

# Université d'Aix-Marseille

École doctorale 354 – Langues, lettres et arts  
Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille

Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur

Discipline : Langue et littérature française

Jonathan Petitot

## Sur la lyre d'Orphée

Influence de la prosodie antique sur l'alexandrin des traités au XIX<sup>e</sup> siècle.

Soutenue le 28/10/2019 devant le jury :

Vincent VIVÈS – Université Polytechnique des Hauts-de-France – Rapporteur

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN – Université Paul Valéry, Montpellier III – Rapporteur

Philippe JOUSSET – Aix-Marseille Université – Examineur

Alain VAILLANT – Université Paris-Nanterre – Examineur

Jean-Christophe CAVALLIN – Aix-Marseille Université - Directeur de thèse

Numéro national de thèse / Suffixe local : 2019AIXM0281/016ED354



## Résumé

Tout lecteur un peu intelligent, d'entre les hommes habitués aux choses de l'esprit, a maintenant ce que j'appellerai l'oreille rythmique et pourrait dire, par exemple : « bonne coupe, rejet oiseux, rimes précieuses », etc. ; en un mot, l'éducation du public liseur de vers est faite.

Verlaine, *Mémoire d'un veuf*

Le XIX<sup>e</sup> siècle a vu se multiplier, en France, les traités de versification. L'ensemble de ces traités enregistre les profondes modifications prosodiques que l'alexandrin classique subit au cours de l'« âge poétique » qu'inaugurent les expérimentations métriques de Chénier et que referme le vers libre des symbolistes. Dans l'ombre des grandes batailles littéraires du siècle, une mêlée de théoriciens obscurs qui se disputent sur l'avenir de l'alexandrin. La dispute oppose les partisans du mètre classique aux champions du rythme moderne. Malgré leur opposition, tous s'accordent sur un point : le renouvellement de l'alexandrin français passe paradoxalement par un retour aux sources de la prosodie antique ; les poètes novateurs abandonnent la « belle prose rimée » de la tradition classique pour tenter de renouer avec la diversité et la richesse rythmique des poètes de l'Antiquité.

Cette thèse se veut une étude, non pas des grandes expériences poétiques du siècle, mais des discrètes péripéties d'une querelle théorique aux héros bien moins connus : Antonio Scoppa, Louis-Marie Quicherat, Wilhem Ténint, Théodore de Banville, Louis Becq de Fouquières, Clair Tisseur, Georges Pellissier, etc. Étendard ou épouvantail, le fantôme spéculatif de la prosodie antique plane sur les controverses de ces coupeurs de vers en quatre que surexcitent des questions de quantité vocalique et d'intensité tonique, de césure et d'accent mobile, de mètre régulier et de mesure rythmique, de trimètre, de « vers brisé », de coupes assonancées et de « troisième harmonie ».

## Abstract

Tout lecteur un peu intelligent, d'entre les hommes habitués aux choses de l'esprit, a maintenant ce que j'appellerai l'oreille rythmique et pourrait dire, par exemple : « bonne coupe, rejet oiseux, rimes précieuses », etc. ; en un mot, l'éducation du public liseur de vers est faite.

Verlaine, *Mémoire d'un veuf*

The nineteenth century saw the multiplication of versification treatises in France. All these treatises record the profound prosodic modifications that the classical Alexandrine undergoes during the "poetic age" that Chenier's metrical experiments initiate and that the free verse of the Symbolists closes.

In the shadow of the great literary battles of the century, a fray of unknown theoreticians who are fighting over the future of the Alexandrine verse. The argument opposes the supporters of the classical metre to the champions of the modern rhythm. Despite their opposition, everyone agrees : the renewal of the French Alexandrine verse paradoxically goes through a return to the sources of the ancient prosody; innovative poets abandon the "beautiful rhymed prose" of the classical tradition in an attempt to reconnect with the diversity and rhythmic richness of the poets of antiquity.

This thesis is a study, not of the great poetic experiences of the century, but of the discreet events of a theoretical quarrel with less well-known heroes: Antonio Scoppa, Louis-Marie Quicherat, Wilhem Ténint, Theodore de Banville, Louis Becq de Fouquieres, Clair Tisseur, Georges Pellissier, and so on. Sometimes as a banner, sometimes as an ideal, sometimes as a bogeyman, the speculative ghost of ancient prosody hangs over the controversies of these poetic hairs splitters, overflowing with vowel quantity and tonic intensity, cesuras and moving accent, regular metre and rhythmic measure, "broken verse", assonanced cuts and "third harmony".

## **Remerciements**

Je souhaiterais remercier mon directeur de recherche, Jean-Christophe Cavallin, qui a rendu ce travail possible, et m'a aidé à le construire.

Je souhaiterais adresser mes remerciements à l'équipe qui a travaillé et travaille à l'élaboration de la bibliothèque numérique Gallica, pour leur entreprise de numérisation des différents ouvrages qui m'ont servi de corpus de travail, ainsi que pour leurs efforts permanents pour permettre un tel accès à de précieuses ressources.

Je souhaiterais également remercier mes proches, et plus spécifiquement mon épouse, pour m'avoir soutenu dans ce projet depuis quelques années.

Enfin, je tenais à dédier ce travail à Mme Paule Lanson, professeur de lettres en classes préparatoires au lycée Masséna de Nice, pour sa dévotion sans faille à perpétuer la passion de la littérature.



## Table des matières

Résumé.....	2
Abstract.....	4
Remerciements .....	5
Introduction générale .....	9
Chapitre I : Un retour aux sources antiques .....	19
Une nécessaire rénovation du vers ? .....	19
André Chénier et la lyre antique.....	31
Victor Hugo et le vers brisé .....	45
Chapitre II : De la quantité à la tonicité.....	63
États des lieux de la tonicité .....	63
À la recherche de l’accent perdu .....	81
De l’autre côté des frontières.....	95
Pour une versification latine accentuelle .....	105
Chapitre III : La chrysalide du mètre .....	117
Louis-Marie Quicherat : la théorisation systématique de la tonicité.....	117
Wilhem Ténint : la tonicité, entre versification et diction .....	131
Becq de Fouquières et l’accent rythmique.....	145
Chapitre IV : L’harmonie comme imitation .....	169
Aux sources de l’harmonie : une définition en filigrane.....	169
Typologie de l’harmonie .....	185
Traduire l’harmonie.....	201
Chapitre V : La libération plastique du vers.....	207
La rime, seule harmonie sonore ?.....	207
Le rythme consonantique et l’émergence d’une nouvelle discordance.....	227
Le vers libre : pour une définition musicale du vers.....	239
Conclusion générale .....	251
Bibliographie .....	271
Index.....	279
Annexes .....	281



## Introduction générale

Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé  
Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,  
Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques,

Comme les sons nombreux des syllabes antiques,  
Où règnent tour à tour le père des chansons,  
Phoebus, et le grand Pan, le seigneur des moissons.

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « La Muse  
malade », v. 9-14.

Dans son ouvrage *Enquête sur l'évolution littéraire*, publié en 1891, le journaliste Jules Huret a édité ses entretiens avec diverses grandes figures littéraires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et, notamment, celui qu'il a eu avec Stéphane Mallarmé. Dans cet échange qu'il partage avec celui qu'il présente comme « un des littérateurs les plus généralement aimés du monde des lettres »<sup>1</sup>, ils réfléchissent ensemble aux libertés poétiques récemment acquises par la nouvelle génération d'écrivains, et le poète commence par s'émerveiller de cette émancipation à laquelle il assiste, et – bien qu'il ne le dise pas – à laquelle il a participé :

Nous assistons, en ce moment, m'a-t-il dit, à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l'histoire de la poésie : chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît ; pour la première fois, depuis le commencement, les poètes ne chantent plus au lutrin. Jusqu'ici, n'est-ce pas, il fallait, pour s'accompagner, les grandes orgues du mètre officiel. Eh bien ! on en a trop joué, et on s'en est lassé<sup>2</sup>.

L'auteur de *Crise de vers* sait parfaitement ce qu'il avance en évoquant ce chant libéré des contraintes du « mètre officiel » et de la lassitude qui l'a accompagné. Nous ne pouvons qu'être d'accord avec lui concernant la dimension « extraordinaire » de ce moment dans « toute l'histoire de la poésie » : le XIX<sup>e</sup> siècle est le moment où l'écriture poétique a connu le plus de bouleversements. Le vers y a vécu des transformations importantes, qui ont précipité toute son évolution ; des transformations qui ont touché son être primordial : il est parfois difficile de trouver des points communs entre les alexandrins de Racine et ceux de Rimbaud, si ce ne sont les douze syllabes qui les composent. Pourtant, il s'agit bien du même vers, et de grands noms poétiques sont liés à son évolution, tels que celui de Chénier, celui de Hugo, ou celui de Verlaine, poètes autant que réformateurs.

---

<sup>1</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, Paris, 1891, p. 55.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 56.

Le présent travail s'attachera à étudier cette évolution du vers alexandrin durant le XIX<sup>e</sup> siècle ; mais cette analyse, présentant une multitude d'angles d'études, ainsi qu'un nombre extrêmement important d'œuvres poétiques à décortiquer en profondeur, nous avons été contraints d'y appliquer plusieurs restrictions, et de faire certains choix analytiques, que nous détaillerons ici.

Ce travail prend sa source, avant tout, dans une impression : celle que le renouveau du vers alexandrin a été influencé par l'exemple et par l'étude des vers antiques, spécifiquement grecs et latins. Cette impression, cette sensation instinctive s'est-elle-même développée au XIX<sup>e</sup> siècle. Bien des auteurs l'ont partagée, l'ont couchée sur le papier, ou simplement suggérée. Certains l'ont placée au cœur de leurs travaux poétiques, au centre de leur écriture, d'autres l'ont laissée dans les marges de leur œuvre, sans véritablement développer ce pressentiment. Comme nous le verrons, certains poètes du XVI<sup>e</sup> siècle avaient déjà fondé une part de leurs travaux poétiques autour de ce principe, selon lequel le vers français, descendant du vers latin, pouvait s'en inspirer. En 1671, le grammairien classique Dominique Bouhours remarquait alors, dans *Les entretiens d'Ariste et Eugène*, que les vers français, bien que très différents des vers antiques, possédaient ce « je ne sais quoi d'harmonieux » qui rappelait la prosodie des Grecs et des Latins :

Car quoique notre langue ait plus d'égard au sens qu'à la cadence, comme je disais tout à l'heure, elle ne laisse pas d'être aussi nombreuse que les langues anciennes. Il y a dans le style de nos bons auteurs, je ne sais quoi d'harmonieux qui flatte l'esprit et l'oreille en même temps, si bien que la langue française a tout ensemble la majesté de la langue latine, et la douceur de la langue grecque<sup>3</sup>.

André Chénier, poète révolutionnaire à plus d'un titre, a, plus qu'aucun autre, partagé ce pressentiment de l'influence des prosodies antiques sur le vers français et sur ses possibilités d'évolution. Dans son long poème métapoétique « L'invention », nous pouvons trouver une strophe particulièrement signifiante :

Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs ;  
Pour peindre notre idée, empruntons leurs couleurs ;  
Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques ;  
Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Le dernier vers résume à lui seul la position esthétique novatrice du poète : exprimer les sentiments nouveaux par un vers français renouvelé, en puisant dans les richesses musicales des vers grecs et latins. Aussi s'agit-il bien, pour le poète révolutionnaire, d'écrire des sentiments nouveaux dans des vers nouveaux et de bâtir un vers renouvelé en plongeant dans les souvenirs du passé.

---

<sup>3</sup> Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et Eugène*, Sebastien Mabre-Cramois, Paris, 1671, p. 67.

Un grand demi-siècle plus tard, Baudelaire à son tour, dans le second projet de préface des *Fleurs du Mal*, signifiait sentir cette mélodie indescrivable, qui transcendait les règles théoriques des traités de versification :

Comment, par une série d'efforts déterminée, l'artiste peut s'élever à une originalité proportionnelle ;

Comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique ;

Que la poésie française possède une prosodie mystérieuse et méconnue, comme les langues latine et anglaise [...]<sup>4</sup>.

Nous ne ferons pas ici le recensement exhaustif de toutes les mentions de cette influence de la prosodie antique, car nous en trouverons beaucoup d'occurrences dans le corps de l'étude ; toujours est-il que ce pressentiment partagé impose immédiatement un questionnement problématique ; dans leurs fonctionnements tels qu'on les connaît au XIX<sup>e</sup> siècle, la versification française et les prosodies antiques ne peuvent se mêler, car elles sont construites sur des fondements différents : le vers français a construit son mètre – sa structure théorique – à partir d'un nombre de syllabes d'une égale durée, tandis que le vers antique avait un mètre fondé sur des segments dont les syllabes pouvaient varier en quantité. Cette différence fondamentale entre les deux systèmes de versification soulève une nouvelle question : si les deux systèmes sont inadaptables, inapplicables l'un vis-à-vis de l'autre, comment cette influence que nous supputons a-t-elle pu se manifester dans le vers français ?

Puisque l'étude de l'évolution du vers pourrait appeler un trop grand nombre d'angles d'analyse, nous avons choisi d'en adopter un unique, auquel nous nous sommes restreints : de quelle façon s'est manifestée cette influence des prosodies antiques sur le vers alexandrin, tel que présent dans les traités, durant le XIX<sup>e</sup> siècle ?

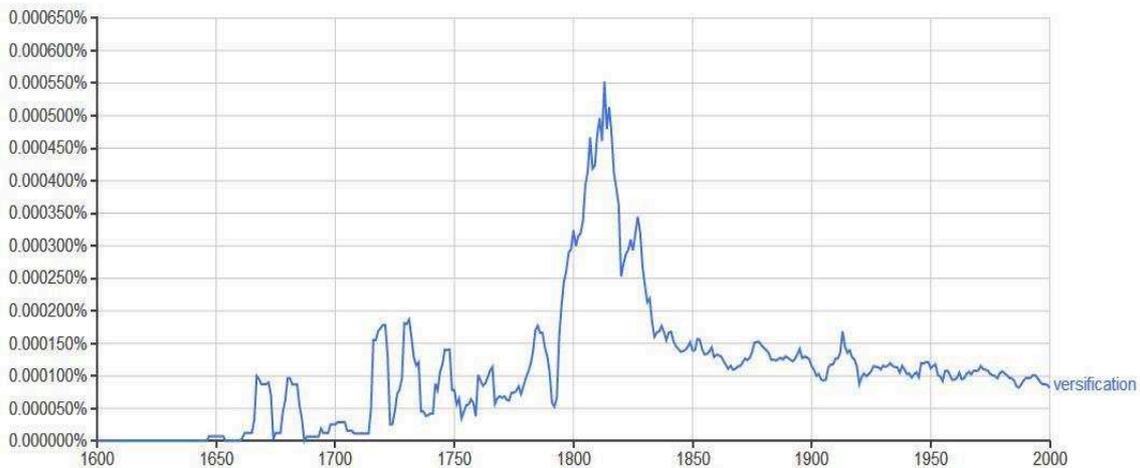
L'autre choix sur lequel repose ce travail est une restriction relative aux textes étudiés. Il ne semblait guère envisageable de faire une analyse exhaustive de chacune des œuvres poétiques du siècle qui semblaient s'inspirer des poètes antiques, car la tâche eut été trop grande, et théoriquement très incertaine. Pour cette même dernière raison, une étude fréquentielle d'un corpus important de vers du siècle aurait pu mettre en valeur la récurrence de certains phénomènes dans la structure du vers, mais n'aurait fourni aucune suggestion quant à leur explication théorique ou au rapport entre ces phénomènes et l'approfondissement de la connaissance des prosodies antiques.

Nous avons fait le choix, au contraire, de fonder notre travail sur une analyse notionnelle de tous les principaux traités de versification de ce XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, si cette période est un temps important dans le renouvellement du vers français, c'est aussi une période très prolifique pour le discours théorique autour du vers.

---

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres posthumes*, Société du Mercure de France, Paris, 1908, p. 17.

Le graphique suivant est un graphique qui montre le nombre des occurrences du terme « versification » dans le corpus des œuvres françaises depuis 1600<sup>5</sup>, et il n'est pas difficile d'observer cette multiplication :



Comme nous le précisons en note, les paramètres de ce graphique ne garantissent pas une pertinence totale et absolue de cette recherche sémantique, et cependant, ce degré de pertinence semble suffisant pour illustrer le simple regain d'intérêt qu'a connu l'interrogation théorique de la poésie au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous remarquons d'ores et déjà que ce terme a connu des phases d'utilisations ponctuelles dans les siècles précédents, alors que les œuvres d'un Corneille, d'un Racine, d'un Jean-Baptiste Rousseau ou d'un Voltaire invitent à expliquer le fonctionnement du système poétique en vigueur ; toutefois c'est véritablement une curiosité extraordinaire – au sens propre – pour la poésie et pour son fonctionnement intrinsèque qui se déploie à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle. Un fait notable, que nous développerons ultérieurement en détail : non seulement le discours théorique autour de l'art de faire des vers a connu un développement spécifique, mais ce discours s'est renouvelé de manière dialectique. Si, avant le XIX<sup>e</sup> siècle les traités de versification existaient de manière indépendante et isolée, ceux qui se succèdent pendant le siècle dont il est question prennent appui les uns sur les autres. Ainsi, alors que certaines notions semblaient irrémédiablement acquises avant cette période, elles sont, durant le siècle, questionnées, redéfinies, au point même de faire débat entre différents « courants » théoriques.

---

<sup>5</sup> Ce graphique a été réalisé à l'aide de l'application « Ngram Viewer ». Il convient ici de rationaliser les paramètres de sa réalisation. Le terme de « versification » appelle toutes les occurrences de ce terme, quelque soit son contexte d'utilisation, dans la base de données textuelles de Google Livres. De plus, les variations orthographiques et ou typographiques rendent moins sûres les recherches séquentielles dans les textes, notamment avant 1800 – dans le cas qui nous intéresse, certains résultats avant 1800 servent d'éléments de comparaison. Par ailleurs, cet outil de recherche séquentielle n'agit que dans les livres numérisés. Aussi le corpus de textes servant de référence est nécessairement incomplet. Toutefois, en dépit de ces faiblesses, la hausse d'occurrences de 500% depuis les années 1790, illustre, quels que soient les défauts de l'outil, un regain majeur d'intérêt pour ce champ d'étude, qui va prendre son essor au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le discours critique se développant à mesure que le vers évolue et se diversifie.

Cette étude est, avant tout, une étude du XIX<sup>e</sup> siècle critique par lui-même ; aussi analyserons-nous toujours le corpus poétique et les notions avec des outils intellectuels en priorité contemporains, sans nous plonger dans des analyses fréquentielles du vers ou structuralistes du rythme. Au contraire, le but est d'explorer plus avant le regard que le XIX<sup>e</sup> siècle poétique et théorique a porté sur lui-même et sur ses propres évolutions. À cet égard, cette étude, qui se veut, non une théorie du vers, mais une histoire de la théorie, porte sur un corpus poétique chronologiquement étendu et très loin d'être exhaustif, mais s'appuie principalement sur le discours théorique qui l'accompagne ; aussi étudierons-nous essentiellement, au cœur de notre propos et de ses questionnements, les différentes analyses dans les traités de versification majeurs qui ont construit le siècle théorique, dont la liste, qui peut-être trouvée en fin d'ouvrage, s'étend du *Traité de la poésie italienne* rapportée à la poésie française de l'Abbé Scoppa, publié en 1803, aux *Modestes observations sur l'art de versifier*, de Clair Tisseur, paru en 1893.

Il nous faut enfin mobiliser une dernière référence pour approfondir les perspectives autour de notre sujet d'étude ; en 1855, le professeur Charles Bernard fit paraître une première édition de la traduction des réflexions esthétiques des cours du philosophe Hegel. Dans cette première traduction, intitulée *Poétique*, Hegel a théorisé la distinction, très ancrée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, entre les deux modes d'écriture poétique que sont – entre autres – le système quantitatif antique et le syllabisme du vers français classique :

Pour adopter une vision précise, il y a deux systèmes principaux dont nous avons à faire ressortir la différence.

Le premier est la versification rythmique, qui s'appuie sur la longueur et la brièveté des syllabes, et, en même temps, sur leur disposition différemment figurée et leur marche cadencée.

Le second, au contraire, est constitué de la prédominance du son lui-même, tant sous le rapport de chaque lettre, consonne ou voyelle, que sous celui des syllabes et des mots entiers, dont la combinaison est réglée en partie d'après la loi de la répétition, en temps égal, du son égal et semblable, en partie d'après la règle de l'alternation symétrique. À cette catégorie appartiennent l'allitération, l'assonance et la rime.

Ces deux systèmes sont dans un rapport étroit avec la prosodie du langage, soit que celle-ci trouve davantage son principe dans la longueur ou la brièveté des syllabes, soit qu'elle s'appuie sur l'accent rationnel qui manifeste la signification des syllabes.

En troisième lieu, enfin, la marche rythmique et le son ainsi régularisé peuvent aussi se combiner. Cependant, comme l'écho renforcé de la rime frappe fortement l'oreille, et par là prédomine sur la simple durée des sons et leur succession, dans une telle combinaison, le côté rythmique s'efface et attire peu sur lui l'attention<sup>6</sup>.

Cette distinction, qui est le fondement de la réflexion esthétique et poétique de Hegel sur le vers, recoupe l'évolution diachronique du vers telle que la formation progressive de la langue française et le système théorique l'ont menée ; cette vision structurelle du vers

---

<sup>6</sup> Hegel, *La poétique*, trad. Ch. Bernard, Librairie philosophique de Ladrange, Joubert, Paris, 1855, p. 77.

oppose donc, de manière intrinsèque, deux systèmes de versification, le premier étant clairement fondé sur l'étude des versifications gréco-latines et autres versifications quantitatives, telles que la versification sanskrite, tandis que le deuxième renvoie directement au vers français tel qu'il était connu de Hegel. Cette dichotomie que le philosophe postule dans l'ontologie du vers est selon lui inévitable parce que la prosodie des métriques quantitatives ne nous est plus sensible :

Sentir la beauté poétique du rythme par tous ces côtés est, pour notre oreille moderne, d'une grande difficulté, parce que, dans nos idiomes, les éléments qui doivent être réunis pour produire ce genre d'avantages métriques ne s'offrent plus avec la même force et la même précision que chez les anciens, et parce que d'autres moyens, réclamés par d'autres besoins de l'art, leur ont été substitués<sup>7</sup>.

Hegel explique cette inadéquation entre prosodie ancienne et sensibilité moderne par l'évolution sonore et rythmique du vers, recourant à l'explication historique : la disparition d'une sensibilité à la quantité, déjà attestée dans la poésie latine tardive, s'est confirmée à l'arrivée des peuples qualifiés de barbares, dont l'oreille – trop grossière ou du moins trop peu habituée – était bien plus favorable aux versifications rimées et syllabiques ; cette cause, historiquement incertaine – il faut davantage l'envisager comme un lieu commun très présent aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle, où on la retrouve dans plusieurs traités – n'est pour Hegel qu'une cause conjoncturelle, car un enjeu esthétique conforme à sa conception philosophique semble également s'y jouer :

On peut chercher la nécessité d'un nouveau système de versification dans la corruption où furent entraînées les langues anciennes à l'arrivée des peuples barbares. Mais il est une autre raison tirée de la nature de la chose même. Le premier côté sur lequel la poésie s'exerce, quand elle entreprend de donner au langage une forme extérieure appropriée à son but, c'est la longueur et la brièveté des syllabes, indépendamment de leur signification. Pour leur division et leur arrangement, l'art se crée des règles qui, à la vérité, doivent s'accorder avec la nature du sujet traité, mais sans permettre que, dans le détail, ni la mesure ni l'accentuation soient déterminées par le sens, et lui soient rigoureusement assujetties. Mais plus la poésie devient intime et se spiritualise, plus elle se dérobe à cette forme extérieure qu'elle ne peut plus alors idéaliser dans le sens plastique. D'un autre côté, elle trouve d'autant plus de facilité à se concentrer en elle-même qu'elle se dépouille davantage de ce qui est, en quelque sorte, purement corporel dans le langage qu'elle fait mieux ressortir l'élément où réside la signification, et laisse le reste devenir insignifiant. Sous ce rapport, la rime ne s'est pas développée seulement d'une manière accidentelle [...], mais elle lui est devenue nécessaire<sup>8</sup>.

L'évolution d'un système à l'autre n'est pas, dans le système hégélien, le fruit d'un « accident », mais bien un progrès de l'esprit ; tandis que les rythmes quantitatifs et les cadences qu'ils font naître sont un jeu de matière, une musique proprement corporelle, l'apparition de la rime et l'importance de cet accent syntaxique transcende la matière en devenant un jeu de l'esprit avec lui-même, car ces fondements de rythmes jouent à la fois sur la sonorité et sur le sens de l'esprit. Ainsi cette évolution marque-t-elle, pour Hegel, un

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 86.

<sup>8</sup> Ibid., p. 91-92.

pas en avant, et toute réunion des deux systèmes ne peut se faire qu'à partir d'elle : non par un retour en arrière, qui serait contraire à cette spiritualisation progressive, mais par une transformation profonde de l' « ancienne versification » – rythmique – qui ne pourraient se passer des nouveaux effets de la versification rimée. Toute autre synthèse ne saurait ontologiquement être réalisable :

[...] les deux systèmes reposent sur des principes opposés. Aussi la tentative de les réunir de la manière indiquée ne pourrait que les combiner dans cette opposition même ; ce qui ne produirait qu'une contradiction qui ne pourrait être levée, et serait, par conséquent, choquante. Sous ce rapport, l'emploi de la rime n'est permis que là où le principe de l'ancienne versification ne doit se faire valoir que dans un écho éloigné et avec des changements essentiels qui proviennent du système de la rime<sup>9</sup>.

Cette analyse hégélienne, essentielle pour l'esprit esthétique du siècle poétique qui nous concerne, est aux fondements des recherches intellectuelles et artistiques sur le vers. Nous avons établi que le XIX<sup>e</sup> siècle poétique a été une période de réflexion intense sur la facture du vers et une période particulièrement prolifique dans les innovations métriques ; il n'a pas pour autant l'exclusivité concernant une éventuelle réunion de ces deux systèmes métrique, même si l'analyse d'Hegel semble expliquer les échecs précédents. Il convient, de fait, de se demander si l'évolution du vers théorique durant le XIX<sup>e</sup> siècle peut-être considérée, dans la richesse de ses transformations, comme cette réunion des deux systèmes, dans laquelle le « système de la rime » évoluerait dans cette valorisation de « l'ancienne versification », qui se réaliserait comme « cet écho éloigné ».

Cette irréductible dichotomie, bien qu'elle n'ait jamais été mentionnée dans les termes hégéliens, ou même sous son autorité intellectuelle directe, est au cœur des difficultés théoriques rencontrées durant le siècle, et ses ramifications se retrouvent dans les interrogations autour des différents éléments d'étude du vers. En effet, bien des notions ont en effet occupé le champ des discussions dans les traités de versification du siècle ; l'accent, première notion, la plus fondamentale peut-être, parce qu'essentielle pour définir les autres, mais aussi celle de césure, la tonicité, l'harmonie, la consonance qui sont autant de concepts dont nous aborderons les aspects historiques dans notre étude<sup>10</sup>. Nous avons choisi d'organiser ce travail autour de ces notions et de leur évolution ; il ne s'agit en rien de constituer un traité du vers, mais bien de réfléchir à notre sujet en fondant une étude historique des théories du vers au XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous commencerons ce travail par une analyse de la crise traversée par l'alexandrin à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle ; nous étudierons la nécessité de la rénovation du vers, sensible à travers les échanges critiques de certains

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 110.

<sup>10</sup> Le vocabulaire qui entoure ces notions est parfois confus, puisque les auteurs désignent les mêmes phénomènes sous des appellations différentes. Pour plus de clarté, un tableau récapitulatif des différentes notions mobilisées et de leurs noms dans les principaux ouvrages théoriques peut être trouvé à la fin de ce travail, à la page 268.

érudits du XVIII<sup>e</sup> siècle ou dans l'air du temps de la vague de l'hellénisme au tournant du siècle ; cette nécessaire rénovation s'est également manifestée dans les travaux poétiques d'André Chénier et dans ceux de Victor Hugo, deux poètes qui se sont réclamés de l'influence antique, comme nous aurons l'occasion de le développer.

Nous observerons ensuite comment, concomitamment, le début du XIX<sup>e</sup> siècle a vu émerger, dans les traités de versification, la notion de tonicité ; jusque là, et malgré certaines tentatives poétiques du XVI<sup>e</sup> siècle que nous observerons, le système prosodique antique et la versification française semblaient hermétiques l'un à l'autre tant ils paraissaient principiellement différents ; nous analyserons comment la tonicité syllabique, née en tant qu'idée dans l'étude de l'accent, semble avoir théoriquement joué dans le vers français le même rôle – et procure les mêmes effets expressifs – que la quantité dans le vers antique. Nous étudierons également comment, par-delà les frontières de la France, les mêmes interrogations sur le passage de la quantité à la tonicité ont été résolues, et comment l'étude du vers anglais et du vers allemand, développée pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, a pu influencer certains théoriciens.

Cette étape nous amènera à nous interroger sur la théorisation de cette notion de tonicité, nouvelle pour cette époque critique, et sur son intégration au sein des systèmes de versification préexistants. L'enjeu théorique le plus délicat du siècle et du vers se situe dans cette problématique : la convergence entre la découverte d'un élément rythmique à théoriser et la lecture métrique établie d'un vers française considéré jusque là comme atone.

Si toutes ces considérations théoriques rendent appréhendable et possible l'influence du système prosodique antique sur le système poétique français, la notion essentielle à cette interpénétration entre les deux systèmes de versification est celle d'harmonie, à la définition particulièrement complexe. À travers la question de la traduction des œuvres antiques, c'est tout un réseau d'effets acoustiques et rythmiques qui se met en branle dans l'écriture poétique française, et qui, par la tension qu'il crée au sein du vers, questionne le modèle métrique, dont le vers libre sonnera le glas au profit d'une définition purement harmonique et rythmique – et donc musicale – du vers.

Le but du présent ouvrage est donc, sous ce questionnement de philosophie esthétique, de mettre en lumière le rôle qu'ont pu jouer les réminiscences des prosodies latine et grecque dans le renouveau de l'alexandrin durant le XIX<sup>e</sup> siècle poétique ; d'André Chénier à Stéphane Mallarmé, le vers français s'est modulé, brisant le moule classique, afin d'acquérir une nouvelle souplesse, une nouvelle expressivité<sup>11</sup>, une

---

<sup>11</sup> Alain Vaillant, à l'ouverture de son article « Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé », (Romantisme, Armand Collin, n°140, 2008, p. 53), a postulé le développement de ce « lyrisme » nouveau du vers durant le XIX<sup>e</sup> siècle : « Si le “lyrisme” implique à la fois la figuration artistique du sujet écrivain et l'émotion sui generis que cette présence soupçonnée ou imaginée de l'auteur suscite chez le lecteur, le lyrisme du vers est sans contestation possible la grande invention poétique du XIX<sup>e</sup> siècle. Par lyrisme du vers, il ne faut pas seulement comprendre que le lyrisme parvient à s'exprimer par

nouvelle ampleur dont l'écriture poétique contemporaine est encore héritière. Or, qu'il se soit agi d'un regain d'intérêt académique ou des intuitions des poètes avant-gardistes, les évocations d'une inspiration des prosodies antiques ont parcouru ce siècle, et il semble enrichissant à plus d'un titre, de s'interroger sur ce phénomène. Certains faits sont de notoriété publique : Victor Hugo s'est réclamé de l'influence de Virgile – mais comment, puisque les deux systèmes de versification semblent intrinsèquement incompatibles ? –, Charles Baudelaire était un latiniste de talent<sup>12</sup>. Par quels moyens cette influence des prosodies étrangères – le XIX<sup>e</sup> siècle a aussi vu les théoriciens parfaire leurs connaissances des versifications anglo-saxonnes – a-t-elle pris corps, sous la plume des poètes, et comment s'est-elle intégrée dans les systèmes de pensée théorique ?

D'autre part, nous souhaitons également interroger dans ce travail le lien entre cette influence postulée des prosodies antiques sur le renouveau de l'alexandrin et son devenir ; dans son œuvre *La vieillesse d'Alexandre*, Jacques Roubaud déclare l'assassinat de l'alexandrin – ou du moins de la « prosodie traditionnelle » à la fin de ce siècle si riche :

Si, poursuivant la même analogie, nous transposons ces circonstances [de la mort d'Alexandre] au roman de la prosodie, on peut, [...], imaginer une scène semblable qui situerait l'assassinat de l'alexandrin dans les années 1870-1880. Cette vision des choses est, en somme, assez répandue ; certains s'en réjouissent, d'autres le déplorent ; tous s'accordent en ceci que le coup de poison régicide, acte révolutionnaire réussi, a mis un terme à l'ordre ancien. La poésie a changé de base. La métrique est morte avec l'alexandrin qui ne se survit plus que comme émigré, tailleur de pierres pour mausolées, anachronisme aristocratique rêvant à une impossible restauration.

Mais, de même que Le Roman d'Alexandre médiéval survit de presque deux siècles et de quelques dizaines de milliers de vers à la mort racontée de son héros, on peut penser que le coup de force contre la métrique hugolienne n'a pas mis fin aussi simplement à la dominance de la prosodie traditionnelle ; que celle-ci, loin de continuer seulement chez ses héritiers officiels et affichés, se perpétue également ailleurs et plus encore peut-être, sous d'autres déguisements, sous lesquels on ne s'attendrait pas à la trouver<sup>13</sup>.

Le constat intellectuel de Jacques Roubaud n'a pas besoin d'explicitation : après avoir vécu un foisonnement de progrès, d'évolutions, l'alexandrin tel que conçu avant le XIX<sup>e</sup> siècle s'est éteint après Mallarmé, ou du moins est-ce le cas de ses potentialités d'évolution métrique ; et nous espérons en effet pouvoir montrer que, toujours sous cette influence antique, cette période durant laquelle l'alexandrin a connu une

---

l'intermédiaire du vers – à travers ou même malgré lui –, mais que c'est le vers, entendons le vers syllabique, qui, par sa plasticité formelle et sa capacité à manifester textuellement la singularité de chaque voix poétique, a constitué la première source esthétique du lyrisme moderne. ».

<sup>12</sup> Nous renvoyons, pour une étude précise du lien qu'entretenait Baudelaire avec l'écriture poétique latine, à l'article de Corinne Saminadayar-Perrin, « Baudelaire poète latin », *Romantisme*, Armand Colin, 2001, n° 113, pp. 87-103.

<sup>13</sup> Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre*, Ramsay, Paris, 1988, p. 9-10.

multiplicité de formes, de tentatives de régulations diverses, de métamorphoses, a été le véritable chant du cygne de cet « ordre ancien ». Chant du cygne durant lequel l'alexandrin syllabique a exploité ses véritables ressources rythmiques et harmoniques, en se consumant dans cette évolution. Les termes même de « rythmiques » et « harmoniques » illustrent une part de l'essence de cette évolution qui a vu l'expression poétique passer d'un fondement descriptif à un fondement musical ; à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, *ut pictura poesis*, mais à son crépuscule, *ut musica poesis*.

## Chapitre I : Un retour aux sources antiques

### Une nécessaire rénovation du vers ?

Presque tous les traités de poésie ont été écrits au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire aux époques où l'on a le plus mal connu et le plus mal su l'art de la Poésie. Aussi pour étudier, même superficiellement, cet art, qui est le premier et le plus difficile de tous, faut-il commencer par faire table rase de tout ce qu'on a appris, et se présenter avec l'esprit semblable à une page blanche.

Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*.

Avant même d'évoquer le renouveau de l'alexandrin, encore faudrait-il expliciter le terme de renouveau, et, plus exactement, contre quel ancien modèle s'est construit ce renouveau ; or, comme pour beaucoup d'évolutions littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle, le vers s'est renouvelé contre le modèle de versification hérité du classicisme. En ce qui concerne le vers, la période classique a été la période de la mise en ordre ; les expérimentations de la Pléiade sont illustrées par le fameux *Défense et illustration de la langue française*, ouvrage qui, pour contenir l'essence de leur doctrine et le rapport thématique et lexical qu'ils entretenaient avec la littérature antique, ne donne que très peu d'informations quant à la facture du vers, sinon que la rime pallie l'absence de quantités pour définir les types de vers, et que le vers français se caractérise par le syllabisme<sup>14</sup>. Concernant la part technique de l'écriture du vers, Du Bellay ne donne pas davantage d'indications.

Après cette période riche d'expériences et d'expérimentations poétique – nous reviendrons ultérieurement sur les vers mesurés, vers français faits sur le modèle antique – le vers classique apparaît comme une régulation, et, en même temps, comme un premier regard critique sur la technique du vers français. Ce modèle classique ayant

---

<sup>14</sup> Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française* : « Quant à la rime, je suis bien d'opinion qu'elle soit riche, pour ce qu'elle nous est ce qu'est la quantité aux Grecs et Latins. Et bien que n'ayons cet usage de pieds comme eux, si est-ce que nous avons un certain nombre de syllabes en chacun genre de poème, par lesquelles, comme par chaînons, le vers français lié et enchaîné est contraint de se rendre en cette étroite prison de rime, sous la garde, le plus souvent, d'une coupe féminine, fâcheux et rude géôlier et inconnu des autres vulgaires ».

déjà été décrit avec force clarté par Frédéric Deloffre ou d'autres spécialistes<sup>15</sup>, nous ne nous étendrons pas sur l'intégralité des caractéristiques de ce modèle classique, et nous nous contenterons de traiter les éléments les plus pertinents pour notre étude. Dans sa conception, le vers classique est métrique : il se définit par un nombre de syllabes, une césure qui sépare les hémistiches, et la présence de la rime. L'alexandrin classique se limite à ces deux derniers éléments, qui sont des repères numériques, et la théorie classique du vers prohibe tout élément qui pourrait détourner l'attention de ces deux bornes<sup>16</sup>. Le vers classique, afin de ne pas affaiblir le poids métrique de cette rime finale, prône l'adéquation entre la ligne du vers et la construction syntaxique. Dans son *Art poétique*, Nicolas Boileau donne le ton en formalisant l'interdiction d'enjamber :

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,  
Fit sentir dans les vers une juste cadence, [...]  
Les stances avec grâce apprirent à tomber,  
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber<sup>17</sup>.

Ces vers particulièrement illustres soulignent à merveille le devenir du vers après l'influence de Malherbe. Émule poétique de ce dernier, et théoricien-poète du vers classique, Boileau et son *Art poétique* sont le reflet d'une époque littéraire et d'une conception du vers bien spécifique. Si cette vision de la versification a pu être décriée dans les siècles qui l'ont suivie – et notamment durant le XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent des écrits virulents tels que ceux de Théodore de Banville<sup>18</sup> – son ouvrage métapoétique n'en demeure pas moins une référence du canon classique de la construction du vers.

Tout le paradoxe du classicisme poétique repose dans ce rejet de l'enjambement : le courant esthétique qui prônait un retour aux ouvrages antiques, source d'inspiration thématique intarissable, ne pouvait faire de choix formel plus contradictoire avec l'expression antique elle-même. Quand le vers grec ou latin était souple, extensible, variable, et volontiers enjambant, le vers classique est proscription. L'expressivité poétique s'est retrouvée sacrifiée à l'autel de l'effet mélodique le plus sensible : la rime. Aussi, comme l'illustrent les Messieurs de Port-Royal aux côtés de Boileau, les figures de l'enjambement sont des fautes de goût car elles perdent l'attention que la rime mérite :

---

<sup>15</sup> Nous pouvons renvoyer ici à l'article de Joëlle Gardes-Tamine, « Remarques sur deux conceptions de la versification », *L'Information Grammaticale*, n°6, 1980.

<sup>16</sup> Nous évoquerons ces prohibitions dans les œuvres de Richelet ou de Bouhours en étudiant les différentes notions du vers.

<sup>17</sup> Nicolas Boileau, *Art Poétique*, Chant I, v. 131-134, in *Œuvres*, Amsterdam, 1718, p. 274.

<sup>18</sup> Théodore de Banville, *Petit traité de Poésie Française*, Paris, 1903, p. 94, au sujet des poètes du XVIII<sup>e</sup> : « Pendant un siècle entier, les faiseurs de vers ont obéi à Boileau, parce qu'en lui obéissant ils pouvaient, sans avoir besoin de penser ni de travailler, ni d'être artistes, jouer le rôle de poètes, tandis que, pour être des poètes en effet, il aurait fallu penser, travailler, et être artistes. ».

La troisième chose qu'on observe encore selon les Règles nouvelles de la Poésie, est de ne point enjamber d'un Vers à l'autre. [...] Il ne faut pas s'imaginer que cette Règle soit une contrainte sans raison. Car la Rime faisant la plus grande beauté de nos Vers, c'est en ôter la grâce que d'en disposer le sens de telle sorte qu'on ne puisse pas s'arrêter aux Rimes pour les faire remarquer<sup>19</sup>.

Pierre Richelet, grammairien et lexicographe du Grand Siècle, fait également écho à cette nécessité du vers classique, pour laquelle le vers ne doit contenir aucun « relief » qui ne dévalue la puissance sonore de la rime :

Il faut aussi que les vers n'enjambent point les uns sur les autres [...] La rime faisant une des plus sensibles beautés de notre versification, il faut de telle manière disposer le sens de chaque vers, qu'on puisse s'arrêter aux rimes pour les faire remarquer<sup>20</sup>.

Outre le fait que la diction, naturellement entraînée par l'enjambement, n'accorde pas à la rime le silence – et l'écho – qui fait sa richesse, toute figure enjambante induit nécessairement la présence d'une coupe secondaire, d'un arrêt dans le sens et dans le rythme du vers, qu'il soit dans le premier hémistiche, après un rejet, ou dans le second à la suite d'un contre-rejet ; aussi la doctrine classique proscriit-elle de facto les coupes secondaires, faisant de la césure à l'hémistiche le seul – et l'essentiel – repère de cadence au sein du vers. Supprimer l'enjambement, c'est donc rejeter tout une conception – très gréco-latine – du poème comme tissu continu où les vers s'entremêlent, pour lui préférer la succession de maillons individuellement structurés.

Selon le même principe de respect de la rime comme cœur mélodique de l'écriture poétique, les phénomènes sonores relevant de l'homophonie, tels que les allitérations ou les assonances sont prohibés, car ils peuvent détourner l'oreille de la rime, et donc, rendre moins perceptible la borne métrique qu'elle représente. C'est ce qu'explique Dominique Bouhours, dans ses *Entretiens* déjà nommés :

Mais la langue française ne se contente pas de la perfection où elle est, de rejeter les terminaisons tout à fait semblables, elle se garde même de tout ce qui approche de la rime, et de ce qu'on appelle consonances, comme amertume et fortune, soleil et immortel. En quoi elle a peu de rapport, non seulement avec la langue italienne, mais encore avec la langue latine, qui affecte quelquefois ces sortes de rimes, jusqu'à s'en faire une espèce d'ornement, qu'elle met au nombre de ses figures<sup>21</sup>.

Cette éviction des césures potentielles, et la sublimation classique de la césure centrale furent les signes d'un profond changement dans la conception du mètre. Les deux hémistiches devinrent très solidaires l'un de l'autre, et pourtant la distinction entre les

---

<sup>19</sup> Claude Lancelot., Antoine Arnauld, Pierre Nicole, *Nouvelle Méthode de Messieurs de Port Royal pour apprendre facilement la langue latine*, Paris, 1736, p. 798-799.

<sup>20</sup> Pierre Richelet, *La versification française ou l'art de bien tourner les vers*, Etienne Loyson, Paris, 1671, p. 96-97.

<sup>21</sup> Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et Eugène*, Sebastien Mabre-Cramois, Paris, 1671, p. 46.

deux s'accrut, à mesure que la césure gagnait en force syntaxique, sémantique et métrique.

Cette théorie classique du vers, métriquement régulée et établie, qui dans sa dimension analytique, relève d'avantage d'un guide de versification que d'une véritable étude critique des vers les plus fameux du XVII<sup>e</sup> siècle, a, semble-t-il, lassé, la sensibilité des amateurs de vers ; et cette lassitude d'un rythme trop régulier, d'une construction syntaxique trop prévisible, et d'une architecture sonore préconçue, peut être perçue dès le siècle suivant.

Dans la section qui a trait à la poétique de sa Lettre sur les occupations de l'*Académie française*, adressée en 1714, Fénelon ne manque pas de souligner, tôt dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, la pesanteur et l'artificialité dans lesquelles est tombée l'écriture poétique qui lui est contemporaine ; le premier ressort qu'il reconsidère – avec force précautions oratoires – est la pesanteur métrique de la rime :

Notre versification perd plus, si je ne me trompe, qu'elle ne gagne par les rimes : elle perd beaucoup de variété, de facilité et d'harmonie. [...] La rime ne nous donne que l'uniformité des finales, qui est souvent ennuyeuse, et qu'on évite dans la prose, tant elle est loin de flatter l'oreille<sup>22</sup>.

Nous pouvons rapidement analyser le poids des règles classiques, évoquées précédemment, dans cette lassitude, et dans cette perte que Fénelon évoque ; ce n'est pas tant l'existence de la rime – bien au contraire<sup>23</sup> – que Fénelon remet en cause, mais sa contrainte sur l'ensemble de l'écriture du vers. En effet, les règles que nous avons mentionnées plus haut font partie de l'établissement métrique du vers et tirent leur nécessité de la définition même du vers classique : un élément de douze syllabes, contenant une césure et une rime finale ; toutes prohibitions connexes ont leur source dans le rôle métrique de la rime : l'affaiblir ou en détourner l'attention, ce serait interroger un critère définitionnel du vers. Quand Fénelon questionne la rime et son exigence outrancière, c'est déjà une réflexion sur l'intérieur du vers qui se déroule. On le voit soutenir plus loin que mettre les poètes « plus au large » sur la rime faciliterait la composition mais aussi l'harmonie :

Nous n'avons point dans notre langue cette diversité de brèves et de longues, qui faisait dans le grec et dans le latin la règle des pieds et la mesure des vers. Mais je croirais qu'il serait à propos de mettre nos

---

<sup>22</sup> Patrice-Marie Cruice, *Lettre sur les occupations de l'Académie française suivie des lettres de La Motte et de Fénelon sur Homère et sur les anciens, et de dialogues de Démosthène et de Cicéron, d'Horace et de Virgile*, Librairie des livres liturgiques illustrés, Paris, 1847, p. 46-47.

<sup>23</sup> Il en réaffirme en effet la nécessité plus loin dans sa lettre.

poètes un peu plus au large sur les rimes, pour leur donner le moyen d'être plus exacts sur le sens et sur l'harmonie<sup>24</sup>.

La comparaison apparaît ici en demi-teinte ; l'élément de référence qui vient à l'esprit de Fénelon n'est autre que la versification antique, et, s'il exclut d'office un rapprochement structurel entre les deux pour des raisons linguistiques, il présente néanmoins le modèle gréco-latin comme un système dont la liberté pourrait servir d'exemple. C'est une posture vis-à-vis de la règle qui est suggérée : les astreintes classiques, nécessaire pour des raisons de création, ne doivent pas pour autant peser sur la liberté poétique, car leur pesanteur a pour lui une répercussion directe sur l'objet versifié, sur son authenticité et son harmonie. À cet égard, l'attaque contre cette pesanteur de la rime est forte :

L'exemple des Grecs et des Latins peut nous encourager à prendre cette liberté : leur versification était, sans comparaison, moins gênante que la nôtre ; la rime est plus difficile elle seule que toutes leurs règles ensemble<sup>25</sup>.

C'est donc un vent de liberté pour le vers que souhaite le père du Télémaque ; c'est sans doute son regard extérieur à la composition poétique et amateur d'œuvres antiques qui en fait un observateur neutre et éclairé pour porter un jugement qui évoque la lassitude d'un temps pour le vers trop « métrique » du siècle ; mais ce jugement ne se porte pas contre la seule pesanteur de la rime, et on le voit réfléchir sur la syntaxe même de la langue française.

Le second lien dont Fénelon désigne le systématisme entravant est le fonctionnement grammatical de la langue française ; il en critique le caractère par trop prévisible et par conséquent la contrainte que représente le déroulement fondamental de la phrase française :

Elle n'ose jamais procéder que suivant la méthode la plus scrupuleuse et la plus uniforme de la grammaire : on voit toujours venir d'abord un nominatif substantif qui mène son adjectif comme par la main ; son verbe ne manque pas de marcher derrière, suivi d'un adverbe qui ne souffre rien entre deux ; et le régime appelle aussitôt un accusatif, qui ne peut jamais se déplacer. C'est ce qui exclut toute suspension de l'esprit, toute attention, toute surprise, toute variété, et souvent toute magnifique cadence<sup>26</sup>.

Le cheminement d'idées de Fénelon se fait naturellement : la prévisibilité grammaticale devient rapidement une prévisibilité harmonique ; et, de fait, si la construction grammaticale et syntaxique d'un alexandrin, contrainte par la métrique, suit le même

---

<sup>24</sup> Patrice-Marie Cruice, *Lettre sur les occupations de l'Académie française suivie des lettres de La Motte et de Fénelon sur Homère et sur les anciens, et de dialogues de Démosthène et de Cicéron, d'Horace et de Virgile*, Librairie des livres liturgiques illustrés, Paris, 1847, p. 49.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid., p. 52-53.

déroulement de vers à vers ou de distique à distique, les surprises syntaxiques, ou les effets d'harmonie imitative ainsi que les étonnements sonores perdent en potentialité. Bien que Fénelon, en héritier des classiques, n'encourage pas pour autant la complexité de la grammaire ou son irrégularité<sup>27</sup>, il pose néanmoins la question de cette immuabilité de l'agencement grammatical, et ne peut éviter la référence à la poétique antique, dans laquelle le fonctionnement casuel du latin et du grec offrait une nouvelle fois une liberté bien plus prononcée aux poètes pour la disposition de leurs syntagmes au sein du vers :

Nous serions tentés de croire qu'on a cherché le difficile plutôt que le beau. Chez nous un poète a autant besoin de penser à l'arrangement d'une syllabe qu'aux plus grands sentiments, qu'aux plus vives peintures, qu'aux traits les plus hardis. Au contraire, les anciens facilitaient, par des inversions fréquentes, les belles cadences, la variété et les expressions passionnées<sup>28</sup>.

Ces propos sont suivis d'une série d'exemples que Fénelon prend chez Horace ou chez Virgile, en soulignant les libertés prises. Une telle analyse est facilement compréhensible : non liés par un ordre grammatical précis, les poètes antiques procédaient à l'envi aux disjonctions, inversions, antépositions ou postpositions de leurs choix ; au regard d'une telle liberté et de telles potentialités de modifications sonores, la composition poétique française peut en effet sembler restreinte, liée à la fois par la contrainte du rôle métrique de la rime et par le développement syntaxique linéaire.

Nous retrouvons les mêmes questionnements sur le vers dans la correspondance privée de Fénelon<sup>29</sup> ; à partir de 1713, il entretient un échange épistolaire régulier avec Houdar de la Motte, dont la traduction en vers de l'Iliade, ouvre le second volet de la querelle entre les Anciens et les Modernes. Les deux érudits, débattant des mérites ou des risques de cette traduction en vers, en profitent pour exprimer leurs

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 53 : « Je conviens, d'un autre côté, qu'on ne doit jamais hasarder aucune locution ambiguë ; j'irais même d'ordinaire, avec Quintilien, jusqu'à éviter toute phrase que le lecteur entend, mais qu'il pourrait ne pas entendre s'il ne suppléait pas ce qui y manque. Il faut une diction simple, précise et dégagée, où tout se développe de soi-même et aille au devant du lecteur ».

<sup>28</sup> Ibid., p. 50.

<sup>29</sup> Ce questionnement sur la pénibilité de l'écriture en vers syllabique se retrouve également chez Fontenelle, dans son essai « Sur la poésie en général ». Alain Vaillant, dans son article « Pour un poétique du vers syllabique » (in *Poétique*, Le Seuil, n°143, 2005, pp. 259-281), synthétise l'état d'esprit, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, quant à l'expressivité plus grande de la prose par rapport au vers : « De tels jugements se généralisent et se banalisent au cours du siècle. Même s'il reste une masse innombrable de versificateurs, l'idée est assez couramment admise, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, que le sentiment poétique, qui reposerait essentiellement sur l'imagination et les émotions, se déploie plus intensément et plus librement dans la prose que dans le vers : les modèles poétiques se trouvent désormais chez Bernardin de Saint-Pierre, Rousseau, Chateaubriand. Dans ce contexte très hostile à la versification syllabique, le cas de la littérature romantique et postromantique est donc très remarquable et offre un terrain historique exceptionnel : c'est d'ailleurs de son observation que sont venues nombre de réflexions contemporaines sur le vers [...] » (p. 261).

questionnements sur le vers français, et sur ses limites. Dans une lettre datée du 14 décembre 1713, la Motte évoque une certaine fatigue du vers tel que prescrit par la versification classique :

Permettez-moi de vous demander vos vues sur la poésie française ; j'y sens bien quelques défauts, et surtout dans nos vers alexandrins, une monotonie un peu fatigante : mais je n'en entrevois pas les remèdes, et je vous serai très obligé si vous daignez me communiquer là-dessus quelques unes de vos lumières<sup>30</sup>.

Ce premier questionnement sur la poésie française initie entre les deux hommes de lettres une réflexion sur les leviers pour renouveler un vers vécu comme monotone, fatigant, en particulier dans une écriture versifiée continue telle que l'écriture épique. Fénelon, après avoir exclu les formes hétérométriques telles que les odes, reprend les mêmes arguments que ceux présentés dans la *Lettre sur les occupations de l'Académie*, mais sans les précautions oratoires qui les accompagnent :

Le latin a une infinité d'inversions et de cadences. Au contraire, le français n'admet presque aucune inversion de phrase ; il procède toujours méthodiquement par un nominatif, par un verbe et par son régime. La rime gêne plus qu'elle n'orne les vers. Elle les charge d'épithètes ; elle rend souvent la diction forcée et pleine d'une vaine parure<sup>31</sup>.

Nous retrouvons la double limite que Fénelon a présenté à l'Académie, constituée à la fois d'une rime caractérisée par sa pesanteur, et d'un ordre syntaxique monotone et trop peu varié ; la réponse que lui fait la Motte contient des termes particulièrement évocateurs dans la problématique qui est la nôtre, car ce double poids de la syntaxe et de la rime a pour lui une conséquence directe sur le rythme, ou plutôt sur l'absence de variété de rythme entre les différents vers, ce qu'il désigne par le terme de mesure :

Je ne sais pourquoi je m'imagine ce plaisir, car je défère absolument à tout ce que vous alléguiez contre la versification française. J'avoue que la latine a de grands avantages sur elle : la liberté de ses inversions, ses mesures différentes, l'absence même de la rime lui donnent une variété qui manque à la nôtre. Le malheur est qu'il n'y a point de remède, et qu'il ne nous reste plus qu'à vaincre, à force de travail, l'obstacle que la sévérité de nos règles met à la justesse et à la précision<sup>32</sup>.

Ainsi, au cours de réflexion sur le vers, la pesanteur de la rime et la contrainte de l'agencement des syntagmes deviennent progressivement « une variété qui manque ». Sans doute s'agit-il d'une variété syntaxique d'une part, mais aussi – et avant tout –

---

<sup>30</sup> Patrice-Marie Cruice, *Lettre sur les occupations de l'Académie française suivie des lettres de La Motte et de Fénelon sur Homère et sur les anciens, et de dialogues de Démosthène et de Cicéron, d'Horace et de Virgile*, Librairie des livres liturgiques illustrés, Paris, 1847, p. 139-140, la Motte à Fénelon, 14 décembre 1713.

<sup>31</sup> Ibid., p. 141, Fénelon à la Motte, Janvier 1714.

<sup>32</sup> Ibid., p. 144, la Motte à Fénelon, 15 février 1714.

d'une variété rythmique et sonore : peu de variations rythmiques, car les possibilités d'inflexion de la voix et de la diction en respectant la césure centrale à l'hémistiche et la rime sont réduites ; peu de variations sonores, parce qu'en raison de la posture classique qui prohibe les consonances internes au vers, le seul écho possible prend place dans la syllabe finale.

Plus surprenant encore, leur échange évolue vers une réflexion sur la langue française et l'expressivité qui lui est inhérente, ou plus exactement, qui ne l'est pas. Dans une lettre datée du 14 mai 1714, Fénelon transforme le questionnement précautionneux sur le vers en charge contre la platitude, l'inexpressivité de la langue française elle-même :

Je suis d'autant plus touché de ce que nous avons d'exquis dans notre langue, qu'elle n'est ni harmonieuse, ni variée, ni libre, ni hardie, ni propre à donner de l'essor, et que notre scrupuleuse versification rend les beaux vers presque impossibles dans un long ouvrage<sup>33</sup>.

Voilà un portrait assez virulent de la langue française, d'autant plus que Fénelon l'a lui-même maniée avec un art consommé ; et pourtant, il partage un avis déjà sensible au cours du XVII<sup>e</sup> siècle et visiblement maintenu durant le début du XVIII<sup>e</sup> siècle : la langue française, au regard d'autres langues, anciennes ou vivantes, est particulièrement peu harmonieuse, vide de tout relief.

Le plus ironique dans cette position intellectuelle, est qu'elle est partagée par l'autre « camp » de la querelle des Anciens et des Modernes. Nous avons en effet mentionné que la traduction en vers faite par la Motte a démarré le second volet de cette querelle. Si Fénelon loue le travail de la Motte, cette traduction n'est pas appréciée par l'ensemble du monde des lettres, loin s'en faut ; la philologue Anne Dacier, qui a elle-même donné une traduction en prose au plus proche du texte de l'Iliade, a publié en 1714 un ouvrage critique, *Des causes de la corruption du goût*, dans lequel elle dresse un bilan des « trahisons » de la Motte envers le texte originel, en s'exprimant parfois assez vertement<sup>34</sup>. Bien que l'ouvrage consistât avant tout dans une critique des choix narratifs faits par la Motte, puisqu'il souhaitait réduire le volume du texte originel, ainsi que dans ces choix de formulations, qui, pour Anne Dacier, ont parfois trahi les volontés d'Homère ou les subtilités de son texte, certains jugements sont l'occasion de trouver des considérations sur l'écriture poétique telle que perçue par une ardente représentante des Anciens. Nous retrouvons au premier chef le même regard que celui que porte Fénelon, sur une langue française considérée comme insuffisante par rapport à la langue grecque originelle :

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 151, Fénelon à la Motte, 14 mai 1714.

<sup>34</sup> Anne Dacier, *Des causes de la corruption du goût*, Rigaud, Paris, 1714, p. 13 : « je me flatte de démontrer que M. de la Motte a été également malheureux dans ce qu'il a retranché, dans ce qu'il a ajouté, et dans ce qu'il a changé ; que son imitation est vicieuse ; qu'il n'a jamais traduit, quoiqu'il dise souvent qu'il est traducteur ; et que, partout, sa poésie est si plate et si prosaïque, qu'en démontant ses vers, on n'y trouvera pas la moindre expression de poète ».

Il [la Motte] entreprend ensuite de faire l'apologie de notre langue. Personne n'est plus persuadé de sa beauté que moi, car je l'admire toujours dans nos grands écrivains. Mais cela n'empêche pas que je soutienne toujours ce que j'ai avancé, qu'il n'est pas possible d'y faire passer la force, l'harmonie, la noblesse et la majesté des expressions d'Homère, ni de conserver l'âme qui est répandue dans la poésie et qui fait de tout son poème un corps vivant et animé. Comment M. de la M. peut-il me contester ce principe, lui qui ne sait pas un mot de Grec ! Il n'y a point d'homme sensé qui connaissant la langue grecque n'avoue que la nôtre ne peut lui être comparée, ni en abondance, ni en force, ni en harmonie, ni en magnificence, ni en majesté, et qu'elle manque de toutes les ressources qu'on trouve dans l'autre pour fortifier, soutenir et animer la diction<sup>35</sup>.

La position qu'a adoptée la Motte dans son entreprise de traduction et dans la présentation qu'il en a faite, à savoir donner à l'Iliade sa splendeur dans des vers français qui méritent d'être défendus, ne l'a pourtant pas empêché de douter, et de se questionner sur les possibilités du vers français, comme nous l'avons vu dans sa correspondance ; mais c'est finalement la même chose qu'Anne Dacier met ici en avant : le vers français n'est tout simplement pas aussi expressif, harmonieux, abondant que le vers grec, et, logiquement, ne peut rendre les beautés du texte original. Pour aller plus loin, elle présente sa vision de l'évolution linguistique :

Pour faire encore mieux sentir à M. de la M. l'avantage que certaines langues ont sur les autres et du côté de la richesse et du côté de l'élégance, et de tout ce qui fait la beauté des langues, c'est qu'Homère a été traduit en vers latins, par un Allemand, et cette traduction est non seulement fidèle, mais élégante. Homère y est reconnaissable, il y a cependant quelques fautes qui lui ont échappé ; ce qui est bien pardonnable dans un si grand et si difficile travail, et cette traduction peut être citée en exemple. Je demande donc d'où vient que ce poème latin a tant d'avantage sur le poème français ? Cet allemand avait-il plus de génie pour la poésie que M. de la M. je n'ai garde de le penser ; cet avantage vient donc de ce que la langue latine est plus riche, et par conséquent plus élégante que la nôtre. La langue latine a autant d'avantage sur la nôtre que la grecque en a sur la latine<sup>36</sup>.

Une telle conception de l'évolution des langues montrent l'influence des textes antiques sur l'esprit de la traductrice : on retrouverait presque la décadence depuis un âge d'or mythique ; l'entreprise de traduction de la Motte était destinée à échouer, puisque le vers français ne pouvait par son essence soutenir la beauté du texte originel ; c'est sans doute pour cela qu'Anne Dacier a choisi la traduction en prose : quitte à ne pouvoir rendre l'harmonie des vers grecs, autant choisir de faire une traduction en prose la plus fidèle possible. Toutefois, l'inégalité fondamentale, à ses yeux, entre les deux langues ne justifie pas tous les défauts de la traduction versifiée de la Motte, et elle n'hésite pas à stigmatiser la composition des vers eux-mêmes :

Outre qu'il n'y a presque rien de ce que dit ce poète, il n'y a nulle poésie, nulle harmonie dans ces vers : si j'avais les balances dont Aristophane se sert dans sa comédie des Grenouilles, pour peser les vers

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 331.

<sup>36</sup> Ibid., p. 333-334.

d'Eschyle et ceux d'Euripide, et que j'y pesasse les vers du nouveau critique avec ceux d'Homère, on serait bien étonné de voir que dans chaque livre de son poème il ne s'en trouverait pas trois ou quatre qui fussent de poids<sup>37</sup>.

Cette polémique littéraire, qui a interrogé les hommes et les femmes de lettres quant à leurs rapports aux modèles antiques, a mêlé bien d'autres questionnements subordonnés. Par chance, si l'on peut dire, à travers cette polémique autour de la traduction de l'Iliade, nous pouvons voir que les Anciens comme les Modernes se sont accordés sur un point : les limites de la langue française, et par conséquent, de son écriture poétique, notamment face à la vision que l'on conserve des vers antiques. Nous sommes à la fin du règne de Louis XIV, et l'alexandrin sublimé par Racine et théorisé par Boileau, Bouhours ou Richelet apparaît comme un instrument insuffisant, en tout cas comme outil de traduction. Bien entendu, les réflexions menées par la Motte et par Fénelon s'appliquent aussi à l'écriture poétique française en général, et, tôt dans le siècle, le vers laissé par le Grand Siècle semble manquer, pour les critiques comme pour les poètes, d'harmonie, de mesure, de variété, et de capacité à s'étendre ou, au contraire, à se resserrer.

Durant les décennies suivantes, l'opposition entre traditionalisme et progressisme vis-à-vis des préceptes des Anciens s'est à nouveau manifestée, mais dans d'autres genres d'écriture, et le vers ne fut plus l'un des noyaux des préoccupations littéraires ; il semblerait même que l'antiquité, ses auteurs et ses textes, aient quelque peu été abandonnés. C'est du moins ce que laissent paraître différents témoignages de l'époque. En 1737, dans ses Conseils à un journaliste, Voltaire regrette la disparition progressive de l'apprentissage du grec<sup>38</sup> ; en 1753, le père jésuite Guillaume Berthier écrit une lettre à l'abbé Dubreüil, alors que celui-ci travaille sur l'œuvre d'Hésiode, et lui fait part de l'importance de ces travaux :

Je souhaite que votre projet réussisse dans un siècle si ennemi de l'étude de l'antiquité et de toute bonne littérature. Cela fait des progrès sensibles, et dans trente ans, personne ne saura lire le grec<sup>39</sup>.

Suite à cette querelle de début de siècle, il semblerait que la réflexion littéraire sur l'antiquité poétique soit passée au second plan ; les auteurs antiques n'ont bien sûr pas disparu du paysage intellectuel, et au contraire, nourrissent l'inspiration d'autres domaines, si l'on en croit le tableau dressé par Émile Egger dans son ouvrage *l'Hellénisme en France* : Condillac et Montesquieu cherchent chez les philosophes et les historiens les principes politiques qui nourrissent leur réflexion, Rousseau interroge

---

<sup>37</sup> Ibid., p. 407-408.

<sup>38</sup> Voltaire, *Œuvres complètes*, t. 1, « Mélanges littéraires », Renouard, Paris, 1821, p. 302 : « Il est triste que le grec soit négligé en France ; mais il n'est pas permis à un journaliste de l'ignorer. Sans cette connaissance, il y a un grand nombre de mots français dont il n'aura jamais qu'une idée confuse ; car depuis l'arithmétique jusqu'à l'astronomie, quel est le terme d'art qui ne dérive de cette langue admirable ? ».

<sup>39</sup> Cité par Émile Egger, *L'hellénisme en France*, t. 2, Didier et Compagnie, Paris, 1869, p. 263.

l'éducation antique en même temps qu'il reconsidère l'éducation moderne, Charles Rollin renouvelle l'historiographie de la période antique. Il faut attendre les ouvrages de Mme de Staël ou de Chateaubriand pour que le spectre de la littérature antique revienne au premier plan de la scène critique ; du côté des poètes, un nom, celui d'André Chénier, se démarque particulièrement des autres car on voit, à l'époque, sous sa plume, reflourir une inspiration antique, thématique et formelle.



## André Chénier et la lyre antique

À peine le sacré cantique  
S'éloigne et meurt à l'Orient,  
Entendez-vous, pur et brillant,  
Un accord de la lyre antique ?  
Cette lyre que Thèbes a transmise aux Romains,  
Qui sait chanter les dieux et Nèère et la gloire,  
Que Chénier réveilla si fraîche, et dont l'ivoire  
S'échappa sanglant de ses mains ?

Émile Deschamps, « À A. de Vigny »

Le premier poète à avoir montré la voie d'une remise en question de l'architecture classique du vers alexandrin, et dont l'influence est indéniable sur l'écriture poétique qui lui a succédé, bien que ses jours se soient précocement terminés en 1794 sur l'échafaud, est André Chénier. Observons ce que Sainte-Beuve, en tant que critique et en tant que poète, voit dans l'œuvre de Chénier :

Un des premiers soins de l'école d'André Chénier a été de retremper le vers flasque du dix-huitième siècle, et d'assouplir le vers un peu roide et symétrique du dix-septième siècle ; c'est de l'alexandrin surtout qu'il s'agit. Avec la rime riche, la césure mobile et le libre enjambement, elle a pourvu à tout, et s'est créé un instrument à la fois puissant et souple<sup>40</sup>.

Ces mots de Sainte-Beuve, publié chez Delangle le 4 avril 1829, sont peut-être les premiers à souligner le rôle véritablement essentiel qu'a joué André Chénier dans l'histoire de la poésie française ; le critique précise cependant, en note<sup>41</sup>, que le terme d'école, maladroitement présent à défaut d'autre choix, désigne davantage une filiation de pensée et de conception esthétique qu'une véritable file littéraire, qui inclurait un chef et un texte de référence, comme cela a pu être observé dans l'histoire littéraire. Néanmoins, si le terme d'école recouvre une rigidité institutionnelle qui est ici impropre, l'influence d'André Chénier sur les écritures poétiques qui lui ont succédé est manifeste, comme en témoigne ce vibrant hommage de Charles Maurras :

Arrêté du dernier coup de Thermidor, comme au seuil sanglant de son avenir, André Chénier aura tenu dans sa forte tête sonore les cent ans de la poésie qui germait. Entre tous les poètes qui lui ont succédé,

---

<sup>40</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Michel Lévy Frères, Paris, 1863, p. 148.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 210 : « Ce mot d'école et de disciple qui revient souvent, parce qu'il simplifie le langage, n'implique aucune idée d'imitation servile ; il exprime seulement une certaine communauté de principes et de vues sur l'art. ».

on peut se rendre compte que pas un n'éleva la voix sans devoir contracter quelque haute dette envers lui<sup>42</sup>.

Né à Constantinople, d'un père français et d'une mère grecque, et revenu en France trois ans après, éduqué par sa mère elle-même, le jeune Chénier ne tarda pas à se familiariser avec la langue grecque et avec la métrique antique, ce dont il témoigna lui-même dans un poème demeuré célèbre<sup>43</sup> :

A peine avais-je vu luire seize printemps  
Aimant déjà la paix d'un studieux asile,  
Ne connaissant personne, inconnu, seul, tranquille,  
Ma voix humble à l'écart essayait des concerts ;  
Ma jeune lyre osait balbutier des vers.  
Déjà même Sappho, des champs de Mytilène,  
Avait daigné me suivre aux rives de la Seine.

Chateaubriand, son contemporain érudit et confrère homme de lettres, écrit dans le *Génie du christianisme*, alors qu'il évoque ce talent que la Révolution a forcé au silence :

Voici quelques fragments que nous avons retenu de mémoire, et qui semblent être échappés à un poète grec ; tant ils sont pleins du goût de l'antiquité<sup>44</sup>.

Émile Faguet, l'un des principaux critiques qui se soient penchés sur l'œuvre de Chénier, souligne que cette ligne esthétique est venue très tôt au jeune Chénier, puisqu'elle lui apparaît dès sa vingtaine :

Ce qu'il veut alors, élève de Brunck, de Barthélemy, de Guys et de Choiseul-Gouffier, c'est faire passer les beautés de la poésie grecque dans la littérature française en leur intégrité, sans les altérer sous prétexte de les embellir et sans les effacer sous prétexte de les accommoder à notre goût. Ce qu'il veut, c'est une « renaissance » vraie, c'est-à-dire à la fois plus discrète et plus intime que celle de Ronsard ; plus discrète, en ce qu'elle ne consistera pas à copier violemment, à arracher par lambeaux l'antiquité et à la plaquer dans des poèmes français comme pièces de gazon dans un parterre ; plus intime, en ce qu'elle consistera à penser à nouveau et à sentir à nouveau les choses d'Attique, d'Ionie et de Sicile et à se faire une âme, un cœur, un esprit et des sens antiques, par une sorte *d'innutrition* continue et perpétuelle<sup>45</sup>.

Cette relation privilégiée avec la culture grecque en a fait l'un des plus grands initiateurs de l'hellénisme en France, et a particulièrement servi son expérience de

---

<sup>42</sup> Charles Maurras, *Un débat sur le romantisme*, Flammarion, Paris, 1928, p. 101.

<sup>43</sup> André Chénier, « Épître au marquis de Brazais » in *Poésies*, NRF-Gallimard, Paris, 1872, p. 329 :

<sup>44</sup> François René de Chateaubriand, *Œuvres de M. Le vicomte de Chateaubriand*, Furne et Compagnie, Paris, 1840, p. 606. Il s'agit d'une note ajoutée au *Génie du christianisme*.

<sup>45</sup> Émile Faguet, *André Chénier*, Hachette, Paris, 1902, p. 43.

poète. Chénier ne se contentait pas de lire les grands poèmes grecs, mais annotait les textes d'Homère et d'Aristophane, de Pindare et de Sappho, de Théocrite et d'Anacréon, marquant les passages à imiter ou conservant les expressions à s'approprier ; ne pouvant dissocier l'émotion du mètre qui la porte, son étude s'est étendue à l'analyse de la prosodie grecque, comme Émile Egger, dans son ouvrage *L'hellénisme en France*<sup>46</sup>, le rapporte ; il aurait partagé son intérêt entre les différents mètres grecs et les élégiaques latins, tels que Propertius ou Tibulle, et analysé certaines œuvres de Catulle. Egger d'insister sur le rapport unique que Chénier entretient avec les auteurs antiques, un rapport qui pose une distinction profonde entre imitation et inspiration :

Ce n'est pas copier servilement la métrique d'Homère ou de Pindare (on a pourtant conservé dans ses papiers une liste très nettement rédigée des trente-huit principaux mètres en usage chez les poètes grecs), ni celle de Virgile ou d'Horace, ni même celle de Racine ou de Voltaire. Il ne demande à ses maîtres que des leçons et comme des méthodes générales d'harmonie ; mais il entend bien inventer et produire son propre fond.[...] Parmi les ébauches nombreuses, les notes et les analyses d'ouvrages anciens que renferment ses papiers, dans un fascicule de projets et de pièces ébauchées, je trouve ces lignes : « Il n'y a guère eu que Molière, chez les modernes, qui eût un véritable génie comique, et qui ait vu la comédie en grand. Plusieurs autres ont fait chacun une ou deux excellentes pièces ; mais lui seul était né poète comique... Il faut refaire des comédies à la manière antique. Plusieurs personnes s'imagineraient que je veux dire par là qu'il faut y peindre les mœurs antiques. Je veux dire précisément le contraire. » Nous sommes donc assurés qu'il n'entendait pas imiter à la façon de Ronsard. Assurément nul poète ne fut plus passionné pour les œuvres du génie grec : poésie, architecture, sculpture, et jusqu'aux médailles, tout l'y séduisit. Son cœur et son imagination sont pleins de ces enchantements ; sa mémoire déborde de ces souvenirs ; mais ni cette passion ni cette érudition ne gênent en rien sa liberté<sup>47</sup>.

Cet intérêt qu'il semble cultiver pour les prosodies étrangères paraît se confirmer lors de son séjour à Londres, de 1787 à 1790, en tant qu'attaché de l'ambassadeur du roi, alors qu'il découvre Milton, « grand aveugle dont l'âme a su voir tant de choses »<sup>48</sup> ; la découverte progressive qu'il fait de la poésie anglaise pendant son séjour ainsi que son admiration pour la souplesse et l'expressivité de la prosodie anglaise le font écrire des vers laudatifs, dans un poème réflexif célèbre, « L'invention » :

Ce n'est qu'aux inventeurs que la vie est promise.  
Nous voyons les enfants de la fière Tamise,  
De toute servitude ennemis indomptés ;  
Mieux qu'eux, par votre exemple, à vous vaincre excités,  
Osons ; de votre gloire éclatante et durable  
Essayons d'épuiser la source inépuisable.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Emile Egger, *L'hellénisme en France*, t.2, Didier et Compagnie, Paris, 1869, p. 339.

<sup>47</sup> Ibid., pp. 339-340.

<sup>48</sup> André Chénier, *Œuvres poétiques*, vol.2, « Suzanne », Garnier, Paris, 1889, p. 106, v. 26.

<sup>49</sup> André Chénier, *Poésies*, « L'invention », NRF-Gallimard, Saint-Amand, 2010, p. 336-337, v. 19-24.

Chénier n'est pas le premier poète à s'intéresser aux prosodies antiques ou à la poésie anglaise, bien au contraire. L'originalité de Chénier repose dans son extrême familiarité avec ces systèmes poétiques différents de celui de la langue française, car il est le premier à avoir tenté de donner à la versification française une mélodie qui soit plus prosodique – où le rythme reposerait sur le phrasé poétique – que métrique – où le rythme se fonde une structure isosyllabique<sup>50</sup> prédéterminée. Théodore de Banville lui en rend grâce, avec le langage expressif et direct qui lui est propre :

[...] il fallut un être divin, fils d'une Grecque, André Chénier, pour délivrer le vers de ses liens ignobles. Il paraît, et avec lui le vers divin, ailé, harmonieux, tendre et terrible, descend du ciel avec les ailes frémissantes et l'œil enflammé de l'oiseau. Chénier ne pouvait rien demander à la tradition française, elle était morte et déjà pourrie ; il trouve son inspiration chez nos grands aïeux grecs et latins, et avec lui la musique du vers se réveille, ferme, ondoyante et sonore<sup>51</sup>.

Chénier apparaît pour bien des théoriciens comme celui qui a véritablement renouvelé l'architecture du vers français, ou du moins comme celui qui a su renouveler l'usage des outils que la versification offrait à sa plume afin d'offrir une nouvelle conception du rythme interne qu'un alexandrin pouvait porter. De nombreux poètes et critiques suspectèrent que cette souplesse nouvelle donnée à la structure du vers, cette refonte de l'alexandrin dans un moule rythmique différent lui provenait directement de sa familiarité avec la poésie grecque ; Victor Hugo évoque « cette manie de mutiler ses phrases, et, pour ainsi dire, de les tailler à la grecque »<sup>52</sup>, tandis que Louis Becq de Fouquières, à la fois extrêmement érudit dans les lettres antiques et fin connaisseur de l'œuvre de Chénier, auteur, entre autres, d'un traité de versification novateur, consacre de longs développements de sa préface aux œuvres de Chénier, à souligner l'influence de la prosodie grecque dans son écriture :

Pénétré d'Homère, de Pindare, de Théocrite, André Chénier a su plier aux grâces ioniennes et doriennes la langue à laquelle étaient restés fièrement fidèles Rabelais, Amyot, Corneille, Pascal et La Fontaine. Son but constant son ambition était tout en s'inspirant de l'indulgente philosophie d'Horace et de la mélancolique tendresse de Virgile, de contraindre les Muses françaises à allier, aux suaves accents de Racine, le naturel et l'ample grandeur d'Homère, ainsi que la simplicité de Théocrite. [...] On le voit, soumis à des influences diverses et multiples, le génie d'André Chénier est complexe et formé de ce qu'il y a de plus délicat, de plus subtil, de plus mollement gracieux dans cette abstraction qu'on nomme le beau. Partout, dans Virgile, dans Racine, dans La Fontaine, ce sont les secrets de l'art grec qu'il surprend. Partout il va recueillir les moindres gouttes de miel qu'ont çà et là déposées les abeilles de l'Hymette ; partout, comme Horace, il respire ces légers parfums, nourriture ambrosienne, qui s'étaient dissipés dans les airs avec l'âme des Ptolémées<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Système poétique dans lequel toutes les syllabes ont la même valeur, ou durée.

<sup>51</sup> Théodore de Banville, *Petit traité de versification*, G. Charpentier, Paris, 1883, p. 106.

<sup>52</sup> Victor Hugo, *Oeuvres*, t.1, « Littérature et philosophie mêlées », Meline, Bruxelles, 1836, p. 548.

<sup>53</sup> André Chénier, *Poésies*, NRF-Gallimard, Saint-Amand, 2010, p. VIII-XI.

Nous connaissons tous les célèbres vers dans lesquels Victor Hugo se réclame être l'auteur d'un bouleversement rythmique dans l'alexandrin : « J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin »<sup>54</sup> ou « J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose »<sup>55</sup> ; Chénier, quant à lui, n'a pas revendiqué à grands cris être l'instigateur de quelque révolution que ce soit, mais il était sans doute conscient du caractère novateur de ses constructions rythmiques<sup>56</sup>. Aussi l'œuvre de Chénier et sa portée théorique ne doivent-elles être envisagées que sous ce double rapport, sous cette double complexité, d'innover et d'assouplir la construction rythmique et les schémas accentuels tout en conservant la facture classique du vers. Becq de Fouquières, dans sa préface, a souligné cette délicatesse de la « révolution » de Chénier :

Certes, l'essence même d'un tel génie est la liberté. Or, à l'époque, où vient André, la doctrine de Boileau, clair reflet de Port-Royal, était puissante encore, et elle était d'autant plus difficile à ébranler qu'elle s'appuyait sur la raison, base essentielle de toute production de l'esprit. Il fallait donc, non pas détruire, non pas nier cette doctrine, mais l'élargir, l'assouplir, lui rendre en grâces ce qu'on lui ôtait en austérité ; en un mot, retremper la raison inflexible de Boileau au libre génie d'Horace. L'avoir osé est une des plus brillantes gloires d'André<sup>57</sup>.

Fidèle à la tradition du XVI<sup>e</sup> siècle, Chénier a choisi d'employer dans ses élégies l'alexandrin comme équivalent français à l'hexamètre élégiaque. La première rupture qu'il introduit dans son alexandrin élégiaque est d'ordre syntaxique à l'encontre de l'enjambement et de l'adéquation entre mètre et syntaxe ; certaines irrégularités avaient déjà pu être constatées chez Racine, dont les Plaideurs, contient quelques entorses notables. Cependant, elles n'étaient alors qu'anecdotiques, n'étant, au sein des œuvres dans lesquelles elles apparaissent, guère plus que des licences exceptionnelles, toujours faites avec assez de retentissement poétique pour être légitimées. Dans l'œuvre de Chénier, au contraire, l'assouplissement des pivots métriques – césure et rime – comme délimitations syntaxiques est un souffle mélodique nouveau et récurrent, qui fait partie intégrante de son expression poétique. Prenons comme exemple ces vers extraits de l'élégie 15 du livre III, v. 23-26 :

Elle avance, elle hésite, elle traîne ses pas,  
Grande, blanche. Sa tête aux traits délicats,  
Est penchée. Elle rit. Mais à demi-troublée,  
D'un léger vêtement couverte non-voilée.

---

<sup>54</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, I, 26, « Quelques mots à un autre », Livre de Poche, Paris, 2005, v. 84.

<sup>55</sup> *Ibid*, I, 7, « Réponse à un acte d'accusation », v. 179.

<sup>56</sup> Dans son poème métapoétique « L'invention », il expose avec clarté l'attitude qu'il adopte face aux exigences esthétiques du classicisme.

<sup>57</sup> André Chénier, *Poésies*, NRF-Gallimard, Saint-Amand, 2010, p. XI-XII.

La déconstruction syntaxique née du rythme paratactique, la ponctuation forte après la quatrième syllabe du vers 24 et du rejet au vers 25 évoquent ici respectivement l'hésitation d'une part et la courbure du cou d'autre part ; ces vers, pris presque au hasard, sont représentatifs de la structuration rythmique dont Chénier use à l'envi ; cet emploi des licences généralisées et accumulées ne sert pas, comme on a pu le trouver avant Chénier, la mise en exergue d'un unique syntagme à souligner, mais est érigé comme fondement systématique de toute une construction. Psychologiquement, l'attention du poète comme celle du lecteur, ne se concentre pas sur un vers considéré comme unité métrique individuelle, ni même sur un distique dont l'unité serait la rime, mais se laisse au contraire saisir et surprendre par la superposition d'une structure globale classique nécessairement débordée par le flot syntaxique. Aussi Chénier n'hésite-t-il pas à se servir des procédés enjambants pour donner à ses vers une fluidité qui corresponde à un lyrisme trop tumultueux ou trop délicat pour être contenu dans la rigidité des vers classiques symétriques.

Les déséquilibres rythmiques que Chénier inflige à la symétrie classique ne sont pas le fruit du hasard, mais le reflet de cette prosodie antique qui le berce ; les procédés enjambants ont une conséquence directe sur l'architecture d'une strophe, puisqu'ils appellent, dans leur dimension novatrice, une ponctuation forte qui ne soit pas à l'hémistiche ou à la rime. Néanmoins, Chénier intègre parfois à ses constructions versifiées des ponctuations fortes qui ne sont pas engendrées par un rejet ou un contre-rejet, mais qui ont une valeur propre, et ce fait a une répercussion importante sur l'architecture rythmique globale d'un vers, puisqu'elles créent des coupes – ou césures – secondaires. Or, la présence régulière de ces ruptures syntaxiques fortes à l'intérieur des hémistiches d'un alexandrin, amoindrissant par leur seule existence la césure classique toujours présente à l'hémistiche, ne sont pas sans rappeler certaines coupes des vers antiques, car elles apparaissent de part et d'autre de la césure centrale. En ce qui concerne le premier hémistiche, évoquons la coupe secondaire à la quatrième syllabe, que Jean-Michel Gouvard nomme<sup>58</sup> la « coupe syntaxique majeure quatrième »<sup>59</sup>. Nous pouvons également trouver une coupe syntaxique forte après la troisième syllabe<sup>60</sup>, qui sur le même principe, attire à elle l'attention rythmique de la

---

<sup>58</sup> Jean Michel Gouvard, « Le vers d'André Chénier dans les *Élégies* », in *Questions de styles*, n°3, 2006, p. 71-85.

<sup>59</sup> Nous noterons ici la coupe secondaire forte « / » et « + » la césure à l'hémistiche :

Elle a tout vu. / Bientôt + cris, reproches, injure (« *Élégies* », II, 10, v. 21)  
 Tiens. C'est ici. / Voilà + ses jardins solitaires (« *Élégies* », II, 14, v. 29)  
 Je suis libre. / Camille + à mes yeux n'est plus rien. [...]  
 Je me connais. / Toujours + je suis libre et je sers ; (« *Élégies* », II, 22, v. 2 et v. 6)

<sup>60</sup> Les vers suivants donnent un exemple de ces coupes syntaxiques fortes après la troisième syllabe :

Elle plaît. / Mes amis, + vos yeux en sont témoins. (« *Élégies* », I, 3, v. 49)

diction. De manière plus exceptionnelle, la coupe syntaxique forte peut être trouvée après la deuxième syllabe, généralement à usage anaphorique<sup>61</sup> ; dans le poème « l'Invention », dont nous avons déjà évoqué certains vers, et qui est un poème particulièrement démonstratif de la nouvelle esthétique à laquelle Chénier aspire, l'anaphore de cette coupe majeure deuxième, reflète la persistance avec laquelle il faut se consacrer aux travaux poétiques<sup>62</sup> ; la coupe syntaxique forte peut également être trouvée après la première syllabe, mais cet emploi est rare, même pour l'écriture moderne de Chénier, et sa distance d'avec l'hémistiche la rend moins apte à remplacer le pivot rythmique central.

