait de tout. Bon.</p> <p>12. Ses yeux disaient: « Comprenez-vous? 13. « Pourquoi ne comprenez-vous pas? » 14. Mais nul n'a voulu faire le premier pas, 15. Voulant trop tomber <i>ensemble</i> à genoux. 16. (Comprenez-vous?)</p> <p>[...]</p> <p>32. Des ans vont passer là-dessus, 33. On s'endurcira chacun pour soi, 34. Et bien souvent et déjà je m'y vois, 35. On se dira: « Si j'avais su... » 36. Mais mariés de même, ne se fût-on pas dit: 37. « Si j'avais su, si j'avais su !... »! 38. Ah! rendez-vous maudit! 39. Ah! mon coeur sans issue!... 40. Je me suis mal conduit.</p> <p>41. Maniaques de bonheur, 42. Donc, que ferons-nous? Moi de mon âme, 43. Elle de sa faillible jeunesse? 44. Ô vieillissante pécheresse, 45. Oh! que de soirs je vais me rendre infâme 46. En ton honneur!</p> <p>47. Ses yeux clignaient: « Comprenez-vous? 48. « Pourquoi ne comprenez-vous pas? » 49. Mais nul n'a fait le premier pas 50. Pour tomber ensemble à genoux. Ah!...</p> <p>[...]</p> <p>104. Ah! que ne suis-je tombé à tes genoux! 105. Ah! que n'as-tu défailli à mes genoux! 106. J'eusse été le modèle des époux! 107. Comme le frou-frou de ta robe est le modèle des frou-frou.</p>	<p style="text-align: center;">LII ARABESQUES DE MALHEUR</p> <p>1. Nous nous aimions comme deux fous; 2. On s'est quittés sans en parler. 3. (Un spleen me tenait exilé 4. Et ce spleen me venait de tout.)</p> <p>17. - Ses yeux disaient: « Comprenez-vous! 18. « Comment ne comprenez-vous pas! » 19. Et nul n'a pu le premier pas; 20. On s'est séparés d'un air fou.</p> <p>9. Des ans vont passer là-dessus; 10. On durcira chacun pour soi; 11. Et bien souvent, et je m'y vois, 12. On ragera: « Si j'avais su !... »</p> <p>5. Que ferons-nous, moi, de mon âme, 6. Elle de sa tendre Jeunesse? 7. Ô vieillissante pécheresse, 8. Oh! que tu vas me rendre infâme!</p> <p>17. - Ses yeux disaient: « Comprenez-vous! 18. « Comment ne comprenez-vous pas! » 19. Et nul n'a pu le premier pas; 20. On s'est séparés d'un air fou.</p> <p>21. Si on ne tombe pas d'un même 22. Ensemble à genoux, c'est factice, 23. C'est du toc. Voilà la justice 24. Selon moi, voilà comment j'aime.</p>

VIII
LEGENDE

1. Armorial d'anémie!
2. Psautier d'automne!
3. Offertoire de tout mon ciboire de bonheur et de génie,
4. A cette hostie si féminine,
5. Et si petite toux sèche maligne,
6. Qu'on voit aux jours déserts, en inconnue,
7. Sertie en de cendreuses toilettes qui sentent déjà l'hiver,
8. Se fuir le long des cris surhumains de la Mer.

9. Grandes amours, oh! qu'est-ce encor?...

10. En tout cas, des lèvres sans façon,
11. Des lèvres déflorées,
12. Et quoique mortes aux chansons,
13. Apres encore à la curée.
14. Mais les yeux d'une âme qui s'est bel et bien cloîtrée
15. Enfin; voici qu'elle m'honore de ses confidences.
16. J'en souffre plus qu'elle ne pense.

17. - « Mais, chère perdue, comment votre esprit éclairé
18. « Et le stylet d'acier de vos yeux infaillibles,
19. « N'ont-ils pas su percer à jour la mise en frais
20. « De cet économique et passager bellâtre? »

21. - « Il vint le premier; j'étais seule près de l'âtre;
22. « Son cheval attaché à la grille
23. « Hennissait en désespéré... »

24. - « C'est touchant (pauvre fille)
25. « Et puis après?
26. « Oh! regardez, là-bas, cet épilogue sous couleur de couchant!
27. « Et puis, vrai,
28. « Remarquez que dès l'automne, l'automne!
29. « Les casinos,
30. « Qu'on abandonne
31. « Remisent leur piano;
32. « Hier l'orchestre attaqua
33. « Sa dernière polka,
34. « Hier, la dernière fanfare
35. « Sanglotait vers les gares... »

36. (Oh! comme elle est maigrie!
37. Que va-t-elle devenir?
38. Durcissez, durcissez,
39. Vous, caillots de souvenirs!)

40. - « Allons, les poteaux télégraphiques
41. « Dans les grisailles de l'exil
42. « Vous servirez de pleureuses de funérailles;
43. « Moi, c'est la saison qui veut que je m'en aille,
44. « Voici l'hiver qui vient.
45. « Ainsi soit-il.
46. « Ah! soignez-vous! Portez-vous bien.

47. « Assez! assez!
48. « C'est toi qui a commencé!

49. « Tais-toi! Vos moindres clins d'yeux sont des parjures.

XLIV
DIMANCHES

1. J'aime, j'aime de tout mon siècle! cette hostie
2. Féminine en si vierge et destructible chair
3. Qu'on voit, au point du jour, altièremment sertie
4. Dans de cendreuses toilettes déjà d'hiver,
5. Se fuir le long des cris surhumains de la mer!

6. (Des yeux dégustateurs âpres à la curée;
7. Une bouche à jamais cloîtrée!)

8. (- Voici qu'elle m'honore de ses confidences;
9. J'en souffre plus qu'elle ne pense!)

10. - Chère perdue, comment votre esprit éclairé,
11. Et ce stylet d'acier de vos regards bleuâtres
12. N'ont-ils pas su percer à jour la mise en frais
13. De cet économique et passager bellâtre?...)
14. - Il vint le premier; j'étais seule devant l'âtre...

17. Oh! l'automne, l'automne!
18. Les casinos
19. Qu'on abandonne
20. Remisent leurs pianos!...

15. Hier l'orchestre attaqua
16. Sa dernière polka.

21. Phrases, verroteries,
22. Caillots de souvenirs.
23. Oh! comme elle est maigrie!
24. Que vais-je devenir...

25. Adieu! les files d'ifs dans les grisailles
26. Ont l'air de pleureuses de funérailles
27. Sous l'autan noir qui veut que tout s'en aille.

28. Assez, assez,
29. C'est toi qui as commencé.

30. Va, ce n'est plus l'odeur de tes fourrures.
31. Va, vos moindres clins d'yeux sont des parjures.

<p>50. « Laisse! Avec vous autres rien ne dure. 51. « Va, je te l'assure, 52. « Si je t'aimais, ce serait par gageure.</p> <p>53. « Tais-toi! tais-toi! 54. « Ou n'aime qu'une fois! »</p> <p>[...]</p>	<p>32. Tais-toi, avec vous autres rien ne dure.</p> <p>33. Tais-toi, tais-toi. 34. On n'aime qu'une fois...</p>
<p style="text-align: center;">IX [OH! QU'UNE, D'ELLE-MEME]</p> <p>1. Oh! qu'une, d'Elle-même, un beau soir, sût venir 2. Ne voyant plus que boire à mes lèvres, ou mourir!...</p> <p>3. Oh! Baptême! 4. Oh! baptême de ma Raison d'être! 5. Faire naître un « Je t'aime! » 6. Et qu'il vienne, à travers les hommes et les dieux, 7. Sous ma fenêtre, 8. Baissant les yeux!</p> <p>9. Qu'il vienne, comme à l'aimant la foudre, 10. Et dans mon ciel d'orage qui craque et qui s'ouvre, 11. Et alors, les averse lustrales jusqu'au matin, 12. Le grand clapissement des averse toute la nuit! Enfin!</p> <p>13. Qu'Elle vienne! et, baissant les yeux 14. Et s'essuyant les pieds 15. Au seuil de notre église, ô mes aïeux 16. Ministres de la Pitié, 17. Elle dise:</p> <p>18. « Pour moi, tu n'es pas comme les autres hommes, 19. « Ils sont ces messieurs, toi tu viens des cieux.</p> <p>20. « Ta bouche me fait baisser les yeux, 21. « Et ton port me transporte 22. « Et je m'en découvre des trésors! 23. « Et je sais parfaitement que ma destinée se borne 24. « (Oh, j'y suis déjà bien habituée!) 25. « A te suivre jusqu'à ce que tu te retournes, 26. « Et alors t'exprimer comment tu es!</p> <p>27. « Vraiment je ne songe pas au reste; j'attendrai 28. « Dans l'attendrissement de ma vie faite exprès.</p> <p>29. « Que je te dise seulement que depuis des nuits je pleure, 30. « Et que mes soeurs ont bien peur que je n'en meure.</p> <p>31. « Je pleure dans les coins, je n'ai plus goût à rien; 32. « Oh, j'ai tant pleuré dimanche dans mon paroissien!</p> <p>33. « Tu me demandes pourquoi toi et non un autre 34. « Ah, laisse, c'est bien toi et non un autre.</p> <p>35. J'en suis sûre comme du vide insensé de mon coeur 36. « Et comme de votre air mortellement moqueur. » 37. Ainsi, elle viendrait, évadée, demi-morte,</p>	<p style="text-align: center;">II FIGUREZ-VOUS UN PEU</p> <p>1. Oh! qu'une, d'Elle-même, un beau soir, sût venir, 2. Ne voyant que boire à Mes Lèvres! ou mourir...</p> <p>3. Je m'enlève rien que d'y penser! Quel baptême 4. De gloire intrinsèque, attirer un « Je vous aime »!</p> <p>5. (L'attirer à travers la société, de loin, 6. Comme l'aimant la foudre; un', deux! ni plus, ni moins.</p> <p>7. Je t'aime! comprend-on? Pour moi tu n'es pas comme 8. Les autres; jusqu'ici c'était des messieurs, l'Homme...</p> <p>9. Ta bouche me fait baisser les yeux! et ton port 10. Me transporte! (et je m'en découvre des trésors...)</p> <p>11. Et c'est ma destinée incurable et dernière, 12. D'épier un battement à moi de tes paupières!</p> <p>13. Oh! je ne songe pas au reste! J'attendrai, 14. Dans la simplicité de ma vie faite exprès...</p> <p>15. Te dirai-je au moins que depuis des nuits je pleure, 16. Et mes parents ont bien peur que je n'en meure?...</p> <p>17. Je pleure dans des coins; je n'ai plus goût à rien; 18. Oh! j'ai tant pleuré, dimanche, en mon paroissien!</p> <p>19. Tu me demandes pourquoi Toi? et non un autre... 20. Je ne sais; mais c'est bien Toi, et point un autre!</p> <p>21. J'en suis sûre comme du vide de mon coeur, 22. Et... comme de votre air mortellement moqueur...</p>