Dans le second hémistiche, nous pouvons trouver une coupe syntaxique majeure à la huitième syllabe<sup>63</sup> ; la césure de l'alexandrin de l'époque se situant après la sixième syllabe, la présence de la coupe huitième et de la césure isolent les deux syllabes qu'elles entourent et ce procédé peut évoquer la même habitude dans les prosodies antiques, où le segment syntaxique placé entre la césure centrale – qu'elle fût après le cinquième demi-pied ou après le cinquième demi-pied et demi – et

---

Je crois la voir muette et le regard confus,  
Pleurante. / Sa beauté + présomptueuse et vaine (« Élégies », II, 11, v. 18-19.)  
Suis-nous, si tu le peux. La joie à nos festins  
T'appelle. / Viens, les fleurs + ont couronné la table ; (« Élégies », II, 11, v. 10-11)

<sup>61</sup> Nous pouvons trouver des exemples de coupes syntaxique forte après la deuxième syllabe dans ces quelques vers :

Venez. / J'ai fui la ville + aux Muses si contraires, [...]  
Venez. / Que vos bontés + ne me soient point avares (« Élégies », I, 4, v. 9 et v. 17)  
Allons. / Haïssons-la, + puisqu'elle veut ma haine. (« Élégies », II, 20, v. 62)  
Allons. / Mais si Camille, + ô dieux ! vient à l'apprendre ? (« Élégies », II, 10, v. 14)  
Allons. / Et pour Camille + elle n'a qu'à dormir (« Élégies », II, 14, v. 23)

<sup>62</sup> Dans le cas de cette anaphore, le « e » final est élidé à chaque reprise :

Travaille ; / ose achever + cette illustre conquête. [...]  
Travaille. / Un grand exemple + est un puissant témoin. [...]  
Travaille. / A nos censeurs + c'est à toi de montrer (« L'Invention », v. 252, v. 254, et v. 261)

<sup>63</sup> Dans les vers suivants, les segments syntaxiques « mes yeux », « m'appelle », « sans trouble » et « il rit » sont mis en exergue de par cette position particulière, entre la césure centrale et la coupe huitième :

Dieu d'oubli, viens fermer + mes yeux. / O dieu de paix ! (« Élégies », II, 17, v. 27-28)  
Tout m'enrichit et tout + m'appelle ; / et chaque ciel  
M'offrant quelque dépouille utile et précieuse. (« Élégies », I, 19, v. 20-21)  
Que dis-je ? On aime alors + sans trouble ; / et les amants  
Ignorant le parjure, ignorent les serments. (« Élégies », II, 3, v. 51-52)

l'héptémimère – située après le septième demi-pied – ou la diérèse bucolique – entre le quatrième et le cinquième pied. La coupe syntaxique forte peut également être trouvée après la neuvième syllabe<sup>64</sup>, ou après la dixième, qui est moins attestée, considérant la difficulté de placer un segment syntaxique non enjambant entre la coupe dixième et la rime.

Ces coupes syntaxiques fortes, qui renouvellent la structuration interne du vers, permettent d'accroître le nombre d'articulations métriques, qui font de ce vers moderne une matière poétique bien plus souple, comme l'exprimait déjà Sainte-Beuve dans une métaphore mémorable :

Nos vers modernes sont un peu coupés et articulés à la manière des insectes, mais, comme eux, ils ont des ailes<sup>65</sup>.

Le terme le plus approprié que nous puissions adopter pour résumer ce propos de Sainte-Beuve est celui de segmentation ; sous la plume de Chénier, le vers alexandrin a gagné une souplesse nouvelle, une flexibilité qui semblerait un écho direct aux modulations architecturales des vers antiques.

Bien que la connaissance qu'avait Chénier de la poésie antique grecque fût large et érudite, le poète qui a exercé l'influence sur son œuvre est incontestablement Homère. Ce n'est pas sans raison que celui qu'on appelle le poète de la Révolution disait « Je veux être l'Homère des Modernes » ; être un nouvel Homère, cela signifiait avant tout renouer avec une tradition poétique libérée, moins formelle et plus authentique, en un mot, revenir à la spontanéité des sources poétiques après les errements formels des siècles précédents. À la façon de cet Homère dont il se veut l'héritier, Chénier considère les vers comme une ligne modulable sont les segments

---

<sup>64</sup> Quelques exemples de cette coupe neuvième et de la coupe dixième :

Bien plus, pauvre insensé ! + j'en rougis. / Mille fois  
Ta louange a monté ma lyre avec ta voix. (« Élégies », II, 20, v. 55-56)  
Un rimeur voit partout + un nuage ; / et jamais  
D'un coup d'oeil ferme et grand n'a saisi les objets. (« L'invention », v. 325-326)  
Dieu jeune, viens aider + sa jeunesse. / Assoupis,  
Assoupis dans son sein cette fièvre brûlante (« Poésies Antiques », v. 8-9)  
Me ronge : avec effort + je respire ; / et je crois  
Chaque fois respirer pour la dernière fois. (« Poésies Antiques », v. 31-32)

Viens, ô ma lyre ! Ô toi mes dernières amours ;  
(Innocentes du moins) + viens, ô ma lyre ; / accours. (« Élégies », I, 23, v. 7-8)  
Si je chante les dieux + ou les héros ; / soudain  
Ma langue balbutie et se travaille en vain (« Élégies », I, 6, v. 17-18)

<sup>65</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve, Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, Michel Lévy Frères, Paris, 1863, p. 161.

syntactique peuvent être considérés isolément, voire déplacés. En 1928, Milman Parry publia une thèse<sup>66</sup> qui postulait l'existence d'un système dans lequel les épithètes homériques qui sont propres à chaque héros de l'Iliade et de l'Odyssée, forment, une fois associés au nom du héros, des formules métriques qui correspondent exactement aux segments quantitatifs qui s'étendent du début du vers à une coupe métrique déterminée, ou d'une coupe déterminée à la fin du vers ; chaque nom de héros ayant plusieurs épithètes possibles, les ensembles métriques permettent ainsi d'incorporer les personnages récurrents à toutes les possibilités métriques. À partir de ces travaux, Joseph Russo publia en 1963 un article<sup>67</sup> qui établissait différents types de vers formulaires, analysant l'incorporation de ces formules dans les coupes syntaxiques des vers homériques : le segment syntaxique pouvait se situer entre le début du vers et une première coupe syntaxique, entre une première coupe syntaxique et la césure médiane, entre la césure médiane et une coupe secondaire dans le second hémistiche, ou entre cette coupe secondaire dans le second hémistiche et la fin du vers.

La nouvelle segmentation donnée à l'alexandrin par les coupes secondaires, cette métamétrie – ou constitution en différents segments – poétique se retrouve dans l'emploi de schémas métriques similaires chez Chénier, qui a transposé dans les différents segments métriques des unités sémantiques prédéterminées.<sup>68</sup> C'est peut-être cette

---

<sup>66</sup> Milman Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Les Belles Lettres, 1928.

<sup>67</sup> Joseph A. Russo, Transactions and proceeding of the American Philological Association, "A closer look at Homeric Formulas", 1963.

<sup>68</sup> Voici un exemple précis : dans la tradition élégiaque, Chénier cristallisait les émotions amoureuses derrière le visage de « Camille » ; mot trisyllabique, ce nom propre peut remplir n'importe quelle moitié des deux hémistiches, mais, compte tenu de sa syllabe finale féminine susceptible d'être élidée, il peut également compter comme un mot de deux syllabes s'il est suivi d'un mot commençant par une voyelle. Nous pouvons recenser plusieurs configurations répétitives semblables dans lesquelles le nom « Camille » est métriquement employé. À l'ouverture des vers, dans le premier segment, le nom remplit le plus souvent deux syllabes :

Camille / où tu n'es point, + moi je n'ai pas de Muse. (« Élégies », II, 8, v. 17)

Camille / est un besoin + dont rien ne me soulage (« Élégies », II, 7, v. 17)

Camille / dans mon cœur + ne trouve plus des armes (« Élégies », II, 11, v. 15)

Une variation est possible avec l'insertion d'un monosyllabe initial :

Ô Camille, / tu dors ! + tes doux yeux sont fermés. (« Élégies », II, 17, v. 19)

Ô Camille ! / l'amour + aime la solitude (« Élégies », II, 7, v. 2)

Ma Camille, / je viens, + j'accours, je suis chez toi. (« Élégies », II, 18, v. 36)

Ce nom propre peut remplir le deuxième segment du vers, qui s'étend de la première coupe syntaxique forte à la césure centrale maintenue, mais affectée par la liaison ou la ponctuation :

Il fut un temps, / Camille, + où plutôt qu'à me fuir (« Élégies », II, 8, v. 71)

Allons. / Et pour Camille + elle n'a qu'à dormir (« Élégies », II, 14, v. 23)

Je suis libre. / Camille + à mes yeux n'est plus rien (« Élégies », II, 22, v. 2)

capacité à fragmenter le vers, rendue plus sensible par l'emploi d'unités sémantiques formulaires correspondant aux différents segments métriques, que Victor Hugo désignait par « cette manie de mutiler ses phrases, et, pour ainsi dire, de les tailler à la grecque ».

Cette expansion des potentialités syntaxiques offre à Chénier des libertés lyriques nouvelles telles que deux enchaînements de vers ne seront jamais semblables, comme c'est le cas dans la prosodie grecque. Lors de tels enchaînements la césure est dépossédée de sa qualité de repère, sur le plan syntaxique, et ne demeure guère plus qu'un inter-mot parmi d'autres, bien que toujours présente. Chénier conçoit son vers comme pouvait le faire un Virgile : le maillon d'une chaîne poétique, le fil d'un tissu où chaque vers ne répond pas à celui qui le suit ou le précède, mais à tout un groupe harmonique.

Certains vers ainsi segmentés en enjambements peuvent même amener dès lors la question de la définition du vers, qui n'est plus véritablement une unité sémantique. Ainsi dans les vers suivants, l'alexandrin est « haché », et puisque le souffle de la diction repose en partie sur ces repères syntaxiques, certaines césures et même certaines fins de vers sont des pauses rythmiquement moins marquées que les coupes majeures dans les hémistiches<sup>69</sup>. Ces nouvelles dispositions syntaxiques permettent de créer de nouveaux ensembles signifiants et harmoniques, puisque la structure des enchaînements

---

À diverses reprises, cette unité sémantique remplit le troisième segment métrique, entre la césure centrale et une coupe syntaxique secondaire située dans le deuxième hémistiché :

Et moi, tout mon bonheur, + Camille, / mon trésor. (« Élégies », II, 18, v. 32)

Le front calme et serein. + Camille, / je veux voir (« Élégies », II, 15, v. 55)

Enfin, on peut la retrouver fréquemment à la rime :

Allons, l'heure est venue, + allons trouver Camille. (« Élégies », II, 18, v. 1)

Errant et fugitif + je demande Camille (« Élégies », II, 8, v. 29)

Partout, reine ou bergère, + elle est toujours Camille (« Élégies », II, 7, v. 22)

À la manière grecque, cette unité sémantique connaît dans les vers élégiaques de Chénier quatre positions alternatives, entre les pivots métriques qui délimitent les segments de ce vers. Il en va de même, dans la poésie élégiaque latine, où Tibulle avait Délie et Catulle avait Lesbie.

<sup>69</sup> En voici un exemple :

La jeune belle aussi, rouge et le front baissé,

Vient ; / jette sur le lit + un coup-d'oeil. / L'insensé

Tremble ; / sous ses tissus + il veut cacher sa tête. (« Poèmes Antiques », I, v. 131-133)

de vers devient une potentialité d'expression dans le discours poétique et offre des richesses nouvelles à un lyrisme difficilement exprimable dans un carcan trop régulier<sup>70</sup>.

Dans sa préface des Poésies de Chénier, Louis Becq de Fouquières décrit ainsi la souplesse du vers grec :

En lisant les vers grecs, on est frappé de la liberté du poète au milieu de tant de règles prosodiques. Tout en rangeant, coordonnant les mots selon les lois voulues, il reste libre de développer sa pensée, de la suspendre, de l'arrêter soudain dans un brusque repos, sans être astreint à faire coïncider une harmonie immuable, qui se reproduit presque la même à chaque vers, avec l'harmonie complexe et multiple de la pensée, qui n'admet d'autres lois que celles du génie<sup>71</sup>.

Jusqu'à Chénier, il n'avait été théoriquement fait aucune mention de telles coupes secondaires comme procédé poétique récurrent ; par ce nouveau découpage de la phrase « à la grecque » dans sa concordance avec les unités-vers, Chénier opère une dislocation de la structure fondamentale de l'alexandrin classique et, bien que ce soit à pas de géant, Victor Hugo n'a fait guère plus que de marcher sur ses traces ; car ces coupes secondaires introduisent comme nous venons de le voir des rejets et des contre-rejets à la rime mais également des procédés d'enjambement à la césure, dont la situation devient paradoxale puisqu'elle est virtuellement présente mais voit son rôle métrique démarcatif amoindri. Ces coupes secondaires, ne se contentent pas de découper le vers ; celles qui sont issues des enjambements lient les deux vers entre eux, et remettent ainsi en question l'unité conceptuelle du vers ; l'intonation est incitée, par ces rejets ou ces contre-rejets, à ne pas se reposer sur la rime, mais à enchaîner directement sur le début du vers précédent. Ces coupes secondaires particulières ont une portée conceptuelle importante, puisqu'elles diminuent la rime comme repère démarcatif du vers qu'elle aurait acquis durant la transition du système métrique quantitatif vers le système syllabique.

Ces types de vers nouveaux, articulés, que Sainte-Beuve nomme « vers modernes » ne sont pas pour autant règle générale ; la facture exceptionnelle de ces vers

---

<sup>70</sup> Dans l'ensemble de vers suivants, la rapide succession et la variété des coupes soulignent la versatilité et les contradictions inhérentes au comportement amoureux tel qu'il est montré dans l'élégie :

Ah ! Des pleurs ! / Des regrets ! + Lisez, amis. / C'est elle.  
On m'outrage, on me chasse, + et puis on me rappelle.  
Non : il fallait d'abord + m'accueillir sans détours.  
Non, non : je n'irai point. + La nuit tombe ; / j'accours.  
On s'excuse, on gémit ; + enfin on me renvoie  
Je sors. / Chez mes amis + je viens trouver la joie :  
Et parmi nos festins + un billet repentant  
Bientôt me suit et vient + me dire qu'on m'attend. (« Elégies », II, 14, v. 1-8)

<sup>71</sup> André Chénier, Poésies, NRF-Gallimard, Saint-Amand, 2010, p. LXXII.

ne saurait être appréciée que dans un maniement ponctuel, dans un corps poétique encore « régulier ». Sainte-Beuve lui-même modère la présence de ces vers modernes dans l'œuvre de Chénier, ce qui n'en diminue pas la nature novatrice :

Ira-t-on conclure de ces différences essentielles que la forme de Racine ne se rencontre jamais chez André Chénier et ses successeurs ? Rien ne serait moins exact. En se permettant de jeter souvent le vers dans un nouveau moule, on ne s'est pas interdit de s'en tenir à l'ancien quand il suffisait ; suivant l'adage vulgaire, qui peut le plus peut le moins, et, envisagé de la sorte, l'alexandrin de Racine n'est qu'un cas particulier de la formule générale d'André Chénier. Nous reconnaitrons même très volontiers que ce cas doit rester le plus fréquent dans l'application. Sur vingt bons vers de l'école moderne, il y en aura toujours quinze qu'à la rigueur Racine aurait pu faire<sup>72</sup>.

Il demeure intéressant néanmoins, de voir qu'aux yeux des critiques qui lui ont directement succédé, les réformes rythmiques apportées par André Chénier n'apparaissent que comme des ébauches, des squelettes qui préfiguraient une construction poétique bien plus complexe dont sa mort aurait privé la littérature :

Un de mes amis a coutume de comparer les vers dithyrambiques d'André Chénier, où les coupes et les enjambements surabondent, à ces combats d'écorchés auxquels s'exerçait l'illustre et infortuné Géricault. Plus tard, si l'artiste avait vécu, il aurait peut-être jeté de la peau sur ces muscles<sup>73</sup>.

Tel est l'héritage laissé par André Chénier ; les théoriciens du XIX<sup>e</sup> siècle, Sainte-Beuve et Becq de Fouquières en tête, s'accordent à reconnaître l'importance de son legs poétique, à savoir qu'il est le premier qui ait assoupli le carcan métrico-rythmique de l'alexandrin de Bouhours et de Boileau. En introduisant des coupes secondaires fortes, en segmentant l'alexandrin, l'écriture de Chénier a permis une reconsidération non seulement de la composition de l'alexandrin, mais du principe même de vers, puisque les enjambements, corollaires nécessaires de ces coupes secondaires, affaiblissent le rôle mélodique et rythmique de la rime. Que dire alors de ce que Sainte-Beuve a nommé, comme nous l'avons évoqué plus haut, « l'école d'André Chénier » ? Le terme d'école, particulièrement impropre, ne désigne pas tant les poètes qui se sont réclamés de son héritage, que les poètes qui ont marché, de manière plus ou moins consciente, dans ses traces. À travers la voix de Joseph Delorme, il nous dépeint tout d'abord, non en théoricien, mais en critique d'art, l'attitude de ces successeurs :

D'un autre côté, les successeurs d'André Chénier, isolés à l'origine par des circonstances particulières de naissance, de condition sociale, et, si l'on veut, de préjugés, nourris et vivant au sein d'idées, étroites peut-être, mais hautes et fortes, se sont retirés de bonne heure des discussions et des tracasseries politiques, où une première fougue chevaleresque les avait lancés ; ils se sont fait, à part, et dans une

---

<sup>72</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Michel Lévy Frères, Paris, 1863, p. 189.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 195.

atmosphère sereine, une vie de calme et de loisir ; laissant à d'autres les théories et la polémique, ils ont abordé l'art en artistes, et se sont mis amoureusement à créer. Mais, tous isolés qu'ils étaient du tourbillon, l'air du siècle montait jusqu'à eux, et ils le respiraient avec bonheur. Les vieux préjugés s'évanouissaient insensiblement à leurs yeux, et ne conservaient que leur sens mystique et sublime<sup>74</sup>.

C'est donc une filiation de pensée avant même d'être une filiation formelle ; un état d'esprit novateur, capable de faire table rase des anciennes problématiques et de se tourner vers l'avenir. Cela ne suffit assurément pas à fonder une communauté d'héritiers qui soit propre au legs du poète de la Révolution. C'est davantage dans les analyses littéraires des pensées de « Joseph Delorme » que se trouve un embryon de communauté poétique aux poètes qui ont marché sur ses traces. Alors qu'il évoque le débordement syntaxique, Sainte-Beuve mentionne les poètes qui, à ses yeux, sont redevables au travail de Chénier ; certains, tels que Victor Hugo ou Alfred de Vigny étaient attendus ; d'autres, moins reconnus par la postérité méritent d'être évoqués : ainsi Sainte-Beuve cite-t-il Pierre Lebrun et son Voyage en Grèce, Joseph Méry et Auguste Marseille Barthélémy, ou encore Émile Deschamps. À travers son visage fictif de Joseph Delorme, Sainte-Beuve s'inclut lui-même dans la liste des héritiers.

Enfin, il évoque, sur le plan stylistique, grâce à cette réforme de la construction rythmique initiée par Chénier, des vers de ses successeurs à la musicalité riche et étendue, qu'il relie directement à la poésie antique :

Qu'ont de commun entre eux tous ces vers que je viens de citer et tous ceux que j'omets ? Se ressemblent-ils autrement que par le plein, le large, le copieux ? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'ils me font, à moi et à plusieurs de mes amis, l'effet d'être de la même famille. Les langues anciennes ont à chaque pas de tels vers, et c'est le grand courant de leur fleuve en poésie. Pourquoi faut-il qu'en français on les compte<sup>75</sup> ?

Que de mots obscurs pour désigner cette nouvelle ampleur que prend l'alexandrin sous la plume de Chénier et de ses confrères poètes à la recherche du renouveau ; et pourtant, l'expression « le plein, le large, le copieux », désigne parfaitement ces abondances mélodiques et rythmiques qui ont fait de l'étude des vers antiques un sujet toujours renouvelé. L'austérité de la versification classique avait privé l'alexandrin de ces modulations où l'enjambement emplit les vers et les strophes, où les césures mobiles et secondaires créent une tension rythmique qui peut condenser ou étendre le vers, où les jeux harmoniques le rendent riche et complexe en brisant sa linéarité. Théodore de Banville, évoquant l'alexandrin de Chénier et de Hugo, emploie un vocabulaire similaire ; nous retrouvons l'expressivité, la richesse sonore ainsi que l'amplitude pour composer un vers nouveau, moderne, qui répond à un élan :

---

<sup>74</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Michel Lévy Frères, Paris, 1863, p. 177. Dans son article « Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé », Alain vaillant évoque « la densité expressive du vers » (p. 54).

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 189.

Le plein de l'idée, avec les grands mots mélodieux et le grand vers élané d'un seul jet, voilà la formule moderne<sup>76</sup>.

Le constat critique que mène Sainte-Beuve semble à la fois insuffisamment précis et insuffisamment documenté sur les influences directes qui régissent cette école, mais nul n'est besoin de précisions pour tirer nos propres conclusions sur le rôle prépondérant de Chénier dans l'histoire poétique. Sa reconsidération de la césure centrale a offert une nouvelle segmentation dont ses successeurs surent tirer parti ; son travail pour faire des harmonies des pivots rythmiques essentiels a permis à ses héritiers de développer un langage poétique assoupli.

Au-delà des libérations que ses vers ont offert aux plumes de ses successeurs, les bouleversements syntaxiques sont des remises en questions du vers tel qu'il était conçu à l'époque : affaiblir la césure jusqu'à la rendre quasiment inexistante, l'enjamber sans hésitation, et faire de même avec la rime, qui est diminuée de son importance en étant liée au vers suivant par la syntaxe, tout cela pose des interrogations conceptuelles, dont la plus importante reste de définir la nature du vers ; si ce n'est pas une délimitation syntaxique précise, la musicalité suffit-elle à le définir ? De même, les déplacements d'accents et l'inanité sémantique de la césure rongent les limites des hémistiches traditionnels : pourquoi considérer nécessairement le vers comme deux sous parties égales, alors qu'il peut être la somme d'éléments rythmiques inégaux, ou bien supérieurs à deux ? Nous pouvons également analyser ces questions sous un autre angle, et les reformuler : si la ligne syntaxique déborde le vers en gardant ses effets mélodiques, pourquoi continuer de limiter le nombre de syllabes ? Ces questions posées implicitement par les vers de Chénier seront le centre de la réflexion artistique et poétique du XIX<sup>e</sup> siècle, offrant à des poètes ultérieurs tels que Hugo, Baudelaire, Rimbaud ou Verlaine, un socle nouveau plus ou moins directement inspiré de la prosodie antique.

---

<sup>76</sup> Théodore de Banville, *Petit traité de versification*, G. Charpentier, Paris, 1883, p. 107.

## Victor Hugo et le vers brisé

On m'empoigne ; on me fait passer mon examen ;  
La Sorbonne bredouille et l'école griffonne ;  
De vingt plumes jaillit la colère bouffonne :  
« Que veulent ces affreux novateurs ? Ça des vers ?  
Devant leurs livres noirs, la nuit, dans l'ombre ouverts,  
Les lectrices ont peur au fond de leurs alcôves.  
Le Pinde entend rugir leurs rimes bêtes fauves,  
Et frémit. Par leur faute aujourd'hui tout est mort ;  
L'alexandrin saisit la césure, et la mord ;  
Comme le sanglier dans l'herbe et dans la sauge,  
Au beau milieu du vers l'enjambement patauge ;  
Que va-t-on devenir ? Richelet s'obscurcit.  
Il faut à toute chose un magister dixit.  
Revenons à la règle, et sortons de l'opprobre ;  
L'hippocrène est de l'eau ; donc le beau, c'est le sobre.

Victor Hugo, « Quelques mots à un autre »,  
Les Contemplations

Quand l'œuvre de Chénier a tardé à être connue, quand son caractère discrètement et intimement novateur est resté une affaire de critiques, les bouleversements du vers inscrits dans l'œuvre de Victor Hugo ont fait couler bien plus d'encre polémique ; nous ferons ici abstraction de son vers théâtral, qui répond autant à des impératifs dramatiques qu'à des fins esthétiques, et nous nous concentrerons sur son vers lyrique, car c'est véritablement dans ce genre poétique que l'influence antique se révèle, et c'est dans ce genre poétique que son écriture prend son ampleur nouvelle.

Le poète lui-même revendiquait cette poétique subversive, et le poème bien connu « Quelques mots à un autre » n'est qu'un témoignage parmi d'autres de ce goût de la provocation littéraire. Comme nous le suggèrent ces quelques vers, le nom de Hugo est inextricablement lié au démantèlement du vers classique, au développement de l'enjambement et à l'affaiblissement de la césure centrale. Sa place, pour les théoriciens du XIX<sup>e</sup> siècle, est ambiguë, puisqu'il est une grande partie du siècle ; son œuvre s'étend sur la quasi-totalité de la période, et il a lui-même expliqué ses directions esthétiques. Aussi est-il difficile, pour eux, de le considérer autrement qu'avec une extrême prudence, et ses vers ne servent généralement de matière à réflexion qu'à partir de la deuxième moitié du siècle. Becq de Fouquières, dans son *Traité général de versification*, publié en 1879, choisit ses corpus d'analyse dans les œuvres de Racine et dans *La légende des siècles* ; Georges Pellissier, dans son *Traité théorique et historique de la versification française*, illustre, en 1882, le changement de mentalité, car il considère nécessaire de justifier la réflexion à partir des vers des poètes contemporains :

La versification contemporaine a naturellement sa place dans cet ouvrage, comme les poètes contemporains ont la leur dans les recueils à l'usage de nos élèves : au reste, Victor Hugo, qui en est le maître universel et incontesté, peut être dès maintenant considéré comme un de nos classiques, et non le moins grand<sup>77</sup>.

Bien plus qu'offrir l'occasion d'étudier la facture du vers, cette étude espère créer l'opportunité de réfléchir sur les discours théoriques ; le XIX<sup>e</sup> siècle souligne avec une sensibilité particulière cette évolution de l'entreprise critique, qui peu à peu cessa d'étudier une matière cristallisée par le temps pour devenir une analyse et un regard réflexif sur la création artistique contemporaine.

Victor Hugo est, aux yeux de Sainte-Beuve, le membre le plus éminent de ce qu'il appelait « l'école d'André Chénier », citée plus haut, mais le reste du XIX<sup>e</sup> siècle préféra le considérer comme le père de l'école romantique. Au-delà de la transformation des idées et des mœurs, ce mouvement esthétique a eu une manifestation claire et sensible dans l'art littéraire, et l'étiquette romantique a recouvert les évolutions du vers, de telle sorte que la seconde moitié du siècle a théorisé l'opposition du vers classique et du vers romantique ; ainsi Wilhem Tenint a-t-il écrit très précocement – en 1844 – une *Prosodie de l'école moderne*, Abel Ducondut a publié en 1863 *Examen critique de la versification française, classique et romantique*, tandis qu'Adolf Tobler, avec plus de recul, a publié en 1894, à l'usage de ses étudiants, *Vom französischen Versbau alter und neuer zeit*, traduit par Karl Breul et Léopold Sudre sous le titre *Le vers français ancien et moderne*.

Ce qui est certain, dans la définition du vers romantique, c'est sa naissance en opposition, sa construction dialectique contre le modèle classique ; en cela Chénier, qui ne saurait, sur le plan esthétique, en aucun cas être qualifié de romantique, est bien celui qui a été le précurseur, le guide du renouvellement. Cette construction dialectique semble devoir son être – et son nom – à un regard en arrière, ce que semble du moins suggérer P. Larousse dans son *Nouveau traité de la versification française*, alors qu'il commente la souplesse de ce nouveau vers :

Les lois de la césure et de l'enjambement, qui étaient rigoureusement observées par nos poètes classiques, ne le sont plus guère par les écrivains de notre époque, par les poètes romantiques. Ceux-ci, ainsi que le mot l'indique, ont suivi les libres allures des poètes du moyen âge, qui écrivaient en langue romane<sup>78</sup>.

Cette intuition, corroborée par l'étymologie, n'est en rien inexacte ; la volonté romantique d'émancipation peut en effet rappeler le vers français à son commencement, avant les premières restrictions théoriques, que Boileau attribue à Malherbe ; cependant,

---

<sup>77</sup> Georges Pellissier, *Traité théorique et historique de la versification française*, Garnier frères, Paris, 1894, p. 6.

<sup>78</sup> P. Larousse, *Nouveau traité de la versification française*, Larousse, 1862, Paris, p. 31.

cette rétrospective du romantisme, sur le plan purement formel et libéré, pourrait aussi bien remonter au vers antique qu'au vers médiéval ; en cela, Hugo serait autant l'héritier de Juvénal ou de Virgile, dont il se réclame, que de Villon.

Pour établir le canon de cette versification romantique, il n'y a guère d'exemple plus rayonnant – aux yeux des témoins de l'époque – que celui de Victor Hugo. Chez Banville, l'agressivité vis-à-vis de Boileau n'a d'égale que la profonde admiration pour le chef des romantiques ; il voit dans son œuvre la quintessence de l'écriture moderne<sup>79</sup>, tout en soulignant, lui aussi, son inscription dans une perspective rétrospective qui, à ses yeux, annihile la mise en forme classique :

Et l'outil que nous avons à notre disposition est si bon, qu'un imbécile même, à qui on a appris à s'en servir, peut, en s'appliquant, faire de bons vers. Notre outil, c'est la versification du XVI<sup>e</sup> siècle, perfectionnée par les grands poètes du XIX<sup>e</sup>, versification dont toute la science se trouve réunie en un seul livre, *La Légende des Siècles*, de Victor Hugo, qui doit être la Bible et l'Évangile de tout versificateur français.<sup>80</sup>

Le point de départ de notre réflexion repose dans le regard critique contemporain, qui ne peut généralement s'empêcher d'inscrire Victor Hugo dans la suite d'André Chénier, et, quand il s'agit de traiter des décalages de césure et des enjambements qui en découlent, le nom de Hugo n'est pas mentionné sans celui de son prédécesseur. Georges Pellissier en donne un exemple :

C'est, en effet, une grave erreur de penser qu'il est plus facile de faire des vers quand on se permet l'enjambement : au contraire, plus les règles mécaniques sont nombreuses et précises, plus la poésie devient comme un métier, ces règles mêmes favorisant la médiocrité aux dépens du génie. L'alexandrin moderne est bien plus difficile à manier que l'alexandrin classique, et la raison en est justement dans cette absence de prescriptions fixes qui laisse à l'oreille et au goût du poète une liberté périlleuse ; ce qu'on peut dire, c'est qu'il est plus facile de faire des vers mauvais dans le mode romantique. Quant à l'avantage des enjambements, ils n'évitent pas seulement la monotonie : ils fournissent encore une source inépuisable d'effets et une infinité de combinaisons nouvelles pour l'expression rythmique de la pensée ou du sentiment. Il suffit de lire quelques pages d'André Chénier ou de Victor Hugo pour voir quel secours l'emploi du rejet offre aux grands poètes<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Alain Vaillant a souligné l'importance du rôle de Hugo au sein de l'histoire littéraire du vers (« Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé », *Romantisme*, Armand Collin, n°140, 2008, p.58) : « C'est Victor Hugo, lui et nul autre, qui non seulement a joué un rôle décisif pour la défense du vers alors qu'une partie du clan romantique (Stendhal, Balzac...) pensait que la prose devait définitivement supplanter la poésie compromise par la vieille routine classique, mais encore a doté le vers de toutes les virtualités artistiques dont le XIX<sup>e</sup> siècle ne cessera plus de développer les applications. ».

<sup>80</sup> Théodore de Banville, *Petit traité de versification*, G. Charpentier, Paris, 1883, p. 2.

<sup>81</sup> Georges Pellissier, *Traité théorique et historique de la versification française*, Garnier frères, Paris, 1894, p. 86.

Nous pouvons faire la même observation dans le *Petit traité de poésie française* de Banville, où le critique évoque la filiation poétique entre les deux écritures, mais également le rôle important de l'inspiration antique dans les œuvres des deux hommes, car ils auraient renoué avec la liberté de la phrase antique en s'affranchissant du joug de l'architecture classique, tout en se fendant contre la théorie classique – ce qui est une constante chez Banville :

Dans Homère, dans Virgile, dans Pindare, dans Horace, comme dans Aristophane, la phrase toujours libre, sans liens, se coupe au gré du rythme, mais non au gré du sens qui poursuit son chemin comme il veut. Il n'entre pas dans notre plan d'aller chercher si loin nos exemples : rappelons, en un mot, que le premier vers de l'Énéide comme le premier vers de l'Iliade enjambent sur celui qui les suit [...] chez les vieux poètes français comme chez les poètes de tous les temps et de tous les pays, le vers est libre et ne connaît pas les affreuses bandelettes dont plus tard l'entortille Boileau ; [...] Il n'est plus besoin aujourd'hui de démontrer l'absurdité de sa règle, que notre André Chénier avait émiettée déjà avant que Victor Hugo en éparpillât les restes aux quatre vents du ciel<sup>82</sup>.

Toujours est-il que cette filiation reconnue par la critique du XIX<sup>e</sup> siècle ne nous indique que de manière trop vague en quoi Victor Hugo s'est distingué de Chénier dans la désarticulation du vers ; nous savons, comme le suggère la gradation entre les expressions « émietter » et « éparpiller », que Victor Hugo est allé plus loin dans les traces laissées par Chénier, qu'il a poussé plus avant les jeux d'enjambements et de césure. Clair Tisseur souligne également cette piste, tout en mettant l'accent sur le rôle de l'auteur des *Contemplations* :

Ce qui existe dans Chénier à l'état sporadique, a passé dans Hugo à l'état épidémique, - au bon sens du mot. Il a employé la césure romantique si abondamment et avec des effets si heureux, que c'est lui le véritable réformateur du rythme. Je n'oserais dire que parfois il n'ait pas dépassé la mesure, car, ainsi que tous les « effets », celui de la césure romantique vaut surtout par le contraste, et demande à être ménagé<sup>83</sup>.

Dire que Victor Hugo constitue le pilier de la nouvelle « école » poétique qui naît au début du siècle, en suivant une voie tracée par André Chénier est une chose ; encore faut-il déterminer ce que son œuvre a de novateur, et en quoi il va plus loin que Chénier, c'est-à-dire comment s'est déroulée la transition de cet état « sporadique » à l'état « épidémique ». Cette métaphore étiologique ne saurait reposer uniquement sur une progression fréquentielle entre les deux poètes, puisque le critique évoque les « effets heureux » qui font de Hugo le « réformateur du rythme ». En un mot, ce qui était chez Chénier une timide genèse serait devenu dans l'œuvre hugolienne un véritable système d'expression et de pensée créatrice. Certainement, le développement de ce nouveau mode – au sens musical du terme – d'expression poétique ne peut être dissocié des nouvelles émotions dont le mouvement du romantisme se veut le héraut ; encore

---

<sup>82</sup> Théodore de Banville, *Petit traité de versification*, G. Charpentier, Paris, 1883, p. 93-94.

<sup>83</sup> Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon, 1893, p. 78.

faut-il parvenir à mettre en lumière ces deux nouveaux éléments inséparables. À titre de prélude, considérons ce vers tiré de l'extrait d'ouverture (« Quelques mots à un autre », Contemplations) :

L'alexandrin saisit la césure, et la mord [...].

Comme nous pouvons nous en douter, ce vers est parfaitement représentatif des nouvelles potentialités rythmiques, et il est le reflet de cette « morsure » que Hugo sait mettre en œuvre ; qu'est-ce que cette morsure, sinon la tension extrêmement sensible entre l'attente d'un alexandrin classiquement césuré, cette habitude logique de la diction de s'arrêter après la sixième syllabe, et la nécessité syntaxique de poursuivre jusqu'à la huitième syllabe, où se trouve la véritable pause, incarnée dans la virgule ? Nous pourrions envisager ici l'art que lui a insufflé la lecture de Chénier : la disjonction entre ces deux rythmes que sont l'architecture métrique classique et la diction nécessairement portée par la continuité syntaxique<sup>84</sup>. À cette disjonction s'ajoute un jeu harmonique prononcé, reposant sur l'allitération entre alexandrin, césure et mord, qui ralentit la diction et attire l'oreille, tandis que la paronomase entre saisit et césure précipite la voix et s'ajoute à la syntaxe pour créer une coupe majeure après la neuvième syllabe, clef de voûte rythmique de ce vers qui inscrit l'alexandrin dans son fonctionnement segmenté.

Ce n'est pas le cas le plus excessif de cette disjonction, ni une constante dans son œuvre et, de manière inévitable, il y a eu plusieurs Hugo lyriques ; Frédéric Deloffre a souligné<sup>85</sup> avec force précisions à quel point la versification lyrique du poète, d'abord fortement classique, a peu à peu évolué, s'appuyant notamment sur des statistiques soulignant la proportion de césures « régulières » et de « césures irrégulières ». Le texte de Hugo, qui, selon lui, révèle le plus la part novatrice du poète, sur le plan métrique, est le long poème « La fin de Satan », finalement publié à titre posthume, bien qu'il semblât têt s'inscrire dans un ensemble vaste dans la continuité de la Légende des siècles. Observons ce que les vers de ce poème peuvent nous apprendre, alors qu'il évoque la chute de Lucifer :

La chute du damné recommença. — Terrible,  
Sombre, et piqué de trous lumineux comme un crible,  
Le ciel plein de soleils s'éloignait, la clarté

---

<sup>84</sup> Le jeu de la discordance entre construction métrique et construction grammaticale a été évoqué par Alain Vaillant comme « la deuxième grande intuition hugolienne » (« Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé », *Romantisme*, Armand Collin, n°140, 2008, p. 59) : « De là découle la deuxième grande intuition hugolienne : le vers doit se soumettre à la fois à la “grammaire” et à la “prosodie”, à Vaugelas et à Richelet. Le poète doit jouer la phrase contre le mètre, le mètre contre la phrase, et cette perpétuelle confrontation entre les deux ordres concurrents régissant le poème est la condition indispensable à la libération de la parole poétique ».

<sup>85</sup> Frédéric Deloffre, *Le vers français*, S.E.D.E.S, Paris, 1973, p. 130.

Tremblait, et dans la nuit le grand précipité,  
 Nu, sinistre, et tiré par le poids de son crime,  
 Tombait, et, comme un coin, sa tête ouvrait l'abîme.  
 Plus bas ! plus bas ! toujours plus bas ! Tout à présent  
 Le fuyait ; pas d'obstacle à saisir en passant,  
 Pas un mont, pas un roc croulant, pas une pierre,  
 Rien, l'ombre, et d'épouvante il ferma sa paupière.  
 Quand il rouvrit les yeux, trois soleils seulement  
 Brillaient, et l'ombre avait rongé le firmament.

On ne peut envisager pareil extrait sans considérer le rapport de Victor Hugo à Milton, dont il est connaisseur<sup>86</sup> ; autant que l'inspiration thématique – figure centrale controversée, complexité de la question de la rédemption, intérêt pour une figure complexe de la déchéance – c'est la modulation du vers anglais qui pourrait se retrouver dans ce morceau de bravoure poétique. Illustrons, afin d'adopter un regard métrique, la scansion syntaxique de cet extrait, en marquant « + » les césures centrales et « / » les coupes secondaires fortes :

La chute du damné + recommença. / Terrible,  
 Sombre, / et piqué de trous + lumineux comme un crible,  
 Le ciel plein de soleils + s'éloignait, / la clarté  
 Tremblait, / et dans la nuit + le grand précipité,  
 Nu, sinistre, / et tiré + par le poids de son crime,  
 Tombait, / et, comme un coin, + sa tête ouvrait l'abîme.  
 Plus bas ! plus bas ! / toujours + plus bas ! / Tout à présent  
 Le fuyait ; / pas d'obstacle + à saisir en passant,  
 Pas un mont, / pas un roc + croulant, / pas une pierre,  
 Rien, l'ombre, et d'épouvante + il ferma sa paupière.  
 Quand il rouvrit les yeux, + trois soleils seulement  
 Brillaient, / et l'ombre + avait rongé le firmament.

La première remarque que nous puissions faire concerne la généralisation du rejet ; puisque le passage illustre la chute, c'est un terrain propice à voir choir la fin du vers. Dans cet extrait, aucun vers tel que ceux de Racine : même ceux dans lesquels la césure centrale demeure un pivot rythmique sont tronqués, syncopés par les enjambements et les coupes secondaires. Ces vers sont un parfait nuancier des nouvelles potentialités rythmiques de l'œuvre hugolienne. Le rejet et le contre-rejet induisent tout d'abord des coupes secondaires qui rappellent celles qui ont été introduites par Chénier sur le modèle antique ; ici le rejet d'un groupe syntaxique créant une coupe secondaire après la deuxième syllabe (Tremblait, / et dans la nuit + le grand précipité) et la troisième syllabe (Le fuyait ; / *pas d'obstacle* + à saisir en passant) agissent comme une

---

<sup>86</sup> En sont preuves les mentions de Milton, que ce soit dans l'essai William Shakespeare, dans le poème « À qui la faute ? », ou encore son apparition comme personnage de Cromwell. Rappelons que cet intérêt était aussi partagé par Chénier.

trihémimère antique, tandis que les contre-rejets après la neuvième (Le ciel plein de soleils + s'éloignait, / la clarté) ou la dixième (La chute du damné + recommença. — / Terrible) agissent comme une hephthémimère ou comme une diérèse bucolique.

Cette floraison de rejets s'explique très facilement par l'importance, dans ce passage, de l'harmonie imitative : rien n'est plus imitatif de la chute de cette figure de damnation que la « chute » de la fin du vers ; et pour cause, cette harmonie imitative n'a rien de nouveau. Il suffit d'observer les vers suivants de l'Énéide, où le poète narre la chute d'une tour du palais de Pyrrhus :

Ea lapsa repente ruinam  
cum sonitu trahit et Danaum super agmina late  
incidit<sup>87</sup> [...]

Il serait parfaitement éhonté de faire de l'harmonie imitative un héritage exclusif des poètes gréco-latins, puisque il semble peu hasardeux d'affirmer qu'elle est l'un des apanages de la création poétique et de l'oreille humaine ; néanmoins, il semble pertinent de rappeler que cette pratique poétique fondamentale est une constante, présente aussi bien dans la poésie latine, comme nous venons de l'observer, que dans la versification française, quelle que soit son époque. Cette harmonie imitative, si elle n'appartient pas à un patrimoine versifié purement grec ou latin, a été l'un des ressorts esthétiques des poètes antiques, Virgile en tête, et une des constantes poétiques du vers français ; les potentialités de cette harmonie imitative se sont multipliées, une fois les coupes secondaires et les enjambements réintroduits par Chénier et par Hugo, en s'inspirant cette fois directement de la matière antique.

Pour ce qui est de l'enjambement, ne nous cantonnons toutefois pas à la seule « Fin de Satan » ; l'extrait suivant, issu des Contemplations (« On vit, on parle... ») permet des analyses similaires, tant les jeux syntaxiques sont semblables.

On vit, on parle, on a + le ciel et les nuages  
Sur la tête ; / on se plaît + aux livres des vieux sages ;  
On lit Virgile et Dante ; + on va joyeusement  
En voiture publique + à quelque endroit charmant,  
En riant aux éclats + de l'auberge et du gîte ;  
Le regard d'une femme + en passant vous agite ;  
On aime, on est aimé, + bonheur qui manque aux rois !  
On écoute le chant + des oiseaux dans les bois  
Le matin, on s'éveille, + et toute une famille  
Vous embrasse, / une mère, + une sœur, une fille !

---

<sup>87</sup> Virgile, Énéide, II, v. 465-467, trad. Marc Chouet, éd. Diane de Selliers, Paris, 2013, p. 78 :

Nous l'arrachons ainsi de ses hautes assises,  
La poussons en avant : elle penche, et soudain  
S'écroule avec fracas sur les troupes des Grecs.

On déjeune en lisant + son journal. / Tout le jour

On mêle à sa pensée + espoir, travail, amour

Cette pratique plus fréquente de l'enjambement, et la discordance entre ligne de vers et segment syntaxique qu'elle entraîne, en dehors de toute capacité d'harmonie imitative, est une démarcation ontologique importante entre le vers français et le vers antique ; Louis-Marie Quicherat, dont nous étudierons précisément le traité de versification, a souligné l'hermétisme de ce principe d'écriture :

Le génie de la poésie latine demande essentiellement que chaque vers ne soit pas terminé par un repos, et que la plupart du temps, un ou plusieurs mots, nécessaires au sens d'une phrase, soient renvoyés au vers suivant. En un mot, l'enjambement, interdit à notre poésie, est une condition de la poésie latine. Après un certain nombre de pareils rejets, que l'on a eu soin de varier pour éviter la monotonie, la phrase se termine avec le vers, et l'esprit, dont l'attention a été soutenue par cet heureux enchaînement, semble reprendre haleine, pour la prêter encore<sup>88</sup>.

Un exemple de cette pratique fréquente dans l'écriture poétique latine peut être trouvé dans les premiers vers de l'Énéide ; en plus des marques de scansion, nous avons pris le soin de souligner les groupes syntaxiques disjoints par les changements de vers :

Ārmā vī|rūmquē cā|nō, || trō|iāe | quī |prīmūs ā|b ōris  
Ītālī|ām, | fā|tō || prōfū|gūs, | lā|vīniāquē |vēnit  
Lītōrā, |mūlt(um) īl|(ē) ēt || tēr|rīs | iāc|tātūs ē|t ā|to  
Vī sūpē|rūm | sāe|vāe || mēmō|rēm | iū|nōnīs ō|b īram ;  
Mūltā quō|quē ēt | bēl|lō || pās|sūs, | dūm| cōndērē|t ūrbem,  
Īnfēr|rētquē dē|ōs || lātī|ō, | gēnū|s ūndē lā|tīnum,  
Ālbā|nī | pā|trēs, || āt|qu(ē) āltāe |mōenīā |Rōmae ;  
Mūsā, mī|hī | cāu|sās || mēmō|rā, | quō |nūmīnē |lāeso,  
Quīdvē dō|lēns rē|gīnā dē|ūm || tōt| vōlvērē |cāsus  
Īnsīgnēm || pīē|tātē vī|rūm, || tōt ā|dīrē lā|bōres  
Īmpū|lē|rīt, || tān|tāen(e) ānī|mīs || cāe|lēstībū|s īrae<sup>89</sup> ?

<sup>88</sup> Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification latine à l'usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826, p. 148.

<sup>89</sup> Virgile, *Énéide*, I, v.1-11, trad. Marc Chouet, éd. Diane de Selliers, Paris, 2013 :

Je chante les combats et l'homme d'abord,  
Chassé par le destin des rivages de Troie,  
S'en vint en Italie, aux plages laviniennes.  
Longtemps les dieux d'En-Haut, sur la terre et sur l'onde,  
Le trainèrent en proie au courroux de Junon,  
Et longtemps il pâtit des malheurs de la guerre,  
Jusqu'à ce qu'il fondât sa ville, et transportât  
Ses dieux au Latium : d'où la race latine,  
Les Albains nos aïeux, et les hauts murs de Rome.  
Muse, rappelle moi les causes : quelle offense,  
Quelle blessure a fait que la reine des dieux

Il est d'autant plus intéressant de voir que le même Quicherat, sensible à l'enjambement dans les vers latins, est particulièrement intransigeant à la même pratique dans la versification française. En plus du premier traité évoqué, il est aussi l'auteur d'un Petit traité de versification française, dans lequel il prohibe cette pratique :

L'enjambement est interdit au vers alexandrin, surtout dans les genres soutenus. Boileau fait un mérite à Malherbe d'avoir établi cette règle [...]. La règle de l'enjambement est une règle fondamentale, qui, avec la rime, tient à l'essence même de notre système de versification ; et ces deux règles sont intimement liées. Comme l'a bien senti la Harpe, nos vers ne peuvent enjamber parce qu'ils riment ; et la rime étant une des premières conditions de notre poésie, tout ce qui tend à la faire disparaître est un véritable contresens<sup>90</sup>.

Effectivement, dans une logique purement physiologique, l'enjambement et la rime ont pu sembler incompatibles, puisque l'enjambement entraîne la diction d'un vers à l'autre, afin de compléter l'attente de sens, ce qui réduit le temps d'arrêt à la rime. D'une part, une diction trop fluide ne marquerait aucun arrêt sur la rime, dont l'effet d'écho se perdrait, tandis que d'autre part un arrêt trop marqué à la rime ferait disparaître le rythme précipité de l'enjambement et rendrait la compréhension intellectuelle du sens pénible. Or, cette incompatibilité apparente porte en effet atteinte à l'alexandrin tel qu'un critique classiciste – tel que Quicherat, dans une certaine mesure – le conçoit, puisque la rime est justement censée pallier l'absence de quantité du vers français. Comment alors situer le vers hugolien tel que nous l'avons vu, puisque c'est un vers rimé où la puissance organisatrice de la rime est réduite par l'usage de l'enjambement ? La réponse se situerait justement dans ce qui différencie Hugo de Chénier, et de ce qui a fait de Hugo et non de Chénier le chef de file des poètes romantiques : la rime riche<sup>91</sup>. Ainsi Becq de Fouquières explique-t-il avec pertinence :

La rime joue un rôle considérable dans l'enjambement, puisque, le temps aspiratoire étant déplacé, c'est elle seule qui reste la caractéristique de l'unité de mesure. Jamais un poète ne doit, en règle générale, se

---

Contraignit ce héros d'insigne piété  
À subir tant de maux, à souffrir tant d'épreuves.  
Les dieux connaissent-ils de tels ressentiments ?

<sup>90</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et C<sup>ie</sup>, huitième édition, Paris, 1882, p. 44-45.

<sup>91</sup> Le rôle de la richesse de la rime dans le vers romantique fait encore parfois débat ; il suffit, pour en étudier les différents arguments, de se référer à l'article de Benoît de Cornulier, « Rime « riche » et fonction de la rime : le développement de la rime chez les romantiques », in *Littérature*, n°59, 1985, pp. 115-125 ; dans cet article, Benoît de Cornulier mène une étude fréquentielle pour infirmer ce présupposé hérité du XIX<sup>e</sup> siècle selon lequel la richesse de la rime supplée la métricité diminuée du vers. Il évoque, dans l'article, les travaux de Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine auxquels il s'oppose.

permettre un enjambement sur une rime faible. Tout au contraire, il doit rechercher les rimes les plus riches et respecter scrupuleusement les trois règles d'identité relatives aux voyelles et aux articulations qui les enveloppent. Les poètes romantiques ont eu l'intuition de cette loi nécessaire et l'ont instinctivement appliquée, ce dont les grammairiens les ont blâmés, en ajoutant souvent l'ironie à un blâme peu réfléchi<sup>92</sup>.

C'est là une analyse particulièrement pertinente, et le terme de « loi nécessaire » que le critique emploie est hautement significatif : considérant le fait, étudié ultérieurement, que l'insensibilité progressive aux quantités aurait entraîné la naissance de la rime, l'enjambement, que l'on peut considérer comme une réintroduction d'un mécanisme antique, remet en question l'existence et le bien-fondé de cette rime, propre au vers français. Faire un enjambement, c'est donc poser, pour le vers français, une question existentielle ; et la réponse romantique à l'usage de l'enjambement, c'est la rime riche, car elle maintient son existence malgré le flot de la diction. Observons comment Clair Tisseur passe du constat à l'ironie sur ce sujet :

On sait que les modernes ont donné à la rime une tout autre importance que les classiques. Victor Hugo rime toujours avec une grande richesse. Semblablement Gautier. Quant à Banville, on a vu que pour lui la consonne d'appui constitue toute la rime, et que la rime constitue toute la poésie. [...] La consonne d'appui est devenue l'alpha et l'oméga des romantiques et des parnassiens. [...] On commence à sourire de ces extravagances, et l'on en sourira bien davantage un jour. La consonne d'appui faisait déjà fureur, il y a trois ou quatre siècles. Cela a passé, cela est revenu, comme les tournures postiches aux dames. Encore certaines personnes prétendent-elles que sous les tournures il y a toujours peu ou prou, tandis que sous la rime riche, il n'y a quelquefois rien du tout<sup>93</sup>.

Afin de rendre justice à Banville, qui, même s'il est parfois volontairement polémique et généralisant, est particulièrement lucide quant la raison de l'existence de la rime riche telle qu'on la conçoit au XIX<sup>e</sup> siècle ; voici ce qu'il écrit au sujet de cette rime riche, et de l'enjambement, toujours en s'appuyant sur la Légende des siècles :

Nous voici au moment de nous occuper de ce qu'on a nommé, aussi à tort que possible, l'enjambement. C'est toujours continuer à nous occuper de la rime. Je supplie mon lecteur de se rappeler ici le principe suivant, que nous avons posé déjà : dans la versification française, quand la Rime est ce qu'elle doit être, tout fleurit et prospère ; tout décroît et s'atrophie, quand la rime faiblit. Ceci est la clef de tout, et on ne saurait avoir cet axiome trop présent à la pensée. [...] Interrogez les versifications de tous les peuples, de tous les pays, de tous les temps : partout le sens suit son chemin, et le rythme suit son chemin, chacun d'eux allant, courant, volant avec toute liberté, sans se croire obligés de se mêler et de se confondre et de régler leur pas l'un sur l'autre. Ce sont deux oiseaux volant côte à côte, mais ne s'interdisant ni l'un ni l'autre le droit de s'écarter d'un coup d'aile, pourvu qu'ils arrivent ensemble au même but. Dans Homère, dans Virgile, dans Pindare, dans Horace, comme dans Aristophane, la phrase toujours libre, sans liens, se coupe au gré du rythme, mais non au gré du sens qui poursuit son chemin comme il veut<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, Charpentier, Paris, 1879, p. 271.

<sup>93</sup> Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon, 1893, p. 168-169.

<sup>94</sup> Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Charpentier, Paris, 1883, p. 87-93.

Nous touchons ici le moment le plus complexe de cette analyse de la rime. La rime riche est pour Banville le retour d'une rime véritable et qui retrouve son rôle fondamental, puisque c'est justement cette rime riche qui permet de libérer les poètes, au sens où elle réconcilie la possibilité d'enjamber et l'existence du vers français comme un vers rimé : une rime riche, c'est une rime que l'on entend davantage, et qui participe du sens autant que de la musique ; une rime riche, c'est une rime ancrée qui non contente de continuer d'exister malgré les enjambement à *l'antique* confirme le vers français dans sa véritable tradition. Pour lui, les règles établies par Boileau, qui veulent que le sens et le vers se superposent sans débordement, ont à la fois atrophié la rime, devenue un écho mécanique et faible, tandis que l'enjambement, loin de la supprimer, la révèle comme ce qu'elle est : l'idée et l'expression libérées de la forme, ce qui permet à l'expression poétique de « fleurir » et de « prospérer ». Ainsi, même si certains critiques ont vu dans la rime riche une nouvelle contrainte forcée, sa généralisation semblait, pour Banville, nécessaire à la libération du vers par l'enjambement.

C'est donc tout un paradoxe théorique qui se joue sous le travail de la rime riche dont Hugo s'est fait le héraut, puisque l'usage plus fréquent des enjambements dans la tradition antique a entraîné la nécessité de la rime riche comme repère musical et spirituel, qui a confirmé le vers français comme versification rimée – et donc divergent de la versification antique. Nous retrouvons le même paradoxe que dans l'objectif esthétique majeur de Chénier : le progrès poétique par le retour au vers antique, dont la rime riche chez Hugo est une conséquence nécessaire et propre aux spécificités du vers français tel qu'il l'a reçu.

L'innovation essentielle de l'école romantique repose dans la conception des vers eux-mêmes, car si, à la manière des vers antiques, les vers de Chénier et de Hugo ont gagné une nouvelle modulation dans ces articulations structurelles, l'architecture mathématique et métrique de l'alexandrin n'a pas changé, car la césure centrale demeure. Les critiques sont nombreux à avoir insisté sur le fait que, nonobstant cette souplesse gréco-latine potentielle, la structure de l'alexandrin n'était pas changée de manière fondamentale. Paul Ackermann, linguiste qui a publié en 1840 un *Traité de l'accent appliqué à la versification*, exprime ainsi son analyse du vers de Hugo :

M. Hugo, et en général toute la nouvelle école, qui a voulu éviter le prosaïsme du rythme de Voltaire, a multiplié les accents et est tombée dans un défaut contraire : en ôtant la platitude au rythme de l'alexandrin, on lui a donné de la dureté<sup>95</sup>.

Si l'accueil critique du « nouveau » vers romantique a été modéré par certains regards subjectifs dans leur dimension esthétique, d'autres se sont interrogés sur la portée véritablement révolutionnaire de la versification hugolienne. Rémy de Gourmont, dans

---

<sup>95</sup> Paul Ackermann, *Traité de l'accent appliqué à la versification*, Aimé-André, Paris, 1843, p. 63.

son Esthétique de la langue française, publié en 1899, minimise cette révolution en arguant que, quel que soit le décalage de la césure, ces articulations n'ont pas remis la structure de l'alexandrin en cause :

Victor Hugo désarticulait l'alexandrin, parfois jusqu'à la disgrâce, mais sans briser les liens d'airain qui maintenaient droite sa forme traditionnelle ; agrandissant très peu le geste, il ajoutait aux membres des ornements nouveaux et obligatoires : après lui, la césure demeure et les douze syllabes que l'œil compte et que l'oreille cherche ; l'entrave inédite est la rime riche. Pas plus que Ronsard ou que Malherbe, Hugo n'a modifié essentiellement le vers français<sup>96</sup>.

Dans les deux extraits que nous avons évoqués ici, tardifs dans l'œuvre de Hugo, la succession d'enjambements n'enlève en rien la césure centrale, même si le rythme né des coupes secondaires la rend moins sensible que dans l'alexandrin classique. Le philosophe Jean-Marie Guyau, en 1884, avait précisé, dans *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, cette remise en question, justifiant ses propos en s'appuyant sur la persistance dans les vers de Hugo d'une césure virtuelle, c'est-à-dire d'un inter-mot inaliénable qui continue d'être présent, même si les enjambements et les jeux accentuels lui ôtent toute valeur rythmique.

Ainsi, s'il faut en croire tous les poètes contemporains et la plupart de ceux qui, de nos jours, se sont occupés de métrique, V. Hugo ne s'est pas contenté de varier à l'infini le vieil alexandrin, il en a proprement créé un nouveau, il aurait créé une métrique nouvelle. [...]

V. Hugo lui-même a donc fait une révolution incomplète en maintenant encore un reste de césure effacée après la sixième syllabe du vers alexandrin ; en réalité, la césure peut être placée *après n'importe* quelle syllabe du vers, ce qui revient à dire qu'il n'y en a plus<sup>97</sup>.

Aussi ne voit-il pas, à l'inverse des contemporains qu'il évoque, les articulations que Hugo introduit dans le vers comme une métrique nouvelle, mais, comme le suggérait Rémy de Gourmont plus haut, Guyau réduit cela à une nouvelle variation considérable, qui ne remodèle pas le vers fondamental, respectant à la fois le rôle de Chénier et celui de Hugo :

Nous voulons parler de La Fontaine, qui a manié l'alexandrin comme les petits vers, avec une habileté merveilleuse ; plus tard est venu André Chénier ; plus tard enfin notre V. Hugo. Aucun n'a changé d'une manière fondamentale le rythme du vers français ; mais chacun d'eux, surtout le dernier, lui a fait subir des variations considérables<sup>98</sup>.

Ici, l'information essentielle réside dans la nuance qu'apporte l'auteur quant à l'absence de changement de « manière fondamentale » dans le rythme du vers français, à savoir que malgré l'avancée que représente la segmentation nouvelle que Chénier et Hugo ont instaurée, la structure métrique propre à l'alexandrin, définie par un décompte de

<sup>96</sup> Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, S<sup>te</sup> du Mercure de France, Paris, 1899, p. 222.

<sup>97</sup> Jean-Marie Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, t. 3, Alcan, Paris, 1884, p. 197-198.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 205.

syllabes précis, la présence d'une rime et d'une césure à l'hémistiche, demeure ; mais n'est-ce pas là un plus grand tour de force, que d'avoir maintenu la structure classique du vers pour le transformer à l'antique, plutôt que de tenter de fonder une nouvelle versification qui n'aurait de fondements que théoriques ?

Plus qu'un avis de critique dans un choix entre innovation et variation, c'est l'analyse de philosophe d'art que fait Guyau de la création hugolienne qui témoigne d'une compréhension fine de la mécanique du vers. Le parallèle qu'il trace avec la musique, dans la suite de son ouvrage, illustre avec justesse l'emploi des vers où la coupe secondaire est la pierre angulaire du rythme, et surtout leur rôle dans la conception de la strophe. Cette analyse musicale, justifie les proportions de vers irréguliers que Frédéric Deloffre a évoquées, car la majorité de vers réguliers permet de faire ressortir la présence des vers « romantiques » :

Appliquons ces principes de toute musique à la musique du vers. Les poètes qui se modelaient sur Boileau ressemblaient à des musiciens auxquels on interdirait tout contre-temps ; aussi leur phrase mélodique avait-elle fini par devenir d'une banalité, d'une monotonie extrême. Les effets de rythme devaient au contraire permettre aux La Fontaine, aux André Chénier et surtout aux V. Hugo de varier indéfiniment la mélodie du vers ; mais ces effets ne doivent en aucune manière déranger la mesure et rompre l'équilibre de la phrase musicale. Or, nous le savons, c'est la césure et la rime qui dans le vers marquent la mesure : elles ont le rôle du bâton de chef d'orchestre ; il faut donc qu'on les sente toujours, il faut que la division rationnelle du vers par groupe de six syllabes subsiste, même quand on ne veut pas souligner avec la voix cette division. L'intervalle du sixième au septième pied est le centre normal de l'alexandrin ; si, par exception, le temps fort oscille à droite ou à gauche de ce point central, il est pourtant nécessaire qu'on sente une certaine attraction de ce côté, une possibilité de s'y arrêter. Tout enjambement, qu'il se fasse d'un hémistiche sur l'autre ou d'un vers sur l'autre, doit coûter quelque effort : c'est la condition même de son effet. Je dois sentir que je franchis une ligne normale de démarcation. Si en musique le contre-temps supprimait la vraie mesure, ce ne serait plus un contre-temps ; c'est son irrégularité même qui explique son effet psychologique, et cette irrégularité n'existe que par comparaison avec la règle, c'est-à-dire la mesure toujours maintenue. Nous arrivons à ce résultat que, s'il n'existe pas de vers « romantique » sans césure régulière, du moins le rythme du vers classique peut subir de très nombreuses variations, qui se justifient théoriquement<sup>99</sup>.

Le philosophe, en se fondant sur l'œuvre de Hugo, théorise ici une « loi » esthétique naturelle, qui s'est vérifiée dans les ultimes créations du poète, comme elle s'était vérifiée avant lui dans celle de Chénier, à savoir que la valeur esthétique des vers à coupes secondaires naît de leur voisinage avec les vers classiquement césurés. Cette intuition esthétique, inspirée avec justesse de l'art musical, sera l'un des fondements de l'écriture poétique mallarméenne, comme nous aurons l'occasion de l'évoquer ultérieurement. Toujours est-il que cet équilibre délicat entre régularité et irrégularité est au cœur de notre problématique et du XIX<sup>e</sup> siècle, et il est particulier de voir ces réflexions faire leur apparition en fin de siècle quand la pratique les a entérinées bien plus tôt ; Guyau fait le constat inverse, et, selon lui, chez Hugo, la révolte claironnante

---

<sup>99</sup> Ibid., p. 206-207.

est finalement bien plus théorique que pratique, et ses vers ne vont pas aussi loin qu'il le clame :

La première de ces deux règles a pu être niée fort souvent en théorie ; mais, dans la pratique, V. Hugo s'est presque toujours soumis à la césure ; il a aussi fort peu d'enjambements qui dérangent d'une manière durable l'équilibre des vers. Son oreille l'a généralement empêché de faillir là même où sa théorie était en défaut. Dans ses vers, comme dans la nature même des choses, tout contretemps, par cela même qu'il est un effet, ne devient jamais une règle<sup>100</sup>.

Ceci ayant été précisé, il ne fallait pas que le vers de Hugo écrase la césure centrale pour être révolutionnaire ; la conception poétique elle-même s'est transformée sous sa plume, dans un esprit purement antique, comme nous le montrent les deux exemples, qu'il s'agisse de la « Fin de Satan » ou des vers des Contemplations. En fait, n'importe quelle succession de vers contenant plusieurs enjambements serait pertinente, car c'est cette orchestration de rejets et de contre-rejets qui est purement nouvelle ; elle illustre la tension entre ordre métrique et ordre syntagmatique au sein du vers.

L'enjeu poétique ne réside dès lors plus dans le vers, comme nous pouvions le voir chez Racine ou dans les vers sentences de Corneille, où chaque vers est un objet esthétique travaillé et isolé, mais dans l'enchaînement des vers, dans les accords qu'ils forment ensemble. Paul Ackermann, souligne ce constat poétique :

On a remarqué que dans les poésies de M. V. Hugo la strophe souvent est bien cadencée, tandis que chaque vers en particulier ne satisfait pas l'oreille. D'où vient cela ? C'est que la cadence de la strophe dépend beaucoup, dans son ensemble, du mouvement de la pensée et de la phrase, tandis que celle du vers tient davantage de la symétrie des accents<sup>101</sup>.

En effet, la cadence du vers venant de la symétrie des accents c'est bien la théorisation classique d'un vers symétrique, où les accents<sup>102</sup> sont équitablement répartis autour de la césure centrale, dans les hémistiches ; au contraire, la cadence de strophe ainsi que le mouvement de la pensée et de la phrase ne sauraient être un critère esthétique dans des vers où l'enjambement serait proscrit. Mais une fois cette libéralité acquise, le champ était libre pour que la phrase s'étende entre les vers, comme chez Horace ou chez Théocrite ; ainsi Victor Hugo a-t-il emprunté la voie ouverte par André Chénier pour transformer la philosophie, l'essence même du vers et faire évoluer les canons de la création poétique.

La création de Hugo, justement par cette dimension inaboutie que lui prêtent certains critiques tardifs, joint deux constructions rythmiques différentes ; sous sa

---

<sup>100</sup> Ibid., p. 219.

<sup>101</sup> Paul Ackermann, *Traité de l'accent appliqué à la théorie de la versification*, Aimé-André, Paris, 1843, p. 20.

<sup>102</sup> La notion d'accent tonique sera analysée ultérieurement dans notre travail ; pour l'heure, sa mention chez Ackermann, fait référence au phénomène d'augmentation de l'intensité de la voix sur certaines syllabes du vers.

plume, ce qui était versification s'est disjoint, alors que désormais la prosodie – la répartition des accents issus des mots et de la syntaxe – se distingue de la métrique – les segments syllabiques et la césure. Deux rythmes se superposent alors : celui du cours de la phrase, fluctuant et enjambant, et celui de la structure théorique de l'alexandrin, qui repose sur les pauses habituelles de la voix et du souffle à la césure et à la rime. Becq de Fouquières a fait une analyse de ce phénomène spécifique :

Si l'on compare attentivement entre eux les deux passages de Racine et les deux plus modernes, on apercevra sans difficulté le désordre apparent que la discordance a introduit dans la poésie française, du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans Racine, la concordance est à peu près parfaite ; elle est aussi sensible que la discordance est saisissante dans les vers d'André Chénier et dans ceux de Victor Hugo. C'est que, dans le premier cas, la phrase n'a pas de mouvement propre ; elle se raccourcit ou s'allonge, se modelant sur le rythme, et se coulant, bronze en fusion, dans tous les circuits du moule poétique préparé pour la recevoir. En un mot, le sens concorde avec le rythme. Dans le second cas, au contraire, la phrase conserve son énergie, son mouvement propre, qui ne se confond pas avec celui du vers. Le mouvement du rythme, dont les temps forts sont marqués d'accents sonores, ne se confond pas avec le mouvement dramatique de la phrase. Il y a discordance entre eux, ou du moins c'est ainsi qu'en auraient jugé les contemporains de Racine, ceux-ci n'eussent trouvé aucun plaisir dans l'audition de ces vers ; le sentiment qu'ils avaient d'une concordance simple eût été blessé, au même degré que leurs oreilles frappées à la fois par deux rythmes. Pour nous, au contraire, cette concordance paraît engendrer une certaine monotonie ; et c'est précisément dans la discordance apparente des vers d'André Chénier et de Victor Hugo que nous nous plaisons. Mais, en fait, ce qui était une discordance pour nos pères n'en est plus une pour nous ; c'est dans une concordance nouvelle que se complaît notre sentiment actuel. Notre oreille suit les deux rythmes à la fois ; elle a saisi des rapports plus éloignés. La complexité de ce double rythme a sa raison d'être dans le plaisir que nous fait éprouver une complexité de sensations<sup>103</sup>.

C'est donc cette nouvelle discordance dont Hugo et l'école romantique sont les fondateurs, cette discordance, qui, d'après Becq de Fouquières, serait du goût « actuel ». Voici l'exemple de Hugo qui sert à la démonstration de Becq de Fouquières, des vers extraits de la Légende des siècles :

Le duel reprend./ La mort + plane, le sang ruisselle.  
Durandal heurte et suit + Closamont ; / l'étincelle  
Jaillit de toutes parts + sous leurs coups répétés.  
L'ombre autour d'eux s'emplit + de sinistres clartés.  
Ils frappent / ; le brouillard + du fleuve monte et fume ;  
Le voyageur s'effraye + et croit voir dans la brume  
D'étranges bûcherons + qui travaillent la nuit<sup>104</sup>.

L'exemple est pertinent dans ces vers, car les trois coupes secondaires, marquées d'un « / », induisent justement cette discordance entre construction syntaxique et

---

<sup>103</sup> Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, G. Charpentier, Paris, 1879, p. 70-71.

<sup>104</sup> Victor Hugo, *La légende des siècles*, « Le mariage de Roland », v. 95-101.

construction métrique, la césure préservée invitant une lecture traditionnelle du vers. Cette superposition complexe relève typiquement du vers antique, où la notion classique de correspondance entre syntaxe et vers n'a eu de sens que dans les poèmes religieux latins tardifs ; les poètes grecs comme les poètes latins classiques composaient en mêlant un sens enjambant à leurs schémas quantitatifs prédéfinis.

Victor Hugo se réclame de cette souplesse discordante, dont il se veut le dépositaire ; aussi, quand il proclame avec force : « J'ai disloqué / ce grand + niais / d'alexandrin », la déclaration souligne avant tout une position ironique qu'il prend dans ce vers, qui est un brillant exemple de cette superposition de rythmes. En effet, quand le maintien d'une césure à l'hémistiche, après la sixième syllabe invite à une lecture « classique », normative de l'alexandrin (« J'ai disloqué ce grand + niais d'alexandrin »), les groupements syntaxiques et sémantiques invitent à une lecture par groupe de quatre syllabes (« J'ai disloqué / ce grand niais / d'alexandrin ») ; et pour cause, cette lecture sémantique et syntaxique est guidée par l'impulsion de l'accent tonique – une notion sur laquelle nous reviendrons très vite – qui se place en français sur la dernière syllabe d'un mot ou d'un groupe. Ainsi, les répartitions accentuelles suivent ici ce schéma : « J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin ». Se heurtent donc deux inflexions naturelles, celle de prononcer la césure centrale dans une perspective classique et celle de naturellement relier l'adjectif qualificatif grand et le nom niais auquel il se rapporte, pour prononcer l'accent tonique du mot phonologique<sup>105</sup>. C'est donc, pour Hugo, un jeu ironique sur les attentes naturelles de l'oreille française, en disjoignant ces deux rythmes – fusionnés dans une poétique classique – et en créant par là cette discordance proprement romantique selon Becq de Fouquières. Nous pouvons voir, dans ce seul vers, que si ce phénomène de discordance est naturellement induit par les enjambements, un choix pertinent dans l'ordre des mots suffit à l'introduire dans un vers sentence. Dans un souci scientifique, il est pertinent de rechercher les mêmes effets dans la versification antique ; le premier fait notable est qu'il est bien plus difficile de trouver ces vers-sentence – qui ait une cohérence à la fois métrique, sémantique, et syntaxique une fois détaché de sa strophe – dans les versifications antiques que dans les œuvres françaises. Observons le suivant, extrait du sixième chant de l'Énéide :

Jām sūbē|ūnt Trīvī|āe || lū|cōs āt|qu(ē) āurēā |tēcta<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> L'ouvrage de Jean-Claude Milner et François Regnault, *Dire le vers*, propose une définition de cette notion de mot phonologique : « En fait, le mot phonologique, qui est une unité syntaxique, est aussi une unité sémantique. Comme le sujet parlant imagine (peut-être à tort) disposer d'un accès direct à l'interprétation sémantique, il peut toujours user de la signification comme d'un repère. Plus exactement, il se fiera à la coïncidence des trois critères d'unité : en général, est un mot phonologique ce qui constitue à la fois une unité de souffle, une unité grammaticale, une unité de signification. » (*Dire le vers*, [1987], Verdier, Lagrasse, 2008 p.38).

<sup>106</sup> Virgile, *Énéide*, VI, v. 13 (trad. Marc Chouet, éd. Diane de Selliers, Paris, 2013) :

Dans la poétique latine autant que dans la poétique grecque, cette tension entre les deux rythmes fait partie intégrante du processus d'écriture, de telle sorte que, comme dans l'exemple précédent, la séparation en pieds métriques – ensembles de syllabes prédéterminés – est complètement indépendante du sens ou même de la séparation des mots ; de la même manière, la répartition de l'accent d'intensité, pour être régulière, ne tient compte que de la structure métrique, et non de la composition verbale :

Jám subelúnt triviláe || Iulcós atlque áurea ltécta.

C'est cette superposition de structures rythmiques autonomes les unes par rapport aux autres au sein d'un même vers que Victor Hugo introduit dans le vers français, par son jeu ironique, dans une réminiscence de libertés prosodiques propres aux versifications quantitatives.

Aucun regard théorique, notamment s'il est porté avec un recul trop grand pour saisir l'ampleur de ces bouleversements, ne saurait minimiser l'évolution que Hugo a opérée au regard de la versification, car son œuvre a suivi la voie tracée par Chénier, et il a amplifié et « vulgarisé » le vers brisé, s'inscrivant directement dans la tradition des poètes grecs ou latins en disjoignant segment métrique, flot syntaxique et architecture accentuelle. Aussi, pour la critique littéraire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il est certain que les libertés prises par Hugo semblent bien faibles si on les compare à celles d'un Verlaine ou d'un Rimbaud, mais il convient de ne pas perdre de vue que Victor Hugo a été le premier à véritablement se libérer de la concordance de l'architecture sonore classique ; et cela, il le doit peut-être à celui qu'il a baptisé « romantique parmi les classiques »<sup>107</sup>, André Chénier. Si sa dislocation de l'alexandrin est le fruit d'un héritage, il est pourtant, le premier à l'avoir revendiquée avec force, au nom des nouveaux sentiments du siècle, trop violents et trop vigoureux pour le carcan du vers tel qu'il leur était arrivé de Voltaire.

Savoir qui, de Hugo ou de Chénier, est le « véritable réformateur du rythme », pour reprendre l'expression de Clair Tisseur, n'a, in fine, guère d'importance, puisque Chénier a ouvert une porte pour ses successeurs que Victor Hugo a dévoilé aux yeux de tous et surtout aux yeux de la critique ; considérer l'un sans l'autre ne semble donc pas être une démarche fructueuse puisque c'est le même processus que les deux hommes ont engagé : celui de renouveler le vers à l'aune de l'art antique, pour affranchir l'expression de toute prescription<sup>108</sup>. L'introduction des ruptures internes au cœur du

---

Maintenant le Troyen s'engage avec ses hommes,  
Dans le bois de Trivie et sous ses voûtes d'or.

<sup>107</sup> Victor Hugo, *La muse française*, 1820, in *Œuvres complètes*, t.1, Wahlen et C<sup>ie</sup>, Bruxelles, 1842, « Littérature et philosophie mêlées », p. 530.

<sup>108</sup> Alain Vaillant a souligné le paradoxe de cette libération, dans laquelle le vers déchiré à deux contraintes discordantes semblait finalement s'en être libéré : « Le mot du poète, constamment écartelé entre l'ordre discursif de la phrase et l'ordre métrique du vers, se trouve virtuellement désentravé des deux régularités qui pouvaient le contraindre et limiter à la fois sa force d'expressivité et sa liberté ; et, du même coup, le vers peut

vers, nées de l'enjambement, n'a été que la première pierre d'une évolution rapide, mais surtout d'un bouleversement structurel, puisque c'est la philosophie du vers qui a évolué, pour se complexifier et atteindre un état d'existence double, à la fois purement métrique, dont l'unité a été préservée par le renfort de la rime riche, mais aussi rythmique et syntaxique, puisque le sens s'est étendu au-delà des syllabes pour vivre indépendamment des patrons métriques. Pour avoir préservé l'existence de la césure centrale, Victor Hugo a finalement eu une position esthétique complexe, puisqu'elle s'est située dans un entre-deux poétique, en mêlant deux systèmes rythmiques différents, que les poètes après lui disjoindront, comme nous pouvons le voir avec la potentielle disparition de la césure centrale ou avec le vers libre, entreprise qui a marqué la fin de la métrique au profit de l'hégémonie prosodique accentuelle.

---

être également, selon les deux formules magnifiques de la Préface de Cromwell, “la forme optique de la pensée” et “aussi beau que de la prose” – combinant esthétisme formel et réalisme. » (« Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé », *Romantisme*, Armand Collin, n°140, 2008, p.60).

## Chapitre II : De la quantité à la tonicité

### État des lieux de la tonicité

[...] en appliquant à la langue française et à la langue italienne, par l'analyse de leurs propriétés communes, les vrais principes de la versification, j'ai eu toujours en vue toutes les langues du monde que les nations civilisées désirent embellir, avec art, des charmes de la poésie et de la musique. Ces principes, aussi simples et naturels qu'ils sont uniques et invariables, peuvent bien être appliqués à toutes les langues du monde, même les plus barbares.

Antonio Scoppa, Des beautés poétiques  
dans toutes les langues

Dès 1573 parut un traité intitulé *La manière de faire des vers en françois, comme en Grec & en Latin*, écrit par Jacques de la Taille, dans lequel l'auteur, jugeant la poésie contemporaine abâtardie, souhaitait proposer « une nouvelle voie pour aller en Parnasse, non encore frayée que des Grecs et des Latins »<sup>109</sup> ; comme le souligne ce traité datant de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, certains membres du groupe poétique de la Pléiade ont vu dans les vers antiques non seulement une source d'inspiration thématique, mais aussi une matière structurelle à adapter et à transformer pour forger un vers qui soit proprement français. Ce regard rétrospectif est non seulement tourné vers la diversité des formes qui se sont épanouies durant la période médiévale, mais également vers les formes classiques et idéalisées des poésies latine et grecque, dont les poètes de la Pléiade étaient au moins aussi familiers que les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans leur innutrition de la littérature gréco-latine ces poètes ont tenté de reproduire les formes antiques, leur but étant moins l'imitation que la recreation d'une langue française qui fût savante et raffinée par opposition à la langue et à la poésie populaire. Faisant fi de la différence a priori entre l'isosyllabisme de la métrique française qu'était leur mode d'expression et l'anisosyllabisme des prosodies antiques, certains auteurs se sont investis dans cette entreprise de transposition, confiants, car ce type de transformation avait connu des précédents : rappelons que la versification latine classique n'est que le plaquage musclé des schémas métriques grecs sur une langue qui le permettait, ou que,

---

<sup>109</sup> Jacques de la Taille, *La manière de faire des vers en français, comme en Grec et en Latin*, Frédéric Morel, Paris, 1573, p. 2.

peu de temps auparavant, au XV<sup>e</sup> siècle, les érudits espagnols auraient avec succès transformé leur propre versification en la modelant sur la versification italienne, comme nous le présente Clair Tisseur, qui a consacré un chapitre entier de son traité, les *Modestes observations sur l'art de versifier*, à cette appropriation poétique :

Le vers français était conforme au génie national, mais aurait-on pu lui substituer un vers de formation savante, qui aurait représenté un art plus raffiné ou prétendu tel ? En soi, la chose n'avait rien de radicalement impossible. Les lettrés latins avaient introduit un vers exotique, taillé sur le type grec, qui est devenu classique. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les Espagnols ont transformé la structure de leur vers indigène et les formes générales de leur poésie en se modelant sur les Italiens<sup>110</sup>.

Il ne semblait donc rationnellement pas absurde de penser une telle transposition, considérant la filiation entre la langue latine et la langue française. Observons comment Jacques de la Taille considère évidente cette filiation dans les quantités des syllabes entre les langues antiques et la langue française :

[...] nous commencerons à mesurer nos syllabes par les règles plus générales, et qui nous sont communes avec les Grecs et Latins<sup>111</sup>.

Néanmoins les phénomènes d'évolution phonétique ont privé les voyelles romanes de leur quantité inhérente, ne laissant comme élément potentiel de quantité à la versification française qu'un léger appesantissement vocal à la césure et à la rime ; il n'y avait, dans le domaine de la quantité, rien de stable pour que les poètes du XVI<sup>e</sup> siècle pussent établir un parallélisme entre les deux systèmes. Examinons ces vers de Jodelle, qui forment un distique élégiaque, c'est-à-dire un distique composé d'un hexamètre et d'un pentamètre dactyliques ; ils seraient, d'après Étienne Pasquier, les premiers vers tournés à la manière antique<sup>112</sup>, et datés de 1553 ; rappelons ici qu'un dactyle est un mètre quantitatif constitué d'une voyelle longue suivie de deux voyelles brèves, noté | - - |, et que ces deux voyelles brèves peuvent être remplacées, par équivalence, par une voyelle longue, le pied devenant alors un spondée | - - |.

Phoebus Amour, Cypris veut sauver, nourrir et orner

---

<sup>110</sup> Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon, 1893, p. 17. Cette information a été reprise par Frédéric Deloffre, dans *Le vers français*.

<sup>111</sup> Ibid., p. 6.

<sup>112</sup> Étienne de Pasquier, *Œuvres*, t.1, Compagnie des libraires associés, Amsterdam, 1723, p. 732 : « Je ne dispute point si la forme des vers latins avec pieds longs et courts est meilleure que nos rimes. Ce que j'entends maintenant déduire est de savoir si notre langue française en est capable. Quant à cela il n'en faut point faire de doute, mais je souhaite que quiconque l'entreprendra soit plus né à la poésie que celui qui de notre temps s'en voulut dire le maître. Le premier qui l'entreprit fut Étienne Jodelle en ce distique qu'il mit en l'an mille cinq cent cinquante trois, sur les œuvres poétiques d'Olivier de Magny. ». Ajoutons cependant que Clair Tisseur, dans ses *Modestes observations sur l'art de versifier* [1893], évoque une traduction d'Homère en vers français mesurés, par un certain Mousset, qui serait antérieure à cette pièce de Jodelle.

Ton vers, cœur et chef, d'ombre, de flamme, de fleurs<sup>113</sup>.

Sur le plan de la théorie prosodique, voici les schémas de ces vers tels qu'ils ont été pensés (la dernière syllabe, dite anceps dans les prosodies antiques, a une quantité qui n'est ni brève ni longue, figée par sa position finale et la respiration de fin de vers) :

| - ◡ ◡ | - // - | - // - | - - || - ◡ ◡ | - ◦

Phoebus Almour, Cylpris veut | sauver, | nourrir et | orner

| - - | - - | - || - ◡ ◡ | - ◡ ◡ | ◦

Ton vers, | cœur et | chef, | d'ombre, de | flamme, de fleurs.

La structure du premier vers est exactement semblable à ce que nous pouvons observer au sujet de l'hexamètre dactylique antique : la césure principale est une césure masculine (au sens antique, après le cinquième demi-pied), la coupe trihémimère (après le troisième demi pied) ainsi que la diérèse bucolique (entre le quatrième et le cinquième pied) sont présentes et découpent sémantiquement le vers. Le second vers du distique, un pentamètre élégiaque, est lui aussi théoriquement correct, puisque les substitutions quantitatives sont respectées et puisque la césure tombe après le troisième pied, corroborée par la ponctuation et la syntaxe. Les quantités respectent peu ou prou les règles majeures de la versification gréco-latines, ou du moins de ce que l'on en connaît à cette période. La manière de faire des vers en français, comme en grec et en latin, publié vingt ans après ces premiers vers mesurés, sert de référence théorique à ces entreprises poétiques. La problématique de l'exactitude de ces vers repose dans le choix des quantités, artificiel dans la langue française ; Frédéric Deloffre, connaisseur du vers latin autant que du vers français, dans *Le vers français* livre cette analyse :

Certaines quantités sont excellentes (longues de -our, -œur, -ers, ombre, brèves en e muet). Mais l'application de la règle selon laquelle deux consonnes suivant une voyelle allongent la syllabe est douteuse en français. En français moderne, au moins, Cypris et chef n'ont pas une syllabe longue, même devant une consonne. À plus forte raison et dans *cœur et chef*<sup>114</sup>.

Considérons cette analyse pour ce qu'elle est, c'est-à-dire un regard moderne sur une pratique ancrée dans une période précise ; nonobstant la justesse théorique des quantités, c'est toutefois dans la lecture et la récitation que se pose le problème. Aux lecteurs français, qu'ils aient été contemporains de Jodelle ou qu'ils soient nos contemporains, il est très difficile d'interpréter, dans la lecture, la quantité en la

<sup>113</sup> Vers cités par Pasquier, dans l'ouvrage mentionné précédemment. Également évoqués chez Sainte-Beuve, dans son *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle*, Paris, 1828, p. 101.

<sup>114</sup> Frédéric Deloffre, *Le vers français*, S.E.D.E.S., Paris, 1973, p. 103.

distinguant de la tonicité<sup>115</sup> ; une voyelle longue n'étant pas nécessairement accentuée – mais, dans les prosodies antiques, toute voyelle accentuée étant nécessairement longue – il nous est particulièrement difficile de faire se succéder deux syllabes longues, comme dans « ton chef », ou même trois syllabes longues « cœur et chef » sans y mêler une tonicité qui briserait l'égalité de la cadence. Autant dire qu'une lecture aussi complexe et intellectualisée ne saurait satisfaire une oreille française, dont les repères rythmiques et métriques sont, à cette époque, différents.

Plusieurs poètes de cette fin de XVI<sup>e</sup> siècle se sont essayés à ce genre de transposition, à l'instar de Jodelle : citons par exemple Marc Claude de Buttet ou Nicolas Rapin. Les vers antiques adaptés suivants, qui connurent un succès plus grand, sont l'œuvre de Ronsard, qui copie le schéma de la strophe saphique ; celle-ci se compose de trois grands saphiques, dont voici le schéma : | - ◡ | - ◡ | - || ◡ ◡ | - ◡

| - ◦ | et d'un adonique : | - ◡ ◡ | - ◦|. Voici l'adaptation qu'en fait Ronsard :

| - ◡ | - ◡ | - || ◡ ◡ | - ◡ | - ◦ |

Pourquoi dans mon cœur as-tu fait ton séjour ?

| - ◡ | - ◡ | - || ◡ ◡ | - ◡ | - ◦ |

Je languis la nuit, je soupire le jour ;

| - ◡ | - ◡ | - || ◡ ◡ | - ◡ | - ◦ |

Le sang tout gelé se ramasse à l'entour

| - ◡ ◡ | - ◦|

De mon cœur transi<sup>116</sup>.

Une fois encore, il y a dissonance par rapport au fonctionnement latin ou grec ; les voyelles suivies de deux consonnes sont, dans les prosodies quantitatives, irréductiblement longues. Or l'accent antique de mètre, l'arsis, le temps fort régulier qui donne sa cadence au vers, repose nécessairement sur une syllabe longue. Ici, nous remarquons que la première syllabe de languis est brève, comme l'est le monosyllabe *cœur* (de l'adonique) qui reçoit en français l'accent tonique, malgré sa quantité faible dans le vers. Au-delà de ces remarques de détail qui supposeraient un fonctionnement calqué du latin, la première entrave essentielle est que Ronsard n'intègre, dans aucun

<sup>115</sup> Cette notion de tonicité, au cœur du chapitre, est assez complexe ; dans le vers français, la syllabe accentuée de manière tonique est la dernière d'un mot ou d'un groupe de mot qui présente une unité syntaxique – ou mot phonologique. Si nous en étudions l'apparition dans le discours critique au cours de ce chapitre, elle demeure ici nécessaire pour analyser les vers mesurés.

<sup>116</sup> Pierre de Ronsard, Ode et vers saphiques in. *Œuvres Complètes*, « Ode saphique XXX », Gallimard, Paris, 1993, v. 13-16.

pied, de substitution quantitative, ce qui a pour conséquence que les trois premiers vers ont le même nombre de syllabes. Aussi, la souplesse même du vers antique, le fondement de sa mélodie disparaît nécessairement dans le fixisme du syllabisme ; ajoutons à cela la rime qui relie les trois grands vers, et nous obtenons finalement une strophe dont les caractéristiques sont purement associées à la prosodie française : nombre de syllabe fixe et rime. Le succès du poème est justifiable en dehors de cette illusion de métrique antique : l'absence des substitutions possibles dans le schéma de la « strophe saphique », qui entraîne une fixation régulière du nombre de syllabes, crée en fait un type de strophe exceptionnel, qui est formé de trois hendécasyllabes et d'un pentasyllabe, qui sont certes des vers français rares à l'époque, mais pourtant attestés. Ajoutons à cette organisation régularisée la présence de césures régulières dans ces vers rares, ainsi que la rime suivie triple entre séjour, jour et entour ; nous obtenons un poème dont la facture est tout à fait régulière, fidèle, et réussie dans une perspective française, bien qu'un peu originale dans ses choix métriques, mais pas véritablement marquée du sceau de la prosodie antique ; nous pourrions simplement le scander « à la française », de la manière suivante, en marquant la césure centrale d'un « + », et en marquant en italique les accents toniques :

Pourquoi dans mon <i>cœur</i> + as-tu fait ton séjour ?	5+6 = 2-3+3-3
Je languis la nuit, + je soupire le jour ;	5+6 = 3-2+3-3
Le sang tout gelé + se ramasse à l'entour	5+6 = 2-3+3-3
De mon <i>cœur</i> transi.	5 = 3-2

L'essai, chez Rapin, qui revendiquait la paternité de ce style, porte exactement sur la même forme et le même type de strophe poétique. Ainsi les vers suivants, adressés à Scévole de Sainte-Marthe<sup>117</sup>, se scandent-ils de la même manière :

Sainte-Marthe, enfin je me suis avancé	5+6 = 3-2+3-3
Sur le train des vieux, + et premier commencé	5+6 = 3-2+3-3
Par nouveaux sentiers + m'approchant de bien près	5+6 = 3-2+3-3
Au mode des Grecs.	5 = 2-3

Les théoriciens classiques ont stigmatisé ces tentatives pour leur « manque de beauté », tout en observant que leur seule richesse reposait dans des caractéristiques purement françaises ; ainsi Antoine Arnaud, Pierre Nicole et Claude Lancelot dans leur Nouvelle méthode pour apprendre la langue latine, qui est augmentée d'une « Instruction sur les règles de la Poésie Française », jugent-ils des vers de Philippe

---

<sup>117</sup> Vers cités dans la Bibliothèque Française, de l'Abbé Goujet, t.13, Guerin et Le Mercier, Paris, 1752, Paris, p. 346.

Desportes, qui forment, encore une fois, une ode saphique, comme les essais de Ronsard et de Rapin que nous venons d'observer :

Que s'il y en a qui ont voulu faire des Vers François avec des pieds qu'ils ont appelés Vers mesurés, ils ont fait voir par là qu'ils n'avaient pas assez compris ce que portait le génie de nôtre langue : chaque Langue ayant ses différentes beautés, et ce qui est agréable en l'une, étant souvent très désagréable en l'autre. Et ainsi quoique les vers Sapphiques soient parfaitement beaux en Latin ; je ne sais pas quelle grâce on peut trouver en ceux que Monsieur Desportes a voulu faire de même mesure :

Si le Tout puissant n'établit la maison,  
L'homme y travaillant se peine outre raison :  
Vous veillez sans fruit dans la Cité défendant,  
Dieu ne la gardant.

Et il est aisé de voir que ce ne sont point ces pieds prétendus, mais la rime seule qui donne quelque forme de Vers à ce qui sans cela n'en aurait aucune<sup>118</sup>.

Tout comme les vers de Ronsard, ces vers de Desportes sont isosyllabiques une césure centrale séparant le vers selon un modèle 5+6, un système de rime ; que reste-t-il de « mesuré » dans ces vers, que reste-t-il comme réminiscence des prosodies antiques, sinon une étrangeté due à la cadence peu commune de l'hendécasyllabe ?

Le théoricien Clair Tisseur, témoigne du regard que le XIX<sup>e</sup> siècle a pu poser sur ces vers « mesurés », avançant que toutes les qualités de ces vers ne relevaient que des richesses mélodiques du vers français, non de la tentative d'appropriation du vers antique :

Conclusion que toutes les fois que les vers français mesurés ont eu quelque cadence, ils l'ont dû à une rencontre favorable avec nos rythmes indigènes, et non à l'emploi de la métrique latine. On peut tenir pour assuré que, désormais, avec la connaissance plus exacte des lois de l'accentuation, personne ne songera plus chez nous à des vers mesurés<sup>119</sup>.

L'avis porté sur ces vers dits « mesurés » est commun malgré l'écart de temps ; si la strophe saphique par Ronsard, Rapin et Desportes a quelques mérites, ce sont des mérites qui répondent à l'oreille française qui les reçoit, c'est-à-dire à une oreille qui fait cas du nombre réglé de syllabes (ici onze, puis cinq), de la régularité de la césure dans le grand saphique, séparant le vers en deux groupes, le premier de cinq syllabes, le second de six, et de la présence de la rime. Aussi ne sont-ce pas de véritables vers mesurés, ou du moins de véritable mesures à l'antique – où le nombre syllabique varierait –, mais plutôt des tentatives d'innovations qui plaisent par cette « rencontre favorable avec nos rythmes indigènes ».

---

<sup>118</sup> Nouvelle Méthode de Messieurs de Port Royal pour apprendre facilement la langue latine, [1644], Paris, 1736, p. 792-793.

<sup>119</sup> Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon, 1893, p. 22.



| - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - // ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - °

(Dame :) Ah tu te ris, bel amant // : et tu veux de parole m'aveugler

| - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - | // - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | °

Mais si tu m'aime, amant, // dis comme quoi. (Amant :) Comme toi.

| - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - // ∪ ∪ | - - | - ∪ ∪ | - °

(Dame :) Encore quand tu dirais // comme tes yeux. (Amant :) Quoi ? Comme mes yeux ?

| - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - | // - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | °

Trop de douleurs ils me font // puisque par eux je te vois.

Plusieurs remarques peuvent être tirées de cet exemple de scansion. Le système de Baïf, contrairement aux essais de certains de ses contemporains, est cohérent : les mots répétés ont une quantité fixe – le nom « amant » est par exemple quantifié d'une brève et d'une longue. Cette cohérence, fondée sur une recherche étymologique – les diphtongues sont nécessairement longues – évite l'écueil de l'apparente artificialité qui a pu toucher des poètes moins minutieux. Ce qui surprend également, c'est la conformité avec laquelle Baïf établit ses vers par rapport à la métrique antique : il ne s'agit pas, comme dans le cas de Ronsard, d'une demi-mesure encore marquée des appréciations esthétiques de la poésie française ; ainsi il n'y a pas de rime sinon occasionnelle, le nombre de syllabes est variable pour deux vers du même mètre, et la césure est conforme au patron antique – ici les quatre césures principales sont des penthémimères, et l'on peut observer les coupes secondaires typiques de l'hexamètre : le second vers de notre exemple a une forte coupe secondaire à la diérèse bucolique, pour souligner le changement de locuteur.

Comme nous pouvons l'observer la démarche créatrice de Baïf est avant tout une démarche érudite ; à la différence de nombre de ses contemporains, elle est caractérisée par la cohérence – malgré quelques entorses poétiques aux règles purement latines –, et soutenue par une graphie dont le but est de créer une dynamique quantitative lors de la lecture des vers. Il n'y a donc, sur la forme, guère de défauts à trouver dans cette tentative poétique élaborée et savante. Toutefois, après une transformation si extrême la question se pose : s'agit-il encore de poésie française, quand il convient de mettre en place une graphie spécifique ? Ou le retour de la musique – et d'une notation qui lui est propre – fait-il basculer les mots dans un autre art, comme d'après la tradition antique ?

La réception duelle de cette vaste entreprise que sont les vers mesurés est une question complexe, car s'ils ont suscité un enthousiasme dans certains milieux érudits,

ils n'ont pas pour autant fait l'unanimité. Puisque cette réception, déjà analysée<sup>121</sup>, ne fait pas l'objet de cette étude, nous nous contenterons d'observer le devenir du vers après cette période où les tentatives de fusion entre les deux systèmes de versification ont renouvelé l'expression poétique, en rappelant cette précision d'importance que donne Frédéric Deloffre :

Même les recherches qui n'ont pas abouti ont été fécondes en attirant l'attention sur la notion de pied – unité rythmique et métrique – notion qui prendra une grande importance dans la versification moderne<sup>122</sup>.

En reprenant les principes fondamentaux de ce type de tentatives de création poétique, il apparaît rapidement qu'un amalgame est fait dans la conception du rythme antique, lié à des problématiques de terminologie. Si l'on s'en réfère à la science de la versification antique telle qu'elle est connue aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, le mètre, à savoir le découpage quantitatif, se confond chez plusieurs critiques avec le rythme. Aussi les auteurs ont-ils pensé que faire des vers à la manière des « anciens », c'était doter la langue française de quantités et appliquer des schémas prosodiques antiques, tels que l'anapeste, le spondée ou le dactyle ; c'est le cas des tentatives que nous avons évoquées plus haut.

Néanmoins, il ne faut pas oublier que, si nous remontons directement aux sources antiques et que nous nous en référons directement à l'argument d'autorité qu'est le *De Oratore* de Cicéron, la quantité des voyelles est une donnée métrique, tandis qu'une autre donnée régit le rythme, une « percussion » régulière essentielle, comme il le développe :

Neque vero haec tam acrem curam diligentiamque desiderant, quam est illa poetarum, quos necessitas cogit et ipsi numeri ac modi sic verba versu includere, ut nihil sit ne spiritu quidem minimo brevis aut longius, quam necesse est [...]. Et si numerosum est in omnibus sonis atque vocibus, quod habet quasdam impressiones et quod metiri possumus intervallis aequalibus, recte genus hoc numerorum, dum modo ne continui sint, in orationis laude ponitur. Nam si rudis et impolita putanda est illa sine intervallis loquacitas perennis et profluens, quid est alius causae cur repudietur, nisi quod hominum auribus vocem natura modulatur ipsa ? Quod fieri, nisi inest numerus in voce, non potest. Numerus autem in continuatione nullus est ; distinctio et aequalium aut saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus. Quod si continuatio verborum haec soluta multo est aptior atque jucundior, si est articulis membrisque distincta, quam si continuata ac producta, membra illa modificata esse debebunt [...]<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> Nous pourrions évoquer l'article de Jean Vignes, « Brève histoire du vers mesuré français au XVI<sup>e</sup> siècle », publié dans la revue *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, Association des Amis d'Agrippa d'Aubigné, vol. 17, Niort, 2005.

<sup>122</sup> Frédéric Deloffre, *Le vers français*, S.E.D.E.S, Paris, 1973, p. 106.

<sup>123</sup> Cicéron, *De Oratore*, III, 48, trad. sous la direction de Désiré Nisard.

Mais nous ne sommes pas astreints à un rythme aussi rigoureux et aussi exact que le sont les poètes. Esclaves du rythme, ils sont contraints de renfermer leur pensée dans un espace déterminé ; ils ne peuvent se permettre une mesure plus longue ou plus courte que les règles ne l'exigent [...]. Si, dans la musique et dans la poésie, l'harmonie résulte de certains effets que produisent sur l'oreille des repos placés à intervalles égaux, cette harmonie peut être introduite avec succès dans le discours, pourvu qu'elle ne soit pas trop continue. Une longue suite de paroles qui se succèdent sans pauses et sans intervalles, nous fatigue et nous rebute. Quelle en peut être la cause, si ce n'est que l'oreille, avertie par un instinct naturel, règle et détermine les modulations de la voix ; ce qui ne peut être qu'autant que la voix reconnaît elle-même un nombre. Or le nombre n'existe pas dans ce qui est continu et sans interruption. Ce qui le constitue, c'est une succession de battements à intervalles égaux, et souvent même inégaux. Ainsi il y a du nombre dans des gouttes d'eau qui tombent à des repos marqués ; il n'y en a pas dans le cours non interrompu d'une rivière. Si donc le style a plus de grâce et d'agrément, lorsqu'il est coupé par repos bien placés, que si l'on entassait des phrases continues et prolongées sans fin, il faudra déterminer avec soin les intervalles de ces repos.

Cicéron évoque avec science, et en les distinguant, la contrainte de la brièveté ou de la longueur métrique (*minimo brevis aut longius*) et le nombre (*numerus*), qui repose sur un battement entre différents intervalles (*intervallorum percussio*). Ce n'est pas tant une leçon de poétique que donne Cicéron ici, mais plutôt une leçon qui concerne toute production oratoire ou littéraire. Le terme de nombre est ici crucial, puisque ce rythme qu'il construit est aussi bien présent dans le produit poétique que dans la construction de la prose<sup>124</sup> – Chateaubriand et Rousseau, grands amateurs des textes antiques, n'étaient-ils pas connus pour avoir une prose dite nombreuse, à savoir une prose dont le rythme et les battements étaient plus sensibles que chez d'autres ? Toujours est-il que cette notion de nombre est encore trop vague pour construire une analyse précise à partir de cette référence à Cicéron.

Concernant ce *numerus*, Quintilien, autre référence latine de l'art oratoire et de la versification, l'assimile sans hésitation aucune au rythme (*ῥυθμός*) grec, de telle sorte que, par opposition au mètre (*μέτρος*) – qui est un schéma précis de l'agencement des quantités – ce nombre est un battement régulier dans le temps :

*Omnis structura ac dimensio et copulatio vocum constat aut numeris (numeros ῥυθμούς accipi volo) aut μέτροις, id est dimensione quadam. Quod, etiam si constat utrumque pedibus, habet tamen non simplicem differentiam. Nam primum numeri spatium temporum constant, metra etiam ordine, ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis*<sup>125</sup>.

Tout ce qui s'appelle structure, mesure et enchaînement de mots, consiste dans les nombres (par nombres j'entends les rythmes), ou dans les mètres, c'est-à-dire dans une certaine dimension. Or, bien que les

<sup>124</sup> Dans son article « Pour une poétique du vers syllabique » (in *Poétique, Le Seuil*, n°143, 2005, pp. 259-281), Alain Vaillant a montré que la lecture structuraliste du rythme telle que développée par Meschonnic, qu'il interroge, pouvait s'appliquer à la lecture de la prose peut-être avec plus de pertinence qu'au vers syllabique : « la théorie de Meschonnic s'applique au vers libre aussi bien, voire mieux qu'au vers syllabique, à la prose littéraire aussi bien qu'à la poésie et à vrai dire, à toute parole qu'on décide d'écouter avec intensité aussi bien qu'à la littérature » (p. 264).

<sup>125</sup> Quintilien, *Institutio oratoria*, Livre 9, IV, §45-46, trad. sous la direction de D. Nisard.

rythmes et les mètres soient composés de pieds, ils diffèrent néanmoins sous bien des rapports. Les rythmes, ou nombres, consistent dans un certain espace de temps ; et les mètres, outre cet espace de temps, consistent encore dans un certain ordre : de sorte que les uns semblent appartenir plutôt à la quantité, et les autres à la qualité.

À ses yeux, les deux notions de mètre et de rythme sont intrinsèquement différentes ; ici, les termes de quantitatis et de qualitatis ne sont pas à prendre dans le sens habituel que la versification leur donne : quantitatis désigne en effet le nombre, au sens où il s'agit d'un certain nombre de pulsations toniques dans la phrase où le vers, et qualitatis désigne la qualité des syllabes, à savoir si elles sont longues ou brèves, ce qui est spécifique à l'écriture poétique – et habituellement et confusément appelé quantité. Concernant cette pulsation qui définit selon lui le nombre, elle est divisée en deux éléments, sur lesquels nous sommes obligés de nous appesantir quelque peu. Quintilien utilise la dénomination latine pour nommer ces éléments, par les noms *sublatio* et *positio*, à savoir le geste rythmique de lever le pied et celui de le poser pour marquer le temps musical. En grec, les termes correspondants sont *arsis* et *thesis*, qui évoquent de la même manière le levé du pied, et son frappé. Quintilien distingue donc bien la facture du mètre (ici en terme de qualité ou nature des syllabes : dactyle, spondée etc.) et la régularité de ces deux temps du rythme, le levé et le frappé :

*Sunt hi et metrici pedes, sed hoc interest, quod rhythmo indifferens dactylicusne ille priores habeat breves an sequentes: tempus enim solum metitur, ut a sublacione ad positionem idem spatii sit*<sup>126</sup>.

Tout cela forme autant de pieds métriques, mais avec cette différence, qu'il importe peu pour le rythme que le dactyle commence ou finisse par deux brèves, par la raison que le rythme ne mesure que le temps, c'est-à-dire l'intervalle d'un levé à un frappé.

La définition des paramètres du vers latin que nous donne Quintilien est la même que celle que nous donne Cicéron à savoir la superposition entre mètre, à savoir schémas quantitatifs prédéterminés des syllabes, et rythme, à savoir battements musicaux qui donnent une régularité aux mots et aux syllabes quantifiées :

*Nam rythmi, ut dixi, neque finem habent certum nec ullam in contextu varietatem, sed qua, coeperunt sublacione ac positione ad finem usque decurrunt : oratio non descendet ad crepitum digitorum. Id que Cicero optime vide tac testatur frequenter se quod numerosum sit quaerere, ut magis non ἄρρηθμον, quod esset inscitum atque agreste, quam εὔρρηθμον, quos poeticum est, esse compositionem velit*<sup>127</sup>.

Les rythmes, ainsi que je l'ai dit, n'ont point de terme fixe, ni de variété dans leur tissu, mais qu'ils parcourent sans interruption l'intervalle d'un levé à un frappé, ce qui n'a pas lieu dans la prose, laquelle ne se mesure pas par un battement du pied ou des doigts. Cicéron lui-même le sent fort bien, puisqu'il

---

<sup>126</sup> Ibid., §48.

<sup>127</sup> Ibid., §56.

déclare souvent qu'il ne cherche que ce qui est nombreux, ne voulant pas, d'un côté, que la composition soit lourde et grossière (ἄρρυθμον), ni, de l'autre, qu'elle soit poétique (εὐρυθμον).

Une fois cette double construction théorique du vers antique établie, il est bien plus difficile de percevoir comment cette deuxième donnée, le rythme, se matérialise véritablement dans le vers.

Il n'en reste pas moins que pour définir l'arsis et la thesis, les sources sont rares, et les définitions succinctes ; Quintilien lui-même ne définit pas autrement *sublatio* et *positio* plus que nous ne l'avons déjà évoqué, à savoir comme le battement rythmique qui accompagne la diction. Mais comment ce battement se matérialise-t-il dans la prononciation ? Le fait-il seulement ? La distinction que nous faisons, pour la prononciation de la langue française, entre accents de hauteur (grave ou aigu) et accents de tonicité est claire, mais elle n'est pas encore établie véritablement dans ces termes pour les grammairiens ou rhétoriciens antiques. Martianus Capella, théoricien et philosophe du III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle après J.C., présente ainsi ces deux notions, comme étant partie intégrante de la définition du pied :

*Pes vero est numeri prima progressio per legitimos et necessarios sonos iuncta, cuius partes duae sunt, arsis et thesis. Arsis est elatio, thesis depositio vocis ac remissio*<sup>128</sup>.

Le pied est donc la mesure initiale, liant des sons opportuns et inséparables, et composé de deux parties, l'arsis et la thesis. L'arsis est l'élévation, la thesis est l'abaissement et le repos de la voix.

Cette définition, pour simple qu'elle se veuille, n'est en soi, pour des lecteurs critiques, que d'une précision relative, puisque le terme latin *elatio* désigne aussi bien l'élévation tonale de la voix que l'emphase tonique – deux sens attestés chez Cicéron ; il semble inutile de préciser que le terme de *depositio* relève de la même équivocité, d'autant plus qu'il reçoit le synonyme de *remissio*, qui évoque à la fois l'abaissement et l'affaiblissement. Nous pourrions ici multiplier les sources antiques sur le sujet<sup>129</sup> ; mais cela amènerait une lourdeur supplémentaire pour un résultat sensiblement similaire. La distinction entre hauteur de voix et tonicité ne semblait pas être une question méritant d'être posée pour les commentateurs poétiques de l'époque, mais elle est capitale pour notre étude.

Cette ambiguïté entre accent de hauteur et accent de tonicité, qui nous interroge car nous avons un recul intellectuel sur l'évolution du vers, n'a finalement pas été soulevée avant le XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire avant que la notion même de tonicité soit au

---

<sup>128</sup> Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX, § 974. Dans un souci de cohérence avec le vocabulaire employé jusqu'ici, et considérant la difficulté de traduire les termes *arsis* et *thesis*, nous avons proposé ici notre propre traduction.

<sup>129</sup> Denys d'Halicarnasse, *Mémoire sur les anciens orateurs*, III, §48. ; Terentianus Maurus, *De litteris, syllabis, metris*, §176.

cœur des réflexions poétiques et critiques ; et à la naissance du vers « français » comme objet de théorisation, cette ambiguïté ne faisait pas partie des interrogations.

Si nous prenons comme référence le traité de versification de Jacques de la Taille, déjà évoqué, et dont le titre prometteur est *La manière de faire des vers en français comme en grec et en latin*, nous nous rendons rapidement compte, dans sa lecture, que l'auteur a une conception artificielle, à la fois de la versification latine, mais aussi de la langue française, qu'il estime pouvant être quantifiée tout comme la langue latine, sans mentionner ce battement, ce nombre latin qui permet les intervalles rythmiques :

Mon principal but est de montrer que notre quantité n'est ni malaisée à discerner qu'aucuns pensent ni même tant que celles des Grecs et des Latins. Mais avant que d'en déduire les raisons, nous commencerons à mesurer nos syllabes par les règles plus générales, et qui nous sont communes avec les Grecs et les Latins<sup>130</sup>.

Et l'auteur de poursuivre, expliquant par exemple que : « Toute syllabe en laquelle une voyelle précède deux consonnes est longue, comme Ange, homme, etc. », ce qui est la première des règles pour établir les quantités des syllabes dans la métrique latine. Ainsi l'auteur construit-il un développement rigoureusement fidèle à la poésie antique : après avoir énuméré les règles de la quantité des diphtongues, des syllabes féminines, des mots composés, des mots d'origine latine, des mots dérivés, il évoque les différents types de pieds utilisables – le dactyle, le spondée, l'anapeste, l'iambe et autres richesses métriques des langues anciennes.

Toutefois, ces détails techniques achevés, Jacques de la Taille évoque l'accent ; et sur ce sujet, nous sommes loin de ce que Cicéron y voyait. Voilà plutôt ce que le critique en dit :

Je te dis que l'accent te pourra montrer la quantité en la pénultième des polysyllabes, car si elle a un ton circonflexe (que les autres appellent déclinant) elle sera longue, mais on l'abrègera si en l'antépénultième il y a un accent élevé, enrager, inciter, endommager. Si tu veux plus amplement savoir des accents, je te renvoie au livre qu'en a fait E. Dolet, et à la Grammaire Française de Louis Meigret<sup>131</sup>.

Là encore, les règles d'accentuation sont celles, abrégées, de la versification antique ; et cet accent est ici un accent de prononciation de mot, et ne joue, ainsi présenté, aucun rôle rythmique. Il ne s'agit donc, comme pour la quantification de la langue française, que de l'adaptation intellectuelle forcée de ces principes extérieurs sur une langue récemment formée et dont l'étude n'avait été ni approfondie, ni figée. Quant aux sources que Jacques de la Taille mentionne, nous pouvons en effet trouver deux développements qui aboutissent à la même considération de l'accent :

---

<sup>130</sup> Jacques de la Taille, *La manière de faire des vers en français comme en grec et en latin*, Imprimerie de Frédéric Morel, 1573, Paris, p. 2-3.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 9.

Les gens doctes ont de coutume de faire servir les accents en deux sortes. L'une est en prononciation et expression de voix : expression dicte quantité de voyelle. L'autre en imposition de marque sur quelque diction.

Du premier usage nous ne parlerons ici aucunement : car il n'en est point de besoin. Et davantage il a moins de lieu en langue française, qu'en toutes autres : vue que les mesures sont fondées sur syllabes et non sur voyelles : ce qui est tout au rebours en la langue grecque et latine.

Quant à l'imposition de marque (qui est le second membre de l'accent) j'en dirai en ce traité ce qu'il en faut dire brièvement [...] <sup>132</sup>.

Etienne Dolet présente l'accent, dans son ouvrage *La manière de bien traduire d'une langue en l'autre*, comme un témoin de quantité autant que comme une « imposition de marque », c'est-à-dire, car il les développe dans les lignes suivantes, comme des marqueurs de prononciation, introduisant ainsi l'accent aigu, l'accent circonflexe et l'accent grave. Puisqu'il a exclu de facto, concernant la langue française, le premier type d'accent, il a ôté toute ambiguïté en ne conservant que la notion de hauteur vocalique.

De son côté, Louis Meigret, dans son *Traité de la grammaire françoise*, tient un discours plus complexe, car il transforme le marqueur de quantité en marqueur de prononciation :

L'accent donc ou ton en prononciation est une loi, ou règle certaine pour élever ou abaisser la prononciation de chaque syllabe. Et combien que cette doctrine semblera bien nouvelle aux purs Français si elle est de telle conséquence que si quelqu'un ne les observe soit par usage ou par doctrine, et qu'il les confonde, l'oreille française s'en mécontentera : de sorte que combien que les syllabes soient observées en la prononciation avec leur quantité, si toutefois l'accent est corrompu, elle ne la daignera avouer sienne <sup>133</sup>.

Les termes élever ou abaisser la prononciation sont aussi équivoques que les termes latins correspondants ; néanmoins, Louis Meigret semble faire plus grand cas du principe de quantité dans la prononciation des syllabes. Cependant, dans les deux cas, l'accent linguistique et verbal est considéré uniquement comme une modification de la prononciation, mais non plus comme un témoin d'intensité qui pourrait justifier le battement rythmique qu'évoque Cicéron.

Les deux références grammaticales qu'évoque Jacques de la Taille font l'impasse sur cette dimension rythmique de l'accent, réduisant donc l'équivalence supposée – par son titre – entre vers latin et vers français à la problématique de la quantité. Si Jacques de la Taille résout ce problème en donnant à la langue française des quantités purement et simplement inspirées des règles de la prosodie antique, les échecs des tentatives de vers mesurés au XVI<sup>e</sup> siècle ont montré que doter la langue française de quantités, combien savamment fussent-elles pensées, était une démarche poétique infructueuse. Il est vrai que pour un lecteur français, la lecture des vers mesurés de Baïf

---

<sup>132</sup> Etienne Dolet, *La manière de bien traduire une langue en l'autre*, Dolet, 1540, Lyon, p. 25.

<sup>133</sup> Louis Meigret, *Le traité de la grammaire française*, Chrétien Wechel, 1550, Paris, p. 132.

est aussi délicate que peut l'être la diction ainsi quantifiée ; même si la parenté de cette entreprise des vers mesurés est contestée<sup>134</sup>, c'est sans doute le caractère éminemment novateur et scientifique de ce qu'en fait Baïf qui a expliqué qu'elle n'ait pas rencontré la reconnaissance attendue<sup>135</sup> ; il convient cependant de souligner la cohérence linguistique de cette adaptation, et la grande érudition dans la poésie antique que ces tentatives ont mobilisée. Considérant cette facette érudite des vers mesurés, la strophe saphique de Rapin, que nous avons déjà analysée comme trop « française », a peut-être connu plus grand succès, car spécifiquement française. Entre la rime et le nombre fixe de syllabes, il n'y avait là rien pour choquer ses contemporains. Et pourtant, à l'observer, il faut reconnaître là qu'une oreille exercée a en effet agi sur le modèle antique ; au-delà même de la quantité des syllabes qui sont exactes, c'est plutôt le nombre, le *numerus* antique, cette pulsation régulière, qui est sensible dans ces vers, car le jeu rythmique se ressent davantage que dans les strophes de Baïf :

Sainte-Marthe, enfin je me suis avancé | - ◡ | - ◡ | - || ◡ ◡ | - ◡ | - ◡ |

Sur le train des vieux, et premier commencé | - ◡ | - ◡ | - || ◡ ◡ | - ◡ | - ◡ |

Par nouveaux sentiers m'approchant de bien près | - ◡ | - ◡ | - || ◡ ◡ | - ◡ | - ◡ |

Au mode des grecs. | - ◡ ◡ | - ◡ |

La correspondance bien menée ici entre les quantités longues et ce qui – ignoré à l'époque – a été considéré à partir du XIX<sup>e</sup> siècle comme l'accent tonique, placé sur la dernière syllabe sonore d'un groupe sémantique – rend le vers mesuré, au sens où le vers reçoit une mesure, un battement régulier dans l'intonation, plus que dans la longueur des temps ou dans la hauteur musicale.

Ce fait, même s'il ne sera pas théorisé avant quelques temps, méritait ici d'être mis en lumière, car nous avons déjà, loin de l'apparat critique de la versification, une ébauche de ce qui sera plus tard au centre des préoccupations, puisqu'à l'époque de rédaction de ces vers la notion même d'accent de tonicité s'est effacée derrière celle d'accent de hauteur ; c'est peut-être ce rythme encore mystérieux qui explique que des tentatives – finalement bien moins fidèles à la métrique antique, mais plus prosodiques

<sup>134</sup> Gabriel-Henri Gaillard, et ses collaborateurs, dans leur *Encyclopédie Méthodique* (Histoire, t. 3, Paris, 1788, p. 650), résumant parfaitement le débat autour de la paternité de ces vers mesurés : « On ne convient pas de l'inventeur de cette sottise. Pasquier l'attribue à Jodelle. Du Verdier, dans la Bibliothèque Française, l'attribue à Baïf ; Nicolas Rapin s'en donne l'honneur dans une strophe saphique [...]. Mais le premier, si l'on en croit d'Aubigné, qui ait fait de ces vers français à la manière des Grecs et des Latins, c'est Jean Mousset, qui donne lieu à cet article. ».

<sup>135</sup> On peut lire, dans le *Nouveau supplément au grand dictionnaire de Louis Morel* (Le Mercier, Paris, 1749, « Bayf », p. 105) : « Dans beaucoup de poésies, Baïf se plaint que ses talents ne sont point récompensés, et il s'en plaint quelquefois en philosophe qui sait prendre son parti, quelquefois aussi avec assez d'amertume. ».

– aient pu trouver davantage d'échos dans des oreilles contemporaines que ne le fit celle de Baïf. En somme, c'est bien un rythme purement français qui ressort de cette expérimentation, et un hasard musical et poétique touchant aux caractéristiques intrinsèques et inaliénables de la notion même du rythme. Quoiqu'il en soit, la notion même de tonicité est très loin des considérations poétiques et critiques de l'époque, qui se concentrent sur la possibilité ou l'impossibilité de quantifier la langue française.

Après cette temporaire éclosion de l'idée de tonicité comme principe de rythme, l'instauration du vers classique, telle que nous l'avons exposée précédemment, est allée à l'encontre de ce principe prosodique, tandis que la théorie se concentrait sur le mètre, c'est-à-dire établissait les règles esthétiques pour sublimer un syllabisme articulé autour de la césure à l'hémistiche et de la rime. Or, la nécessité de l'importance de cette rime est, selon les théoriciens, clairement due à l'absence d'autres repères musicaux et rythmiques. Voltaire, par exemple, fait de la rime le seul critère de différenciation d'avec la prose, dans sa préface d'*Œdipe* :

Le génie de notre langue est la clarté et l'élégance ; nous ne permettons nulle licence à notre poésie, qui doit marcher, comme notre prose, dans l'ordre précis de nos idées. Nous avons donc un besoin essentiel du retour des mêmes sons pour que notre poésie ne soit pas confondue avec la prose<sup>136</sup>.

Chez les critiques, Quicherat, après avoir cité Voltaire, expédie – littéralement – la question de la rime, par une question rhétorique qui souligne l'évidence de son existence :

Ceux qui ont attaqué notre rime prouvaient qu'ils n'avaient aucun sentiment de l'harmonie. En effet, quelle cadence sera sensible dans la poésie française, si l'on retranche la rime<sup>137</sup> ?

Son successeur le plus éminent, Becq de Fouquières justifie l'apparition de ce phénomène par le défaut de fixité des quantités dans la langue française :

Dans le vers de douze syllabes, chaque syllabe, étant réputée commune et étant en réalité d'une quantité incertaine et flottante, vaut tantôt une longue, tantôt une brève, tantôt plus, tantôt moins. La seule durée invariable et déterminée d'avance, dans l'état actuel de la question, c'est la somme de ces douze syllabes d'une durée variable et indéterminée. Il est ainsi facile de voir que le poète ne pouvait compter sur une différence de quantité, trop peu appréciable entre des syllabes françaises et nullement fixée, pour faire sentir le retour du temps aspiratoire par une combinaison de sons longs et de sons brefs. Il demanda alors à la parité des sons le secours que la métrique lui refusait ; et la poésie française se plia à la nécessité d'introduire dans le dernier temps de chaque vers un son de même nature, qui vint frapper l'oreille de l'auditeur d'un choc identique à lui-même. Telle est l'origine de la rime<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> Voltaire, *Œuvres Complètes*, t.1, Garnier Frères, 1877, p. 56.

<sup>137</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1882, p. 34.

<sup>138</sup> Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, Charpentier, Paris, p. 24-25.

Hegel, en critique d'art et en philosophe instruit plutôt qu'en pur versificateur, voit dans ce phénomène de la rime, la succession naturelle suite à la perte de la quantification du langage, mais elle marque dans sa conception esthétique le passage d'une poésie plastique vers une poésie plus spirituelle, car elle ne constitue pas un critère formel, mais répond à un besoin sémantique, puisque ce marqueur sonore souligne le sens, permettant à la poésie d'offrir à l'esprit un retour vers lui-même :

Mais, maintenant, si l'on renonce à ce principe, et qu'il faille, cependant comme l'art l'exige, permettre à l'élément sensible de former un contrepois à cette spiritualisation du langage, alors, pour forcer l'oreille à être attentive, malgré la destruction de cet élément plastique (la longueur et la brièveté naturelle des syllabes et des sons inséparables du rythme), aucun autre moyen matériel ne peut être employé, si ce n'est le son même de la voix comme tel, expressément et isolément marqué et figuré. Ceci nous conduit au deuxième système de versification, à la rime<sup>139</sup>.

Cette construction du mètre français par opposition à l'art plastique, c'est-à-dire à l'esthétisme de la forme, grâce à la valorisation rythmique de la rime, a retiré toute valeur rythmique aux constituants du vers pour les concentrer sur les deux pivots que sont la césure et la rime ; la focalisation critique sur cette formation « historique » du vers a laissé penser que le vers français n'avait pas ou trop peu de prosodie qui lui soit propre. Dans son traité *La rhétorique, ou l'art de bien parler*, Bernard Lamy, théoricien et philosophe du siècle classique, expose la composition de ce vers français en deux mesures :

Nous n'élevons la voix qu'au commencement du sens, et nous ne la rabaissons qu'à la fin. C'est pourquoi si une mesure dans notre Poésie commençait au milieu d'un mot, et finissait au milieu d'un autre mot, la voix ne pourrait distinguer par aucune inflexion cette mesure comme elle le fait en latin. Afin donc de mettre de la distinction entre les mesures, et que les oreilles aperçoivent cette distinction par un élèvement de la voix au commencement, et un abaissement à la fin, chaque mesure doit contenir un sens parfait : ce qui fait qu'une mesure doit être grande, et que chacun de nos vers n'est composé que de deux mesures, qui le partagent en deux parties égales, dont la première est appelé hémistiche<sup>140</sup>.

La conscience très ferme s'est installée que la langue française, contrairement (au rebours, comme le dit Etienne Dolet) aux prosodies latine et grecque, n'avait pas de tonicité poétique, et, de fait les accents modulaient seulement la prononciation des voyelles et non une intensité rythmique. Cette vision traditionnaliste – classique – du vers fait de la rime le pivot rythmique et sonore du vers, car elle considère le vers en lui-même rythmiquement atone, si bien que la suppression de la rime équivaldrait à une prose simplement limitée en syllabes. Toutefois, l'analyse des œuvres de Chénier et de Hugo a souligné combien cette considération du vers dans sa linéarité pouvait être erronée, et le regard que le XIX<sup>e</sup> siècle critique a porté sur les analyses poétiques du

---

<sup>139</sup> Hegel, *La poétique*, trad. Ch. Bernard, Librairie philosophique de Ladrance, Joubert, Paris, 1855, p. 91.

<sup>140</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique, ou l'art de bien parler*, Pralard, Paris, 1688, p. 227.

siècle précédent est généralement chargé d'une réprobation certaine et c'est parce que le XIX<sup>e</sup> siècle est la reconsidération de ce postulat qu'il est peut-être la période d'épanouissement du vers la plus probante ; il a en effet fallu que la langue française cesse d'être considérée comme non accentuelle pour que la réflexion sur sa dimension prosodique puisse s'amorcer.

## À la recherche de l'accent perdu

Toi, de même, ne fais pas attention à la manière bizarre dont je chante chacune de ces strophes. Mais, sois persuadé que les accents fondamentaux de la poésie n'en conservent pas moins leur intrinsèque droit sur mon intelligence.

Compte de Lautréamont, Les Chants de Maldoror, V.

En 1813, l'écrivain et philologue Antoine Fabre d'Olivet fit paraître un ouvrage intitulé *Les vers dorés de Pythagore, expliqués et traduits pour la première fois en vers eumolpiques français, précédés d'un Discours sur l'essence et la forme de la poésie chez les principaux peuples de la terre, qu'il destinait tous deux à l'attention des classes de la Langue et de la Littérature française et d'Histoire et de Littérature ancienne de l'Institut impérial*. Ces vers eumolpiques – néologisme de son cru pour désigner ses vers alexandrins blancs harmonieux – reçurent un accueil pour le moins mitigé, entre reconnaissance de son érudition et critique de son hermétisme, mais l'institut impérial trouva la recherche suffisamment fructueuse pour en faire le sujet d'un concours. Aussi pouvons-nous lire, dans les procès verbaux de l'Académie Française, à la séance du jeudi 1<sup>er</sup> avril 1813 :

Le secrétaire perpétuel annonce à la classe qu'il a reçu une somme de mille francs pour en former un prix qui sera adjugé à celui qui, au jugement de la classe, traitera le mieux les questions énoncées dans le paragraphe suivant :

- Quelles sont les difficultés réelles qui s'opposent à l'introduction du rythme des Grecs et des Latins dans la poésie française ?
- Pourquoi ne peut-on faire de vers français sans rimes ? Supposé que le défaut de fixité de la prosodie française soit une des raisons principales, est-ce un obstacle invincible ? Et comment peut-on établir à cet égard des principes sûrs, clairs, et faciles ?
- Quelles sont les tentatives, les recherches et les ouvrages remarquables qu'on a faits jusqu'ici sur cet objet ? En donner l'analyse, faire voir jusqu'à quel point on est avancé dans cet examen intéressant : par quelle raison, enfin, si la réussite est impossible, les autres langues modernes y sont-elles parvenues ?

La classe ayant mis cet objet en délibération, consent à se charger de l'examen des ouvrages qui seront envoyés au concours, mais cette mesure ne pouvant être mise à exécution qu'autant qu'elle sera autorisée par le gouvernement, le secrétaire est chargé d'écrire au Ministre de l'Intérieur pour lui faire part de la proposition et de la décision de la classe.

Le prix consistera dans une médaille d'or de la valeur de mille francs, et sera distribué le 2 février de l'an 1814 par la classe de la langue et de la littérature française conformément à ses règlements.

Ce prix anonyme avait été offert par Louis Bonaparte, frère de l'empereur, qui sous le pseudonyme du Comte de Saint-Leu, publia deux ouvrages sur le vers français, en 1819

et en 1825, et qui passait pour s'inscrire dans une volonté de réforme de la versification française. C'est finalement un italien, l'abbé Antonio Scoppa qui a remporté ce prix pour son mémoire. Alors que Fabre d'Olivet, dont les recherches avaient inspiré le concours avait bon espoir de l'emporter, son excès de réformisme semble – entre autres considérations politiques – s'être heurté à l'esprit conservateur de l'institut. Il a souligné l'ironie – sans percevoir sans doute la nécessité d'une réflexion nourrie de l'étranger – de cette situation dans une lettre à Lord Byron qui précédait la traduction de son Caïn :

L'académie française, qui, sur mes premières tentatives, avait proposé un prix sur la question de savoir si la langue française est ou non susceptible de recevoir des vers privés de rimes, ne jugea pas qu'il y eût un seul français capable de la résoudre ; et à la surprise générale du monde poétique couronna un certain abbé italien<sup>141</sup>.

Antonio Scoppa, écrivain sicilien employé extraordinaire à l'université royale de France, fut donc couronné pour son mémoire, publié sous le titre *Des beautés poétiques de toutes les langues considérées sous le rapport de l'accent, et du rythme*, dans lequel il répond point par point aux interrogations de l'institut, soutenant qu'aucune difficulté ne s'oppose à l'introduction des rythmes des Grecs et des Latins dans la poésie française, qui a, selon lui, son propre rythme prosodique, ce qui rend possible l'écriture de vers français sans rimes. Cependant, Louis Bonaparte ou le « Comte de Saint-Leu » n'estimait pas que le travail de l'abbé Scoppa le méritât, puisqu'il commenta ainsi, dans son propre Mémoire sur la versification, ce couronnement :

L'Académie française, chargée d'adjuger le prix, couronna le mémoire de l'ab. Scoppa sicilien. Cependant la question resta indécise : elle consiste à savoir si l'on peut se passer de la rime dans la versification française, et de quelle manière ?

Le mémoire de l'ab. Scoppa fut publié sous le titre pompeux de : *Beautés poétiques de toutes les langues*. L'auteur se trouvait alors à Paris ; entraîné par son désir de plaire à la nation chez laquelle il demeurait, il avança des propositions que son ouvrage est bien loin de prouver.

Les vers hexamètre, dit-il, ne sont pas de six pieds, mais de cinq.

Ces vers ne sont pas formés de spondées et de dactyles, mais d'anapestes.

Les langues modernes ont la quantité métrique à l'égal des langues latine et grecque.

L'on peut introduire le rythme des grecs et des latins dans la versification française.

L'on peut faire des vers français sans rime et ces sortes de vers sont plus harmonieux que les vers italiens &c. &c.

Il semble qu'avant de hasarder de telles propositions il aurait fallu prendre connaissance parfaite du programme, et l'analyser dans toutes ses parties<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> Lord Byron, Caïn, trad. Fabre d'Olivet, Servier, Paris, 1823, p. 5.

<sup>142</sup> Le Comte de Saint Leu, Mémoire sur la versification et essais divers, éd. Guillaume Piatti, Florence, 1819, p. 5.

L'opinion de Louis Bonaparte au sujet du mémoire de l'abbé Scoppa est assez univoque ; néanmoins, ce concours et les enjeux conséquents que son sujet formule, illustrent combien le vers français a évolué, au point de devenir un sujet problématique – au sens purement intellectuel du terme.

Les quatre questions du concours évoquées ci-dessus sont au fondement de toute la remise en question du vers durant la première moitié du siècle, et c'est l'ouvrage de l'abbé Scoppa, récompensé du premier prix, qui a révolutionné la réflexion critique sur le vers. C'est en effet le premier à avoir reconsidéré la théorie de l'accent dans le vers français, pour en faire, non un critère de hauteur de prononciation, mais un appui prosodique d'intensité. Son ouvrage, vainqueur du concours, a été publié en 1816 sous le titre : *Des beautés poétiques dans toutes les langues considérées sous le rapport de l'accent, et du rythme* ; cet ouvrage avait été précédemment préparé par la publication, en 1814, d'un essai : *Les vrais principes de la versification, développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la langue française*. L'innovation certaine de sa pensée repose dans la reconsidération de la langue française comme étant capable de tonicité. Jusqu'alors, comme nous l'avons déjà mentionné, les vers français étaient considérés accentuellement plats, atones ; néanmoins, versé à la fois dans les poésies antiques et dans les poésies française et italienne, l'Abbé Scoppa a permis une reconsidération du rythme de ce vers français, postulant que le rythme est le fruit de l'accent seul, et ce en toute langue :

C'est uniquement de l'activité des accents qui constituent une prosodie dans les langues, que dérive le rythme, capable, par ses variétés ordonnées, de porter à l'oreille une harmonie enchanteresse : c'est l'accent, si essentiellement uni à la forme des mots d'une langue quelconque, le matériel unique dont les Anciens aussi bien que les Modernes se sont servis pour élever au chant le langage parlé : et c'est dans le mécanisme de cet accent, et non pas dans la qualité de sons, que les Sociétés savantes trouveront (qu'ils n'en doutent pas) toutes les ressources pour enrichir de beautés oratoires et poétiques la parole, et la rendre susceptible de l'harmonie et de la mélodie du chant, par son accord avec l'accent de la musique<sup>143</sup>.

Comme nous pouvons le lire, son hypothèse fait de la manipulation et de l'orchestration de l'accent la véritable différenciation entre le « chant », c'est-à-dire la parole poétique et la prose, ce « langage parlé » qu'il évoque, par le biais d'un élément rythmique, intrinsèquement lié à l'emploi des mots.

Pour être, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une connaissance acquise et évidente, généralement peu questionnée, cette hypothèse est pour cette époque particulièrement novatrice et audacieuse, à tel point que les réactions de ses contemporains ou de ses successeurs face à cette avancée lui reconnaissent un rôle capital dans la compréhension du vers français, à l'instar de Paul Ackermann :

---

<sup>143</sup> Antonio Scoppa, *Des beautés poétiques de toutes les langues*, Firmin Didot, Paris, 1816, p. XII.

Des savants du XVI<sup>e</sup> siècle ont voulu importer en France la versification antique ; mais malheureusement notre langue, ayant un rythme tout autre que le latin, ne pouvait se mouler comme lui dans les formes de la versification grecque. Ces tentatives n'ont pas réussi ; renouvelées au XVIII<sup>e</sup> siècle, elles échouèrent une seconde fois. Il y avait une autre méthode à suivre. Il fallait dégager, par l'analyse, le principe du rythme français, celui qui fait le fondement de notre versification, et en tirer des développements et des applications inconnues. L'italien Scoppa, par la connaissance de sa langue propre, trouva ce principe, et soutint avec raison que l'accent est en français le principe du rythme ; mais il échoua dans la démonstration<sup>144</sup>.

Émile Littré précisait également :

On ne connaît, chose singulière, que depuis très peu de temps la vraie constitution du vers français. C'est un italien, M. Scoppa, et, après lui, M. Quicherat, dans son traité de Versification française, qui ont fait voir que notre vers est construit, comme la plupart de ceux des langues modernes, sur le principe de l'accent<sup>145</sup>.

Si la démarche argumentative de l'abbé Scoppa est critiquée – nous pouvons, en plus d'Ackermann, rappeler le bilan particulièrement expéditif fait par Louis Bonaparte<sup>146</sup>, il reste que son fondement du principe du rythme demeure, à l'époque, remarquable d'innovation et de lucidité ; et comme toute innovation intellectuelle, la théorie de l'accent de Scoppa a remis en question le regard qui est habituellement porté sur les prosodies grecque et latine. À titre d'exemple, J.-B. Mablin, qui a également tenté de participer à ce concours de l'académie, a fait publier en 1815 un mémoire qui contient ses propres théories, parmi lesquelles une considération bien plus traditionaliste et simpliste des différences entre prosodie antique et métrique française :

En un mot, car c'est trop s'arrêter sur un objet qui ne saurait être douteux que pour celui qui n'aurait aucune connaissance de l'antiquité, le système métrique des Grecs, et par conséquent celui des Romains, qui n'en est qu'une contre-épreuve, a pour unique base la quantité ; l'accent est un élément qui y est tout à fait étranger.

Voyons maintenant s'il en sera de même de la versification des langues modernes ; il en est précisément le contraire. L'accent y fait tout ; la quantité n'y entre pour rien<sup>147</sup>.

---

<sup>144</sup> Paul Ackermann, *Traité de l'accent appliqué à la théorie de la versification*, Aimé-André, 1843, Paris p. v-vi. Ackermann n'explique pas pourquoi il voit un échec dans la démonstration de Scoppa. Il évoque immédiatement Quicherat, qui, selon lui, a fait « un pas de plus », car « il posa une loi rythmique au vers alexandrin ». Nous ne pouvons que formuler l'hypothèse que Scoppa n'a pas, à ses yeux, établi de système, de loi qui ait pu rendre compte de l'accent tonique dans sa globalité. Notons qu'il reproche également à Quicherat de ne pas avoir étendu son système aux autres types de vers.

<sup>145</sup> Émile Littré, *La revue des deux mondes*, « La poésie homérique et l'ancienne poésie française », 1847, p. 124.

<sup>146</sup> Louis Bonaparte, *Comte de Saint-Leu, Mémoire sur la versification et essais divers*, Piatti, Florence, 1819, p. 4.

<sup>147</sup> Jean-Baptiste Mablin, *Mémoire sur ces deux questions : Pourquoi ne peut-on faire des vers français sans rimes ? Quelles sont les difficultés qui s'opposent à l'introduction du rythme des anciens dans la poésie française ?*, Debray, Paris, 1815, p. 7.

Louis Bonaparte fait le même constat de l'échec dans l'introduction du rythme des Anciens dans le vers français :

Mais comme cette quantité n'est pas assez étendue, ni assez sensible et distincte dans tous les mots, pour que l'on puisse former des pieds et des mesures, il en résulte que l'on ne peut introduire dans la langue française la versification métrique des Grecs et des Latins. Qu'est ce qui s'oppose à cette introduction ? — On vient de le dire : le défaut de quantité. Nous devons nous contenter d'une versification rythmique, mais différente de celle des Anciens<sup>148</sup>.

L'innovation de Scoppa par rapport à ces deux concurrents est qu'il différencie, avec justesse, le rythme et l'harmonie de la métrique. Bonaparte et Mablin, ont vu dans le défaut de quantité de la langue française un obstacle à l'introduction du rythme des Anciens dans les vers français, quand lui ne s'est pas arrêté à cette seule donnée de versification.

Ce défaut de quantité relève en effet d'une question métrique, et non rythmique ; et selon Scoppa, si les langues anciennes et le français ont deux unités métriques différentes – la quantité et la syllabe – le fondement du rythme, l'accent qui crée la percussion est commun aux deux et indépendant de l'architecture métrique. Aussi juge-t-il que la versification antique a été mal saisie par ses prédécesseurs, arguant que c'est cette double culture, italienne et française, dont Louis Bonaparte se sert pour le taxer d'opportunisme, qui l'a rendu sensible à cette analyse, tandis qu'il commente l'extrait de Cicéron que nous avons évoqué au sujet du nombre<sup>149</sup> :

Cet excellent passage de Cicéron nous fait connaître assez que c'est uniquement, ou au moins principalement sur le jeu de l'accent tonique, qui est si naturel, si invariable, et si général dans toutes les langues, et non pas sur la quantité des longues et des brèves, que les anciens avaient établi le nombre poétique.

En effet, de quelque manière qu'on veuille interpréter la nature de cette espèce de prosodie, qui n'était pas assez généralement connue des anciens, et que nous ignorons tout-à-fait, elle pouvait donner seulement des longues et des brèves ; mais elle ne donnait pas des percussions et des tons. Souvent même les quantités longues étaient contraires à ces percussions de l'accent : on trouve souvent des brèves sur des syllabes munies d'un accent aigu, et des longues sur des syllabes qui ont l'accent grave. [...] C'est principalement par le jeu et par l'activité des accents toniques, qu'on peut expliquer et qu'on explique l'harmonie des vers des langues anciennes et des langues modernes ; et que la quantité prosodique, privée de percussions qui distinguent les temps, ne peut pas, à elle-seule, établir un rythme, puisqu'elle est privée de percussions. Nous verrons combien les modernes ont mal interprété la doctrine de la versification des anciens par rapport à la prosodie ; et pourquoi ils n'ont pu parvenir à imiter les hexamètres des Latins<sup>150</sup>.

---

<sup>148</sup> Louis Bonaparte, Comte de Saint-Leu, *Mémoire sur la versification et essais divers*, Piatti, Florence, 1819, p. 9.

<sup>149</sup> Cf. *supra*, p. 68.

<sup>150</sup> Antonio Scoppa, *Des beautés poétiques de toutes les langues*, Firmin Didot, 1816, §16, p. 25-26.

Ce passage apporte une lumière nouvelle à ce que nous avons pu dire sur ce *numerus* à l'ouverture de ce chapitre ; ici Scoppa fonde l'hypothèse que la versification antique était une versification accentuelle, mais à l'insu de toute théorisation. Le manque d'informations précises dans les définitions de l'arsis et de la thesis semble corroborer ce fait, au sens où les accents ne sont jamais considérés par les critiques anciens comme toniques, mais bien comme des accents de hauteurs. Il tient d'ailleurs à blâmer certains de ses prédécesseurs pour avoir transmis une vision incomplète de la versification antique, uniquement concentrée sur la quantité des voyelles et oblitérant la dimension accentuelle des vers :

C'est une idée généralement reçue et publiquement enseignée, que l'harmonie des vers anciens consistait uniquement dans la distribution régulière de la quantité prosodique des longues et des brèves ; et cela, sans aucune autre raison et sans aucun autre témoignage que la tradition de certains littérateurs barbares, nés dans des siècles d'ignorance, et que l'opinion de quelques grammairiens qui, ayant perdu les traces de la versification des grecs et des latins, ont tâtonné aveuglément dans les ténèbres, pour recueillir de bonne foi et transmettre à la postérité, quelques rayons de lumière. Mais cette idée consacrée par tant de siècles, doit elle être reçue maintenant comme vraie, si nous trouvons que, dans ses résultats, elle est contraire aux faits et à la raison<sup>151</sup> ?

Afin de montrer que cette vision transmise auparavant était faussée par l'histoire, Scoppa propose, peu après dans l'ouvrage, une démonstration pratique pour souligner l'inhérence de la tonicité dans la versification latine et grecque :

S'il faut en croire les faits, la preuve de ce que je viens de proposer en augmentera l'évidence : lisez tous les vers de Virgile, d'Horace, en altérant exprès toutes les quantités prosodiques, mais en respectant constamment le ton, et les percussions de l'accent tonique ; vous trouverez dans la déclamation de ces vers une harmonie ravissante. Tout au contraire, déclamez ces mêmes vers, en observant autant que possible les quantités prosodiques, mais en changeant toujours les places principales des accents aigus ; vous trouverez que ces vers restent tout-à-fait dénués d'harmonie<sup>152</sup>.

Cette distinction nouvelle que mène Scoppa, autour de l'épicentre conceptuel qu'est la notion de rythme, lui permet de renvoyer la métrique, c'est-à-dire le découpage quantitatif de la langue latine ou de la langue grecque à un simple fait de langue, qui est moins raffiné et moins exploité dans la langue française. Dès lors, cette problématique relève pour lui d'une question linguistique, voire phonétique, qui découle de l'acte de parole, et non comme une donnée de composition poétique :

---

<sup>151</sup> Ibid., §154, p 132-133.

<sup>152</sup> Ibid., §163, p. 140. À propos de cette démonstration par l'exemple, Scoppa précise qu'elle lui a été faite par « le savant abbé Caluso de Turin, qui, ainsi que tout homme de bon sens, se méfiait beaucoup de l'importance qu'on donne aux quantités prosodiques ». Scoppa l'applique en modifiant le tout premier vers de l'Énéide, sur le modèle de Saint-Augustin, qui « dans ses ouvrages sur la musique, avait fait une pareille observation sur le même vers ».

Il paraît donc que l'observation et la pratique des longues et des brèves, autre partie de la prosodie, produisait chez les Anciens le raffinement de l'art de parler en vers et en prose. Cet art nous est inconnu ; mais la nature de cette prosodie n'a chez nous rien de mystérieux : elle est naturelle en grande partie : partout où les hommes ont des sons articulés, toujours, à quelques exceptions près, on prononce comme longue la voyelle qui est suivie de deux consonnes, et la diphtongue ; et l'on prononce comme brève une voyelle suivie d'une autre voyelle<sup>153</sup>.

À ce propos, Scoppa utilise dans son introduction une expression particulièrement intéressante, précisant qu'en français une voyelle suivie de deux consonnes prend plus de temps à être prononcée, non parce que les Latins *l'ont* dit, mais parce qu'il s'agit d'une contrainte physiologique. Bien qu'il évoque, comme nombre d'auteurs avant lui, des quantités prosodiques pour la langue française, elles ne sont pas celles du latin artificiellement plaquées sur des mots français, mais des quantités inhérentes à la langue elle-même et sans rapport direct avec ce qu'il conçoit comme la beauté poétique.

Une fois écartée cette problématique réelle et historique de la « quantitativité » potentielle de la langue française, Scoppa peut alors concevoir un parallèle entre les constructions rythmiques des prosodies antiques et celles de la langue française à l'aune de ce battement, cette percussion, qui est l'accent tonique :

C'est l'accent tonique qui nous donne nos brèves et nos longues : c'est par lui que nous formons nos différents pieds rythmiques ; c'est par lui et par sa percussion si nécessaire, suivant l'autorité de Cicéron et de plusieurs autres écrivains, que nous distinguons dans les vers et dans la musique les différentes divisions du temps : et nous ne tenons aucun compte précis des accents prosodiques, c'est-à-dire, des longues et des brèves dont les anciens faisaient usage.

Tout nous porte à croire que c'est aussi principalement sur ce même accent que les Anciens avaient établi leur chant et leur versification ; c'est à lui, qui faisait le levé et le frappé dans la succession des pieds poétiques, qu'ils portaient leur principale attention. C'est avec cet accent, toujours invariable, que nous lisons leurs vers, et que nous en sentons l'harmonie sans faire attention à leurs longues et brèves prosodiques, et même en les prononçant différemment de ce qu'elles étaient prononcées. C'est lui qui fait tout le jeu de la versification dans toutes les langues<sup>154</sup>.

Si l'on suit son chemin de pensée il n'est pas plus difficile de faire des vers à l'imitation des anciens pour les français que pour les italiens, car le seul critère à imiter est celui de cette tonicité accentuelle sur laquelle le rythme se fonde. Il n'y a donc, en suivant cette théorie du vers, aucun obstacle qui s'oppose à l'introduction des rythmes prosodiques antiques dans le nouveau creuset du vers français, puisqu'il n'est nul besoin, pour se faire, que le français soit une langue quantitative. En effet, si le latin ou le grec ont un schéma métrique quantitatif sur lequel se pose un accent, et si le français a un schéma métrique syllabique sur lequel se pose un accent, il n'est pas besoin de transformer ces schémas métriques pour reproduire sur l'oreille française les effets de cette prosodie antique, ou du moins pour reproduire dans les vers français les mêmes harmonies que

---

<sup>153</sup> Ibid., §46, p. 50.

<sup>154</sup> Ibid., § 43-44, p. 48-49.

celles que produisent, sur nous, l'ictus, cette percussion rythmique évoquée par Cicéron. C'est l'abolition de cette barrière théorique qui a véritablement fait l'innovation du regard critique de Scoppa et sa contribution à l'histoire critique du vers, pour laquelle ces successeurs le reconnaîtront :

Le rythme, dans son acception générale, ne consistant que dans la distribution régulière des pieds, ces pieds n'étant formés principalement que des percussions des accents qui distinguent les mesures, les temps, les levés et les frappés, les syllabes fortes et les faibles, les longues et les brèves ; et les langues modernes étant parfaitement munies de ces accents si naturels et si essentiels à tous les mots, nous pouvons conclure que le rythme des langues modernes, quant au fond et quant à la partie essentielle d'où dérive l'harmonie, est le même que celui des langues anciennes<sup>155</sup>.

À son crédit, il convient également de remarquer à quel point le parallèle entre poésie et musique est ancré dans son raisonnement critique ; nous pourrions même aller jusqu'à dire qu'il est le fondement de son raisonnement, puisque le rythme est pour lui la quintessence de la beauté artistique, et que c'est justement cette régularité, qui différencie le langage prosaïque du langage artistique, comme énoncé précédemment et complété par ce nouvel extrait :

D'après tout ce que nous venons de dire à ce sujet, il est facile de reconnaître que le nombre et l'harmonie qui en résultent dépendent de cette régulière division du temps en intervalles égaux, distingués par les percussions de l'accent qui donne une forme particulière aux pieds. Par ces percussions, nous distinguons les temps non seulement dans les vers, mais aussi dans la musique [...] : c'est le frappé de l'accent appelé tonique, c'est ce coup vibré sur une syllabe de chaque mot, cet ictus vocis des Latins, qui fait distinguer dans les vers les intervalles du temps, les mesures, les pieds, le nombre. [...] On ne peut pas s'exprimer avec plus de clarté et de précision pour faire entendre que la modulation des vers dépendait et dépend uniquement des percussions des accents qui font distinguer les intervalles des temps, et établissent le nombre dans les vers et dans la prose<sup>156</sup>.

Il semble justifié ici de synthétiser l'apport de Scoppa à la conception de la versification française, d'autant plus que cet apport, pour proposer des résolutions à des ambiguïtés importantes, a malgré cela laissé des zones d'ombre. Sa stigmatisation d'une théorisation qui résume la versification antique à l'enchaînement des quantités est justifiée, puisque les théoriciens antiques eux-mêmes faisaient de l'arsis et de la thesis – *sublatio* et *positio* – une composante essentielle du rythme, un battement – le terme d'ictus s'y réfère aussi –, en plus de la métrique purement formée de syllabes quantifiées. Il est le premier à avoir séparé ce battement du mètre et à en avoir fait une donnée prosodique à part entière ; cependant, ce qui ne semble pas clair à la lecture de son traité, est la nature de cet accent tonique. C'est peut-être dans ce point qu'Ackermann situe une démonstration erronée :

---

<sup>155</sup> Ibid., §47, p. 50-51.

<sup>156</sup> Ibid., §13, p. 24-25.

J'entends parler de deux sortes d'accents, dont une est destinée à marquer simplement les syllabes longues et les brèves, et l'autre à exprimer les tons de la voix par un appui sensible, par une vibration, par un coup, par une percussion de la voix sur une seule syllabe de chaque mot ; et à marquer, en même temps par cette percussion, les longues et les brèves d'une manière encore plus sensible.

Pour éviter la confusion de ces deux accents, j'avertis ici mes lecteurs que, dans tout le cours de cette dissertation, je laisserai au premier le nom d'accent prosodique, et j'énoncerai les longues et les brèves qu'il produit, sous le nom de quantités prosodiques, puisqu'elles appartiennent principalement à la prosodie des anciens : je donnerai au second le nom d'accent grammatical, ou aigu, ou tonique ; et j'appellerai grammaticales, les quantités qu'il produit ; car réellement l'accent aigu ou tonique est du ressort de la grammaire. C'est l'épithète employée par quelques grammairiens latins et consacrée par J.J. Rousseau, par les auteurs de l'Encyclopédie, et par d'autres grammairiens modernes<sup>157</sup>.

C'est là une originalité certaine de prêter deux accents au vers latin, quand les théoriciens précédents ne lui en prêtaient qu'un qui soit propre à la versification ; et encore cette terminologie de Scoppa a-t-elle de quoi laisser sceptique, puisqu'il nomme le même phénomène à la fois aigu – qui a donc trait à la hauteur – et tonique – qui concerne l'intensité –, c'est-à-dire qu'il concentre sous une même appellation un phénomène qui relève des phonèmes du mot et un phénomène syntagmatique qui relève de la grammaire. On peut même trouver dans la démonstration de Scoppa une référence à Platon, qui légitime cette fusion, en faisant du fondement du rythme cet accent grammatical :

On voit donc que, suivant Platon [De Legibus, XII] l'harmonie et l'accent sont la même chose, et cet accent ne consiste que dans les tons graves et aigus (l'accent grammatical) ; et que c'est cet accent grave et aigu qui fait le rythme<sup>158</sup>.

Cette théorie, qui tombe fort à propos pour justifier l'existence de l'accent tonique en français, a été particulièrement discutée durant le XIX<sup>e</sup> siècle ; la démarche d'éclaircissement la plus pertinente concernant cette problématique semble a priori être entreprise par Henri Weil et Louis Benloew, qui collaborent à la publication, en 1855, d'un *Théorie générale de l'accentuation latine*. Dans cette œuvre, ils développent l'idée que les traités antérieurs évoquent tous le même phénomène, à savoir la tonicité dans le vers français. Cette idée est notamment évoquée dans une note, qui renvoie directement à l'ouvrage de l'un des deux collaborateurs, Louis Benloew, et à son propre traité *De l'accentuation dans les langues indo-européennes, tant anciennes que modernes* ; dans cette note, ils imputent la longue confusion théorique de leurs prédécesseurs au sujet de l'accent à la différence entre tonicité moderne et hauteur antique :

Elle explique comment l'idée qu'on se faisait de l'accent français était longtemps obscure et confuse. Cet accent est si peu sensible, que la plupart des grammairiens n'en parlent pas même ; et ceux qui en

---

<sup>157</sup> Ibid., §19-21, p. 28-29.

<sup>158</sup> Ibid., §161, p. 137.

parlent ont l'air de se contredire, tout en disant la même chose. Au dernier siècle, Condillac, Dumarsais, etc., prenaient le mot accent dans le sens antique d'une intonation plus aiguë ou plus grave. Marmontel l'entendait ainsi, et voilà pourquoi il assure que la langue française n'a point d'accent fixe ; mais il sait et il dit que le caractère de notre langue est d'appuyer sur la pénultième ou sur la dernière syllabe des mots. M. Quicherat donne à ce dernier fait le nom d'accentuation ; et il assure avec raison que la langue française a un accent fixe. Ils disent la même chose, ils s'expriment différemment ; une syllabe accentuée est pour l'un une syllabe aiguë, et pour l'autre une syllabe forte, une syllabe d'appui<sup>159</sup>.

Quoiqu'il en soit, les débats critiques durant le XIX<sup>e</sup> siècle, à la suite de Scoppa, ont déplacé le « litige » intellectuel de l'accent, puisque la différence entre accent et quantité a été profondément marquée. Désormais, il est avant tout au cœur des problématiques de versification de définir l'accent tonique et de prendre la mesure théorique du rythme créé par cet accent, en remontant à sa source. Weil et Benloew ont souligné la difficulté de cette tâche, en mettant en lumière « un certain rapport entre l'acuité et la force des sons » :

Voilà une différence essentielle entre la prononciation des anciens et des modernes. Le mélange de syllabes plus fortes et plus faibles constitue l'accentuation moderne, le mélange de syllabes plus aiguës et plus graves constitue l'accentuation antique. Nous insistons sur ce point, sans lequel on ne peut expliquer le système de l'accentuation latine, ni bien comprendre les principes de la versification ancienne.

Il est vrai qu'il y a un certain rapport entre l'acuité et la force des sons. Un son aigu semble plus fort qu'un son grave, parce qu'il est plus distinct, et une prononciation plus forte semble entraîner naturellement un son plus aigu. Nous disons élever la voix pour désigner deux choses : cette expression marque tantôt un son plus fort, tantôt un son plus aigu, plus élevé dans le sens musical du terme. Aussi une certaine modulation, se mêle-t-elle certainement à l'accent tonique des modernes ; et celui des anciens n'était probablement pas sans certaines nuances de force et de faiblesse. Mais l'intensité et l'acuité des sons ne laissent cependant pas d'être des choses parfaitement distinctes ; il n'est pas besoin de recourir à la physique pour le démontrer, l'oreille les distingue assez<sup>160</sup>.

Weil et Benloew distinguent, dans le cas de la versification antique, un premier accent grammatical, un accent maîtrisé par la formation sonore des mots, qui alterne entre

---

<sup>159</sup> Henri Weil et Louis Benloew, *Théorie générale de l'accentuation latine*, A. Durand, Paris, 1860, p. 4.

<sup>160</sup> Ibid., p. 5. Remarquons ici que Frédéric Deloffre, dans *Le vers français* (S.E.D.E.S., p. 29), soutient cette idée que l'accent d'intensité est une évolution de l'accent de hauteur : « Mais la phonétique expérimentale peut rendre compte du même fait. Elle nous apprend en effet qu'à intensité sonore égale, une voyelle prononcée sur un ton plus élevé consomme moins d'énergie que la même voyelle prononcée sur un ton plus bas. Or, en latin classique, l'accentuation consistait à prononcer la voyelle « tonique » plus haut (d'une tierce ou d'une quinte, par exemple) que les autres voyelles du mot. Dans une diction non surveillée, l'accent de hauteur tendait donc à accroître l'intensité de la voyelle tonique si elle était prononcée avec la même énergie que les atones. C'est alors cette intensité qui frappait l'attention de ceux qui entendaient le latin sans être habitués eux-mêmes à un accent de hauteur, et c'est cet effet d'intensité qu'ils cherchaient à imiter, non pas en élevant le ton des voyelles toniques, mais en augmentant l'énergie articulatoire. C'est ainsi que s'introduit l'accent d'intensité, qui fut sans doute le propre de la langue vulgaire avant de passer dans la langue générale ».

grave et aigu ; mais, à cela s'ajoute, et ils évoquent les mêmes références antiques que nous l'avons fait plus haut<sup>161</sup>, la fameuse percussion, que Scoppa mêle à l'accent grammatical, composée de l'arsis et de la thesis :

Il est donc bien établi qu'il y avait dans les vers anciens une succession alternative, et comme une pulsation de temps forts et de temps faibles, qui en constituaient le rythme. On la marquait, soit en battant la mesure du pied et de la main, soit en appuyant un peu plus sur certaines syllabes, et un peu moins sur d'autres : *nutus pronuntiantis atque plaudentis*, comme dit Saint-Augustin<sup>162</sup>.

Voilà un élément intéressant au plus haut point : cet ictus, le coup porté entre l'arsis et la thesis a une manifestation instrumentale certaine, mais peut se voir substituer une intonation plus forte dans la diction. Cette tonicité est donc manifestation du nombre, du *numerus* de Cicéron, et ce de manière plus ou moins indépendante des quantités. Plus ou moins, car ces deux données poétiques sont intrinsèquement liées, mais comme Weil et Benloew le précisent, ce battement d'intonation peut mettre en valeur les quantités, tout comme l'accent grammatical, mais ces trois paramètres ne sont pas systématiquement concordants :

Une dernière question se présente. Le rythme des vers modernes est marqué par les accents toniques. Mais qu'est-ce qui indiquait le rythme des vers grecs et latins qui étaient destinés à la simple lecture ? Comment y distribuait-on les temps forts et les temps faibles sans le secours de la musique ? La réponse est encore fort simple. Les syllabes fortes des vers n'étaient pas les mêmes que les syllabes aiguës des mots, mais dans les mètres non lyriques, elles étaient généralement les mêmes que les syllabes longues. [...] Cependant l'effort de la voix et la durée des syllabes sont des choses distinctes, et, dans les vers anciens, les temps forts ne coïncident pas toujours et continuellement avec les syllabes longues, ni les temps faibles avec les syllabes brèves. S'il y a plusieurs longues de suite dans un hexamètre, si l'iambe est remplacé par un tribrache ou par un dactyle, c'est le mouvement général des vers qui indique la place des temps forts. D'ordinaire, le contraste entre les longues et les brèves rend plus sensible le contraste entre les temps forts et les temps faibles ; mais il arrive assez souvent que le premier est effacé et que le second seul subsiste<sup>163</sup>.

Outre l'équivocité du terme d'accent tonique, il est finalement à mettre au crédit de Scoppa d'avoir, par un parallèle – dont nous n'avons développé que les conclusions – entre la langue française et la langue italienne, remis au goût du jour intellectuel la notion de tonicité. Si nous avons eu recours à des théoriciens ultérieurs, c'était pour clarifier une notion qui, dans son œuvre, reste encore dans l'ombre, à savoir la véritable nature de ce qu'il nomme accent grammatical, car il semble avoir fait un amalgame délicat entre acuité et force. Toutefois, c'est bien la complexité de la versification latine

---

<sup>161</sup> De manière plus exhaustive, ils emploient comme arguments d'autorité la lecture d'Aristoxène, d'Aristide Quintilien, de Platon, d'Aristote, de Cicéron, de Quintilien, de Saint Augustin et « une foule de grammairiens obscurs ».

<sup>162</sup> Ibid., p. 69. La référence à Saint-Augustin évoque le *De Musica*, VI, 27 : « par la volonté de celui qui l'a prononcé ou qui en frappe la mesure » (trad. MM. Thénard et Citoleux).

<sup>163</sup> Ibid., p. 71-72

et le manque de théorisation contemporaine des poètes latins qui sont à l'origine de ces confusions. Le traité de Weil et Benloew est un des plus instruits concernant cette matière, et ils doivent à l'abbé Scoppa d'avoir mis en exergue que la langue française, contrairement aux prétentions antérieures, contenait bien en elle-même un accent d'intensité. Après lui, pour jouer avec les rythmes des anciens, il n'était plus question de s'interroger sur les quantités et d'essayer de transformer la langue française en langue quantitative, mais bien de questionner, outre ces quantités, les éléments constitutifs de rythme du vers qui pouvaient être communs aux deux systèmes de versification. Il y a donc bien, sur la scène critique, une véritable transition dans la considération du vers et dans la notion même de prosodie, qui passe de la quantité à la tonicité<sup>164</sup>.

Au regard du sujet qui nous concerne, le concours qui a agité la sphère académique du début du siècle, cette question fondamentale « Quelles sont les difficultés réelles qui s'opposent à l'introduction du rythme des Grecs et des Latins dans la poésie française ? » a eu des répercussions d'importance, puisqu'elle a modifié, par les tentatives, fructueuses ou non, qu'elle a appelées, la façon de considérer le vers français, la prosodie antique, et plus généralement ce qu'était le rythme. Jusque là, l'analyse des prosodies latine ou grecque se réduisait peu ou prou à la disposition des quantités et des césures, tandis que l'ictus relevait davantage du fait de langue, comme le lointain héritage des sources musicales de la poésie ; et pourtant, c'est considérer ces prosodies en ce qu'elles plaisaient à des esprits non « quantitatifs » que sont les esprits européens depuis la Renaissance, qui a permis de révéler que les accents avaient sur ces esprits plus d'expressivité poétique que ces quantités, dont la présence semblaient un obstacle inéluctable. Aussi, disjoindre la métrique de la prosodie a permis de voir le vers français, et l'alexandrin qui en est à l'époque le fer de lance, comme une création aussi modulable, aussi rythmée et variée que pouvait l'être le vers d'Homère, celui de Virgile ou celui de Milton. Les critiques et les poètes ont cessé de considérer qu'il fallait compter sur la quantité pour reproduire ces richesses rythmiques, mais ont appréhendé la tonicité inhérente au vers français pour la considérer comme un élément exploitable dans l'entreprise de renouvellement de l'alexandrin ; et l'évolution du vers allemand, qui s'est également interrogée sur la quantification de sa propre langue, a passé par le pied iambique pour transformer cette influence rythmique en tonicité. Outre cette similaire transition, l'histoire poétique allemande souligne elle aussi que faire vivre et perpétuer le vers national ne peut se faire que par un regard vers l'étranger ou

---

<sup>164</sup> C'est finalement ce que la strophe saphique de Rapin, par opposition à celle de Baïf, avait souligné, de manière bien précoce : la langue française possédait déjà un rythme sensiblement fondé de la même manière que les rythmes antiques ; seulement, il fallait considérer que les rythmes antiques ne reposaient pas que sur la quantité, qui fondait le mètre, mais aussi sur les accents de ton, qui fondaient la mélodie, et sur la pulsation de l'intensité de l'arsis et de la thesis.

vers le passé, afin de faire surgir et décrypter cette « prosodie mystérieuse et méconnue »<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres posthumes*, Société du Mercure de France, Paris, 1908, p. 17.



## De l'autre côté des frontières

La versification est un art singulier dont l'examen est inépuisable ; les mots qui, dans les rapports ordinaires de la vie, servent seulement de signe à la pensée, arrivent à notre âme par le rythme des sons harmonieux, et nous causent une double jouissance qui naît de la sensation et de la réflexion réunies ; mais si toutes les langues sont également propres à dire ce que l'on pense, toutes ne le sont pas également à faire partager ce que l'on éprouve, et les effets de la poésie tiennent encore plus à la mélodie des paroles qu'aux idées qu'elles expriment.

Mme de Staël, *De l'Allemagne*

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la versification française et les versifications anglo-saxonnes rencontrent des différences majeures, la principale reposant dans le fait que la poésie anglaise et la poésie allemande se construisent sur des principes d'écritures multiples et hybrides, chaque poète écrivant selon des règles propres. Henri Suhamy, dans son traité *La versification anglaise*, interroge cette versification plurielle, évoquant des versifications accentuelle, syllabique et rimée, quantitative, allitérative, qui parfois se mêlent au sein de l'œuvre d'un même poète, voire au sein d'un même texte<sup>166</sup> ;

---

<sup>166</sup> Henri Suhamy, *Versification anglaise*, S.E.D.E.S., Paris, 1970, p. 67-68 : « Il y a eu, au cours des âges, et selon les écoles et tempéraments, des systèmes différents de composition poétique. Chaque système doit être considéré comme un tout, un ensemble de parties qui s'emboîtent harmonieusement. Il faut se garder de décréter a priori, avant même de connaître chacun de ces systèmes, qu'ils sont tous fondés sur l'exploitation d'un élément métrique privilégié (comme l'accent, ou le pied, ou la mesure).

Le seul a priori est qu'il doit y avoir une forme. Or, comme la poésie est un art du temps, la forme ne peut apparaître à l'esprit que grâce à la mémoire, par des répétitions, ou au moins à des variations du schéma de base ; le métricien doit donc essentiellement chercher les constantes formelles particulières à la poésie, les décrire, essayer de comprendre comment elles s'imbriquent et s'harmonisent, puis remonter à leur source, c'est-à-dire à l'inspiration collective ou individuelle afin d'essayer de comprendre leur raison d'être.

J'ai ramené ces systèmes à un nombre réduit :

- le système allitératif ;
- le vers syllabique ;
- le vers accentuel ;
- la versification quantitative ;
- le vers libre.

Ces systèmes se subdivisent et se combinent entre eux. Mais il fallait bien simplifier à grands traits. L'ordre adopté ici est grosso modo l'ordre historique, mais en réalité il n'y a pas d'évolution linéaire. ».

néanmoins, le rythme et la tonicité sont au cœur de chacune de ces dimensions de la poésie anglaise. Bien que l'allemand et l'anglais soient des langues appartenant à la même famille indo-européenne, leur évolution au sein de cette famille linguistique s'est faite loin des langues latine et grecque ; cependant, les plus grands poètes de ces deux langues étaient nourris des lectures des œuvres antiques, à tel point que les poésies latine et grecque ont eu une influence sur le développement des prosodies anglo-saxonnes, et cette évolution, non loin de celle de la versification française, a suivi les mêmes questionnements et la même transition de l'interrogation quantitative vers l'expressivité tonique.

De l'autre côté du Rhin, l'évolution du vers n'a pu se faire sans suivre une progression similaire ; en même temps que Malherbe pratiqua les premières astreintes de l'alexandrin classique, Martin Opitz, poète allemand du début du XVII<sup>e</sup> siècle, publia en 1624 *Buch von der Deutschen Poeterey*, le « Livre de la poésie allemande », dans lequel il tente de donner ses lettres de noblesse à l'écriture poétique allemande, et essaye d'établir un vers qui soit à cette nouvelle poésie ce que l'alexandrin est en train de devenir à la poésie française et ce que l'hexamètre dactylique est aux poésies antiques. Ce vers en devenir, l'*Alexandriner*, est défini par lui comme un vers iambique, c'est-à-dire reposant sur l'alternance d'une syllabe brève et d'une syllabe longue ; cette construction lui assure, selon lui, une parenté avec l'écriture antique, bien que l'origine semble aujourd'hui plus qu'incertaine :

Unter den Jambischen versen sind die zu föderste zu setzen welche man Alexandrinische von ihrem ersten erfinder der ein Italiener soll gewesen sein zu nennen pflaget und warden an statt der Grieschen und Römer heroischen verse gebraucht<sup>167</sup>.

Parmi les vers iambiques, les plus importants sont ceux qu'on dit avoir été appelés Alexandrins par leur premier inventeur, qui aurait été un Italien, et qui ont été utilisés à la place des vers héroïques des Grecs et des Romains.

Afin de justifier cette parenté et de la transposer en allemand, il juge pertinent de calquer les accents allemands – car les théoriciens du vers allemand n'ont jamais postulé, comme ont pu le faire les critiques du vers français, que la langue allemande était atone – sur les accents latins :

So bin ich der gedanken man solle den lateinischen accenten so viel möglich nachkommen<sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, Gebrüder Knauer, 1888, Frankfurt, p. 152. La source est ici uniquement en langue allemande ; il a fallu attendre 2009 pour que l'ouvrage de Martin Opitz soit traduit en français, par Elizabeth Rothmund, dont la traduction a été publiée aux Presses Universitaires du Mirail. Cette édition n'étant elle-même plus éditée, nous avons fait le choix de proposer notre propre traduction pour toutes les références à cet ouvrage.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 152.

Ainsi pensé-je que l'on doit suivre les accents latins autant qu'il est possible.

Si cette tentative d'appropriation de l'alexandrin n'a pas résisté à l'épreuve du temps, elle a transmis un legs important dans l'histoire poétique et critique allemande et a témoigné d'une certaine ouverture d'esprit et d'une volonté d'inspiration vis-à-vis des autres traditions poétiques, comme le souligne l'historien et germaniste Adolphe Bossert, dans son *Histoire de la littérature allemande* :

Opitz adopta ce vers [l'Alexandrin] comme particulièrement conforme à la langue allemande, qui a une allure moins brève, dit-il, que la langue française. Ce fut l'héritage le plus lourd qu'il transmit à ses successeurs. Il avouait, du reste, que c'était une forme difficile à manier. [...] Il s'est toujours élevé, par degrés, de la traduction à une imitation plus ou moins libre, sans atteindre à une vraie originalité. Le recueil de ses pièces lyriques ressemble presque à une anthologie des poètes anciens et modernes<sup>169</sup>.

Tout l'intérêt de cette démarche, qui visait a priori à doter la langue allemande d'une noblesse littéraire – Opitz évoque son admiration pour les travaux de Du Bellay et de Ronsard – est qu'elle aboutit à une écriture poétique allemande inspirée de l'antiquité ; néanmoins, son processus de transposition des quantités dans le vers allemand lui a fait éliminer les pieds multiples (anapestiques, dactyliques etc.) pour ne garder que l'iambe. Ce choix est loin d'être anodin, puisque l'alternance entre longue et brève de l'iambe correspond justement au fonctionnement poétique allemand qui lui a survécu, à savoir un fonctionnement tonique entre syllabe accentuée et syllabe non accentuée.

À sa suite, Friedrich Gottlieb Klopstock<sup>170</sup>, tient le rôle que Chénier, son contemporain, joua dans notre littérature, en se montrant un réformateur paradoxalement tourné vers le passé, mais le passé antique qui aurait permis à la poésie moderne de trouver une voix renouvelée. Sa volonté de s'inspirer de la versification gréco-latine est claire, même si le constat de l'échec, jusqu'à présent, l'accompagne. Il déclare, en introduction de son poème épique *Der Messias* :

---

<sup>169</sup> Adolphe Bossert, *Histoire de la littérature allemande*, Hachette et C<sup>ie</sup>, 1905, Paris, p. 231.

<sup>170</sup> Mme de Staël, dans son *De l'Allemagne* (t.1, Mame Frères, Paris, 1814, p. 257), souligne la véritable transformation apportée par Klopstock à la composition poétique allemande : « Klopstock a banni les alexandrins de la poésie allemande ; il les a remplacés par les hexamètres et les vers iambiques non rimés en usage aussi chez les Anglais, et qui donnent à l'imagination beaucoup de liberté. Les vers alexandrins convenaient très mal à la langue allemande ; on peut s'en convaincre par les poésies du grand Haller lui-même, quelque mérite qu'elles aient ; une langue dont la prononciation est aussi forte étourdit par le retour et l'uniformité des hémistiches ». La transition présentée grossièrement entre alexandrin et hexamètre montre le changement de paradigme : l'inspiration allemande cesse de se tourner vers le modèle français, mais revient aux sources antiques.

Wir können den Griechen und Römern in ihren Silbenmassen so nahe nachahmen, dass diese Nachahmung, besonders grosser Werken, einen Vorzug gebe, den wir, durch unsere gewöhnliche Versarten, noch nicht haben erreichen können<sup>171</sup>.