<p>38. Se rouler sur le paillason que j'ai mis à cet effet devant ma porte.</p> <p>39. Ainsi, elle viendrait à Moi avec des yeux absolument fous,</p> <p>40. Et elle me suivrait avec ces yeux-là partout, partout!</p>	<p>23. - Ainsi, elle viendrait évadée, demi morte,</p> <p>24. Se rouler sur le paillason qu'est à ma porte!</p> <p>25. Ainsi, elle viendrait à Moi! les yeux bien fous</p> <p>26. Et elle me suivrait avec cet air partout!</p>
<p style="text-align: center;">X [Ô GÉRANIUMS DIAPHANES]</p> <p>[...]</p> <p>46. J'aurai passé ma vie le long des quais</p> <p>47. A faillir m'embarquer</p> <p>48. Dans de bien funestes histoires,</p> <p>49. Tout cela pour l'amour</p> <p>50. De mon coeur fou de la gloire d'amour.</p> <p>51. Oh, qu'ils sont pittoresques les trains manqués!...</p> <p>[...]</p>	<p style="text-align: center;">XXXVI DIMANCHES</p> <p>1. J'aurai passé ma vie à faillir m'embarquer</p> <p>2. Dans de bien funestes histoires,</p> <p>3. Pour l'amour de mon coeur de Gloire!...</p> <p>4. - Oh! qu'ils sont chers, les trains manqués!...</p> <p>5. Où j'ai passé ma vie à faillir m'embarquer.</p>

4.1. Les mètres des *Derniers vers* de Laforgue

Nombre des syllabes	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	Σ
2-	2	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	4
3-	2	2	1	1	2	-	2	1	2	1	-	1	15
4-	3	-	1	5	-	3	4	7	2	3	-	1	29
5-	2	20	2	7	2	11	10	2	-	-	2	5	63
6-	4	10	3	4	8	14	14	11	3	15	7	7	100
7-	3	5	3	8	8	6	5	4	1	7	6	7	63
8-	13	1	12	10	24	7	30	14	1	11	18	7	148
9-	5	4	5	12	10	4	11	4	4	9	16	8	92
10-	6	1	8	9	4	3	8	5	5	3	9	7	68
11-	6	4	11	3	3	4	11	4	3	2	6	13	70
12-	24	2	8	5	3	10	6	10	8	1	1	5	83
13-	5	4	6	3	1	3	2	5	3	4	-	4	40
14-	4	-	1	2	2	2	1	1	3	2	-	4	22
15-	2	1	2	-	1	-	-	-	2	-	-	1	9
16-	2	-	-	-	-	-	3	-	1	-	-	-	6
17-	-	-	1	-	-	-	-	3	1	-	-	-	5
18-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
19-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
	84	55	64	69	68	68	107	71	40	58	65	70	819

4.2. Les strophes des *Derniers vers* de Laforgue

Nombre des vers	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	Σ
1-	-	2	1	3	-	1	-	2	-	2	2	3	16
2-	1	6	2	3	2	-	1	4	6	3	1	2	31
3-	3	3	1	2	-	1	-	1	-	1	1	1	14
4-	1	2	1	2	1	3	4	3	1	2	5	2	27
5-	-	-	2	4	-	3	4	-	1	2	3	1	20
6-	2	1	2	2	3	1	2	2	2	-	-	1	18
7-	2	-	2	2	-	1	1	2	1	1	1	3	16
8-	-	1	2	-	-	-	1	1	-	-	2	1	8
9-	3	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	5
10-	-	1	-	-	-	1	1	-	-	1	-	-	4
11-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	2
12-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	1	3
14-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	2
16-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
20-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
	13	16	13	18	9	12	17	16	11	13	15	15	168

4.3. Les *Derniers vers de Laforgue*

I.

L'HIVER QUI VIENT

1.	Blocus sentimental! Messageries du Levant!...	13	a
2.	Oh, tombée de la pluie! Oh! tombée de la nuit!	12	x
3.	Oh! le vent!...	3	a
4.	La Toussaint, la Noël et la Nouvelle Année,	12	b
5.	Oh, dans les bruines, toutes mes cheminées!...	11	b
6.	D'usines...	2	x
7.	On ne peut plus s'asseoir, tous les bancs sont mouillés;	12	a
8.	Crois-moi, c'est bien fini jusqu'à l'année prochaine,	12	b
9.	Tant les bancs sont mouillés, tant les bois sont rouillés,	12	a
10.	Et tant les cors ont fait ton ton, ont fait ton taine!...	12	b
11.	Ah, nuées accourues des côtes de la Manche	12	a
12.	Vous nous avez gâté notre dernier dimanche.	12	a
13.	Il bruine;	2	a
14.	Dans la forêt mouillée, les toiles d'araignées	12	x
15.	Ploient sous les gouttes d'eau, et c'est leur ruine.	10	a
16.	Soleils plénipotentiaires des travaux en blonds Pactoles	16	a
17.	Des spectacles agricoles,	7	a
18.	Où êtes-vous ensevelis ?	8	b
19.	Ce soir un soleil fichu gît au haut du coteau	13	c
20.	Gît sur le flanc, dans les genêts, sur son manteau,	12	c
21.	Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet	12	d
22.	Sur une litière de jaunes genêts	11	d
23.	De jaunes genêts d'automne.	7	e
24.	Et les cors lui sonnent!	5	e
25.	Qu'il revienne...	3	x
26.	Qu'il revienne à lui!	5	b
27.	Taïaut! Taïaut! et hallali!	8	b
28.	Ô triste antienne, as-tu fini!...	8	b
29.	Et font les fous!...	4	f
30.	Et il gît là, comme une glande arrachée dans un cou,	14	f
31.	Et il frissonne, sans personne!...	8	e
32.	Allons, allons, et hallali!	8	x
33.	C'est l'Hiver bien connu qui s'amène;	9	x
34.	Oh! les tournants des grandes routes,	8	a
35.	Et sans petit Chaperon Rouge qui chemine!...	12	x
36.	Oh! leurs ornières des chars de l'autre mois,	11	b
37.	Montant en don quichottesques rails	9	c
38.	Vers les patrouilles des nuées en dérouté	11	a
39.	Que le vent malmène vers les transatlantiques bercails!...	15	c
40.	Accélérons, accélérons, c'est la saison bien connue, cette fois.	18	b
41.	Et le vent, cette nuit, il en a fait de belles!	12	a'
42.	Ô dégâts, ô nids, ô modestes jardinets!	12	a
43.	Mon cœur et mon sommeil: ô échos des cognées!...	12	a
44.	Tous ces rameaux avaient encor leurs feuilles vertes,	12	a
45.	Les sous-bois ne sont plus qu'un fumier de feuilles mortes;	13	b
46.	Feuilles, folioles, qu'un bon vent vous emporte	11	b
47.	Vers les étangs par ribambelles,	8	a'
48.	Ou pour le feu du garde-chasse,	8	x
49.	Ou les sommiers des ambulances	8	c
50.	Pour les soldats loin de la France.	8	c

51.	C'est la saison, c'est la saison, la rouille envahit les masses,	15	a
52.	La rouille ronge en leurs spleens kilométriques	11	x
53.	Les fils télégraphiques des grandes routes où nul ne passe.	16	a
54.	Les cors, les cors, les cors – mélancoliques!...	10	a
55.	Mélancoliques!...	4	a
56.	S'en vont, changeant de ton,	6	b
57.	Changeant de ton et de musique,	8	a
58.	Ton ton, ton taine, ton ton!...	7	b
59.	Les cors, les cors, les cors!...	6	c
60.	S'en sont allés au vent du Nord.	8	c
61.	Je ne puis quitter ce ton: que d'échos!...	10	x
62.	C'est la saison, c'est la saison, adieu vendanges!...	12	a
63.	Voici venir les pluies d'une patience d'ange,	12	a
64.	Adieu vendanges, et adieu tous les paniers,	12	b
65.	Tous les paniers Watteau des bourrées sous les marronniers,	14	b
66.	C'est la toux dans les dortoirs du lycée qui rentre,	12	c
67.	C'est la tisane sans le foyer,	9	b
68.	La phthisie pulmonaire atristant le quartier,	12	b
69.	Et toute la misère des grands centres.	10	c
70.	Mais, lainages, caoutchoucs, pharmacie, rêve,	10	a
71.	Rideaux écartés du haut des balcons des grèves	12	a
72.	Devant l'océan de toitures des faubourgs,	12	b
73.	Lampes, estampes, thé, petits-fours,	9	b
74.	Serez-vous pas mes seules amours!...	9	b
75.	(Oh! et puis, est-ce que tu connais, outre les pianos,	14	c
76.	Le sobre et vespéral mystère hebdomadaire	12	d
77.	Des statistiques sanitaires	8	d
78.	Dans les journaux?)	4	c
79.	Non, non! C'est la saison et la planète falote!	13	a
80.	Que l'autan, que l'autan	6	b
81.	Effiloche les savates que le Temps se tricote!	14	a
82.	C'est la saison, oh, déchirements! c'est la saison!	13	x
83.	Tous les ans, tous les ans,	6	b
84.	J'essaierai en chœur d'en donner la note.	10	a

II

LE MYSTERE DES TROIS CORS

1.	Un cor dans la plaine	5	a
2.	Souffle à perdre haleine,	5	a
3.	Un autre, du fond des bois,	7	x
4.	Lui répond;	3	b
5.	L'un chante ton-taine	5	a
6.	Aux forêts prochaines,	5	a
7.	Et l'autre ton-ton	5	b
8.	Aux échos des monts.	5	b
9.	Celui de la plaine	5	a
10.	Sent gonfler ses veines,	5	a
11.	Ses veines du front;	5	b
12.	Celui du bocage,	5	c
13.	En vérité, ménage	6	c
14.	Ses jolis poumons.	5	b
15.	– Où donc tu te caches,	5	a
16.	Mon beau cor de chasse?	5	a'
17.	Que tu es méchant!	5	x
18.	– Je cherche ma belle,	5	a

19.	Là-bas, qui m'appelle	5	a
20.	Pour voir le Soleil couchant.	7	x
21.	– Taïaut! Taïaut! Je t'aime!	6	x
22.	Hallali! Roncevaux!	6	x
23.	– Être aimé est bien doux;	6	a
24.	Mais, le Soleil qui se meurt, avant tout!	10	a
25.	Le Soleil dépose sa pontificale étole,	13	a
26.	Lâche les écluses du Grand-Collecteur	11	x
27.	En mille Pactoles	5	a
28.	Que les plus artistes	5	b
29.	De nos liquoristes	5	b
30.	Attisent de cent fioles de vitriol oriental!...	13	c
31.	Le sanglant étang, aussitôt s'étend, aussitôt s'étale,	15	c
32.	Noyant les cavales du quadrigé	9	d
33.	Qui se cabre, et qui patauge, et puis se fige	11	d
34.	Dans ces déluges de bengale et d'alcool!...	11	a
35.	Mais les durs sables et les cendres de l'horizon	13	a
36.	Ont vite bu tout cet étalage de poisons.	13	a
37.	Ton-ton ton-taine, les gloires!...	7	x
38.	Et les cors consternés	6	a
39.	Se retrouvent nez à nez;	7	a
40.	Ils sont trois;	3	b
41.	Le vent se lève, il commence à faire froid.	11	b
42.	Ton-ton ton-taine, les gloires!...	7	x
43.	– « Bras-dessus, bras-dessous,	6	a
44.	« Avant de rentrer chacun chez nous,	9	a
45.	« Si nous allions boire	5	x
46.	« Un coup? »	2	a
47.	Pauvres cors! pauvres cors!	6	a
48.	Comme ils dirent cela avec un rire amer!	12	x
49.	(Je les entends encor).	6	a
50.	Le lendemain, l'hôte du Grand-Saint-Hubert	12	x
51.	Les trouva tous trois morts.	6	x
52.	On fut quérir les autorités	9	a
53.	De la localité,	6	a
54.	Qui dressèrent procès-verbal	8	a
55.	De ce mystère très-immoral.	9	a

III

DIMANCHES

1.	Bref, j'allais me donner d'un « Je vous aime »	10	a
2.	Quand je m'avisai non sans peine	8	a'
3.	Que d'abord je ne me possédais pas bien moi-même.	13	a
4.	(Mon Moi, c'est Galathée aveuglant Pygmalion!	12	a
5.	Impossible de modifier cette situation.)	14	a
6.	Ainsi donc, pauvre, pâle et piètre individu	12	a
7.	Qui ne croit à son Moi qu'à ses moments perdus,	12	a
8.	Je vis s'effacer ma fiancée	8	b

9.	Emportée par le cours des choses,	8	c
10.	Telle l'épine voit s'effeuiller,	9	b
11.	Sous prétexte de soir sa meilleure rose.	11	c
12.	Or, cette nuit anniversaire, toutes les Walkyries du vent	17	a
13.	Sont revenues beugler par les fêtes de ma porte:	13	b
14.	Vae soli!	3	c
15.	Mais, ah! qu'importe?	4	b
16.	Il fallait m'en étourdir avant!	9	a
17.	Trop tard! ma petite folie est morte!	10	b
18.	Qu'importe Vae soli!	6	c
19.	Je ne retrouverai plus ma petite folie.	13	c
20.	Le grand vent bâillonné,	6	a
21.	S'endimanche enfin le ciel du matin.	10	b
22.	Et alors, eh! allez donc, carillonnez,	11	a
23.	Toutes cloches des bons dimanches!	8	c
24.	Et passez layettes et collerettes et robes blanches	15	c
25.	Dans un frou-frou de lavande et de thym	10	b
26.	Vers l'encens et les brioches!	7	x
27.	Tout pour la famille, quoi! Vae soli! C'est certain.	13	b
28.	La jeune demoiselle à l'ivoirien paroissien	13	a
29.	Modestement rentre au logis.	8	b
30.	On le voit, son petit corps bien reblanchi	11	b
31.	Sait qu'il appartient	5	a
32.	A un tout autre passé que le mien!	10	a
33.	Mon corps, ô ma sœur, a bien mal à sa belle âme...	12	x
34.	Oh! voilà que ton piano	7	a
35.	Me recommence, si natal maintenant!	11	b
36.	Et ton cœur qui s'ignore s'y anonne	10	a'
37.	En ritournelles de bastingues à tout venant,	13	b
38.	Et ta pauvre chair s'y fait mal!...	8	x
39.	A moi, Walkyries!	5	c
40.	Walkyries des hypocondries et des tueries!	12	c
41.	Ah, que je te les tordrais avec plaisir,	11	a
42.	Ce corps bijou, ce cœur à ténor,	9	b
43.	Et te dirais leur fait, et puis encore	10	b
44.	La manière de s'en servir	8	a
45.	De s'en servir à deux,	6	c
46.	Si tu voulais seulement m'approfondir ensuite un peu!	15	c
47.	Non, non! C'est sucer la chair d'un cœur élu,	11	a
48.	Adorer d'incurables organes	9	b
49.	S'entrevoir avant que les tissus se fanent	11	b
50.	En monomanes, en reclus!	8	a
51.	Et ce n'est pas sa chair qui me serait tout,	11	a
52.	Et je ne serais pas qu'un grand cœur pour elle,	11	b
53.	Mais quoi s'en aller faire les fous	9	a
54.	Dans des histoires fraternelles!	8	b
55.	L'âme et la chair, la chair et l'âme,	8	c
56.	C'est l'esprit édénique et fier	8	b'
57.	D'être un peu l'Homme avec la Femme.	8	c
58.	En attendant, oh! garde-toi des coups de tête,	12	a
59.	Oh! file ton rouet et prie et reste honnête.	12	a
60.	— Allons, dernier des poètes,	7	x
61.	Toujours enfermé tu te rendras malade!	11	a
62.	Vois, il fait beau temps tout le monde est dehors,	11	b
63.	Va donc acheter deux sous d'ellébore,	10	b

64. Ça te fera une petite promenade. 12 a

IV

DIMANCHES

1.	C'est l'automne, l'automne, l'automne,	9	x
2.	Le grand vent et toute sa séquelle	9	a
3.	De représailles! et de musiques!...	9	b
4.	Rideaux tirés, clôture annuelle,	9	a
5.	Chute des feuilles, des Antigones, des Philomèles:	14	a
6.	Mon fossoyeur, Alas poor Yorick!	9	b
7.	Les remue à la pelle!...	6	a
8.	Vivent l'Amour et les feux de paille!...	9	x
9.	Les Jeunes Filles inviolables et frères	11	a
10.	Descendent vers la petite chapelle	10	a
11.	Dont les chimériques cloches	7	x
12.	Du joli joli dimanche	7	x
13.	Hygiéniquement et élégamment les appellent.	14	a
14.	Comme tout se fait propre autour d'elles!	9	x
15.	Comme tout en est dimanche!	7	x
16.	Comme on se fait dur et boudeur à leur approche!...	12	x
17.	Ah! moi, je demeure l'Ours Blanc!	8	a
18.	Je suis venu par ces banquises	8	b
19.	Plus pures que les communicantes en blanc...	12	a
20.	Moi, je ne vais pas à l'église,	8	b
21.	Moi, je suis le Grand Chancelier de l'Analyse,	12	b
22.	Qu'on se le dise.	4	b
23.	Pourtant, pourtant! Qu'est-ce que c'est que cette anémie?	13	a
24.	Voyons, confiez vos chagrins à votre vieil ami...	13	a
25.	Vraiment! Vraiment!	4	a
26.	Ah! je me tourne vers la mer, les éléments	12	a
27.	Et tout ce qui n'a pas plus que les noirs grognements!	13	a
28.	Oh! que c'est sacré!	5	a
29.	Et qu'il y faut de grandes veillées!	9	a
30.	Pauvre, pauvre, sous couleur d'attraits!...	9	x
31.	Et nous, et nous,	4	a
32.	Ivres, ivres, avant qu'émervéillés...	10	x
33.	Qu'émervéillés et à genoux!...	8	a
34.	Et voyez comme on tremble,	6	a
35.	Au premier grand soir	5	b
36.	Que tout pousse au désespoir	7	b
37.	D'en mourir ensemble!	5	a
38.	Ô merveille qu'on n'a su que cacher!	10	a
39.	Si pauvre et si brûlante et si martyre!	10	b
40.	Et qu'on n'ose toucher	6	a
41.	Qu'à l'aveugle, en divin délire!	8	b
42.	Ô merveille,	3	a
43.	Reste cachée idéale violette,	10	b
44.	L'Univers te veille,	5	a
45.	Les générations de planètes te tentent,	11	b
46.	De funérailles en relevailles!...	9	x

47.	Oh, que c'est plus haut	5	a
48.	Que ce Dieu et que la Pensée!	8	b
49.	Et rien qu'avec ces chers yeux en haut	9	a
50.	Tout inconscients et couleurs de pensée!...	10	b
51.	Si frère, si frère!	5	c
52.	Et tout le mortel foyer	7	b
53.	Tout, tout ce foyer en elle!...	7	c
54.	Oh, pardonnez-lui si, malgré elle,	9	a
55.	Et cela tant lui sied,	6	a'
56.	Parfois ses prunelles clignent un peu	10	b
57.	Pour vous demander un peu	7	b
58.	De vous apitoyer un peu!	8	b
59.	Ô frère, frère, et toujours prête	8	x
60.	Pour ces messes dont on a fait un jeu	10	x
61.	Penche, penche ta chère tête, va,	10	a
62.	Regarde les grappes des premiers lilas,	11	a
63.	Il ne s'agit pas de conquêtes, avec moi,	12	a
64.	Mais d'au-delà!	4	a
65.	Oh! pussions-nous quitter la vie	8	a
66.	Ensemble dès cette Grand' Messe,	8	b
67.	Eccourés de notre espèce	7	b
68.	Qui bâille assouvie	5	a
69.	Dès le parvis!...	4	a

V

PETITION

1.	Amour absolu, carrefour sans fontaine;	11	a
2.	Mais, à tous les bouts, d'étourdissantes fêtes foraines.	14	a
3.	Jamais franches,	3	a
4.	Ou le poing sur la hanche:	6	a
5.	Avec toutes, l'amour s'échange	8	a'
6.	Simple et sans foi comme un bonjour.	8	x
7.	Ô bouquets d'oranger cuirassés de satin,	12	a
8.	Elle s'éteint, elle s'éteint,	8	a
9.	La divine Rosace	6	b
10.	A voir vos noces de sexes livrés à la grosse,	13	c
11.	Courir en valsant vers la fosse	8	c
12.	Commune!... Pauvre race!	6	b
13.	Pas d'absolu; des compromis;	8	a
14.	Tout est pas plus, tout est permis.	8	a
15.	Et cependant, ô des nuits, laissez-moi, Circés	12	a
16.	Sombrement coiffées à la Titus,	9	b
17.	Et les yeux en grand deuil comme des pensées!	11	a
18.	Et passez,	3	a
19.	Béatifique Vénus	7	b
20.	Etalées et découvrant vos gencives comme un régal,	15	c
21.	Et bâillant des aisselles au soleil,	10	x
22.	Dans l'assourdissement des cigales!	9	c
23.	Ou, droites, tenant sur fond violet le lotus	12	b
24.	Des sacrilèges domestiques,	8	x
25.	En faisant de l'index: motus!	8	b
26.	Passez, passez, bien que les yeux vierges	9	a'
27.	Ne soient que cadrans d'émail bleu,	8	b
28.	Marquant telle heure que l'on veut,	8	b
29.	Sauf à garder pour eux, pour Elle,	8	a