Nous pouvons imiter si étroitement les Grecs et les Romains dans leur mesure syllabique, que cette imitation, surtout des grandes œuvres, offre un avantage que nous, à travers nos vers communs, n'avons pas encore pu atteindre.

Le mot « Silbenmassen » (traduit par « mesure syllabique »), quelque peu ambigu puisque le terme de mesure est en soi variable si nous considérons le vers dans son ensemble ou les syllabes individuelles, désigne ici de manière univoque la quantité des syllabes, comme l'atteste la traduction du mot donnée dans un dictionnaire contemporain<sup>172</sup> ; néanmoins, et c'est là l'intérêt du choix poétique fait par Klopstock, le pied iambique est le plus régulier de la composition antique, puisque l'alternance entre syllabe brève et syllabe longue induit systématiquement une alternance accentuelle d'intensité. Autant qu'un choix purement métrique, c'est un choix qui rend immédiatement sensible la tonicité linguistique naturelle.

Il est plus que curieux de remarquer qu'à l'instar de Chénier, ce n'est pas tant l'architecture du vers en tant qu'unité qu'il appréhende, mais bien l'enchaînement des vers qui constitue la période poétique, et la capacité de cette période à s'étendre. Il fait partie des poètes allemands à avoir usé de l'enjambement comme d'une ressource poétique commune, et témoigne de son admiration pour l'hexamètre homérique, à la fois en tant qu'unité mais comme ensemble poétique qui gagne une richesse harmonique supplémentaire dans une parole poétique continue :

Ich verstehe unter Homers Verse nicht einen Hexameter allein, wiewohl jeder seine eigene Harmonie hat, die das Ohr unterhält, und füllt ; ich meine damit das ganze Geheimnis des poetischen Perioden<sup>173</sup>.

Par les vers d'Homère, je n'entends pas uniquement un hexamètre, bien que chacun ait sa propre harmonie qui divertisse et comble l'oreille ; j'entends par cela tout le mystère des périodes poétiques.

À la manière d'un Chénier, ou d'un Hugo – observons ici cette simultanéité de la réforme poétique, bien que les poètes allemands n'aient pas mené une lutte contre un carcan aussi inébranlable que l'alexandrin classique<sup>174</sup> – Klopstock décortique le vers,

---

<sup>171</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, Hanser, München, 1962, p. 1038. À nouveau, les différentes éditions que nous avons pu trouver du texte *Der Messias* ne comportent pas ce texte liminaire de Klopstock, dans lequel il réfléchit sur le vers épique. Nous avons donc été contraints de proposer notre propre traduction pour toutes les références.

<sup>172</sup> Philipp Jacob Flathe, *Neues Deutsch-Französisches und Französisch-Deutsches Wörterbuch*, t.4, Weidmannischen Buchhandlung, Leipzig, 1798, p. 3907.

<sup>173</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, Hanser, München, 1962, p. 1039.

<sup>174</sup> Mme de Stael, *De l'Allemagne*, t.1, Mame Frères, Paris, 1814, p. 190-191 : « En Allemagne il n'y a de goût fixe sur rien, tout est indépendant, tout est individuel. L'on juge d'un ouvrage par l'impression qu'on en

rappelant le morcellement et la segmentation de l'hexamètre, et s'émerveillant des possibilités de renouvellement qu'offre cette segmentation ; l'établissement de la poésie allemande s'est visiblement fait plus rapidement parce qu'il s'est passé de la division binaire et métrique pesamment imposée entre les hémistiches égaux. C'est donc plus tôt que Chénier que Klopstock pense exploiter dans le vers national les potentialités de la segmentation telle que pratiquée dans le vers antique, dont l'exemple homérique souligne à ses yeux l'infinie variété :

Er hat den grossen, und der Harmonie wesentlichen Vorzug der Mannigfaltigkeit. Da er aus sechs verschiedenen Stücken, oder Füßen, besteht ; so kann er sich immer durch vier, bisweilen auch durch fünf Veränderungen, von dem vorhergehenden oder nachfolgenden Verse untrrscheiden. Und da diese Füße bald zwobald drei Silben haben ; so entsteht daher eine neue Abwechslung<sup>175</sup>.

Il a l'ampleur, et l'harmonie, mérite essentiel de la variété. Comme il se compose de six pièces différentes, ou pieds, il peut ainsi toujours se distinguer du vers précédent ou suivant par quatre, et parfois aussi par cinq changements. Et puisque ces pieds auront bientôt deux syllabes ; c'est ainsi qu'une nouvelle variété est créée.

Notons comment le terme *den grossen*, l'adjectif « grand », « gros », nominalisé n'est pas sans rappeler ce « large » que Sainte-Beuve retrouvait chez Chénier et qui lui rappelait le vers antique.

De la même façon que dans la critique poétique française, les questionnements de la poésie allemande, ici par l'esprit de Klopstock, ont connu la même transition de la quantité vers la tonicité, car l'appréhension des quantités s'est révélée aussi problématique que dans la langue française :

Es ist wahr, die Griechen unterscheiden die Länge und Kürze ihrer Silben nach einer viel feinern Regel, als wir. Wenn wir unsre Sprache nach ihrer Regel reden wollten, so hätten wir fast lauter lange Silben<sup>176</sup>.

Il est vrai que les Grecs distinguent la longueur et la brièveté de leurs syllabes selon une règle beaucoup plus fine que nous. Si nous voulions parler notre langue selon leur règle, nous aurions presque toutes les syllabes longues.

Devant ce constat de la difficulté d'appliquer un système quantitatif à la langue allemande, la transition s'est faite naturellement, par le biais de l'usage de l'iambe, d'une poésie quantitative à une poésie accentuelle, plus facilement sensible. Et quand il

---

reçoit, et jamais par les règles, puisqu'il n'y en a point de généralement admises : chaque auteur est libre de se créer une sphère nouvelle. En France la plupart des lecteurs ne veulent jamais être émus, ni même s'amuser aux dépens de leur conscience littéraire : le scrupule s'est réfugié là. Un auteur allemand forme son public ; en France le public commande aux auteurs ».

<sup>175</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, Hanser, München, 1962, p. 1039.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 1041.

était difficile de justifier l'emploi de l'iambe en alternant syllabe brève et syllabe longue – comme l'explique Klopstock – son emploi en alternant syllabe atone et syllabe accentuée s'y est naturellement substitué, si naturellement que du fait même de cette tonicité, Kloptosck voit dans la langue allemande une fille spirituelle de la langue grecque de manière au moins aussi évidente que l'était la langue latine :

Die Römer ahmten den Griechen auf diese Art nach. Und vielleicht hat die deutsche Sprache noch mehr Verwandtschaft mit der griechischen, als die römische mit ihr hatte<sup>177</sup>.

Les Romains ont imité cet art des Grecs. Et peut-être que la langue allemande a encore plus de parenté avec le grec que les Romains n'en avaient avec lui<sup>178</sup>.

Si cette application de la parenté entre les deux langues et les deux systèmes métriques a pu sembler artificielle et forcée à Adolphe Bossert, que nous avons évoqué plus haut, il n'empêche qu'à l'instar de Chénier, Klopstock est l'initiateur d'un héritage qui se confirmera après lui :

Il [Klopstock] appliqua couramment les mètres anciens, oubliant que la langue allemande, avec les seules ressources de l'intonation, est incapable de reproduire la mélodie d'une phrase grecque. Néanmoins ses études de prosodie, qu'il poursuivit longtemps, et qui étaient comme le commentaire de ses odes, éveillèrent l'attention et provoquèrent tout un ordre de recherches nouvelles<sup>179</sup>.

Selon le même critique, Hölderlin partageait la même aspiration vers l'antique ; comme Chénier, Hölderlin était imprégné non seulement de métrique grecque, mais aussi de toute la philosophie esthétique et morale hellénique qui entoure la production artistique. Il a lui aussi su tourner son regard poétique vers l'étranger, présent ou passé,

---

<sup>177</sup> Ibid., p. 1024.

<sup>178</sup> On peut retrouver la même idée chez Mme de Staël (t.1, Mame Frères, Paris, 1814), p. 255-256 : « L'allemand est la seule langue moderne qui ait des syllabes longues et brèves comme le grec et le latin ; tous les autres dialectes européens sont plus ou moins accentués, mais les vers ne sauraient s'y mesurer à la manière des anciens d'après la longueur des syllabes : l'accent donne l'unité aux phrases comme aux mots, il a du rapport avec la signification de ce qu'on dit ; l'on insiste sur ce qui doit déterminer le sens ; et la prononciation, en faisant ressortir telle ou telle parole, rapporte tout à l'idée principale. Il n'en est pas ainsi de la durée musicale des sons dans le langage ; elle est bien plus favorable à la poésie que l'accent, parce qu'elle n'a point d'objet positif et qu'elle donne seulement un plaisir noble et vague comme toutes les jouissances sans but. Chez les anciens, les syllabes étaient scandées d'après la nature des voyelles et les rapports des sons entre eux, l'harmonie seule en décidait : en allemand tous les mots accessoires sont brefs, et c'est la dignité grammaticale, c'est-à-dire l'importance de la syllabe radicale qui détermine sa quantité ; il y a moins de charme dans cette espèce de prosodie que dans celle des anciens, parce qu'elle tient plus aux combinaisons abstraites qu'aux sensations involontaires ; néanmoins c'est toujours un grand avantage pour une langue d'avoir dans sa prosodie de quoi se suppléer à la rime ». Pour elle, le nouveau vers allemand conserve le même système mélodique que le vers antique, mais en ajoutant un paramètre de sens, ce qui n'est pas sans rappeler la synthèse que prévoyait Hegel entre versifications rythmiques et versifications rimées, où le sens subordonne la construction du vers.

<sup>179</sup> Adolphe Bossert, Histoire de la littérature allemande, Hachette et C<sup>ie</sup>, 1905, Paris, p. 310.

pour transformer cette inspiration en une création purement nationale, comme il le théorise dans une lettre du 4 décembre 1801 à Casimir Bohlendorff :

Aber das eigene muss so gut gelernt seyn, wie das Fremde. Desswegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil wie gesagt, der freie Gebrauch des Eigenen das schwerste ist<sup>180</sup>.

Mais ce qui nous est propre, il faut l'apprendre tout comme ce qui nous est étranger. C'est en cela que les Grecs nous sont indispensables. Pourtant, c'est justement en ce qui nous est essentiel, national, que nous n'atteindrons jamais leur niveau, car, répétons-le, le plus difficile c'est le libre usage de ce qui nous est propre<sup>181</sup>.

Nous pouvons finalement observer que cette évolution du vers qui s'est déroulée du début du XVII<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle a connu des phases semblables de chaque côté du Rhin. Cependant la reconsidération du schéma métrique de l'alexandrin français a été, proportionnellement à son existence, plus lente, à cause de la prépondérance difficilement conciliable de la construction métrique de l'alexandrin dit « classique », mais également à cause du postulat de l'absence de quantité des syllabes françaises tout comme celui de son absence d'accent tonique.

La versification anglaise, elle, n'a pas connu exactement les mêmes problématiques que ses voisines ; bien sûr, certains critiques ou poètes, tels que Roger Ascham, pensaient pertinent de transposer les quantités, mais ce qui est une crise d'identité du vers en France ou en Allemagne, n'en est pas une outre Manche. Bruce Lawder, dont le travail *Vers le vers* porte un regard à la fois précis et transversal sur la libération du vers européen, a parfaitement résumé la situation du vers anglais au regard du vers français et du vers allemand :

L'emploi d'une « césure mobile », aussi bien que la possibilité des « substitutions » et « compensations », font du « vers officiel » en anglais un vers plutôt multiple qu'unitaire. Cette multiplicité donne au poète la liberté de varier ses unités rythmiques sans briser l'ordre ; mais elle enlève du même coup, et nécessairement, la possibilité de faire de ces variations un acte symbolique de la rupture de l'idée d'ordre, car c'est précisément ce qui lui manque. Cette multiplicité interne prête au « vers officiel » en anglais non seulement un autre caractère rythmique que celui de sa contrepartie en

---

<sup>180</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, “Grosse Stuttgarter Ausgabe”, Roter Stern, Frankfurt, 1975, p. 426. La traduction provient de l'édition de la Pléiade (dir. Philippe Jaccottet, 1967).

<sup>181</sup> Dans son contexte, la pensée d'Hölderlin est bien plus complexe que ce que nous laissons entendre ; il ne s'agit pas d'imiter les Grecs, ou de faire revivre leur rapport à l'art et à la vérité, en le plaquant artificiellement dans un vers national, mais bien de retrouver dans l'art le même rapport qu'ils avaient avec « le libre usage de ce qui est propre » (« der freie Gebrauch des Eigenen »). L'Antiquité est bien, pour lui, une période définitivement éteinte, qu'il ne s'agit pas de faire revivre ; l'idée de cette lettre à Bohlendorff est au contraire de souligner que les Grecs doivent servir d'exemple dans l'exaltation par l'art de ce qui leur était spécifique dans leur rapport au monde. Pour plus d'informations, nous renvoyons à l'article de Marc Goldschmit, « Hölderlin dans l'absolu romantique hors de lui » (in *Poésie*, vol. 134, no. 4, 2010, pp. 93-113) ou à la thèse de Shiqin She, *Hölderlin : Critique de la raison et habitation poétique de l'homme*.

français ou en allemand, mais aussi une autre histoire. Or le grand événement de la prosodie française au XIX<sup>e</sup> siècle, l'éclatement de l'idée régulatrice dite « l'alexandrin classique », n'a pas lieu dans la prosodie anglaise, elle ne peut y avoir lieu, car l'idée régulatrice qui le rendrait possible est précisément ce qui lui manque<sup>182</sup>.

La versification anglaise ne peut s'inscrire dans cette problématique de transition, puisque dans le vers français ou le vers allemand, l'évolution s'est faite d'une considération unitaire vers une considération multipliée ou variée, quand le vers anglais était lui-même déjà varié ; toutefois, si la prosodie anglaise n'a pas eu ce « grand événement de la prosodie française » - qui désigne ici la remise en cause de l'hémisticalité du vers français – on peut remarquer un fait d'évolution particulièrement notable, puisque le XIX<sup>e</sup> siècle anglais s'est, dans sa pluralité de poétiques, concentré sur la tonicité et l'« accentualisme », pour reprendre le terme d'Henri Suhamy, qui place en 1816, avec le poème « Christabel » de Coleridge, la (re)naissance de la versification accentuelle :

L'acte de naissance, ou plutôt de renaissance, de la versification accentuelle, se trouve dans la célèbre préface de *Christabel* (1816) long poème ténébreux de Coleridge. La préface et le poème suscitèrent bien des controverses et des remous ; voici tout d'abord quelques lignes de la préface qui représentent un véritable manifeste en faveur d'une prosodie plus souple et plus bondissante que la poésie syllabique :

« I have only to add that the metre of *Christabel* is not, properly speaking, irregular, though it may seem so from its being founded on a new principle : namely, that of counting in each line the accents, not the syllables. Though the latter may vary from seven to twelve, yet in each line the accents will be found to be only four. Nevertheless this occasional variation in number of syllables is not introduced wantonly, or for the mere ends of convenience, but in correspondence with some transition, in the nature of the imagery or passion.<sup>183</sup> »

Ce principe était-il vraiment nouveau en 1816, comme l'affirme Coleridge ? – Il y a, comme je l'ai indiqué plus haut, des métriciens qui voudraient appliquer le principe isoaccentuel à toute poésie anglaise, ce qui enlèverait à Coleridge toute audace et toute originalité.

On peut cependant rappeler qu'il y a eu avant *Christabel* la poésie allitérative du Moyen Age, nettement accentuelle dans ses structures rythmiques ; à cet égard, *Christabel* témoigne de l'intérêt que portent les Romantiques à la restitution du passé médiéval, dans sa technique comme dans le sujet traité ; c'est pourquoi je parlais plus haut de renaissance plutôt que de naissance<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> Bruce Lawder, *Vers le vers*, Nizet, 1993, Paris, p. 91-92.

<sup>183</sup> « Permettez-moi simplement d'ajouter que le mètre utilisé dans *Christabel* n'est pas à proprement parler irrégulier, bien qu'il puisse le paraître en raison du principe nouveau sur lequel il est fondé : à savoir, le fait de compter les accents et non les syllabes dans chaque vers. Quoique ces dernières, en effet, puissent varier de sept à douze, on ne trouvera jamais que quatre accents par vers. Je n'ai toutefois pas introduit cette modulation occasionnelle des syllabes au hasard ni pour ma convenance personnelle mais en accord avec les transitions dans la nature des images ou de la passion » (Samuel Taylor Coleridge, « Préface de *Christabel* », *La Ballade du Vieux Marin et autres textes*, trad. Jacques Darras, NRF Gallimard, Saint-Amand, 2007, p. 263-265).

<sup>184</sup> Henri Suhamy, *Versification anglaise*, S.E.D.E.S., Paris, 1970, p. 150.

En plus de cette chronologie concordante avec l'éclatement du carcan des hémistiches au début du XIX<sup>e</sup> siècle français, notons que le même critique semble faire de cet « accentualisme » le propre du XIX<sup>e</sup> siècle, et sa signature poétique :

En somme, cette poésie correspond assez bien à l'idée que le public non spécialiste se fait de la poésie anglaise en général. On pourrait légitimement soutenir que cette forme de prosodie représente ce que la poésie anglaise offre, du moins dans le domaine de la versification, de plus pur et intrinsèquement anglais, à l'abri, tant des formalismes contraignants que des excessives libertés de la prose.

Mais la vérité historique m'oblige à préciser que cette forme simple et pure d'accentualisme ne se rencontre guère en dehors de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, où on la trouve chez des poètes comme Tennyson, Browning, Swinburne, Henley. Avant cette période se déroule le long règne du syllabisme, et après cette période, le XX<sup>e</sup> siècle a suivi plusieurs routes divergentes, cultivant le vers libre, la poésie en prose, le verset, des systèmes souvent éphémères et compliqués, ou le néo-classicisme, toujours par réaction contre le romantisme victorien, ses pompes et ses œuvres<sup>185</sup>.

Ainsi, bien que la différence d'évolution entre versification française et versification anglaise ne puisse nous permettre que des parallèles mutatis mutandis, il demeure particulièrement pertinent de relever ce partage dans le renouveau poétique tourné vers la tonicité entre les vers français, allemand et anglais. Comment expliquer ces parallèles, à la fois dans les premières tentatives quantitatives, mais aussi dans l'évolution vers la tonicité, ou simplement dans l'interrogation même du fonctionnement du vers ? Considérant les poètes français, allemands ou anglais dont il est question, cette interrogation sur le vers et sur la nature du rythme poétique est-elle le fruit de la décadence de l'esthétique classique et de ses contraintes en Europe ? Est-elle l'héritage logique et naturel de la vague de l'hellénisme qui a saisi les artistes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Est-elle inhérente à la reconsidération littéraire et philosophique que le mouvement naissant du romantisme européen amenait avec lui ? Est-elle le fruit des recherches poétiques propres à la recherche d'une forme nouvelle d'expressivité ? Il est difficile de saisir laquelle de ces quatre possibilités, qui sont d'ailleurs différentes facettes d'une même période et d'une même évolution littéraire, serait la plus à même de justifier cette similitude dans la réflexion de la poésie sur elle-même. Pour le sujet qui nous concerne, l'important ne réside pas dans la raison de cette évolution parallèle, mais dans son constat, et dans le fait de présenter le vers français en mutation au sein d'un creuset européen de changements littéraires tournés dans la même direction. La familiarité de Chénier ou de Hugo avec les poètes anglais prend un sens nouveau, car ceux-ci arpentaient des voies sonores et rythmiques pouvant les inspirer dans leur quête d'une expressivité libérée et plus adaptée.

---

<sup>185</sup> Ibid., p. 155.



## Pour une versification latine accentuelle

Que vos astres plus clairs gardent mieux du danger,  
Dioscures brillants, divins frères d'Hélène,  
Le poète latin qui veut, au ciel hellène,  
Voir les Cyclades d'or de l'azur émerger.

José-Maria de Heredia, Les Trophées, « Pour le vaisseau de Virgile », v.1-4.

Il y a une explication aux problématiques soulevées dans le chapitre précédent ; mais cette explication relève davantage de l'analyse linguistique que de la tradition littéraire. Plus que dans les interrogations des siècles précédents, le XIX<sup>e</sup> siècle a questionné l'inadéquation fondamentale entre les deux systèmes que sont le système quantitatif et le système accentuel ; et il est fondamentalement curieux de voir que la langue latine a donné des langues romanes dont les versifications sont intrinsèquement différentes de la versification latine classique. Sur ce sujet, les études menées par les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle ont porté les premières esquisses de linguistique sur le devant de la scène ; ces études ont rapidement montré que la poésie latine, même dans ses caractéristiques les plus inamovibles, a évolué au fil des siècles. Il ne s'agira pas, ici, ni de donner le détail historique et linguistique de cette évolution, ni d'en éprouver la véracité, mais encore une fois d'observer les échos poétiques que de telles études ont pu avoir durant ce siècle.

C'est encore une fois l'abbé Scoppa qui ouvre la voie de cette réflexion, dans l'ouvrage déjà cité au chapitre précédent : *Les beautés poétiques de toutes les langues, considérées sous le rapport de l'accent*, et du rythme. Tandis qu'il réfléchit sur le lien entre métrique quantitative et disposition de l'accent, il évoque la coexistence, même dans la langue latine classique, de la versification métrique quantitative, « noble », et d'une versification rythmique<sup>186</sup> :

Le rythme [...] est semblable au mètre ; mais la versification métrique, dont les anciens faisaient usage, consiste dans la modulation des sons avec une combinaison raisonnée des quantités prosodiques ; et la versification rythmique consiste dans la seule modulation des sons, sans aucun égard aux quantités prosodiques. Cette dernière est celle dont on faisait usage dans les temps les plus florissants de Rome ; lorsque, suivant le témoignage d'Horace, on avait presque oublié la science des quantités prosodiques, et c'est la même que les langues modernes ont suivie<sup>187</sup>.

---

<sup>186</sup> La terminologie utilisée par Scoppa diffère ici de ce que nous avons utilisé pour évoquer le vers français ; alors que nous utilisons l'adjectif rythmique (comme chez Hegel) pour désigner les prosodies antiques par opposition à la dimension métrique, figée de l'alexandrin classique. Ici, Scoppa introduit une division au sein du vers latin, où le terme métrique désigne le vers quantitatif figé dans un schéma structurel par opposition au vers populaire tonique et musical, rythmique.

<sup>187</sup> Antonio Scoppa, *Des beautés poétiques de toutes les langues*, Firmin Didot, Paris, 1816, p. 138.

Ce constat a de quoi surprendre, à plus d'un titre. Si la distinction entre les deux types de versification est intellectuellement correcte, dire que c'est de la versification accentuelle dont on faisait usage « dans les temps les plus florissants de Rome » relève de la plus haute audace, quand on considère que les vers des poètes élégiaques, de Virgile, d'Ovide, de leurs contemporains jusqu'à Lucain (il est difficile d'envisager, considérant leur postérité, d'autres « temps florissants »), écrivent en vers quantitatifs. Ce postulat que fait Scoppa s'appuie sur une référence à Horace qu'il ne précise pas. Nous pourrions envisager qu'il s'agit d'un passage célèbre, extrait des Satires, dans lequel il montre que son vers est bien moins dépendant, dans son organisation, de la quantité et du rythme que pouvait l'être un vers d'Ennius :

[...] His, ego quae nunc,  
 Olim quae scripsit Lucilius, eripias si  
 Tempora certa, modosque, et quod prius ordine verbum est,  
 Posterius facias, praeponens ultima primis,  
 Non, ut si solvas : Postquam Discordia taetra  
 Belli ferratos postes, portasque refregit,  
 Invenias etiam disjecti membra Poetae<sup>188</sup>.

*Si tu soustrais, à ce que j'écris aujourd'hui, ou à ce que Lucilius écrivit naguère, un rythme ou une quantité, et si tu mets à la fin [du vers] ce qui était d'abord au début dans l'ordre des mots, ou en posant au début ce qui était à la fin, ce ne serait pas comme si tu défaisais : Postquam Discordia taetra belli ferratos postes, portasque refregit. Tu retrouverais même les membres du poète éparpillé.*

Bien que les schémas métriques fussent les mêmes, cet extrait souligne que le temps écoulé a eu un impact certain sur la perception des quantités et leur influence sur le rythme, qui, si elle jouait un rôle très important du temps de la poésie archaïque d'Ennius, n'avait qu'un rôle diminué du temps d'Horace, puisque la déconstruction et le déplacement de syntagmes ne toucheraient guère le sens ou l'effet poétique. Par ailleurs, Scoppa donne une date de « l'oubli » des quantités que les érudits postérieurs invalideront, puisqu'il la place en même temps qu'Horace, alors que le consensus intellectuel s'accorde sur le tournant entre III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècle après J.C. Nous y reviendrons.

Une note vient cependant donner des détails supplémentaires sur cette versification rythmique ; dans cette note, Scoppa explique d'où lui vient la distinction entre cette versification latine rythmique et la versification latine métrique traditionnelle :

---

<sup>188</sup> Horace, Satires, I, IV, v. 56-62, trad. Leconte de Lisle. Le vers en italique, cité par Horace, est un vers d'Ennius, extrait des Annales : « Après que la Discorde cruelle eût brisé les portes et les barrières de fer du temple de la guerre » (trad. J.B. Monfalcon, 1834). Il sert de référence pour une écriture de l'hexamètre bien plus contraignante sur le plan métrique, où toute inversion impacterait fortement l'architecture du vers.

Cette versification rythmique, fondée sur le jeu naturel des accents toniques, et sans aucun embellissement des quantités prosodiques, était appelé incondita par les anciens et par Virgile (Egl. II, et lib 2 Georg.) : on l'appela ensuite rustique.

Agricola assiduo primum lassatus aratro  
Cantavit certo rustica verba pede  
Tib. Lib. II, egl. 2.

Lud. Ant. Muratori (Anti. Histor., tom. III, Dissert. 40), fait mention de cette versification appelée rythmique chez les Grecs et les Latins : Itaque duplex poeseos genus olim exsurrexit, alterum antiquius, sed ignobile ac plebeium ; alterum nobile et a doctis viris exultum : illud rhythmicum, istud metricum, appellatum est. *Metrum inquam, hoc est rigidae prosodiae leges, quas perfecta poesis sequitur...* Rhythmica poesis non propterea defecit apud graecos atque latinos : quum enim vulgus indoctum et rustica gens poetam interdum agere vellet, neque legibus metricis addiscendis par esset, quales potuit versus efformare perrexit ; hoc est rhythmico contenta, metrum contempsit.

Ce célèbre auteur démontre ensuite que la versification des langues modernes est la même que la rythmique des Latins. Castelvetro est ferme dans cette même opinion : ce qui est évidemment déclaré par Fr. Petrarca, dans son épître qui précède les livres de ses lettres familières qu'il composa vers l'an 1360 : il parle des vers italiens, et il dit que ces vers étaient pars mulcendis vulgi auribus intenta : suis et ipsa legibus utebatur : quod genus apud siculos (ut fama est) non multi ante saeculis reatum, brevi per omnem Italiam ac longius manavit, apud graecorum olum et latinorum vetustissimos celebratum ; siquidem apud romanos rhythmico tantum carmine uti solitos accepimus.

Quel sera le littérateur qui pourra résister à la force de ces témoignages ? C'est cependant sur la base de ces traditions incontestables que sont fondées mes opinions relativement à la prosodie qui constitue le rythme et le nombre poétique<sup>189</sup>.

La théorie de Scoppa propose comme argument d'autorité intellectuelle l'érudit italien Ludovico Antonio Muratori<sup>190</sup> (1672-1750) ; il reproduit en effet parfaitement la pensée de cet érudit, qui oppose deux modes de versification, le mode « rhythmicum »,

---

<sup>189</sup> Antonio Scoppa, Des beautés poétiques de toutes les langues, Firmin Didot, Paris, 1816, p. 138-139. La référence à Muratori étant particulièrement incertaine, nous proposons, à défaut d'autre référence, une traduction du passage que cite Scoppa : *C'est pourquoi deux genres poétiques apparurent autrefois : l'un plus ancien, mais commun et populaire ; l'autre noble et exalté par des hommes savants : le premier est appelé rythmique, le second métrique. Le mètre, ajouterais-je, est l'observation des lois rigoureuses de la prosodie, que suit la poésie sans défauts. La poésie rythmique ne disparut pourtant pas chez les Grecs et les Latins : quand, en effet, le peuple ignorant et la population rustique voulait agir en poète, n'ayant pas convenablement appris les lois de la métrique, par lesquelles le vers pût prendre forme, ils persévérèrent ; satisfaits par la forme rythmique, ils méprisèrent la forme métrique.*

De même, pour la référence de Pétrarque, dont peu de traductions françaises – et peu d'éditions – sont accessibles, nous proposons notre traduction, directement liée à la phrase de Scoppa : « il dit que ces vers étaient » voulus caressants pour les oreilles du peuple : *il les utilisa d'après ses propres lois ; ce genre, d'après ce qu'on dit, célébré autrefois chez les plus archaïques des Grecs et des Latins, était réapparu chez les Siciliens peu de siècles auparavant, et jaillit rapidement mais durablement dans toute l'Italie ; si bien que l'on admit comme commun une telle poésie rythmique chez les Romains.*

<sup>190</sup> Sur le plan bibliographique, la référence d'ouvrage que donne Scoppa, « Anti. Histor. » est confuse ; s'agit-il des Antiquitates italicae medii aevi, même si l'ouvrage est davantage l'œuvre d'un médiéviste que celle d'un latiniste ?

qu'il qualifie de « ignobile ac plebeium », et le mode « metricum », qui au contraire est « nobile a doctis viris exultum ». Ce n'est pas tant, comme nous l'allons voir, la coexistence à une période de ces deux systèmes de versification qu'il faut interroger, mais bien le moment de cette coexistence. Une nouvelle fois, c'est l'assertion de Scoppa selon laquelle ces deux systèmes ont coexisté « aux temps les plus florissants de Rome », qui frappe de surprise. Les deux références d'auteurs qu'il fait dans cette note, à savoir Virgile et Tibulle, appartiennent bien à l'âge d'or de la poésie latine, mais une nouvelle fois le raisonnement paraît quelque peu spécieux, car les deux termes, *incondita* et *rustica* sont trop peu précis pour être spécifiques. Le participe *inconditus*<sup>191</sup> évoque une création confuse, en désordre – où les mots sont mal ordonnés –, grossière, informe ; le terme est attesté chez Tite-Live (IV, 20, 2 ; IV, 53, 11) pour désigner des « vers informes », à savoir les « refrains chantés par les soldats au triomphe de leur général ». L'adjectif *rusticus*, quant à lui, dont le sens premier est « campagnard », désigne ici par extension des vers simples, rustiques, naïfs, voire grossiers, balourds ou gauches. De ces deux termes signifiants, il est facile d'extrapoler que Virgile et Tibulle désignent une manière malhabile de faire des vers, grossière par opposition à la versification métrique travaillée ; mais peut-on pour autant en déduire, comme le font Muratori, et Scoppa avec lui, qu'il existait un système de versification rythmique qui était contemporain de Virgile ou Tibulle, et pratiqué par des poètes qui n'était pas doctes ? Cela semble hasardeux, ou du moins trop superficiel pour autoriser cette question rhétorique : « Quel sera le littérateur qui pourra résister à la force de ces témoignages ? C'est cependant sur la base de ces traditions incontestables que sont fondées mes opinions... ».

Bien que la temporalité et le systématisme qu'avance Scoppa semblent devoir être mis en doute, l'assertion est cependant clairvoyante, et les érudits qui lui succéderont, en agrémentant leurs études d'une dimension linguistique plus fouillée, détermineront avec davantage de précision le phénomène d'émergence de cette versification accentuelle.

Le médiéviste français, Gaston Paris, dans son *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*, publiée en 1862, semble expliquer que les deux systèmes ont toujours coexisté, c'est-à-dire que la versification rythmique servait de base aux vers latins avant l'arrivée du vers quantitatif inspiré de la prosodie grecque :

Le latin populaire est la source des langues qu'on désigne sous le nom de romanes, néolatines ou novolatines : c'est un fait admis aujourd'hui par tout le monde. Or le latin populaire a commencé à être distinct du latin littéraire dès l'époque où il y a eu une littérature, et surtout une littérature imitée de la Grèce. On a relevé beaucoup de différences de ces deux idiomes, qu'il ne faudrait pas croire cependant aussi distincts qu'on l'a parfois supposé, et on a remarqué que plusieurs de ces différences constituaient des analogies entre le latin populaire et les langues romanes. Il en est de même de l'opposition des deux

---

<sup>191</sup> Les significations sont extraites du dictionnaire Félix Gaffiot.

langues dans leur système prosodique, la langue populaire continuant à lui donner l'accent tonique pour base, tandis que la langue savante le fondait, à l'imitation des Grecs, uniquement sur la quantité. Ce n'est point ici le lieu d'exposer les preuves de cette assertion ; elle est démontrée, il me semble, par la nature même des choses et par deux faits importants : l'accent a été le principe de la versification au temps où le peuple romain ignorait l'art grec et où les lettrés n'avaient pas encore imaginé de reproduire en latin les types de vers d'Homère ou de Sophocle ; et ensuite, à l'époque où la littérature savante tombe en décadence, au moment même où la langue se décompose, où de tous les côtés on voit poindre les idiomes populaires qui bientôt vont triompher complètement, l'accent latin rentre dans ses droits usurpés pendant des siècles et sert de base à des vers composés dans le système du peuple<sup>192</sup>.

Les pistes soulevées par ces propos sont particulièrement riches. Tout d'abord, il est intellectuellement intéressant – et, oserons nous le dire, ironique – de voir que l'évolution du vers latin après la disparition des quantités serait en fait un retour aux sources avant l'influence de la prosodie grecque ; le vers français tonique serait donc l'héritier, non pas uniquement d'une latinité poétique tardive, mais bien d'une versification latine archaïque, primitive, et fondamentale ? Sur le plan historique, il est vrai que le vers saturnien, avant que le poète Ennius ne fasse les premiers hexamètres latins sur le modèle grec, était potentiellement syllabique et césuré, ce qui rappellerait d'autres vers primitif hérités de l'indo-européen, mais les informations sont trop peu nombreuses pour en faire une véritable preuve scientifique<sup>193</sup>. Hegel a défendu cette origine primitive accentuelle du vers latin, et voit dans la métrique quantitative une influence grecque à laquelle les poètes romains et la langue latine se seraient pliés :

La versification romaine, en effet, même dans les temps les plus primitifs, ne trouva pas sa base dans la longueur et la brièveté naturelle des syllabes ; elle mesure sa valeur sur l'accent. Aussi n'est-ce que par la connaissance exacte et par l'imitation de la poésie grecque que le principe prosodique de cette dernière fut adopté et suivi. D'un autre côté, chez les Romains, le mètre grec perdit sa grâce sereine et animée ; il contracta quelque chose de dur, particulièrement par la division fixe de la césure dans l'hexamètre, ainsi que dans la mesure du vers de la strophe alcaïque et saphique<sup>194</sup>.

Bien que ce retour ironique du vers français vers un ancêtre primordial serait conceptuellement « doux », il est moins que probable que les poètes français du XIX<sup>e</sup> siècle se soient inspirés de la prosodie antique à travers une poésie latine archaïque ; les modèles de Hugo et de Chénier sont bien Virgile, Horace, Juvénal, et donc bien des auteurs classiques pratiquant une prosodie quantitative.

---

<sup>192</sup> Gaston Paris, *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*, Lib. A. Franck, Paris, 1862, p. 29-30.

<sup>193</sup> Peu d'informations nous sont parvenues à propos de ce vers saturnien : le corpus des vers que nous en connaissons, principalement rapportés par des grammairiens, est très limité, et ce que les grammairiens en disent est anecdotique. Il semblerait aujourd'hui, par sa nature iambique et peu encline aux substitutions, qu'il ait pu avoir un nombre de syllabes fixe, que la place des mots y ait été prédéterminée, qu'il ait reposé sur l'allitération pour ses effets sonores. Pour cela, voir L. Nougaret, *Traité de métrique latine*, Klincksieck, 1948 ou A. Meillet, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, Klincksieck, 1928.

<sup>194</sup> Hegel, *La poésie*, trad. Ch. Bernard, Librairie philosophique de Ladrance, Joubert, Paris, 1855, p. 94.

Toujours est-il que Gaston Paris établit que cette versification latine tonique est restée latente, le temps de l'apogée de la versification fondée « uniquement sur la quantité », jusqu'à ressurgir pour voir « l'accent latin [revenir] dans ses droits usurpés pendant des siècles et [servir] de base à des vers composés dans le système du peuple ». Une fois encore, la vision qui oppose une versification uniquement fondée sur la quantité, élitiste et importée, et une versification tonique populaire authentique est quelque peu manichéenne car, comme nous le verrons, les deux versifications se sont complétées à certaines époques ; néanmoins il y a un lien certain entre l'émergence – ou ce potentiel retour – de la versification latine accentuelle et la disparition progressive des quantités dans la langue latine, ou du moins dans l'insensibilité croissante des poètes à ces quantités. Gaston Paris évoque en note que la preuve de ce lien se trouve dans le traité coécrit par Benloew et Weil, la *Théorie générale de l'accentuation latine*, déjà mentionné précédemment ; cette source est, sur ce sujet, plus prudente que lui, puisque les deux professeurs, dont Louis Benloew, particulièrement versé dans les études indo-européennes, évoquent, plus qu'un retour d'une versification accentuelle authentique, des « signes obscurs, difficiles à démêler et à constater » de la progressive émergence de l'accent tonique :

Dans nos langues, l'accent donne au mot son caractère propre, en est l'élément le plus vivace ; dans celles des anciens, la quantité prosodique exerçait cette prédominance et ne laissait à l'accent qu'un rôle secondaire. Les langues romanes et la langue latine, le grec moderne et le grec ancien, l'allemand d'aujourd'hui et la vieille langue germanique, offrent, à des degrés divers, ce contraste aussi frappant que général. Une révolution si profonde ne s'accomplit pas en un jour ; elle était depuis longtemps annoncée par des signes obscurs, difficiles à démêler et à constater. Vers la fin du troisième et dans le cours du quatrième siècle, elle se manifeste par des faits plus évidents et plus palpables. Nous avons essayé dans les chapitres précédents de marquer les progrès lents et insensibles de l'accent tonique depuis les origines de la langue latine jusqu'à sa maturité. Dans les siècles de la décadence, ces progrès sont de plus en plus décidés, et l'accent acquiert une telle énergie qu'il peut à son tour entamer la quantité prosodique. Aussi, voyons-nous alors la prononciation s'altérer visiblement, et le sentiment de la longueur et de la brièveté des syllabes s'obscurcir chez les peuples qui parlent le latin. Cette altération est attestée directement par les préceptes et les observations des grammairiens latins : indirectement par la poésie du temps, surtout la poésie populaire ; on en trouve des traces jusque dans les vers des poètes savants<sup>195</sup>.

La date évoquée ici, à savoir la fin du III<sup>e</sup> siècle et le cours du IV<sup>e</sup> siècle, est la date que la critique retiendra pour cet affaiblissement progressif de la sensibilité au système quantitatif, et le témoignage le plus répandu et le plus exemplaire est celui de Saint-Augustin lui-même, qui évoque la disparition de la sensibilité aux quantités, dans son traité *De Musica*, où un élève répond à son professeur qu'il n'est plus sensible à la longueur des syllabes – le propos de Saint-Augustin est même de définir une cadence indépendante des quantités :

---

<sup>195</sup> Henri Weil et Louis Benloew, *Théorie générale de l'accentuation latine*, A. Durand, Paris, 1860, p. 253

Nam aurium iudicium ad temporum momenta moderanda me posse habere non nego, quae vero syllaba producenda vel corripienda sit, quod in auctoritate situm est, omnino nescio<sup>196</sup>.

Je me crois capable de marquer, en suivant les indications de l'oreille, la durée des temps : quant à la durée des syllabes longues ou brèves, comme c'est une chose qui s'enseigne, j'y suis complètement étranger.

Cette théorie de la résurgence d'une versification latine accentuelle, théorie propre au XIX<sup>e</sup> siècle, est encore retenue aujourd'hui ; Georges Lote fait allusion à ce phénomène de traditionalisation du système quantitatif qui aurait perdu sa valeur musicale, évoquant différents poètes, outre Saint-Augustin, dans son Histoire du vers français :

L'étude expérimentale des langues conduit à admettre que les timbres diffèrent, mais qu'il n'y a pas de voyelles longues ou brèves par nature ou par position, que la quantité grammaticale des Latins, excellent instrument pour la critique des textes, ne peut-être une quantité phonétique, ni produire en poésie une ondulation cadencée. De plus le vers métrique, au Moyen-âge, n'est qu'une tradition. À la fin de l'Empire, seuls quelques lettrés sont encore capables de distinguer les brèves des longues ; la quantité latine devient une convention écrite, une satisfaction que le poète savant se donne à lui-même, quand il a eu une bonne éducation classique, pour montrer à ses confrères qu'il a lu Horace et Virgile. Tous les spécialistes qui ont étudié la littérature chrétienne sont d'accord pour reconnaître que les diverses combinaisons métriques ne sont pas de nature à satisfaire le peuple, insensible à ces délicatesses. En d'autres termes, longs et brefs n'ont pas dans la langue des valeurs perceptibles qui puissent retenir l'attention. Il y faudrait le jugement de l'oreille, et c'est lui qui fait défaut. Saint-Augustin nous en fournit la preuve [...]. Dès le III<sup>e</sup> siècle, les poètes savent qu'ils peuvent commettre des fautes de quantité sans soulever les protestations d'une foule ignorante, et ils ne s'en privent pas. Commodien fourmille d'erreurs grossières. Au IV<sup>e</sup> siècle, Saint-Ambroise est parfois incorrect [...]. Fortunat n'est pas moins négligent<sup>197</sup>.

Frédéric Deloffre, bien que son ouvrage *Le vers français* soit moins détaillé, évoque lui aussi cette perception décroissante des quantités, l'opposition entre langue des élites et langue populaire, tout en résumant le phénomène accentuel en parlant de transformation d'un accent de hauteur en accent d'intensité ; mais il ajoute cependant un fait intéressant, à savoir que c'est la volonté de démocratiser la poésie pour toucher un nombre croissant de fidèles qui a construit le syllabisme accentuel :

Le système latin n'avait de sens, de toute évidence, que dans une langue où les oppositions entre longues et brèves étaient nettement perçues. C'est parce que le français ne distingue guère entre voyelles longues et voyelles brèves que ce système ne nous est guère sensible en tant que tel. Or, dès le IV<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ, cette distinction était perdue pour une grande partie de l'Empire romain : les oreilles africaines, disait par exemple Saint-Augustin, ne perçoivent pas la différence de longueur. La versification fondée sur l'opposition des quantités étant frappée à mort, un autre système devait être trouvé si l'on voulait que la versification fût accessible au peuple.

---

<sup>196</sup> Saint-Augustin, *De Musica*, II, 3, 5, trad. Thénard et Citoleux.

<sup>197</sup> George Lote, *Histoire du vers français*, t. 1, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 1991, p. 39.

Or tandis que la versification latine « classique » avait toujours été plus ou moins réservée à une élite, les auteurs latins chrétiens, qui composaient des hymnes destinés à de grandes assemblées de fidèles, devaient utiliser un rythme perceptible pour la masse. Saint-Ambroise et son disciple Saint-Augustin s'aperçurent qu'ils pouvaient obtenir aisément un tel rythme sans toucher, en apparence du moins, au système traditionnel. Il leur suffisait de s'interdire les substitutions des longues par deux brèves et réciproquement pour obtenir des vers au nombre de syllabes fixe. [...].

Sans doute d'autres modifications s'étaient-elles produites entre la versification classique et la versification nouvelle des psaumes, en rapport avec d'autres modifications phonétiques. Ainsi, l'ancien accent latin, qui était un accent de hauteur, s'était transformé en un accent d'intensité ; ce fait important avait dû entraîner des conséquences notables sur la versification. Il est certain que les auteurs de certains hymnes chrétiens ont cherché à faire coïncider les accents toniques des mots avec les accents métriques du vers, créant ainsi des vers accentuels comparables aux vers traditionnels des langues germaniques<sup>198</sup>.

Deux postulats sont ici soutenus : d'une part la perte de la sensibilité aux quantités a transformé la substitution des deux syllabes brèves à une syllabe longue en un phénomène caduc ; une fois ce constat fait par les auteurs latins chrétiens, mettre fin à cette substitution aboutissait à un vers construit autour d'un nombre fixe de syllabes, où les rythmes plus marqués et répétés se prêtaient parfaitement à la litanie. D'autre part, et ce postulat plus hypothétique est la question fondamentale qui nous préoccupe, l'auteur mentionne le fait que l'accent de hauteur se serait transformé en accent d'intensité ; ce postulat semble bien plus fragile que le précédent, puisque la langue française possède à la fois des accents de tonicité et des accents de hauteur : difficile de penser que, dans la transition entre vers latin et vers français, les premiers ont succédé aux seconds.

Cette théorie de l'existence d'une versification latine accentuelle – et donc, dans la pratique, d'une filiation entre vers latin tardif et vers français plus qu'une rupture d'avec le vers latin quantitatif – s'est confirmée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Un théoricien a même poussé l'exploration intellectuelle de cette piste d'analyse : il s'agit de Mathieu G. Nicolau, auteur de *L'origine du cursus rythmique* – publié en 1930 – et d'un article essentiel pour notre propos, *Les deux sources de la versification latine accentuelle* – publié en 1934. Cet article retrace l'évolution, étape par étape, de ce phénomène de la versification accentuelle, en commençant par exposer les deux visions que nous en donne le XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que lui-même expose sa propre perception du phénomène :

Il y a deux manières de concevoir l'apparition de la versification accentuelle. Pour les uns, il y aurait eu solution de continuité entre l'ancienne versification quantitative et la nouvelle, fondée sur l'accent. En d'autres termes, le rôle rythmique de la quantité se serait effacé avant que l'accent l'eut remplacée. Pendant quelques siècles, on aurait fait des vers sans se préoccuper de l'accent, tout en abandonnant délibérément l'observation de la quantité. [...] Au contraire, pour d'autres auteurs, l'accent aurait toujours eu un certain rôle rythmique dans le vers latin, rôle variable suivant les époques et le genre de versification.

[...] Par conséquent c'est l'accent, devenu un accent d'intensité, qui a précipité la décadence de la quantité des syllabes. C'est lui qui a altéré le système du rythme quantitatif du latin. Il s'ensuit que le

---

<sup>198</sup> Frédéric Deloffre, *Le vers français*, S.E.D.E.S., Paris, 1973, p. 26-29.

rythme quantitatif était frappé de mort avant même que la quantité des syllabes eut totalement disparu, et que le rythme accentuel était devenu possible dès le troisième siècle.

[...] C'est l'apparition du rythme accentuel qui a anéanti le rythme quantitatif, et c'est sous l'action de l'accent d'intensité que la distinction des longues et des brèves s'est progressivement effacée, si bien que, loin d'avoir une solution de continuité entre l'apparition du nouveau rythme et la disparition de l'ancien, il y a eu, au contraire, juxtaposition et coexistence des deux rythmes pendant une époque assez longue. Le fait est bien connu pour le cursus : on a appelé cursus « mixte » le cursus à la fois quantitatif et accentuel qu'on observe chez certains écrivains de basse époque, Symmaque en particulier.

[...] En effet, pour que le rythme quantitatif ne soit plus possible, il n'est pas nécessaire que la quantité des syllabes soit entièrement abolie. Il est suffisant que le système quantitatif présente des lacunes et des incertitudes suffisamment graves pour que l'opposition des longues et des brèves ne puisse plus servir de base au rythme. Cette opposition devait être constante, car sans cela il n'y a plus de rythme. Or, elle ne l'était plus à la fin du III<sup>e</sup> siècle, quand les syllabes finales longues étaient devenues brèves, et que seules les syllabes accentuées, fussent-elles brèves, pouvaient jouer le rôle de sommet rythmique<sup>199</sup>.

Le phénomène de transition par étape – pouvant voir les deux modes prosodiques coexister au sein du vers – s'est réalisé d'après Nicolau à partir de cette fin de troisième siècle après Jésus-Christ. Pour lui le point de transition entre les deux systèmes prend place à l'époque de Quintilien ; or, puisque ce dernier est le théoricien de référence – avec Cicéron – pour l'art oratoire et poétique latin, il est par conséquent cohérent que cette nouvelle forme de versification n'ait pas eu un retentissement théorique plus fort jusque là, puisque attestée chez des grammairiens plus obscurs tels que Symmaque qui mentionne ici le cursus mixte.

Cette mutation, ou plus exactement les mutations du vers latin, telles qu'il les présente semblent résoudre certains problèmes évoqués dans nos interrogations au sujet de l'ictus, et de son rapport avec la quantité. Si cette pulsation métrique et mesurée n'avait pas, selon Cicéron, de rapport avec la quantification des syllabes, il semble qu'après Quintilien cet état de fait ait évolué – que ce soit la perte des quantités qui ait appelé le rôle rythmique de l'accent d'intensité, où que ce soit sa présence qui ait régi la construction quantitative :

Nous pensons avoir établi dans notre ouvrage sur l'Origine du cursus rythmique que l'accent latin n'a acquis une certaine intensité que vers le III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. et que ce n'est qu'à partir de ce moment-là qu'il a commencé à avoir une certaine durée dont les effets peuvent être très nettement constatés : c'est l'allongement des syllabes accentuées anciennement brèves et l'abrègement des syllabes inaccentuées anciennement longues. Mais nous ne pensons pas qu'on pouvait dissocier ces faits – et attribuer à l'accent latin, dès la plus haute antiquité, un élément quantitatif qui ne comportât pas un élément corrélatif d'intensité<sup>200</sup>.

---

<sup>199</sup> Mathieu Nicolau, « Les deux sources de la versification latine accentuelle », Union Académique Internationale Bruxelles, 1934, p. 2-10

<sup>200</sup> Ibid., p. 31.

Mathieu Nicolau est même allé jusqu'à expliquer le passage d'une versification fondée sur des segments métriques à une logique syntagmatique, où les mots coïncident avec la disposition accentuelle :

La première solution avait consisté, on le voit, à maintenir la place des temps forts des vers quantitatifs en déplaçant les accents pour les faire coïncider avec l'ictus. Le caractère du rythme (ascendant ou descendant) était ainsi sauvegardé ; mais on y sacrifiait la division des mots, et par là même la clarté de l'élocution. La seconde solution, celle qu'a proposée Sacerdos, respecte l'unité des mots et se contente d'une coïncidence approximative de l'accent et de l'ictus. On avait essayé d'abord de rendre l'ancien rythme en lui superposant un rythme accentuel artificiel. Maintenant, à la fin du III<sup>e</sup> siècle, on ne vise plus à reproduire exactement l'ancien rythme. On se contente d'un procédé qui le rende par un à peu près. C'est le quasi-versus, comme dira plus tard Gennadius en essayant de caractériser le vers de Commodien, ainsi que nous aurons l'occasion de le montrer plus loin<sup>201</sup>.

Même si son article, publié en 1934 n'appartient pas, chronologiquement, au XIX<sup>e</sup> siècle, il nous a semblé cohérent d'exposer avec précision cette théorie de la versification accentuelle, qui est le fruit d'un esprit de recherche né dans la période qui nous concerne, car c'est un véritable changement de paradigme qui s'est joué durant ce siècle. Les interrogations sur la transition du vers latin au vers français ont trouvé des pistes nouvelles et fructueuses ; en soi, comme nous l'avons déjà précisé, cela ne saurait justifier une innutrition formelle des poètes du XIX<sup>e</sup> siècle de cette versification latine, puisque cette versification accentuelle est trop tardive ou trop populaire pour concerner les modèles littéraires de la génération romantique et symboliste ; cependant, il est pertinent de s'interroger sur la latinité profonde de ce siècle et de ces poètes.

Nous savons depuis longtemps que Baudelaire, ainsi que Rimbaud, entre autres, excellaient en cours de latin, et composaient eux-mêmes des vers latins. Il suffit pour s'en assurer, de se référer à l'article de Corinne Saminadayar-Perrin, « Baudelaire poète latin », que nous avons évoqué en introduction, pour comprendre le rôle prépondérant de la poésie latine dans la poétique baudelairienne. Cette importance du latin est triple, puisqu'elle est à la fois d'ordre artistique – l'auteur rappelle l'affection de Baudelaire pour Lucain et ses scènes de magie noire –, d'ordre rythmique – cette fascination pour une prosodie méconnue – et d'ordre poétique, puisqu'il a lui-même écrit des vers latins, tels que nous le montre son poème « Franciscæ meæ laudes », dans *Les Fleurs du mal* ; observons les trois premières strophes :

Novis te cantabo chordis,  
O novelletum quod ludis  
In solitudine cordis.

Esto sertis implicata,  
O femina delicata,  
Per quam solvuntur peccata !

---

<sup>201</sup> Ibid., p. 13.

Sicut beneficum Lethe,  
Hauriam oscula de te,  
Quæ imbuta es magnete.

Ces trois premiers tercets sont composés de vers syllabiques ; ces octosyllabes ont un nombre de syllabes fixe de vers à vers ; les rimes sont triples et suivies. Sur le plan « plastique », la composition relève davantage de la composition française que de la versification latine ; toutefois, deux éléments attirent notre attention. Tout d'abord la césure est tardive, puisqu'elle intervient après son emplacement classique 4+4 : *Novis te cantabo + choris (6+2)*, *O novelletum + quod ludis (5+3)* ; refuser le systématisme de la césure classique au milieu du vers et écrire des vers avec une césure pouvant se déplacer évoque davantage l'écriture de vers latins que le rigorisme de la versification française. Par ailleurs, en dehors de la rime suivie, nous ne pouvons que remarquer les phénomènes d'homophonies internes qui donnent cohérence à chacun des vers, tout en participant à l'identité strophique : *novis* et *choris* se répondent de chaque côté de la césure du premier vers, les deux premières syllabes de *solitudine* sont rappelées après la césure du troisième vers par *cordis*, tandis que l'allitération en dentale crée un écho entre *te*, *novelletum* et *solitudine* ; ces phénomènes sonores ont une véritable valeur rythmique : nous le développerons ultérieurement en traitant de l'harmonie. En cela ces vers latins reflètent l'art baudelairien autant que ses vers français, puisque les constructions harmoniques servent chez lui la construction rythmique autant que d'autres éléments ; nous y reviendrons. Que dire alors de ces vers latins ? Que ce ne sont pas des vers latins, mais des vers français écrit en latin ? En effet, si nous comparons ces strophes à des vers de Rimbaud, qui suivent scrupuleusement la versification métrique, l'écart de méthodologie est un gouffre. Scandons quelques vers du poème rimbaldien « *Ver erat...* », écrit précocement<sup>202</sup> :

Ecce per aetheream vallem incessere columbae,  
Alba manus, rostro florentia sarta gerentes  
Quae Venus in Cypriis redolentia carpserat hortis.

Ēccĕ pĕr| āethĕrĕ|ām || vāl|l(em) īncēs|sĕrĕ cō|lūmbae  
Ālbā mǎ|nūs | rōs|trō || flō|rĕntiǎ |sĕrtǎ gĕ|rĕntes  
Quāe vĕnūs| īn cŷprī|īs || rĕdō|lĕntiǎ |cārpsĕrāt| hōrtis

Le dernier vers contient quelques correspondances entre logique métrique – partition des mesures – et logique syntaxique – partition des mots, ce qui est une habitude plus

---

<sup>202</sup> Ce poème aurait été écrit le 6 novembre 1868, lors d'une composition scolaire, dans une amplification autour de vers d'Horace (*Odes*, III, 4). Le poème a été publié dans le *Bulletin officiel de l'académie de Douai*. (Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2009, p. IX-XI).

française que latine ; il n'en demeure pas moins que nous sommes face à des hexamètres parfaitement réguliers, où les quantités et les césures respectent une tradition métrique latine. La différence entre ce type de composition et les strophes de Baudelaire tiendrait-elle dans le fait que les vers de Rimbaud – les premiers du jeune prodige – ont été écrits dans un cadre scolaire, alors que ceux de Baudelaire répondent à une liberté poétique complète et à une volonté esthétique précise ? Il semble évident que le choix de composition est pensé, au sens où Baudelaire, connaisseur du vers latin quantitatif, choisi de se tourner vers la composition « chrétienne » accentuelle. Un choix raisonné, sans doute pour favoriser la familiarité des lecteurs français autant que pour donner cette couleur « religieuse » au vers, qui correspond parfaitement au « contenu » et au ton du texte.

Une telle composition montre que cette versification latine accentuelle, qu'elle fût populaire depuis le vers saturnien ou créée ou ravivée pour les hymnes chrétiens, a tenu une place dans les esprits du XIX<sup>e</sup> siècle ; cette place a été celle, comme nous l'avons montré, d'un sujet de recherche académique, mais aussi comme source d'inspiration directe de la création poétique. Aussi ne pouvons-nous – et nous souhaitons-nous – pas affirmer que cette archéologie du vers latin puisse créer une correspondance sans tâche entre le vers latin et le vers français, qui annihilerait la barrière posée par la différence entre les systèmes de versification ; mais il convient de souligner que ces études sur la versification latine accentuelle, par leur essor même au cœur du siècle, illustrent l'intérêt intellectuel renouvelé que la poétique antique exerçait. Plus que cela, l'étude de cette constituante accentuelle du vers latin, qu'elle fût tardive ou latente, a montré non seulement que le vers latin ne se résumait pas à l'assemblage de syllabes quantifiées, mais que les poètes français pouvaient jouer d'un pilier rythmique commun, à savoir l'accent d'intensité, pour mettre fin à l'opposition de principe entre versification latine et versification française. Bien que les poètes français aient lu, appris, ou réécrit les textes d'Horace ou de Virgile, la langue qui leur servait de matière poétique était un héritage direct de cette part « populaire » de la littérature, la fille linguistique de ce bas latin ; pour reprendre la terminologie de Scoppa, écrire au XIX<sup>e</sup> siècle, c'était donc mêler la connaissance intellectuelle de la versification métrique et une langue et des outils prosodiques directement issus de la versification rythmique.

## Chapitre III : La chrysalide du mètre

### Louis-Marie Quicherat : la théorisation systématique de la tonicité

J'ai longtemps médité ce sujet ; je me suis livré à de patientes recherches pour rédiger un code poétique à peu près complet : ce travail terminé, j'ai voulu en extraire ce que j'ai jugé d'un utilité plus générale. Sans doute il est glorieux d'ajouter quelque chose à la science ; mais il ne me paraît pas moins désirable, ni moins flatteur, d'en populariser les notions les plus essentielles.

Louis-Marie Quicherat, Petit traité de versification française.

Le constat de la tonicité de la langue française et de son vers ayant été fait par l'abbé Scoppa, le véritable travail théorique ne faisait que commencer. Quel système prêter au vers français à partir de cette donnée innovante fondamentale ? Comment alors, exploiter cette donnée nouvellement comprise dans l'étude de vers passés dont l'écriture n'était pas ainsi pensée ? C'est là, véritablement, l'enjeu théorique majeur du XIX<sup>e</sup> siècle, puisque les interrogations soulevées par les traités de Scoppa prennent place dans les deux premières décennies du siècle. Il reste donc pour ses successeurs à établir un système théorique qui puisse s'approprier ces interrogations en en formulant une analyse structurelle cohérente et systématique, et c'est l'enjeu qui a dirigé une majeure partie des traités de versification du siècle. Néanmoins, c'est un enjeu délicat, car la critique qui tente de créer cette théorisation de l'alexandrin tonique – même s'il n'est pas toujours ainsi nommé dans les ouvrages – se heurte à une matière qui évolue simultanément, comme nous avons pu le voir dans les sections réservées à Chénier et Hugo. C'est donc une course contre l'évolution du vers, ou plus exactement la recherche d'un système qui permette à la fois d'intégrer l'alexandrin tel qu'il a été écrit et pensé pendant la période classique et l'alexandrin tel qu'il se transforme et se repense au moment de la théorisation, afin de trouver une structuration qui puisse survivre aux changements esthétiques. Georges Pellissier évoque la forme « normale » de l'alexandrin, c'est-à-dire la forme à la fois première et idéale, typique, le cadre au sein duquel cette évolution prend forme :

Aussi cette forme normale de l'alexandrin devait-elle convenir à une société toute primitive, à des oreilles si peu exercées et si peu délicates que les rapports les plus élémentaires et les plus simples pouvaient seuls être saisis par elles, et encore à la condition que le sens vînt prêter son concours au rythme. Il est inutile de dire que nous ne trouvons à aucun moment, dans l'histoire de notre versification,

l'emploi exclusif de cette formule rigoureuse : elle n'en est pas moins le type originel de l'alexandrin classique<sup>203</sup>.

La théorisation nouvelle du concept de tonicité prend place au sein de ce cadre typique, et voit se confronter différentes manières de théoriser ce concept nouveau qui remanient les éléments métriques et rythmiques présents au sein de cette forme « normale »<sup>204</sup>.

Cette théorisation du concept de tonicité s'est établie dans le paysage critique de manière progressive et éparse ; évoquée par certains à titre intellectuellement informel<sup>205</sup>, ignorée par d'autres, c'est pourtant cette notion qui a renouvelé le discours critique autour de l'étude du vers durant le siècle qui nous intéresse. Afin d'éviter de nous plonger dans une analyse fragmentée et morcelée de la notion à travers un nombre trop important d'ouvrages, nous concentrerons notre réflexion autour de trois grands ouvrages du siècle, qui ont renouvelé le discours théorique et ont eu un rayonnement littéraire et critique plus important que leurs contemporains.

Le premier traité qui ait véritablement théorisé de manière méthodique cette notion de tonicité, après que Scoppa ait souligné son existence intrinsèque dans le vers français, est le *Petit traité de versification française*, de Louis-Marie Quicherat, publié en 1838. Le deuxième traité dont nous mènerons une étude approfondie est celui de Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, publié en 1844 ; même s'il se fonde sur la tonicité sans la reconnaître comme telle, cet ouvrage a le mérite d'être le premier traité à intégrer dans ses analyses le nouveau type de vers qui a émergé au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Enfin, c'est le *Traité général de versification* de Becq de Fouquières, publié en 1879, qui retiendra particulièrement notre attention, pour différentes raisons : sa théorisation de la tonicité est plus approfondie que celle que fait Quicherat, il ressuscite des notions propres aux versifications antiques pour établir son analyse des constructions du vers français, il offre une solution intellectuellement élégante à l'association conflictuelle et complémentaire entre quantité et tonicité, tout en gardant

---

<sup>203</sup> Georges Pellissier, *Traité théorique et historique de la versification française*, Garnier frères, Paris, 1894, p. 80.

<sup>204</sup> La dimension normative de cette idée d'alexandrin « type » est parfaitement anachronique ; le théoricien tente d'établir un prototype d'alexandrin qui renouerait avec sa forme métrique, alors qu'il tente de l'établir dans le domaine rythmique. Ce serait un équivalent rythmique de forme 6+6 appliqué à la construction métrique, ce qui est en soit paradoxal, puisque la lecture rythmique de l'alexandrin assure justement la variabilité de la forme du vers indépendamment de son patron métrique. Comme le montre ce chapitre, l'idée d'un alexandrin qui serait rythmé 6+6 n'a aucune existence concrète, même dans une conception classiciste du vers.

<sup>205</sup> Louis Bonaparte, Comte de Saint-Leu, *Mémoire sur la versification et essais divers*, Piatti, Florence, 1819, p. 22 : « Ces vers auraient ainsi leurs accents disposés harmoniquement, et, dans leur succession, le nombre, la distribution ou le rythme nécessaires pour être des véritables vers sans nul besoin de la Rime ». Dans ce mémoire, Louis Bonaparte évoque de manière prophétique les différentes questions qui vont agiter le monde de la versification critique, mais ne construit malheureusement pas l'analyse des différents concepts essentiels – nombre, rythme – ni n'établit de système précis concernant ces distributions accentuelles, sans non plus s'attarder sur ce que pourraient ainsi être de "véritables vers" ».

un recul critique et une impartialité esthétique face aux évolutions du vers et à l'émergence du second paradigme, qu'il baptise « vers romantique ».

L'étude de ces trois ouvrages s'impose d'elle-même, parce que les trois auteurs ont eu un rayonnement critique important, sont les trois critiques inévitables du siècle, et les références les plus citées par les autres ouvrages ; par ailleurs, ces trois ouvrages donnent un aperçu des trois postures intellectuelles adoptées dans la démarche critique sur le vers romantique, entre prudence conservatrice, partialité enthousiaste et impartialité scientifique. En outre, les trois ouvrages sont de bons échantillons pour évaluer l'évolution, à la fois des concepts mais aussi de leur réception, et il est pertinent de voir comment une notion telle que la césure est construite en fonction de l'avancée de la réflexion critique, nous permettant d'observer que l'analyse de ces notions, novatrices dans l'ouvrage de Quicherat, ne sont plus qu'une base évidente à partir de laquelle approfondir dans l'ouvrage de Becq de Fouquières. Enfin ces trois ouvrages étudiés en regard les uns des autres permettent d'appréhender la dimension expérimentale de la critique littéraire, en observant comment les différentes hypothèses peuvent être construites en fonction de l'évolution de l'écriture poétique elle-même, ce qui donne à ces hypothèses une valeur de validité plus que de vérité, fondement même de toute évolution scientifique.

Si l'on en croit Gaston Paris, dans des propos que nous avons déjà évoqués<sup>206</sup>, le mérite de cette première systématisation analytique de la tonicité revient au théoricien Louis-Marie Quicherat. Pour être tout à fait exact, la première trace de cette étude de la tonicité apparaît dans son *Traité de versification latine à l'usage des classes supérieures*, publié en 1826 ; dans une note sur l'interdiction de césure dans l'hexamètre latin après le cinquième ou le sixième pied, Quicherat en profite pour faire un point sur la construction des alexandrins français. Voilà cette première mention des accents :

Nos vers Alexandrins, ainsi que le vers héroïque des Italiens, ont, outre la rime, un certain nombre d'accents. Je m'étonne de n'en point voir le nombre déterminé, quand la chose me paraît de la dernière évidence. Chacun scande ce vers à sa manière : tantôt on le divise par pieds de deux syllabes :

Le jour | n'est pas | plus pur | que le | fond de | mon cœur.

Tantôt en pieds de trois syllabes :

Le jour n'est | pas plus pur | que le fond | de mon cœur.

---

<sup>206</sup> Gaston Paris, *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*, Lib. A. Franck, Paris, 1862, p. 107 : « Scoppa fut le premier qui, en 1807, dans son *Traité de la poésie italienne rapportée à la poésie française*, appliquant à notre versification les lois de la sienne, déclara qu'elle était fondée sur l'accent. Plus tard, M. L. Quicherat reprit cette thèse, abandonnée depuis son premier auteur, et en démontra la vérité dans son excellent *Traité de versification française* ».

Enfin on partage le premier hémistiche en pieds de deux syllabes, et le second en pieds de trois :

Le jour | n'est pas | plus pur | que le fond | de mon cœur.

Nous voyons dans toutes ces divisions arbitraires quelque chose de commun, c'est le repos après le sixième pied. Cette syllabe est donc incontestablement accentuée ; la dernière syllabe du vers l'est aussi à plus forte raison : voilà donc deux accents exigés. Sont-ils les seuls ? Non ; mais ils sont les plus frappants et les seuls dont la place soit fixée. Le vers Alexandrin a encore deux autres accents, et c'est après chacun d'eux que l'on doit voir un pied :

Le jour| n'est pas plus pur | que le fond | de mon *cœur*.

Ouvrons Racine, et nous allons à chaque vers reconnaître cette vérité :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel ;  
Je viens, selon l'usage antique et solennel,  
Célébrer avec vous la fameuse journée  
Où sur le mont Sina la loi nous fut donnée<sup>207</sup>.

La première étape du système de versification tonique de Quicherat se dessine : tout d'abord, c'est une étape de clarification lexicale, car notre théoricien établit strictement que les pieds sont composés de syllabes ; jusqu'à présent, la confusion pouvait parfois apparaître, d'un théoricien à l'autre. Les plus anciens traités de versification, conservant, de manière erronée, la terminologie antique, désignaient une syllabe par le terme de « pied » ; ici, Quicherat revient à l'essence de la versification gréco-latine, puisqu'un pied est pour lui un segment métrique composé de plusieurs syllabes. Il est notable de remarquer que cette confusion n'aura plus lieu d'être après lui – à la fois à cause du rayonnement de son traité et de la désuétude progressive du terme « pied ». Néanmoins, avant même d'apporter une clarification lexicale, c'est un changement de pensée qui s'effectue ici : imaginer le pied, non comme une unité syllabique, mais comme un ensemble de syllabes – ici deux ou plus – avec un temps fort, c'est envisager que le système de versification française ne soit pas un système purement arithmétique où l'alexandrin est pensé comme une formule syllabique (6+6) regroupant des unités, mais comme un système rythmique par regroupements variables, comme sur le modèle du vers grec ou du vers latin. D'ailleurs, il est intéressant de voir que les premiers pieds qui servent à tester la scansion, alors qu'il évoque le fait que « chacun scande à sa manière » – sans nommer les initiateurs de ces scansions – sont des pieds sur le modèle latin, qui regroupent deux ou trois syllabes<sup>208</sup>. Finalement, la

---

<sup>207</sup> Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification latine à l'usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826, p. 233-234.

<sup>208</sup> Il existe des pieds plus longs, de quatre ou de cinq syllabes, mais qui sont pensés comme la juxtaposition de deux pieds réduits : ainsi le dipyrrhique (UUUU), le choriambe (-UU-), les différentes formes de péon (-UUU, U-UU, etc.) ; par contre, il faut rappeler que la poésie latine ne se réduit pas à des segments

scansion qu'il retient lui-même, après ces tentatives de scansions rythmiques figées (2/2/2//2/2/2, 3/3//3/3), témoigne d'une adaptation de ces considérations à un autre paramètre : le découpage « Le jour | n'est pas plus pur | que le fond | de mon cœur » (2/4//3/3) montre la possibilité d'un pied de quatre syllabes, qui n'a fondamentalement rien d'antique. Ce n'est pas une scansion a priori qui est faite selon une structure préétablie, mais une lecture a posteriori, qui tient compte de la construction syntagmatique du vers : le fait de ne pas segmenter « n'est pas plus pur » en deux ou en trois, mais en un ensemble de quatre syllabes montre la volonté de conserver lié le groupe syntaxique composé du verbe et de son attribut. Cette raison est à la fois syntaxique et rythmique, puisque, comme il le développera dans son traité de versification française, l'accent tonique de tout le groupe repose sur l'adjectif « pur ».

Dans le discours théorique de Quicherat, deux de ces accents toniques sont nécessaires, c'est-à-dire deux appuis de la voix sur les syllabes qui précèdent la dernière syllabe à l'hémistiche, et la dernière syllabe du vers, à la rime. Les deux pivots qu'établit Quicherat pour cette première ébauche des règles d'un nouvel ordre rythmique sont éminemment métriques puisqu'il s'agit là des deux clefs de voûte de la théorisation classique de l'alexandrin.

Jusqu'ici, cette première précision donnée en note recoupe parfaitement les théorisations antérieures qui ne faisaient état que de la construction métrique du vers, reposant sur ces deux points d'ancrage. Force est de reconnaître que cette assimilation des anciens pivots métriques donne une légitimité immédiate à la théorisation faite par Quicherat, puisque, comme nous pouvons le voir dans les exemples choisis, exclusivement tirés de Racine, l'adéquation se fait facilement entre tonicité nouvelle et versification classique<sup>209</sup>.

Toutefois, cette entreprise théorique menée par Quicherat ne prend véritablement corps que dans son *Petit traité de versification française*, publié en 1838. Alors qu'il évoque la césure, il écrit pour la première fois au sujet de l'accent tonique :

---

quantitatifs binaires de deux temps, tels que le dactyle, le spondée ou l'anapeste, mais peut aussi contenir des segments tels que l'iambe (○ -), le trochée (- ○) le pyrrhique (○○), ou le moins fréquent molosse (- - -).

<sup>209</sup> Milner et Regnault, *Dire le vers*, Verdier, Lagrasse, 2008, p. 145-146 : « L'alexandrin classique, qui s'est développé avec Malherbe et achevé avec V. Hugo (sinon André Chénier), ajoute certaines propriétés aux contraintes déjà connues auparavant : le nombre de syllabes et la règle de la césure. Cette addition, qui le caractérise comme classique, consiste justement en une configuration rythmique obligée. Depuis Malherbe ce rythme se détermine ainsi :

- Il y a deux accents de vers obligatoires et fixes à la fin de chaque hémistiche : sixième et douzième syllabe.

- Il y a deux accents de vers obligatoires et mobiles, à raison d'un par hémistiche ».

Dans cette remarque, Milner et Regnault ne rendent pas justice au travail de Quicherat, comme nous allons le voir ; si ce dernier n'utilise pas le terme d'accent de vers, il est celui qui va assembler lecture métrique du vers et structuration tonique pour donner une vision rythmique du vers, et notamment, comme précisé ici, du vers classique.

On appelle accent tonique, ou *syllabe d'appui*, la syllabe d'un mot polysyllabe sur laquelle la voix s'élève. L'accent tonique existe dans toutes les langues : en français, il se trouve toujours sur la dernière syllabe quand elle n'est pas muette, et sur l'avant-dernière, ou pénultième, quand la dernière syllabe est muette<sup>210</sup>.

Il convient particulièrement de noter que nous retrouvons l'équivocité inhérente au terme de tonique (plus fort, mais aussi plus haut) dans l'expression qu'utilise Quicherat « sur laquelle la voix s'élève » : il peut s'agir à la fois d'intensité et de hauteur, mais comme nous l'avons souligné précédemment, l'un ne va pas forcément sans l'autre. Quoiqu'il en soit, quand Quicherat explique qu'il existe dans toute les langues, nous avons apporté la démonstration que dans les métriques quantitatives en effet, cet accent d'intensité, d'abord donnée prosodique, était devenu une donnée rythmique à part entière.

Dans cette tentative de définition, nous retrouvons également, dans le chapitre qui traite de la cadence, le terme de nombre, que nous avons déjà trouvé chez Scoppa après avoir cité Cicéron - cela confirme la continuité d'interrogations entre Scoppa et Quicherat :

Le nombre est une succession de syllabes réunies dans un petit espace de temps distinct et limité. L'ensemble des nombres d'un vers en forme la cadence, le rythme.

Il y a dans les nombres d'un vers, comme dans ceux de la prose, des syllabes sonores et des syllabes sourdes, accentuées et non accentuées, des temps forts et des temps faibles.

Le vers français, comme ceux de toutes les langues modernes, exigent certains temps forts, ou, ce qui est la même chose, certains accents.

Une oreille tant soit peu exercée sent le besoin de cette harmonie, bien qu'on en ignore généralement la source<sup>211</sup>.

Alors qu'il a déjà évoqué l'accent tonique dans les chapitres précédents de son ouvrage, c'est la première fois qu'il envisage véritablement de le définir, et, faute de mieux, le fait par comparaison, évoquant un accent qui différencie les syllabes sonores, les temps forts ; une notion dont le premier parallèle rappelle les versifications anglo-saxonnes et le rythme iambique entre sonore et sourde. Comme nous avons pu le voir chez Scoppa ou Cicéron avant lui, cette harmonie – dont nous pouvons déduire ici qu'elle dépend d'une répartition équilibrée de ces syllabes – relève autant de la théorie que de la musicalité la plus instinctive, puisqu'elle apparaît à « une oreille tant soit peu exercée ». Mais il est tout à fait justifié de le voir préciser qu'« on en ignore généralement la source », considérant le fait que les recherches sur la tonicité du vers français n'ont pris leur essor que quelques vingt ans auparavant. Il apparaît, si l'on considère la modalisation qui témoigne de la précaution intellectuelle du critique (« certains temps forts », « certains accents »), que c'est encore véritablement un terrain confus que celui

---

<sup>210</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1882, p. 12.

<sup>211</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1882, p. 77.

de la tonicité ; le recours au terme de nombre, dont nous connaissons la tradition dans la versification, évoque cet ensemble de battements, cette pulsation remarquée par Cicéron, présente en prose comme en poésie – ce que confirmera l’analyse de Quicherat, puisqu’il en fait une composante du mot, mais qui, une fois contenue dans le segment du mètre, fonde le rythme de la période poétique.

Concernant ce mètre, Quicherat s’inscrit ici dans la tradition de Boileau en établissant comme clef de voûte métrique la césure qui sépare le vers en deux moitiés égales :

Le mot césure veut dire coupure. La césure d’un vers est l’endroit où il est coupé. Le mot hémistiche dérivé du grec, signifie demi-vers. Dans l’alexandrin, il y a toujours une césure après la sixième syllabe : le vers se trouve ainsi partagé en deux hémistiches égaux<sup>212</sup>.

C’est donc un mètre classique que Quicherat révèle comme structure pour accueillir sa conception de l’accent tonique et sa répartition. La césure à l’hémistiche va ainsi naturellement accueillir l’un de ces accents toniques, et le deuxième, comme le prévoyait son ébauche dans son traité de versification latine, se placera naturellement à la rime, découpant ainsi le vers en deux segments parfaitement identiques, chacun des deux se terminant par un accent tonique, comme en deux périodes à la tonicité ascendante. Ce parallélisme, bien qu’il intègre des éléments fondamentaux de théorisation classique – la césure et la rime comme ancrages rythmiques – se distingue néanmoins de la diction classique, symétrique, puisque la césure servait alors d’axe central entre période ascendante et période descendante<sup>213</sup>.

À cette première répartition structurante, Quicherat ajoute la possibilité d’intégrer deux accents supplémentaires :

Nous avons déjà indiqué deux accents nécessaires au vers alexandrin, celui de l’hémistiche et celui de la rime. Il en a encore deux autres, dont la place varie. Ces nouveaux accents se placent : dans le premier hémistiche, sur l’une des quatre premières syllabes ; dans le second, sur la septième, la huitième, la neuvième ou la dixième. Les accents sur la seconde ou la troisième syllabe, sur la huitième ou la neuvième sont les plus fréquents :

A peine nous sortions des portes de Trézène,  
Il était sur son char ; ses gardes affligés. RAC.  
L’œil morne maintenant et la tête baissée...  
S’élève à gros bouillons une montagne humide...

---

<sup>212</sup> Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification latine à l’usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826, p. 11.

<sup>213</sup> Frédéric Deloffre, *Le vers français*, S.E.D.E.S., Paris, 1973, p. 34 : « Dès le Moyen Âge on avait pris conscience de cette modulation, dont on distinguait les points caractéristiques, correspondant à la césure et à la rime, sous le nom de *punctus elevatus* et de *punctus depressus*. L’intérêt de ces observations est qu’elles permettent de saisir l’origine de la déclamation “circonflexe” des grands vers, qui est attestée par toute une série de témoignage, qui s’est maintenue jusqu’à l’époque romantique [...]. ».

Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix...  
Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes...  
Où la vertu respire un air empoisonné...  
Cieux, écoutez ma voix ; terre, prête l'oreille. Id.

Le rythme est sensible dans tous ces vers. La mobilité des deux accents que nous pouvons appeler secondaires fait éviter la monotonie qui résulterait de nombres uniformes<sup>214</sup>.

L'alexandrin tel que le conçoit Quicherat repose donc, dans sa construction rythmique, sur quatre accents, dont deux sont fixes et délimitent les hémistiches, et deux sont mobiles ; l'importance considérable de cet ajout réside dans l'intégration – et ce n'est pas rien, considérant les traités antérieurs au XIX<sup>e</sup> siècle – de sous-structures rythmiques à l'intérieur des hémistiches. C'est d'ailleurs cet ajout qui distingue cette théorie, d'après ses propres dires, des éléments mis en lumière par Scoppa, dont il avoue une lecture tardive, dans une des notes de son édition originale<sup>215</sup>. Quicherat maintient un partage symétrique du vers en conservant l'inévitable tonicité de la césure centrale. Liberté au poète, qui aurait donc champ libre, dans la mesure où la métricité du vers est respectée ; liberté extrêmement restreinte, si l'on se fie aux limites qu'il pose à son système :

Un vers alexandrin est mal cadencé quant l'accent final (celui de la rime), ou l'accent médial (celui de l'hémistiche), sont trop peu marqués ; quand il a plus ou moins de quatre accents, quand deux accents se suivent immédiatement<sup>216</sup>.

Ces limites ont beau se borner à une seule phrase, il n'en reste pas moins que cette dernière est riche d'interdits ; la seule mention des accents obligatoires « trop peu marqués » empêche toute présence de coupes secondaires qui puissent prendre le pas rythmique sur la césure centrale, telles que nous avons pu les observer chez Chénier ou, plus fréquemment, chez Hugo, par le biais de ponctuations plus fortes à l'intérieur de l'hémistiche qu'à la césure, ou par une répartition déséquilibrée des accents toniques. Si un alexandrin est mal cadencé « quand il a plus ou moins de quatre accents », cela signifie que toute irrégularité qui engendrerait un vers ayant cinq ou trois accents (le

---

<sup>214</sup> Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification latine à l'usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826, p. 76-77.

<sup>215</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et Cie, Paris, 1838, p. 383 : « Il y a peu de temps que l'ouvrage de Scoppa m'est tombé sous la main. J'y ai retrouvé avec plaisir une partie de mes idées sur notre accent métrique. Il fallait qu'un Italien, c'est-à-dire un homme parlant une des langues les plus accentuées, vint nous apprendre le rôle que l'accent joue dans notre langue, en particulier dans notre système de versification, et nous défendre contre nos propres attaques. Son livre, assez ignoré, offre, outre plus d'une erreur, une rédaction capable de rebuter ceux qui n'auraient pas les mêmes raisons que moi pour l'étudier et y chercher tout ce qu'il recèle de réflexions judicieuses. Scoppa déduit d'une manière rigoureuse l'accent de la rime et celui de la césure dans le vers alexandrin. Il n'établit pas aussi nettement la nécessité des accents mobiles, et il n'en indique pas la place. ».

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 78.

modèle du trimètre 4/4/4 en est un exemple) serait mal rythmé ; pour une cadence équilibrée, le poète doit donc écrire des vers à quatre accents, chaque hémistiche recevant deux accents. Encore faut-il, dans cette répartition, considérer le fait qu'un vers qui aurait moins de quatre accents serait considéré comme inélégant. De même, Quicherat précise que le vers est mal cadencé quand il a plus de quatre accents, ou quand deux accents se suivent immédiatement. Il n'hésite pas, à titre d'exemple, à évoquer un vers de Corneille où deux accents se suivent, et qui suit le schéma 2/4+5/1 :

Ainsi que la naissance, ils ont les esprits bas.<sup>217</sup>

Il évoque également un autre vers (4/2+5/1) de Corneille, extrait de la première édition d'Horace, corrigé par la suite – pour des raisons sensibles – dans lequel Camille s'exclame :

Je suis Romaine, hélas ! puisque mon époux *l'est*.

De même, se sert-il d'un vers de Molière pour montrer qu'un « excès » d'accent rend le vers saccadé, et donc, peu harmonieux :

Vous jure amitié, foi, zèle, estime, tendresse.<sup>218</sup>

Quicherat n'est pas le premier à considérer ces vers comme « incorrects » ; bien au contraire, la proscription de ce type de vers se trouve dans tous les traités classiques, même si, jusqu'à lui, elle n'était pas véritablement expliquée sur un principe précis<sup>219</sup>. Or cette proscription dans le système classique, par le fait même que l'on ne puisse l'expliquer, est le symptôme d'un sentiment de rythme, d'équilibre, qui n'avait jusqu'à présent pas été formalisé. Puisque la tonicité n'était pas encore présente dans le vocabulaire et les concepts d'analyse de la versification, il s'agissait pour les théoriciens de vers harmonieux, ou bien tournés, mais l'enjeu du propos concernait bien la répartition équilibrée des accents toniques, et la construction rythmique, alors que la seule lecture du vers connue était métrique.

---

<sup>217</sup> Corneille, *Pompée*, IV, 2.

<sup>218</sup> Molière, *Le Misanthrope*, I, 1.

<sup>219</sup> Dans son traité, *La versification française, ou l'art de bien tourner les vers* (1671), Pierre Richelet critique l'inversion pratiquée par Philippe Quinault dans sa pièce *Bellérophon* (I, 3) :

Et mon cœur, tout à vous, prétend mériter bien  
Un cœur où l'amitié ne me dérobe rien.

Il suggère ensuite une correction bien plus naturelle : *Et mon cœur tout à vous prétend bien mériter*. Or, cette inversion a une influence directe sur la répartition des accents toniques, puisque la postposition de « bien » transforme le rythme naturel (3/3+2/4) en un rythme plus lourd (3/3+2/3/1).

Ainsi, puisque les accents de la césure et de la rime sont irrévocables, les combinaisons suivantes, qui rapprocheraient un des deux accents mobiles des deux accents fixes (5/1+..., ...+5/1) sont impossibles. Si nous associons les différents interdits évoqués par Quicherat, nous rendons facilement compte que les possibilités toniques du vers se résument à une marge de liberté restreinte ; Quicherat relève les schémas rythmiques suivants, quasiment tous chez Racine :

3/3+3/3	2/4+2/4	2/4+4/2
4/2+2/4	4/2+4/2	3/3+2/4
3/3+4/2	2/4+3/3	4/2+3/3

Une fois établies les différentes règles pour un vers cadencé, suggérées dans ce texte de Quicherat, nous nous rendons rapidement compte que le système tonique qu'il érige permet in fine neuf schémas toniques pour construire des vers bien « cadencés ». Alternier ces schémas semble pour lui être de rigueur, afin d'éviter la monotonie d'une cadence trop répétitive. Cela étant, le critère de la cadence harmonieuse n'empêche pas d'autres possibilités d'écriture, mais Quicherat juge lui-même avec sévérité les vers qui ne respectent par ces patrons rythmiques, caractérisés par l'équilibre des accents et l'espace régulier dans leur répartition.