30.	Leur heure immortelle.	5	a
31.	Sans doute au premier mot,	6	c
32.	On va baisser ces yeux,	6	b
33.	Et peut-être choir en syncope,	8	d
34.	On est si vierge à fleurs de robe	8	d'
35.	Peut-être même à fleur de peau,	8	c
36.	Mais leur destinée est bien interlope, au nom de Dieu!	14	b
37.	Ô historiques esclaves!	7	a
38.	Oh! leur petite chambre!	6	b
39.	Qu'on peut les en faire descendre	8	b'
40.	Vers d'autres étages,	5	c
41.	Vers les plus frelatées des caves,	8	a
42.	Vers les moins ange-gardien des ménages!	10	c
43.	Et alors, le grand Suicide, à froid,	9	a
44.	Et leur Amen d'une voix sans Elle,	9	b'
45.	Tout en vaquant aux petits soins secrets,	10	b
46.	Et puis leur éternel air distrait	9	b
47.	Leur grand air de dire: « De quoi ? »	8	a
48.	« Ah! de quoi, au fond, s'il vous plaît? »	8	b
49.	Mon Dieu, que l'Idéal	6	a
50.	La dépouillât de ce rôle d'ange!	9	b
51.	Qu'elle adoptât l'Homme comme égal!	9	a
52.	Oh, que ses yeux ne parlent plus d'Idéal,	11	a
53.	Mais simplement d'humains échanges,	8	b
54.	En frère, et sœur par le cœur,	7	x
55.	Et fiancés par le passé,	7	c
56.	Et puis unis par l'Infini!	8	x
57.	Oh, simplement d'infinis échanges	9	b
58.	A la fin de journées	6	c
59.	A quatre bras moissonnées.	7	c
60.	Quand les tambours, quand les trompettes	8	d
61.	Ils s'en vont sonnant la retraite,	8	d
62.	Et qu'on prend le frais sur le pas des portes,	10	e
63.	En vidant les pots de grès	7	f
64.	A la santé des années mortes	8	e
65.	Qui n'ont pas laissé de regrets,	8	f
66.	Au su de tout le canton	7	g
67.	Que depuis toujours nous habitons,	9	g
68.	Ton ton, ton taine, ton ton.	7	g

VI

SIMPLE AGONIE

1.	Ô paria! – Et revoici les sympathies de mai.	13	a
2.	Mais tu ne peux que te répéter, ô honte!	11	x
3.	Et tu te gonfles et ne crèves jamais.	11	a
4.	Et tu sais fort bien, ô paria,	8	b
5.	Que ce n'est pas du tout ça.	7	b
6.	Oh! Que	2	a
7.	Devinant l'instant le plus seul de la nature	12	x
8.	Ma mélodie, toute et unique, monte,	10	b'
9.	Dans le soir et redouble, et fasse tout ce qu'elle peut	14	a
10.	Et dise la chose qu'est la chose,	9	x
11.	Et retombe, et reprenne,	6	c
12.	Et fasse de la peine,	6	c
13.	Ô solo de sanglots,	6	x
14.	Et reprenne et retombe	6	b
15.	Selon la tâche qui lui incombe.	9	b
16.	Oh! que ma musique	5	d
17.	Se crucifie,	4	e

18.	Selon sa photographie	7	e
19.	Accoudée et mélancolique!...	8	d
20.	Il faut trouver d'autres thèmes,	7	a
21.	Plus mortels et plus suprêmes.	7	a
22.	Oh! bien, avec le monde tel quel,	9	b
23.	Je vais me faire un monde plus mortel!	10	b
24.	Les âmes y seront à musique,	9	x
25.	Et tous les intérêts puérilement charnels	12	x
26.	Ô fanfares dans les soirs,	7	a
27.	Ce sera barbare,	5	a
28.	Ce sera sans espoir.	6	a
29.	Enquêtes, enquêtes,	5	a
30.	Seront l'unique fête!	6	a
31.	Qui m'en défie?	4	x
32.	J'entasse sur mon lit, les journaux linge sale,	12	b
33.	Dessins de mode, photographies quelconques,	11	x
34.	Toute la capitale,	6	b
35.	Matrice sociale.	6	b
36.	Que nul n'intercède,	5	a
37.	Ce ne sera jamais assez,	8	b
38.	Il n'y a qu'un remède,	6	a
39.	C'est de tout casser.	5	b
40.	Ô fanfares dans les soirs!	7	a
41.	Ce sera barbare,	5	a
42.	Ce sera sans espoir.	6	a
43.	Et nous aurons beau la piétiner à l'envi,	12	a
44.	Nous ne serons jamais plus cruels que la vie,	12	a
45.	Qui fait qu'il est des animaux injustement rossés,	14	b
46.	Et des femmes à jamais laides...	8	c
47.	Que nul n'intercède,	5	c
48.	Il faut tout casser.	5	b
49.	Alléluia, Terre paria.	8	a
50.	Ce sera sans espoir,	6	b
51.	De l'aurore au soir,	5	b
52.	Quand il n'y en aura plus il y aura encore	13	c
53.	Du soir à l'aurore.	5	c
54.	Alléluia, Terre paria!	8	a
55.	Les hommes de l'art	5	b
56.	On dit: « Vrai, c'est trop tard. »	6	b
57.	Pas de raison,	4	d
58.	Pour ne pas activer sa crevaision.	10	d
59.	Aux armes, citoyens! Il n'y a plus de RAISON:	13	x
60.	Il prit froid l'autre automne,	6	a
61.	S'étant attardé vers les peines des cors,	11	a'
62.	Sur la fin d'un beau jour.	6	b
63.	Oh! ce fut pour vos cors, et ce fut pour l'automne,	12	a
64.	Qu'il nous montra qu'« on meurt d'amour »!	8	b
65.	On ne le verra plus aux fêtes nationales,	12	a
66.	S'enfermer dans l'Histoire et tirer les verrous,	12	b
67.	Il vint trop tôt, il est reparti sans scandale;	12	a
68.	Ô vous qui m'écoutez, rentrez chacun chez vous.	12	b

1.	Je fume, étalé face au ciel,	8	a
2.	Sur l'impériale de la diligence,	11	b
3.	Ma carcasse est cahotée, mon âme danse	11	b
4.	Comme un Ariel;	4	a
5.	Sans miel, sans fiel, ma belle âme danse,	9	b
6.	Ô routes, coteaux, ô fumées, ô vallons,	11	c
7.	Ma belle âme, ah! récapitulons.	9	c
8.	Nous nous aimions comme deux fous,	8	x
9.	On s'est quitté sans en parler,	8	a
10.	Un spleen me tenait exilé,	8	a
11.	Et ce spleen me venait de tout. Bon.	9	x
12.	Ses yeux disaient: « Comprenez-vous?	8	a
13.	« Pourquoi ne comprenez-vous pas? »	8	b
14.	Mais nul n'a voulu faire le premier pas,	11	b
15.	Voulant trop tomber ensemble à genoux.	10	a
16.	(Comprenez-vous?)	4	a
17.	Où est-elle à cette heure?	6	a
18.	Peut-être qu'elle pleure...	6	a
19.	Où est-elle à cette heure?	6	a
20.	Oh! du moins, soigne-toi je t'en conjure!	10	x
21.	Ô fraîcheur des bois le long de la route,	10	a
22.	Ô châte de mélancolie, toute âme est un peu aux écoutes,	16	a
23.	Que ma vie	3	b
24.	Fait envie!	3	b
25.	Cette impériale de diligence tient de la magie.	16	b
26.	Accumulons l'irréparable!	8	a
27.	Renchérissions sur notre sort!	8	b
28.	Les étoiles sont plus nombreuses que le sable	12	a
29.	Des mers où d'autres ont vu se baigner son corps;	12	b
30.	Tout n'en va pas moins à la Mort,	8	b
31.	Y a pas de port.	5	b
32.	Des ans vont passer là-dessus,	8	a
33.	On s'endurcira chacun pour soi,	9	b
34.	Et bien souvent et déjà je m'y vois,	10	b
35.	On se dira: « Si j'avais su... »	8	a
36.	Mais mariés, de même, ne se fût-on pas dit:	12	c
37.	« Si j'avais su, si j'avais su!... »!	8	a
38.	Ah! rendez-vous maudit!	6	c
39.	Ah! mon cœur sans issue!...	6	a
40.	Je me suis mal conduit.	6	c
41.	Maniaques de bonheur,	6	a
42.	Donc, que ferons-nous? Moi de mon âme,	9	b
43.	Elle de sa faillible jeunesse?	9	c
44.	Ô vieillissante pécheresse,	8	c
45.	Oh! que de soirs je vais me rendre infâme	10	b
46.	En ton honneur!	4	a
47.	Ses yeux clignaient: « Comprenez-vous?	8	x
48.	« Pourquoi ne comprenez-vous pas? »	8	a
49.	Mais nul n'a fait le premier pas	8	a
50.	Pour tomber ensemble à genoux. Ah!...	9	x
51.	La lune se lève,	5	a
52.	Ô route en grand rêve!...	5	a
53.	On a dépassé les filatures, les scieries,	13	a
54.	Plus que les bornes kilométriques,	9	b

55.	De petits nuages d'un rose de confiserie,	13	a
56.	Cependant qu'un fin croissant de lune se lève,	12	x
57.	Ô route de rêve, ô nulle musique...	10	b
58.	Dans ces bois de pins où depuis	8	a
59.	Le commencement du monde	7	b
60.	Il fait toujours nuit,	5	a
61.	Que de chambres propres et profondes!	9	b
62.	Oh! pour un soir d'enlèvements!	8	c
63.	Et je les peuple et je m'y vois,	8	d
64.	Et c'est un beau couple d'amants,	8	c
65.	Qui gesticulent hors la loi.	8	d
66.	Et je passe et les abandonne,	8	a
67.	Et me recouche face au ciel,	8	b
68.	La route tourne, je suis Ariel,	9	b
69.	Nul ne m'attend, je ne vais chez personne,	10	a
70.	Je n'ai que l'amitié des chambres d'hôtel!	11	b
71.	La lune se lève,	5	a
72.	Ô route en grand rêve!	5	a
73.	Ô route sans terme,	5	b
74.	Voici le relais,	5	c
75.	Où l'on allume les lanternes,	8	b'
76.	Où l'on boit un verre de lait,	8	c
77.	Et fouette postillon,	6	d
78.	Dans le chant des grillons,	6	d
79.	Sous les étoiles de Juillet.	8	c
80.	Ô clair de Lune,	4	a
81.	Noce de feux de Bengale noyant mon infortune,	14	a
82.	Les ombres des peupliers sur la route...	9	b
83.	Le gave qui s'écoute...	6	b
84.	Qui s'écoute chanter,...	6	c
85.	Dans ces inondations du fleuve Léthé,...	11	c
86.	Ô solo de lune,	5	d
87.	Vous défiez ma plume.	5	d
88.	Oh ! cette nuit sur la route;	7	b
89.	Ô Etoiles, vous êtes à faire peur,	11	e
90.	Vous y êtes toutes! toutes!	7	b
91.	Ô sagacité de cette heure...	8	e
92.	Oh! qu'il y eût moyen	6	f
93.	De m'en garder l'âme pour l'automne qui vient!...	12	f
94.	Voici qu'il fait très très frais,	7	a
95.	Oh! si à la même heure,	6	b
96.	Elle va de même le long des forêts,	11	a
97.	Noyer son infortune	6	c
98.	Dans les noces du clair de lune!...	8	c
99.	(Elle aime tant errer tard!)	7	d
100.	Elle aura oublié son foulard,	8	d
101.	Elle va prendre mal, vu la beauté de l'heure!	12	b
102.	Oh! soigne-toi je t'en conjure!	8	c'
103.	Oh! je ne veux plus entendre cette toux!	11	x
104.	Ah! que ne suis-je tombé à tes genoux!	11	a
105.	Ah! que n'as-tu défailli à mes genoux!	11	a
106.	J'eusse été le modèle des époux.	10	a
107.	Comme le frou-frou de ta robe est le modèle des frou-frou.	16	a

VIII
LEGENDE

1.	Armorial d'anémie!	6	a
2.	Psautier d'automne!	4	x
3.	Offertoire de tout mon ciboire de bonheur et de génie,	17	a
4.	A cette hostie si féminine,	8	b
5.	Et si petite toux sèche maligne,	10	b'
6.	Qu'on voit aux jours déserts, en inconnue,	10	x
7.	Sertie en de cendreuses toilettes qui sentent déjà l'hiver,	17	c
8.	Se fuir le long des cris surhumains de la Mer.	12	c
9.	Grandes amours, oh! qu'est-ce encor?...	8	x
10.	En tout cas, des lèvres sans façon,	9	a
11.	Des lèvres déflorées,	6	b
12.	Et quoique mortes aux chansons,	8	a
13.	Après encore à la curée.	8	b
14.	Mais les yeux d'une âme qui s'est bel et bien cloîtrée	13	b
15.	Enfin; voici qu'elle m'honore de ses confidences.	14	c
16.	J'en souffre plus qu'elle ne pense.	8	c
17.	- « Mais, chère perdue, comment votre esprit éclairé	13	a
18.	« Et le stylet d'acier de vos yeux infailibles,	12	x
19.	« N'ont-ils pas su percer à jour la mise en frais	12	a
20.	« De cet économique et passager bellâtre? »	12	x
21.	- « Il vint le premier; j'étais seule près de l'âtre;	12	x
22.	« Son cheval attaché à la grille	9	x
23.	« Hennissait en désespéré... »	8	x
24.	- « C'est touchant (pauvre fille)	6	x
25.	« Et puis après?	4	a
26.	« Oh! regardez, là-bas, cet épilogue sous couleur de couchant!	17	x
27.	« Et puis, vrai,	3	a
28.	« Remarquez que dès l'automne, l'automne!	10	b
29.	« Les casinos,	4	c
30.	« Qu'on abandonne	4	b
31.	« Remisent leur piano;	6	c
32.	« Hier l'orchestre attaqua	6	d
33.	« Sa dernière polka,	6	d
34.	« Hier, la dernière fanfare	7	e
35.	« Sanglotait vers les gares... »	6	e
36.	(Oh! comme elle est maigrie!	6	a'
37.	Que va-t-elle devenir?	7	a
38.	Durcissez, durcissez,	6	x
39.	Vous, caillots de souvenirs!	7	a
40.	- « Allons, les poteaux télégraphiques	9	x
41.	« Dans les grisailles de l'exil	8	a
42.	« Vous serviront de pleureuses de funérailles;	12	b
43.	« Moi, c'est la saison qui veut que je m'en aille,	11	b
44.	« Voici l'hiver qui vient.	6	c
45.	« Ainsi soit-il.	4	a
46.	« Ah! soignez-vous! Portez-vous bien.	8	c
47.	« Assez! assez!	4	a
48.	« C'est toi qui a commencé!	7	a
49.	« Tais-toi! Vos moindres clins d'yeux sont des parjures.	11	a
50.	« Laisse! Avec vous autres rien ne dure.	9	a
51.	« Va, je te l'assure,	5	a
52.	« Si je t'aimais, ce serait par gageure.	10	a
53.	« Tais-toi! tais-toi!	4	a

54.	« Ou n'aime qu'une fois! »	6	a
55.	Ah, voici que l'on compte enfin avec Moi!	11	x
56.	Ah! ce n'est plus l'automne, alors	8	a
57.	Ce n'est plus l'exil,	5	b
58.	C'est la douceur des légendes, de l'âge d'or,	12	a
59.	Des légendes des Antigones,	8	a'
60.	Douceur qui fait qu'on se demande:	8	x
61.	« Quand donc cela se passait-il? »	8	b
62.	C'est des légendes, c'est des gammes perlées,	11	a
63.	Qu'on m'a tout enfant enseignées,	8	a
64.	Oh! rien, vous dis-je, des estampes,	8	x
65.	Les bêtes de la terre et les oiseaux du ciel	12	b
66.	Enguirlandant les majuscules d'un Missel,	12	b
67.	Il n'y a pas là tant de quoi saigner?	10	a
68.	Saigner! moi pétri de plus pur limon de Cybèle!	13	a
69.	Moi qui lui eusse été dans tout l'art des Adams	12	b
70.	Des Edens aussi hyperboliquement fidèle	13	a
71.	Que l'est le soleil chaque soir envers l'Occident!...	13	b

IX

[OH! QU'UNE, D'ELLE-MEME]

1.	Oh! qu'une, d'Elle-même, un beau soir, sût venir	12	a
2.	Ne voyant plus que boire à mes lèvres, ou mourir!...	13	a
3.	Oh! Baptême!	3	a
4.	Oh! baptême de ma Raison d'être!	9	b
5.	Faire naître un « Je t'aime! »	6	a
6.	Et qu'il vienne à travers les hommes et les dieux,	12	c
7.	Sous ma fenêtre,	4	b
8.	Baissant les yeux!	4	c
9.	Qu'il vienne, comme à l'aimant la foudre,	9	a
10.	Et dans mon ciel d'orage qui craque et s'ouvre,	11	a'
11.	Et alors, les averses lustrales jusqu'au matin,	14	b
12.	Le grand clapissement des averses toute la nuit! Enfin!	16	b
13.	Qu'Elle vienne! et, baissant les yeux	8	a
14.	Et s'essuyant les pieds	6	b
15.	Au seuil de notre église, ô mes aïeux	10	a
16.	Ministres de la Pitié,	7	b
17.	Elle dise:	3	x
18.	« Pour moi, tu n'es pas comme les autres hommes,	11	x
19.	« Ils sont ces messieurs, toi tu viens des cieus.	10	x
20.	« Ta bouche me fait baisser les yeux,	9	x
21.	« Et ton port me transporte	6	a
22.	« Et je m'en découvre des trésors!	9	a'
23.	« Et je sais parfaitement que ma destinée se borne	14	a'
24.	« (Oh, j'y suis déjà bien habituée!)	10	b
25.	« A te suivre jusqu'à ce que tu te retournes,	12	x
26.	« Et alors t'exprimer comment tu es!	10	b
27.	« Vraiment je ne songe pas au reste; j'attendrai	13	a
28.	« Dans l'attendrissement de ma vie faite exprès.	12	a
29.	« Que je te dise seulement que depuis des nuits je pleure,	15	a
30.	« Et que mes sœurs ont bien peur que je n'en meure.	11	a

31.	« Je pleure dans les coins, je n'ai plus goût à rien;	12	a
32.	« Oh, j'ai tant pleuré dimanche dans mon paroissien!	13	a
33.	« Tu me demandes pourquoi toi et non un autre,	12	a
34.	« Ah, laisse, c'est bien toi et non un autre.	10	a
35.	J'en suis sûre comme du vide insensé de mon cœur	14	a
36.	« Et comme de votre air mortellement moqueur. »	12	a
37.	Ainsi, elle viendrait, évadée, demi-morte,	12	b
38.	Se rouler sur le paillason que j'ai mis à cet effet devant ma porte.	19	b
39.	Ainsi, elle viendrait à Moi avec des yeux absolument fous,	17	c
40.	Et elle me suivrait avec ces yeux-là partout, partout!	15	c

X
[Ô GÉRANIUMS DIAPHANES]

1.	Ô géraniums diaphanes, guerroyeurs sortilèges,	13	x
2.	Sacrilèges monomanes!	7	a
3.	Emballages, dévergondages, douches! Ô pressoirs	14	b
4.	Des vendanges des grands soirs!	7	b
5.	Layettes aux abois,	6	c
6.	Thyrses au fond des bois!	6	c
7.	Transfusions, représailles,	6	a'
8.	Relevailles, compresses et l'éternelle potion,	14	x
9.	Angelus! n'en pouvoir plus	7	x
10.	De débâcles nuptiales! de débâcles nuptiales!...	13	a'
11.	Et puis, ô mes amours,	6	a
12.	A moi, son tous les jours,	6	a
13.	Ô ma petite mienne, ô ma quotidienne,	11	x
14.	Dans mon petit intérieur,	7	b
15.	C'est-à-dire plus jamais ailleurs!	9	b
16.	Ô ma petite quotidienne!...	8	x
17.	Et quoi encore? Oh du génie,	8	a
18.	Improvisations aux insomnies!	9	a
19.	Et puis? L'observer dans le monde,	8	x
20.	Et songer dans les coins:	6	x
21.	« Oh, qu'elle est loin! Oh, qu'elle est belle!	8	a
22.	« Oh! qui est-elle? A qui est-elle?	8	a
23.	« Oh, quelle inconnue! Oh, lui parler! Oh, l'emmener! »	13	x
24.	(Et, en effet, à la fin du bal,	9	b
25.	Elle me suivrait d'un air tout simplement fatal.)	13	b
26.	Et puis, l'éviter des semaines	8	a
27.	Après lui avoir fait de la peine,	9	a
28.	Et lui donner des rendez-vous,	8	b
29.	Et nous refaire un chez nous.	7	b
30.	Et puis, la perdre des mois et des mois,	10	a
31.	A ne plus reconnaître sa voix!...	9	a
32.	Oui, le Temps salit tout,	6	a
33.	Mais, hélas ! sans en venir à bout.	9	a
34.	Hélas! hélas! et plus la faculté d'errer,	12	x
35.	Hypocondrie et pluie,	6	x
36.	Et seul sous les vieux cieus,	6	a
37.	De me faire le fou!	6	b'
38.	Le fou sans feux ni lieux	6	a