De manière logique, cette revalorisation tonique de la césure à l'hémistiche s'inscrit parfaitement dans une optique classique – non pas dans les théories classiques, qui n'incluaient pas la notion de tonicité sous cet aspect – car elle crée une correspondance entre tonicité et syntaxe, puisque la tonicité a trait aux groupes syntagmatiques. Ainsi Quicherat développe-t-il une conception de la césure centrale qui ne doit pas être rompue, tant sur le plan de l'harmonie, c'est-à-dire de la tonicité équilibrée, que sur le plan sémantique :

On ne peut séparer par la césure des mots que la prononciation et la grammaire unissent, comme l'article ou le possessif d'avec le substantif, la préposition d'après son complément, les auxiliaires d'avec les participes, plusieurs mots formant une expression composée [...] <sup>220</sup>.

Le principe mentionné ici est un principe tonique généralement accepté, mais assez peu évoqué ; le principe moderne équivalent est la correspondance entre accent de vers – c'est-à-dire l'accent métrique attendu à une certaine position – et accent de phrase – à savoir l'accent tonique qui est présent dans tout groupe phonologique ; par conséquent, un mot non accentué dans son groupe phonologique (préposition, articles, auxiliaires, etc.) ne peuvent recevoir d'accent de vers. Si un groupe phonologique venait à enjamber la césure centrale, cela créerait une tension réelle dans la lecture entre la diction, qui unifierait le mot phonologique au détriment de l'arrêt de prononciation à la césure, et la

<sup>220</sup> Ibid., p. 14.

scansion, qui respecterait l'arrêt à la césure en portant atteinte à la cohérence du mot. Cette tension entre les deux lectures du vers est un obstacle particulièrement présent, même si jamais sous ces termes, dans les traités de versification, et, notamment, dans la théorisation du concept de tonicité, puisque ce concept se situe entre les deux types de lecture, et une grande part du renouvellement théorique de la césure dépend du niveau de lecture, entre diction et scansion, où les critiques placent leur analyse.

Il semble également logique de voir Quicherat bannir les enjambements qui ne correspondent pas pleinement à la lecture métrique, c'est-à-dire les enjambements qui entraîneraient une ponctuation plus forte que celle de l'hémistiche, alors qu'il avance que le reste du vers enjambé ne doit que compléter la période poétique, et non en amorcer une nouvelle :

L'enjambement est interdit au vers alexandrin, surtout dans les genres soutenus. Boileau fait un mérite à Malherbe d'avoir établi cette règle :

Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.

[...] L'enjambement est permis quand on a soin d'ajouter aux mots rejetés un développement qui complète le vers.

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

[...] Observation générale. La règle de l'enjambement est une règle fondamentale, qui, avec la rime, tient à l'essence même de notre système de versification ; et ces deux règles sont intimement liées. Comme l'a bien senti la Harpe, nos vers ne peuvent enjamber parce qu'ils riment ; et la rime étant une des premières conditions de notre poésie, tout ce qui tend à la faire disparaître est un véritable contre-sens<sup>221</sup>.

Nous pouvons observer ici la cohérence métrique de la théorisation que fait Quicherat, et les éléments essentiels de l'identité du vers sont ici très perceptibles ; la référence faite à La Harpe<sup>222</sup> souligne la nécessité métrique de la rime dans l'alexandrin, à la fois

---

<sup>221</sup> Ibid., p. 43-45.

<sup>222</sup> Quicherat fait sans doute allusion à l'ouverture du premier livre du *Lycée*, paru en 1798, où la Harpe évoque les premiers poètes de langue française : « Ils firent place aux poètes français proprement dits, c'est-à-dire à ceux qui écrivaient en langue romance, formée d'un mélange du latin et du celte, et qui vers le onzième siècle s'appela langue française : c'est le temps où elle paraît avoir eu des articles. Elle adopta la rime ; et, quoique cette invention soit beaucoup moins favorable à la poésie que le vers métrique des Grecs et des Latins, elle paraît absolument essentielle à la versification de nos langues modernes, si éloignées de la prosodie presque musicale des anciens. La rime est voisine de la monotonie ; mais elle est agréable en elle-même, comme toute espèce de retour symétrique ; car la symétrie plaît naturellement aux hommes, et entre plus ou moins dans les procédés de tous les arts d'agrément. Voltaire a eu raison de dire :

La rime est nécessaire à nos jargons nouveaux,  
Enfants demi polis des Normands et des Goths.

conçu comme unité et comme hémisticalité : le vers ainsi théorisé ne peut concevoir, de manière logique, qu'un mot phonologique puisse s'étendre par delà la césure centrale, mais également par delà la rime, qui est une borne métrique non franchissable ; la cohérence du lien entre ce nouveau système de tonicité et le refus des enjambements est facilement perceptible et logique. Dans son *Traité de versification latine*, Quicherat souligne l'essentialité de l'enjambement dans la poésie latine, et même son génie :

Le génie de la poésie latine demande essentiellement que chaque vers ne soit pas terminé par un repos, et que la plupart du temps, un ou plusieurs mots, nécessaires au sens d'une phrase, soient renvoyés au vers suivant. En un mot, l'enjambement, interdit à notre poésie, est une condition de la poésie latine<sup>223</sup>.

Le lien logique est très clair : l'absence de rime dans le système latin permet, et appelle l'enjambement pour éviter la monotonie et offrir au vers ses richesses harmoniques et rythmiques. Au contraire, dans la poésie française, l'enjambement doit être prohibé car il affaiblit la rime, voire la fait disparaître ; cette rime, considérée longtemps, et encore à l'époque de Quicherat, comme un élément nécessaire de la poésie française, est une caractéristique à la fois harmonique – par sa nature de consonance, comme nous l'étudierons ultérieurement – et métrique, puisqu'elle se définit par un repos à la fin du vers. Or, si le vers enjambe sur la rime, il n'y a plus de pause, et donc plus de valeur métrique, et cette rime n'est plus, puisque seule subsiste sa valeur de consonance. De fait, la théorisation de la tonicité qui se joue dans son traité de versification française s'inscrit parfaitement dans cet ancrage métrique, puisque l'enjambement, par son absence de pause dans la diction, supprime la pause de la rime, accent établi par Quicherat comme fixe et comme nécessaire dans la mesure équilibrée du vers. Rappelons que le mot même de « rime » aurait une étymologie, plutôt incertaine, qui viendrait de la même racine que le mot « rythme » ; ce rapprochement serait fort signifiant, car Quicherat est le premier grand rénovateur critique – rappelons que la théorisation du vers français a été plutôt stagnante jusqu'à lui, puisque les écrits de Scoppa n'ont pas eu suffisamment de retentissement pour que ce dernier s'impose dans la sphère critique théorique – mais aussi l'héritier d'un système classique qu'il réforme, et dans lequel la rime est l'élément essentiel du vers, car on considérait, à l'exemple de Bernard Lamy, que le vers français n'était qu'une prose rimée. Par conséquent, pousser sa théorisation tonique jusqu'à l'affaiblissement de la rime aurait été synonyme d'une perte du critère définitionnel classique du vers.

---

Les novateurs bizarres, tels que La Motte, qui ont voulu ôter la rime à nos vers, s'y connaissaient un peu moins que l'auteur de la *Henriade*. » (Jean François de La Harpe, *Le Lycée ou cours de littérature ancienne*, t. 1, Didier, Paris, 1834, p. 435).

<sup>223</sup> Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification latine à l'usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826, p. 148.

Ces éléments, ainsi que les arguments d'autorité qui les entourent, confirment bien que nous sommes dans le cadre d'une structuration complexe de la tonicité, mais dont le but peut cependant apparaître quelque peu rétrospectif. Il faut garder à l'esprit que l'usage du Petit traité de versification française de Quicherat a été approuvé par le Ministère de l'instruction publique, ce qui souligne, comme pour son traité de versification latine, une vocation didactique ; dès lors, il conviendrait de considérer cet ouvrage et cette première théorisation de la tonicité, non comme un travail universitaire novateur qui aurait pour objectif de redéfinir complètement les notions de versification, ou de renouveler ces notions à l'aune des poètes contemporains, mais bien d'introduire ce nouvel étalon poétique qu'est la tonicité en le vérifiant et en le légitimant dans la trempe des vers du Grand Siècle. En tant qu'ouvrage pédagogique, son but est parfaitement clair : établir une nouvelle théorie du vers qui puisse permettre la lecture analytique de tous les vers écrits en français depuis l'époque classique et qui puisse permettre de vulgariser les mécanismes de l'écriture poétique, afin de les reproduire dans des exercices de pastiches. Il semble cohérent, puisque ce traité est le pendant moderne de son traité de versification latine, que les auteurs choisis à titre d'exemple soient des auteurs canoniques, comme il avait choisi Virgile ou Horace.

Tout le paradoxe repose justement dans cette ère théorique complexe qu'est le début du XIX<sup>e</sup> siècle, puisque c'est le renouvellement de l'écriture poétique et l'essoufflement du modèle métrique classique qui ont déclenché un questionnement sur la facture intrinsèque de l'harmonie et du rythme du vers ; et face à un changement de paradigme – car c'est véritablement l'enjeu de cette période, qui voit le modèle purement numérique et métrique céder la place au modèle tonique – Quicherat, premier théoricien, choisit de réconcilier ces deux modèles en opérant une lecture tonique méthodique des vers de Racine ou de Corneille. Or, cette posture place Quicherat dans une position théorique paradoxale : il présente la poésie française comme une poésie accentuelle, à l'instar de la poésie latine, où le jeu entre syllabes toniques et non toniques reproduit l'effet de la coexistence de syllabes longues et de syllabes brèves ; cependant, malgré l'introduction de ce nouveau paramètre pris sur le modèle poétique latin, il oppose fermement les deux systèmes d'écriture : la poétique latine ne comprend pas la rime et comprend l'enjambement dans ses critères essentiels, tandis que sa poétique française rejette l'enjambement et repose sur une rime qui a à la fois une valeur tonique, rythmique et sonore. Le rapport à ce modèle latin est donc très ambigu, puisqu'il lui sert à véritablement moderniser la théorie du vers français – par l'introduction des accents secondaires au sein des hémistiches, qui ont assoupli la scansion en deux groupes de six syllabes – mais ne lui sert pas à en moderniser la pratique. Ce paradoxe entre renouveau du vers théorique et aporie de l'écriture pratique, c'est l'enjeu espéré par le changement de système ; évoquer directement, alors qu'il parle de l'enjambement, les contraintes posées par Malherbe et Boileau, c'est revendiquer une vision du vers déjà mise en question, en 1838, par les publications hugoliennes.

La question se pose alors de savoir si la théorisation de ce nouveau paramètre tonique, mis en lumière par l'étude de la versification latine ou grecque, est compatible avec le schéma métrique de l'alexandrin traditionaliste ; sur le plan purement intellectuel, il ne semble pas qu'il y ait un obstacle à cette compatibilité, puisque Quicherat l'envisage dans une liberté partielle de placement des accents au sein des hémistiches. De même, dans l'évolution du vers latin que nous avons observée, nous avons pu voir que certains critiques envisageaient la coexistence entre tonicité nouvelle et prosodie quantitative – ou même, avec plus d'aisance puisque c'est ce qui a permis son développement entre tonicité et métrique, une fois le vers latin devenu syllabique.

## Wilhem Ténint : la tonicité, entre versification et diction

Jamais les idées n'ont été en meilleur état qu'aujourd'hui. Tous les esprits élevés, honnêtes et droits marchent au même but. La pensée, assurée à l'avenir, conquiert de plus en plus le présent. La grande révolution des idées s'accomplit, aussi irrésistible que la révolution des faits et des mœurs, mais plus pacifique. Les petits esprits seulement criaient de retourner en arrière, c'est la loi ; ils la suivent ; laissons les faire.

Lettre de Victor Hugo à Wilhem Ténint, Saint-Mandé, 16 mai 1843

La *Prosodie de l'école moderne* de Wilhem Ténint, ouvrage publié en 1844, n'a pas fait face aux mêmes écueils que le *Petit traité de versification française* de Quicherat dans sa théorisation de la tonicité ; le titre lui-même témoigne d'un progressisme théorique fort, puisque le terme de « prosodie » se substitue à celui de « versification » : dès lors, il ne serait plus question d'envisager le vers sous l'angle unique de sa métrique, mais de mettre en premier plan analytique la dimension orale, intonative c'est à dire rythmique et mélodique du vers. Ensuite, le traité intègre, et c'est bien la rupture faite avec Quicherat, l'étude de « l'école moderne », à savoir le corpus poétique d'auteurs tels que Hugo, Vigny ou Lamartine. D'après l'auteur, l'opposition entre cette école moderne et celle qui l'a précédée relève d'une dialectique artistique essentielle et sempiternelle ; on peut lire, dès les premières lignes de l'ouvrage :

Deux écoles existent, on ne peut le nier.

Certaines personnes disent : ce sont des questions depuis longtemps débattues et vidées ; les jours de luttes sont passés ; faisons un traité d'alliance : nous vous céderons deux ou trois points de notre territoire classique, vous nous laisserez occuper deux ou trois de vos forteresses, et tout sera fini.

Oh ! que non pas ! Les hommes peuvent se lasser, laisser tomber leurs armes et désirer la trêve ; mais les questions ennemies restent toujours en guerre, sur pied et armées, toutes prêtes à changer en agression leur inaction momentanée.

Il existe donc deux écoles, quoiqu'on puisse faire et dire, et nous irons plus loin, il a toujours existé deux écoles<sup>224</sup>.

Ces deux écoles, pour résumer le développement introductif de l'auteur, représentent respectivement ce qu'il nomme l'école de l'art complet et l'école classique. Dans cette

---

<sup>224</sup> Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, Paris, 1844, p. 1-2.

dichotomie artistique qu'il conçoit, cette opposition entre deux visions de l'art – la première travaillant au génie complet de la nature dans son intégralité, la deuxième se concentrant sur des canons de beautés exclusifs – remonte à la plus haute antiquité, puisqu'il oppose Homère et son Iliade à Zoïle, critique qui reprochait à Homère ses termes bas au nom du bon goût. Ce rapport conflictuel entre art complet et art classique exclusif s'est retrouvé, pour lui, à chaque siècle, opposant respectivement la nature complète de Molière et de Corneille à la pureté formelle de Racine au XVII<sup>e</sup> siècle, Rousseau et Diderot à la Harpe et Voltaire au XVIII<sup>e</sup> siècle. Aussi polémiste et instinctive soit cette opposition systématisée, que l'auteur présente par ailleurs avec une certaine poésie<sup>225</sup>, elle lui permet de présenter le romantisme – comme nous l'aurons compris, terme qui désigne cette école de l'art complet – sous un jour nouveau, puisqu'il fait remonter cet esprit romantique, non au christianisme, comme le veut l'idée habituelle qui lui est contemporaine<sup>226</sup>, mais bien à Homère lui-même :

Quelques écrivains illustres ont prétendu que le romantisme n'est autre chose que le déplacement du point de vue poétique, survenu par suite à la destruction du paganisme et de l'avènement d'une religion spiritualiste. Le romantisme est plus ancien.

Sans doute la religion du Christ a bouleversé le monde des pensées, et percé des échappées nouvelles sur les sphères idéales ; mais cette révolution sublime, si grande et si importante sous le rapport philosophique, n'a changé rien aux questions purement littéraires.

De tous temps les romantiques ont été les natures complètes. Dater leur école du christianisme, c'est une erreur contre laquelle nous nous inscrivons, au nom de ceux-là même qu'on regarde comme chefs de l'école moderne<sup>227</sup>.

Cette déclaration et cette vision de romantisme « complet », est à rebours même de ce que Hugo a pu développer dans la préface de Cromwell<sup>228</sup>, car ce dernier place dans le

---

<sup>225</sup> Ibid., p. 10 : « Les unes sont les diamants où scintillent toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Les autres sont les pierres précieuses qui brillent aussi, mais n'ont qu'une seule couleur. »

<sup>226</sup> Concernant cette idée, et le débat qui implique Victor Hugo et remonte à Chateaubriand et Mme de Staël, voir l'article de Sylvie Triaire, « La conversion au christianisme, un mythe romantique » (*Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [En ligne], octobre 2012). Elle évoque, par exemple, cette phrase de Mme de Staël, extraite de son *De l'Allemagne* : « Il est intéressant de connaître sous quel point de vue la religion est considérée en Allemagne, et comment on a trouvé le moyen d'y rattacher tout le système littéraire et philosophique dont j'ai tracé l'esquisse. C'est une chose imposante que cet ensemble de pensées qui développe à nos yeux l'ordre moral tout entier » (Mme de Staël, *De l'Allemagne*, t. 2, Paris, GF-Flammarion, 1968, p. 238).

<sup>227</sup> Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, Paris, 1844, p. 10-11.

<sup>228</sup> Victor Hugo, *Œuvres Complètes*, t. 1, « Théâtre », Ollendorf, 1912, p. 15 : « Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du créateur ; si c'est à l'homme à rectifier Dieu ; si une nature mutilée en sera plus belle ; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la vie, la création ; si chaque chose marchera mieux quand on lui aura ôté son muscle et son ressort ; si, enfin, c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet. C'est alors

christianisme l'introduction du mélange « complet » du grotesque au sublime, jusqu'ici incomplet, du classicisme et de l'antiquité ; mais pour Ténint, cette complétude de l'art romantique est antérieure au christianisme, ce qui placerait le vers antique dans une position, non d'art purement sublime – comme chez Hugo – mais comme d'art romantique complet. Que penser alors du vers antique ? Serait-il, dans ses thèmes comme dans son écriture théorique, qui mêle métrique, rythmique, et harmonique – comme nous le verrons, une préfiguration, de ce que sera la prosodie moderne, ou plutôt un modèle poétique avec lequel cette prosodie moderne renoue ; cela annoncerait que la prosodie moderne, par opposition à la métrique classique, serait complète, et se réaliserait dans une écriture à la fois métrique et rythmique.

Quoiqu'il en soit, le projet du traité consiste donc, selon Wilhem Ténint, à donner une voix théorique à cette école moderne – nom ô combien paradoxal maintenant qu'il l'a présentée – qui, selon lui, souffre d'un manque de théorisation face à cette école classique qui, au contraire, établit son bon goût. Ténint vise, par sa Prosodie, à combler ce manque :

Jusqu'à ce jour, la nouvelle école, c'est-à-dire l'école qui s'est inspirée des seuls vrais principes de l'art, a mis en pratique une forme splendide, en harmonie avec sa pensée la plus large ; mais n'ayant pas formulé les règles que, d'ailleurs, on trouvait appliquées dans ses ouvrages, ou ne les ayant formulées qu'accidentellement, isolément, dans des articles de journaux ou des préfaces, les jalons du chemin tracé disparaissaient, de sorte qu'il semble à beaucoup de personnes qu'elle n'a suivi que les lois de sa fantaisie, et que les quelques doctrines qu'elle a mises en avant sont sans aucune corrélation et ne peuvent se réunir en un corps de doctrine.

Le contraire est la vérité.

Nous ne nous occuperons donc dans ce livre que de questions de forme, et il est bien entendu qu'elles nous paraissent secondaires auprès des questions de pensée.

Si secondaires qu'elles sont, elles ont une importance énorme. C'est, disions nous quelque part, l'argile avec laquelle Prométhée fit l'homme ; – l'argile n'eût pas été homme sans le rayon ; le rayon n'eût pas été âme sans l'argile<sup>229</sup>.

C'est donc, plus qu'une prosodie, une véritable esthétique de l'art complet que promet Ténint en entrée d'ouvrage ; et pour cause, il n'hésite pas à souligner les vertus de sa Prosodie en faisant un portrait au vitriol des traités précédents, celui de Quicherat compris – nous pourrions même suggérer que la mention des « petits traités » pourrait être une référence indirecte à son ouvrage ; à ses yeux, les traités précédents, traités de

---

que, l'œil fixé sur des événements tout à la fois risibles et formidables, et sous l'influence de cet esprit de mélancolie chrétienne et de critique philosophique que nous observions tout à l'heure, la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel. Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit ; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient. ».

<sup>229</sup> Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, Paris, 1844, p. 13-14.

l'école classique, n'ont pas su rendre justice à la composition prosodique de l'alexandrin, et sont restés à la surface des choses :

Il n'a jamais été fait de prosodie française qui eût quelque valeur. Des grammairiens, des professeurs, des faiseurs de dictionnaire, des épilucheurs de mots, ont bien réuni un certain nombre de lois vulgaires, de tous connues, et tout au plus consultées par des élèves de sixième qui commencent à aligner la prose.

Dans ces petits traités, aucune des lois fondamentales de la versification n'a été indiquée, les prosodistes dont nous parlons ne le soupçonnant pas.

Ainsi, nulle part n'a été étudiée la théorie si importante des vers simples et composés, théorie que qu'une étude même superficielle du vers fait découvrir, et qui est la clef du vers alexandrin brisé. [...]

Aucun prosodiste n'a fait mention de la césure mobile des vers de six, sept, huit et dix pieds, ni par conséquent de la césure mobile de l'alexandrin. [...]

Nulle part le vers de douze pieds brisé n'a été étudié.

Silence absolu sur l'enjambement et sa nécessité dans le vers parlé<sup>230</sup>.

C'est une triple critique, à la fois de la conception de l'alexandrin antérieure à Chénier (« aligner la prose »), mais aussi de la superficialité supposée des traités antérieurs, ainsi que de leur oblitération de la nouvelle forme de vers « romantique » ; ce préambule, pour le moins ambitieux et agressif, introduit une notion novatrice dans le paysage critique, le vers brisé. Ce nouveau – en théorie – type de vers intervient après les bouleversements rythmiques introduits par Chénier et poursuivis par Hugo. Le terme de vers brisé est d'ailleurs une nouvelle allusion à Hugo, puisque le concept est très important pour le vers du drame ; citons ici le développement que Hugo a pu en faire, à la fois dans la préface de *Cromwell*, mais aussi dans *Littérature et Philosophie mêlées* :

Que si nous avons le droit de dire quel pourrait être, à notre gré, le style du drame, nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche ; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque ; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai ; sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin ; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille ; fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre ; inépuisable dans la variété de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture ; prenant, comme Protée, mille formes sans changer de type et de caractère, fuyant la tirade ; se jouant dans le dialogue ; se cachant toujours derrière le personnage ; s'occupant avant tout d'être à sa place, et lorsqu'il lui adviendrait d'être beau, n'étant beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans le savoir ; lyrique, épique, dramatique, selon le besoin ; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une scène parlée ; en un mot, tel que le ferait l'homme qu'une fée aurait doué de l'âme de Corneille et de la tête de Molière. Il nous semble que ce vers-là serait bien aussi beau que de la prose<sup>231</sup>.

---

<sup>230</sup> Ibid., p. 14-15.

<sup>231</sup> Victor Hugo, *Œuvres Complètes*, t. 1, « Théâtre », Ollendorf, 1912, p. 38-39.

La prose en relief, c'est un besoin du théâtre ; le vers brisé, c'est un besoin du drame<sup>232</sup>.

C'est donc bien une volonté – plus ou moins avouée – de Ténint de donner une analyse structurale d'un nouveau vers qui a déjà été pensé avant lui, et qui serait l'avatar de cette prosodie moderne. Il n'est pas proprement romantique, au sens du mouvement esthétique, mais, dans la description qu'en fait Ténint, participe à faire de l'alexandrin un outil pour servir de matière à cette vision de l'art complet :

De là nécessairement deux vers bien différents, le vers intact et le vers brisé, ou bien le vers chanté et le vers parlé.

L'un majestueux, ne cherchant l'harmonie que dans des mesures d'un temps égal, aimant la pompe et l'ampleur, les épithètes qui font l'image, déployant dans toute son étendue la large envergure de ses ailes, et planant toujours dans les hautes sphères.

L'autre, au contraire, brisé, souple, tout à l'action, musical toujours, mais variant sans cesse le mode de son harmonie, sobre d'épithètes, ne disant que ce qu'il doit dire, celui-là enfin posé à terre et repliant ses ailes, mais pour les ouvrir parfois à l'essor des grandes pensées<sup>233</sup>.

On peut aisément reconnaître dans le vers majestueux, « planant toujours dans les hautes sphères », l'alexandrin classique que Quicherat a maintenu, l'alexandrin « dans toute sa tenue »<sup>234</sup>, comme le dira plus tard Mallarmé. Ce vers qui ne cherche l'harmonie « que dans des mesures d'un temps égal » correspond à la vision que nous donne Ténint de l'art classique, idéal de beauté, mais idéal exclusif, harmonieux, et, de ce fait, incomplet ; tandis que l'autre vers, le vers brisé, sert à amener cette notion d'art complet en permettant une libération de l'alexandrin en « variant sans cesse le mode de son harmonie ». Encore faut-il comprendre, par delà les définitions lyriques que donne Ténint, quelle manifestation physique permet au vers de varier le mode de son harmonie, ou, à défaut, quelle explication théorique justifierait ces variations.

La définition que donne Ténint de ce nouveau type de vers brisé, « souple » – se distinguant par ce mot du vers classique que nous devinons rigide – est particulièrement novatrice, car il postule que tous les vers fonctionneraient par segments, qui se complexifient avec la longueur du vers. Alors que nous avons employé le terme de métamérie pour le vers de Chénier, Ténint préfère la comparaison avec les vertébrés :

C'est un système d'une admirable unité. Les vers, à partir du vers de un pied, se compliquent par les mêmes lois jusqu'au vers de douze pieds, qui comprend et résume tous les autres. Si la comparaison n'était pas trop ambitieuse, nous dirions qu'on passe des vers non vertébrés aux vers où se trouvent des rudiments de vertèbres, pour arriver enfin à l'alexandrin, le plus complet et le plus parfait de tous<sup>235</sup>.

---

<sup>232</sup> Victor Hugo, *Œuvres complètes*, « Littérature et Philosophie mêlées », Houssiaux, Paris, 1857, p. XVII.

<sup>233</sup> Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, Paris, 1844, p. 56-57.

<sup>234</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, « M. Stéphane Mallarmé », Bibliothèque Charpentier, Paris, 1891, p. 61.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 59-60.

Ténint présente donc le grand vers comme l'ensemble qu'est l'association de différents segments, comme les mètres antiques étaient l'association de pieds, mesures quantitatives et rythmiques ; le dactyle lui-même ne tire-t-il pas son nom de la disposition anatomique des phalanges ? Considérer le mécanisme du vers comme on considérerait la biologie d'un être vivant n'est pas des plus absurdes, et dans les images parfois très lyriques que peuvent inventer les théoriciens du vers, celle-ci a le mérite de présenter une pertinence intellectuelle certaine, au sens où le vers apparaît comme une chaîne de maillons différents où chacun porte sa propre valeur rythmique plutôt que de se confondre dans les deux grandes moitiés que sont les hémistiches. Ce nouveau vers, « brisé », interroge donc doublement : s'agit-il de la phrase brisée par l'enjambement dans le théâtre de Hugo ? Ou bien s'agit-il, plus probablement, des brisures que sont les différentes fractions rythmiques du vers ? Sainte-Beuve, lui, utilise le terme de vers « articulés »<sup>236</sup>. Le terme même d'articulé nous renvoie directement au latin *articulus* et à ses sens premiers d'« os », de « jointure », et donc, une nouvelle fois, au vocabulaire biologique, pour désigner la même réalité d'un vers découpé en segments. Le recours au paradigme biologique, voire organiciste, peut-il être lui-même interprété ? Quicherat évoquait « une partie mécanique de la versification »<sup>237</sup> et l'« étude [des] procédés mécaniques »<sup>238</sup> des arts ; nous pourrions alors analyser ce jeu lexical comme une opposition entre un modèle métrique considéré comme mécanique, artificiel, plaqué du vivant, et un modèle rythmique, organisme naturel du vers ; le retour à une prosodie antique du vers, où l'articulation et la vertèbre rejoignent le dactyle, signerait-il un retour au vivant, un retour à la nature, après une impasse trop mécanique ?

La raison qui permet de porter cette nouvelle vision du vers est que Wilhem Ténint se veut aussi comme le créateur du manifeste de cette nouvelle école que nous évoquions précédemment. Et qui dit nouvelle école, dit aussi nouveau mode d'expression, qu'il caractérise lui-même par sa souplesse. Le nouveau vers est pour lui le fruit et le moyen d'une nouvelle pensée, d'une nouvelle expressivité, dont nous avons déjà tracé l'esquisse en étudiant le vers de Victor Hugo. Au vers alexandrin classique, découpé en deux hémistiches, qui sert le chant poétique, il oppose ce vers brisé, qui sert non plus au chant, mais à la parole, au langage poétique, et dont nous déduisons qu'il sert à exprimer la dimension absolue de la poésie, et non une notion de « beau » bornée – aussi bien entêtée dans une vision esthétique que limitée à une forme de vers.

Quant le chant classique se restreint à une seule forme de vers (6+6), le vers brisé peut selon lui revêtir douze formes rythmiques distinctes, car il se sert non seulement de ce vers 6+6, mais également de toutes les autres combinaisons

---

<sup>236</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Michel Lévy Frères, Paris, 1863, p. 161 : « Nos vers modernes sont un peu coupés et articulés à la manière des insectes, mais, comme eux, ils ont des ailes. ».

<sup>237</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et Cie, Paris, 1838, p. 52.

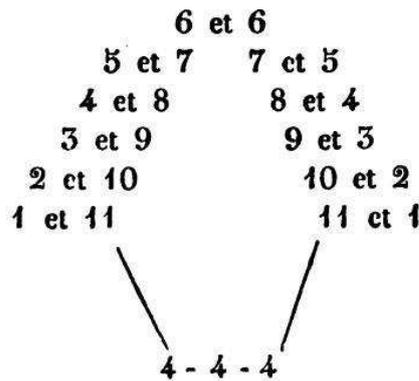
<sup>238</sup> *Ibid.*, p. VII.

mathématiques possibles. Nous nous permettons ici de livrer les explications de Ténint, ainsi qu'un schéma de ces combinaisons qu'il a joint à son traité :

Donc, tout ce qui est chant n'emploie qu'une espèce de vers de douze pieds, coupé en deux hémistiches égaux, l'ancien vers enfin, le vers intact, le vers chanté (6 et 6).

Tout ce qui est langage emploie, outre ce vers, onze autres espèce de vers, en tout douze. Ces douze vers comprennent toutes les variétés qu'il est possible d'employer ; pour faire ressortir l'unité mathématique de ce système, nous allons citer ici ces douze combinaisons :

Le vers de douze pieds renferme les onze vers suivants, en partant du vers de 1 et 11 pour arriver au vers de 11 et 1 : le douzième vers, ou vers trimètre, qui se compose de trois hémistiches, chacun de quatre syllabes, est un vers à part :



239

Ces combinaisons semblent en effet offrir, sur le plan mathématique, une bien plus grande variété que la théorisation de Quicherat ; encore faut-il nuancer quelque peu le propos de Ténint, car le schéma et la terminologie qu'il emploie laissent des zones d'ombre trop importantes. Bien que sa conception des grands vers comme des vers composés offre des possibilités réflexives importantes, il convient de s'interroger sur la nature de la séparation entre les segments. D'ailleurs, le vers 4/4/4 qu'il propose dans la partie inférieure du schéma, permet de deviner d'emblée que cette séparation va avoir une dimension tonique, puisque cette forme de trimètre ne peut-être théorisée en dehors du rôle de la tonicité et de son lien avec le mot phonologique, comme établie avant lui par Quicherat.

La symétrie mathématique qui organise son schéma est claire, mais sur le plan poétique, si nous partons du principe que la séparation entre les deux morceaux de vers, ou vers simples qui forment le vers composé, est une césure principale, il semble très difficile de concevoir un alexandrin qui soit la composition par addition d'un vers monosyllabe et d'un endécasyllabe ou vice versa, c'est-à-dire de trouver des vers 1+11 ou 11+1 avec une césure à part entière entre les deux segments ; la problématique serait différente dans le cas d'une coupe secondaire forte, tonique, comme dans les schémas accentuels que proposait Quicherat (1/5+3/3 ou 3/3+5/1), mais ici, le cas d'une césure principale serait problématique dans le déséquilibre rythmique induit par cette

<sup>239</sup> Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, Paris, 1844, p. 60.

séparation. Ténint précise lui-même que ce vers est « très rare », car « on en comprendrait difficilement l'harmonie, si nous n'avions prouvé que le vers de onze pieds existe »<sup>240</sup>. Et comme preuve de cette possibilité de l'addition d'un monosyllabe et d'un endécasyllabe, Ténint évoque différents vers de siècles variés, que nous rapporterons ici, dans lesquels il marque son placement de la césure d'un tiret :

Ciel ! – À qui voulez vous désormais que je fie !...	CORN.
Viens, – toi qui n'eus jamais peur de ma majesté.	V. HUGO
Oui, – votre crédit m'est un moyen assuré...	
Mais, – comme si c'en eût été trop bon marché.	MOL.
Et voilà comme on fait les bonnes maisons. – Va,	
Tu ne seras qu'un sot.	RAC.
Monsieur, la poésie a ses licences ; – Mais	
Celle-ci...	PIRON.

Nous avons pris soin de mêler les deux groupes d'exemples, car dans les deux cas le commentaire à faire est le même : qu'il s'agisse d'une syllabe exclue à l'entrée du vers ou de la syllabe finale isolée du reste du vers en initiant un rejet, Ténint a choisi des vers où la syllabe est démarquée par la ponctuation. Cette démarcation a une importance rythmique forte, et il est certain que ces syllabes sont isolées du reste des hémistiches auxquels elles appartiennent, mais peut-on, dans la diction, pour autant les séparer à l'échelle du vers et faire de ces démarcations la seule et unique césure ? En appliquant à la lettre le postulat de Ténint, qui veut que le vers de douze pieds soit l'association de deux vers, cela signifie que le monosyllabe s'associe à un endécasyllabe ou vice-versa ; or, plus tôt dans sa Prosodie, Ténint présente le vers de onze pieds comme devant avoir une césure en son centre approximatif<sup>241</sup>. Par conséquent, si nous appliquons jusqu'au bout son raisonnement, le découpage 1+11 ou 11+1 qu'il suggère ne saurait rester en l'état, et devrait se transformer, par la division de l'endécasyllabe, en plusieurs segments ; lui-même admet que les vers composés sont les assemblages de vers simples, qui, eux-mêmes, ne peuvent excéder cinq « pieds » (malgré la mise au point lexicologique faite par Quicherat sur le modèle antique, Ténint continue d'utiliser le terme de « pied » pour désigner une syllabe) :

*Les vers simples sont ceux qui, par leur nature, se font d'un jet, d'un souffle, et sans césure possible. Les vers simples sont les vers de un pied, deux, trois, quatre et cinq pieds*<sup>242</sup>.

<sup>240</sup> Ibid., p. 61.

<sup>241</sup> Ibid., p. 54 : « Les prosodistes n'ont jamais cité d'exemples du vers de onze pieds, qui est le vers saphique latin, et, comme le vers de neuf pieds, convient à la musique. On peut le faire de deux façons, un hémistiche de cinq pieds et un de six (5 et 6) ; ou un renversé, six pieds d'abord, puis cinq (6 et 5) ».

<sup>242</sup> Ibid., p. 19-20.

Cette référence interne souligne que le système construit par Ténint ne semble pas être suffisamment cohérent ; le schéma des différentes associations n'est finalement pas un schéma métrique, puisque les associations qui additionnent des segments de plus de cinq syllabes (la totalité) n'ont pas de valeur de scansion, car, selon son propre propos, chaque vers complexe doit être lui-même divisé. Ce qui signifie, si nous prenons l'exemple de son 6+6, que chacun des deux hexasyllabes doit être lui-même divisé, puisqu'on ne peut prononcer plus de cinq syllabes en un souffle et sans césure. Chaque demi-vers qui compose l'alexandrin doit donc être lui-même divisé en deux parties ; nous retrouvons donc la segmentation en quatre groupes accentués que nous avons chez Quicherat, et la césure, c'est-à-dire la séparation entre les demi-vers, n'est autre chose qu'une coupe secondaire qui relève des syntagmes et de la diction, mais sans reposer sur le système métrico-tonique mis en place par Quicherat.

Wilhem Ténint, avant de recenser les différentes combinaisons que nous avons évoquées et qui sont schématisées, précise sa pensée, à savoir que l'alexandrin doit être considéré comme l'association de deux segments qui sont eux-mêmes des vers, et non comme de la prose rimée :

Briser le vers, c'est donc, comme nous l'avons déjà dit, le composer, au lieu de deux vers de six pieds égaux, d'un VERS DE QUATRE ET DE HUIT, DE TROIS ET DE NEUF, DE CINQ ET DE SEPT, etc.

Nous sommes donc toujours en pleine versification ; tout est vers, TOUT SE DÉCOMPOSE EN VERS dans l'alexandrin brisé ; c'est par ignorance ou mauvaise foi qu'on a prétendu y voir de la prose rimée, chacun de ses fragments formant un vers complet plus ou moins grand, mais parfaitement coupé et sans hiatus<sup>243</sup>.

Avec cette notion de décomposition en vers se pose donc la question de savoir comment sont subdivisés les vers qui composent l'alexandrin. C'est peut-être, malheureusement, sur ce plan que Ténint est le plus lacunaire dans sa démonstration, et c'est ce manque qui rend sa théorisation de l'alexandrin à la fois abstraite et schématique. En ce qui concerne les morcellements rythmiques potentiels des hémistiches (quels que soient leurs longueurs respectives), il reste vague, à plus d'un titre :

Mais, ainsi que les vers de six, huit et dix pieds à césure médiale n'excluent pas les autres, de même l'antique alexandrin n'exclut pas le vers de douze pieds dont la césure se déplace.

Dans toute sa simplicité, l'alexandrin primitif est assez compliqué. Comme les deux vers de six pieds dont il se forme sont déjà des vers composés, il s'ensuit que, bien qu'invariablement divisé au milieu, il se construit encore de diverses manières<sup>244</sup>.

Vague, en effet, car – et c'est là la pierre d'achoppement de son entreprise théorique – Ténint ne donne pas de paramètres précis du placement de cette césure ; en évoquant les subdivisions de cet alexandrin primitif, c'est-à-dire ces deux vers-unité hexasyllabiques,

---

<sup>243</sup>Ibid., p. 61.

<sup>244</sup>Ibid., p. 68.

il évoque des « hémistiches se partageant en deux syllabes suivies de quatre »<sup>245</sup>. Or, il est très difficile de percevoir, dans son traité, les paramètres qui établissent ce partage ; il mentionne, quand il traite des divisions du vers de six syllabes, une « véritable césure », une « césure mobile »<sup>246</sup>, mais sans préciser quels sont les critères qui déterminent, dans chaque vers simple, le placement de la césure mobile : s'agit-il de la syntaxe ? Il ne semble pas qu'il puisse y avoir un autre élément à considérer, puisqu'il s'agit justement d'une césure mobile ; or, si le découpage interne des deux hémistiches se fait en fonction de la syntaxe et des mots phonologiques qui sont présents dans ces demi-vers, nous retrouvons la théorie des quatre accents – deux fixes et deux mobiles – que nous avons découverte dans le traité de Quicherat.

La réalisation de ces principes dans les exemples montre d'ailleurs que cette théorie est plus que confuse et, d'une certaine manière, assez peu défendable ; il cite, entre autres, cet hexasyllabe de Hugo, extrait de « La captive », qu'il juge incésurable<sup>247</sup> :

J'aime ces tours vermeilles...

De même, avec cet alexandrin de Molière, au sujet duquel il explique que les deux vers-unité sont eux aussi incésurables :

Ensemble vous vivrez – dans vos ardeurs fidèles.

Au contraire, dans ce vers de Racine, Ténint voit les deux hexasyllabes partagés en « deux syllabes suivies de quatre » :

Parlons. – À tant d'attraits, – amour, – ferme ses yeux.

De ces différents exemples, nous pouvons facilement déduire que ce qui fait, pour lui, qu'un vers (ou un vers-unité, c'est-à-dire un segment de vers) est césurable, c'est la présence, dans la syntaxe, de ponctuation ou de coordinations qui séparent clairement des unités de sens. Une nouvelle fois, nous sommes obligés de rappeler que pour Ténint, un ensemble de six syllabes ne fait pas partie des vers considérés comme « incésurables » ; par conséquent, qu'il s'agisse de l'hexasyllabe de Victor Hugo, ou du vers de Molière en deux hémistiches égaux, chacun de ces éléments devrait être, selon

---

<sup>245</sup>Ibid.

<sup>246</sup>Ibid., p. 22.

<sup>247</sup>Ibid. : « Si le vers de six pieds peut quelquefois être simple et incésurable comme :

J'aime ces tours vermeilles,

Il n'en est pas moins vrai que le plus souvent il se brise et se décompose, à l'aide d'une véritable césure [...]. ».

son propre traité, divisé en deux éléments. Ainsi nous retrouvons, une nouvelle fois et après épreuve empirique, la théorie sous-jacente de Quicherat, qui veut que chacun des deux segments métriques du vers soit lui-même divisé par la présence d'accents toniques mobiles.

Nous pourrions même aller jusqu'à dire que figer le vers de Molière comme deux hexasyllabes incésurables pour la simple raison de l'absence de ponctuation, ce serait également figer le sens du vers ; la tonicité a la souplesse d'infléchir le sens et de jouer sur les équivocités de la syntaxe, comme nous l'avons déjà examiné. Ainsi, scander l'hémistiche en deux groupes toniques, « dans vos ardeurs fidèles », c'est séparer les syntagmes en faisant de « fidèles » l'attribut, pour signifier : vous vivrez fidèles, dans vos ardeurs, tandis que scander l'hémistiche en un seul syntagme « dans vos ardeurs fidèles », c'est faire de « fidèles » l'épithète des ardeurs, pour signifier vous vivrez des ardeurs qui seront fidèles. Cette équivocité tonique ne saurait être présente si le vers est considéré comme incésurable.

Quand Quicherat subdivise les hémistiches sur des principes de tonicité, il est difficile de dire sur quoi se fonde Ténint quand il évoque la subdivision de ces mêmes hémistiches, sinon sur la présence de coupes secondaires rendues fortes par la ponctuation, ce qui devient dès lors beaucoup moins systématique que la théorisation de la segmentation mise au point par son prédécesseur.

Il y a pourtant, dans la *Prosodie de l'école moderne*, un sentiment, ou plutôt une sensation de la tonicité ; alors que Ténint évoque la persistance virtuelle de la césure classique à l'hémistiche (6+6), il s'avance, sans guère de précisions, à établir la même règle que le faisait Quicherat, à savoir que la dernière syllabe avant la césure doit être une syllabe tonique. Seulement, Ténint le fait avec un terme trop peu renseigné, celui de « son plein » :

Dans le vers parlé, la césure du milieu, césure classique, venant après les six premières syllabes, est, comme on le voit, très souvent supprimée, mais il en reste toujours quelque chose, ou du moins il faut que le premier hémistiche se termine par un son plein. [...] La césure peut donc se déplacer, mais l'hémistiche classique, tout en se soudant au milieu du vers à l'autre hémistiche, doit avoir toutes ses syllabes pleines<sup>248</sup>.

Rappelons ici que le terme de « son plein » est exactement celui qu'utilise Quicherat comme synonyme de l'accent tonique, ou en tout cas, de syllabe tonique à la césure qui ne soit pas achevée par un « e » muet<sup>249</sup> ; cependant, les approximations introduites

---

<sup>248</sup> Ibid., p. 76-77.

<sup>249</sup> Cette prohibition est ancienne, et n'est transgressée ni par Chénier, ni par Hugo. Il faudra attendre certains vers de Verlaine ou de Rimbaud. Par exemple, chez ce dernier, dans « Qu'est-ce pour nous mon cœur... », écrit en 1872 :

dans ce discours théorique rendent difficile l'établissement d'un système du vers, car l'analyse de Ténint se situe entre deux terrains, les mêlant sans pour autant les distinguer avec clarté : la métrique, qui mêle césure à l'hémistiche, rime et nombre de syllabes, et la prosodie, manifestée ici dans la tonicité.

Dans cette confusion entre deux angles d'analyse, Ténint évoque justement, après sa charge musclée contre le rigorisme du vers chanté, le fait que cet alexandrin 6+6 demeure malgré tout capable de flexions mélodiques, en fonction des ressources rythmiques et sonores de chacun des hémistiches :

Seulement on voit que ce vers, tout raide et compassé qu'il est, offre encore matière à une intéressante étude ; qu'il importe, quand on veut connaître toutes les lois de la versification, de ne pas entasser au hasard douze syllabes séparées en deux hémistiches égaux, qu'il y a encore là des ressources pour l'harmonie [...] <sup>250</sup>.

Paradoxalement, ce n'est que la connaissance de l'œuvre de son prédécesseur qui permet de comprendre ce propos. La notion d'harmonie, complexe, attirera notre attention ultérieurement, mais alors que Ténint mentionne « les ressources pour l'harmonie », et l'importance de « ne pas entasser au hasard douze syllabes », à quoi peut-il faire allusion sinon à la disposition des mots et des syntagmes, et, derrière cela, à la répartition dans les hémistiches des accents toniques ?

De la même manière que nous le relevions précédemment, tout dépend pour ces considérations, de ce que Ténint entend par « césure », au sens où, dans ce vers parlé qu'il analyse, la césure centrale à l'hémistiche continue d'exister. Nous l'avons vu dans l'analyse de la composition de Chénier et de la segmentation de l'alexandrin par Hugo, les coupes secondaires fortes pouvaient détourner l'attention rythmique de la césure centrale, voire se l'accaparer, mais l'inter-mot tonique après la sixième syllabe persistait ; même dans le cas, pourtant problématique à cet égard, du trimètre, romantique ou non, l'inter-mot de l'hémistiche se maintenait, et il a fallu attendre Verlaine pour voir que cette césure virtuelle pouvait disparaître dans un alexandrin <sup>251</sup>. Ténint, de manière assez traditionnelle pour un traité qui se veut à la pointe du progressisme théorique, pose l'interdiction de déroger à cette règle en supprimant l'espace médian entre les deux hémistiches égaux :

Ceci n'est pas, comme on pourrait le croire, une bizarrerie. – Le vers par excellence est le vers lyrique à césure immobile ; il conserve donc toujours une sorte d'empire, une prérogative royale, pour ainsi dire.

---

Et toute vengeance ? + Rien !... — Mais si, toute encor,  
Nous la voulons ! Industriels, princes, sénats :  
Périssez ! puissance, + justice, histoire : à bas !

<sup>250</sup> Ibid., p. 69.

<sup>251</sup> Verlaine, « Dans la grotte », 1869 : « Et la tigress/(e) épou(+)/vantable / d'Hyrkanie ». (4/5/3)  
Rimbaud, « L'homme juste », 1871 : Cependant que, / silen(+)/cieux / sous les pilastres. (4/4/4)

Lors même qu'on le brise et qu'on y déplace la césure, on tient encore compte de sa césure primitive, on l'indique imperceptiblement, et c'est là une règle qu'il n'est pas loisible de violer<sup>252</sup>.

Or, conserver, par « prérogative royale », cette trace de la césure centrale primitive, en ne l'enjambant d'aucun mot et en conservant un son plein, c'est-à-dire une syllabe tonique, à l'hémistiche, c'est déjà, même sans ponctuation, intégrer ce reste de césure centrale comme un élément rythmique ; dès lors, si, comme Quicherat, il maintient l'existence potentielle et théorique de cette césure centrale – même si elle est rythmiquement subordonnée à une césure mobile plus forte, les schémas donnés plus haut sont inexacts, et son alexandrin composé d'un vers de quatre et d'un vers de huit possède en réalité, au minimum une structure 4/2+6.

En ajoutant la souplesse rythmique à l'intérieur des hémistiches, due à une tonicité non avouée ou non reconnue comme telle, et cette prérogative royale de la césure centrale après la sixième syllabe, c'est finalement un panorama analytique du vers bien moins théoriquement révolutionnaire que prévu que nous offre Wilhem Ténint de la construction de l'alexandrin. Il convient certes de rendre justice à l'audace intellectuelle du postulat de départ, à savoir ce morcèlement de l'alexandrin en deux vers-unités, sans soumettre a priori ces segments vertébrés à l'hégémonie classique et à sa césure centrale. L'audace théorique est donc incontestable, car c'est le premier à théoriser un alexandrin qui ne soit pas nécessairement de métrique classique, et également le premier à envisager que les réformes des poètes de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> ont fait naître un nouveau vers, celui qu'il nomme vers brisé, et qui trouve son accomplissement le plus haut, à ses yeux, dans le théâtre de Hugo.

Outre cette hardiesse théorique, le constat que nous avons pu faire sur la précision de la structuration est que ce postulat novateur ne repose pas sur des éléments pratiques précis dans l'analyse du vers. Tout d'abord, Ténint aborde la notion de tonicité d'une manière incomplète, en suggérant plus qu'en énonçant, et il est complexe d'établir si cette analyse de la structure du vers est volontairement évasive, ou si elle est le fruit d'une ignorance de la part du critique, même s'il est difficile d'envisager que Ténint n'ait pas eu connaissance de la théorisation qui en a été faite par Quicherat.

Ladite tonicité aurait d'ailleurs pu servir d'étalon prosodique pour étudier ce nouveau vers ; c'était ce que Quicherat avait entrepris avec le vers « classique ». Cependant, ce nouveau critère, pour n'être présent que de manière indirecte, souligne par sa simple présence les failles du système prosodique que Ténint met en place, puisque la construction rythmique qui inclut la tonicité, et la nécessaire présence de l'inter-mot à l'hémistiche – même subordonnée à une césure secondaire plus forte – infirme les schémas métriques extrêmement novateurs qui avaient été annoncés. Au contraire, sous un nouveau lexique, se cache finalement la même théorie métrique que chez Quicherat, dont l'alexandrin à quatre segments transforme la ligne de prose classique en une unité métrique vertébrée, et variable, autour des deux accents fixes de

---

<sup>252</sup> Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, Paris, 1844, p. 78.

la césure et de la rime. Non seulement, Ténint reformule de manière confuse et assez approximative une théorie déjà présentée avant lui, mais, malgré les différentes découpes théoriques qu'il postule, il reconnaît que l'alexandrin à césure centrale l'emporte largement en proportion, et non sans raison.

Enfin, tout le problème de Ténint est un problème d'optique ; ce n'est pas véritablement un traité de versification, et pas un ouvrage critique de métrique, mais un traité de prononciation de l'alexandrin du drame hugolien ; la référence au vers brisé ne fait aucun doute sur l'inspiration de cette « nouvelle façon de découper les vers ». Malheureusement, la dimension innovante du traité porte sur la diction du vers, qui lui permet de mettre en forme une découpe uniquement fondée sur les syntagmes ; la confusion théorique, sensible dans le développement de la césure mobile, vient justement du fait qu'il mêle métrique – structuration 6+6 de l'alexandrin – et diction (1/11, 2/10, 5/7, etc.), qu'il souhaite voir abstraite des considérations métriques antérieures. Aussi, si la *Prosodie de l'école moderne* annonce une vision très novatrice de l'alexandrin, cette vision ne s'exerce que dans un domaine dramatique précis, mais ne renouvelle pas la théorisation métrique ou accentuelle que Quicherat a établie avant lui ; s'il a reconsidéré la façon de « dire » un alexandrin sur les planches, le vers théorique reste, après sa *Prosodie*, fondamentalement inchangé ; encore faudrait-il voir si le renouvellement dans la pensée du vers, qu'il a souhaité et initié, joue un rôle dans le traité majeur suivant.

## Becq de Fouquières et l'accent rythmique

En résumé, dès que l'homme organisa sa pensée, il organisa ses discours, et sa parole dut obéir aux lois immuables qui règlent les actes et les fonctions de tous les êtres, aussi bien que le mouvement de l'univers. Tel fut le point de départ naturel du langage poétique, c'est-à-dire du langage harmonieusement organisé dans ses parties comme les créations elles-mêmes de l'esprit.

Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification*, 1879.

Le traité de versification le plus abouti qu'ait porté le XIX<sup>e</sup> siècle quant à la facture rythmique du vers est sans conteste le *Traité Général de versification française*, de Louis Becq de Fouquières, publié en 1879. Il semble en effet théoriquement plus abouti, pour trois raisons très simples, que nous tâcherons d'explorer : il a évité les écueils des traités précédents, et notamment des deux ouvrages que nous venons de parcourir ; il est le premier des traités majeurs à offrir une théorisation systématisée et cohérente de la lecture rythmique et tonique ; il est enfin le premier à proposer une conciliation, à travers la tonicité, entre la versification antique et sa théorisation rythmique du vers français. Dans sa préface, Becq de Fouquières commence par souligner une difficulté que nous avons déjà évoquée : comment les précédents auteurs de traités de versification – à l'exception de Quicherat – ont-ils réussi à parler de cadence, d'harmonie ou de rythme en se contentant de la définition métrique du vers, selon laquelle le vers français se définit par son nombre de syllabe ? Voici les termes de son interrogation :

Tous les traités de versification parus jusqu'à ce jour, et ils sont nombreux, partent de ce principe, que la versification française n'est fondée que sur le nombre. Cependant il n'en est pas un qui ne parle à chaque page du rythme, de la cadence, de la mesure et de la musique des vers, expressions qui n'auraient aucun sens si un vers n'était, en effet, que l'assemblage d'un certain nombre de syllabes. Il n'en est pas ainsi. Dans quelque langue que ce soit, antique ou moderne, un vers se compose avec le nombre et le temps<sup>253</sup>.

Même si cette déclaration exclut à tort la théorisation de l'accent tonique chez Quicherat, dont la répartition relève déjà d'une lecture du rythme, l'essentiel des enjeux de son traité repose justement sur l'établissement critique d'autres lectures du vers qui donnent aux termes de « rythme », de « mesure » ou de « cadence » une véritable signification.

---

<sup>253</sup> Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification*, G. Charpentier, Paris, 1879, p. v.

Par ailleurs, Becq de Fouquières analyse le corpus de vers qui va servir son propos, en expliquant qu'une analyse pertinente de la construction rythmique de la versification ne peut porter sur une période précise de l'histoire littéraire, car le critique ne doit pas s'embarrasser de partis pris esthétiques ; par ailleurs, l'auteur a fait le choix de se concentrer sur deux œuvres précises, qui représentent chacune les deux grandes esthétiques du vers :

Quel que soit le jugement que l'on porte sur la valeur des innovations introduites dans la poésie moderne, on ne peut désormais se soustraire à la nécessité d'en rechercher le caractère et la raison. Tous les traités en usage jusqu'ici ne s'appliquent qu'à la versification du XVII<sup>e</sup> siècle. À l'aide de quel principe d'ailleurs eussent-ils expliqué l'évolution romantique, du moment qu'ils ne tenaient pas compte du temps ? C'est donc encore dans cet ouvrage un point de vue entièrement nouveau. [...] Toutefois il y a vingt ans, et c'est la légitime excuse de nos devanciers, juges du goût le plus sûr pour la plupart, il eût été téméraire de regarder la révolution romantique comme accomplie. Le bruit des récentes luttes littéraires était à peine apaisé. Aujourd'hui les œuvres de Victor Hugo sont entrées en possession de leur renommée, et la Légende des siècles, parue en 1859, est à juste titre considérée comme un modèle achevé de l'art romantique, comme un œuvre supérieur de laquelle la critique peut avec autorité déduire les lois de la métrique nouvelle. C'est pourquoi, voulant mettre en regard l'un de l'autre le XVII<sup>e</sup> siècle, cette grande époque de l'art classique, et le XIX<sup>e</sup> siècle, le premier de l'ère romantique, nous avons exclusivement porté toute notre attention sur les tragédies de Racine et sur les Légendes des siècles de Victor Hugo. Les unes représentent l'art classique dans sa forme la plus parfaite, les autres l'art romantique dans sa forme la plus libre<sup>254</sup>.

Il semble peu cavalier d'avancer que Becq de Fouquières, contrairement à Ténint, garde à l'esprit l'ouvrage de Quicherat, et c'est sans doute lui qu'il évoque en parlant des « devanciers » qui n'ont pas pris en compte la révolution romantique puisqu'il « eût été téméraire » de la voir comme « accomplie » ; de même, le constat par lequel il initie son ouvrage, selon lequel « les traités en usage jusqu'ici ne s'appliquent qu'à la versification du XVII<sup>e</sup> siècle » est un constat que nous avons nous-mêmes établi et dont la lecture du Petit traité de versification française de Quicherat a apporté la preuve. C'est pour cela que l'influence de Ténint est importante : intégrer le nouveau vers qui s'est développé depuis Chénier jusqu'à la Légende des siècles, c'est penser que l'architecture du vers classique et les études qui l'accompagnent ne sont qu'une seule combinaison des potentialités de la construction rythmique de la tonicité. Évidemment, l'art du XVII<sup>e</sup> siècle l'a polie jusqu'à en faire un critère esthétique absolu – et Becq de Fouquières reconnaît dans les œuvres de Racine « l'art classique dans sa forme la plus parfaite » – mais l'étude de la versification romantique permet de considérer ce vers classique, non comme un modèle absolu et irrémédiablement présent, comme le faisait Quicherat, mais comme une potentialité exploitée et qui n'en empêche pas d'autres. C'est pourquoi l'art romantique lui apparaît « dans sa forme la plus libre », parce qu'il est synonyme de la libération d'un modèle trop prégnant, quelque soit le goût esthétique qu'on lui prête. Becq de Fouquières est lui-même un auteur qui s'est

---

<sup>254</sup> Ibid., p. VI-VIII.

consacré à la critique et à l'édition des œuvres d'André Chénier, ce qui le rend particulièrement compétent pour évoquer la transition du modèle classique au modèle romantique.

Un autre élément important qui nous est donné dans cette préface, est la mention de ce nouveau paramètre, ce « temps » dont les traités précédemment étudiés ne tenaient pas compte. Or, c'est justement ce nouveau paramètre d'analyse qu'il intègre dans son traité, qui, selon lui, permet de théoriser les différences introduites par la révolution romantique, en étudiant le rapport entre le nombre – encore faudra-t-il définir si ce terme désigne le nombre de syllabes ou le nombre qui est la force de la pulsation et du rythme – et le temps, ce qui est également le paramètre qui permet de tracer un parallèle analytique entre la versification française et les versifications antiques, sans pour autant se heurter à la question épineuse de la quantification des voyelles. Sur ce sujet, comme nous le verrons ultérieurement, il rejoint les théories que nous avons présentées et selon lesquelles c'est l'affaiblissement des quantités qui a permis à la tonicité, qui lui était concomitante, de devenir le premier élément rythmique dans la construction du vers. Ce rapport entre nombre et temps, dont il se réclame, trace un parallèle direct entre l'écriture d'un vers et la composition d'une phrase musicale :

Un vers français doit être considéré comme une véritable phrase musicale, qui se divise en un certain nombre de mesures, et qui, suivant des rapports facilement appréciables à l'oreille, répartit un nombre déterminé de syllabes dans ces fractions égales du temps total. La théorie scientifique de la versification française repose donc sur le rapport qui existe entre le nombre et le temps. On verra combien est fécond ce principe et avec quelle facilité il nous permet de rattacher notre système de versification à celui des anciens. De ce principe se déduisent toutes les règles auxquelles sont soumis les vers français ; et c'est encore lui qui nous a conduits à découvrir les lois de l'évolution rythmique dont notre siècle a été témoin<sup>255</sup>.

Un seul principe donc, qui devrait permettre de résoudre les difficultés auxquelles ce sont heurtés ses prédécesseurs des siècles antérieurs ; cependant, si ce rapport entre nombre d'unités et temps total permet de tracer un parallèle analytique entre versification antique et vers français dans sa nature, c'est-à-dire quel que soit sa période d'écriture, Becq de Fouquières, limite immédiatement ce parallèle en le réduisant à sa dimension théorique : son traité a pour projet d'éclairer la construction rythmique du vers antique, de montrer que le vers français repose sur les mêmes principes fondamentaux, mais en aucun cas il ne saurait ressusciter la dimension oratoire du vers antique, ni la reproduire, puisqu'une versification est intrinsèquement liée à la langue qui lui sert de fondement :

Nous aurions pu éclairer souvent nos démonstrations par des rapprochements plus nombreux soit avec la versification grecque ou latine, soit avec celle des peuples étrangers. Mais nous ne goûtons véritablement bien que les vers composés dans notre langue maternelle. C'est notre intelligence, beaucoup plus que

---

<sup>255</sup> Ibid., p. VI.

notre oreille, qui jouit, non de la sonorité des mots, mais du rythme d'un vers grec ou latin, allemand ou anglais. En de telles questions, il faut se résoudre à ne parler que de cela seul que l'on sent réellement. Pour nous affermir dans cette manière de voir, nous n'avions qu'à constater le peu de compétences des étrangers qui prétendent juger de notre versification. C'est ainsi que Schiller, un poète, Hegel, un philosophe, Lessing, un critique, n'ont jamais vu dans notre versification que la difficulté vaincue de la rime, et qu'ils nous laissent entendre, sans beaucoup de précautions oratoires, qu'à leurs yeux un vers français ne fut jamais un vers. S'ils n'avaient pas eu la faiblesse ou la témérité de porter un jugement sur ce qu'ils n'entendaient ni ne sentaient, ils eussent évité de dire une impertinence littéraire. Cet exemple nous a donc engagé à ne pas parler légèrement des versifications anciennes ou étrangères, que notre oreille française n'est nullement sûre d'apprécier à leur juste valeur<sup>256</sup>.

Toutefois, si nous ne pouvons selon lui goûter les vers antiques comme les goûtaient les oreilles auxquelles ils étaient destinés, l'effet produit peut-être retrouvé en travaillant sur la tonicité du vers français ; la similitude de ces effets se fait, dans l'ouvrage de Becq de Fouquières, à travers une recherche archéologique du vers et de l'origine de la parole poétique, pour aboutir à une mesure purement physiologique, qu'il nomme le temps expiratoire<sup>257</sup>. Cette mesure physiologique étant commune à toute récitation, et donc aux systèmes de versifications intrinsèquement différents, c'est elle qui lui permet de superposer les analyses menées dans les versifications grecque et latine et dans la versification française. Ce temps expiratoire est donc un cadre temporel qui doit être rempli de différents éléments sonores ; Becq de Fouquières délimite la mesure expiratoire maximale à douze temps<sup>258</sup>, et le parallèle se trace de lui-même entre

---

<sup>256</sup> Ibid., p. XIII-XIV.

<sup>257</sup> Ibid., p. 9 : « Eh bien, c'est ce temps nécessaire à l'expiration, ou l'intervalle de temps qui s'écoule entre deux aspirations, qui fut l'unité de mesure au moyen de laquelle l'homme régla son langage poétique et mesure les longs récits créés et coordonnés par son esprit. La récitation poétique se trouva donc ainsi coupée à intervalles égaux par les temps successifs de l'aspiration ; et ce fut l'appareil respiratoire lui-même qui scandale discours et le divisa en parties toujours égales entre elles. »

<sup>258</sup> Dans sa définition du vers théorique – qui n'est ni classique, ni romantique – mais bien une sorte d'ancêtre purement principiel de ces vers, il souligne la dimension physiologique de la césure, qui est liée à ce temps expiratoire : « Or, si nous remarquons que tous les vers, quels que soient les nombres qui composent les hémistiches, sont coupés en deux parties égales de l'expiration, nous comprendrons que la première règle sera celle qui divise l'expiration totale en deux expirations égales, servant chacune à l'émission de six sons. Pour que cette division soit perçue par l'oreille, il sera donc nécessaire que les deux souffles expiratoires soient séparés par un léger temps d'arrêt qui se traduira à l'oreille par un silence. [...] Cette césure seule est fixe et distinctive de la moitié du vers. Quant aux autres césures qui séparent les hémistiches en nombres égaux ou inégaux, elles ne seront qu'éventuelles, bien que ces parties correspondent à des expirations égales. » (Ibid., p.49-50). Cette différenciation définitionnelle entre la césure et les « autres » césures n'avait jusqu'à lui pas été faite : la césure centrale, liée au temps expiratoire et aux douze unités sonores, est essentiellement métrique, tandis que les autres césures à l'intérieur des hémistiches sont rythmiques, car elles influencent la cadence mais non le temps expiratoire total. D'ailleurs, dans la fin de son traité, alors qu'il procède à la notation musicale du vers, la césure est symbolisée par un soupir musical, alors que les autres coupes apparaissent comme des suspensions du son, car elles sont liées à l'accent rythmique. Nous reviendrons sur cette notion.

les douze demi-pieds de l'hexamètre antique et les douze syllabes de l'alexandrin<sup>259</sup>. C'est cette mise en relation qui lui permet d'établir que cette mesure expiratoire est une donnée temporelle : si le vers français remplit ces douze temps avec douze syllabes, le vers antique quantitatif le remplit avec douze demi-pieds, c'est-à-dire avec douze syllabes longues ou vingt quatre syllabes brèves ; bien sûr, considérant la nature de la substitution syllabique de l'hexamètre et la rareté des vers holospondaïques, le nombre de syllabes dans un hexamètre antique varie en pratique entre douze et dix-sept, mais le temps de prononciation est le même :

En partant de ce principe fondamental, les hommes ont imaginé deux systèmes de versification, dont l'un est basé sur la différence de durée qui existe entre les syllabes émises, et dont l'autre est fondé sur l'affaiblissement, en quelque sorte historique, de cette différence. Dans le premier, qui est celui des Grecs et des Latins, les douze temps de l'expiration produisant les douze sons nécessaires, furent regardés comme théoriques, et chaque temps fut en réalité considéré comme servant à la prononciation d'une syllabe longue ou de deux syllabes brèves. Ces douze temps étaient donc égaux en durée à douze longues ou vingt-quatre brèves, et ils pouvaient être remplis par un nombre variable de syllabes, les unes longues, les autres brèves. Dans le second système, qui est celui de la langue française, où la différence de quantité est en général peu sensible, on dut s'en tenir aux douze sons représentant en nombre les douze temps théoriques, et on laissa à la voix, qui se plie merveilleusement au sentiment que nous avons de la mesure, le soin de répartir, dans le même total et dans les divisions égales de ce temps, les douze syllabes de chaque vers, variables en quantité, comme les syllabes grecques et latines, mais d'une quantité flottante et incertaine<sup>260</sup>.

C'est donc véritablement le même moule temporel que les deux vers empruntent, mais rempli de différents éléments. Il est notable de remarquer que Becq de Fouquières évoque, pour la langue française, douze syllabes « variables en quantité » : considérant l'optique de son traité, il tend en effet à démontrer que la répartition des accents toniques a une influence sur la durée des syllabes, mais, il ne se risque pas à quantifier précisément ces syllabes, préférant la prudence : « la langue française, où la différence de quantité est en général peu sensible ».

L'unité de mesure expiratoire, commune à la versification française et aux versifications antiques, est un cadre temporel ; néanmoins, dans les deux cas, Becq de Fouquières présente la tonicité comme un critère rythmique inévitable, ce qui permet à l'étude des versifications grecques et latines d'approfondir la connaissance de la versification française, et vice-versa. Becq de Fouquières n'hésite d'ailleurs pas à faire

---

<sup>259</sup> Un parallèle mathématique si aisé a le mérite de proposer une superposition élégante aux conclusions que nous avons déjà apportées en étudiant quelques vers de Chénier, à savoir que les césures exceptionnelles que Chénier a exploitées au détriment de la césure centrale sont les équivalents des césures antiques : la trihémimère se plaçait après le troisième demi-pied, tandis que la césure la plus fréquente en ouverture du vers est après la troisième syllabe ; de la même façon, l'hephtémimère près le septième demi-pied correspond à la césure secondaire après la septième syllabe, là aussi fréquente dans la deuxième moitié du vers. Néanmoins, si ce parallèle se fait aisément sur le plan architectural, il ne règle pas la question rythmique.

<sup>260</sup> Ibid., p. 11.

de la tonicité un constituant rythmique du vers antique, sans même justifier son propos ; peut-être, après les hypothèses que nous avons regroupées dans la partie précédente sur le glissement de la quantité vers la tonicité, considère-t-il cette idée comme acquise ? Observons plutôt comment, partant de cette communauté rythmique autour de la tonicité, le critique avance qu'explorer la versification française donne une idée plus juste de la versification antique que ne le ferait un traité dédié :

Il semble à beaucoup de personnes que les vers grecs ou latins sont plus longs que les nôtres, parce qu'ils renferment un nombre variable de syllabes qui, de douze, peut s'élever jusqu'à dix-sept. Ce n'est qu'une illusion de notre oreille, habituée qu'elle est dès notre enfance à compter les sons d'un vers et non à en apprécier les durées. Le vers français dure exactement le même temps que les vers grecs et latins, chacun étant, bien entendu, considéré dans sa vitesse moyenne [...]. Très sensibles aux beautés littéraires des œuvres de l'antiquité, nous avons trop souvent l'illusion de croire que notre oreille en apprécie la versification, alors que le mérite musical de celle-ci nous échappe complètement. Nous ne pourrions avoir une idée à peu près exacte de la poésie des anciens qu'en chantant réellement leurs vers sur une mesure convenable. Et encore, ne tiendrions-nous aucun compte de l'effet de ces langues mortes, en négligeant leur prononciation particulière, due à la mobilité de l'accent tonique. Toutefois, j'ajouterai qu'après avoir lu le présent ouvrage avec attention, le lecteur aura une idée plus juste des vers des Grecs ou des Latins qu'après avoir étudié un traité de prosodie grecque ou latine. Car, ainsi qu'on pourra le constater de plus en plus en avançant dans cette étude, l'effet produit sur notre oreille par un vers français est identique à celui qu'un vers d'Homère ou de Virgile produisait sur l'oreille d'un Grec ou d'un Romain<sup>261</sup>.

C'est une notion complexe que cette notion d'effet ; pour affirmer que nos vers français font sur nos oreilles les mêmes effets que les vers antiques pouvaient avoir sur leurs contemporains, encore faut-il savoir quels étaient lesdits effets. Pour construire sa mise en relation des deux systèmes, c'est justement la tonicité et l'accent tonique, que Becq de Fouquières met en lumière, ainsi que l'accent qu'il qualifie de rythmique, qui est en réalité un accent lié au nombre. Pour exemple, l'un des accents rythmiques repose sur la sixième syllabe, avant la césure à l'hémistiche. Cet accent rythmique fait partie intégrante de la lecture rythmique schématisée du vers, et peut se mêler à un accent tonique. Quoiqu'il en soit, Becq de Fouquières rejette avec raison la quantité comme une façon d'écrire, au sens où c'est finalement la pulsation rythmique qui façonne le vers, que ce soit en grec ou en français. De fait, si le vers est composé comme une phrase musicale, que la portée reçoivent des blanches ou fasse une distinction de quantité entre noires et blanches, c'est le rythme qui donne la valeur musicale à cette phrase. L'effet véritable d'un vers antique repose donc, à ses yeux, non sur la quantité, qui n'est qu'un détail de langue, mais sur le rythme et les accents. Aussi logique que paraisse cette attitude, elle questionne deux siècles de critique qui ont vu la quantité comme le seul paramètre de poésie antique, et qui en ont fait une raison d'incompatibilité entre les deux systèmes ; Becq de Fouquières préfère se concentrer sur les effets de rythme :

---

<sup>261</sup> Ibid., p. 14-15.

Il est juste d'ajouter que l'accentuation jouait aussi dans les vers grecs et latins un rôle fort important et modifiait de la façon la plus variée pour l'oreille le rythme déterminé par la quantité. Les auditeurs d'Homère ou de Virgile, le peuple qui se pressait aux représentations des drames d'Euripide ou des comédies de Térence, étaient certainement aussi sensibles à l'accentuation qu'à la quantité.

Cependant, fait digne de remarque, c'est précisément ce charme des accents rythmiques et toniques que nous recherchons dans nos vers, de telle sorte que, sous le rapport du rythme, nos vers français nous donnent à l'audition la sensation de vers grecs ou latins beaucoup mieux que la lecture des vers grecs ou latins eux-mêmes<sup>262</sup>.

Puisque nous évoquons l'accent, reprenons ce que nous suggérions plus haut : dans la tradition de Gaston Paris ou de Benloew et Weil, Becq de Fouquières précise bien que cet accent tonique est indépendant de l'accent de hauteur d'une voyelle ; cet accent tonique n'est pas une création de la critique, ou l'évolution d'un autre accent, mais tient son origine dans un phénomène linguistique aussi ancien que la parole elle-même :

En passant du monosyllabisme au polysyllabisme, les peuples primitifs contractèrent l'habitude fort naturelle de prononcer avec une plus grande intensité la syllabe la plus importante de chaque mot, celle sur laquelle ils voulurent appeler l'attention. Cette intonation plus forte prit le nom d'accent tonique. Ajoutons immédiatement, pour éviter une confusion qu'on fait trop souvent, que l'accent tonique n'a aucun rapport avec la hauteur musicale d'un son. Ce qui distingue une syllabe tonique de syllabes atones, c'est une augmentation dans l'intensité du son. Or, l'intensité d'un son est indépendante de son acuité ou de sa gravité<sup>263</sup>.

Cette définition de l'accent tonique a une véracité historique, prouvée par l'évolution même de la langue, mais fait référence à un accent morphologique plutôt qu'à un phénomène poétique spécifique. Néanmoins, c'est déjà la définition qu'en faisaient Scoppa et Quicherat, à savoir un accent de mot ou de syntagme, qui pouvait selon l'ordre des mots ou les inversions être déplacé dans le vers. Concernant ce déplacement de l'accent, qu'il s'agisse de sa mobilité à l'intérieur d'un mot ou bien de sa souplesse au sein de l'élément rythmique, le critique fait un constat qui, là aussi, a déjà été fait auparavant, à savoir que l'accent tonique latin était plus difficilement déplaçable que l'accent grec, et que l'accent français est lui-même encore moins mobile que ne l'était l'accent latin ; il semble donc cohérent que cette fixité progressive de l'accent entre les langues ait demandé une évolution dans les principes de versification, pour que la musicalité du vers puisse conserver ses variations alors que l'élément central devenait de plus en plus difficile à déplacer :

Quant à l'accent, considéré lui-même, on le voit perdre de sa mobilité à mesure qu'on approche des temps modernes. L'accent grec était plus mobile que l'accent latin, qui à son tour l'était plus que l'accent français. On sait que la plupart de nos mots viennent du latin, non tel que l'écrivait Cicéron,

---

<sup>262</sup> Ibid., p. 22.

<sup>263</sup> Ibid., p. 50-51.

mais tel que le parlait le peuple. Les mots dont nous nous servons ont donc subi deux transformations : la première, dans la bouche du peuple qui parlait latin ; la seconde dans la bouche de nos ancêtres<sup>264</sup>.

Outre cette tonicité, qui, en soi, n'est plus très originale en cette année de publication du traité (1879), Becq de Fouquières ressuscite une autre notion héritée des vers antiques, et qui est un élément capital à ses yeux pour comprendre la révolution de la poésie romantique, la notion d'arsis et de thesis :

Dans l'hexamètre, les pieds métriques étaient divisés comme nos mesures musicales en deux temps : le premier, qu'ils appelaient l'arsis, était le temps fort ; le second, qu'ils nommaient la thesis, était le temps faible. Or, la syllabe de l'arsis était toujours une syllabe longue. Quand, dans la transformation de la langue latine en langue française, la quantité des syllabes devint incertaine, l'accentuation vint au secours de la quantité vacillante ; et c'est ainsi que peu à peu les Français contractèrent l'habitude de subordonner la quantité à l'accentuation, et, par suite, d'introduire toujours une syllabe tonique dans l'arsis. Il y a, d'ailleurs, une certaine connexité entre l'effort musculaire qui fait durer une syllabe et celui qui lui donne plus d'intensité<sup>265</sup>.

Il n'y a rien ici de surprenant à retrouver la confusion que nous avons déjà évoquée en étudiant l'accentuation antique, à savoir que l'arsis et la thesis peuvent désigner chez les grammairiens et les poètes anciens deux choses radicalement opposées : l'élévation et l'abaissement peuvent être celui du ton et de la voix, en quel cas l'arsis est bien l'accent tonique quand la thesis est l'atonie ; ou bien l'élévation et l'abaissement peuvent être ceux du pied qui accompagne le rythme de la récitation, en quel cas les termes sont inversés, puisque l'abaissement du pied et le coup représentent le temps fort du rythme.

Ici, Becq de Fouquières conçoit l'arsis et la thesis selon la première tradition, puisque l'arsis est désigné comme le « temps fort ». À ce sujet, le critique tient cependant à préciser que le fonctionnement par segments musicaux est inversé par rapport au fonctionnement antique, puisque le temps en français est généralement en fin de mot ou de groupe de mots, l'arsis ou temps fort sera donc situé après la thesis. Le théoricien admet également, de manière particulièrement explicite, le lien physiologique entre la tonicité et la quantité syllabique ; pour lui, les deux phénomènes sont liés, ce qui établit d'ores et déjà le postulat selon lequel l'effet du jeu entre syllabes toniques et syllabes atones sur une oreille française ne serait guère éloigné du jeu entre syllabes brèves et syllabes longues sur une oreille antique.

De plus, il est essentiel, à la fois pour pouvoir percevoir l'unicité des analyses menées par Becq de Fouquières, mais également pour concevoir la différence entre vers classique et vers romantique telle qu'il la présente, de bien comprendre la notion d'éléments rythmiques, qui lui est propre. Il s'agit donc des groupes de syllabes et de mots, régis par un accent majeur, et qui sont répartis en segments, ou mesures, pour

---

<sup>264</sup> Ibid., p. 52.

<sup>265</sup> Ibid., p. 51.

remplir les douze temps de la ligne musicale du vers. Becq de Fouquières introduit dans son traité des schémas spécifiques pour cette notion, où nous pouvons observer à la fois le découpage de la phrase musicale, la répartition des temps forts et des temps faibles, ainsi que la constitution des syntagmes, ou éléments rythmiques. Le schéma joint ici est celui des répartitions du vers classique, et nous pouvons remarquer que les découpages des éléments rythmiques n'est pas sans rappeler le découpage de l'alexandrin fait par Quicherat (ce dernier sur la base de l'accent tonique seul, tandis que Becq de Fouquières évoque pour l'instant des groupes rythmiques) :

$\frac{t}{4}$		$\frac{t}{4}$		$\frac{t}{4}$		$\frac{t}{4}$	
1er élément.		2e élément.		3e élément.		4e élément.	
Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.	Thésis.	Arsis.
. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .	. . . .	. 1 2	3 4 5	6 . .
. . .	. 1 2	3 4 5	6 . .	. 1 2	3 . .	. 1 2	3 . .
. . .	. 1 2	3 4 5	6 . .	. . . .	. 1 2	3 4 5	6 . .

Comme nous pouvons le lire à la première ligne de ce tableau, la durée totale de l'expiration est divisée en quarts, qui sont chacun des éléments rythmiques du vers ; les groupes de syllabes ne diffèrent pas véritablement de ceux de Quicherat : ainsi la première ligne présente un vers qui, dans la terminologie de ce dernier, se présenterait sous la forme 3/3+2/4. De la même manière, le deuxième vers se présenterait sous la forme 2/4+3/3, le troisième sous la forme 2/4+2/4. Jusqu'ici, ces éléments rythmiques n'ont rien de novateurs ; mais Becq de Fouquières ajoute à cela le paramètre de l'arsis et de la thesis, qui nous donne une indication rythmique supplémentaire, à savoir la modulation percussive de la voix. Cette nouvelle notion d'éléments rythmiques est corollaire à un concept spécifique qu'emploie Becq de Fouquières, à savoir celui d'accent rythmique.

C'est dans cette notion que l'auteur du Traité général de versification se distingue une seconde fois de ses prédécesseurs ; si certains avaient déjà perçu cet élément, cette pulsation, c'était sans le courage de se lancer dans une étude systématique, et sans vraiment le dissocier d'un accent tonique « bien placé ». Au contraire, Becq de Fouquières le définit en partie par sa différence avec l'accent tonique :

Nous touchons à l'objet de nos recherches ; car, rapprochement remarquable, la même inspiration, qui avait suggéré à la race française l'idée d'assujettir à la rime la dernière syllabe du vers, lui fit trouver dans cette loi du langage le moyen de faire sentir à l'oreille la dernière syllabe de chacun des groupes harmoniques du vers. Le poète imagina donc de ranger les mots dans un ordre tel qu'un accent tonique vînt se placer sur chaque dernière syllabe non muette des groupes harmoniques ; et il superposa à cet accent tonique un accent nouveau et particulier, que j'appellerai l'accent rythmique, et qui est produit par l'adjonction de la quantité à l'intensité. Il faut donc bien se garder de confondre l'accent tonique avec l'accent rythmique. Le premier frappe la dernière syllabe forte de chaque mot qui n'a pas une simple valeur grammaticale ; le second, particulier à la poésie, ne porte que sur les syllabes toniques qui entrent dans le dernier temps des éléments rythmiques du vers et qui en marquent les temps forts<sup>266</sup>.

Ce nouvel accent paraît bien résoudre la question que soulevait la réintroduction théorique de l'arsis et de la thesis : comment se manifeste cette alternance dans le vers ? Par un accent spécifique ; ici cet accent rythmique n'est pas, et c'est tout son intérêt, un accent verbal ou syntagmatique, comme peut l'être l'accent tonique, mais c'est un accent qui préexiste à la disposition des mots dans le vers, et qui ne dépend donc que de la disposition de ces segments harmoniques dont parle Becq de Fouquières. Il s'agit donc de parvenir à envisager que le vers est un ensemble de constituants, qui sont ces groupes harmoniques – ou rythmiques –, dont chacun est composé de plusieurs syllabes réparties entre temps faibles et un temps fort, qui reçoit donc cet accent rythmique, au-delà du contenu sémantique et syntagmatique.

La pertinence de cette analyse, ou du moins son intérêt intellectuel – nous nous attacherons ensuite à l'appliquer à l'étude pratique – réside dans le fait que c'est bien un parallèle avec la versification antique ; rappelons que cette dernière concevait, en plus de l'accent de mot (qui n'était d'ailleurs même pas théorisé par les grammairiens comme un paramètre de versification, mais bien comme un accent linguistique indépendant) cette pulsation arsis/thesis comme étant propre à chaque mètre. Ainsi, pour exemple, les six pieds de l'hexamètre étaient composés chacun de deux demi-pieds, le premier et sa syllabe nécessairement longue accueillait l'élévation du ton, tandis que le deuxième accueillait la thesis.

Nous avons pu observer que dans le vers antique, et spécialement dans le vers latin tardif – d'où les théories de l'évolution de ce vers que nous avons évoquées dans le chapitre précédent – il y avait un lien certain entre intensité de l'accent et longueur de la voyelle sur laquelle il était posé ; or Becq de Fouquières réintroduit ce lien antique au cœur de la prosodie française, en établissant assez tôt dans l'ouvrage le constat risqué que cette prosodie joue sur les quantités relatives des syllabes :

Ces quelques explications données, je reviens aux considérations générales qu'il me reste à présenter sur le vers français, constitué définitivement, au moins dans le système théorique pur. A-t-il perdu le caractère musical qu'avaient, dit-on, à un plus haut degré les vers grecs et latins, et que ceux-ci devaient

---

<sup>266</sup> Ibid., p. 53.

à la quantité à peu près certaine de leurs syllabes ? La différence ne me semble pas aussi grande qu'on l'a prétendu, puisque nous ajoutons toujours l'intensité à la quantité des syllabes placées dans l'arsis. D'ailleurs, comme on le verra en avançant dans cet ouvrage, nous tenons beaucoup plus compte qu'on ne le croit de la valeur relative de nos syllabes. Toutefois, il est juste d'avouer que notre diction a quelque chose de monotone, par la place invariable que nous donnons dans nos mots à l'accent tonique<sup>267</sup>.

Ce constat s'accompagne d'une réflexion rétrospective sur les différentes tentatives d'analyse de la quantité dans les vers antiques ainsi que sur les essais de quantification de la versification française ; le ton est sans appel même si le regard porté sur ces tentatives est fait avec le recul critique, dénonçant davantage une méconnaissance du fonctionnement d'une versification française encore balbutiante plutôt qu'une étroitesse d'esprit :

Quelques poètes, excellents d'ailleurs, obéissant à une idée absolument fausse, ont essayé de faire des vers français sur le modèle des vers grecs ou latins, c'est-à-dire en partant de la durée supposée certaine des syllabes. Naturellement, ils ont échoué. Tous les grammairiens qui ont traité le même problème se sont placés au même point de vue. [...]

Les poètes de cet âge étaient évidemment préoccupés du vers latin et voyaient un désavantage dans la structure du vers français, qui ne peut accroître le nombre de ses syllabes. Ils ne se rendaient pas compte que le nombre invariable des syllabes du vers français remplit le même temps que les six pieds de l'hexamètre avec son nombre variable de syllabes, tantôt brèves, tantôt longues. De là, des essais malheureux pour soumettre nos vers aux lois de la quantité ; peine bien inutile, puisque la versification française, bien plus proche qu'on ne le supposait de la versification antique, tient précisément compte de la quantité dans les limites où cela lui est possible<sup>268</sup>.

Néanmoins, cela fait deux extraits que nous évoquons où Becq de Fouquières n'est pas des plus explicites concernant la sensibilité aux quantités dans la versification française, puisqu'il évoquait précédemment « la valeur relative de nos syllabes » et évoque ici une langue qui « tient compte de la quantité dans les limites où cela lui est possible » ; de ces deux éléments, et du regard qu'il porte sur les tentatives antérieures, nous déduisons facilement que cette sensibilité aux quantités ne peut s'établir de façon aussi structurée et minutieusement systématique que dans la versification antique, pour des raisons linguistiques désormais évidentes. Il s'agit, pour le critique qui revendique dans son traité des liens forts entre les systèmes de versifications sur lesquels nous réfléchissons, de tracer un parallèle sonore qui ne connaisse pas les mêmes écueils que ses prédécesseurs, à savoir une incompatibilité linguistique et une impropriété pratique. Becq de Fouquières choisit donc de s'approprier l'un des rapprochements que ces prédécesseurs avaient évoqués et que nous avons-nous-mêmes mentionné, à savoir la coïncidence archéologique entre longueur et tonicité ; il présente donc la syllabe placée à l'arsis, tonique et tonifiée par l'accent rythmique, comme naturellement allongée :

---

<sup>267</sup> Ibid., p. 58.

<sup>268</sup> Ibid., p. 60-72.

Peu à peu, comme nous l'avons dit dans le premier chapitre de ce livre, la hauteur et la valeur devinrent incertaines, et alors la voix trouva dans l'accent un secours précieux pour fixer la quantité. En effet, pour des oreilles françaises, l'intensité du son n'est pas sans rapport avec sa durée. C'est pourquoi il a été stipulé qu'un accent tonique devait toujours entrer dans les arsis du vers. La vertu qu'a l'arsis d'allonger la syllabe fut ainsi dans la versification française appuyée par une augmentation d'intensité dans le son. L'accent rythmique est donc, à proprement parler, l'intensité qui s'ajoute à l'allongement qu'une syllabe, brève ou longue de sa nature, reçoit de sa position dans l'arsis.<sup>269</sup>

L'audace de ce « détail » théorique réside dans le fait que le critique puisse employer le terme d'allongement dans un système où les valeurs des quantités syllabiques au mieux n'ont pas été établies, au pire sont considérées comme uniformes ; et pourtant, nul besoin d'établir un système absolument normé : pour Becq de Fouquières, l'allongement syllabique relatif suffit pour la représentation intellectuelle qu'est l'étude de la versification ; quelles qu'aient été pour lui les quantités syllabiques du français versifié, il suffit pour sa démonstration d'évoquer la durée concomitante de l'intensité pour souligner le rapport de proximité entre les deux. Or, dans ce passage, l'auteur demeure évasif, puisqu'il évoque à la fois l'accent tonique qui doit toujours être placé dans l'arsis des éléments rythmiques, et définit également l'accent rythmique comme cette « intensité qui s'ajoute à l'allongement qu'une syllabe [...] reçoit de sa position dans l'arsis ». Il semble difficile de distinguer accent tonique et accent rythmique, mais le critique reste cependant clair sur le fait que ces deux accents, même quand ils ne sont pas fusionnés, donnent l'impression d'allongement :

Nous avons ainsi, au moyen des accents, remédié à l'affaiblissement de la quantité. La syllabe accentuée de l'arsis exerce sur notre oreille un effet semblable à celui que produisait sur l'oreille des anciens le retour périodique de la syllabe longue. La ressemblance ne s'arrête pas là. Un vers a, en général, un nombre d'accents toniques supérieur à celui des accents rythmiques. Or, ces accents toniques jouent dans nos vers le même rôle que dans les vers grecs, avec cette différence que dans la langue française l'intensité nous donne presque toujours une sensation de durée. Sans doute, quand la quantité est certaine, elle ne la changera pas ; mais pour peu que la quantité de plusieurs syllabes consécutives soit indéterminée pour notre oreille, l'intensité de l'accent tonique allongera la syllabe qu'il frappe. Quoi qu'il en soit, il paraîtra évident au lecteur que dans les vers français, de même que dans les vers grecs, le rythme général peut être modifié par la disposition différente que présentent les accents toniques<sup>270</sup>.

En effet, les accents rythmiques étant de nature prosodique, il y a généralement plus d'accents toniques que d'accents rythmiques, puisqu'un même élément rythmique peut contenir plusieurs accents toniques, dont seul le dernier se confond avec l'accent rythmique<sup>271</sup> ; il y a par conséquent une hiérarchisation au sein de l'intensité des

---

<sup>269</sup> Ibid., p. 155-156.

<sup>270</sup> Ibid., p. 156.

<sup>271</sup> Cette notion appelle un grand nombre de précisions. La distinction entre accent tonique et accent rythmique est en effet complexe, et difficilement saisissable chez Becq de Fouquières, d'autant plus que sa conception de l'accent n'est pas la même que celle donnée par Quicherat, qui reste très évasif sur le sujet. En quelques mots, cette distinction se retrouve déjà dans l'ouvrage d'Hegel que nous avons cité, mais aussi, dans

syllabes (et donc de la quantité entendue), et l'effet sur l'oreille d'un vers français peut, selon Becq de Fouquières, être semblable aux nuances des vers antiques sur des oreilles contemporaines, qui mêlaient à la fois tonicité verbale, pulsation régulière, et quantités hiérarchisées.

Dans cette même optique, l'auteur établit également une distinction particulièrement novatrice, ne serait-ce que par rapport à son prédécesseur Quicherat, entre ce qu'il nomme un accent tonique fort et un accent tonique faible ; en soi, cette terminologie formalise la hiérarchisation que nous venons d'évoquer, puisque l'accent tonique fort est celui qui se confond avec un accent rythmique, tandis que l'accent tonique faible est l'accent tonique neutre, qui s'oppose à la syllabe atone, mais inférieur en intensité et donc en sensation de quantité, à l'accent tonique fort :

Ajoutons que l'accent tonique a une intensité variable qui peut être forte ou faible. En effet, il nous suffira de rappeler une loi naturelle du langage qui veut que deux syllabes d'égale intensité ne puissent se suivre immédiatement, pour faire comprendre que la juxtaposition de deux accents toniques amène l'affaiblissement soit du premier, soit du second, et que, si l'un est rythmique et par conséquent

---

une présentation contemporaine (qui reprendra les termes d'Hegel), dans l'ouvrage *Dire le vers*, de Jean-Claude Milner et François Regnault. L'accent tonique est un accent de mot, tandis que l'accent rythmique est un accent de vers. Le premier est un accent linguistique, que l'on trouve tout autant dans la prose, et propre à tout mot ou à tout mot phonologique. Le second, au contraire, est lié à la construction prosodique du vers, et à sa prononciation. La confusion vient du fait que Quicherat, dans sa première théorisation, nomme tonique un accent qui mêle en réalité les deux phénomènes : dans son chapitre sur la césure (p. 12), il s'appuie sur des groupes de mots qui sont des entités linguistiques ; mais dans son chapitre sur la cadence (p. 76), il fixe un modèle prosodique de la répartition de ces accents. Dans le vers français tel que le présente Becq de Fouquières, tout accent rythmique tombe sur un accent tonique, mais tous les accents toniques ne sont pas appuyés par un accent rythmique. L'arsis, le temps fort, naît pour lui du placement de cet accent tonique sous un accent rythmique. Citons ici le texte de Milner et Regnault – qui n'évoquent ni Quicherat, ni Becq de Fouquières – quant aux deux accents : « En rapportant les quatre accents de vers à la définition de l'alexandrin classique, nous avons de fait entièrement séparé les accents de vers et les accents de langue. Les règles qui régissent les premiers concernent le seul vers et des positions fixes ou mobiles à l'intérieur de celui-ci ; elles n'ont rien à voir avec les règles qui régissent les seconds et qui concernent des notions de langue : mots phonologiques, mots lexicaux, etc. Sans doute, le vers est à la fois un vers et un fragment de langue ; il dispose donc des deux séries d'accents. Sans doute, les deux séries d'accents se réalisent par les mêmes moyens physiques, et c'est pourquoi l'on peut parler d'accent dans les deux cas. Mais, puisqu'il s'agit d'entités indépendantes, on peut, d'un point de vue logique, imaginer tous les types de coïncidence et de non-coïncidence entre elles. » (*Dire le vers* [1987], Verdier, Lagrasse, 2008 p. 148). C'est sur ce double jeu accentuel que Becq de Fouquières fonde sa lecture prosodique du vers français, qui est rythmiquement plus définie et plus hiérarchisée que la théorie construite par Quicherat. Toutes les questions esthétiques soulevées par Quicherat ou par les théoriciens du vers classique qui l'ont précédé naissent de l'inadéquation entre cet accent rythmique (lié dans la prosodie à la césure, à la rime, et aux coupes secondaires fortes) et les accents toniques des mots phonologiques constituant le vers. Pour Becq de Fouquières, observateur plus neutre, c'est dans ce jeu – concordant ou discordant – entre les deux lignes accentuelles que peut se réaliser la flexibilité du vers français sur le modèle de la prosodie antique, toujours en conservant en vue que, pour Becq de Fouquières, tonicité et quantité d'une syllabe sont intrinsèquement liées.

maintenu en puissance par sa position dans l'arsis, l'autre devra descendre du rôle d'accent tonique fort à celui d'accent tonique faible<sup>272</sup>.

Si l'auteur ne donne que ce seul exemple de succession immédiate, cette hiérarchisation peut très bien se réaliser au sein d'un même élément rythmique, si le syntagme contient deux accents toniques dont seul le dernier est rythmique ; Becq de Fouquières soutient cette gradation dans la tonicité, tout en faisant remarquer que lui donner une base numérique constitue en soi une démarche impropre, puisque la force de la voix contient trop de nuances pour être ainsi schématisée :

Mais l'intensité avec laquelle nous prononçons les syllabes n'est pas absolue ; elle dépend de la nature de la voyelle, des consonnes voisines qui favorisent plus ou moins l'explosion du son, surtout du degré d'énergie que nécessite le sens du mot et l'expression de la pensée. Si, pour prendre des nombres quelconques, nous supposons égale à 50 l'intensité des syllabes atones, nous pourrions représenter l'accent tonique fort par 100, et l'accent tonique faible par 75. Mais la voix, cet instrument merveilleux, est riche en nuances infinies ; elle peut abaisser ou élever l'intensité des syllabes atones, toniques faibles et toniques fortes, au dessous ou au-dessus de 50, de 75 et de 100. Aussi, non seulement deux vers, d'un même rythme général, ont chacun un rythme particulier qui dépend de la disposition des accents toniques ; mais encore deux vers, qui ont le même rythme particulier, peuvent différer souvent par le degré d'intensité relative des accents toniques<sup>273</sup>.

C'est là l'élément essentiel, la clef de voûte, de la théorisation que fait Becq de Fouquières de la tonicité du vers français, structurée par un parallèle avec le vers antique ; certains éléments que nous avons évoqués, et d'autres qui suivront, s'inscrivent sans différences, sinon quelques questions de détails, dans la même perspective analytique que celle de Quicherat. Cependant, doter l'accent tonique de cette durée expansive et inscrire ces accents toniques dans une structuration rythmique qui reprend les concepts d'arsis et de thesis, c'était véritablement approfondir la versification renouvelée. Ici, Becq de Fouquières insiste à raison sur les nuances de cette tonicité, car le système de Quicherat, appliqué au vers classique sans ces nuances, promettait autant de monotonie que les analyses qui en faisaient une prose rimée ; au contraire, le référentiel de la versification antique offre à la lecture des vers français des potentialités analytiques plus nombreuses, et trace un parallèle d'effets qui lui semble indéniable :

Toutefois, on jugera que, par l'accent rythmique, qui détermine l'allongement certain de la syllabe placée dans l'arsis, par les accents toniques, qui différencient en intensité et en quelque sorte en durée les syllabes de la thesis, et par une heureuse disposition des syllabes longues ou brèves, les vers français arrivent à produire sur l'oreille les mêmes effets que les vers grecs et latins. Les procédés employés peuvent paraître différents, plus qu'ils ne le sont en réalité ; mais les sensations acoustiques qui en

---

<sup>272</sup> Ibid., p. 156-157.

<sup>273</sup> Ibid., p. 163.

résultent sont absolument identiques. La versification française poursuit donc le même but que la versification grecque<sup>274</sup>.

Or, la division rythmique en segments construits autour de l'arsis et de la thesis distingue l'essence même du vers classique et celle du vers romantique ; les douze syllabes qui remplissent le temps expiratoire que Becq de Fouquières évoque en ouverture de son ouvrage sont présentes dans les deux cas, mais avec l'affaïssement rythmique de la césure et la perméabilité rythmique entre les deux hémistiches, le nombre de groupes rythmiques peut se réduire, passant d'un modèle fondé sur quatre groupes rythmiques, de type 3/3+3/3 ou 4/2+2/4 par exemple, à un modèle fondé sur trois groupes rythmiques, de type 4/4/4 ou 3/5/4. Aussi, si le vers romantique type repose sur trois arsis, cela signifie que ce vers contient neuf syllabes à la thesis, alors que trois seules sont sous l'accent rythmique et donc « allongées » ; le résultat sonore est donc plus saccadé, plus vif, et plus précipité. En langage musical, le même nombre de notes remplissent trois mesures au lieu de quatre, ce qui donne une impression d'abondance. Voilà l'explication qu'en donne l'auteur :

D'ailleurs pour racheter ce défaut plus ou moins grave de mesure, le vers romantique possède cette qualité remarquable de faire tenir ses douze syllabes dans un intervalle de temps qui est les trois quarts de la durée du vers classique<sup>275</sup>.

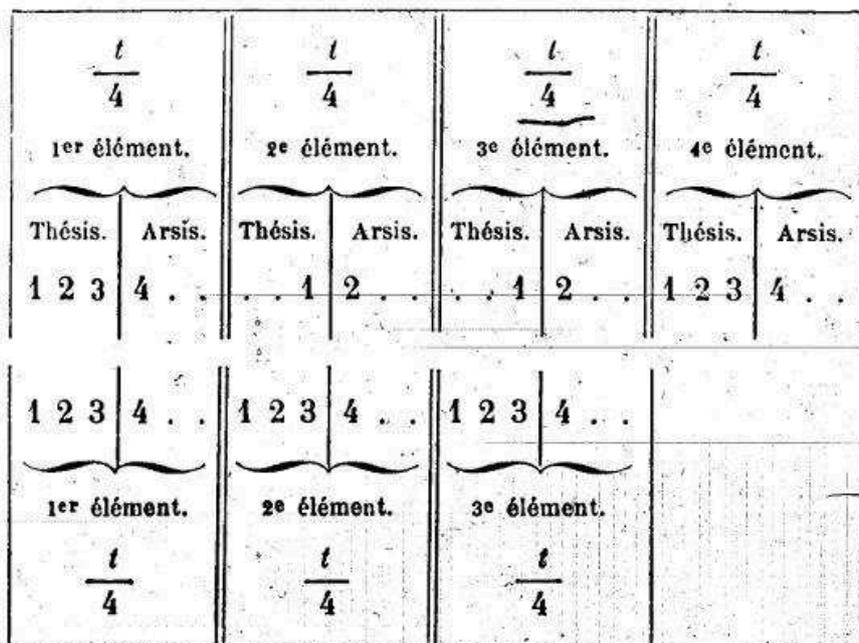
Afin de bien représenter ce décalage de construction rythmique et structurelle entre le vers classique et le vers romantique, nous reproduisons ici le schéma que Becq de Fouquières a intégré à son traité ; il y oppose un vers tonique classique suivant le schéma 4/2+2/4 et un vers romantique suivant le schéma du trimètre 4/4/4, dans lequel les accents rythmiques reposent sur la dernière syllabe de chaque groupe rythmique, et affaiblissent la césure à l'hémistiche :

---

<sup>274</sup> Ibid., p. 180.

<sup>275</sup> Ibid., p. 126.

FORME CLASSIQUE



FORME ROMANTIQUE

Ces deux modèles de vers, s'ils ont leurs spécificités, ne sont pas exclusifs au sein d'un même poème ou au sein d'une même strophe, et l'écriture de Hugo, par exemple, allie à la fois les vers nouveaux les plus irréguliers et les vers classiques les plus symétriques. En plus des effets esthétiques liés à l'alternance de la concordance et de la discordance, notons avant tout l'alternance d'alexandrins « longs » et d'alexandrins « courts », qui n'est pas sans rappeler l'extensibilité du vers antique ; Becq de Fouquières analyse cette capacité du vers romantique à se « raccourcir » comme un rapprochement avec la langue parlée, comme Ténint le nommait vers brisé, ou vers parlé, mais avant tout comme un rapprochement avec les vers grecs et latins :

D'une part, en abandonnant la pompe et la marche un peu lente de l'alexandrin, il se rapproche, comme vitesse, du langage ordinaire, ce qui semble plus en harmonie avec les allures du drame moderne ; et, d'autre part, en rassemblant un plus grand nombre de syllabes dans le même temps, il se rapproche de l'abondance des vers grecs et latins<sup>276</sup>.

Cette mention de l'abondance, rappelle immédiatement les mots que Sainte-Beuve utilisait pour évoquer les vers antiques et les vers de Chénier : « le plein, le large, le copieux »<sup>277</sup>, cette précipitation des syllabes, ce jeu entre brièveté et longueur, entre saccade et étirement de la phrase au cœur du mètre.

<sup>276</sup> Ibid., p. 126.

<sup>277</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Michel Lévy Frères, Paris, 1863, p. 177 : « Qu'ont de commun entre eux tous ces vers que je viens de citer et tous ceux que j'omets ? Se

Ces éléments, une fois considérés dans leur ensemble, amènent à penser que Becq de Fouquières a finalement trouvé une manière élégante de résoudre la question soulevée dans le chapitre précédent, à savoir le lien complexe et conflictuel entre la quantité et le rythme. La difficile relation entre ces deux notions, qui varie entre complémentarité et opposition, et qui n'est guère éclaircie par l'étude des textes antiques où les notions sont souvent confondues, semble ici trouver une réalisation pratique dans la théorie musicale de Becq de Fouquières. Dans le système français tel qu'il le généralise, le syllabisme « prosaïque » du vers, ses douze syllabes égales, est enrichi d'accents, qui entraînent la résurgence du système quantitatif antique ; dans l'alexandrin tel que le présente l'auteur du *Traité général de versification*, les deux effets ne s'opposent plus, car la quantification des voyelles est subordonnée à l'accentuation des syllabes. Dans cette subordination, l'angle d'analyse musical apporte un soutien précieux, puisqu'il permet de rendre sensible cette nouvelle répartition des quantités syllabiques, tout en rendant compte de cette pulsation récurrente qui façonne le rythme. Il s'agit assurément là d'une révolution de pensée, puisque c'est finalement transformer la versification française en prosodie, bien plus que ne l'a fait Wilhem Ténint malgré le titre de son ouvrage ; une fois ces principes rythmiques établis, les autres éléments de l'étude du vers prennent un sens nouveau.

Dans les traces de Quicherat, Becq de Fouquières théorise, pour le vers classique, la nécessité de la présence d'une césure centrale à l'hémistiche ; il n'y a rien ici qui ne soit inconnu, mais son explication a le mérite certain d'éclairer sur la nature des autres césures que peut recevoir le vers, et, quand ses prédécesseurs, à l'instar de Ténint, ne conservaient que des définitions troubles, il présente les autres césures comme des accents toniques rendus rythmiques par l'arsis et doublés d'un repos du au sens :

Scander un vers, c'est le diviser en ses éléments rythmiques et faire sentir d'abord la césure obligatoire de l'hémistiche, et ensuite les autres césures, s'il y en a, ce qui arrive chaque fois que l'accent rythmique porte sur la dernière syllabe forte d'un mot et que le sens permet un repos, si léger qu'il soit<sup>278</sup>.

Quand certains constats sont tenus pour acquis, il faut reconnaître que l'auteur du *Traité général de versification* a le mérite de les questionner malgré tout, d'autant plus qu'il intègre de nouveaux paramètres analytiques qui offrent de nouvelles perspectives ; ici, l'existence ou l'absence des césures secondaires sont directement subordonnées à la construction des syntagmes, ce qui présente le vers, non comme un ensemble de segments déjà prédéterminés à remplir, mais comme une forme de construction qui s'adapte et se soumet à la pensée. La différence fondamentale avec la versification

---

ressemblent-ils autrement que par le plein, le large, le copieux ? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'ils me font, à moi et à plusieurs de mes amis, l'effet d'être de la même famille. Les langues anciennes ont à chaque pas de tels vers, et c'est le grand courant de leur fleuve en poésie. Pourquoi faut-il qu'en français on les compte ? ».

<sup>278</sup> Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification*, G. Charpentier, Paris, 1879, p. 57.

antique pourrait d'ailleurs reposer dans cette conception, puisque les délimitations des pieds antiques ou des groupes rythmiques du vers français ne reposent sur les syntagmes que dans le deuxième cas. Becq de Fouquières propose l'exercice intéressant de césurer un vers de Racine selon les principes de la versification française, puis comme un distique élégiaque, c'est-à-dire comme un distique formé d'un hexamètre et d'un pentamètre :

Dans le vers de Racine :

Le dessein – en est pris ; – je pars, – cher Théràmène,

Il y a trois césures (je ne compte pas la fin du vers), après dessein, pris, et pars. Il n'y en a qu'une dans le suivant, après séjour :

Et quit–te le séjour – de l'aima–ble Trézène.

Si on scandait ces vers à la grecque, il y aurait deux césures dans le premier (sein et mène) et trois dans le second (jour, mable et zène) :

Le dessein en est | pris ; je | pars, cher Théralmène,  
Et | quitte le séljour de l'ai|mable Tré|zène<sup>279</sup>.

De cette sujétion de la métrique aux syntagmes, Becq de Fouquières théorise finalement des pratiques de bon sens bien plus que des règles ; concernant ce vers classique, les césures potentielles et la répartition des accents, il n'hésite pas à reprendre certains éléments pour les réévaluer. Il en va par exemple ainsi de la césure centrale dont il rappelle à juste titre que sa puissance rythmique est variable, quand bien même obligatoire dans la construction du vers classique, et que la présence d'une voyelle féminine et de l'élision qui l'accompagne en fait davantage un événement tonique qu'une véritable pause rythmique :

On introduisit alors un tempérament dans la règle, et le repos de la voix à l'hémistiche ne fut plus obligatoire qu'après une syllabe masculine, ce dont on ne me paraît pas s'être rendu compte. Dans le cas d'une syllabe féminine, on doit donc l'élider ; et la voix, au lieu de se reposer, doit tenir la voyelle accentuée de l'hémistiche jusqu'à ce qu'elle ait rejoint l'élément rythmique suivant<sup>280</sup>.

Une précision dont peu jusqu'à présent, comme il le souligne, s'étaient rendus compte ; et si l'esthétique classique bannissait cette voyelle féminine parce qu'elle diminuait l'attention portée à la césure centrale, sa présence suffit à amoindrir son poids métrique pour préparer l'évolution à venir. Comme Quicherat et sa « théorie des quatre accents », il met en avant l'existence de quatre accents dans le vers alexandrin classique, deux

---

<sup>279</sup> Ibid., p. 57.

<sup>280</sup> Ibid., p. 80.

fixes et deux mobiles et comme lui il préconise pour l'analyse des vers classiques les mêmes règles de disposition de ces accents ; mais quand Quicherat faisait une obligation de ces quatre accents sous peine de concevoir un vers mal cadencé, et faisait des potentielles dissymétries dans la position des accents des fautes de goût, Becq de Fouquières présente ces quatre accents comme une pratique « en général », tout en faisant du placement des deux accents libres l'objet d'un choix d'ordre formel et d'une volonté esthétique :

Le vers à forme classique exige deux accents rythmiques fixes, l'un placé à la rime, l'autre à l'hémistiche. En outre, il comporte en général deux autres accents mobiles, qui sont déterminatifs du rythme. Ces deux accents secondaires et mobiles peuvent être placés sur l'une des cinq premières syllabes de chacun des deux hémistiches. [...]

Les places les plus défavorables que puissent occuper les accents mobiles sont conséquemment la cinquième et la onzième syllabe. Dans les deux cas, surtout dans le premier, le rythme est essentiellement instable<sup>281</sup>.

Comme nous l'avons souligné en évoquant le corpus de vers et les auteurs d'autorité que choisit Becq de Fouquières comme fondement de sa réflexion, l'absence de privilège esthétique permet une ouverture critique plus grande et permet d'étudier le changement de paradigme de manière nouvelle et objective. Ses prédécesseurs n'ont pas fait preuve du même recul vis-à-vis de l'évolution romantique de l'alexandrin : Quicherat a écrit en 1838 son *Petit traité de versification française* en se fondant sur les vers de Racine, ce dont nous pouvons déduire qu'il voit l'évolution du vers comme une déchéance du fonctionnement initial ; Wilhem Ténint, lui, souhaitait au contraire réhabiliter la nouvelle forme de l'alexandrin. Entre progressisme réhabilitant et rétrospection traditionnaliste, dans les deux cas, l'un des deux modèles de structuration de l'alexandrin est présenté comme subordonné à l'autre.

Ici, Becq de Fouquières utilise le terme d'« instable », quand Quicherat parlait de vers « mal cadencé », mais la mauvaise cadence relève d'un défaut d'écriture tandis que l'instabilité évoque plutôt un choix esthétique ; cette simple différence reflète ce recul critique qu'adopte l'auteur, l'un des premiers à concevoir le vers classique et le vers romantique comme deux utilisations distinctes et entières, esthétiquement entières, des mêmes éléments de versifications plus ou moins exploités ; plutôt que de voir dans le vers romantique une dégénérescence du vers classique, ou de considérer ce vers classique comme le moule de gestation d'un vers plus abouti qui serait le vers romantique.

L'analyse de ces deux types de vers se fait par les potentialités d'instabilités introduites au sein du vers. Becq de Fouquières consacre un chapitre entier à ce qu'il nomme la « concordance » et la « discordance », en se servant des deux concepts pour opposer les deux écoles d'écriture, étudiant ce qu'il intitule « le vers théorique pur » :

---

<sup>281</sup> Ibid., p. 103-105.

Dans Racine, la concordance est à peu près parfaite : elle est aussi sensible que la discordance est saisissante dans les vers d'André Chénier et dans ceux de Victor Hugo. C'est que, dans le premier cas, la phrase n'a pas de mouvement propre ; elle se raccourcit ou s'allonge, se modelant sur le rythme, et se coulant, bronze en fusion, dans tous les circuits du moule poétique préparé pour la recevoir. En un mot, le sens concorde avec le rythme. Dans le second cas, au contraire, la phrase conserve son énergie, son mouvement propre, qui ne se confond pas avec celui du vers. Le mouvement du rythme, dont les temps forts sont marqués d'accents sonores, ne se confond pas avec le mouvement dramatique de la phrase. Il y a discordance entre eux, ou du moins c'est ainsi qu'en auraient jugé les contemporains de Racine. Ceux-ci n'eussent trouvé aucun plaisir à l'audition de ces vers ; le sentiment qu'ils avaient d'une concordance simple eût été blessé, au même degré que leurs oreilles frappées à la fois par deux rythmes<sup>282</sup>.

Deux rythmes ; voilà une idée nouvelle qui n'aurait pu voir le jour sans l'étude du vers romantique. Un coup de génie de la part du critique, car il intègre de nouveaux paramètres analytiques qui sont adaptés à la fois à l'alexandrin classique et à l'alexandrin nouveau, « romantique ». Cette hypothèse d'analyse n'aurait pu prendre forme uniquement par un appui sur le vers classique, puisque les différentes règles du vers classique que nous avons recensées auparavant<sup>283</sup> tendaient à subordonner le rythme syntagmatique au rythme métrique, à tel point que, une fois les deux rythmes ordonnés et fusionnés, seule la structure métrique était analysable ; une fois la phrase pliée pour « rentrer » dans le moule métrique, seul ce dernier demeurait observable. Au contraire, une fois la phrase libérée, les deux rythmes coexistent, apportant au vers instabilité, ou richesse, en fonction du regard poétique :

Dans le système classique, l'unité cherchée est à un degré : la phrase insérée dans le vers abandonne sa forme propre, qu'elle avait naturellement revêtue en jaillissant de la pensée, pour se plier aux formes rythmiques du vers. Dans le système moderne, que nous appellerons conventionnellement le système romantique, l'unité cherchée est à deux degrés : le rythme dramatique se combine avec le rythme poétique, et tous deux concourent à produire un effet qui est un, quoique d'une nature composite. Tel un attelage de deux chevaux ardents, dont les sabots frappent le sol d'une cadence inégale<sup>284</sup>.

Quand Becq de Fouquières annonçait que la découverte de la versification française dans son traité s'accompagnerait d'une meilleure connaissance de l'art antique de versifier, la notion de superposition des deux rythmes<sup>285</sup> lui donne raison, puisque

---

<sup>282</sup> Ibid., p. 70.

<sup>283</sup> Il peut ici s'agir de toutes les règles classiques qui visaient à ne pas détourner l'attention de la rime ou de la césure : prohibition des enjambements et des coupes secondaires, interdiction des allitérations et des assonances à l'intérieur d'un hémistiche, ou, théorisé plus tard par Quicherat, obligation de la présence de quatre accents toniques, disposition harmonieuse des accents, etc.

<sup>284</sup> Ibid., p. 75.

<sup>285</sup> Le vers peut être lu comme la rencontre de deux rythmes distincts : le rythme métrique, théorique et abstrait, fondé sur la césure, la rime, et la pulsation régulière arsis/thésis et le rythme syntagmatique, fondé sur la répartition des mots phonologiques, et des accents toniques qui leurs sont subordonnés ; l'accent rythmique naît de la collaboration de ces deux rythmes.

c'était justement l'une des caractéristiques du vers latin et du vers grec, où coïncidaient le rythme métrique, l'ictus et la pulsation évoquée par Cicéron, la structure quantitative des pieds, et les accents toniques des syntagmes. Nous avons déjà évoqué cette tension entre deux rythmes à propos de l'œuvre de Chénier, et c'est peut-être cela que Hugo désignait comme « cette manie de mutiler ses phrases, et, pour ainsi dire, de les tailler à la grecque », c'est cette discordance que lui-même taxait de dislocation de l'alexandrin ; comme nous l'avons déjà évoqué également, le lien entre renouvellement de la forme versifiée et renouvellement de la pensée est indissoluble, et c'est la nécessité de la nouvelle expressivité du romantisme qui a entraîné la dissociation des deux rythmes :

Au surplus, l'importance de cette observation tient à ce qu'elle concourt à démontrer que c'est la pensée, déterminatrice de la cohésion syntaxique, qui est la créatrice du rythme. Nous allons, dès lors, assister à une lutte intéressante au sein du vers classique entre la loi rythmique, qui tend à séparer, à l'hémistiche, les éléments du vers, et le sens, qui tend à les rapprocher. C'est cette première oscillation du vers classique qui déterminera son évolution définitive vers le mode romantique<sup>286</sup>.

Le vers serait donc pour lui un point d'équilibre entre concordance rythmique et liberté du sens, et c'est finalement la rupture de cet équilibre qui déterminerait la nature du vers, selon la caractéristique qui se subordonne à l'autre ; avec talent, le critique résume cet équilibre et tout son chapitre sur la concordance et la discordance, en un balancement évocateur ; nous y retrouvons la distinction d'école que faisait Ténint, en opposant le sentiment esthétique et le soin formel du vers à l'art total qui se fait le miroir de la pensée, même si le résultat est formellement plus instable :

Si la loi rythmique est plus forte que la cohésion syntaxique, le vers est du mode classique ; si, au contraire, la cohésion syntaxique l'emporte, le vers est du mode romantique<sup>287</sup>.

Cette discordance entre métrique et syntagmes, conflit hégélien entre matière et esprit où la pensée éclot en brisant la chrysalide du mètre, remonte pour Becq de Fouquières à l'altération de la césure centrale par le biais des syntagmes, dans des vers tels que ceux qu'André Chénier a pu écrire. Il détaille le processus d'affaiblissement, où le sens affaiblit l'accent rythmique de la césure en accent tonique faible, voire donne à un accent tonique non rythmique une plus grande force :

C'est pourquoi, dans le vers classique, lorsque le sens et la cohésion grammaticale resserrent le deuxième et le troisième élément, le rythme devient instable ; et l'accent fixe de l'hémistiche, perdant son point d'appui, descend au rôle d'accent mobile. Ce changement de nature dans l'accent central du vers classique est le signe précurseur de son évolution rythmique. On peut aisément saisir sur le fait cet affaiblissement de l'accent de l'hémistiche, dû à la cohérence inusitée du deuxième et du troisième élément rythmique<sup>288</sup>.

---

<sup>286</sup> Ibid., p. 113-114.

<sup>287</sup> Ibid., p. 123.

<sup>288</sup> Ibid., p. 114.

Becq de Fouquières mène véritablement un travail de critique, au sens où son ouvrage, non content de renouveler les outils d'analyse de l'alexandrin, s'interroge sur les causes de l'évolution et sur ce phénomène de renouvellement poétique. Il ne postule pas que cette révolution rythmique apparaît ex nihilo, mais que le XVIII<sup>e</sup> siècle la préparait déjà, par ces petites infractions à la concordance que les critiques pouvaient taxer de fautes de goût, si bien que le vers classique contenait déjà en germe son principe d'évolution dans le fonctionnement même de la concordance. Rappelant cette archéologie de la crise rythmique que son siècle a connue, Becq de Fouquières alerte son lecteur sur l'importance de cette révolution :

Quoiqu'il en soit, ce sont ces rythmes légèrement instables du vers classique qui avaient dès longtemps préparé l'oreille à l'évolution romantique. Mais jusqu'à notre époque, la concordance entre la cohésion syntaxique et le mode classique n'était qu'affaiblie ; la discordance n'était pas assez forte pour amener un nouveau mode de versification. C'est toutefois ce passage d'un système à un autre qu'il faut bien saisir pour comprendre la portée de la révolution rythmique dont notre siècle a été témoin<sup>289</sup>.

Il convient de réévaluer cette vision de la « révolution » rythmique dans le contexte critique où l'auteur l'expose ; avec raison, il souligne que tous les éléments que nous avons analysés dans son traité mènent à un fait commun : un changement de paradigme. La lecture qu'il propose de la construction rythmique du vers, qui convoque régulièrement le modèle antique, offre non seulement les clefs de compréhension d'une musicalité et d'une expressivité nouvelle, mais également une perspective d'étude renouvelée par le biais du paramètre de la tonicité qui remet en cause l'hémistichalité traditionnelle de l'alexandrin ; sur ce sujet d'ailleurs, le critique se fait visionnaire, et, taxant les poètes modernes d'être restés « timides » dans leur progressisme esthétique, montre que l'effacement de la césure à l'hémistiche, même comme inter-mot privé de poids rythmique, représente le prochain pas dans le progrès de l'écriture poétique :

En effet, on devra reconnaître que les poètes modernes ont bien plutôt fait preuve d'une certaine timidité dans l'introduction des formes romantiques. Ils n'ont pas osé achever l'évolution rythmique et en développer le principe jusqu'à sa dernière conséquence. Aujourd'hui encore, le vers romantique se présente toujours sous la forme d'un vers pseudo-classique ; il assemble, il est vrai, ses éléments rythmiques suivant des rapports nouveaux, ignorés du vers classique ; mais par une sorte de concession à des préjugés entretenus par les traités de versification, le poète se plie à la vaine nécessité d'indiquer, au moins à l'œil, si ce n'est à l'oreille, le repos de l'hémistiche. Le procédé invariable consiste à placer à la sixième syllabe un accent tonique, quel que soit l'effet fâcheux qu'il doive parfois produire. Le poète s'astreint ainsi, tout en enfreignant la règle de l'hémistiche, à la rappeler au moyen d'une finale tonique, bien que celle-ci soit quelquefois inutile ou même nuisible. Il sacrifie, en agissant de la sorte, à deux principes distincts, laisse par conséquent le rythme indécis ou même le contraire, et trop souvent n'arrive à contenter ni le dieu des classiques, ni le dieu des romantiques<sup>290</sup>.

---

<sup>289</sup> Ibid., p. 121-122.

<sup>290</sup> Ibid., p. 150.

Un constat pour le moins intéressant, qui souligne à quel point Becq de Fouquières faisait preuve d'un esprit à la fois ouvert et spécialiste, puisque non content d'avoir théorisé la révolution rythmique de la première moitié du siècle, il a également suggéré une marge de progrès poétique qui sera très rapidement exploitée après lui, puisque les alexandrins comportant des enjambements syntagmatiques entre les hémistiches apparaîtront occasionnellement chez Verlaine ou Rimbaud, et plus fréquemment chez Mallarmé.

Nous retrouvons finalement bien la conclusion à laquelle nous aboutissons régulièrement : la réflexion rétrospective tournée vers le vers antique se révèle la meilleure inspiration pour le progrès poétique – ou pour son analyse. L'abbé Scoppa a montré à ses contemporains que le vers français, à l'image du vers italien, mais aussi à l'instar du vers grec et du vers latin, était un vers fondé sur la tonicité, malgré les préjugés laissés par les deux siècles précédents. Néanmoins, Scoppa ayant échoué à établir un système théorique cohérent de cette tonicité du vers, le terrain intellectuel restait à exploiter.

C'est ce terrain que Quicherat a été le premier à conquérir, et ce après un temps relativement long ; si cette théorisation de la tonicité a été faite de manière succincte, on ne peut que souligner la cohérence de l'entreprise, bien que l'application de ses principes soit restreinte à l'étude du vers classique ; de là, si le système, inspiré de la tonicité latine, était cohérent pour une époque et un type de versification donnés, il est devenu obsolète quand le vers a évolué, et n'a pu intégrer ses nouvelles formes. À sa suite, et probablement en réaction à l'ouvrage de Quicherat, la Prosodie écrite par Ténint apporte deux innovations majeures à la pensée du vers : non seulement il intègre dans le discours théorique de la versification un corpus constitué de vers nouveaux, modernes, qu'il analyse comme des vers de parole, des vers brisés ; mais il considère aussi le vers comme un ensemble entièrement segmentable, sans égard – du moins en théorie – pour la césure à l'hémistiche. Bien que son étude analytique des fonctionnements internes du vers soit moins précise et structurée que d'autres ouvrages du siècle, il faut lui reconnaître qu'il est le premier à avoir questionné la légitimité rythmique de ce pivot, au nom d'une volonté de lutter contre l'hégémonie du schéma métrique classique.

La remise en question voulue par lui a finalement été menée par Becq de Fouquières, qui l'a menée, non contre le modèle classique, ni même pour le nouveau modèle émergent, mais de manière plus impartiale, visant à ériger en système une analyse applicable aux deux types de vers. Il remplit cet objectif, et avec une certaine agilité intellectuelle, puisqu'il fait appel à des notions d'analyse musicale et réanime certaines notions de versifications antiques dont on pensait jusque là qu'elles étaient incompatibles avec le vers français. C'est finalement sa théorisation qui a été la plus complète et la plus systématique, dans la bibliothèque critique du XIX<sup>e</sup> siècle, car le recours à la pulsation arsis/thesis, en plus de donner une véritable dimension musicale

au vers, permet d'instaurer dans le traitement de la tonicité une quantification des syllabes qui répond à une interrogation séculaire, en soulignant le rapport de coexistence entre longueur de la syllabe et intensité de sa prononciation. Il lui a alors été facile de montrer que le vers français et sa construction relevaient d'une pensée prosodique, et la résurgence du rapport entre intensité et quantité a fait du vers français théorique un héritier direct du vers latin.

Les rapports entre les deux versifications ont été complexes, comme nous l'avons expliqué précédemment, mais si les théoriciens du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont pas appliqué un système de parallélisme intégral entre les deux modes d'écriture, chose a priori irréalisable, intégrer des paramètres d'analyse du vers antique dans l'étude de l'alexandrin français a permis de mettre en lumière une similitude dans les effets provoqués par l'écoute d'un vers. Enfin, et c'est peut-être la réussite la plus pertinente de ce traité et la plus pratique dans le champ de l'analyse : Becq de Fouquières, en expert de l'œuvre de Chénier et en connaisseur de l'œuvre de Hugo, a construit, par cette inspiration antique, des outils analytiques qui ont permis au discours théorique de s'actualiser et de rattraper l'avance prise par l'écriture poétique avec des paramètres de lecture prosodiques applicables à tous types de vers. Son analyse a, in fine, transcendé la dualité irréconciliable qui s'était mise en place avant lui entre vers classique et vers moderne.

## Chapitre IV : L'harmonie comme imitation

### Aux sources de l'harmonie : une définition en filigrane

Les mortels et les dieux se laissent pourtant toucher à l'harmonie. Orphée charma l'inexorable Pluton ; les Parques mêmes, vêtues de blanc, et assises sur l'essieu d'or du monde, écoutent la mélodie des sphères : ainsi le raconte Pythagore, qui commerçait avec l'Olympe. Les hommes des anciens temps, renommés par leur sagesse, trouvaient la musique si belle qu'ils lui donnèrent le nom de Loi.

F.R. de Chateaubriand, *Les Martyrs*.

Il y a bien, à travers toutes les notions que nous avons pu aborder autour de la fabrique du vers français – ou des vers antiques – un concept qui demeure problématique, et qui le demeurera sans doute après même que nous nous y soyons penchés : c'est celui de l'harmonie. Dans son acception purement musicale, la notion évoque la superposition de notes dans un même moment de la portée et de la composition ; cette définition claire dans la composition musicale devient insidieuse dans le vers, puisque les sonorités syllabiques sont nécessairement successives. Dès lors, le recours à un sens élargi de l'harmonie amène à envisager simplement le rapport entre les différents sons du vers qui se succèdent dans le temps, définition qui relève davantage du terme de « mélodie » que de celui « d'harmonie » ; pour demeurer harmonique, les sonorités du vers doivent coexister dans une réminiscence sonore, à l'image de la rime. Bien que le terme « harmonie » soit donc équivoque, et que celui de « mélodie » soit, in fine, tout aussi adapté puisqu'il n'y a qu'une seule source sonore, c'est pourtant celui qui est usité dans la plupart des traités de versification. Dans l'histoire critique de la versification, les sources de l'harmonie ont variées, jusqu'à se dissoudre en un lexique épars et nébuleux ; de manière usuelle, les réflexions critiques s'ouvrent sur le constat que les sources de l'harmonie sont une notion intuitive, obscure, dont l'appréciation a pour meilleur juge l'oreille et le goût plus que toutes les autres tentatives de théorisation. Déjà Cicéron, dans son traité de rhétorique *Orator ad Brutum*, en faisait l'avertissement :

*Neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed natura, atque sensu [...]* <sup>291</sup>.

Connaît-on mieux la cause du plaisir que procure le nombre poétique? Non. C'est la nature et le sentiment qui ont fait le vers [...].

Il nous faut ici noter la polysémie de l'ablatif *sensu*, qui, dans son acception première signifie « le sens » – ici l'ouïe – et qui, dans ses significations secondaires, peut aussi signifier « l'intelligence, la compréhension de quelque chose », « le jugement », « le bon sens », « le goût », « la signification » ; cette polysémie est particulièrement riche dans le contexte, puisque l'appréciation sensorielle du vers est aussi l'appréciation d'un « bon sens » intuitif, voire de l'intelligence de sa signification. Néanmoins, sa coordination avec le substantif *natura* évoquerait plus volontiers le sens premier. Quand l'abbé Scoppa reprend cette référence à Cicéron<sup>292</sup>, il la traduit de la manière suivante :

Cicéron nous enseigne qu'on ne reconnaît pas l'harmonie des vers par des règles et des raisons, mais plutôt par leur propre nature, et par des oreilles délicates et exercées.

Les choix de traduction quand il rapporte les mots de Cicéron sont intéressants, notamment la traduction de *versus* par « l'harmonie des vers », de même que la traduction de *natura* par « leur propre nature », ce qui marque déjà une interprétation poétique de la définition. Les épithètes « délicates » et « exercées » transforment le message antique où l'appréciation de l'harmonie, capacité naturelle et intuitive, devient le fruit d'une habitude et d'un goût entraîné, c'est-à-dire une éducation. Quoiqu'il en soit, cette appréciation du vers ne saurait être, ni pour Cicéron ni pour Scoppa, l'objet immédiat d'un processus rationnel, mais serait davantage la réaction d'une sensibilité artistique inhérente<sup>293</sup>, ce qui interroge, dès l'origine, la capacité théorique des traités de versification à analyser cette dimension du vers, tout en expliquant a priori la complexité et la diversité des théorisations et du lexique qu'elles ont mobilisés. À ce même sujet, nous nous permettons ici d'évoquer un autre extrait de l'Orator ad Brutum, qui serait tout aussi pertinent pour illustrer la sensibilité naturelle à l'harmonie verbale selon Cicéron :

*Quamvis enim suaves gravesque sententiae tamen, si in condite positus verbis efferentur, offendent auris, quarum est iudicium superbissimum*<sup>294</sup>.

---

<sup>291</sup> Cicéron, Orator ad M. Brutum, LV, §183, trad. sous la direction de D. Nisard.

<sup>292</sup> Ce traité ne doit pas être confondu avec celui qui sert d'ordinaire de référence rhétorique, le *De Oratore*. Cette référence est faite par l'abbé Scoppa dans son premier traité, en 1803, *Le traité de la poésie italienne rapportée à la poésie française* ; néanmoins, la nomenclature de sa référence (Cic. Orat. IV. ) est désuète.

<sup>293</sup> Quintilien partage leur opinion dans son *De institutione oratoria* (IX, 4), évoquant l'*aurium mensura*, la « mesure des oreilles » ; ici aussi, le génitif *aurium*, qui désigne « les oreilles », désigne également « la finesse, le goût ».

<sup>294</sup> Cicéron, Orator ad M. Brutum, XLIV, §150, trad. sous la direction de D. Nisard.

Assurément, les phrases les plus aimables et les plus sérieuses, si elles sont rendues farouches par des mots maladroitement placés, blesseront toutefois l'oreille, dont le jugement est des plus sévères.

Cette première « perception » antique de l'harmonie est une constante dans la tradition critique, et nul auteur du XIX<sup>e</sup> siècle n'annonce clairement avoir donné des principes clairs pour juger l'harmonie ; tous, au contraire, approchent la notion avec une grande circonspection. Quicherat, dans son *Traité de versification latine*, donne également cette vision intuitive de l'harmonie :

L'harmonie a pour juge le sentiment, et ne peut guère être soumise à l'analyse<sup>295</sup>.

L'affirmation n'est pas sans ironie, puisque l'une des spécificités des traités de versification du XIX<sup>e</sup> siècle est justement qu'ils se sont attachés à éclaircir cette notion ; elle n'est pas non plus sans ironie si nous considérons que les deux traités de Quicherat, pour la versification latine et la versification française (la structure analytique des traités suit la même trame) consacrent tous deux une partie entière à l'harmonie, qui, si elle ne peut « guère être soumise à l'analyse », peut apparemment être soumise à des tentatives d'analyse ; en dépit de la nature versatile de cette notion d'harmonie, à l'instar d'autres concepts, le XIX<sup>e</sup> siècle est celui de sa théorisation.

Dans ses *Réflexions sur la poésie*, publiées en 1747, Louis Racine, fils du dramaturge, contemporain et proche du poète Jacques Delille, propose une vision imagée de ce que l'harmonie peut évoquer :

On remarqua d'abord que pour rendre le discours harmonieux, il fallait lui donner une mesure, et rendre cette mesure sensible à l'oreille. Le moyen de la rendre sensible était d'établir des repos dans la prononciation ; ce qui fit établir la césure, qui est commune à toutes les langues<sup>296</sup>.

L'harmonie viendrait donc, pour Louis Racine, de l'introduction de la mesure dans le discours ; difficile, par ce terme de déterminer l'harmonie, en observant que la mesure est en soi un terme aux sens variés. Prenons-le pour l'instant au sens premier du terme, dans sa dimension musicale ; de manière majoritaire la régulation du discours laisse une place considérable au rôle de la cadence, et, inévitablement, à celui de la césure. Aussi Quicherat, dans son *Traité de versification latine*, affirme-t-il que la première règle d'une cadence, mesure du vers qui le rend harmonieux, est le respect des règles de la césure :

La cadence n'est autre chose que la marche harmonieuse du vers. Pour que les vers soient bien cadencés, la première condition est d'être fidèle aux règles relatives à la césure et à l'élision. Il y a peu de chose à ajouter à ces règles bien comprises et bien appliquées<sup>297</sup>.

---

<sup>295</sup> Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification latine à l'usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826, p. 139.

<sup>296</sup> Louis Racine, *Réflexions sur la poésie*, t. 3, Desaint et Saillant Libraires, 1747, Paris, p. 149-150.

N'hésitant pas à être encore plus clair et lapidaire – d'aucun de ces détracteurs dirait péremptoire –, il annonce dans les pages précédentes de son traité :

C'est elle [la césure] qui donne aux vers leur harmonie<sup>298</sup>.

Il n'y a rien de véritablement surprenant à cette déclaration – qui se trouve néanmoins nuancée à plusieurs occasions dans l'œuvre de Quicherat, car elle reflète parfaitement l'esthétisme du vers classique, et cette tendance critique traditionnaliste que nous avons déjà pu étudier dans les traités de Quicherat : avaliser la césure comme premier critère d'harmonie établit un modèle métrique fondé sur la symétrie entre les deux hémistiches. Si l'étalon fondamental de l'harmonie est cette césure centrale, il est très simple d'en déduire que tout procédé sonore visant à amoindrir cette césure centrale serait par conséquent peu harmonieux. Cette conception rythmique en fait l'héritier critique direct des théoriciens du vers classiques, tels que Charles Batteux, Bernard Lamy ou Pierre Richelet. Ainsi proscrit-il l'élosion à la fin du premier hémistiche, les constructions grammaticales qui l'enjambent, les syllabes faiblement accentuées à la fin de l'hémistiche, afin de faire de la césure centrale l'élément harmonique prépondérant de l'alexandrin.

Deux ans avant la publication du Petit traité de versification française de Quicherat, Charles Héguin de Guerle, traducteur d'Ovide, de Tibulle, de Catulle ou encore de Virgile, et éditeur scientifique des Fables de La Fontaine, fait paraître, sa Prosodie française, ou Règles de la versification française, en 1836. Dans cet ouvrage, il évoque, avec une certaine modernité, les césures potentielles du vers – qui ne sont, pour lui, autre chose que les repos dus à la ponctuation, qu'il distingue avec insistance de ce qu'il nomme « le repos à l'hémistiche » ; c'est à ces coupes secondaires qu'il attribue l'harmonie du vers, car elles lui donnent une souplesse acoustique, par les repos variables du souffle :

Les césures facilitent la marche du vers, en varient la coupe, et concourent à le rendre plus souple, plus harmonieux<sup>299</sup>.

Si Héguin de Guerle a connu une notoriété critique bien moins grande que Quicherat, notamment aux yeux de leurs successeurs, il n'en reste pas moins que cette considération des multiples coupes est résolument plus moderne ; il met d'ailleurs en garde contre le fait de ne voir que la seule césure centrale comme élément harmonique,

---

<sup>297</sup> Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification latine à l'usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826, p. 144.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>299</sup> C. H. Héguin de Guerle, *Prosodie française, ou règles de la versification française*, Maire-Nyon, Paris, 1836, p. 35-36.

puisque sa nécessité donnerait à tous les vers, considérés symétriquement comme deux hémistiches monolithiques, la même valeur harmonique, ce qui justifierait l'accusation de monotonie qui accompagne sur notre période la conception classique de l'alexandrin :

Ce serait d'ailleurs une bien mauvaise manière de lire les vers, que de faire continuellement ce repos ; ce serait les réciter en écolier, et leur ravir leur harmonie, en leur donnant une cadence monotone<sup>300</sup>.

La valeur harmonique des coupes secondaires semble alors certaine, et pour deux raisons : d'une part, c'est leur présence qui modifie, d'un vers à l'autre, la cadence structurée que nous avons évoquée précédemment ; d'autre part, comme les silences d'une mesure musicale ont une valeur harmonique vis-à-vis des notes qu'ils entrecoupent, les coupes secondaires mettent en valeur le jeu sonore de la diction du vers, au travers des accents. Clair Tisseur, avec le recul du critique qui a vu publier Hugo, Baudelaire ou Verlaine, livre une approche plus mathématique de la segmentation du vers par les coupes secondaires et donc par la richesse harmonique qu'elles offrent ; il en profite pour arguer la suprématie historique de l'alexandrin sur les autres vers français, notamment sur le décasyllabe, grâce à son plus grand nombre de segmentations potentielles, et donc de variations dans l'harmonie structurelle :

Mais il semble bien que tout de suite après Ronsard, on ait senti que l'alexandrin était le vers par excellence, celui qui a l'harmonie la plus vaste, la marche la plus solennelle, et qui se prête à la plus grande variété de coupes, par la raison toute simple que douze a plus de diviseurs que dix<sup>301</sup>.

À l'orée du siècle, l'abbé Scoppa avait déjà lui-même placé les fondements de l'harmonie du vers, non dans les césures ou les coupes secondaires, mais dans les accents qui se placent en fonction d'elles. Dès le premier de ses trois traités critiques, c'est dans l'absence de théorisation autour de ces accents, que nous avons étudiée, qu'il place le manque d'harmonie que ses prédécesseurs ont adressé au vers français :

Les vers français méritent la même définition que les vers italiens, quoique, pour ce qui regarde l'harmonie, ils manquent souvent d'accent ; car les poètes comptent dans les vers les syllabes sans les peser : ce défaut du Parnasse français n'est pas inhérent à la constitution des vers ; il est très facile à corriger<sup>302</sup>.

La recherche sur les sources de l'harmonie, réduite par Quicherat en 1838, était pourtant dès 1803 plus ouverte, puisque le lien insécable entre accents et césures, ainsi que leur disposition dans le vers, est pour Scoppa au cœur de la problématique harmonique ;

---

<sup>300</sup> Ibid., p. 32.

<sup>301</sup> Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon, 1893, p. 73.

<sup>302</sup> Antonio Scoppa, *Traité de la poésie italienne, rapportée à la poésie française*, Devaux, Paris, 1803, p. 19-20.

dans l'introduction de son traité, il dit répondre aux reproches d'un « ami », qui l'accuse de rajouter à la versification des difficultés prétendues :

Au lieu de ces difficultés prétendues, mon ouvrage ne fait qu'aplanir tous les obstacles qu'on éprouve dans la versification française : l'accent qu'on néglige (mais qui joue le plus grand rôle dans les vers), produit l'harmonie ; et la force de l'harmonie qui dirige l'oreille, telle qu'un corps qui tombe de soi-même au centre, ou telle que la vertu magnétique attire à soi les corps légers, assemble par elle-même et à l'insu du poète, les mots entre eux, et les fait tomber en cadence<sup>303</sup>.

Pour Scoppa, c'est dans cette harmonie – oserions-nous lui offrir l'épithète de rythmique ? – qui fait la distinction entre prose et vers :

Le nombre des syllabes, aussi bien que la position déterminée des accents, forment essentiellement l'harmonie et la perfection des vers : qu'on dérange l'un ou l'autre, l'harmonie est troublée, le vers disparaît, et il ne reste qu'une prose souvent très mauvaise<sup>304</sup>.

Nous avons précédemment évoqué la réaction vive que la victoire de Scoppa, au concours de l'Académie, avait entraîné dans le traité de Louis Bonaparte ; malgré son aversion certaine pour cet « étranger » à la culture française, et donc à sa versification, il ne s'empêche pas de partager son point de vue concernant les sources de l'harmonie, source rythmique qui participe à la définition même du vers :

La versification française doit être basée, ainsi qu'on le verra plus bas, sur un nombre déterminé de syllabes, et sur une distribution harmonieuse des accents et des césures<sup>305</sup>.

Quand il se montre assez traditionaliste pour le vers français, l'analyse que fait Quicherat de la césure dans le vers latin est finalement bien plus progressiste ; l'absence d'obligation de l'hémisticalité du vers latin, obligation que Quicherat s'est en revanche fixée dans sa prosodie française, offre finalement une analyse des coupes latines sous le seul jugement de l'oreille et du bon goût, en laissant libre le placement et le nombre de césures, et l'éducation se fait seule garante de l'harmonie dans le vers antique :

Ces exemples [de position de césure] suffiront pour former l'oreille à cette harmonie poétique, dont la connaissance est le guide le plus sûr. Nous avons vu des vers très lourds avec deux césures, d'autres au contraire marcher facilement sans en avoir. La lecture des poètes aplanira entièrement cette difficulté.

Il n'est pas exact de dire, comme le prétendent la plupart des prosodies, que plus un vers a de césures, plus il est harmonieux. D'abord ce précepte, pris à la lettre, est absurde, puisqu'un vers qui aurait cinq césures serait fort mauvais. Mais interprétant cette règle, et entendant par là que les vers qui ont trois

---

<sup>303</sup> Ibid., p. 21.

<sup>304</sup> Ibid., p. 7-8.

<sup>305</sup> Louis Bonaparte, Comte de Saint-Leu, Mémoire sur la versification et essais divers, Piatti, Florence, 1819, p. 11.

césures sont les meilleurs, nous dirons que les poètes ne sont pas si jaloux de donner trois césures à leurs vers<sup>306</sup>.

Du reste, même s'il transforme dans le vers français, comme nous l'avons présenté plus haut, la césure centrale, pivot rythmique, en nécessité harmonique, il en demeure que sa théorisation des accents, intimement liée à ce pivot, intègre l'équilibre et la symétrie du vers, et donc, dans un esprit quelque peu classiciste, son harmonie :

Les vers français, comme ceux de toutes les langues modernes, exigent certains temps fors, ou, ce qui est la même chose, certains accents. Une oreille tant soit peu exercée sent le besoin de cette harmonie, bien qu'on en ignore généralement la source<sup>307</sup>.

Il ne s'agit pas ici d'envisager une même réflexion entre l'accent mentionné par Scoppa, qui évoque une harmonie lexicale sur l'ensemble du vers, et ce que propose Quicherat ; déclarant que la césure « donne aux vers leur harmonie », il intègre les accents dans les éléments harmoniques dans la mesure où, comme nous l'avons déjà évoqué, la répartition équilibrée de ces accents (2/4+4/2, 3/3+3/3 etc.) souligne la symétrie de la construction du vers.

À rebours de ce processus de pensée, Scoppa, en 1814, avait affiné sa propre considération de l'harmonie, se radicalisant dans une autre optique :

Ainsi il m'a fallu remplir plus de cent pages pour prouver seulement que la langue française est douée de l'accent grammatical, source unique de l'harmonie, et de toutes les beautés qu'on admire dans la prose et dans les vers : ce que j'aurais pu prouver en deux mots, en exhortant mes lecteurs à consulter l'oreille et le bon sens<sup>308</sup>.

En déclarant que l'accent grammatical – pour lui héritier de l'accent tonique quantitatif antique – comme seule source de l'harmonie, il subordonne les césures et les coupes secondaires à la disposition des accents dans la construction harmonique, ce qui est précisément l'inverse de ce que fait Quicherat, pour lequel les accents toniques français qu'il théorise se placent en fonction des césures ; la perspective de Scoppa, dans les fondements de sa pensée, relève finalement bien plus d'un fonctionnement antique, puisque, dans le vers grec comme dans le vers latin, les césures – trihémimères, penthémimères, hephthémimères, ou dièreses bucoliques – ont une place potentielle subordonnée au schéma métrique quantitatif, et donc à la pulsation qu'il sous-tend.

En outre, subordonner les césures à l'accent et placer la tonicité au sommet de la construction harmonique est l'occasion pour Scoppa de justifier ses études polyglottes,

---

<sup>306</sup> Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification latine à l'usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826, p. 138-139.

<sup>307</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1882, p. 76.

<sup>308</sup> Antonio Scoppa, *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, t. 2, Courcier, Paris, 1812, p. xxii. Ici, l'accent grammatical désigne l'accent de mot, ou de syntagmes, à savoir, l'accent tonique.

car si l'harmonie d'un vers repose dans ses accents et non dans ses règles métriques théoriques, elle devient perceptible pour un étranger à la langue employée :

Il est vrai qu'ils [les principes] trouvent dans leur application des obstacles plus ou moins sensibles, suivant les sons plus ou moins rudes, plus ou moins inflexibles, plus ou moins compliqués de chaque langue en particulier ; mais ces obstacles, qui ont rapport uniquement aux sons, ne pourront jamais effacer les traces de l'accent qui joue le principal rôle dans l'harmonie des vers. Cette harmonie triomphe partout, et fait entendre les charmes de son rythme à travers les sons les plus rudes qui semblent s'adoucir dans l'oreille préoccupée. Tel est l'ascendant de l'harmonie ; et nous en avons un exemple dans la langue des Allemands, qu'on aurait pu croire rebelle au chant des vers et à celui de la musique<sup>309</sup>.

Considération bien plus transcendante que celle de Quicherat, car elle établit finalement un principe harmonique indépendant de la langue qui l'emploie, et donc perceptible sans connaître les subtilités métriques d'une langue étrangère, voire, sans que la langue étrangère elle-même semble être une langue mélodieuse – ici l'exemple est pris de l'allemand, sans surprise de la part d'un homme versé dans les versifications latines. Bien que l'exemple soit mal choisi, il est parlant, considérant le fait que notre période est aussi celle de la découverte plus approfondie de la versification allemande, qui n'avait pas encore fait l'objet d'études ou de lectures précises.

C'est finalement une position très paradoxale qui s'offre à nous, car, quand Scoppa évoque cet « ascendant de l'harmonie », ne serait-ce pas finalement le seul paramètre commun aux créations poétiques, quelles que soient leurs langues, et donc finalement, l'élément familier qui permet d'apprécier la beauté d'un poème étranger ? En un mot : ce paramètre commun, cette harmonie fondamentale à la parole poétique, éminemment rythmique, ne serait-elle pas logiquement, selon cette définition, l'élément le plus sensible dans la traduction, et, de fait, l'élément le plus facile à refléter d'une langue à une autre ?

Ce qui est certain, c'est que les hypothèses soutenues par le panel de critiques que nous venons d'évoquer ont tous en commun de se référer à une harmonie qui prend naissance dans le rythme ; qu'il s'agisse de faire valoir la césure à l'hémistiche, les coupes secondaires, ou l'accent grammatical, ils se rejoignent tous dans le fait que l'harmonie d'un vers provient d'un équilibre ou d'une évolution rythmique ; chacun de ces critiques promeut une perspective rythmique différente, car la césure centrale – et la rime – comme ancrages majeurs construisent un rythme métrique, tandis que les coupes secondaires ou l'accent grammatical sont les fondements, respectivement, d'un rythme prosodique ou d'un rythme syntagmatique.

Cette origine rythmique de l'harmonie n'est pourtant pas la plus évidente, ni celle qui se présente immédiatement à l'esprit quand il applique le terme d'harmonie à l'écriture poétique. Bien plus évidente – et pourtant bien moins théorisée de manière

---

<sup>309</sup> Ibid., p. x.

programmatische, peut-être car trop évidente ? – est l’origine sonore de cette harmonie ; une phrase de Voltaire est reprise à la fois dans *Les vrais principes de la versification* développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française<sup>310</sup> de Scoppa, et dans le *Petit traité de versification française*<sup>311</sup> de Quicherat, et fait de la musicalité vocalique et consonantique de la langue le premier principe de la versification :

C’est le mélange heureux des voyelles et consonnes qui fait le charme de la versification.

Cette déclaration lapidaire, écrite dans ses commentaires sur *Médée* de Corneille<sup>312</sup>, place l’harmonie comme un fondement sonore et – paradoxalement, comme dit plus haut – mélodique de l’attrait du vers. Là encore, dans cette définition, l’empreinte néo-classique de Voltaire porte l’héritage de Boileau, et de son *Art poétique* :

Il est un heureux choix de mots harmonieux.  
Fuyez des mauvais sons le concours odieux :  
Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée  
Ne peut plaire à l’esprit, quand l’oreille est blessée<sup>313</sup>.

Dans cette lignée théorique, Quicherat n’hésite pas, alors qu’il traite du style des poètes latins – et des poètes français par la même occasion – à faire de l’accord des sonorités un corollaire de l’harmonie rythmique du vers cadencé :

Si l’harmonie du style est nécessaire à l’éloquence, elle l’est bien plus encore à la poésie. Le poète, en adoptant le rythme cadencé du vers, s’est engagé à offrir à l’oreille un charme qu’elle ne trouvait pas dans la prose. À plus forte raison doit-il, à l’exemple de l’orateur, choisir parmi les mots qui se présentent à lui ceux qui sont le plus doux à prononcer, et faire en sorte que leur mélange produise encore une agréable impression<sup>314</sup>.

Quand les sources rythmiques de l’harmonie se traduisaient théoriquement par quelques règles et surtout par quelques interdictions, l’origine harmonique sonore, elle, a appelé un nombre important de proscriptions, qui figurent dans la plupart des traités de versifications, et dont la plus retentissante est l’interdiction de l’hiatus, règle pour

---

<sup>310</sup> Antonio Scoppa, *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, t. 1, Courcier, Paris, 1811, p. 535.

<sup>311</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1882, p. 71.

<sup>312</sup> Voltaire, *Œuvres Complètes*, t.31, Garnier, Paris, 1880, p.199.

<sup>313</sup> Boileau, *Art poétique*, I, v. 109-112.

<sup>314</sup> Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification latine à l’usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826, p. 133.

laquelle une nouvelle fois l'oreille est le meilleur juge, d'après une remarque de Cicéron<sup>315</sup>.

Cette proscription de l'hiatus est peut-être la règle classique qui persiste le plus dans les tribulations théoriques du XIX<sup>e</sup> siècle, et il faut attendre le dernier quart du siècle pour trouver un questionnement construit autour de cette interdiction. L'abbé Scoppa, dans ses trois traités, loue la langue française d'être moins permissive que la langue italienne au sujet de l'hiatus ; Héguin de Guerle, en 1836, affirme qu'il « est interdit par les règles de notre versification »<sup>316</sup> ; L.-J.-M. Carpentier en 1838, admet, après quelques contre-exemples, que « ces hiatus [...] nuiront toujours à l'harmonie de notre langue »<sup>317</sup> ; J. Dessiaux, en 1840, écrit simplement que « l'hiatus n'est pas permis dans notre poésie »<sup>318</sup> ; Édélestand du Méril explique en 1841 que l'hiatus, toléré dans la prose, une fois passé dans la poésie « en devient blessant »<sup>319</sup> ; L. Guérin, en 1843, le voit produire « le plus déplorable effet »<sup>320</sup> ; W. Ténint, en 1844, après avoir mis à part les exceptions figées, a le sens de la formule : « Règle absolue, l'hiatus est prohibé »<sup>321</sup>. Pour ce qui est de la deuxième moitié du siècle, J.-A. Guyet, en 1852 en reconnaît la pratique avant la théorisation classique : « Nos anciens poètes se permettaient l'hiatus : Saint-Gelais, Théophile, Régnier, Marot ne prenaient aucun soin de l'éviter : on en trouve même encore des exemples dans Malherbe ; mais depuis il a été sévèrement banni de la poésie »<sup>322</sup> ; P. Larousse, en 1862 propose de l'éviter, « l'hiatus étant une faute en poésie »<sup>323</sup> ; A. Ducondut, en 1863, avec un style inhabituel des traités de versification : « Règle unique : l'hiatus est interdit. Jusqu'à Malherbe, l'hiatus était permis. »<sup>324</sup> ; G. Weigand, la même année, avec le recul de l'expert en versification allemande, commence son chapitre sur l'harmonie en précisant que « la beauté, loi fondamentale de la poésie, exige que tout ce qui offense l'oreille soit évité. L'oreille

---

<sup>315</sup> Cicéron, *Orator ad Brutum*, XLVII, §157 trad. sous la direction de D. Nisard : « Impetratum est a consuetudine, ut peccare suavitatis gratia liceret », (« L'oreille a ses préférences, que l'usage ne tarde pas à consacrer »).

<sup>316</sup> C.H. Héguin de Guerle, *Prosodie française, ou règles de la versification française*, Maire-Nyon, Paris, 1836, p. 26.

<sup>317</sup> L.-J.-M. Carpentier, *Traité de la versification française*, Al. de Mat, Bruxelles, 1838, p. 19.

<sup>318</sup> J. Dessiaux, *Traité complet de versification ou Grammaire poétique de la langue française*, Maire-Nyon, Paris, 1845, p. 52.

<sup>319</sup> Édélestand du Méril, *Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification*, Brockhaus et Avearius, Paris, 1841, p. 172-173.

<sup>320</sup> Léon Guérin, *Beautés de la littérature française ou Leçons et modèles de littérature extraits des auteurs modernes, précédés d'un traité de versification*, Didier, Paris, 1841, p. XXVII.

<sup>321</sup> Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, Paris, 1844, p. 143.

<sup>322</sup> J.-A. Guyet, *Précis de rhétorique divisé en trente leçons, suivi d'un petit traité de versification*, Girard et Josserand, Lyon, Perisse Frères, Paris, 1852, p. 134.

<sup>323</sup> P. Larousse, *Nouveau traité de versification français, accompagné de nombreux exercices d'application*, Larousse, Paris, 1862, p. 25.

<sup>324</sup> Abel Ducondut, *Examen critique de la versification française classique et romantique*, Dupray de la Maherie, Paris, 1863, p. 123.

des Français est offensée par l'Hiatus »<sup>325</sup> ; H. Billet, en 1865, intitule un corpus de vers destiné comme exemple pour les élèves « Observer l'hémistiche. – Éviter l'hiatus. »<sup>326</sup> ; tandis que Ch. Dezorby écrit en 1866 que « l'hiatus est banni de tous les vers »<sup>327</sup>.

De l'autre côté du spectre théorique, Émile Littré, dont la perspective intellectuelle n'est pas limitée par les ornières de la versification, écrit dans le premier tome de son Histoire de la langue française – *Études sur les origines, l'étymologie, la grammaire, les dialectes, la versification et les lettres au Moyen-âge*, publiée en 1863, à propos de la règle de Boileau concernant l'hiatus :

Cette règle n'est pas ancienne dans notre pensée : nos vieux poètes l'ignorent complètement ; chez eux, les hiatus sont perpétuels. [...] il est facile de faire voir que la règle ancienne est bonne et que la règle moderne est mauvaise. [...] De même que dans la tragédie anglaise la prédiction des sorcières s'accomplit dans les mots, mais trompe l'espérance de celui qui les avait consultées, de même notre règle moderne de l'hiatus tient parole à l'œil, mais déçoit l'oreille. Ainsi ce vers de Racine :

Rendre docile au frein un coursier indompté

passé pour correct à cause de l'r qui termine le mot coursier ; mais cet r ne se prononce pas, la rencontre n'est sauvée que pour l'œil, et, si l'hiatus doit être banni de la versification, on voit que Racine a péché contre la règle<sup>328</sup>.

Bien que l'argumentation de Littré puisse paraître quelque peu spéculative, demandant un débat sur la nécessité de la liaison dans « coursier indompté », lequel requerrait force références supplémentaires hors de propos dans notre perspective, il convient de constater, au regard des autres références sur l'hiatus, que prôner en 1863 l'inanité de la proscription classique de l'hiatus demandait une audace intellectuelle que seule la référence de Voltaire, évoquée ensuite, pouvait soutenir :

Au reste, Voltaire, dans sa Correspondance, a jugé avec goût et avec son indépendance habituelle de tout préjugé cette question de l'hiatus, et il en a signalé les inconséquences, faisant remarquer que l'hiatus existe dans le corps des mots. [...] En cet état, s'il y avait une règle à faire, c'était non de le bannir, mais de le prescrire. Cependant, à vrai dire, il n'y avait d'autre précepte à donner que celui qu'indique Voltaire lui-même : admettre les hiatus qui plaisent et repousser ceux qui déplaisent à l'oreille, par conséquent laisser tout au goût et au jugement de l'écrivain<sup>329</sup>.

---

<sup>325</sup> Gustave Weigand, *Traité de versification française*, Levit, Bromberg, 1863, p. 218.

<sup>326</sup> H. Billet, *De la versification française, préceptes et exercices à l'usage des élèves de rhétorique*, Hourdequin et Thiroux, Saint-Quentin, 1865, p. 17.

<sup>327</sup> Ch. Dezorby, *Traité élémentaire de versification française, suivi d'un album alphabétique des vers proverbes français*, Delagrave et C<sup>ie</sup>, Paris, 1866, p. 4.

<sup>328</sup> Émile Littré, *Histoire de la langue française – Études sur les origines, l'étymologie, la grammaire, les dialectes, la versification et les lettres au Moyen-âge*, Didier et C<sup>ie</sup>, Paris, 1863, p. 340.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 341-342.

La référence partielle à Voltaire<sup>330</sup> est d'ailleurs quelque peu trompeuse, puisque, si ce dernier précise en effet qu'il y a des hiatus linguistiques au milieu des mots, il débute cependant sa réflexion par une généralité : « Les hiatus sont sans doute un défaut en général ». Une nouvelle fois, cette position qui n'est pas absolument contre la pratique de l'hiatus, est en grande partie innovante.

Ce n'est cependant qu'en 1879 qu'un théoricien s'attache à une étude étendue de la question de l'hiatus et du débat qui entoure son « bannissement » de la versification française ; dans son *Traité général de versification*, Becq de Fouquières initie sa prise de position par une déclaration théoriquement impartiale, même si elle n'épargne pas certaines prises de position antérieures :

La règle de l'hiatus a été attaquée et défendue tour à tour. Mais, soit pour l'attaque, soit pour la défense, on a employé des arguments tantôt excellents et tantôt détestables. Je ne disconviendrai pas, d'ailleurs, qu'elle est malaisée à formuler, par la raison qu'elle ne peut être absolue et qu'elle admet des tempéraments. Les premiers auteurs qui l'ont établie ont tourné toutes les difficultés en prenant pour juge d'un hiatus l'œil et non l'oreille. Aussi cette règle telle qu'elle est donnée dans les traités, est-elle souvent en contradiction avec les lois les plus simples de l'harmonie des sons<sup>331</sup>.

Le système théorique de la tonicité qu'il a développé, et que nous avons pu étudier précédemment, lui permet d'appliquer sur le sujet de l'hiatus une analyse tonique, qui autorise la possibilité d'un hiatus quand la première voyelle est tonique :

Une voyelle ne peut supporter avant elle une autre voyelle tonique qu'elle ne peut abréger ; deuxièmement, toute voyelle tonique ne peut supporter d'être suivie immédiatement d'une autre voyelle qui vient faire obstacle au besoin d'allongement qu'elle éprouve. Cette double conséquence aboutit logiquement à la règle qui proscriit la rencontre de deux voyelles dont la première est surmontée de l'accent tonique. Voilà la règle de l'hiatus réduite à sa plus simple expression<sup>332</sup>.

Morphologiquement, cette analyse exclut donc toute possibilité d'hiatus dérangeant à l'intérieur d'un mot, puisque un élément lexical ne peut recevoir qu'un accent tonique, sur sa voyelle tonique finale ; cette analyse, qui n'est pas du goût de tous ses successeurs<sup>333</sup>, ne laisse plus comme possibilité d'hiatus que les rencontres entre une voyelle tonique qui termine un mot et la voyelle qui commence le mot précédent :

---

<sup>330</sup> Voltaire, *Lettre à d'Alembert*, Paris, 26 mars 1770 : « Les hiatus sont sans doute un défaut en général ; mais, 1° il y a des hiatus à chaque moment au milieu des mots, et ces hiatus ne choquent point ; croit-on qu'ilia, intestins, soit plus choquant qu'il y a dans notre langue ? 2° Ne devrait-on pas dire que c'est une puérilité, et souvent un défaut contraire à la simplicité et à la naïveté du style, que le soin minutieux d'éviter les hiatus dans la prose, comme le pratique l'abbé de La Bletterie ? Cicéron se moque, dans son *Orator*, de l'historien Théopompe, qui s'était trop occupé de ce soin ridicule. Il me semble qu'au mot hiatus ou bâillement, on pourrait faire à ce sujet un article plein de goût. ».

<sup>331</sup> Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification*, G. Charpentier, Paris, 1879, p. 289.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>333</sup> Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon, 1893, p. 229 : « C'est par une de ces erreurs dont Becq de Fouquières est trop coutumier que, dans son *Traité de versification* (page

Or, la langue française porte précisément l'accent tonique sur la dernière voyelle non muette du mot. Donc, ce que proscriit la règle de l'hiatus, c'est la rencontre de deux voyelles, l'une placée à la fin d'un mot, l'autre au commencement du mot suivant. Cette règle n'admet aucun tempérament que l'œil seul autoriserait<sup>334</sup>.

Sa perception du phénomène de l'hiatus, comme pour beaucoup des éléments de sa versification, se veut cependant une libération progressive, et surtout, par opposition à d'autres théoriciens – nous pensons ici à Banville –, particulièrement raisonnée, disjointe des carcans poétiques précédents ; aussi se sert-il de cette analyse de l'hiatus pour octroyer aux poètes une liberté supplémentaire :

Si nous en restions là, le poète trouverait ses mouvements désormais bien étroitement entravés et préférerait peut-être les facilités que lui laissaient jusqu'alors les traités de versification. Libre à lui de regarder le jugement de l'œil comme supérieur à celui de l'oreille ; il devra cependant accorder que l'oreille a une compétence spéciale pour juger de l'euphonie. Qu'il ne se hâte pas, d'ailleurs, de repousser les règles que l'observation de principes certains lui impose, et qu'il veuille bien me suivre jusqu'au bout, car je vais précisément lui rendre une somme de liberté beaucoup plus grande que celle que je lui ai enlevée<sup>335</sup>.

Aussi, après avoir présenté ce hiatus, non comme un « bâillement » ou une ouverture – de l'étymologie latine – comme l'ont fait ses prédécesseurs, mais comme une rupture de continuité dans l'explosion de la voix, il explique que cette rupture de continuité peut être légitime, car la pause nécessaire à la prononciation correcte des deux voyelles est naturellement appelée lors des changements de segments rythmiques, tels que nous les avons définis dans le chapitre précédent ; cette nuance lui permet une nouvelle règle de l'hiatus, en effet bien plus libre pour la composition poétique :

Nous formulerons donc la règle générale suivante qui tempère la loi trop absolue précédemment établie : Tout hiatus doit être autorisé lorsque, entre deux mots, la construction logique de la phrase et le rythme du vers permettent à la voix d'introduire un repos sensible pour l'oreille<sup>336</sup>.

Enfin, nous ne pouvons nous empêcher de citer les mots dont Becq de Fouquières se sert pour clore son chapitre sur l'hiatus, qui soulignent que cette nouvelle règle, tant par sa redéfinition de l'hiatus au cœur des mots que par sa possibilité entre les éléments rythmiques n'est pas sans rappeler les règles grecques sur le sujet :

---

290) il voit une différence euphonique entre l'hiatus au sein d'un mot et l'hiatus entre deux mots, parce que, dans l'intérieur d'un mot, la première voyelle est atone. [...] Les choses ne se passent pas autrement, que l'hiatus se présente entre deux mots ou à l'intérieur d'un mot. ».

<sup>334</sup> Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification*, G. Charpentier, Paris, 1879, p. 291.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 297.

Les principes que nous avons exposés sont, appliqués à la langue et à la versification françaises, ceux-là mêmes qu'avait reconnus et admis l'oreille délicate des Grecs. Les différents cas dans lesquels nous avons démontré que le poète peut mettre deux voyelles en présence, sans crainte qu'elles ne se heurtent, sont précisément ceux dans lesquels Homère, Sophocle, Euripide et Aristophane introduisaient sans scrupule un hiatus dans leurs vers. Nos poètes pourront donc, dans cette question de l'hiatus, regarder comme décisive l'autorité du peuple heureux à qui les dieux avaient donné « un langage sonore, aux douceurs souveraines »<sup>337</sup>.

Des exemples d'auteurs choisis par Becq de Fouquières, nous pouvons facilement déduire que cette règle s'appliquait à différents types de vers, ici le vers tragique et le vers épique. Néanmoins, Becq de Fouquières ne donne aucune référence qui permette d'étayer cette affirmation ; nous traiterons cependant en leur temps les principes harmoniques antiques.

Pourquoi avoir développé ainsi le cas spécifique de l'hiatus ? Parce qu'il est la meilleure représentation de la structuration théorique des phénomènes harmoniques et sonores à travers les traités. Cette notion de source sonore de l'harmonie est construite en négatif, en creux, par une série d'interdictions et de proscriptions, dont l'hiatus est la première. Des critères de la dysharmonie, ceux de l'harmonie doivent être déduits ; puisque, pour maints versificateurs, les exemples sont plus expressifs et plus efficaces que les développements théoriques, un corpus de vers types pour les erreurs allitératives ou assonantiques s'est progressivement constitué. Dans sa première version de *Nanine*, Voltaire a laissé échapper une répétition malheureuse qui deviendra l'exemple des dysharmonies sonores ; nous n'aurons pas besoin de développer les raisons qui en font en vers peu harmonieux :

Non, il n'est rien que Nanine n'honore<sup>338</sup>.

Quicherat, après avoir cité ce même vers de Voltaire, évoque<sup>339</sup> le fait que le poète Jean Chapelain était fameux pour ses vers particulièrement peu harmonieux ; il donne deux vers en exemple :

Un seul endroit y mène, et de ce seul endroit  
Droite et raide est la côte, et le sentier étroit.

Il est vrai que la forte pesanteur assonantique de ces vers rend la diction particulièrement difficile. Mais peut-être cela était-il le dessein de Chapelain ? Cet exemple illustre à merveille le difficile équilibre entre jeu harmonique voulu pour des besoins imitatifs, et donc intellectuellement légitime, et faute de goût. Pour railler cette

---

<sup>337</sup> Ibid., p. 304. La citation est celle du septième vers du poème « L'invention » d'André Chénier.

<sup>338</sup> Voltaire, *Nanine ou le préjugé vaincu*. Cité par Dessiaux (p. 96) et Tisseur (p. 269).

<sup>339</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1882, p. 70.

tendance à la dysharmonie, Boileau a même composé quelques vers satiriques particulièrement dissonants, qui sont cités par Quicherat :

Maudit soit l'auteur dur, dont l'âpre et rude verve,  
Son cerveau tenaillant, rima malgré Minerve ;  
Et de son lourd marteau martelant le bon sens,  
A fait de méchants vers douze fois douze cents<sup>340</sup>.

Certains vers, même chez les poètes les plus renommés, sont ainsi devenus modèles à éviter ; il est évident que les choix de ces vers témoignent du progressisme ou du conservatisme théorique des auteurs de traités. Ainsi Clair Tisseur, se référant à la règle de Boileau, s'en prend spécifiquement à Verlaine, sous prétexte des dissonances présentes dans certains vers<sup>341</sup> :

Ton cher corps rare, harmonieux...<sup>342</sup>  
  
C'est ainsi que les choses vont,  
Et que les raillards fieffés font<sup>343</sup>.

À cet égard, Quicherat est peut-être, dans cette édification des principes d'harmonie par la stigmatisation des poètes, le plus « scientifique », puisqu'il est peut-être le plus didactique dans sa recherche des causes de dissonances. Il évoque pour exemples « la succession de plusieurs consonnes rudes »<sup>344</sup> (« Ce fils donc qu'a pressé la soif de la vengeance », Corneille), les vers qui seraient trop « monosyllabiques »<sup>345</sup>, ici au sens d'alexandrins contenant beaucoup de monosyllabes (« Un feu qui de mes sens est même encor le maître », Voltaire), les inversions (« Ne perds-je pas assez, sans doubler l'infortune », Corneille), « la répétition de la même lettre dans une suite de mots »<sup>346</sup> (« Que, quelque amour qu'elle ait et qu'elle ait pu donner », Corneille), « une syllabe initiale et une syllabe finale qui sont pareilles »<sup>347</sup> (« Barbin impatient chez moi frappe à la porte », Boileau), les « hiatus déguisés »<sup>348</sup> ; s'y ajoutent des corrections sur les homophonies, notamment pour bannir les homophonies entre hémistiche et fin de vers, ou entre les césures à l'hémistiches, ou encore sur la justesse des rimes. Toujours est-il que cette succession d'interdictions est ce qu'un jeune poète du XIX<sup>e</sup> siècle pouvait trouver de plus précis et de plus méthodique pour se construire des critères d'harmonie :

---

<sup>340</sup> Boileau, *Épigrammes*, XIII, « Vers en style de Chapelain ».

<sup>341</sup> Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon, 1893, p. 272 et sqq.

<sup>342</sup> Verlaine, « À la princesse Roukhine ».

<sup>343</sup> Verlaine, « L'impénitent ».

<sup>344</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1882, p. 71

<sup>345</sup> Ibid.

<sup>346</sup> Ibid., p. 72.

<sup>347</sup> Ibid.

<sup>348</sup> Ibid., p. 73.

un ensemble d'enfreintes à ne pas commettre. Ici, l'objection se présente plus que rapidement, d'expliquer que les répétitions de consonnes rudes peuvent avoir, quand elles sont maniées avec adresse, un but esthétique, si ce n'est symbolique.

Nous retrouvons le seul élément commun et fiable pour les critères harmoniques : le jugement du goût ; car ce qui peut-être considéré comme faute de goût en un temps peut-être considéré comme audace avant-gardiste en un autre, et la limite entre répétition excessive de consonne et volonté de rupture – ou d'expressivité – est particulièrement fine.

Une fois établies les deux sources théoriques les plus répandues, à savoir son origine dans l'équilibre rythmique ou dans l'esthétisme sonore, il est important, pour évaluer l'impact sur le traitement théorique de l'harmonie au XIX<sup>e</sup> siècle, de recenser aussi les différents types d'harmonies, car la typologie de l'harmonie, que cette versification a établie, est modelée sur les lectures du vers antique, et les auteurs exemplaires retenus comme modèles dans cette typographie théorique sont issus du corpus poétique latin ou grec.

## Typologie de l'harmonie

Je n'admire point aveuglément tout ce qui vient des anciens. Je les trouve fort inégaux entre eux. Il y en a d'excellents : ceux mêmes qui le sont ont la marque de l'humanité, qui est de n'être pas sans imperfection.

Fénelon, Lettre sur les occupations de l'Académie française

Dans la tradition critique du XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons d'ores et déjà pu remarquer une dichotomie lexicale quant à l'usage du terme « harmonie », entre son emploi commun, synonyme signifiant d'élégance ou d'esthétique et son emploi technique, comme objet d'analyse. Dans son acception commune, il est déjà très difficile de parvenir à définir ce qui se cache derrière ce terme. Dans son *Traité de versification française*, publié en 1671, Richelet évoque le fait que « les vers de sept syllabes ont de l'harmonie, et ils sont propres à exprimer les choses très vivement »<sup>349</sup>. Mais avoir de l'*harmonie*, qu'est-ce ? Ne s'agirait-il que de trouver un vers joli à l'oreille ? Outre cette dimension esthétique, Richelet évoque le fait que les vers sont « propres à exprimer les choses très vivement »<sup>350</sup> ; le fait est que l'harmonie, l'accord d'un élément avec un autre, s'est également vue définir par un rapport entre sonorité et objet, qu'il s'agisse du rapport entre son et objet évoqué, ou entre son et émotion exprimée.

Au siècle suivant, dans son ouvrage *Les beaux arts réduits à un principe*, Charles Batteux, érudit et philosophe du XVIII<sup>e</sup> siècle, théorise trois types d'harmonie, dans l'écriture poétique, qui découlent tous de sa définition même de l'harmonie, fameux principe des beaux arts, qui sert ce même principe d'expression artistique :

L'Harmonie, en général, est un rapport de convenance, une espèce de concert de deux ou de plusieurs choses. Elle naît de l'ordre, et produit presque tous les plaisirs de l'esprit. Son ressort est d'une étendue infinie ; mais elle est surtout l'âme des beaux Arts. Il y a trois sortes d'Harmonie dans la poésie [...] <sup>351</sup>.

Cette définition de l'harmonie, qui marque clairement l'esthétique classique du critique, l'amène à déduire une première forme d'harmonie, qui relève simplement de l'adéquation entre sujet et registre littéraire : « celle du style, qui doit s'accorder avec le

---

<sup>349</sup> Pierre Richelet, *La versification française, ou l'art de bien tourner les vers*, Loyson, Paris, 1671, p. 55.

<sup>350</sup> Ibid.