39.	(Le pauvre, pauvre fou sans amours!)	9	b
40.	Pour, alors, tomber bien bas	7	c'
41.	A me purifier la chair,	7	d
42.	Et exulter au petit jour	8	b
43.	En me fuyant en chemin de fer,	9	d
44.	Ô Belles-Lettres, ô Beaux-Arts	8	c
45.	Ainsi qu'un Ange à part!	6	c
46.	J'aurai passé ma vie le long des quais	10	a
47.	A faillir m'embarquer	6	a
48.	Dans de bien funestes histoires,	8	x
49.	Tout cela pour l'amour	6	b
50.	De mon cœur fou de la gloire d'amour.	10	b
51.	Oh, qu'ils sont pittoresques les trains manqués!...	11	x
52.	Oh, qu'ils sont « A bientôt! à bientôt! »	9	a
53.	Les bateaux	3	a
54.	Du bout de la jetée!...	6	x
55.	De la jetée bien charpentée	8	x
56.	Contre la mer,	4	a
57.	Comme ma chair	4	a
58.	Contre l'amour.	4	x

XI

SUR UNE DÉFUNTE

1.	Vous ne m'aimeriez pas, voyons,	8	a
2.	Vous ne m'aimeriez pas plus,	7	x
3.	Pas plus, entre nous,	5	b
4.	Q'une fraternelle occasion?...	8	a
5.	– Ah ! elle ne m'aime pas!	7	c
6.	Ah ! elle ne fera pas le premier pas	11	c
7.	Pour que nous tombions ensemble à genoux!	10	b
8.	Si elle avait rencontré seulement	10	a
9.	A, B, C ou D, au lieu de Moi,	9	b
10.	Elle les eût aimés uniquement!	10	a
11.	Je les vois, je les vois...	6	b
12.	Attendez! Je la vois	6	a
13.	Avec les nobles A, B, C ou D.	10	b
14.	Elle était née pour chacun d'eux.	8	b
15.	C'est lui, Lui, quel qu'il soit,	6	a
16.	Elle le reflète;	5	c
17.	D'un air parfait, elle secoue la tête	10	c
18.	Et dit que rien, rien ne peut lui déraciner	12	d
19.	Cette étonnante destinée.	8	d
20.	C'est Lui; elle lui dit:	6	x
21.	« Oh, tes yeux, ta démarche!	6	x
22.	« Oh, le son fatal de ta voix!	8	a
23.	« Voilà si longtemps que je te cherche!	9	x
24.	« Oh, c'est bien Toi, cette fois!... »	7	a
25.	Il baisse un peu sa bonne lampe,	8	a
26.	Il la ploie, Elle, vers son cœur,	8	b
27.	Il la baise à la tempe	6	a
28.	Et à la place de son orphelin cœur.	11	b
29.	Il l'endort avec des caresses tristes,	10	a
30.	Il l'apitoie avec de petites plaintes,	11	b
31.	Il a des considérations fatalistes,	11	a

32.	Il prend à témoin tout ce qui existe,	10	a
33.	Et puis, voici que l'heure tinte.	8	b
34.	Pendant que je suis dehors	7	x
35.	A errer avec elle au cœur,	8	x
36.	A m'étonner peut-être	6	a
37.	De l'obscurité de sa fenêtre.	9	a
38.	Elle est chez lui, et s'y sent chez elle,	9	a
39.	Et, comme on vient de le voir,	7	b
40.	Elle l'aime, éperdûment fidèle,	9	a
41.	Dans toute sa beauté des soirs!...	8	b
42.	Je les ai vus! Oh, ce fut trop complet!	10	a
43.	Elle avait l'air trop trop fidèle	8	b
44.	Avec ses grands yeux tout en reflets	9	a
45.	Dans sa figure toute nouvelle!	9	b
46.	Et je ne serais qu'un pis-aller,	9	x
47.	Et je ne serais qu'un pis-aller,	9	x
48.	Comme l'est mon jour dans le Temps,	8	a
49.	Comme l'est ma place dans l'Espace;	9	b
50.	Et l'on ne voudrait pas que je m'accommodasse	11	b
51.	De ce sort vraiment dégoûtant!...	8	a
52.	Non, non! pour Elle, tout ou rien!	8	a
53.	Et je m'en irai donc comme un fou,	9	b
54.	A travers l'automne qui vient,	8	a
55.	Dans le grand vent où il y a tout!	9	b
56.	Je me dirai: Oh! à cette heure,	8	a
57.	Elle est bien loin, elle pleure,	7	a
58.	Le grand vent se lamente aussi,	8	b
59.	Et moi je suis seul dans ma demeure,	9	a
60.	Avec mon noble cœur tout transi,	9	b
61.	Et sans amour et sans personne,	8	c
62.	Car tout est misère, tout est automne,	10	c
63.	Tout est endurci et sans merci.	9	b
64.	Et, si je t'avais aimée ainsi,	9	a
65.	Tu l'aurais trouvée trop bien bonne! Merci!	11	a

XII
[NOIRE BISE, AVERSE GLAPISSANTE]

Get thee to a nunnery: why wouldst thou be a breeder of sinners? I am myself indifferent honest; but yet I could accuse me of such things, that it were better my mother had not borne me. We are arrant knaves, all; believe none of us. Go thy ways to a nunnery.
Hamlet

1.	Noire bise, averse glapissante,	9	a
2.	Et fleuve noir, et maisons closes,	8	b
3.	Et quartiers sinistres comme des Morgues,	10	b'
4.	Et l'Attardé qui à la remorque traîne	11	c
5.	Toute la misère du cœur et des choses,	11	b
6.	Et la souillure des innocentes qui traînent,	12	c
7.	Et crie à l'averse: « Oh! arrose, arrose	10	b
8.	« Mon cœur si brûlant, ma chair si intéressante! »	12	a

9.	Oh, elle, mon cœur et ma chair, que fait-elle?...	11	x
10.	Oh, si elle est dehors par ce vilain temps,	11	a
11.	De quelles histoires trop humaines rentre-t-elle?	13	x
12.	Et si elle est dedans,	6	a
13.	A ne pas pouvoir dormir par ce grand vent,	11	a
14.	Pense-t-elle au Bonheur,	6	x
15.	Au bonheur à tout prix	6	b
16.	Disant: tout plutôt que mon cœur reste ainsi incompris?	14	b
17.	Soigne-toi, soigne-toi! pauvre cœur aux abois.	12	x
18.	(Langueurs, débilité, palpitations, larmes,	11	a
19.	Oh, cette misère de vouloir être notre femme!)	14	a'
20.	Ô pays, ô famille!	6	a
21.	Et l'âme toute tournée	7	b
22.	D'héroïques destinées	7	b
23.	Au-delà des saintes vieilles filles,	9	a
24.	Et pour cette année!	5	b
25.	Nuit noire, maisons closes, grand vent,	9	a
26.	Oh, dans un couvent, dans un couvent!	9	a
27.	Un couvent dans ma ville natale	9	a
28.	Douce de vingt mille âmes à peine,	9	x
29.	Entre le lycée et la préfecture	10	b
30.	Et vis-à-vis la cathédrale,	8	a
31.	Avec ces anonymes en robes grises,	11	c
32.	Dans la prière, le ménage, les travaux de couture;	14	b
33.	Et que cela suffise...	6	c
34.	Et méprise sans envie	7	c'
35.	Tout ce qui n'est pas cette vie de Vestale	11	a
36.	Provinciale,	3	a
37.	Et marche à jamais glacée,	7	d
38.	Les yeux baissés.	4	d
39.	Oh! je ne puis voir ta petite scène fatale à vif,	15	a
40.	Et pauvre air dans ce huis-clos,	7	b
41.	Et tes tristes petits gestes instinctifs,	11	a
42.	Et peut-être incapable de sanglots!	10	b
43.	Oh! ce ne fut pas et ce ne peut être,	10	a
44.	Oh! tu n'es pas comme les autres,	8	b
45.	Crispées aux rideaux de leur fenêtre	9	a
46.	Devant le soleil couchant qui dans son sang se vautre!	13	b
47.	Oh! tu n'as pas l'âge,	5	c
48.	Oh, dis, tu n'auras jamais l'âge,	8	c
49.	Oh, tu me promets de rester sage comme une image?...	14	c
50.	La nuit est à jamais noire,	7	a
51.	Le vent est grandement triste,	7	b
52.	Tout dit la vieille histoire	6	a
53.	Qu'il faut être deux au coin du feu,	9	c
54.	Tout bâcle un hymne fataliste,	8	b
55.	Mais toi, il ne faut pas que tu t'abandonnes,	11	x
56.	A ces vilains jeux!...	5	c
57.	A ces grandes pitiés du mois de novembre!	11	a
58.	Reste dans ta petite chambre,	8	a
59.	Passes, à jamais glacée,	6	b
60.	Tes beaux yeux irrémédiablement baissés.	12	b
61.	Oh, qu'elle est là-bas, que la nuit est noire!	10	a
62.	Que la vie est une étourdissante foire!	11	a

63.	Que toutes sont créature, et que tout est routine!	13	x
64.	Oh, que nous mourrons!	5	x
65.	Eh bien, pour aimer ce qu'il y a d'histoires	11	x
66.	Derrière ces beaux yeux d'orpheline héroïne,	12	x
67.	Ô Nature, donne-moi la force et le courage	13	a
68.	De me croire en âge,	5	a
69.	Ô Nature, relève-moi le front!	10	b
70.	Puisque, tôt ou tard, nous mourrons...	8	b