<sup>351</sup> Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Durand, Paris, 1746, p. 169.

sujet qu'on traite, qui met une juste proportion entre l'un et l'autre »<sup>352</sup> ; ce premier type d'harmonie n'est habituellement pas mentionné dans les traités ultérieurs – soit qu'il ait été considéré comme évident, soit que sa mention elle-même ait été considérée comme propre à cette esthétique datée. Ici, le terme de style désigne clairement le registre d'expression, puisque l'auteur donne en exemple la différence entre les « tons » tragique, épique, comique etc.

La deuxième forme d'harmonie, plus spécifique au texte dans sa dimension lexicale, est l'accord entre les sonorités verbales employées et l'objet du texte poétique :

La seconde sorte d'Harmonie consiste dans le rapport des sons et des mots avec l'objet de la pensée. Les écrivains en prose même doivent s'en faire une règle : à plus forte raison les Poètes doivent-ils l'observer ! Aussi ne les voit-on pas exprimer par des mots rudes, ce qui est doux ; ni par des mots gracieux, ce qui est désagréable et dur<sup>353</sup>.

Ces deux premières formes d'harmonie, en plus d'être propres à tous les « beaux arts » chers à Batteux, sont dans leur définition, et d'après le critique, applicables à la poésie autant qu'à la prose. Jusque là, nulle forme d'harmonie qui soit spécifiquement française ou propre du moins à un idiome national ; la troisième forme d'harmonie est plus énigmatique que les deux précédente, ou du moins plus surprenante en regard des autres traités de versification. Observons :

La troisième espèce d'Harmonie dans la Poésie peut être appelée artificielle, par opposition aux deux autres qui sont naturelles au discours et qui appartiennent également à la Poésie et à la Prose. Celle-ci consiste dans un certain Art, qui, outre le choix des expressions et des sons par rapport à leur sens, les assortit entre eux de manière que toutes les syllabes d'un vers, prises ensemble, produisent par leur son, leur nombre, leur quantité, une autre sorte d'expression qui ajoute encore à la signification naturelle des mots.

Chaque chose a sa marche dans l'Univers. Il y a des mouvements qui sont graves et majestueux : il y en a qui sont vifs et rapides ; il y en a qui sont simples et doux. De même la Poésie a des marches de différentes espèces, pour imiter ces mouvements, et peindre à l'oreille par une sorte de mélodie, ce qu'elle peint à l'esprit par les mots. C'est une espèce de chant musical, qui porte le caractère non seulement du sujet en général, mais de chaque objet en particulier. Cette harmonie n'appartient qu'à la Poésie seule ; et c'est le point exquis de la versification.

Qu'on ouvre Homère et Virgile, on y trouvera presque partout une expression musicale de la plupart des objets. Virgile ne l'a jamais manquée : on la sent chez lui, lors même qu'on ne peut dire en quoi elle consiste<sup>354</sup>.

La troisième forme d'harmonie que nous propose Batteux, appartient spécifiquement à la poésie ; de sa définition, assez vague, qui rassemble différents termes aux réalités différentes – son, nombre, quantité etc. –, nous laisserait volontiers supposer que cette

---

<sup>352</sup> Ibid.

<sup>353</sup> Ibid., p. 171-172.

<sup>354</sup> Ibid., p. 172-174.

harmonie, qui a le même but que la deuxième forme, imiter son objet, le fait de manière globale, en additionnant tous les effets, dont certains réservés à l'écriture versifiée. C'est donc finalement un second degré de la deuxième forme d'harmonie, mais plus général et plus difficilement définissable que la simple harmonie imitative sonore.

Un an après l'édition de l'ouvrage de Batteux, Louis Racine propose une typologie différente, bien plus synthétique, et qui est demeurée le fondement des différentes classifications que les théoriciens du XIX<sup>e</sup> siècle établiront :

L'harmonie du discours consiste donc en deux choses : dans l'arrangement des mots, ce que j'appellerai l'Harmonie mécanique ; et dans le rapport de cet arrangement avec les pensées, ce que j'appellerai l'Harmonie imitative. L'unique but des règles de la Versification dans toutes les langues a été la réunion de ces deux harmonies, pour contenter à la fois l'oreille et l'âme<sup>355</sup>.

Face aux trois formes d'harmonie que propose Batteux, les deux formes proposées par Racine ont le mérite de reposer sur des principes fondamentaux bien plus distincts : la première forme d'harmonie, qu'il nomme mécanique – d'autres critiques lui préfèrent le qualificatif « acoustique » – est louable ou condamnable sur le seul critère de l'ouïe ; dans sa dimension mélodique, sa seule vertu est esthétique, et se réalise par l'arrangement des sonorités, quel que soit le sujet traité. C'est ce type d'harmonie que les interdictions proposées par Quicherat, entre autres, concernant les répétitions de consonnes, l'accumulation des monosyllabes, etc. sont supposées garantir. Cette harmonie s'exerce donc dans le rapport des sons entre eux.

L'harmonie imitative de Louis Racine, qui regroupe les deux dernières formes proposées par Batteux, s'exerce au contraire dans le rapport des sons avec l'esprit. Pour créer cet accord entre forme de vers et spiritualité de l'ouïe, les sonorités, mais aussi toutes les modulations que le vers permet – coupes syntaxiques, rimes, dispositions accentuelles, effets rythmiques, enjambements – un réseau d'impressions qui est signifiant par-delà les éléments verbaux eux-mêmes. Cette – oserons nous le terme ? – transcendance, cet exercice de l'esprit dans les sens, est, toujours pour Louis Racine, la marque même de l'écriture poétique la plus haute, dont le modèle le plus excellent ne peut être trouvé ailleurs que chez les poètes antiques :

C'est cette science si difficile de réunir les plaisirs de l'oreille et ceux de l'âme, qui a rendu dans toutes les nations les grands poètes très rares. Homère et Virgile seront toujours à leur tête, parce que dans les plus petites choses l'harmonie de leurs vers imite toujours ce que disent leurs vers<sup>356</sup>.

Rien de surprenant, si Homère et Virgile sont les exempla de cette harmonie spirituelle qu'est l'accord du langage et de la pensée, à ce que Jacques Delille, dans le discours préliminaire de sa traduction des Géorgiques, parue en 1770, ait repris la même

---

<sup>355</sup> Louis Racine, *Réflexions sur la poésie*, t. 3, Desaint et Saillant Libraires, 1747, Paris, p. 148-149.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 161-162.

distinction que Racine, en expliquant la richesse des différentes harmonies auquel il s'est heurté en tant que traducteur :

Je n'ai parlé jusqu'à présent que de cette harmonie générale qui, par l'heureux choix, l'enchaînement mélodieux des mots, flatte agréablement l'oreille. Il est une autre espèce d'harmonie nommée imitative, harmonie bien supérieure à l'autre, s'il est vrai que l'objet de la poésie soit de peindre<sup>357</sup>.

En tant que poète, il délivre une définition qui elle aussi a eu un écho chez ses successeurs, dans un long poème intitulé, non sans raisons, *L'homme des champs, ou les Géorgiques françaises* :

Quels qu'ils soient, aux objets conformez votre ton ;  
Ainsi que par les mots, exprimez par le son.  
Peignez en vers légers l'amant léger de Flore ;  
Qu'un doux ruisseau murmure en vers plus doux encore.  
Entend-on d'un torrent les ondes bouillonner ?  
Le vers tumultueux en roulant doit tonner.  
Que d'un pas lent et lourd le bœuf fende la plaine ;  
Chaque syllabe pèse, et chaque mot se traîne.  
Mais si le daim léger bondit, vole et fend l'air,  
Le vers vole et le suit, aussi prompt que l'éclair.  
Ainsi de votre chant la marche cadencée  
Imite l'action et note la pensée<sup>358</sup>.

Cette distinction entre les deux niveaux d'harmonie est clairement hiérarchisée, puisque l'harmonie mécanique ne sollicite que les sens alors que l'harmonie imitative sollicite le lien entre matière et esprit.

À ce propos, il convient de détailler ici que la doctrine classique, qui a laissé sa marque dans la philosophie esthétique et poétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, est nourrie de la philosophie aristotélicienne, qui place l'imitation au cœur du processus poétique, comme le montrent les premiers mots de la Poétique :

Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς ἀνλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὕσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ ἐτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. Ὡσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς,

<sup>357</sup> *Œuvres de J. Delille*, t. 2, Michaud, Paris, 1824, p. xxxiii.

<sup>358</sup> Jacques Delille, *L'homme des champs, ou les Géorgiques françaises*, IV, v. 428-438. Cité par Héguin de Guerle, p. 89.

οὕτω κὰν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἄρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις.<sup>359</sup>

L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe, et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière. Car si certains – les uns grâce à l'art, les autres grâce à l'habitude – imitent par des couleurs et des figures nombre d'objets en reproduisant leur image, si d'autres le font grâce à la voix, il en est également ainsi dans les arts dont nous avons parlé : tous réalisent l'imitation par le rythme, le langage et la mélodie – que ces derniers soient employés séparément ou combinés entre eux.

Il nous suffit de reprendre les trois types d'harmonie que Batteux a distingués pour retrouver la trace de cette influence d'Aristote : l'adéquation du genre avec l'objet, l'adéquation imitative du langage avec le sujet, et l'emploi « artificiel » des ressources proprement poétiques pour renforcer la faculté imitative du langage, sont toutes marquées du sceau de l'adéquation entre le langage et la réalité, cette imitation du réel, la fameuse mimésis (μιμήσις). Néanmoins, la difficulté et l'obscurité qui accompagnent la notion d'harmonie mécanique sont intrinsèquement liées à cet héritage aristotélicien, puisqu'il semble inconcevable aux théoriciens classicistes que l'euphonie du vers, l'arrangement agréable de ses sonorités et de son rythme, puisse être considérée indépendamment de sa faculté imitative ; d'ailleurs, Batteux ne mentionne même pas ce type d'harmonie mécanique. Aussi n'est-elle souvent qu'évoquée par les théoriciens, laissée dans l'ombre de l'harmonie imitative, dont les exemples sont bien plus sensibles ; elle est ainsi l'un des enjeux de notre questionnement. Nous pouvons observer des rémanences de cette conception aristotélicienne de l'art dans la lettre de Fénelon à l'Académie ; même si ce dernier s'est montré progressiste et ouvert dans son questionnement sur le vers, on peut voir qu'il lui est difficile de concevoir la poésie autrement que par sa caractéristique imitative :

La poésie est sans doute une imitation et une peinture. Représentons-nous donc Raphaël qui fait un tableau : il se garde bien de faire des figures bizarres, à moins qu'il ne travaille dans le grotesque ; il ne cherche point un coloris éblouissant ; loin de vouloir que l'art saute aux yeux, il ne songe qu'à le cacher [...]<sup>360</sup>.

La limite semble fine entre vanité artistique et indépendance vis-à-vis de l'imitation de la nature, et il nous semble en effet que cette perception imitative du processus artistique et poétique a été l'une des idoles qui a connu son crépuscule durant le XIX<sup>e</sup>

---

<sup>359</sup> Aristote, Poétique, I, 1447a, traduction Michel Magnien.

<sup>360</sup> Patrice-Marie Cruice, *Lettre sur les occupations de l'Académie française suivie des lettres de La Motte et de Fénelon sur Homère et sur les anciens, et de dialogues de Démosthène et de Cicéron, d'Horace et de Virgile*, Librairie des livres liturgiques illustrés, Paris, 1847, p. 60.

siècle. Comme nous l'avons vu jusqu'à présent en traitant de l'harmonie, c'est un sujet complexe et très difficile à définir, et le XVIII<sup>e</sup> siècle n'a guère apporté à cette notion par rapport à cette doctrine mimétique comme définition de la poésie. L'intérêt de la référence à Louis Racine, et avec lui à Jacques Delille, est, comme nous le verrons à la fin de cette première étude de l'harmonie, que la question de la traduction – et donc de la fidélité de l'original antique par rapport aux règles de la poésie française – a soulevé un nouveau champ d'interrogations quant à cette notion d'harmonie. Il semble a priori que les évolutions poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle ont questionné fondamentalement, non seulement cette notion d'harmonie, mais aussi la démarche mimétique jusqu'alors attachée à la poésie ; les formes de versification tardives du XIX<sup>e</sup> siècle sembleraient construire une « euphonie » gratuite, à savoir une harmonie qui ait une valeur esthétique en elle-même et pour elle-même, et non plus en rapport avec un objet ou un sentiment qu'il conviendrait d'exprimer dans les vers. Cette question, soulevée elle aussi dans le rapport entretenu avec la versification antique, interrogée et source d'inspiration, ne saurait se résoudre sans une analyse précise de cette notion d'harmonie au long du siècle.

Cette lecture duelle de l'harmonie, principalement mécanique et imitative sur le modèle de Louis Racine, se retrouve sans transformation dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ; prenons ici l'exemple d'Héguin de Guerle :

L'harmonie, un des plus puissants attraits de la poésie, consiste en deux choses : 1<sup>o</sup> dans l'arrangement des mots de la phrase poétique, c'est ce qu'on appelle harmonie mécanique ; 2<sup>o</sup> dans le rapport des sons avec les objets qu'ils expriment, c'est ce qu'on appelle harmonie imitative.

L'harmonie mécanique est ainsi nommée, parce qu'elle ne s'occupe que de l'arrangement des mots pris matériellement ; elle est produite par l'heureuse combinaison des rimes, par l'art de rompre la mesure à propos pour éviter la monotonie, par le secret d'imprimer au vers un rythme poétique<sup>361</sup>.

La définition qu'il donne de l'harmonie mécanique mérite quelques commentaires, puisque son premier exemple n'est pas l'euphonie, mais il évoque la rupture de la mesure ou l'impression d'un rythme poétique ; ces exemples semblent quelque peu équivoques, car le rythme poétique, ainsi que les ruptures de mesure sont souvent en lien avec l'objet du poème, et relèveraient donc plutôt de l'harmonie imitative. Malgré cela, c'est sa définition de cette dernière qui est particulièrement saisissante :

Bien que nos vers se mesurent par le nombre des syllabes qu'ils renferment, et non par leur valeur prosodique, il faut bien se garder d'en conclure qu'ils soient dénués de cette espèce d'harmonie qui résulte du mélange des syllabes longues et brèves. À cet égard, nos poètes se trouvent précisément dans le cas où étaient les orateurs grecs et latins qui n'avaient point de règles fixes pour la distribution des longues et des brèves dans leur prose, mais qui ne laissaient pas de les distribuer avec art. Nos poètes ont

---

<sup>361</sup> C.H. Héguin de Guerle, *Prosodie française, ou règles de la versification française*, Maire-Nyon, Paris, 1836, p. 81-82.

la même facilité, d'où résulte le même avantage, celui de peindre les objets à l'esprit par les sons des mots<sup>362</sup>.

Il est quand même plus que curieux de voir que, pour dresser la comparaison avec la poésie antique, Héguin de Guerle évoque les orateurs antiques, sans même se référer aux poètes ; et pourtant, si l'on analyse son propos, les orateurs sont la source d'une réflexion sur les langues grecque et latine débarrassée du mètre qui impose les schémas quantitatifs, et donc, sur ces langues dans leur dimension purement rythmique, sans entrave d'aucune sorte. Dans le domaine de la littérature française, l'harmonie imitative n'est pas non plus restreinte à la poésie, et prosateurs ou orateurs peuvent être cités pour évoquer les images.

En 1838, dans son *Petit traité de versification française*, Quicherat reprend cette distinction entre harmonie mécanique – à laquelle il ne donne, lui, aucune épithète – et harmonie imitative ; il partage les opinions que nous avons pu évoquer plus haut, faisant de cette sorte d'harmonie l'expression littéraire la plus haute :

Cette analogie de l'harmonie avec l'idée est un besoin du style, et un mérite des grands écrivains. Il y a peu de goût à choisir une couleur repoussante pour représenter des objets gracieux, ou des tons brillants pour des objets hideux<sup>363</sup>.

Dans la démarche analytique qui caractérise son entreprise, il recense les différents ressorts de cette harmonie imitative avec bien plus de précision que ses prédécesseurs ; ainsi commence-t-il par exposer les facultés expressives de la langue et des différentes sonorités qui composent les mots :

Quand la parole exprime un objet qui, comme elle, affecte l'oreille, elle peut imiter les sons par les sons, la vitesse par la vitesse et la lenteur par la lenteur avec de nombreux analogues. Des articulations molles, faciles et liantes, ou rudes, fermes et heurtées, des voyelles sonores, des voyelles muettes, des sons graves, des sons aigus, et un mélange de ces sons, plus lents ou plus rapides, forment des mots qui, en exprimant leur objet à l'oreille, en imitent le bruit ou le mouvement, ou l'un et l'autre à la fois [...] <sup>364</sup>.

L'analyse doit ici être divisée, car ce sont en réalité deux éléments distincts qui sont mis en lumière : non seulement le jeu des consonnes, ces « articulations molles, faciles et liantes, ou rudes et heurtées », celui des voyelles, qu'elles soient « sonores » ou « muettes », celui, en somme, des « sons » et de leur mélange, qui ensemble forment l'agrément des mots ; mais encore, quand Quicherat évoque « ces sons, plus lents ou plus rapides », nous sommes contraints de nous demander ce qu'il peut vouloir signifier par des sons lents ou rapides. À l'ouverture du *Petit traité de versification française*, Quicherat construit sa première partie autour des quantités syllabiques ; mais ce qu'il

---

<sup>362</sup> Ibid., p. 88.

<sup>363</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1882, p. 85.

<sup>364</sup> Ibid., p. 80.

nomme « quantités » ne désigne autre chose que les changements de diction dus aux élisions, aux synérèses ou aux diérèses, qui permettent d’insister sur certains phonèmes ou au contraire de glisser sur certains mots ou au sein de certains éléments syntagmatiques. Dans le maniement de ces sonorités – et nous touchons là une délicatesse analytique à la fois paradoxale et très intéressante dans l’œuvre critique de Quicherat – l’équilibre est tenu entre harmonie mécanique et harmonie sonore imitative ; soyons plus précis : les phénomènes d’harmonie sonore qui nuisent à l’harmonie mécanique, telle que nous l’avons définie, sont « autorisés » quand leur valeur imitative compense leur dévalorisation mécanique. Si certaines « fautes » ont pu être condamnées au nom de la beauté sonore dans la diction du vers – nous pouvons ici penser à certains hiatus ou à certaines répétitions de consonnes rudes à l’ouïe, elles deviennent pertinentes dès lors qu’elles sont faites dans un but imitatif qui ne soit pas démesuré :

Nous avons vu que certaines rencontres effectives de voyelles, certains hiatus réels, sont permis dans notre versification, comme aussi l’h aspirée après une voyelle. S’il est vrai que ce conflit de voyelles a dans les cas ordinaires quelque chose de dur, il est également vrai que le poète peut en tirer des effets d’harmonie imitative<sup>365</sup>.

En dehors de ces pures et simples sonorités, encore qu’elles aient un impact aussi bien mélodique que rythmique, comme nous venons de le voir, la structuration syntagmatique joue également un rôle essentiel dans la faculté expressive imitative du vers :

On produit encore l’harmonie imitative par le choix des syllabes longues ou brèves, pesantes ou rapides, par la disposition des accents, la place d’un mot, l’emploi d’une inversion<sup>366</sup>.

Au choix des phonèmes et de leur diction, et à leur impact sur la vitesse de prononciation, Quicherat ajoute également les arrangements syntagmatiques ; puisque, dans sa théorie, l’accent tonique – l’accent rythmique introduit par Becq de Fouquières ne le sera que bien plus tard dans le siècle – est intrinsèquement lié aux mots, et sa place étant d’ailleurs, dans les grandes lignes, inamovible dans les mots phonologiques, les inversions ont par exemple une conséquence directe sur le schéma accentuel ; intégrer l’accent tonique au cœur de l’harmonie imitative suggère donc que la pulsation rythmique, la cadence, peut se voir ralentie ou accélérée en fonction de l’effet recherché. Quicherat cite d’ailleurs des vers célèbres, dont un vers du Cid pour la légèreté de sa cadence, facilement remarquable dans la multiplication des accents toniques dans le deuxième hémistiche :

---

<sup>365</sup> Ibid., p. 85-86.

<sup>366</sup> Ibid., p. 86.

Je vais les déplorer : va, cours, vole, et nous venge<sup>367</sup>.

Au contraire, pour la lourdeur de la cadence, il cite deux vers de Boileau, où les accents réguliers et peu nombreux s'associent aux sonorités nasales pour imiter le rythme de la procession :

Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,  
Promenaient dans Paris le monarque indolent<sup>368</sup>.

Comme nous l'avons déjà évoqué, une des grandes valeurs des analyses de Quicherat concernant le fonctionnement du vers français, repose dans le fait qu'il est aussi l'auteur d'un traité de versification latine qui a fait date, et ce n'est pas une coïncidence si les deux traités partagent la même structure ; ainsi, après avoir fait la liste des différentes sources de dysharmonies potentielles dans le vers latin, il étudie les différentes sources d'harmonie imitative, toujours en latin :

On voit que nous donnons à ce nom d'harmonie imitative un sens fort étendu. Nous n'avons pas seulement en vue l'onomatopée, c'est-à-dire l'emploi de certains mots dont les syllabes douces ou rudes, sourdes ou sonores, semblent mettre sous les yeux l'objet qu'ils expriment. Ce serait bien restreindre les moyens d'imitation, et s'en tenir à celui peut-être dont le goût prescrit l'emploi le plus modéré. On imite encore la nature en faisant prédominer dans un vers le dactyle ou le spondée ; en le coupant d'une certaine manière ; en plaçant une élision à propos ; quelquefois en omettant la césure, quelquefois même l'élision<sup>369</sup>.

Nous remarquons immédiatement que les éléments sonores qui construisent l'harmonie imitative latine sont les mêmes qu'en français : l'« onomatopée », les sonorités syllabiques, mais aussi la cadence ; les accélérations et ralentissements dans la cadence et dans le rythme, que nous voyons reposer dans les diérèses, les synérèses ou les élisions, sont ici plus simplement construits par le biais du système quantitatif.

Les coupes secondaires peuvent également être à l'origine des effets d'harmonie imitative ; pour ce qui est du vers latin, ces coupes ou suspensions peuvent aussi bien être des césures que des diérèses (pause rythmique entre deux pieds métriques) ; dans ce rythme saccadé ou dans ces interruptions de la diction, Quicherat voit une interruption de pensée qui plonge le lecteur dans l'attente :

---

<sup>367</sup> Corneille, *Le Cid*, I, 5, v. 30. Soit qu'il l'ait cité de mémoire, soit qu'il ait lu une autre leçon du texte, Quicherat cite : « Je m'en vais les pleurer. Va, cours, vole, et me venge. » ; nous donnons ici la version du vers tel qu'il est donné dans la leçon moderne la plus répandue. À titre informatif, dans l'édition originale de 1637, le vers apparaît sous la forme « Je m'en vais les pleurer, va, cours, vole et nous venge ».

<sup>368</sup> Boileau, *Le Lutrin*, II, v. 131-132.

<sup>369</sup> Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification latine à l'usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826, p. 157.

On peut donner le nom de suspensions à certaines coupes de vers, qui offrent l'image d'un objet physique suspendu, ou peignent la chute d'un corps, ou qui, placées dans un récit, tiennent l'esprit incertain, et lui font attendre avec curiosité la pensée qui va suivre<sup>370</sup>.

Il appuie cette interprétation sur un exemple de Virgile :

Ut primum cessit furor, et rabida ora quierunt<sup>371</sup>.

Son analyse est la même pour les coupes françaises, alors qu'il consacre un paragraphe entier de l'harmonie imitative, qu'il intitule « Harmonie imitative résultant de la césure, des coupes et des suspensions »<sup>372</sup>. Pour donner des exemples, il cite un vers de Racine, mais aussi un vers de Delille, extrait de sa traduction des Géorgiques :

L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux  
Parmi des flots d'écume un monstre furieux<sup>373</sup>.

Le coursier, l'œil éteint et l'oreille baissée,  
Distillant lentement une sueur glacée,  
Languit, chancelle, tombe, et se débat en vain<sup>374</sup>.

Il est particulièrement intéressant de voir que cet effet de suspension par une coupe est déjà présent dans les vers originaux de Virgile, soulignant que, comme promis dans son discours préliminaire, Delille a rendu harmonie pour harmonie dans sa lutte contre les vers latins :

Labitur infelix studiorum atque immemor herbae  
Victor equus fontisque avertitur et pede terram  
Crebra ferit ; demissae aures, incertus ibidem...

Ce phénomène des coupes qui servent l'harmonie imitative est inséparable de celui de l'enjambement, qui, par son fonctionnement même, les sollicite. Nous avons déjà cité, à propos dans l'étude de l'œuvre d'André Chénier, un passage du Traité de versification latine de Quicherat qui souligne la différence de conception des deux versifications à l'égard des figures de l'enjambement :

---

<sup>370</sup> Ibid., p. 171.

<sup>371</sup> Virgile, *Énéide*, VI, v. 102. Voici l'interprétation de Quicherat : « Il s'agit de l'inspiration qui abandonne la prêtresse. Le vers marque par sa chute que l'inspiration est suspendue ».

Delille traduit le vers ainsi : « Enfin sa rage tombe, et son délire cesse ».

<sup>372</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1882, p. 89.

<sup>373</sup> Racine, *Phèdre*, V, 6.

<sup>374</sup> Virgile, *Géorgiques*, III, v. 498-500, traduction de Jacques Delille.

Le génie de la poésie latine demande essentiellement que chaque vers ne soit pas terminé par un repos, et que la plupart du temps, un ou plusieurs mots, nécessaires au sens d'une phrase, soient renvoyés au vers suivant. En un mot, l'enjambement, interdit à notre poésie, est une condition de la poésie latine. Après un certain nombre de pareils rejets, que l'on a eu soin de varier pour éviter la monotonie, la phrase se termine avec le vers, et l'esprit, dont l'attention a été soutenue par cet heureux enchaînement, semble reprendre haleine, pour la prêter encore. Le poète ne rejette pas sans choix les mots qui seraient rebelles à l'arrangement de son vers. [...] Sous le premier rapport, les mots rejetés ne devront pas être des mots d'une médiocre importance dans l'ensemble de la phrase. Destinés à fixer l'attention, ils doivent la mériter et rien ne paraît plus faible, rien ne nuit plus à l'effet d'une phrase qu'un rejet insignifiant<sup>375</sup>.

Et pourtant, même si cet enjambement est commun dans la versification latine, Quicherat lui reconnaît une nouvelle fois une vertu expressive, qui en fait un des ressorts le plus courants de l'harmonie imitative :

Nous avons dit que les poètes rejetaient souvent des mots d'un vers à l'autre, sans aucune intention d'harmonie imitative. Mais souvent aussi ils adoptent une coupe à dessein, parce qu'elle est capable plus que tout autre de rendre leur idée d'une manière pittoresque<sup>376</sup>.

Il en donne de très nombreux exemples, et nous ne pouvons résister ici au premier qu'il évoque, extrait lui aussi de l'œuvre de Virgile, alors que Cyrène entend les plaintes de son fils Aristée :

At mater sonitum thalamo sub fluminis alti  
Sensit : eam circum Milesia vellera nymphae  
Carpebant, hyali saturo fucata colore<sup>377</sup>;

Son avis est paradoxalement le même sur le vers français ; bien que l'enjambement soit « interdit à notre poésie », il en demeure une figure d'harmonie imitative particulièrement expressive :

L'enjambement reporte dans un vers un ou plusieurs mots qui sont le complément grammatical du vers précédent. Employé avec art, il est une des ressources de l'harmonie imitative.<sup>378</sup>

---

<sup>375</sup> Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification latine à l'usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826, p. 148-149.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>377</sup> Virgile, *Géorgiques*, IV, v. 333-334. Delille traduit comme suit, sans avoir rendu le premier rejet latin (celui de sensit) souligné par Quicherat (mais en conservant le deuxième, carpebant) :

Cyrène entend sa voix au fond de son séjour :  
Près d'elle, en ce moment, les nymphes de sa cour,  
Filaient d'un doigt léger des laines verdoyantes ;

<sup>378</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1882, p. 93.

Une nouvelle fois, Quicherat donne une longue série d'exemples, classés selon le nombre de syllabes qui sont rejetées ; parmi ces exemples, nous ne pouvons que mentionner celui qu'il emprunte encore à Delille et à sa traduction des Géorgiques. Ici, le traducteur isole par une coupe secondaire « Il marche » et rejette « Bondit », comme Virgile a isolé Ibat et rejeté Exsultans :

Protée en ce moment quittait le sein de l'onde :  
Il marche ; près de lui le Peuple entier des mers  
Bondit, et fait au loin jaillir les flots amers.

Cum Proteus consueta petens e fluctibus antra  
Ibat : eum vasti circum gens humida poti  
Exsultans, rorem late dispergit amarum<sup>379</sup>.

Voilà réunis les principaux mécanismes qui, selon Quicherat, participent à donner aux vers ses potentialités harmoniques imitatives. Après avoir étudié ces différents outils harmoniques, Quicherat relève lui-même la dimension délicatement paradoxale de ces outils : la plupart de ces éléments harmoniques reposent sur des procédés qui, outre leur dimension expressive, sont usuellement déconseillés, voir proscrits dans les règles de la versification. Quicherat en a déjà fait le constat pour ce qui est de la versification latine :

En résumant toutes ces observations sur l'harmonie imitative, nous pouvons en tirer cette remarque générale, que les effets se produisent en violant les règles établies. Ce moyen est naturel : on est insensible à ce qui reste toujours dans l'ordre. C'est par d'heureuses irrégularités que les arts parviennent à nous ébranler de manière si puissante. Toutefois il ne faut pas abuser de ces secrets de la poésie. Une recherche inconsidérée de l'harmonie imitative conduit à l'exagération : il faut que les effets paraissent naturels, et que le travail ne se laisse pas apercevoir. [...] Le génie trouve les beautés ; le faux goût les dénature en les outrant<sup>380</sup>.

Observons maintenant comment il a littéralement réécrit le passage pour l'adapter à son Petit traité de versification française, illustrant à quel point cet équilibre esthétique entre talentueuse enfreinte aux règles à des fins imitatives et fautes de goût par excès ou ignorance est au cœur des deux versifications parallèles :

Nous avons insisté sur ces effets de l'harmonie imitative pour montrer que notre versification, qu'on accuse d'être timide, monotone, et qu'on a essayé, dans ces derniers temps, de dénaturer par des licences exagérées, est, entre les mains des grands poètes, hardie et variée, sans sortir toutefois des limites du goût. En français, comme dans les autres langues, la poésie ne produit l'harmonie imitative qu'en s'éloignant de ses habitudes. Elle n'a pas coutume de s'imposer le choix de telles lettres, de telles consonances, de violer les règles de l'hiatus, de la césure ; de se permettre l'enjambement : quand elle le

---

<sup>379</sup> Virgile, Géorgiques, IV, v. 429-431.

<sup>380</sup> Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification latine à l'usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826, p. 180.

fait, son intention est d'autant plus frappante. Semblable aux autres arts, c'est par des procédés plus rares, c'est en quelque sorte par des heurtements qu'elle ébranle d'une manière plus énergique. Toutefois il ne faut pas abuser de ces moyens : une recherche inconsidérée de l'harmonie imitative trahit l'affectation. [...] Le génie trouve les beautés ; le faux goût les dénature en les outrant.<sup>381</sup>

La clause de ces deux extraits, rigoureusement identique, ferait finalement la devise de toute l'œuvre critique de Quicherat, ou certainement de tous ses propos sur l'harmonie ; nous pouvons légitimement nous demander si ce point de vue classiciste ne serait pas imposé aux deux objets d'étude, à savoir la poésie latine et la poésie française. Toujours est-il que cette conclusion paradoxale, qui avait été annoncée<sup>382</sup> dès le début de la section analytique de l'harmonie réintroduit une certaine subjectivité dans les analyses développées par Quicherat. Dans son *Traité de versification latine*, nous pouvons le voir condamner ceux qu'il nomme « les poètes latins du second ordre », qui se préoccupaient de la facture du vers et de son harmonie perpétuellement mécanique mais, par conséquent, trop souvent inadaptée :

La poésie ne doit pas s'en tenir à faire entendre à l'oreille une suite de sons capables de la charmer. Tel semble pourtant avoir été le but unique des poètes latins du second ordre. Ils possédaient à fond la facture du vers. Ils ont avec scrupule choisi les consonances, respecté les césures, évité les élisions, et leurs vers pleins de nombre flattent d'abord [...]. Mais cette harmonie soutenue et uniforme ne tarde pas à fatiguer. Tous les vers semblent jetés dans le même moule, et on les a bien comparés à une cloche qui tinte toujours le même son. Outre que la monotonie est toujours un défaut, et que rien ne saurait racheter l'uniformité, la poésie qui se borne à cette harmonie, pour ainsi dire d'étiquette, méconnaît son objet et sa puissance. Son but est de peindre la nature, et, pour y réussir, elle doit varier ses couleurs. Il y a une certaine harmonie qui semble inhérente à l'idée, et qui doit changer selon les objets qu'on décrit, selon les sentiments qu'on exprime. Les poètes, dont nous accusons ici le goût, n'ont pas su empreindre leurs vers de cette teinte locale ; ils rendent les détails les plus familiers de la vie domestique avec le ton solennel d'une description ou d'un discours d'apparat. Fidèles à leur froide harmonie, ils ne savent pas qu'en la négligeant, on obtient souvent d'heureux effets ; ils ne savent pas que c'est quelquefois en choisissant les lettres les moins harmonieuses, les consonances les plus désagréables ; en violant les règles de la césure et même de l'élision ; en employant des coupes de vers peu fréquentes, que l'on transporte le lecteur en face de l'objet que l'on peint, et que l'on produit l'illusion. En un mot, l'harmonie imitative n'a pas été le but de leurs recherches<sup>383</sup>.

Faire de l'harmonie imitative un critère de génie, la véritable ligne de démarcation entre versificateurs et poètes de talents, est une position délicate qu'il n'a développée que pour les auteurs latins, et non sans raisons. Développer cette idée dans le domaine français, c'était se risquer à reléguer certains poètes aux rangs de « versificateurs ». Bien sûr, à cet égard, les exemples choisis pour son traité sont déjà signifiants, et nous

---

<sup>381</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1882, p. 95-96.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 81 : « Dans tous les exemples que nous donnerons de l'harmonie imitative, on verra que les préceptes généraux sont presque constamment violés. ».

<sup>383</sup> Louis-Marie Quicherat, *Traité de versification latine à l'usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826, p. 156-157.

avons déjà commenté le choix classiciste du corpus des vers commentés, comme nous avons déjà souligné l'absence signifiante de Chénier, ou de Hugo dans son traité. En somme, le regard qu'il porte sur l'école moderne repose dans cette limite entre mesure et démesure, et il n'est guère difficile d'imaginer, tandis qu'il fait de Racine l'aune poétique de ce que les audaces harmoniques peuvent apporter à l'expressivité artistique, que Hugo ou Chénier sont dans la démesure dans leur traitement de la césure, des accents ou des phénomènes sonores. L'enjambement chez ces auteurs est trop osé pour un critique qui le proscriit ; les accents toniques sont trop éloignés, dans leur répartition, de ce modèle d'équilibre qu'il construit. Les innovations de Chénier et de Hugo dans la structure rythmique et prosodique, leurs entorses à l'hémistichalité de l'alexandrin classique sont trop prononcées et trop excessives pour que le critique les considère comme autre chose que des excès modernistes.

Outre ce point de vue de Quicherat, il est facile de comprendre que le XIX<sup>e</sup> siècle n'a finalement rien inventé dans l'écriture poétique qui l'aurait rapproché des versifications étrangères ; mais à leur contact, les poètes de la période ont, dans la recherche d'une expressivité nouvelle, généralisé et multiplié des procédés qui n'étaient jusqu'à présent acceptés qu'à titre exceptionnel, ce qui explique le décalage perpétuellement observable entre la modernité de l'écriture poétique et le conservatisme, évolutif mais toujours présent, des traités de théorisation qui l'accompagnent.

Au sein même de cette conception de l'harmonie qui crée un rapport direct entre matière sonore et esprit, deux théoriciens se démarquent dans le siècle pour avoir suggéré de nouvelles formes d'harmonie, qui relèvent peu ou prou de l'harmonie imitative dans son principe, mais qui sont théorisées différemment.

Dans sa *Prosodie de l'école moderne*, Wilhem Ténint propose, en plus de l'harmonie mécanique et de l'harmonie imitative, l'existence de ce qu'il nomme l'harmonie figurative, et qu'il distingue clairement de l'harmonie imitative :

L'harmonie figurative est celle qui fait image, qui peint, par des sons, certaines choses non appréciables à l'oreille, comme l'étendue, ou l'abattement, ou la volupté, ou la colère.

En musique, par exemple, lorsque dans une symphonie on reproduit le roulement du tonnerre, c'est de l'harmonie imitative.

Mais quand, par des sifflements légers, rapides, fugaces, on reproduit les éclairs, un bruit ne pouvant en réalité imiter une lueur, ceci vient de l'harmonie figurative.

Cette distinction, qui n'a jamais été faite, est très importante<sup>384</sup>.

C'est finalement une distinction extrêmement fine qu'il opère, puisque l'harmonie figurative imite elle aussi ; mais quand l'harmonie imitative se sert de mécanismes sonores pour reproduire des mécanismes sonores, l'harmonie figurative elle, se sert de

---

<sup>384</sup> Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, Paris, 1844, p. 132-133.

mécanismes sonores pour refléter des concepts qui ne sont pas du même ordre, mais qui relève d'autres sens, voire de l'ordre émotionnel ou idéal. Afin d'approfondir cette définition qui peut ne pas sembler des plus évidentes, Ténint donne un exemple signifiant :

Il y a des vers, et nous parlons des alexandrins, qui sont immenses, et d'autres qui sont courts et étriqués ; les uns et les autres ont pourtant la même mesure. D'où vient cette différence ? Serait-ce que les premiers renferment plus d'idées que les seconds ? En général on peut l'affirmer ; mais, pourtant, il n'en est pas toujours ainsi.

Par exemple, voici un vers qui renferme deux idées :

Son bras est vaincu, mais non pas invincible.

Corneille

Et un autre vers qui ne présente qu'une peinture :

Et les immenses nuits des pôles étoilés...

Hugo.

Eh bien ! le premier vers, quoique magnifique, est petit ; et le second est vaste, spacieux, infini, bien qu'il ne s'y trouve qu'une image. On dirait qu'il a vingt syllabes. Il ne s'agit pas ici de bruit imité, mais de la peinture des nuits sans fin, et de la voûte du ciel large, constellée et profonde<sup>385</sup>.

Cette évocation, grâce cette « harmonie » figurative, des facultés d'ouverture du vers, de cette expressivité resserrée ou au contraire élargie, même si le nombre de syllabes ne varie pas, ne peut que nous évoquer cette capacité à exprimer « le plein, le large, le copieux » que Sainte-Beuve trouvait dans le vers antique<sup>386</sup>.

Georges Pellissier fait lui aussi cette distinction au sein de l'harmonie imitative, entre harmonie imitative dans laquelle les sons imitent des phénomènes physiques, sonores, et harmonie imitative dans laquelle les sons sont le reflet d'un élément spirituel ou émotionnel ; seulement, Pellissier, au lieu de la nommer harmonie figurative sur le modèle de Ténint, la rebaptise harmonie « symbolique ». Il ne la définit guère, mais au contraire, de manière assez ironique, en profite pour stigmatiser les traités qui en ont parlé en des termes parfois trop peu scientifiques :

Tous les manuels de rhétorique et de versification traitent longuement de l'harmonie imitative ; mais, sur ce terrain, la pente est glissante vers la superstition : combien de poètes anciens ou modernes se sont vu attribuer, par de zélés commentateurs, des intentions qu'ils n'avaient jamais eues ! Toutefois, en refusant de nous associer à de trop ingénieuses remarques, dont la subtilité paraît n'avoir pas de limites, il n'est pas dans notre pensée de vouloir méconnaître l'effet de l'harmonie symbolique ; seulement, nous nous contenterons d'en indiquer, s'il est possible, le caractère général, sans essayer de donner des règles

---

<sup>385</sup> Ibid., p. 138.

<sup>386</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Michel Lévy Frères, Paris, 1863, p. 177.

précises et d'assigner à chaque lettre, voyelle ou consonne, le genre d'impression morale qu'elle éveille dans notre âme<sup>387</sup>.

Le jugement de Pellissier, qui adopte par ses propos une posture critique scrupuleuse, est particulièrement sévère vis-à-vis de ses prédécesseurs, d'autant plus que lui-même, paradoxalement à cause de ce scrupule intellectuel, en ayant peur de tomber dans des tirades « superstitieuses », ou peut-être face à la difficulté de catégoriser et de rationaliser ce qui n'est pas rationalisable, se refuse à définir, et ne donne finalement pas d'analyse précise de cette harmonie symbolique :

On y sent instinctivement je ne sais quel accord intime et profond entre les sons et les sentiments : des deux parts, c'est la même tristesse voilée et pénétrante. Ce rapport, toute secrète que la loi puisse en être, ne paraît pas contestable ; [...] cette analogie mystérieuse qui tend à mettre en accord le son et le sentiment, comme le sentiment et le rythme. On peut dire, en somme, que l'harmonie symbolique est une sorte de musique descriptive, dans laquelle les mots sont à la fois des signes logiques et des notes : nous avons en même temps le livret et la partition<sup>388</sup>.

Lui qui reprochait à ses prédécesseurs, sur ce sujet d'avoir tenu des propos trop « superstitieux », nous le voyons se refuser à donner une définition analytiquement précise de ce phénomène d'harmonie, mais il offre une compréhension qui se fait instinctivement, par une « loi toute secrète », une « analogie mystérieuse », finalement comparée à une sorte de musique. Si ses prédécesseurs ont parfois laissé certaines zones d'ombre théoriques, au moins ont-ils eu le mérite de tenter une analyse du phénomène.

Qu'on la nomme donc harmonie figurative ou harmonie symbolique – cette dernière appellation ayant l'intérêt de faire revivre le sens premier du mot symbole, cette distinction dont Ténint dit qu'elle est « très importante », ne semble pourtant pas avoir un caractère intellectuel particulièrement remarquable. À tout le moins les prédécesseurs critiques de Ténint et Pellissier l'avaient-ils étudiée en analysant l'harmonie imitative en générale ; cette séparation entre harmonie imitative matérielle et harmonie imitative symbolique est peut-être trop péremptoire puisque l'harmonie imitative matérielle crée déjà nécessairement un lien entre matière et idée qui satisfait aux exigences de la dimension spirituelle que les théoriciens prêtent à l'écriture poétique, tout en continuant de l'asservir à la « vertu » mimétique aristotélicienne.

---

<sup>387</sup> Georges Pellissier, *Traité théorique et historique de la versification française*, Garnier frères, Paris, 1894, p. 95.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 97.

## Traduire l'harmonie

Lorsque tout me ravit, j'ignore  
Si quelque chose me séduit.  
Elle éblouit comme l'Aurore  
Et console comme la Nuit ;

Et l'harmonie est trop exquise,  
Qui gouverne tout son beau corps,  
Pour que l'impuissante analyse  
En note les nombreux accords.

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Tout entière »

Dans le discours préliminaire de sa traduction des *Géorgiques*, Delille, expliquant les difficultés rencontrées pour traduire des vers latins, évoque la problématique du reflet de l'harmonie ; tandis que, selon lui, la quantification des voyelles latines donne une source identifiable à l'harmonie du vers, l'« indécision » de la langue française ne permet a priori pas d'identifier des mécanismes harmoniques équivalents pour rendre une traduction fiable de la musicalité des vers. Nous nous attacherons ultérieurement à étudier le lien potentiel entre quantité des voyelles et harmonie, l'important restant de remarquer que l'interrogation sur les fondements communs de l'harmonie dans le vers ne pouvait venir que d'une entreprise de traduction :

[...] Mais il faut en convenir, c'est peut-être à cet égard que la langue latine l'emporte le plus sur la nôtre. La quantité des syllabes, dont la brièveté ou la longueur précipite ou ralentit le vers, était déterminée chez les Latins. Nous avons aussi des brèves et des longues, mais beaucoup moins marquées ; notre prosodie n'est point décidée comme celle des anciens, et cette indécision laisse tout le jugement et tout le travail de l'harmonie à l'oreille et au goût du plus poète<sup>389</sup>.

Rien d'étonnant à ce que ce soit sa traduction qui ait soulevé cette question. Apprécier la musicalité des vers latins, et proposer une traduction en vers français qui aient une harmonie proprement française est une chose, mais traduire des vers latins en essayant de conserver les mêmes éléments harmoniques que ceux du texte original en est une autre. Dans une tendance d'apprentissage propre à son siècle, Delille voyait dans la traduction, non une volonté de transmission, mais l'occasion d'améliorer les possibilités créatrices de la langue française :

---

<sup>389</sup> *Œuvres de J. Delille*, t. 2, Michaud, Paris, 1824, p. XXXIII-XXXIV.

Écrire un ouvrage original dans sa langue, c'est, si j'ose m'exprimer ainsi, consommer ses propres richesses : traduire, c'est importer en quelque façon, par un commerce heureux, les trésors des langues étrangères. En un mot, les traductions sont pour un idiome ce que les voyages sont pour l'esprit<sup>390</sup>.

Comme il est intéressant de remarquer que les questionnements du XIX<sup>e</sup> siècle, sur la perméabilité du vers français aux versifications étrangères, se présageaient déjà dans ce discours préliminaire ! Et pour cause : considérer les choses sous cet angle, ce n'est pas présenter le vers français comme un aboutissement, travaillé pendant des décennies, mais comme une forme d'art en mutation perpétuelle, encore perfectible, et peut-être trop longtemps tourné vers lui-même. Traduire un ouvrage étranger dans sa langue propre, c'est donc thésauriser les ressources poétiques et harmoniques des autres langues dans une dialectique artistique unique. Le concept est beau, même s'il faudrait d'abord établir ce que sont précisément les « trésors des langues étrangères » alors que d'un critique à l'autre, d'un siècle à l'autre, le concept d'harmonie est au moins aussi fluctuant que celui d'accent ou aussi problématique que la définition du vers hors d'une époque donnée.

Un phénomène harmonique en poésie est un concept difficile à définir, et d'autant plus à analyser ; les différents critiques qui s'y sont essayés ont rencontré un obstacle ontologique majeur, puisqu'il ne peut y avoir de définition précise de l'harmonie sans comprendre les facteurs participatifs qui la créent. La question définitionnelle est posée dans le type même de corpus auquel nous nous attachons : l'harmonie est-elle propre au langage, et, de fait, présente dans la prose ? En ce cas, existe-t-il alors une forme d'harmonie spécifique à l'écriture versifiée ? Une fois encore, les entreprises de traduction apportent une hypothèse fondamentale pour répondre à ces interrogations, et Delille a fait le choix audacieux de traduire les *Géorgiques* en vers parce qu'il avait confiance dans les ressources harmoniques propres au vers français :

J'ai préféré traduire en vers, parce que, quoiqu'en dise l'abbé Desfontaines, la fidélité d'une traduction de vers en prose est toujours très infidèle.

Un des premiers charmes des vers est l'harmonie. Or, l'harmonie de la prose ne saurait représenter celle des vers. La même pensée, rendue en prose ou en vers, produit sur nous un effet tout différent. Il y a dans *La Bruyère* et dans *La Rochefoucauld*, autant de pensées fines et vraies que dans *Boileau*. Or, on retiendra quarante vers de *Boileau*, contre dix lignes de ces deux auteurs. C'est que l'oreille cherche naturellement le rythme, et surtout dans la poésie<sup>391</sup>.

Dans cet extrait de son discours préliminaire, Delille fait appel, de manière désordonnée, à plusieurs notions qu'il convient de départager. Il trace un lien direct entre harmonie et rythme ; si le principe fondamental n'est pas dénué de pertinence – et nous avons déjà étudié cette lecture harmonique du rythme – la confusion entre le

---

<sup>390</sup> Ibid., p. XXXIX.

<sup>391</sup> Ibid., p. XXXIX-XL.

rythme construisant l'harmonie et le rythme facilitant la mémorisation est dommageable : les éléments rythmiques qui rendraient les vers de Boileau plus facilement mémorisables que la prose de La Bruyère ou de La Rochefoucauld (homophonies, procédés allitératifs, rythme syntagmatique) pourraient être présents et analysables dans une prose lapidaire – et s'il y a un genre facilement mémorisable car lapidaire, c'est bien celui de la maxime.

Ce postulat liminaire implique également que l'harmonie peut plus facilement être traduite d'un vers latin à un vers français qu'être traduite en prose, ce qui signifie que Delille envisage sans obstacle qu'il existe assez de similitudes entre les deux versifications pour que la traduction puisse refléter l'harmonie originale. Concernant les objections que l'abbé Desfontaines, cité par Delille, propose contre la traduction en vers, il évoque le rapport conflictuel connu de tout traducteur, entre esthétisme de la traduction et fidélité au vocabulaire et à la pensée qu'il véhicule ; ce rapport de tension place la traduction de l'harmonie dans une position délicate, puisque la traduction de la pensée juste peut rendre difficile le rendu d'un procédé allitératif, tandis que le respect de ce dernier peut pousser à un choix lexical trop éloigné. Aussi l'abbé Desfontaines proscrit-il en effet la traduction en vers, à titre d'infidélité, mais aussi la traduction en prose, par souci d'esthétisme :

C'est une entreprise peu raisonnable, au gré de quelques personnes d'un goût délicat, de vouloir traduire les Poètes, soit en Prose, soit en Vers. La Prose peut rendre exactement le fond de la pensée ; mais elle n'en peut exprimer l'énergie, ni les agréments, qui dépendent de l'arrangement & du choix des mots, de la mesure, de la cadence de l'harmonie. Une traduction en Vers n'est jamais fidèle, & ne peut être qu'une imitation, surtout si le Poème qu'on traduit est un peu long<sup>392</sup>.

En vers ou en prose, il semblerait, pour l'abbé Desfontaines, que la meilleure façon de ne pas trahir l'harmonie des vers latins soit de ne pas les traduire. Aussi, quel que soit l'avis critique que l'on puisse porter sur la pertinence d'une traduction en vers, ou sur la résignation à la traduction en prose, l'harmonie et sa « translation » d'une langue à une autre demeure au centre de la problématique de traduction, pour en être d'ailleurs l'élément le plus périlleux.

La bivalence de la notion d'harmonie est d'autant plus mise à nu dans les entreprises de traduction qu'elle représente la double difficulté fondamentale du traducteur, le fil d'équilibriste sur lequel toute traduction s'avance : traduire l'harmonie, c'est tendre perpétuellement entre la fidélité à l'harmonie originale et la création d'une harmonie propre à la langue adaptée. Delille encore :

---

<sup>392</sup> Abbé Desfontaines, Observations sur les écrits modernes, t. 3, « Des traductions », p. 217.

Une suite de mots est harmonieuse dans l'original ; ceux qui y répondent immédiatement peuvent n'être pas aussi mélodieux : l'âpreté de sons va donc prendre la place de l'harmonie<sup>393</sup>.

C'est donc une tâche doublement ardue que le traducteur s'impose ; et si nous revenons sur la question de la légitimité du vers français dans la traduction du vers étranger, et, dans le cas de Delille, du vers latin, le poète traducteur va jusqu'à avancer que la prose n'a pas le caractère suffisamment harmonieux pour traduire l'harmonie de la langue originale, car elle est trop pesante et trop lente :

Enfin le caractère de la prose diffère trop de celui des vers. Ceux-ci ont une hardiesse qui effraie la timidité de l'autre : une vivacité de mouvement qui contraste avec sa pesanteur, une rapidité de marche que sa lenteur ne saurait atteindre. Ce qui n'est que saillant en vers, devient tranchant en prose ; ce qui n'est que fort, devient dur ; ce qui n'est que vif, devient brusque ; ce qui n'est que hardi, devient téméraire<sup>394</sup>.

Faisons le jeu de la critique non nuancée à opposer à cette affirmation : serait-ce dire que la prose, par une nature trop volumineuse et trop peu expressive, n'a pas suffisamment d'harmonie pour rendre la beauté des vers ? Nous caricaturons ce qui est une véritable interrogation théorique de cette période, à savoir la question de l'inégalité du vers et de la prose, face aux capacités harmoniques et à la puissance évocatrice qu'elles impliquent. Semblant se pencher, à l'autre extrémité de notre période, en 1893, sur cette même question, Clair Tisseur, après avoir vanté l'harmonie de la prose de Chateaubriand<sup>395</sup> en des termes habituellement utilisés pour l'appréciation de la poésie, inverse le débat entre forme versifiée et forme prosaïque, en définissant l'harmonie comme critère essentiel de l'écriture poétique :

Toute la poésie gît dans l'harmonie des sons<sup>396</sup>.

Son affirmation a le mérite de modifier l'approche poétique exercée par Delille, puisque la question de l'entrave linguistique et métrique dans le passage d'une langue originale à une langue de traduction n'a plus vraiment lieu d'être ; considérons en effet que l'harmonie des sons, séparée de toute notion de mimésis, est le fondement de l'écriture poétique, et il devient aisé de trouver, d'une langue à l'autre, dans leur dimension purement plastique, sonore, des points communs, des critères de ressemblance, qui cependant questionnent l'appréciation de ce type d'éléments esthétiques au sein d'une époque donnée. Et si, comme nous l'avons annoncé précédemment, le poids de la

---

<sup>393</sup> *Œuvres de J. Delille*, t. 2, Michaud, Paris, 1824, p. XLVI.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. XLI.

<sup>395</sup> Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon, 1893, p. 149 : « Pour le surplus les qualités de Chateaubriand : période cadencée, harmonie délicate des vocables, style nombreux, images empruntées avec goût au poète latin, grâce de la pensée ».

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 152.

doctrine classique et la vision du vers comme une prose rimée dont l'élégance est avant tout intellectuelle, il semble que ce poids se soit allégé avec le temps, jusqu'à voir le XIX<sup>e</sup> siècle ériger un nouveau modèle harmonique et plastique pour ce vers français, fruit d'une écriture poétique débarrassée du concept de mimésis après avoir gagné une liberté sonore.



## Chapitre V : La libération plastique du vers

### La rime, seule harmonie sonore ?

Ah ! si ce Dieu sublime échauffant mon génie,  
Ressuscitait pour moi de l'antique harmonie  
Les magiques accords ;  
Si je pouvais du ciel franchir les vastes routes,  
Ou percer par mes chants les infernales voûtes  
De l'empire des morts.

J. B. Rousseau, Odes, III, 1

La notion même d'harmonie, comme nous venons de le voir, est complexe à saisir en une seule définition, puisque ses manifestations sont nombreuses, ses formes multiples, ses sources variées ; en outre, nous avons pu rencontrer, dans les analyses qui ont précédé, deux perspectives d'étude qui se sont distinguées : la conception musicale de l'harmonie, qui n'est propre à aucune langue tout en étant commune à toutes, et une conception esthétique temporelle de l'harmonie, qui repose sur des critères théoriques ancrés dans une époque, ou attachés à une langue spécifique. Toutefois, ces critères théoriques sont eux-mêmes indissociables d'une philosophie esthétique, d'une vision de l'art : c'est le cas du classicisme, dont les définitions de l'harmonie ont clairement montré l'héritage aristotélicien, par la grande part qu'elles réservent à l'imitation, et par les prohibitions que cet héritage implique. Reprenons les différents types d'harmonie laissés par Batteux : l'harmonie mécanique est peu définie, peu traitée sinon par des proscriptions qui nous en dressent une image en négatif, tandis que l'harmonie imitative est clairement supérieure dans la hiérarchie esthétique.

L'influence de la Poétique d'Aristote sur l'esthétique classique a forgé dans les mentalités la définition de l'art comme devant imiter la nature ; ainsi vint la condamnation des artifices qui vont à l'encontre de la nature, et ainsi le vers français devint-il, dans son idéal classique, parfaitement prosaïque. Le raisonnement est cohérent : le vers doit avoir la dimension d'un langage naturel, il doit être fluide, vrai, sans affectation et sans artifice, afin de donner l'illusion de la vérité à son lecteur et à son auditeur. Dominique Bouhours dans *Les entretiens d'Ariste et Eugène*, applique cette notion aristotélicienne de l'esthétique et de l'harmonie :

Ce qu'il y a de remarquable en ceci, et ce qui fait voir plus que tout le reste la simplicité de la langue française : c'est que sa poésie n'est guère moins éloignée que la prose de ces façons de parler figurées et métaphoriques. Les vers ne nous plaisent point s'ils ne sont naturels. [...]. Nos Muses bien loin d'être

libres et emportées comme celles d'Italie et d'Espagne, sans parler ici ni des Grecs, ni des Latins, nos Muses, dis-je, sont si sages et si retenues, qu'elles ne se permettent aucun excès<sup>397</sup>.

De cette référence aristotélicienne, il tient donc pour acquis la supériorité de la langue française sur d'autres, qui ne sont à cet égard – et selon lui – pas aussi naturelles ; en conséquence, Bouhours taxe les autres langues, et notamment la langue italienne, de tomber dans l'affectation et dans l'artifice ; or, s'éloigner de la nature, c'est s'éloigner de la vérité artistique. À ses yeux, la fluidité du langage doit entraîner le sacrifice de toute autre caractéristique, qu'elle soit sonore ou rythmique, jusqu'à devenir une « eau pure et nette » :

Pour plaire, ajouta-t-il, il ne faut point avoir envie de plaire ; et pour parler bien français, il ne faut point vouloir trop bien parler. Le beau langage ressemble à une eau pure et nette qui n'a point de goût ; qui coule de source, qui va où sa pente naturelle la porte : et non pas à ces eaux artificielles qu'on fait venir avec violence dans les jardins des grands ; et qui y font mille différentes figures<sup>398</sup>.

Malheureusement, il l'avoue lui-même sans y voir la moindre difficulté : cette eau « pure et nette » est aussi sans « goût » ; tout élément hors du sens ne peut être qu'une entrave à la dimension naturelle du vers.

Bernard Lamy a résumé toute la position théorique classique en une seule phrase, qui fait partie des ajouts à sa nouvelle édition, revue et augmentée, de *La rhétorique, ou l'art de parler* :

Nos vers français ne peuvent plaire que par le sens qu'ils renferment<sup>399</sup>.

À l'aune d'une telle théorie, il n'est pas surprenant que Bouhours se soit engagé dans une querelle avec Orsi<sup>400</sup> dans laquelle il défend la supérieure clarté de la langue française face à une langue italienne qui repose sur l'artifice, et surtout, face à une poésie italienne qui repose plus sur la beauté d'une œuvre que sur sa capacité à imiter la nature ; dans ses *Entretiens*, on le voit accuser les poètes italiens de suivre leur caprice plus que de respecter la nature, qui doit être le seul modèle envisageable :

Elle [la poésie italienne] songe plus à faire de belles peintures que de bons portraits ; et pourvu que les tableaux plaisent, elle ne se soucie pas trop qu'ils ressemblent. Elle est de l'humeur de ces peintres fantasques qui suivent bien plus leur caprice qu'ils n'imitent la nature : ou pour mieux dire, ne pouvant parvenir à cette imitation, en quoi consiste la perfection des langues, aussi bien que celle de la peinture, elle a recours à l'artifice [...] <sup>401</sup>.

---

<sup>397</sup> Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et Eugène*, Mabre-Cramois, Paris, 1671, p. 52-53.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>399</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique, ou l'art de parler*, Aumont, Paris, 1757, p. 278.

<sup>400</sup> Giovan Gioseffo Orsi (1652-1733) érudit italien et homme de lettres qui s'est opposé à Bouhours dans une querelle littéraire quant aux mérites de leurs langues respectives.

<sup>401</sup> Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et Eugène*, Mabre-Cramois, Paris, 1671, p. 49-50.

La théorie classique la plus ancienne établit donc un double constat : il n'est nulle beauté hors de l'imitation de la nature ; et par imitation de la nature, la langue française et la poésie française se démarquent des autres par une absence complète de caractère, et spécifiquement de caractère poétique. Le critère harmonique classique est donc unique : rien ne doit détourner le lecteur ou l'auditeur du sens contenu dans les vers d'une strophe, et par conséquent rien qui ne soit autre que métrique – syllabisme, rime, et hémisticalité – ne doit apparaître au sein du vers. Ce constat, que nous avons déjà fait auparavant, et qui proscrivait les coupes secondaires et les enjambements, proscrit également tout phénomène d'harmonie mécanique non imitatif, qui serait un enjolivement purement plastique disjoint du vers. Bouhours est explicite sur le sujet : les consonances doivent être bannies, car elles se rapprochent trop de la rime, et détournent trop l'attention du sens. Il y voit la différence, et la preuve de la perfection de la langue française, et, de fait, sa supériorité sur d'autres systèmes qu'il n'hésite pas à nommer :

Mais la langue française ne se contente pas dans la perfection où elle est, de rejeter les terminaisons tout à fait semblables, elle se garde même de tout ce qui approche de la rime, et de ce qu'on appelle consonances [...]. En quoi elle a peu de rapport, non seulement avec la langue italienne, mais encore avec la langue latine, qui affecte quelquefois ces sortes de rimes, jusqu'à s'en faire une espèce d'ornement, qu'elle met au nombre de ses figures<sup>402</sup>.

La distinction hégélienne que nous avons évoquée en introduction prend ici tout son sens : non seulement, s'opposent deux systèmes poétiques, qui sont la versification rythmique et la versification rimée, mais se sont également deux perspectives sur les raisons du vers qui s'opposent ; dans le premier système, dont Hegel donne le vers antique pour exemple, la beauté plastique est concomitante de la signification, et se détache partiellement d'elle, tandis que dans le second système, dont la théorisation classique du vers français est le fer de lance, la signification triomphe au prix de la dimension plastique du vers. Or, les exemples que nous venons de prendre chez Bouhours ou Lamy en témoignent : la beauté de la langue française et de son vers prendrait sa source de sa capacité à exprimer clairement et naturellement une signification. Richelet use des mêmes termes pour caractériser le « bon vers » :

J'appelle un bon vers, celui auquel il ne manque aucune chose. Le vers est tel qu'il doit être, s'il a rien qu'on puisse retrancher, sans faire tort à la pensée ; s'il a un beau sens ; si on s'est expliqué avec esprit et avec justesse ; si chaque mot est propre et vraiment français ; et si le tour en est agréable et naturel. Les vers ont de la justesse, lors que les choses ont du rapport entre elles, qu'elles sont raisonnables et ingénieusement fondées. On s'est exprimé avec esprit, lors que le langage est vif, clair, et beau

---

<sup>402</sup> Ibid., p. 46.

conformément au sujet ; que tous les mots sont du bel usage, et que dans leur situation il n'y a rien de contraint, de dur ou d'embarrassé<sup>403</sup>.

C'est donc à double titre qu'il est inconcevable, aux yeux des théoriciens classiques, d'envisager un rapprochement entre la versification française et la versification antique : non seulement les deux systèmes ne reposent pas sur les mêmes constructions métriques fondamentales, mais ils diffèrent également dans la conception poétique de l'harmonie ; une fois établie la théorisation classiciste du vers, il apparaissait pour beaucoup de critiques et de poètes que le vers français était un vers prosaïque dont la seule véritable valeur reposait dans la pensée qu'il véhiculait.

Comment envisager alors l'harmonie mécanique non imitative, si ce n'est par une série de proscriptions qui viseraient les redondances vocaliques, les répétitions syllabiques, et tous les phénomènes capables de retenir l'attention d'une oreille attentive ? Il n'y a guère de surprise, une fois cette considération ancrée, de voir les théoriciens classiques rejeter doublement les tentatives poétiques du XVI<sup>e</sup> siècle, qui avaient pour objectif d'introduire la prosodie antique au sein du vers français, alors que l'obstacle était double : métrique, et harmonique d'une part, mais également philosophique, sous l'ombre d'Aristote et de l'imitation de la nature. Or, les tentatives poétiques de Baïf ou de ses contemporains, si elles pouvaient parfois sembler agréables à leurs lecteurs par similitude avec ce qu'ils connaissaient, pouvaient également choquer par manque de naturel. Au sujet de ces tentatives, Louis Racine ne fait pas montre de tendresse quand il écrit que ces essais n'ont servi qu'à montrer que l'art ne doit pas s'opposer à ce qui est naturel :

Ils firent voir en Français des Vers hexamètres, pentamètres et saphiques ; mais leur travail ne servit qu'à faire connaître que l'art travaille en vain, quand il s'écarte de la nature. On ne peut contraindre une langue à recevoir une harmonie qui ne lui convient pas<sup>404</sup>.

La condamnation claire de ces tentatives d'adaptation est faite en partant du principe qu'il est contre-nature de vouloir appliquer un système de versification spécifique à une langue qui lui est étrangère ; bien qu'il ne cite ni auteurs ni traités qui soutiennent cette argumentation, Louis Racine évoque même les arguments des défenseurs de ces expérimentations littéraires qui se justifieraient par le fait que la langue française n'étant qu'une héritière déchue de la langue latine, il serait légitime d'essayer de retrouver l'harmonie des vers latins dans la poésie française :

« Pouvons-nous nous vanter, disent quelques personnes, d'avoir une véritable harmonie, nous qui ne parlons qu'un jargon formé de la corruption de la langue Latine dans les siècles de la barbarie ? Il était

---

<sup>403</sup> Pierre Richelet, *La versification française ou l'art de bien tourner les vers*, Etienne Loyson, Paris, 1671, p. 153-154.

<sup>404</sup> Louis Racine, *Réflexions sur la poésie*, t. 3, Desaint et Saillant Libraires, 1747, Paris, p. 151.

permis aux Grecs et aux Romains de vanter leur Poésie. Celle même des Orientaux est préférable à la nôtre : Chardin assure que celle des Persans est si harmonieuse, qu'un homme même qui n'entend pas cette langue, est sensible à la cadence et à l'harmonie des Vers Persans ».

À ceux qui parlent ainsi je commence par leur demander d'où leur vient ce mépris pour leur propre bien, tam insolens domesticarum rerum fastidium. Si en lisant une Ode de Malherbe ils ne sentent pas une harmonie, je n'ai rien à leur prouver : ce serait parler de Musique à qui n'a point d'oreilles ; mais s'ils sentent dans cette Ode un arrangement de mots harmonieux, ils doivent donc avouer que notre langue a, comme une autre, son harmonie<sup>405</sup>.

En ce qui concerne Louis Racine, c'est donc une perspective pleinement « nationale » de l'harmonie qu'il propose, où chaque langue a « son harmonie », tout en indiquant avec une évidence qui n'a pas besoin de preuve celle de l'harmonie française. À son sujet, il est d'ailleurs pleinement conscient que cette notion d'harmonie est conditionnée par les goûts et les critères d'une époque, et peut varier en fonction des caprices des amateurs de vers :

La nécessité de plaire aux oreilles est donc indispensable ; mais comme elles sont difficiles, dédaigneuses, et même inconstantes, que les mots qui leur ont plu pendant un temps, quelquefois dans un autre temps peuvent les choquer, ce sont ces caprices différents qu'étudient ceux qui veulent nous plaire, et l'étude qu'ils en ont faite, a donné lieu aux règles de la versification, qui ne tend qu'à la perfection de l'harmonie<sup>406</sup>.

Aussi semble-t-il de nos jours évident qu'une comparaison des mérites des systèmes de versifications pour établir la supériorité harmonique de l'un d'entre eux ne peut-être qu'une entreprise infructueuse ; c'est néanmoins ainsi qu'a été abordée la question de la traduction au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le discours préliminaire à sa traduction des Géorgiques, Delille fait état des différents critères qui font de la versification latine une méthode de composition bien plus harmonieuse que la versification française ; le premier de ces critères se trouve dans les phénomènes purement linguistiques et dans le fonctionnement syntaxique :

Elle n'a pas moins de supériorité sur la nôtre par l'harmonie. En effet, soit que l'on considère les mots pris séparément, notre langue est plein d'e muets, de syllabes sourdes, qui trompent l'oreille, amortissent les sons et interceptent l'harmonie ; soit que l'on considère les mots liés entre eux, l'inversion permet aux Latins d'essayer une foule de combinaisons, jusqu'à ce qu'ils aient assorti et marié les mots de la manière la plus flatteuse pour l'oreille ; au contraire, l'obligation de ranger toujours nos phrases dans le

---

<sup>405</sup> Ibid., p. 172. Louis Racine fait sans doute ici référence à Jean Chardin, auteur du Journal du voyage du Chevalier Chardin en Perse & aux Indes Orientales par la Mer Noire & la Colchide, paru d'abord en 1685, puis augmenté par la suite et achevé en 1711.

La citation latine, elle, est extraite de l'ouvrage de Cicéron, De finibus bonorum et malorum, I, et signifie littéralement « un mépris si grand de nos richesses ». Cicéron évoque dans ce passage son incompréhension des Romains qui jugent la langue latine inférieure à la langue grecque, alors que lui-même la considère locupletiore, plus riche.

<sup>406</sup> Ibid., p. 148.

même ordre de construction, donne plus rarement à l'écrivain l'occasion de faire entre les mots des alliances agréables, de varier le nombre du style et la cadence des périodes. Ajoutez que, dans une langue où l'inversion est permise, il est plus aisé de trouver non seulement la juste proportion qui doit régner dans la coupe des phrases, mais encore la gradation qui doit se trouver entre les idées<sup>407</sup>.

Sur le plan grammatical, nous ne pouvons que donner raison à Delille ; en français les phénomènes d'inversion sont assez limités, puisqu'ils ne peuvent s'accomplir qu'en inversant l'ordre entre un nom et l'épithète ou les épithètes qui l'accompagnent, ou entre certains segments syntaxiques, tandis que, dans la langue latine ou dans la langue grecque, les possibilités d'inversion sont plus nombreuses, ainsi que les possibilités de disjonctions des groupes syntaxiques, fréquentes dans la poésie latine. Sur le plan phonétique, la problématique est autre, puisqu'elle laisse bien plus de place à l'appréciation relative d'une époque sur la musicalité verbale et sonore ; toujours est-il que les élisions ou les contractions sont beaucoup plus fréquentes en latin qu'en français.

Les réflexions de Delille ne sont que le miroir du regard porté sur la versification française par ses contemporains, et la déconsidération des richesses harmoniques témoigne de l'essoufflement du modèle métrique classique à la fin du XVIII<sup>e</sup> ; sa position intellectuelle et artistique représente à merveille les limites de la création poétique quand elle ne perçoit les règles que comme une série d'interdictions ; les prescriptions de la versification classique ne compensent pas, d'après lui, l'inconvénient de la langue française qui est dépourvue d'une détermination des quantités syllabiques<sup>408</sup>. L'attitude critique est quelque peu paradoxale, puisque ce manque de détermination des voyelles est vécu comme un inconvénient ; or sur le plan théorique, ce pourrait être considéré comme une liberté : Delille ne dit pas que la langue française est dépourvue de quantités, mais qu'elles ne sont pas déterminées, une indécision qui laisse « tout le travail de l'harmonie à l'oreille et au goût du plus poète », par opposition aux poètes latins ou grecs qui pouvaient adapter une méthodologie précise pour leur composition. Mais cette responsabilité du poète français n'est finalement perçue que comme un manque, le manque d'un outil rythmique supplémentaire, qui pour les anciens servait à ralentir ou précipiter le rythme. En l'absence de théorisation de l'accent tonique français, la versification française et son mètre ne lui semble donc que purement arithmétique, alors que le lien entre pieds quantitatifs et accents avait déjà été souligné pour les compositions latines :

---

<sup>407</sup> *Œuvres de J. Delille*, t. 2, Michaud, Paris, 1824, p. XXXI-XXXII.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. XXXIII-XXXIV. Nous avons déjà évoqué ce passage : « Mais il faut en convenir, c'est peut-être à cet égard que la langue latine l'emporte le plus sur la nôtre. La quantité des syllabes, dont la brièveté ou la longueur précipite ou ralentit le vers, était déterminée chez les Latins. Nous avons aussi des brèves et des longues, mais beaucoup moins marquées ; notre prosodie n'est point décidée comme celle des anciens, et cette indécision laisse tout le jugement et tout le travail de l'harmonie à l'oreille et au goût du plus poète. ».

Enfin, malgré cette gêne, l'observation des règles de notre poésie produit de moins grandes beautés que l'observation des règles de la poésie latine. Dans celle-ci, le mélange marqué des syllabes brèves et longues amène nécessairement le rythme : dans la nôtre, les règles ne prescrivent rien sur la durée des syllabes, mais seulement sur leur nombre arithmétique ; de sorte que des vers français peuvent être réguliers, sans être nombreux ; et satisfaire aux lois de la versification, sans satisfaire à celles de l'harmonie<sup>409</sup>.

Sur l'éventuelle lacune de la versification française en matière d'harmonie, Batteux avait pourtant, avant Delille, fait le bilan des différentes ressources harmoniques de la versification latine, qu'il avait comparées de manière systématique aux ressources harmoniques de la composition française classique :

Si c'est la Mesure qui produit l'harmonie dans les Vers latins ; nous avons le même avantage dans les nôtres. L'Alexandrin a douze temps, de même que l'Hexamètre des Latins. Le vers de dix syllabes en a dix, de même que le Pentamètre. [...] Si c'est le son même des mots et des syllabes dont les vers sont composés : n'avons-nous pas aussi bien que les Anciens des sons, graves et aigus, doux et rudes, éclatants et sourds, simples, nombreux, majestueux ? Cela n'a pas besoin de preuves. Y a-t-il moins d'harmonie dans quelques uns de nos bons Écrivains en prose, que dans les Orateurs et dans les Historiens Grecs ou Latins !

Ce sont les brèves, dira-t-on, et les longues qu'avaient les Latins et que nous n'avons pas. Il est vrai que nous faisons presque toutes nos syllabes égales dans la conversation. Cependant, si on y prend garde, on trouvera que, supposé même que nous les fassions toutes brèves dans le discours familier, il y en a au moins que nous faisons plus brèves ; et en comparaison desquelles les autres sont longues. Et il y a apparence que les Latins en usaient à peu près de même que nous, dans l'usage ordinaire des conversations. [...] Nous avons des longues, des plus longues, des brèves, des plus brèves, et des muettes qui sont très brèves, dont le mélange peut produire et produit réellement, dans les bons versificateurs, le même effet pour une oreille attentive et exercée que dans la versification latine<sup>410</sup>.

Une fois encore, la seule différence harmonique fondamentale reposerait dans la quantification des syllabes, mais, à l'inverse de Delille, Batteux n'a pas présenté le manque de détermination comme un obstacle : le jeu sur les quantités lui paraît tout à fait réalisable en français, puisque la détermination est naturelle par l'existence de syllabes naturellement plus brèves, et donc, par opposition, de syllabes longues, qui permettent d'établir les mêmes jeux quantitatifs que chez les poètes latins.

Une fois mise en lumière cette différence métrique fondamentale entre versification antique quantitative et versification française arithmétique à ses yeux, ou du moins dont le système quantitatif est trop indéterminé pour être exploitable, Delille ne peut s'empêcher d'attribuer l'infériorité harmonique de la poésie française aux prohibitions de la doctrine classique, qui a par exemple proscrit les enjambements de la césure centrale, les rejets ou les contre-rejets, ou les coupes multiples qui peuvent segmenter le vers alexandrin :

---

<sup>409</sup> Ibid., p. XXXII-XXXIII.

<sup>410</sup> Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Durand, Paris, 1746, p. 177-179.

L'enjambement, les mots rejetés, plusieurs coupes de vers propres à l'harmonie imitative, sont proscrits dans nos grands vers. Peut-être aussi notre langue est-elle devenue moins favorable à cette harmonie, que les langues anciennes, parce que nous-mêmes y sommes moins sensibles que les anciens. [...] Il nous faut des sentiments pathétiques, des pensées fortes ; nous voulons que le poète aille droit à notre cœur, sans le secours de l'oreille : aussi n'avons-nous guère que des poèmes dramatiques<sup>411</sup>.

Le questionnement mené ici est particulièrement intéressant, et retrouve certaines pistes que nous avons déjà pu croiser chez les critiques, à savoir que les règles de la versification coïncident avec les goûts des amateurs de poésie et des poètes, et évoluent avec eux ; néanmoins s'il y a un élément commun à toutes les époques, c'est visiblement cette notion d'harmonie, qui est clairement, pour Delille, la priorité poétique, à tel point que dans sa conception éminemment inter-linguistique de l'harmonie, il en fait la première préoccupation du traducteur, quitte à sacrifier ce qu'il nomme « l'énergie et la justesse » :

Il sera surtout fidèle à l'harmonie : dans une traduction en vers, surtout dans une traduction de Virgile, il vaudrait mieux sacrifier quelquefois l'énergie et la justesse, que l'harmonie. Il en est de la poésie comme d'un instrument musical ; il ne suffit pas que les tons soient justes, il faut qu'ils soient mélodieux<sup>412</sup>.

Cette poursuite de la fidélité à l'harmonie du texte original a pour corollaire, non seulement l'écart parfois du sens, mais également, et avant tout, la nécessité de s'écarter des proscriptions qui touchent la composition, mais qui deviennent de fait plus souples pour une traduction qui veut respecter les effets poétiques ; aussi, par respect pour l'harmonie, et spécifiquement pour l'harmonie imitative, Delille avoue avoir enfreint certaines règles :

Mais c'est surtout l'harmonie imitative qu'il faut s'attacher à rendre. J'avoue que c'est ce qui m'a le plus coûté dans cette traduction : notre langue à cet égard a si peu de ressources ! Aussi ai-je passé quelquefois sur les règles ordinaires qui ordonnent la suspension de l'hémistiche, et qui proscrivent l'enjambement<sup>413</sup>.

En ceci, l'entreprise de traduction peut être considérée comme innovatrice dans l'écriture poétique ; car ce qui est vrai pour Delille l'est aussi pour d'autres traductions qui ont fait date dans l'histoire poétique. Rendre l'harmonie étrangère donne licence pour enfreindre les règles les plus contraignantes. Delille donne pour exemple à ses propos un enjambement fait par Virgile et qu'il a été « contraint » de rendre en français :

Lorsque Virgile, peignant un flot qui tombe, a fait ces vers admirables,

---

<sup>411</sup> *Œuvres de J. Delille*, t. 2, Michaud, Paris, 1824, p. XXXIV.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. XLVIII.

<sup>413</sup> *Ibid.*

“Ad terras immane sonat per saxa, nec ipso  
Monte minor procumbit ; atque ima exaestuat unda, etc.”

Pour rendre la pesanteur de cette chute, j’ai cru pouvoir hasarder une coupe de vers nouvelle ;

Soudain le mont liquide élevé dans les airs  
Retombe ; un noir limon bouillonne au fond des mers<sup>414</sup>.

La traduction fidèle de l’effet de Virgile, lui-même connu pour avoir eu une écriture poétique particulièrement imitative, à l’instar d’Homère<sup>415</sup>, nécessite chez un traducteur fidèle à l’harmonie, d’enfreindre les règles préétablies pour l’écriture de composition ; rappelons ici que le « bannissement » de l’enjambement ne remonte qu’à Malherbe, et qu’à cet égard, l’héritage homérique ou virgilien représente une filiation bien plus ancienne et bien plus ancrée historiquement dans l’écriture poétique internationale. Ce n’est donc pas tant, pour le traducteur qui fait face à un texte antique, une question de résistance à des règles préétablies par les théoriciens, mais plutôt un conflit de légitimité entre les deux perspectives harmoniques que nous évoquions plus haut, entre l’harmonie esthétique construite par des critères théoriques et une harmonie « naturelle » que l’on retrouve dans toutes les langues poétiques.

Au nombre des prescriptions – et des proscriptions – que la versification classiciste impose aux poètes, Delille évoque la césure à l’hémistiche, le nombre fixe des syllabes, l’interdiction de l’hiatus, mais, plus encore, il mentionne le « joug de la rime » :

Les règles de la poésie latine sont aussi bien plus faciles à observer que celles de la poésie française : la gêne qu’elle impose n’approche pas de l’esclavage où est réduit le poète français, par l’obligation de suspendre l’hémistiche, de remplir le nombre de syllabes, d’éviter le froissement des sons qui se heurtent désagréablement, et surtout de porter le joug de la rime, qui seul est plus pesant que toutes les entraves de la poésie latine<sup>416</sup>.

Cette question harmonique majeure est particulièrement présente dans les débats théoriques de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle ; nous n’avions, jusqu’à présent, que peu étudié le phénomène, étant donné qu’il n’a qu’une incidence secondaire sur les questions de la tonicité et de la quantité, dont la déchéance aurait entraîné cette rime. Néanmoins, dans l’analyse de la notion d’harmonie, l’étude de la rime est essentielle, puisqu’elle est l’un des principaux éléments harmoniques de la conception classique du

---

<sup>414</sup> Ibid., p. XLIX. Pour la référence de Virgile : Géorgiques, III, v.39-40.

<sup>415</sup> Louis Racine, *Réflexions sur la poésie*, t. 3, Desaint et Saillant Libraires, 1747, Paris, p. 165 : « Virgile si habile imitateur, avait puisé sa science dans Homère, plus parfait imitateur encore. Homère fait entendre par son harmonie le bruit des flots, le choc des vents, le cri des voiles déchirées, et peint tous les objets dont il parle ».

<sup>416</sup> *Œuvres* de J. Delille, t. 2, Michaud, Paris, 1824, p. XXXII.

vers, tout en étant la pomme de discorde principale entre la versification antique et la versification française d'alors.

La théorie la plus répandue concernant les raisons de l'apparition de la rime peut-être trouvée chez Hegel :

On peut chercher la nécessité d'un nouveau système de versification dans la corruption où furent entraînées les langues anciennes à l'arrivée des peuples barbares<sup>417</sup>.

Nous avons déjà étudié cette « corruption » en étudiant la question de la versification latine accentuelle ; comme nous l'avons également évoqué, en introduction, l'opposition que fait Hegel entre versification rythmique et versification rimée est bien plus fondamentale : le passage à la rime témoigne, à ses yeux, d'une transition entre une considération plastique, matérielle – le son pour le son – à une vision bien plus spiritualiste du vers. Or, la rime offre, selon lui, la possibilité pour la pensée de se « concentrer en elle-même » :

Mais plus la pensée devient intime et se spiritualise, plus elle se dérobe à cette forme extérieure qu'elle ne peut plus alors idéaliser dans le sens plastique. D'un autre côté, elle trouve d'autant plus de facilité à se concentrer en elle-même qu'elle se dépouille davantage de ce qui est, en quelque sorte, purement corporel dans le langage, qu'elle fait mieux ressortir l'élément où réside la signification, et laisse le reste devenir insignifiant<sup>418</sup>.

C'est d'après lui, parce qu'elle permet cette spiritualisation du vers, que la rime est née quand les poètes latins chrétiens se sont emparés de la versification latine, et qu'elle a été leur distinction naissante :

Après l'invasion des barbares, avec la corruption des langues anciennes dont l'accentuation en particulier fut changée, avec l'introduction, d'un autre côté, du sentiment chrétien profondément intime et spiritualiste, l'ancien système de versification rythmique fit place à celui de la rime. Ainsi, dans l'hymne de saint Ambroise, la prosodie se règle déjà tout à fait d'après l'accent de la prononciation et laisse apparaître la rime<sup>419</sup>.

À cela, Hegel ajoute, après une influence plus ou moins directe de la poésie « mahométane », l'héritage dans la rime, des pratiques poétiques propres aux idiomes germaniques, qu'il connaît bien ; son évocation des Eddas place cette référence dans une histoire assez reculée, et peut-être faudrait-il en effet voir dans la rime une pratique septentrionale après une versification latine qui s'est diversifiée :

Un troisième élément où l'on peut trouver, en dehors de l'influence des langues anciennes et de l'Arabe, la naissance de la rime et des modes qui s'y rattachent, ce sont les idiomes germaniques, tels que nous

---

<sup>417</sup> Hegel, *La poétique*, trad. Ch. Bernard, Librairie philosophique de Ladrange, Joubert, Paris, 1855, p. 91.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 95.

les trouvons dans leur premier développement chez les Scandinaves. Les chants des anciens Eddas nous en donnent un échantillon, et quoiqu'ils n'aient été recueillis et coordonnés que plus tard, ils ne peuvent renier une origine primitive<sup>420</sup>.

De ces multiples raisons, philosophiques ou historiques, il est vrai que celle qui a été retenue par la critique littéraire est celle de considérer la rime comme le substitut du régime quantitatif<sup>421</sup> ; c'est du moins ainsi qu'elle est perçue, avant et après la théorisation philosophique qu'en fait Hegel, par les partisans de la conception classiciste du vers, comme le montre ici ces propos de Bernard Lamy, alors qu'il évoque le système quantitatif :

Nous les [les voyelles] faisons presque toutes brèves, ainsi il n'y a pas assez de voyelles longues pour faire différentes mesures. On ne peut faire des vers Latins de voyelles toutes brèves ; c'est pourquoi nous sommes obligés de donner de l'harmonie à nos paroles d'une autre manière que les Grecs et les Latins. L'art que nous suivons est presque le même que suivent toutes les nations du monde depuis plusieurs siècles. Notre Poésie ne consiste que dans un certain nombre de syllabes, et dans les rimes, comme nous l'allons voir<sup>422</sup>.

Allant plus loin, Lamy fait de la rime le moyen de cohésion de deux vers qui, d'après lui, fonctionnent par communauté de sens. C'est donc une nouvelle fois, malgré sa première définition en négative, en substitut de ce qui manque au français, un lien très fort au sens qui se joue dans le principe même de la rime :

L'égalité des deux mesures dont chaque vers est composé [les hémistiches] ne peut donner qu'un plaisir médiocre : aussi on lie tout au moins deux vers ensemble qui font quatre mesures. Cette liaison se fait par l'union d'un même sens. Pour rendre encore cette liaison plus sensible, on fait que les vers qui renferment un même sens, riment ensemble ; c'est-à-dire qu'ils se terminent de la même manière. Il n'y a rien que les oreilles aperçoivent plus sensiblement que le son des mots ; ainsi la rime qui n'est que la répétition d'un même son est très propre pour faire distinguer sensiblement les mesures des Vers.

---

<sup>420</sup> Ibid., p. 96.