5.1. Les vers réguliers des *Palais nomades* de Kahn: mètres

Nombre des syllabes	4-	8-	9-	10-	12-	Σ
II (TH/I)	-	-	-	-	8	8
III (TH/II)	-	12	-	3	6	21
V (TH/IV)	2	4	-	-	2	8
VI (TH/V)	-	-	18	-	-	18
VII (TH/VI)	4	6	-	-	-	10
VIII (TH/VII)	-	16	-	-	-	16
IX (TH/VIII)	-	4	-	-	8	12
XI (TH/X)	-	1	-	-	15	16
XII (MÉL/I)	-	-	-	-	40	40
XIII (MÉL/II)	-	9	-	4	4	17
XV (MÉL/IV)	-	-	-	-	24	24
XVI (MÉL/V)	-	-	-	-	16	16
	6	52	18	7	123	206

5.2. Les vers réguliers des *Palais nomades* de Kahn: strophes

Nombre des vers	2-	3-	4-	5-	8-	Σ
II (TH/I)	-	-	-	-	1	1
III (TH/II)	-	2	-	3	-	5
V (TH/IV)	-	-	2	-	-	2
VI (TH/V)	1	-	4	-	-	5
VII (TH/VI)	-	-	-	2	-	2
VIII (TH/VII)	-	-	4	-	-	4
IX (TH/VIII)	-	-	3	-	-	3
XI (TH/X)	-	-	4	-	-	4
XII (MÉL/I)	-	-	-	8	-	8
XIII (MÉL/II)	-	-	3	1	-	4
XV (MÉL/IV)	-	-	-	-	3	3
XVI (MÉL/V)	-	-	4	-	-	4
	1	2	24	14	4	45

5.3. Les vers libérés des *Palais nomades* de Kahn: mètres

	3-	4-	5-	6-	7-	8-	9-	10-	11-	12-	13-	14-	16-	Σ
I (TH)	-	-	-	-	-	24	-	-	-	-	-	-	-	24
IV (TH/III)	-	6	-	-	-	6	-	-	-	8	-	-	1	21
X (TH/IX)	-	-	-	4	-	4	-	-	-	11	-	3	-	22
XIV (MÉL/III)	1	-	-	-	-	2	2	-	-	6	-	-	-	11
XVII (INT/I)	-	-	2	3	-	-	-	-	-	13	-	-	-	18
XVIII (INT/II)	-	-	-	-	-	13	-	-	-	5	-	-	-	18
XIX (INT/III)	-	-	-	-	-	10	-	-	-	-	-	-	-	10
XXI (INT/V)	-	-	-	-	-	4	1	1	1	6	-	1	-	14
XXII (INT/VI)	-	3	1	2	1	1	1	1	2	9	-	-	-	21
XXIII (INT/VII)	-	-	-	-	-	-	-	14	1	-	-	-	-	15
XXV (INT/IX)	-	-	-	3	1	1	-	7	-	2	1	-	-	15
XXVI (INT/X)	-	-	-	-	-	7	1	1	3	1	-	-	-	13
XXVIII (INT/XII)	-	1	5	1	-	1	1	2	2	1	-	-	-	14
XXXI (INT/XV)	-	-	-	1	4	1	-	1	4	1	-	-	-	12
XXXII (V/I)	-	-	-	-	-	-	-	-	1	10	3	-	-	14
XXXVII (V/VI)				1	-	-	-	2	3	2	-	-	-	8
XXXVIII (CH/I)	-	-	-	-	2	-	-	1	-	8	-	1	-	12
XXXIX (CH/II)	-	-	-	-	1	2	4	-	-	2	3	-	-	12
XL (CH/III)	-	-	-	-	-	2	2	3	2	4	-	-	-	13
XLI (CH/IV)	-	-	-	-	-	-	1	6	5	-	-	-	-	12
XLII (CH/V)	-	-	-	-	-	-	-	-	1	9	1	5	-	16
XLV (L/II)	-	-	-	-	1	29	2	1	-	-	-	-	-	33
LX (F/VIII)	-	-	-	-	1	-	-	5	2	3	-	1	-	12
LXII (F/X)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	4	3	-	9
LXIV (F/XII)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4	3	-	-	7
	1	10	8	15	11	107	15	45	27	107	15	14	1	376

5.4. Les vers libérés des *Palais nomades* de Kahn: strophes

Nombre des vers	1-	2-	3-	4-	5-	6-	7-	Σ
I (TH)	-	4	-	4	-	-	-	8
IV (TH/III)	-	-	3	3	-	-	-	6
X (TH/IX)	-	-	-	2	-	-	2	4
XIV (MÉL/III)	-	-	1	2	-	-	-	3
XVII (INT/I)	-	-	6	-	-	-	-	6
XVIII (INT/II)	-	-	1	1	1	1	-	4
XIX (INT/III)	-	1	-	2	-	-	-	3
XXI (INT/V)	-	-	-	-	-	-	2	2
XXII (INT/VI)	-	-	-	1	1	2	-	4
XXIII (INT/VII)	-	-	-	1	1	1	-	3
XXV (INT/IX)	-	-	-	2	-	-	1	3
XXVI (INT/X)	-	-	-	2	1	-	-	3
XXVIII (INT/XII)	-	-	2	2	-	-	-	4
XXXI (INT/XV)	-	-	-	3	-	-	-	3
XXXII (V/I)	-	-	-	2	-	1	-	3
XXXVII (V/VI)	1	-	1	1	-	-	-	3
XXXVIII (CH/I)	-	-	-	3	-	-	-	3
XXXIX (CH/II)	-	-	-	3	-	-	-	3
XL (CH/III)	-	-	-	2	1	-	-	3
XLI (CH/IV)	-	-	-	3	-	-	-	3
XLII (CH/V)	-	-	-	4	-	-	-	4
XLIII (CH/VI)	-	-	1	2	-	-	-	3
XLV (L/II)	-	-	-	1	1	4	-	6
LX (F/VIII)	-	-	-	3	-	-	-	3
LXII (F/X)	-	-	3	-	-	-	-	3
LXIV (F/XII)	-	-	-	-	-	-	1	1
	1	5	18	49	6	9	6	94

5.5. Les vers libres des *Palais nomades* de Kahn: mètres

	2-	3-	4-	5-	6-	7-	8-	9-	10-	11-	12-	13-	14-	15-	16-	17-	18-	19-	20-	21-	23-		
XX (INT/IV)	-	-	-	-	-	-	4	5	5	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	16	
XXIV (INT/VIII)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	10	1	1	1	1	-	-	-	-	-	-	-	14
XXVII (INT/XI)	-	-	1	-	-	3	1	1	1	4	8	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	21
XXIX (INT/XIII)	-	1	-	1	4	3	1	1	-	1	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	16
XXX (INT/XIV)	-	-	-	1	-	-	1	3	2	-	7	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	17
XXXIII (V/II)	-	-	-	-	-	-	2	-	3	1	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	8
XXXIV (V/III)	-	-	-	-	-	1	1	1	2	1	4	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	12
XXXV (V/IV)	-	-	-	-	-	-	1	3	2	1	3	2	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	14
XXXVI (V/V)	-	-	-	-	-	-	1	1	3	3	27	3	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	41
XLIII (CH/VI)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	3	1	1	1	-	2	-	-	-	-	-	-	11
XLIV (L/I)	-	-	-	-	-	2	2	3	4	9	7	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	30
XLVI (L/III)	-	-	1	1	1	2	5	1	3	2	1	2	1	1	1	1	-	-	-	-	-	1	24
XLVII (L/IV)	-	-	-	-	-	2	5	4	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	13
XLVIII (L/V)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	2	4	-	3	-	1	1	-	-	-	12
XLIX (M/I)	-	-	-	2	1	9	11	4	2	3	6	3	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	43
L (M/II)	-	-	-	1	-	1	8	1	2	3	10	5	5	2	6	-	2	2	-	1	-	-	49
LI (M/III)	2	1	2	2	2	8	6	12	10	4	3	5	1	2	1	2	-	-	-	-	-	-	63
LII (M/IV)	-	-	1	1	1	3	3	4	4	3	7	8	9	3	2	-	1	-	-	-	-	-	50
LIII (F/I)	-	-	1	-	-	1	-	1	1	-	1	3	1	-	1	2	1	-	-	-	-	-	13
LIV (F/II)	-	-	-	-	-	1	2	1	2	2	1	-	1	2	-	-	-	-	-	-	-	-	12
LV (F/III)	-	-	-	-	1	2	4	1	3	3	2	2	2	-	-	-	-	1	-	-	-	-	21
LVI (F/IV)	-	-	1	-	-	2	4	-	-	4	1	1	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	15
LVII (F/V)	-	-	-	1	-	2	3	1	2	1	2	1	2	2	1	-	1	-	-	-	-	-	19

	2-	3-	4-	5-	6-	7-	8-	9-	10-	11-	12-	13-	14-	15-	16-	17-	18-	19-	20-	21-	23-	
LVIII (F/VI)	-	1	-	-	-	-	1	4	2	5	1	2	1	2	-	1	-	-	-	-	-	20
LIX (F/VII)	-	-	-	-	-	1	3	1	-	-	6	2	2	1	1	-	-	-	-	-	-	17
LXI (F/IX)	-	-	-	-	-	4	4	4	4	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	17
LXIII (F/XI)	-	-	-	-	4	8	20	5	11	6	9	4	6	5	2	-	-	-	-	-	-	80
	2	3	7	10	14	53	91	66	68	56	130	54	42	29	17	12	5	5	2	1	1	668

5.6. Les vers libres des *Palais nomades* de Kahn: strophes

Nombre des vers	1-	2-	3-	4-	5-	6-	7-	8-	9-	10-	11-	12-	
XX (INT/IV)	-	-	-	1	1	-	1	-	-	-	-	3	
XXIV (INT/VIII)	-	-	2	2	-	-	-	-	-	-	-	4	
XXVII (INT/XI)	-	-	1	2	2	-	-	-	-	-	-	5	
XXIX (INT/XIII)	-	1	2	2	-	-	-	-	-	-	-	5	
XXX (INT/XIV)	2	-	-	-	2	1	-	-	-	-	-	5	
XXXIII (V/II)	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	2	
XXXIV (V/III)	-	-	-	3	-	-	-	-	-	-	-	3	
XXXV (V/IV)	-	-	-	1	2	-	-	-	-	-	-	3	
XXXVI (V/V)	-	1	2	7	1	-	-	-	-	-	-	11	
XLIII (CH/VI)	-	-	1	2	-	-	-	-	-	-	-	3	
XLIV (L/I)	-	1	-	3	2	1	-	-	-	-	-	7	
XLVI (L/III)	-	-	-	2	2	1	-	-	-	-	-	5	
XLVII (L/IV)	-	1	1	2	-	-	-	-	-	-	-	4	
XLVIII (L/V)	-	-	4	-	-	-	-	-	-	-	-	4	
XLIX (M/I)	-	-	-	3	-	-	1	-	-	1	1	6	
L (M/II)	1	2	1	1	1	1	-	1	2	-	-	10	
LI (M/III)	-	2	3	1	1	1	1	1	-	2	-	12	
LII (M/IV)	-	8	1	-	2	1	-	1	-	1	-	14	
LIII (F/I)	1	1	-	-	2	-	-	-	-	-	-	4	
LIV (F/II)	-	-	1	1	1	-	-	-	-	-	-	3	
LV (F/III)	-	-	1	2	2	-	-	-	-	-	-	5	
LVI (F/IV)	-	-	-	1	1	1	-	-	-	-	-	3	
LVII (F/V)	-	1	1	1	2	-	-	-	-	-	-	5	
LVIII (F/VI)	2	-	2	-	-	2	-	-	-	-	-	6	
LIX (F/VII)	-	-	1	2	-	1	-	-	-	-	-	4	
LXI (F/IX)	-	3	1	2	-	-	-	-	-	-	-	6	
LXIII (F/XI)	3	2	4	12	1	-	-	1	-	-	-	23	
	9	23	30	53	26	10	2	5	2	3	1	1	165

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	3
I. INTRODUCTION	5
II. APERÇU HISTORIQUE ET THÉORIQUE.....	15
1. Les conceptions sur la versification française.....	17
1.1. La versification classique	17
1.2. La théorie accentuelle	20
1.3. Le syllabisme	25
2. Les premiers vers-libristes en France et les sources éventuelles	28
2.1. Les premières publications	28
2.2. Marie Krysinska	30
2.3. Arthur Rimbaud	32
2.4. Gustave Kahn et Jules Laforgue	35
2.5. L'influence des traductions de Walt Whitman	38
2.6. L'influence de la musique et de la chanson populaire.....	42
3. Le vers libre vu par les contemporains : les premiers théoriciens ..	46
3.1. Les ouvrages théoriques	46
3.2. Le vers libre comme « libération »	49
3.3. Le vers libre comme « nécessité historique »	52
3.4. Le vers libre comme « élargissement » du système classique .	53
3.5. Le vers libre comme manifestation d'un « rythme personnel »	54
3.6. Les critères établis par les premiers théoriciens	55
4. Le vers libre d'après les critiques modernes	60
4.1. La question du vers libre dans la critique moderne	60
4.2. Le rapport de la crise de la société et de la « crise de vers » ...	61
4.3. La modernisation phonétique de la versification.....	63
4.4. La « survie » de la tradition métrique	65
4.5. Les critères établis par les critiques modernes.....	68
4.6. Le rôle métrique du blanc typographique	71
III. DU VERS LIBÉRÉ AU VERS LIBRE (ANALYSES)	77
1. Rimbaud : <i>Vers nouveaux et chansons</i>	79
1.1. Présentation générale.....	79
1.2. La typographie.....	81
1.3. Les mètres. L'alexandrin	82
1.4. Les rimes.....	89

1.5. Les strophes	92
2. <i>Des Fleurs de bonne volonté</i> de Jules Laforgue	96
2.1. Présentation générale	96
2.2. La typographie.....	102
2.3. Les mètres. L'alexandrin	103
2.4. Les rimes.....	110
2.5. Les strophes	112
3. Les auto-citations de Laforgue.....	124
3.1. <i>Des Fleurs de bonne volonté</i> au <i>Concile féerique</i>	124
3.2. <i>Des Fleurs de bonne volonté</i> aux <i>Moralités légendaires</i>	125
3.3. <i>Des Fleurs de bonne volonté</i> aux <i>Derniers vers</i>	128
IV. LE VERS LIBRE (ANALYSES).....	137
1. Les possibilités de l'analyse métrique des vers libres.....	139
1.1. Les problèmes principaux.....	139
1.2. La versification des <i>Derniers vers</i> de Laforgue.....	145
1.2.1. Présentation générale	145
1.2.2. La typographie.....	148
1.2.3. Les strophes.....	149
1.2.4. Les rimes	151
1.2.5. Les mètres. L'alexandrin.....	155
1.3. La versification des <i>Palais nomades</i> de Gustave Kahn.....	162
1.3.1. Présentation générale.....	162
1.3.2. Les poèmes en prose	164
1.3.3. Les vers réguliers	168
1.3.4. Les vers libérés.....	169
1.3.5. Les vers libres.....	171
2. Les possibilités de l'analyse syntaxique des vers libres.....	177
2.1. Les constructions elliptiques. Le style nominal.....	177
2.2. Les répétitions et les parallélismes	182
2.3. Les signes de l'oralité dans les vers libres.....	187
V. CONCLUSION.....	197
VI. BIBLIOGRAPHIE.....	203
1. Œuvres poétiques consultées	205
2. Ouvrages et articles consacrés aux auteurs	206
3. Histoire littéraire	208
4. Poésie et versification	210
VII. APPENDICE.....	217

1.1. Les mètres des <i>Vers nouveaux et chansons</i> de Rimbaud	219
1.2. Les strophes des <i>Vers nouveaux et chansons</i> de Rimbaud	219
2.1. Les mètres <i>Des Fleurs de bonne volonté</i> de Laforgue ..	220
2.2. Les strophes <i>Des Fleurs de bonne volonté</i> de Laforgue	221
2.3. Les 12-syllabes (F6, M6) <i>Des Fleurs de bonne volonté</i> de Laforgue.....	222
3. Du vers libéré au vers libre: les auto-citations de Laforgue	224
4.1. Les mètres des <i>Derniers vers</i> de Laforgue.....	230
4.2. Les strophes des <i>Derniers vers</i> de Laforgue	230
4.3. Les <i>Derniers vers</i> de Laforgue.....	231
5.1. Les vers réguliers des <i>Palais nomades</i> de Kahn: mètres	248
5.2. Les vers réguliers des <i>Palais nomades</i> de Kahn: strophes	248
5.3. Les vers libérés des <i>Palais nomades</i> de Kahn: mètres..	249
5.4. Les vers libérés des <i>Palais nomades</i> de Kahn: strophes	250
5.5. Les vers libres des <i>Palais nomades</i> de Kahn: mètres ...	251
5.6. Les vers libres des <i>Palais nomades</i> de Kahn: strophes.	253

Titres parus

Series Litteraria (sous la direction de T. Gorilovics)

- ◆ T. Gorilovics, *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard*, 1962.
- ◆ P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, 1966.
- ◆ T. Kardos, *Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi*, 1967.
- ◆ P. Egri, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust – Déry – Semprun*, 1969.
- ◆ A. Szabó, *L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie*, 1978.
- ◆ T. Gorilovics, *La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue*, 1979.
- ◆ K. Halász, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, 1980.
- ◆ F. Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, 1981.
- ◆ *Roger Martin du Gard*, 1983.
- ◆ *Jean-Richard Bloch*, 1984.
- ◆ *Analyses de romans*, 1985.
- ◆ *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, 1986.
- ◆ G. Tegye, *Analyse structurale du récit chez Colette*, 1988.
- ◆ T. Gorilovics, *Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond*, 1989.
- ◆ L. Szakács, *Le sens de l'espace dans La Fortune des Rougon d'Émile Zola*, 1990.
- ◆ A. Szabó, *Le personnage sandien. Constantes et variations*, 1991.

- ◆ K. Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XII^e–XIII^e siècles)*, 1992.
- ◆ *Retrouver Jean-Richard Bloch*, 1994.
- ◆ G. Tegyezy, *L'inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*, 1995.
- ◆ Jean-Richard Bloch, *Lettres du régiment (1902–1903)*. Éd. établie et annotée par T. Gorilovics, 1997.
- ◆ *Lectures de Zola*, 1999. ISBN 963 472 454 X – 127 p.
- ◆ *Études de littérature médiévale. Recherches actuelles en Hongrie*. Textes réunis par K. Halász, 2000. ISBN 963 472 506 6 – 178 p.
- ◆ *Destins du siècle — Jean-Richard Bloch, Roger Martin du Gard*. Mélanges offerts au Professeur Tivadar Gorilovics. Textes réunis par K. Halász et I. Csűry, 2003. ISBN 963 472 791 3 – 247 p.

Bibliothèque Française

- ◆ *Le chantier de George Sand – George Sand et l'étranger*. Actes du X^e Colloque International George Sand, 1993.
- ◆ *Préfaces de George Sand*. Éd. établie et annotée par A. Szabó, 1997.
- ◆ Lieve Spaas, *Le cinéma nous parle. Stratégies narratives du film*, 2000. ISBN 963 472 507 4 – 110 p.
- ◆ *Exils. Colloque international de Herstmonceux (Sussex, Grande-Bretagne) 31 mai – 3 juin 2001. L'imaginaire et l'écriture de l'exil. L'exil politique*, 2002. ISBN 963 472 711 5 – 175 p.
- ◆ *Regards croisés. Recherches en Lettres et en Histoire, France et Hongrie*. Textes publiés sous la responsabilité de Jean-Luc FRAY et Tivadar GORILOVICS. 2003. ISBN 963 472 757 3 – 288 p.

Séries Linguistica (sous la direction de S. Kiss)
--

- ◆ L.Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, 1964.

- ◆ S. Kiss, *Les transformations de la structure syllabique en latin tardif*, 1972.
- ◆ *Études contrastives sur le français et le hongrois*, 1974.
- ◆ S. Kiss, *Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif*, 1982.
- ◆ S. Kiss – F. Skutta, *Analyse grammaticale – analyse narrative*, 1987.
- ◆ *La linguistique textuelle dans les études françaises*. Actes du colloque LITEF (Debrecen, 12–13 novembre 1999) publiés par I. Csűry, 2001. ISBN 963 472 583 X – 187 p.
- ◆ I. Csűry, *Le champ lexical de mais*, 2001. ISBN 963 472 584 8 – 341 p.
- ◆ A. Csűry, *Les pronoms indéfinis du français contemporain. Une approche sémiotique textuelle*. 2003. ISBN 963 472 792 1– 170 p.

Bibliothèque de l'Étudiant

- ◆ Mária Marosvári, *Conditions et limites de la traduction littéraire : le cas de L'Assommoir d'Émile Zola*. 1990. ISBN 963 471 710 1 – 56 p.
- ◆ *Analyses de textes*. 2002. ISBN 963 472 661 X – 119 p.
- ◆ *Études de linguistique française*. 2003. ISBN 963 472 787 5 – 105 p.

Adresse : Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Francia Tanszék H – 4010 DEBRECEN, Egyetem tér 1. Pf. 33 * Tél. et fax : +36 52 512 926 Internet : www.unideb.hu/~francia
--