<sup>421</sup> Vincent Vivès, dans son article « Métrique du désir, maîtrise du plaisir » (in *Libres cahiers pour la psychanalyse*, In Press, n°2, 2005, pp. 43-56) a consacré un développement sur cette transition et son lien au plaisir poétique : « La rime est donc une réponse stylistique qui réagit contre la déflagration du rythme linguistique liée à la perte d'une certaine mélodicité de la langue. La répétition comme moyen esthétique, expressivité engageant la pratique vocale et scripturale dans le plaisir, vient se porter à la place d'un plaisir linguistique qui a disparu. Cette perte est enrayée par une stratégie qui investit la langue d'un nouveau pouvoir expressif. La lente disparition des qualités intensives et musicales de la langue est compensée, à partir du VIII<sup>e</sup> siècle, par une pratique de plus en plus élaborée du tissu phonique. Ainsi l'assonance prédomine-t-elle encore au IV<sup>e</sup> siècle, et la rime apparaît régulièrement au VIII<sup>e</sup>, pour s'imposer pleinement à la fin du Moyen âge. La rime, cependant, coexiste longtemps à côté de l'assonance pendant le Moyen âge où elle est employée en laisses. Elle s'impose, en fait, sur cette dernière de par sa plus grande richesse sonore qui peut combattre la nouvelle perte esthétique, rythmique touchant la poésie. » (p. 48). Il poursuit d'ailleurs en expliquant qu'après la dissociation de la musique et de la poésie, à partir du XV<sup>e</sup> siècle, la rime s'impose comme un « moyen de compenser la disparition de l'accompagnement musical ».

<sup>422</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique, ou l'art de bien parler*, Pralard, Paris, 1688, p. 227.

Lorsque sur le déclin de l'Empire on commença à donner une même quantité à toutes les voyelles, pour lors les Poètes ne se mirent plus en peine que de la rime, et d'égaliser les expressions qu'ils terminaient par ces rimes<sup>423</sup>.

Voltaire a également proposé que la rime pallie le manque de tonicité de la langue française, alors que bien d'autres idiomes en étaient pourvus ; dans son Dictionnaire Philosophique, à l'article « Rime », il écrit :

Pour nous autres descendants des Goths, des Vandales, des Huns, des Welches, des Francs, des Bourguignons ; nous barbares, qui ne pouvons avoir la mélodie grecque et latine, nous sommes obligés de rimer. Les vers blancs chez tous les peuples modernes ne sont que de la prose sans aucune mesure ; elle n'est distinguée de la prose ordinaire que par un certain nombre de syllabes égales et monotones, qu'on est convenu d'appeler vers<sup>424</sup>.

La majorité des théoriciens du XIX<sup>e</sup> siècle s'accorderont à sa suite pour présenter la rime comme le moyen, pour des langues non prosodiques, de marquer la fin de la mesure du vers, et donc le passage au vers suivant ; à titre d'exemple, Héguin de Guerle évoque encore « le manque de prosodie » de la versification française :

Le rythme des vers français étant peu marqué, puisqu'il ne consiste guère que dans le nombre des syllabes et le repos de l'hémistiche, pour indemniser en quelque sorte l'oreille du manque de prosodie qui s'y fait sentir, on y a suppléé par la rime, qui est le caractère distinctif de notre poésie<sup>425</sup>.

La réflexion sur le rôle de la rime dans la construction harmonique du vers et sur son obligation a été particulièrement dynamisée par la proposition du concours de l'académie que nous avons déjà évoquée, puisque sa deuxième interrogation était : « Pourquoi ne peut-on faire des vers français sans rime ? ». Dans son mémoire de réponse, J.-B. Mablin propose, en 1815, une autre origine à la rime. Il s'appuie sur un double constat selon lequel l'abbé Scoppa avait déjà prouvé la tonicité du français et d'après lequel les vers blancs des autres langues – il évoque Milton et Shakespeare – n'étaient pas dépourvus d'harmonie bien qu'ils ne fussent pas sur le modèle antique ; il préfère fonder la légitimité de la rime sur l'absence d'enjambement en français, et le silence systématique à la fin des vers que cette interdiction implique, et qu'il fallait combler :

Si j'ai paru combattre avec quelque assurance les opinions des autres, je n'en propose pas moins la mienne avec une défiance extrême. Les vers français ne me paraissent avoir besoin de la rime que parce qu'ils n'enjambent pas les uns sur les autres. Les vers français n'admettant pas l'enjambement, il y a à la fin de chaque vers un petit repos pour l'oreille ; chaque vers fait ainsi sur elle une impression distincte et

---

<sup>423</sup> Ibid., p. 228.

<sup>424</sup> Voltaire, *Œuvres complètes*, t.8, Furne et C<sup>ie</sup>, Paris, 1847, p. 202.

<sup>425</sup> C.H. Héguin de Guerle, *Prosodie française, ou règles de la versification française*, Maire-Nyon, Paris, 1836, p. 41.

séparée ; l'impression que fait le premier vers d'une tirade est parfaitement semblable à celle que produiront tous les vers consécutifs ; cette impression, toujours la même et toujours répétée, devient nécessairement très fatigante pour l'oreille : les vers ne se fondant pas les uns dans les autres, l'oreille ne passant pas légèrement d'un rythme à l'autre, il en résulte, au lieu de la mélodie variée et continue des vers qui enjambent, un chant monotone et périodiquement entrecoupé. Quelque agréable que puisse être à l'oreille le rythme du vers français, ce retour perpétuel du même chant suivi constamment d'un repos, ne pouvait que fatiguer un sens aussi ennemi de l'uniformité. Que fallait-il faire pour remédier à cet inconvénient ? Il fallait faire en sorte que l'oreille, loin d'être blessée des pauses régulières qu'elle trouvait à la fin de chaque vers, aimât au contraire à s'y arrêter<sup>426</sup>.

Toujours est-il, quelque soit l'origine qu'on lui prête, que dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment à travers le dynamisme intellectuel qu'a engendré ce concours, la rime a été un sujet de désaccord fondamental, qui a entraîné une division nette dans le champ critique. Déjà, bien avant l'année 1813 où le concours a été proposé, la rime avait ses détracteurs, et non des moindres si nous considérons les propos que tient Chateaubriand dans l'avertissement de sa traduction du Paradis perdu de Milton ; combien il semble pertinent de voir qu'une nouvelle fois, la reconsidération de ce qui semblait immuable s'est jouée dans le contact avec l'étranger et avec une prosodie bien différente. Il prend d'ailleurs comme référence, pour le vers sans rime, à la fois Homère et Virgile, en plus de Milton :

Le vers héroïque anglais consiste dans la mesure sans rime, comme le vers d'Homère en grec et de Virgile en latin : la rime n'est ni une adjonction nécessaire ni le véritable ornement d'un poème ou de bons vers, spécialement dans un long ouvrage : elle est l'invention d'un âge barbare, pour relever un méchant sujet ou un mètre boiteux. À la vérité elle a été embellie par l'usage qu'en ont fait depuis quelques fameux poètes modernes, cédant à la coutume ; mais ils l'ont employée à leur grande vexation, gêne et contrainte, pour exprimer plusieurs choses (et souvent de la plus mauvaise manière) autrement qu'ils ne les auraient exprimées. Ce n'est donc pas sans cause que plusieurs poètes du premier rang, italiens et espagnols, ont rejeté la rime des ouvrages longs et courts. Ainsi a-t-elle été bannie depuis longtemps de nos meilleures tragédies anglaises, comme une chose d'elle-même triviale, sans vraie et agréable harmonie pour toute oreille juste. Cette harmonie naît du convenable nombre, de la convenable quantité des syllabes, et du sens passant avec variété d'un vers à un autre vers ; elle ne résulte pas du tintement de terminaisons semblables ; faute qu'évitaient les doctes anciens, tant dans la poésie que dans l'éloquence oratoire<sup>427</sup>.

Si nous devons figurer ce désaccord par une représentation intellectuelle schématique, il faudrait considérer que le siècle se divise entre ceux qui conçoivent la disparition de la rime, et ceux qui ne sauraient l'admettre, pour qui cette rime serait même, en empruntant les termes de J.-A. Guyet en 1852, « la première condition de la poésie

---

<sup>426</sup> Jean-Baptiste Mablin, *Mémoire sur ces deux questions : Pourquoi ne peut-on faire des vers français sans rimes ? Quelles sont les difficultés qui s'opposent à l'introduction du rythme des anciens dans la poésie française ?*, Debray, 1815, Paris, p. 22-24.

<sup>427</sup> John Milton, *Le Paradis perdu*, trad. Chateaubriand, Renault et C<sup>ie</sup>, Paris, 1861, p. XIV-XV.

française »<sup>428</sup>. Les tentatives de vers mesurés du XVI<sup>e</sup> siècle, à la manière des poètes antiques, dont certaines n'étaient pas rimées, ont ainsi provoqué, deux siècles plus tard, l'ire de Louis Racine, qui critique l'audace de la pensée même de la suppression de la rime au prétexte de l'inspiration extérieure :

Ceux qui secoueront le joug de la Rime, se diront autorisés par des Poètes Italiens et Anglais, dont les Vers, quoique non rimés, ont été bien reçus ; et si Apollon ne nous protège, notre Poésie déjà ébranlée, tombera entièrement<sup>429</sup>.

En suivant son exemple, nombre de critiques du XIX<sup>e</sup> siècle n'envisagent même pas comme possible la suppression de la rime dans la construction acoustique ou rythmique du vers, puisque elle leur semble essentielle du fait même de son origine. Il ne semble pas extraordinairement innovant de souligner que ce sont d'ailleurs les critiques qui n'admettent pas l'accent, ou ne lui donne pas un rôle rythmique essentiel, qui défendent l'essentialité de la rime. Ainsi J. Dessiaux, en 1840, rappelle l'importance de la rime comme premier critère poétique, égratignant au passage Voltaire pour ses positions « trop relâchées » sur le sujet :

La rime n'est pas seulement un ornement de notre poésie, elle en est encore une nécessité. Les Italiens et les Anglais font quelquefois des vers non rimés qui se supportent, on les nomme vers blancs, mais leurs grands poètes mêmes ont senti que sans la rime leurs chants n'avaient ni le même charme, ni la même beauté. Voltaire a fort bien montré que dans notre langue les vers blancs ne pourraient réussir ; mais il a eu le tort d'émettre et de pratiquer des opinions trop relâchées sur la rime, et de violer les règles que les grands auteurs du siècle de Louis XIV avaient presque toujours rigoureusement observées dans le genre soutenu<sup>430</sup>.

Quicherat, plus incisif, pose une question rhétorique qui reflète parfaitement une position théorique classiciste, même si elle semble entrer en contradiction avec d'autres affirmations que nous avons déjà prélevées dans son traité :

Ceux qui ont attaqué notre rime prouvaient qu'ils n'avaient aucun sentiment de l'harmonie. En effet, quelle cadence sera sensible dans la poésie française, si l'on retranche la rime<sup>431</sup> ?

Contradictoire, parce que Quicherat avait déjà déclaré que l'accent tonique était une source d'harmonie, bien que méconnue ; ce sont deux perspectives différentes, mais qui se rencontrent à cause de la polysémie du terme de cadence. La rime était supposée se substituer comme élément métrique au schéma quantitatif : en l'absence de ce dernier,

---

<sup>428</sup> J.-A. Guyet, *Précis de rhétorique divisé en trente leçons, suivi d'un petit traité de versification*, Girard et Josserand, Lyon, Perisse Frères, Paris, 1852, p. 127.

<sup>429</sup> Louis Racine, *Réflexions sur la poésie*, t. 3, Desaint et Saillant Libraires, 1747, Paris, p. 154.

<sup>430</sup> J. Dessiaux, *Traité complet de versification ou Grammaire poétique de la langue française*, Maire-Nyon, Paris, 1845, p. 49-50.

<sup>431</sup> Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1882, p. 34.

la répétition sonore marquait la fin du vers. Devons nous en déduire que c'est le besoin de cadence entre les vers, et non la cadence au sein du vers qui rend la rime nécessaire pour Quicherat ? J.-M. Lurin, lui, déplace le débat sur un champ empirique, puisque, sans réflexion croisée entre nécessité métrique et élément rythmique, ou sans remonter à l'origine de la rime, il justifie son existence par une expérience pratique, celle d'avoir voulu écrire des vers blancs mais sans y sentir la mesure :

J'avais entrepris, il y a longtemps, un travail sur le rythme de notre versification : je m'égarai dans ces recherches, et j'y renonçai. Plus tard je composai des vers non rimés : je ne pus parvenir à les bien mesurer, et j'en conclus que la rime nous était nécessaire<sup>432</sup>.

De l'autre côté du « spectre » critique, certains auteurs, dont les traités développent une versification moderniste plutôt que classiciste, sont tout autant attachés à la rime, mais pour des raisons différentes. Wilhem Ténint lui donne une valeur esthétique, une valeur musicale, qui en fait, non une nécessité métrique, mais bien une caractéristique de l'harmonie purement plastique, un critère de beauté qui se rajoute au rythme et au nombre ; Ténint en profite pour ridiculiser une des interprétations sur l'existence de la rime, qui servirait, par le retour des sons, à faciliter la mémorisation et la déclamation poétique :

Certains grammairiens et prosodistes, - de ces gens dont l'âme a les yeux clos et qui ne voient que le fait brutal et matériel, - ont imaginé que la rime avait été inventée pour le besoin de la mémoire. La rime, pour eux, n'est donc qu'un poteau indicateur à l'aide duquel on retrouve sa route. Grâce à la rime, disent-ils, certaines sentences se gravaient plus facilement dans le souvenir. Ne voilà-t-il pas une origine bien merveilleuse. Pour nous, la rime n'est tout simplement qu'une harmonie. [...] Nous le disions dans l'introduction : le vers, par l'harmonie du nombre, la rime et le rythme, représente la musique. C'est donc le musical, inné chez les peuples, qui a inventé la rime. La rime n'était pas connue des anciens, parce qu'ils avaient placé ailleurs la mélodie de leurs vers, parce qu'ils avaient noté, pour ainsi dire, chaque syllabe et qu'il y avait toute une musique dans le savant entrecroisement de leurs dactyles et de leurs spondées. Ce qui prouve que l'origine de la rime est musicale, c'est qu'aussitôt qu'une langue se forme où la valeur des brèves et des longues est peu appréciable à l'oreille, pour ne pas dire insaisissable, la rime apparaît. Quand on en vint à se servir, pour les chants d'église, de la langue latine, on donna au vers la mesure et la rime. [...] Sous le rapport purement logique, ou la rime est une beauté, ou elle n'est qu'un ornement indifférent, inutile. Ornement indifférent et inutile, il faut la supprimer. Pour nous, bien entendu, c'est une beauté. Si vous la négligez, vous n'êtes pas parfaitement artiste ; vous ne recherchez le beau dans toute sa pureté. Vous êtes une de ces natures incomplètes, manquées, à qui tout un côté de la manifestation de l'art fait défaut ; vous pouvez avoir du génie, soit ; mais vous ne serez pas un grand génie, parce que les grands génies ont naturellement au service de leur puissante pensée une forme puissante<sup>433</sup>.

---

<sup>432</sup> J.-M. Lurin, *Éléments du rythme dans la versification et la prose françaises*, Gaume Frères, Paris, 1850, p. 4.

<sup>433</sup> Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, Paris, 1844, p. 84-86.

C'est donc une « beauté », à savoir un élément purement esthétique ; c'est peut-être véritablement sa valeur d'harmonie, puisqu'elle ne se substitue pour Ténint à aucune autre fonction – rythmique ou métrique ; mais la limite est très peu marquée entre une « beauté » et ce qu'il nomme un « ornement inutile », et la valeur musicale de la rime renvoie ici à une conception très primitive de la poésie comme chant. Dans cette lecture « musicale » de la rime, la description qu'en fait Banville est encore plus prononcée. Grand détracteur de Boileau, et ardent défenseur d'une école romantique qui se caractérise justement par la richesse de sa rime – dont Clair Tisseur dira qu'elle est à elle seule une plus grande contrainte que toutes les règles de Boileau<sup>434</sup> – Banville présente, avec une véhémence qui lui est coutumière, la rime comme la seule véritable harmonie du vers :

La rime, comme ils le disent, est l'unique harmonie des vers et elle est tout le vers. Dans le vers, pour peindre, pour évoquer des sons, pour susciter et fixer une impression, pour dérouler à nos yeux des spectacles grandioses, pour donner à une figure des contours plus purs et plus inflexibles que ceux du marbre ou de l'airain, la rime et seule et elle suffit. C'est pourquoi l'imagination de la Rime est, entre toutes, la qualité qui constitue le poète<sup>435</sup>.

La position critique de Banville est ici difficilement soutenable, puisque la révolution romantique et la crise du vers, qui ont fissuré la versification classiciste en reconsidérant son mètre, ont également diminué le rôle métrique de la rime et sa fonction de repère rythmique ; ce mécanisme explique le débat concernant la richesse de la rime romantique. Toutefois, quelque soit le poids de cette nouvelle rime dans la construction rythmique du vers, il est certain que la dimension très absolue d'une déclaration telle que « elle est tout le vers » ne peut que susciter le scepticisme des autres théoriciens, classicistes ou modernistes, même si elle n'est pas sans évoquer la réminiscence du poème de Sainte-Beuve, « À la rime » :

Rime qui donne leurs sons,  
Aux chansons,  
Rime, l'unique harmonie  
Du vers, qui, sans tes accents  
Frémissements,  
Serait muet au génie...

Clair Tisseur fait d'ailleurs un commentaire des propos de Banville où point l'ironie, et une reformulation pour le moins intéressante, en revalorisant la dimension rythmique de

---

<sup>434</sup> Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon, 1893, p. 1 : « Un nouveau quart de siècle écoulé, et voilà que les romantiques laissent après eux l'inspiration soumise à une géhenne bien autrement étroite que celle de Boileau ! La versification moderne, grâce aux lois puérides de la rime constamment riche, est bien autrement ankylosée que sa sœur aînée ! Romantiques et Parnassiens ont à l'envi enveloppé de bandages silicatés les membres délicats de la Muse ».

<sup>435</sup> Théodore de Banville, *Petit traité de versification*, G. Charpentier, Paris, 1883, p. 47.

la rime, dont la beauté et la justesse ne seraient qu'un faire-valoir de la construction du rythme du vers lui-même :

« La RIME (sic), dit M. de Banville, est l'unique harmonie des vers, et elle est tout le vers. » Hélas, en écrivant cela, le bon Banville ne se rappelait plus que les plus beaux vers du monde, ceux d'Homère, de Pindare, de Théocrite, de Lucrèce, de Virgile, d'Horace, ceux de la poésie sanscrite, ceux de la poésie germanique, sont des vers sans rime. Il faut dire au contraire : LE RYTHME EST L'UNIQUE HARMONIE DU VERS ; LA RIME NE FAIT QUE CONSTATER LE RYTHME<sup>436</sup>.

La répétition sonore finale, faire-valoir du reste du vers ; encore faudrait-il savoir comment cette rime fait constater le rythme, et, de manière plus fondamentale, si ce faire-valoir est nécessaire. Léon Vernier, professeur de lettres classiques et grammairien, dans son *Petit traité de métrique grecque et latine*, publié en 1895, donne une justification rythmique particulièrement rationnelle à l'exigence romantique de la rime riche, qu'il relie spécialement à la multiplication des enjambements ; le renforcement acoustique de la rime servirait à rappeler d'autant plus la fin du vers que la syntaxe l'enjambe plus fréquemment :

Victor Hugo fit ce qui était humainement possible pour indiquer la césure sans l'exagérer, et pour varier le rythme sans le détruire. Il a fait admettre l'enjambement, justifié d'ailleurs par la richesse de la rime, qui marque mieux la fin du vers ; il a, non pas supprimé, mais rendu moins monotone la coupe de l'hémistiche<sup>437</sup>.

La réflexion sur la rime est donc le lieu d'un double équilibre : la priver de son rôle historique de borne métrique a facilité l'émergence de nouveaux éléments rythmiques tels que les jeux accentuels ou les coupes secondaires ; mais cette nouvelle lecture du vers aurait finalement rappelé dans la rime son rôle de délimitation plus encore que ne le faisait la versification classiciste, et ce par le biais de son renfort acoustique.

De manière particulièrement progressiste – à l'égard du reste de son traité et de son époque –, Louis Bonaparte, en 1819, après avoir reconnu la nécessité historique de cette rime dans un temps où la langue et la prosodie française n'étaient pas encore fixées, en fait une « béquille » métrique qui n'est plus nécessaire avec la langue et la prosodie moderne, et va chercher ses exemples dans les grands prosateurs :

La langue des Buffon, des Fénelon, des deux Rousseau, des Bernardin de Saint-Pierre, des Diderot etc. est à la fois la plus mâle, la plus harmonieuse, la plus poétique ; comment serait-il possible qu'une telle langue ne pût avoir de versification sans le retour obligé de la même consonance, retour si souvent désagréable et fatigant ? Loin de là, plus la langue française est simple, naturelle, précise, harmonieuse, moins elle doit avoir besoin du secours de la rime pour charmer l'oreille<sup>438</sup>.

---

<sup>436</sup> Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon, 1893, p. 152.

<sup>437</sup> Léon Vernier, *Petit traité de métrique grecque et latine*, Hachette et Cie, Paris, 1894, p. 215.

<sup>438</sup> Louis Bonaparte, *Comte de Saint-Leu, Mémoire sur la versification et essais divers*, Piatti, Florence, 1819, p. 24.

Dans son développement, Louis Bonaparte finit par ne réduire l'harmonie d'un vers qu'à sa seule construction rythmique, reposant à la fois sur la césure et l'accent tonique, ce qui lui permet théoriquement d'éliminer la rime de sa construction de vers :

C'est à tort que dans la versification française l'on n'a eu égard aux accents, puisqu'il en existe presque constamment sur la dernière syllabe des mots masculins, et sur la pénultième des mots féminins. Il faudrait maintenant établir les principes sur lesquels devraient être construits les vers sans rimes ; mais ces règles ont été détaillées plus haut : il suffit de les rappeler. Elles consistent dans un nombre déterminé de syllabes, et une distribution symétrique d'accents ou de repos dans le vers, de sorte qu'il se subdivise par eux en trois parties au moins<sup>439</sup>.

Afin de mieux convaincre les juges du concours, il a même composé personnellement des vers blancs que nous livrons à titre anecdotique, mais dont il fait lui-même un élément argumentatif :

Généreux ennemi qu'admire l'univers,  
Écoutez à la fois l'intérêt et la gloire :  
Il le faut pour le peuple, il le faut pour le Roi  
Qu'attire sous vos murs un serment solennel.  
La défense est injuste aussitôt qu'elle est vaine.  
Ah ! voyez que de bras contre vous réunis  
Répandent chaque jour votre sang le plus pur !

Malheureusement, il ne fait pas mention de la réception que ses vers ont pu provoquer chez ses confrères prosodistes ; mais le principe qui sous-tend sa démonstration et sa pratique poétique demeure parfaitement logique : renforcer la mesure par la théorisation accentuelle implique de pouvoir se passer de la rime, en tout cas comme repère métrico-rythmique fondamental. En suivant le même raisonnement, Gustave Weigand, sans aller jusqu'à parler de suppression de la rime, évoque néanmoins le fait que la rime ne distingue pas le vers français, et que ce critère n'est pas un critère essentiel, mais un critère esthétique de second « rang » :

En posant pour principe que les vers français, de même que ceux des autres peuples, ont un rythme, c'est-à-dire qu'ils sont composés d'une suite réglée d'instantanés marqués par la voix, nous nous inscrivons en faux contre la plupart des théoriciens qui prétendent que les vers français ne se distinguent de la prose que par un nombre limité et régulier de syllabes, par l'évitement de l'hiatus et de l'enjambement, par l'observation de la césure et de la rime. Mais il y a une infinité de vers français qui, tout en satisfaisant à ces exigences-là, ne sont rien moins que beaux. [...] Comme, selon nous, les vers français ne sont point dépourvus de rythme, la division de notre traité ne pourra pas être la division ordinaire des traités de versification. Ce qui tient là le premier rang, comme la rime, la césure, devra descendre au second<sup>440</sup>.

---

<sup>439</sup> Ibid., p. 34.

<sup>440</sup> Gustave Weigand, *Traité de versification française*, Levit, Bromberg, 1863, p. 6-8.

La question de savoir le rôle théorique de la rime au sein de la conception du vers est peut-être plus importante que la question de sa nécessité, même si ces deux questions sont bien entendu liées, car le rôle métrique de la rime ne provient que de la versification classiciste. Mais si les théorisations accentuelles et rythmiques donnent un nouveau repère métrique suffisant, que faire de cette consonance finale, et quelle valeur lui donner ? Comment envisager qu'un élément purement acoustique puisse avoir acquis dans la versification historique une valeur aussi forte sur tant d'autres plans ? Les innovations poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle, non seulement théoriques mais aussi musicales, dans cette reconsidération de la rime, ont ouvert un nouveau champ des possibles, puisque si la rime est privée de sa valeur métrique, il n'est plus nécessaire de proscrire tous les jeux sonores qui auraient pu en détourner l'attention ; et, cessant de considérer le vers comme l'association de deux hémistiches à la fois complémentaires et très distincts, les consonances ont pris une place bien plus importante que celle qu'elles pouvaient détenir dans la versification classiciste.



## Le rythme consonantique et l'émergence d'une nouvelle discordance

Pour être bons, il faut que les vers ronronnent  
en chatouillant agréablement le nerf auditif.  
S'ils miaulent, cela ne va plus, encore bien  
qu'à l'occasion, ils doivent rendre, au lieu de  
ronrons, des sons de cymbale.

Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art  
de versifier*.

Si nous pouvons considérer – et les éléments que nous venons de donner tendent à le prouver –, qu'un phénomène de consonance tel que la rime peut avoir une valeur autre qu'acoustique – à savoir une valeur rythmique ou métrique – pourquoi ne pas envisager que des consonances qui ne soient pas en fin de vers puissent en avoir également ? D'autant plus que, si la rime prend une importance musicale certaine, c'est en partie dû au repos qui la suit ; mais les coupes ou césures secondaires d'un vers pourraient très bien jouer ce rôle, notamment au sein d'une période enjambante. La théorisation classique du vers proscrivait toute consonance en dehors de celle de la rime, afin de ne pas en détourner l'attention, puisqu'elle était un pivot métrique. Richelet nous en donne la preuve :

Ceux mêmes qui sont les plus exacts, ont soin que les hémistiches des vers qui se suivent immédiatement, n'aient nulle conformité de son. Car encore que cela ne fasse pas une rime, c'est toujours une petite négligence, et en poésie on ne peut avoir trop d'exactitude<sup>441</sup>.

De la même manière, la rime interne, située à l'hémistiche et trouvant un écho, soit dans la rime, soit à l'hémistiche suivant, était proscrite, et ce pour la même raison. Mais, de fait, c'était donc reconnaître que le phénomène acoustique pouvait avoir une valeur rythmique intrinsèque.

Sur ce sujet, le XIX<sup>e</sup> siècle n'a fait que soupçonner des pistes d'études qui devront attendre afin d'être un peu plus – à défaut de les voir complètement – explorées ; comme nous l'avons évoqué précédemment en recensant les différents types d'harmonie, la capacité imitative des consonances – allitérations et assonances mêlées – a été parfaitement reconnue comme une ressource harmonique du vers. C'est néanmoins là une dimension presque symbolique, intellectuelle de ces consonances, et leur seule valeur ne relève que de l'adéquation entre le son et l'idée. Si, en effet, tous les poètes ont admis cette nature imitative des consonances, très peu ont étudié ce phénomène consonantique en lui-même, et jamais de manière tout à fait satisfaisante. Un constat est

---

<sup>441</sup> Pierre Richelet, *La versification française, ou l'art de bien faire et de bien tourner les vers*, Estienne Loyson, Paris, 1771, p. 218.

très simple à établir : la part la plus musicale du langage poétique est peut-être la plus complexe à analyser :

Mais l'assonance et l'allitération sont des effets trop mystérieux et trop complexes pour que nous puissions les assujettir à des règles<sup>442</sup>.

Comme le souligne ici Georges Pellissier, le sujet est particulièrement complexe pour se plier à une analyse exhaustive ; et il est vrai qu'il n'a jamais été abordé que de manière fragmentaire et superficielle, soit par la faculté imitative de la répétition de certains sons, soit par la dysharmonie née de la rencontre peu élégante de certains sons. Becq de Fouquières, dans l'introduction de son *Traité général de versification*, fait à regret un constat similaire :

L'allitération joue cependant dans toute versification, y compris la nôtre, un rôle secret qui n'a jamais été mis en lumière ; elle n'est donc soumise, dans notre versification, à aucune règle déterminée, et les poètes en font inconsciemment usage, la plupart du temps par intuition et sans s'en rendre un compte exact<sup>443</sup>.

Les termes de « rôle secret » ne sont pas sans rappeler ceux utilisés par Baudelaire, qui sont à la base de notre étude<sup>444</sup>. Becq de Fouquières est peut-être le seul critique du siècle qui se soit penché sur cet objet d'étude avec plus d'application que les autres ; il est certain que la direction argumentative de son chapitre sur l'allitération et de celui de l'assonance n'est pas facilement perceptible, et Clair Tisseur ne s'est pas retenu de critiquer les développements de son prédécesseur. En stigmatisant les jeunes poètes, et Verlaine à leur tête, à cause de leurs effets consonantiques trop visibles, il décrédibilise Becq de Fouquières :

Becq de Fouquières a un long chapitre sur l'allitération, qui ne se compose que de rêveries et de subtilités. Les allitérations qu'il cite sont le plus souvent des rencontres dues au hasard. [...] Pour l'emploi de l'allitération, il n'y a qu'une règle, une seule :

Fuyez de mauvais sons le concours odieux.

La bonne madame Oreille vous renseignera. Elle vous dira que la même consonne répétée sans une voyelle intermédiaire fait un concours odieux ; qu'une consonne trop souvent répétée dans un vers est désagréable, surtout lorsqu'une des répétitions affecte deux syllabes de suite<sup>445</sup>.

---

<sup>442</sup> Georges Pellissier, *Traité théorique et historique de la versification française*, Garnier frères, Paris, 1894, p. 96.

<sup>443</sup> Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification*, G. Charpentier, Paris, 1879, p. 20.

<sup>444</sup> Baudelaire, second projet de préface aux *Fleurs du mal* : « la poésie française possède une prosodie mystérieuse et méconnue, comme les langues latine et anglaise » (in *Œuvres posthumes*, Société du Mercure de France, Paris, 1908, p. 17).

<sup>445</sup> Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon, 1893, p. 271.

Une nouvelle fois, le recours simpliste à Boileau témoigne d'une vision classiciste opposée à toute considération moderne, et ici, peu attachée aux « subtilités » ; la perspective de Tisseur sur l'allitération est erronée, puisqu'il ne la considère que sous le rapport de l'accord musical entre certains sons, ou de son échec, et non pour une autre valeur. Or, si nous observons ce qu'écrit Becq de Fouquières, dans son chapitre composé de « rêveries », l'analyse est bien plus variée.

La caractéristique principale des consonances est leur intemporalité, car elles sont bien le seul critère de l'écriture poétique qui transcende le temps et les langues ; ainsi explique-t-il que l'on puisse encore goûter l'écriture d'Homère ou de Virgile :

Un vers est une combinaison sonore, représentative d'une combinaison idéale. Quel que soit le moment dans l'espace et dans le temps, où cette combinaison se reformera sur la bouche des hommes, elle réintégrera en même temps dans leur cerveau la même combinaison idéale. C'est ainsi que des milliers d'années peuvent tomber dans le gouffre du passé sans entraîner avec elles, sans anéantir la pensée d'un Homère ou d'un Virgile. Quelques signes, et à leur défaut la tradition orale, suffisent pour transmettre jusqu'à la fin des âges les conceptions des poètes<sup>446</sup>.

Néanmoins, il est lui-même conscient qu'en dehors des lieux communs de ces remarques, déjà faites avant lui, se joue quelque chose de plus latent et de plus essentiel ; étudiant le rapport entre l'idée signifiée et les sons signifiants, il évoque le fait que l'harmonie imitative n'est finalement que la face la plus remarquable d'un phénomène linguistique et poétique plus global, et que les autres critiques n'ont abordé que selon une perspective prohibitive :

L'harmonie imitative ne fait ainsi que mettre en lumière les faits les plus saillants, les plus simples et pour ainsi dire les plus grossiers du phénomène général qui nous occupe. En ce qui touche à l'harmonie du langage, les traités de versification se bornent à recommander aux poètes d'éviter la succession de plusieurs consonnes rudes, la répétition de la même lettre dans une suite de mots, le rapprochement des mêmes consonances, la parité des sons voyelles entre la rime et les finales des autres mots du vers, etc. Or, ces règles prohibitives ne paraissent pas avoir été établies sur une juste observation des faits. Avant de s'y conformer, il serait bon de s'assurer si elles ne sont pas précisément destructives du rythme et de l'harmonie<sup>447</sup>.

Une toute nouvelle optique d'analyse émerge dans ces propos : non seulement un élément plus profond se cacherait derrière la dimension imitative des allitérations et des assonances, mais les proscriptions attachées à l'esthétique classique auraient privé ces allitérations et ces assonances de leur dimension non seulement harmonique – non imitative – mais aussi rythmique. Becq de Fouquières ne l'exprime pas directement, mais les analyses qu'il fait de l'allitération et de l'assonance en font des éléments essentiels, non seulement de l'esthétique du vers, mais également de toute sa construction ; ce qu'il exprime par des comparaisons :

---

<sup>446</sup> Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification*, G. Charpentier, Paris, 1879, p. 219.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 220-221.

À un point de vue général, si nous comparions la poésie à l'architecture, on pourrait dire que les consonnes représentent la charpente de l'édifice et les membrures qui en relient toutes les parties, tandis que les voyelles semblent les brillantes métopes de la frise. Si c'est dans la peinture que nous cherchons des termes de comparaison, les consonnes seront les formes qui concourent à une même action, sur le même plan ou sur des plans différents, tandis que les voyelles seront les couleurs s'harmonisant les unes avec les autres pour produire un effet puissant par l'unité et par la variété. La poésie procède comme ces deux arts, au moyen de rappels ou d'oppositions de lignes, de formes et de tons ; elle emploie une symétrie tantôt simple, tantôt complexe ; elle choisit son point de vue tantôt au centre, tantôt à l'extrémité du vers, et elle y dirige toutes les lignes ; parfois elle prend deux points de vue vers lesquels se partagent en s'y inclinant toutes les articulations. À ce dessin vient s'ajouter la coloration des voyelles, dont les unes sont fortes, vibrantes, éclatantes, les autres douces, à demi éteintes, toutes se disposant en séries d'accords pour l'oreille, comme les couleurs pour les yeux.[...] Dans la construction d'un vers, le poète a donc, outre le rythme numérique et prosodique, à se préoccuper non seulement des sons eux-mêmes représentés par les voyelles, mais encore des consonnes qui frappent celles-ci ou qui les prolongent<sup>448</sup>.

Nous ne pouvons nous priver de partager ce développement dont les analogies ont des accents baudelairiens, même si ce sont sans doute ces images que Clair Tisseur a taxé de « rêveries » ; néanmoins, le propos final est clair : au rythme prosodique et numérique du vers s'ajoute aussi un réseau allitératif et assonantique qui parcourt le vers, et qui est un élément de sa construction, tout en participant au rythme. Becq de Fouquières, après avoir expliqué qu'il fonderait son étude uniquement sur le premier acte du Phèdre de Racine et sur le premier livre de la Légende des siècles (« Le Satyre »), évoque un vers de Racine en montrant que les éléments consonantiques renforcent l'unité des groupes rythmiques :

Je commence simplement en prenant pour exemples les premiers vers qu'Hippolyte prononce en entrant en scène. Je ne crois pas utile d'indiquer les accents rythmiques ; mais tous les groupes assonants sont en italique, et les consonnes allitérantes en capitales d'italique. D'ailleurs, les éléments rythmiques sont séparés par un tiret. Le lecteur distinguera ainsi les consonnes allitérées qui frappent les syllabes rythmiques.

Le Dessin – en est PRis : – je PaRs, – cheR ThéRamène<sup>449</sup>.

Cet exemple que donne Becq de Fouquières montre bien que le rythme allitératif correspond aux éléments rythmiques toniques, dont nous avons déjà souligné la théorisation. Cependant, l'adéquation n'est pas totale entre le groupement rythmique tonique (3/3+2/4) et le réseau rythmique allitératif (6+2/4). Il semble prévisible que le rythme allitératif soit concordant avec le rythme tonique, puisqu'il obéit à l'esthétique classique maniée – bien instinctivement, sans les lumières des traités de versification – par Racine. Ainsi, si ce rythme allitératif est capable, peu ou prou, de renforcer la

---

<sup>448</sup> Ibid., p. 222-223.

<sup>449</sup> Ibid., p. 224.

conception métrique du vers, il peut également déséquilibrer son hémisticalité. Observons ce vers de Hugo que Becq de Fouquières sélectionne :

Vulcain Dansait ; – Pluton – Disait – des choses telles.

Si la césure à l'hémistiche est virtuellement possible, le rythme allitératif tend à pousser à une lecture en trimètre (4/4/4), dont la rupture la plus importante est après la quatrième syllabe, appuyée par la ponctuation. Ici encore, les deux constructions rythmiques sont concordantes, même si elles construisent un patron rythmique qui n'est pas classique ; mais que dire alors du vers suivant, lui aussi de Hugo, où l'on peut observer un véritable cas de discordance :

Comment – Filtre la sour–ce et Flam–be le cratère.

L'écriture tonique et parallèle invite clairement à une lecture classique du vers (3/3+2/4) tandis que le rythme allitératif pousserait au contraire à une lecture sonore (3/5/4) ; or l'un des points de divergence fondamentaux du système classique et du système romantique est justement l'adéquation ou l'inadéquation des différents rythmes au sein de l'architecture du vers.

Nombreux ont été les critiques à rappeler le rôle de l'allitération au sein de l'écriture poétique latine<sup>450</sup>, et il semble ici plus pertinent de mentionner le fait qu'elle était également présente et importante dans la poétique grecque ; Jean Defradas a publié, dans le numéro de 1958 de la Revue des Études Anciennes, un article visant à réhabiliter l'allitération comme procédé poétique fondamental dans la versification grecque, et notamment dans la poétique homérique. Très rapidement, il reconnaît le lien entre élément sonore et rythme :

Si l'on veut bien distinguer en effet prose et vers, il ne suffit pas de dire que l'on trouve dans les uns un rythme que l'autre ne connaît pas : c'est tout le matériel phonique de la langue qu'utilise le poète, et une prose poétique n'est pas celle qui adopte la mesure des vers, mais celle qui met en jeu les sonorités, à la manière des poètes. Rythmes et répartition des sons dans les vers sont donc inséparables, autant que rythme, notes et timbre pour caractériser une composition musicale<sup>451</sup>.

---

<sup>450</sup> Jean Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, Paris, 1946, p. 46-47, écrit de l'allitération qu' « elle est plus latine que grecque », et qu'elle était naturelle « au point de constituer dans la saturnien presque un élément de versification ». Pierre Chantraine lui-même constatait : « Cet usage, qui est en latin essentiel et répond à la structure phonétique même de la langue, semble en grec, lorsqu'il ne résulte pas du hasard ou d'une figure de style plus complexe, un procédé relativement exceptionnel » (*La stylistique grecque, Actes du I<sup>er</sup> congrès de la Fédération internationale des associations d'études classiques*, Paris, 1951, p. 342).

<sup>451</sup> Jean Defradas, « Le rôle de l'allitération dans la poésie grecque », in *Revue des Études Anciennes*, tome 60, 1958, n° 1-2. p. 37.

Partant du postulat que l'allitération est un phénomène poétique universel, et particulièrement présent aux origines du langage poétique, ses recherches l'ont amené à envisager, à rebours des présupposés, que la langue grecque était au moins aussi riche de cet usage des consonances que la langue latine :

Une lecture un peu attentive des poètes grecs permet en effet, je crois, de relever des usages de l'allitération qui ne sont nullement moins nombreux que dans la poésie latine. Dans la mesure même où la poésie homérique est plus « primitive » que la poésie virgilienne, on devrait trouver chez Homère une plus forte proportion d'allitérations que chez Virgile, et je ne suis pas éloigné de penser qu'il en est bien ainsi<sup>452</sup>.

Après avoir justifié ses recherches par des arguments d'autorité (R. Buchholz, *De alliterationis indole atque natura ususque Homerici lineamenta*, 1879 ; C. Riedel, *Alliteration bei den drei grossen grischischen Tragikern*, 1900 ; G. Bernhardt, *De alliterationis apud Homerum usu*, 1906), l'auteur évoque les différents emplois de cette allitération dans la poésie grecque : symbolique, imitatif, esthétique etc. Il note cependant une désaffection croissante avec l'évolution de la poésie, confirmant ainsi sa dimension d'effet poétique primitif, ou premier<sup>453</sup>. Il rappelle également sa présence essentielle dans les litanies et les formules religieuses ou magiques, autant que dans la langue des dieux – les textes des oracles conservés. Une fois ces utilisations étudiées, le critique poursuit en ajoutant que les procédés allitératifs ont également pour vocation de soutenir la construction prosodique et l'architecture métrique du vers :

Si l'allitération peut se trouver à toutes les places importantes du vers, au début, avant ou après la césure médiane, à la clausule, comme le prouvent les relevés de G. Bernhardt, cette dernière position est particulièrement favorisée. La clausule de l'hexamètre, qu'elle soit détachée par une diérèse bucolique ou qu'elle soit constituée par une formule qui s'étend aux trois derniers pieds, doit être mise en valeur dans la récitation. Elle constitue l'élément stéréotypé, elle exprime l'essence du rythme dactylique et contient souvent les expressions les plus notables<sup>454</sup>.

Cette dernière affirmation est loin d'être anodine ; le cinquième pied d'un hexamètre dactyle est justement son identité, puisqu'il est immuablement un dactyle. Or, l'allitération ici sert de renforcement à ce temps du vers, et le phénomène sonore apparaît comme un soutien à l'identité prosodique même du vers. C'est peut-être sur cette valeur rythmique dans le vers antique que Jean Defradas insiste le plus, parce qu'elle est la moins communément présentée et l'une des plus complexes :

---

<sup>452</sup> Ibid., p. 37.

<sup>453</sup> Ibid., p. 43 : « Mais si les répétitions de mots et les refrains représentent un état déjà évolué de la forme poétique, la répétition mécanique des phonèmes que constitue l'allitération est un procédé primitif et qui doit appartenir à l'origine même du vers. S'il est vrai que l'usage s'en perd peu à peu au cours de l'histoire de la poésie grecque, elle doit se trouver de préférence dans des formules que l'on peut considérer comme un héritage de la poésie archaïque ».

<sup>454</sup> Ibid., p. 44-45.

Nous touchons ici à un emploi de l'allitération qui va permettre d'en définir la nature avec plus de précision. L'articulation accentuée par une répétition de phonèmes à la fin d'un vers souligne l'achèvement d'un mouvement rythmique : comme la rime, qui est aussi la répétition de phonèmes analogues, et dont le nom n'est qu'une déformation du mot rythme, l'allitération est un procédé d'expression du rythme. Elle marque la fin du vers et, dans cette fonction, je l'assimilerai à la « cadence » musicale<sup>455</sup>.

À la lecture de tels développements sur l'emploi rythmique primitif de l'allitération dans le vers homérique, difficile de considérer avec la hauteur de Clair Tisseur que le chapitre de Becq de Fouquières n'est constitué de « rêveries », mais plutôt de l'intuition d'un rapport latent entre valeur sonore et valeur rythmique de tels procédés.

S'il est un poète qui apparaît peu dans les différents traités que nous avons pu analyser, c'est bien Baudelaire, alors que c'est pourtant sa déclaration qui suggère – entre autres – l'existence de tels rapports ; nous pourrions nous interroger sur son absence dans les textes théoriques : sa composition n'est-elle pas aussi innovante que pouvait l'être celle de Chénier, de Hugo, de Verlaine par rapport à leur époque ? Si sa personnalité et son œuvre purent s'entourer de scandales, peut-être n'a-t-il pas revendiqué avec suffisamment d'audace ses innovations<sup>456</sup> ? Toujours est-il qu'Albert Cassagne, professeur spécialiste de Charles Baudelaire, lui a dédié un ouvrage complet, en 1906, intitulé *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, et dans lequel, entre autres éléments, il met en lumière le rôle de l'allitération et de l'assonance dans sa composition, en y consacrant un chapitre indépendant.

Postulant que Baudelaire est « un des poètes modernes qui présentent relativement le plus de vers assonancés ou allitérés »<sup>457</sup>, Albert Cassagne reconnaît sur ce plan deux sources : la source latine à travers l'influence de Sainte-Beuve, et l'influence anglaise, à travers l'œuvre d'Edgar Poe. À titre de référence, il cite une note que Sainte-Beuve a ajoutée à son propre texte, dans les *Pensées d'Août* :

Je reviens sur une de mes remarques précédentes, et je prie une dernière fois les personnes qui liront sérieusement ces études et qui s'occupent encore de la forme, de voir si, dans quelque vers qui, au premier abord, leur semblerait un peu dur ou négligé, il n'y aurait pas précisément une tentative, une intention d'harmonie particulière, par allitération, assonance, etc. ; ressources que notre poésie classique

---

<sup>455</sup> Ibid., p. 45.

<sup>456</sup> Pour plus de détails concernant ce « manque » d'innovation dans les vers baudelairiens, nous renvoyons à l'article d'Alain Vaillant (« Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé », *Romantisme*, Armand Collin, n°140, 2008) dans lequel il justifie ce retour à des normes d'écriture plus classiques, à cette « application bien plus sages des règles » par un choix lyrique volontaire du poète, celui de sa « volonté personnelle d'opposer l'ordre du poème au désordre informel du monde » (p. 62).

<sup>457</sup> Albert Cassagne, *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Slatkine Reprints, Genève, 2012, p. 57.

a trop ignorées ; dont la poésie classique des anciens abonde, et qui peuvent dans certains cas rendre à notre prosodie une sorte d'accent<sup>458</sup>.

Concernant l'influence de Poe, Cassagne rappelle brièvement, car il est bien connu, le lien privilégié qu'avait Baudelaire avec l'œuvre de Poe, d'un point de vue thématique et spirituel, certes, mais également sur le plan poétique. Selon Cassagne, les consonances seraient intrinsèques aux langages anglo-saxons, et auraient donc très facilement touché Baudelaire en tant que traducteur, et donc en tant que poète inspiré :

Ces sortes d'effets sont en quelque manière naturels dans la poésie anglaise, en raison de ses origines anglo-saxonnes. Tandis qu'en français, où les mots sont accentués sur la dernière syllabe, on cherchait à déterminer le vers par l'assonance finale ou la rime, les mots anglo-saxons étant généralement accentués sur la première syllabe, il était logique, dans les poésies anglo-saxonnes, que le vers reposât sur la similitude ou l'allitération initiale. L'allitération est donc fréquente chez les poètes anglais ; et elle l'est surtout chez Poe<sup>459</sup>.

Nous avons déjà pu croiser cette hypothèse selon laquelle les phénomènes poétiques de consonance auraient été particulièrement présents dans la composition poétique germanique, et que ces phénomènes auraient d'ailleurs influencé l'évolution du vers latin vers le système rimé et tonique. Il est d'autant plus intéressant de voir Albert Cassagne lier expressément ces deux figures que sont Sainte-Beuve et Poe aux interrogations que Baudelaire fait figurer dans son second projet de préface aux *Fleurs du Mal*, et qui est au cœur de notre propos :

Donc de cette double influence, de l'influence latine représentée par Sainte-Beuve, et de l'influence anglaise représentée par Poe, résulta chez Baudelaire un effort pour introduire dans la poésie essentiellement plastique de son temps un élément d'expression musical par l'assonance et l'allitération, effort parfaitement réfléchi et conscient, comme en témoigne le passage suivant des notes qu'il avait rédigées pour une Préface des *Fleurs du Mal* qui n'aboutit pas : « Comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique ; – que la poésie française possède une prosodie mystérieuse et méconnue, comme les langues latine et anglaise »<sup>460</sup>.

Concrètement, son étude de l'allitération et de l'assonance passe en revue les différents effets évocateurs des consonances dans l'œuvre de Baudelaire ; une fois passés ces relevés « habituels » qui relie in situ un réseau sonore à une émotion ou à un sentiment spécifique, Cassagne s'intéresse à un phénomène plus profond, qui est celui de l'allitération sémantique, par laquelle le poète reprend des syllabes ou des consonnes appartenant à un terme central qu'il veut rendre « retentissant » ; nous ne pouvons nous priver de donner deux des exemples qu'il trouve chez Baudelaire :

---

<sup>458</sup> Sainte-Beuve, *Vie et pensées de Joseph Delorme*, Levy Frères, Paris, 1863, p.175.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 60.

Que ce soit dans la nuit ou dans la solitude,  
Que ce soit dans la rue ou dans la multitude,  
Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau<sup>461</sup>...

Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme<sup>462</sup>...

Plus pertinent encore, Albert Cassagne considère que l'effet de l'allitération n'est complet que quand les procédés consonantiques permettent de conforter la structure rythmique du vers. Dans l'exemple qu'il choisit, ce qu'il nomme les voyelles graves (o, ou) renforcent les segments rythmiques anapestiques :

Je suivais, raidissant mes nerfs comme un héros  
Le faubourg – secoué – par de lourds – tombereaux<sup>463</sup>

Malheureusement, c'est là le seul exemple qu'il nous donne ; cependant, une analyse rapide du poème « Le Jeu », cité plus haut par Cassagne, révèle que Baudelaire joue avec aisance de cette faculté rythmique des consonances ; dans la même perspective que Cassagne, observons comment les consonances renforcent la construction métrique symétrique de ce vers :

Pâles, / le sourcil peint, + l'œil câlin / et fatal...

Néanmoins, Albert Cassagne n'a pas envisagé l'usage profondément musical de ces richesses sonores, qui repose dans sa discordance ; Becq de Fouquières avait avancé que c'était la discordance entre construction métrique et construction rythmique qui avait caractérisé l'émergence de la nouvelle école romantique, tandis que ces deux constructions se superposaient dans le système classique. Or, les phénomènes sonores qui peuvent renforcer l'architecture métrique peuvent tout autant créer une nouvelle discordance. Observons les vers suivants, dans lesquels métrique classique, accents toniques (en italique), coupes allitératives et assonantiques (en gras) se superposent :

Sous de sales plafonds + un rang de pâles lustres...  
Sous de sales plafonds + un rang de pâles lustres...  
Sous de **sales** / plafonds + un rang de **pâles** / lustres...

Fouillant la poche vide + ou le sein palpitant...  
Fouillant la poche vide + ou le sein palpitant...  
Fouillant la **po**/che vide ou le sein **palpi**/tant...

Qui viennent gaspiller + leurs sanglantes sueurs ;

<sup>461</sup> Baudelaire, Fleurs du mal, XLII « Que diras-tu ce soir pauvre âme solitaire ».

<sup>462</sup> Baudelaire, Fleurs du mal, XCVI, « Le jeu ».

<sup>463</sup> Baudelaire, Fleurs du Mal, XC, « Les sept vieillards ».

Qui viennent gaspiller + leurs sanglantes sueurs ;

Qui viennent gas/piller + leurs sanglan/tes sueurs ;

À cet égard, le poème « L'albatros » regorge de ces richesses consonantiques qui tour à tour évoquent, par discordance, l'inadaptabilité de l'oiseau-poète, et, par concordance, la similitude entre l'animal et la figure du créateur divin perdu sur un monde matériel. Ainsi, dans les vers suivants, le premier voit la répétition de la syllabe « -roi » créer un rythme discordant avec le schéma métrique 6+6, tout en renforçant certains éléments rythmiques, tandis que, dans le second, la répétition de la consonne –r– crée un groupe sonore imitatif que la césure centrale ne saurait dissocier :

Que ces **rois** de l'azur, + **maladroits** et honteux...

Comme des avi/**rons** traîner /à côté d'eux.

Dans la strophe où l'albatros se confronte aux hommes, les rythmes consonantiques, comme pour évoquer ce destin grandiose condamné aux affres de la vie terrestre, lient harmonie et dysharmonie ; tandis que la répétition de la consonne –b– renforce de manière cyclique l'hémisticalité et la césure centrale des vers, la disposition des phonèmes –gu– / –qu– crée au contraire une discordance dans la superposition des deux rythmes. Et il ne s'agit là de mettre en lumière que deux éléments au sein d'une strophe où les réseaux consonantiques foisonnent :

Ce voyageur ailé, + comme il est **gau**/che et veule !

Lui, **naguè**/re si **beau**, + **qu'**il est comique et laid !

L'un **aga**/ce son **bec** + avec un brûle-**gueu**/le,

L'autre mime, en **boitant**, + l'infirmes **qui** volait !

Dans la dernière strophe, quand le poète transforme sa métaphore filée en comparaison, observons comment la simple répétition de la consonne –p– suffit à induire une nouvelle construction rythmique qui souligne le parallèle entre les deux êtres, alors que les jeux d'élisions (notamment à la césure) donne un écho plus grand à cette rupture consonantique :

Le **Po**/ète est semblable au **prin**/ce des nuées

Nous ne multiplierons pas les analyses, car l'œuvre de Baudelaire est pleine de ces éléments prosodiques « mystérieux » ; les autres poètes n'en sont pas moins riches, bien entendu, mais c'est peut-être chez Baudelaire qu'ils sont les plus sensibles, car dans ses vers se maintient une concordance entre éléments rythmiques et structure métrique classique qui rendent la discordance avec les rythmes consonantiques plus aisément repérable.

Une fois encore, il n'y a rien ici qui n'ait été déjà étudié avec plus de précisions dans des ouvrages dédiés ; néanmoins, si nous considérons ces éléments dans leur ensemble, il est certain que nous assistons, à une évolution certaine du rôle des consonances au sein du vers. Alors qu'elles étaient au nombre des éléments proscrits par les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>464</sup>, elles deviennent au cours du XIX<sup>e</sup> siècle un élément prosodique à part entière, qui a une valeur rythmique et esthétique propre, tout en se démarquant du sceau implacable de leur valeur mimétique.

---

<sup>464</sup> Les traités de versification du XVII<sup>e</sup> siècle citent souvent Racine comme exemple de l'allitération imitative ; cependant, il convient de rappeler que ces procédés, rares chez Racine, sont toujours à des fins imitatives et extraordinaires. Il y a une grande différence dans le traitement que lui réserve Baudelaire.



## Le vers libre : pour une définition musicale du vers

Vers filés à la main et d'un pied uniforme,  
Emboitant bien le pas, par quatre en peloton ;  
Qu'en marquant la césure, un des quatre s'endorme  
Ça peut dormir debout comme soldats de plomb.

Tristan Corbières, *Les amours jaunes*, « I Sonnet »,  
v. 1-4.

La preuve même de cette évolution plastique, de cette progressive émergence d'une portée esthétique et rythmique inhérente à la sonorité, arrive en fin de siècle ; généralement considérées comme une marche essentielle de l'évolution poétique, les expérimentations du vers libre se désignent comme l'entreprise la plus extrême dans cette direction théorique<sup>465</sup>. Bien que la paternité de ce genre poétique ait pu être sujette à débat<sup>466</sup>, nous avons choisi de nous référer, pour nos analyses, au texte théorique

---

<sup>465</sup> Alain Vaillant, dans son article « Pour une poétique du vers syllabique » (in *Poétique*, Le Seuil, n°153, 2005, pp. 259-281) a développé cette idée selon laquelle le vers libre des symbolistes était un retour au rythme à travers l'abandon du syllabisme : « En fait, les réflexions et les travaux sur le rythme du vers français ont commencé dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle où, [...] on a essayé de repérer dans la poésie syllabique française des structures rythmiques semblables à celles des autres poésies romanes (notamment la latine puis, après 1870, l'allemande). Ces explorations rythmiques ont d'ailleurs autant été le fait des poètes eux-mêmes que des universitaires, et elles ont profondément influencé l'évolution des symbolistes en direction du vers libre. Le vers libre symboliste, à la différence du vers libre surréaliste, n'est pas un vers qui aurait renoncé au syllabisme, et par voie de conséquence, au rythme : au contraire, les symbolistes renoncent au syllabisme – lorsqu'ils y renoncent – pour retrouver le rythme fondamental, qu'on imagine iambique, et les structures musicales de la langue. » (p. 263).

<sup>466</sup> André Barre, *Le symbolisme*, Jouve et C<sup>ie</sup>, Paris, 1911, p.334-336 : « Mais la grande originalité de Gustave Kahn n'est pas d'avoir été un prodigieux ouvrier de métaphores ou un analyste tourmenté des perceptions subconscientes du moi, c'est d'avoir été l'inventeur du vers libre. Beaucoup ont contesté et contestent encore au poète le mérite de cette découverte. L'origine du vers libre, d'après certains, remonterait bien plus haut. Le vers libre dériverait des tableautins de Gaspard de la Nuit et des poèmes en prose de Charles Baudelaire. Il y en aurait des exemples remarquables dans les compositions lyriques et épiques de M. Pierre de l'Etoile, dans le Livre de Jade, de M<sup>me</sup> Judith Gautier, et dans les poèmes qui font suite aux Histoires amoureuses, de Catulle Mendès. [...] Quant aux prédécesseurs de Verlaine, ce sont des artistes du vers qui par moment ont cédé à cette virtuosité métrique à laquelle tant de romantiques et même de parnassiens avaient succombé avant eux, et qui, tout étonnés qu'il y a eu dans leur amusement le germe d'une théorie aussi féconde, en ont aussitôt réclamé le bénéfice. Sous ce rapport, Verlaine et Rimbaud auraient plus de droit qu'eux à réclamer la paternité du vers libre. Eux du moins savaient ce qu'ils voulaient quand ils composaient des vers "délicieusement faux exprès". Mais ici encore il y a confusion entre vers libéré et vers libre. Verlaine dans *Jadis et Naguère*, Rimbaud dans *Illuminations* ont brisé, disloqué le vers et donné aux rythmes impairs droit de cité. Tout cela cependant n'était que dissonances habiles sur la métrique ancienne. Il n'y avait pas de rythmique nouvelle. Verlaine et Rimbaud sensibilisaient le vers classique, ils en modifiaient la forme, ils n'en changeaient pas le principe. Or, Gustave Kahn [...] veut faire de l'ancienne métrique un mode particulier et

fondateur qu'est la préface à ses Premières poésies faite par Gustave Kahn, référence incontournable du vers libre. À l'image de ce que le vers romantique était au vers classique, Kahn présente le vers libre comme une évolution en rupture par rapport au vers de ses prédécesseurs :

Mais, si l'oreille des romantiques différait de celle des classiques, la nôtre a d'autres besoins que les leurs. Le sens des couleurs change, le sens de la cadence poétique aussi ; insensiblement, sans doute ! mais il y a toujours un moment où l'on s'en aperçoit, et l'évolution assez prolongée est devenue suffisamment nette, pour s'appeler une transformation<sup>467</sup>.

Comme pour cette première transition vers le mode romantique, et peut-être même avec plus de force, c'est un changement fondamental de paradigme qui se joue dans la pensée du vers et du rôle de la poésie. Lui-même souligne cette évolution paradigmatique, avant tout fondée sur les besoins de cette métonymique « oreille », qui exigeait un enrichissement des modèles poétiques :

Au cas présent, et pour expliquer combien notre oreille est dissemblable de celle de nos plus proches aînés, notons que la plupart des romantiques et des parnassiens fréquentaient surtout comme art voisin, la peinture ; et la peinture, où l'impressionnisme naissait à peine (Turner leur était inconnu) les gardait accoutumés aux contours stricts, et délimités, et découpés, presque sculptés. La génération suivante fut submergée de musique, et plus tentée de polyphonie et de détours multiples<sup>468</sup>.

Dans cette préface, Gustave Kahn présente ainsi cette entreprise de vers libre, et la dimension éminemment artistique s'impose en effet immédiatement :

Nous maintenons cette étiquette, Vers libre ; d'abord parce que ce fut celle qui s'imposa d'elle-même, spontanée, à nos premiers efforts ; elle dit mieux le sens de notre essai de rajeunissement que cet affreux mot, vers polymorphe, inventé par la critique hostile, et qui fait penser à quelque terme d'une nomenclature scientifique, déplacé d'ailleurs en matière d'esthétique du vers<sup>469</sup>.

Dans le principe du vers libre, Kahn place l'unité, la cohésion de son nouveau vers, non dans le syllabisme, ou dans l'accent tonique – en tout cas présenté comme tel – mais dans le réseau allitératif et assonantique ; c'est pourquoi il se montre aussi clair sur le passage, pour son vers, au paradigme de la musique. Une telle cohésion sonore donne une importance prépondérante à la plasticité du vers, à sa matière sonore, ce qui permet à la fois de construire un rythme directement audible et musical<sup>470</sup>, mais également une

---

dédaigné d'une métrique nouvelle plus ample, plus libérale, enfin affranchie des formes fixes et des traditions désuètes ».

<sup>467</sup> Gustave Kahn, Premiers Poèmes, avec une préface sur le vers libre, Société du Mercure de France, Paris, 1897, p. 6.

<sup>468</sup> Ibid., p. 7-8.

<sup>469</sup> Ibid., p. 4.

<sup>470</sup> Ibid., p. 9 : « Je suis persuadé et sûr, quant à ce qui me regarde, que l'influence de la musique nous amena à la perception d'une forme poétique, à la fois plus fluide et précise, et que les sensations musicales de la

cadence qui ait un lien très fort avec les choix sémiologiques, faisant du mot la pierre angulaire, à la fois de la cadence musicale et de l'expression directe du sentiment. Ainsi Robert de Gourmont, l'un des rares théoriciens tardifs du siècle à avoir étudié le vers libre avec profondeur – il accorde plus de précisions et de développements à l'étude du vers libre qu'à l'histoire entière du vers français, dans son *Esthétique de la langue française*, publiée en 1899 – et fait valoir ce lien entre valeur sonore et dimension expressive :

Le vrai vers libre est conçu comme tel, c'est-à-dire comme fragment musical dessiné sur le modèle de son idée émotive, et non plus déterminé par la loi fixe du nombre<sup>471</sup>.

Kahn évoque alors deux « importances » de ce nouveau type de création poétique : la revalorisation d'une harmonie fondamentale – car sonore et musicale – négligée selon lui jusque là, et l'absence de modélisation rythmique :

L'importance de cette technique nouvelle, en dehors de la mise en valeur d'harmonies forcément négligées, sera de permettre à tout poète de concevoir en lui son vers ou plutôt sa strophe originale, et d'écrire son rythme propre et individuel au lieu d'endosser un uniforme taillé d'avance et qui le réduit à n'être que l'élève de tel glorieux prédécesseur<sup>472</sup>.

Le vers libre, c'est donc un vers libéré, et doublement libéré : libéré du syllabisme, de manière revendiquée et claire, mais aussi libéré de tout modèle, qu'il s'agisse du modèle métrique classique ou du modèle accentuel rythmique théorisé par Quicherat ou Becq de Fouquières. Ici, ni symétrie par l'hémistiche, ni trimètre, mais une construction rythmique sonore propre à chaque poète, voire à chaque poème. Dans ses principes fondamentaux, le vers libre semble particulièrement proche du vers antique : le syllabisme n'est plus, la dimension sonore et plastique du vers est devenue bien plus essentielle qu'elle ne l'était précédemment, et le vers peut s'allonger ou se raccourcir selon les besoins du poète, comme le vers antique pouvait s'étendre dans son nombre de syllabes. Robert de Gourmont relève à juste titre cette capacité expansive du vers libre, qui rappelle, elle aussi, cette capacité à contenir le « plein » et le « copieux » dont parlait Sainte-Beuve :

---

jeunesse, (non seulement Wagner, mais Beethoven et Schumann) influèrent sur ma conception du vers lorsque je fus capable d'articuler une chanson personnelle. ». Cette référence aux compositeurs, et à Wagner spécifiquement, montre le changement de paradigme poétique durant le siècle ; la poésie-peinture, encore du temps des Romantiques et de Delacroix, est devenue une poésie-musique en fin de siècle. Pour les rapports entre cette poésie de fin de siècle et la musique, voir l'article de Claude Abastado, « Doctrine symboliste du langage poétique », in: *Romantisme*, 1979, n°25-26, pp. 75-106.

<sup>471</sup> Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Société du Mercure de France, Paris, 1899, p. 222.

<sup>472</sup> Gustave Kahn, *Premiers Poèmes*, avec une préface sur le vers libre, Société du Mercure de France, Paris, 1897, p. 28.

L'alexandrin s'allonge et s'accourcit selon que l'idée a besoin d'ampleur ou de resserrement et le rejet, comme un rejeton de rosier planté en bonne terre, pousse et verdoie selon sa vie propre : l'allitération et les assonances internes ou finales rejoignent les deux vies et les parent de leurs feuillages<sup>473</sup>.

Si nous avons plus haut précisé que l'accent tonique n'était pas présenté en tant que tel, c'est parce que les échos allitératifs et assonantiques créent un véritable système rythmique ; dans cette nouvelle forme poétique, liberté – ou libération – n'est pas chaos, et il s'agit d'écrire en suivant une structure rythmique ; seulement, elle est non seulement sonore, mais propre à chaque texte, une fois cette cadence consonantique imprimée par le premier vers. C'est ce que Kahn nomme son « accent d'impulsion », qui offre une grille rythmique applicable à l'ensemble du poème qui suit. Bien entendu le poète peut décider librement de syncoper cette cadence première, ou de la briser complètement, à son gré :

Cet accent d'impulsion dirige l'harmonie du vers principal de la strophe, ou d'un vers initial qui donne le mouvement, et les autres vers, à moins qu'on ne recherche un effet de contraste, se doivent modeler sur les valeurs de ce vers telles que les a fixées l'accent d'impulsion<sup>474</sup>.

Les phénomènes sonores sont, dans cette théorisation de la nouvelle plastique du vers, véritablement conçus comme la quintessence de la structure poétique, car ils ont une valeur rythmique qu'aucun autre élément, métrique ou prosodique, ne peut s'accaparer, puisqu'il n'est plus question de coupes ou de répartition équilibrée des coupes, de césure ou de syllabisme ; bien entendu, entre la construction éminemment subjective de ces nouveaux motifs rythmiques et la prédominance du sens aux dépens d'une métrique systématisée, il est certain que le rythme sonore, né des réseaux allitératifs et assonantiques, est perçu comme beaucoup moins rigoureux et moins régulier que les rythmes fondés sur les paramètres antérieurs. De fait, une cadence donnée par l'impulsion du « vers principal de la strophe ou d'un vers initial » pourrait se perdre plus aisément que ne le serait une cadence fondée sur le syllabisme et sur l'accent ; mais face à cette critique, qui a été opposée au vers libre, Robert de Gourmont évoque alors l'effet de cadence globale, postulant qu'un vers défaillant ou dépassant le nombre – au sens rythmique de pulsation –, serait rattrapé par le mouvement général de la strophe :

Si un vers défaille et manque d'une ou de deux syllabes, si tel autre dépasse le nombre qui donne au poème son allure, la marche du rythme emporte ces récalcitrants dans sa procession. C'est la foule qui entraîne d'un pas égal le boiteux et le géant ; les disparates se fondent dans l'unité. Je crois que l'art suprême est de donner des illusions d'harmonie. Au lieu d'attirer l'attention sur des discontinuités même

---

<sup>473</sup> Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Société du Mercure de France, Paris, 1899, p. 242.

<sup>474</sup> Gustave Kahn, *Premiers Poèmes*, avec une préface sur le vers libre, Société du Mercure de France, Paris, 1897, p. 30.

voulues et nécessaires, il faut les voiler et les rendre invisibles au premier coup d'œil ; que la note en discord aille par des harmoniques imperceptibles s'absorber dans l'accord des notes fondamentales<sup>475</sup>.

La forme du vers libre est par conséquent une forme harmonique et rythmique qui autorise les « discontinuités », qui sont ici considérées comme nécessaires, nous l'imaginons, à l'expression artistique. Considérons à cet égard les différentes tentatives d'affranchissement du mètre durant le siècle : il est clair qu'elles se sont faites par les discontinuités, nécessaires à l'expression de sentiments nouveaux et au développement d'esthétiques nouvelles ; discontinuités que les discours théoriques ont tenté d'ériger en systèmes successifs, en intégrant les critères prosodiques au fur et à mesure de leur introduction et de leur développement dans les productions poétiques. Concernant ces anciennes « idoles », Kahn n'est d'ailleurs pas hostile à la rime, consonance comme les autres, qui revêtait le rôle de borne métrique, puisque le vers libre, par cette cristallisation des phénomènes sonores, se positionne finalement comme une réinterprétation de la rime :

D'ailleurs nous ne proscrivons pas la rime ; nous la libérons, nous la réduisons parfois et volontiers à l'assonance ; nous évitons le coup de cymbale à la fin du vers, trop prévu, mais nous soutenons notre rime telle quelle par des assonances, nous plaçons des rimes complètes, à l'intérieur d'un vers correspondant à d'autres rimes intérieures, partout où la rythmique nous convie à les placer, la rythmique fidèle au sens et non la symétrie, ou, si vous voulez, une symétrie plus compliquée que l'ordinaire<sup>476</sup>.

Robert de Gourmont fait la même analyse de ce phénomène, y voyant, dans cette nouvelle essentialité de la consonance au sein du rythme, une revivification moins prévisible et plus riche du phénomène de la rime :

Qu'elle devient discrète, la vieille rime tyrannique qui faisait sonner son bâton sur les dalles comme un suisse de cathédrale ! Si discrète qu'il faut la chercher, redevenue fleur, sous le feuillage des mots<sup>477</sup>.

Il est tout de même très ironique de voir la rime, borne métrique et unique fleuron harmonique dans le système de l'alexandrin classique, se transformer pour redevenir une « simple » consonance, qui elle-même fonde la construction rythmique d'un nouveau type de vers ! Et pourtant, malgré ce chamboulement théorique que représente déjà le vers libre, il faut reconnaître à Kahn, ou du moins à ses déclarations, une humilité vis-à-vis de sa démarche poétique, qu'il présente non pas comme un aboutissement ou comme une fin poétique en soi, mais comme une étape de l'émancipation poétique, une expérimentation qui promet un devenir plus grand :

---

<sup>475</sup> Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Société du Mercure de France, Paris, 1899, p. 244.

<sup>476</sup> Gustave Kahn, *Premiers Poèmes*, avec une préface sur le vers libre, Société du Mercure de France, Paris, 1897, p. 33.

<sup>477</sup> Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Société du Mercure de France, Paris, 1899, p. 246.

D'ailleurs employer les ressources de l'ancienne poésie reste souvent loisible. Cette poésie possède sa valeur et la conserve en tant que cas particulier de la nouvelle, comme celle-ci est destinée à n'être plus tard qu'un cas particulier d'une poésie plus générale ; l'ancienne poésie différait de la prose par une certaine ordonnance ; la nouvelle voudrait s'en différencier par la musique, il se peut très bien qu'en une poésie libre on trouve des alexandrins et des strophes en alexandrins, mais alors ils sont en leur place sans exclusion de rythmes plus complexes<sup>478</sup>.

Comme nous avons pu l'éprouver dans l'intégralité de notre étude, il est rare de trouver une théorisation qui fasse preuve d'autant d'acceptation des formes précédentes ou concomitantes ; mais c'est peut-être parce que le vers libre se positionne, non comme un progrès, qui supposerait que la forme précédente est obsolète, mais comme une alternative d'un genre nouveau. Albert Mockel, dans ses *Propos de littérature*, souligne, tout en faisant l'apologie de cette nouvelle strophe, le fait que cette potentialité harmonique soit rythmiquement perfectible :

M. Gustave Kahn innova une strophe ondoyante et libre dont les vers appuyés sur des syllabes toniques créaient presque en sa perfection la réforme attendue ; — il ne leur manquait qu'un peu de force rythmique à telles places, et une harmonie sonore plus ferme et plus continue que remplaçait d'ailleurs une heureuse harmonie de tons lumineux<sup>479</sup>.

C'est visiblement un équilibre délicat que celui de la composition en vers libre : en affaiblissant la structuration métrique et le fonctionnement syllabique du vers, pour user de réseaux sonores plus expressifs, le risque théorique encouru est que le rythme sonore, trop peu perceptible, laisse place à la seule idée ; c'est ici ce que signifie Albert Mockel, en évoquant l'« heureuse harmonie de tons lumineux » qui remplace une harmonie sonore qui devrait être « plus ferme et plus continue ».

Le lien qu'entretient cette nouvelle entreprise du vers libre avec la tonicité est cependant plus difficile à définir ; Kahn n'évoque à aucun moment, sinon en mentionnant cet « accent d'impulsion », la possible présence de la tonicité. On ne peut d'ailleurs que supposer qu'il fût conscient des modifications qu'avait subies l'alexandrin quand est apparu le vers libre ; de fait, il se défend d'avoir attaqué une forme immuable, et préfère dire qu'il a modifié une forme récente :

L'alexandrin est donc un vers qui, en une forme bien différente de celle qu'il affectait antérieurement, comptait, quand naquit le vers libre, un peu plus de soixante ans d'existence. Il n'y a donc pas lieu d'arguer contre nous d'un passé de sept siècles. Une invention de lettré, l'alexandrin de Bernay, s'est produite au XII<sup>e</sup> siècle ; elle a été modifiée, chemin faisant, plusieurs fois, à en être méconnaissable ; on ne l'a pas allongée, c'est vrai, mais, à part cela, sa forme primitive a tout subi. Ce vers est devenu le vers de douze syllabes, avec dix césures possibles, avec césure obligée, car il n'y a pas de mot de douze syllabes : ce qui est presque l'abolition de la césure. Ce vers, qui suffit soixante ou soixante-dix ans, ne

---

<sup>478</sup> Ibid., p. 28.

<sup>479</sup> Albert Mockel, *Propos de littérature*, Librairie de l'Art indépendant, 1894, p. 91-92.

nous suffit plus. Est-ce à dire, comme on l'a cru, que nous le détruisions ? Nous le modifions seulement. J'ai voulu dire que nous n'avions pas affaire à un phénomène immuable, et qu'on pouvait s'y attaquer<sup>480</sup>.

Ce développement souligne deux éléments importants : d'une part, l'un des principaux acteurs du vers libre voit dans cette nouvelle forme de vers, non pas une rupture complète vis-à-vis de l'alexandrin, mais une continuité, une modification ; d'autre part l'alexandrin qui est modifié n'est pas, comme nous pouvions nous en douter, l'alexandrin classique, mais bien l'alexandrin moderne et modernisé. Or, si Kahn s'inscrit dans cette lignée tout en modifiant son principe, c'est bien qu'il voit une filiation entre les différents éléments qui ont permis le renouvellement de l'alexandrin et les fondements du vers libre : rythme accentuel, coupes secondaires et enjambements, dislocation syntaxique et, bien sûr, structure rythmique consonantique. À plusieurs reprises d'ailleurs, Gustave Kahn reprend à son compte les attaques de Banville contre Boileau, et nous pouvons y voir le fait que ce vers libre serait un héritier, malgré un changement de paradigme fort, de l'alexandrin romantique, ou, en tout cas, des renouvellements qu'il a portés.

La question de la tonicité s'inscrit clairement dans cette filiation ; dans sa préface, Gustave Kahn propose une lecture, pour montrer que sa « méthode » poétique retourne à une essentialité fondamentale, d'un distique de Racine<sup>481</sup> dont il veut proposer une nouvelle scansion, avec la « méthode » du vers libre, pour souligner la précipitation des poètes romantiques à lutter contre le mauvais adversaire :

Mais s'ils avaient cherché à analyser le vers classique, avant de se précipiter sur n'importe quel moyen de le varier, ils eussent vu que dans le distique :

Oui, je viens dans son temple adorer l'éternel,  
Je viens selon l'usage antique et solennel

le premier vers se compose de deux vers de six pieds, dont le premier est un vers blanc

Oui, je viens dans son temple

et dont l'autre

Adorer l'éternel

serait également blanc, si, par habitude, on n'était sûr de trouver la rime au vers suivant, c'est-à-dire au quatrième des vers de six pieds groupés en un distique.

Donc à premier examen ce distique se compose de quatre vers de six pieds dont deux seulement riment. Si l'on pousse plus loin l'investigation on découvre que les vers sont ainsi scandés :

---

<sup>480</sup> Gustave Kahn, *Premiers Poèmes*, avec une préface sur le vers libre, Société du Mercure de France, Paris, 1897, p. 10-11.

<sup>481</sup> Les deux vers, qui sont les deux premiers vers d'Athalie, font partie des vers canoniques que l'on peut trouver dans les traités de versification (Quicherat, Becq de Fouquières etc.).

3	3	3	3
Oui, je viens –	dans son temple –	adorer –	l'éternel,
2	4	2	4
Je viens – selon l'usage – antique – et solennel			

soit un premier vers composé de quatre éléments de trois pieds ternaires, et un second vers scandé 2,4, 2,4. Il est évident que tout grand poète ayant perçu d'une façon plus ou moins théorique les conditions élémentaires du vers, Racine a empiriquement ou instinctivement appliqué les règles fondamentales et nécessaires de la poésie et que c'est selon notre théorie que ses vers doivent se scander. La question de césure, chez les maîtres de la poésie classique, ne se pose même pas. Dans les vers précités, l'unité vraie n'est pas le nombre conventionnel du vers, mais un arrêt simultané du sens et du rythme sur toute fraction organique du vers et de la pensée<sup>482</sup>.

La nouvelle scansion que propose Kahn n'est pas sans rappeler différents éléments déjà croisés. D'une part, la vision de la ligne alexandrine comme l'association de deux vers séparés, distincts, ramène à l'esprit les grands principes de la *Prosodie de l'école moderne* de Ténint, présentant cet alexandrin comme un vers composé, et donc, ici, un distique comme l'assemblage de quatre vers dont deux ne riment pas ; d'autre part, la scansion que propose Kahn, même s'il oblitère volontairement la césure, évoque clairement les découpages toniques et les rythmes accentuels que l'on pourrait trouver dans les théorisations de Quicherat et de Becq de Fouquières. Cette analyse qu'il nous livre présente clairement une nouvelle facette du vers libre : sa cohésion est acoustique et sonore, mais son fondement rythmique est avant tout tonique. D'ailleurs, les groupes séparés par sa scansion, sont les éléments rythmiques de Becq de Fouquières.

À la lecture de cette analyse, un portrait plus précis du vers libre se dessine : le rythme y déborde littéralement du mètre. Le syllabisme s'est effacé au bénéfice de cette lecture rythmique, à la fois tonique et acoustique, mais le fondement de son principe était déjà présent dans l'évolution antérieure du vers.

Il est cependant certain que cette entreprise poétique a renversé les acquis de la versification ; le syllabisme n'avait, jusque-là, pas été remis en question, sinon par les tentatives de vers mesurés, et il constituait l'obstacle intellectuel le plus infranchissable dans les réflexions croisées entre vers français et vers quantitatifs. Au sujet de cet affranchissement du syllabisme et de l'entreprise du vers libre, Clair Tisseur partage des mots particulièrement durs, dans un chapitre qu'il a intitulé « Des vers qui ne sont pas des vers » :

Ce doit être des alexandrins où l'auteur a mal compté ses syllabes<sup>483</sup>.

Nonobstant le caractère fort peu diplomate de cet avis, il reflète bien la vivacité des réactions qu'a pu susciter cette tentative poétique, et donc l'importance de son sujet. Si les oppositions qui ont élevé la voix face au vers libre sont bien représentées dans ces

<sup>482</sup> Ibid., p. 24-25.

<sup>483</sup> Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon, 1893, p. 146.

propos, c'est parce que le vers libre fait ressurgir une problématique ancienne comme le vers français et une question fondamentale : que reste-il du vers français si on lui ôte son syllabisme ? Les théoriciens les plus conservateurs sont ceux que la perspective effraie peut-être le plus, car elle remet en cause la conception unilatéralement métrique de la vision classique du vers. Tout dépend alors du crédit poétique que l'on accorde aux alternatives qui se sont développées pendant ce siècle : si le vers trouve un ancrage prosodique suffisamment fort dans l'accent tonique, ou rythmiquement satisfaisant dans les consonances, il n'est plus besoin de définir l'alexandrin par son identité métrique historique, caractérisée par une césure centrale et un nombre prescrit de syllabes.

Nous avons déjà à plusieurs reprises mentionné le rôle du questionnement du vers antique au XIX<sup>e</sup> siècle, mais c'est peut-être dans cette notion d'harmonie que ce rôle a été le plus essentiel ; si nous fondons notre réflexion sur les prémices données par Richelet, à savoir que le vers français n'a d'autre harmonie que celle du sens, alors la perspective donnée par Hegel se vérifierait : la rime tient sa valeur esthétique de sa manière à relever le sens et de son rôle de limite métrique, et non de sa valeur sonore. Néanmoins, les accents toniques ont montré que le vers n'était en tout cas pas dépourvu de rythme ; l'utilisation des coupes secondaires, qui soutiennent ces accents et dépendent d'eux, a montré que ce rythme pouvait être utilisé de manière harmonieuse, transformant des éléments métriques en éléments rythmiques, coupes comme accents. Quand les expérimentations poétiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle ont montré que le vers français pouvait être plus que la simple signification qu'il portait, la seconde moitié a montré que ce vers formait une musique qui illustre ce sens, mais qui s'en détachait également, comme critère harmonique autonome ; c'est dans ce sens que se dirige l'utilisation qu'ont fait Baudelaire, mais aussi Verlaine, Rimbaud ou Mallarmé, de l'allitération et de l'assonance.

Tout au long du siècle, c'est bien un retour en arrière qui s'est opéré, mais pas un retour en arrière pratique, car les tentatives précédentes et les analyses théoriques ont montré que le vers français ne pouvait fonder sa plasticité dans le même moule que les vers antiques ; c'est un regard rétrospectif qui s'est accompli, et qui a doté le vers français d'une dimension plastique qui lui est propre, où les accents, les coupes et les sons se répondent. Nous estimons possible d'avancer que c'est l'étude plus précise, plus approfondie des versifications quantitatives, ainsi peut-être que leur connaissance plus répandue parmi les poètes, qui ont permis d'apporter un éclairage théorique plus grand sur les potentialités harmoniques de ce vers français, potentialités encore mal connues et donc le XIX<sup>e</sup> siècle a été un véritable atelier d'expérimentations.

Le vers libre a joué le rôle le plus extrême, en révoquant le syllabisme au nom des consonances ; compter sur les sonorités pour construire l'unité d'un vers au nombre de syllabes variable, voilà bien une imitation de l'antique, plus fidèle et en même temps plus propre à la langue française que ne l'étaient les tentatives de quantification. Bien plus que l'harmonie imitative, que Hugo a peut-être généralisée de manière numérique

par rapport à un Racine, c'est l'harmonie mécanique, déjà théorisée comme simple appareil mais jamais encore véritablement exploitée, qui contenait en son sein cette capacité à doter le vers français de sa propre euphonie.

L'important dans ce que nous avons également essayé de montrer est que ce retour au travail du son, au « bibelot sonore » comme le disait Mallarmé, est un retour, non seulement à une poétique antique, mais une essentialité de la poésie la plus ancienne et la plus fondamentale, comme nous avons pu le voir en étudiant son rôle dans le texte homérique ; s'il est un point commun observable dans les différentes « cultures » poétiques que nous avons croisées, c'est la primauté des consonances comme effet poétique fondateur. Quoi d'étonnant alors, à voir Goethe, dans ses entretiens avec Johann Peter Eckermann, déclarer que s'il devait retrouver l'audace de sa jeunesse, il abolirait les contraintes métriques pour revenir à l'essentiel, c'est-à-dire aux allitérations et aux assonances pour donner une forme artistique au sens :

Wäre ich noch jung und verwegen genug, so würde ich absichtlich gegen alle solche technischen Grillen verstoßen, ich würde Alliterationen, Assonanzen und falsche Reime, alles gebrauchen, wie es mir käme und bequem wäre; aber ich würde auf die Hauptsache losgehen und so gute Dinge zu sagen suchen, dass jeder gereizt werden sollte, es zu lesen und auswendig zu lernen<sup>484</sup>.

Si j'étais encore assez jeune et assez osé, je violerais à dessein toutes les lois de fantaisie ; j'userais des allitérations, des assonances, des fausses rimes, et de tout ce qui me semblerait commode, je ne m'occuperais que du principal : du sens, et je tacherais de dire ainsi des choses assez bonnes pour que tout le monde en soit enchanté et veuille les apprendre par cœur.

C'est donc un véritable retour à l'essentialité poétique qui se joue dans les innovations harmoniques du siècle ; il a suffi aux poètes de porter leur regard hors des ornières métriques des théorisations en vogue pour observer le paysage extérieur, à savoir les pratiques anglo-saxonnes ou antiques, à travers la vulgarisation des systèmes de versification latine et grecque, pour pouvoir élargir les horizons poétiques.

Bien davantage, si nous nous référons à l'introduction de ce propos : le XIX<sup>e</sup> siècle est aussi un temps de réflexion où le vers français cesse d'être considéré comme une exception, et cesse de se définir par opposition à des vers étrangers. Non, la langue française n'apparaît plus se distinguer des autres par sa clarté ; non, le vers français n'est pas atone, sur le plan accentuel, mais également sur le plan musical, comme Mallarmé a pu le souligner dans son texte intitulé *Crise de Vers*, alors qu'il évoque les dernières innovations poétiques :

Tantôt une euphonie fragmentée selon l'assentiment du lecteur intuitif, avec une ingénue et précieuse justesse – naguère M. Moréas ; ou bien un geste, alangui, de songerie, sursautant, de passion, qui scande

---

<sup>484</sup> Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, trad. Émile Délerot, t. 2, Charpentier, Paris, « 9 février 1831 ».

– M. Vielé-Griffin ; préalablement M. Kahn avec une très savante notation de la valeur tonale des mots<sup>485</sup>.

Non, le vers français n'est pas une onde pure et fluide au sein de laquelle seul le sens éclate, clair, rayonnant, classique. Le vers y apparaît au contraire comme une matière aussi rugueuse que pouvaient l'être le vers anglais, le vers allemand, ou le vers antique. Et ce n'est pas parce que le syllabisme était ancré plus profondément et plus longtemps dans l'écriture poétique française que le vers devait s'y limiter : les consonances, bannies par Bouhours, ont gagné leur droit de cité – l'ont-elles d'ailleurs véritablement perdu par le passé ? Elles ont aussi gagné une légitimité critique, à travers le rôle qu'elles ont pu jouer dans le renouveau de la plastique de l'alexandrin, ou, plus exactement, dans la reconquête pour cet alexandrin d'une plasticité fondamentale dont il avait été écarté par l'héritage aristotélicien et la doctrine artistique d'imitation. Rien d'étonnant alors, à voir Hugo s'en prendre à Bouhours et à Batteux, qui représentent cette privation harmonique et plastique du vers au nom du sens, dans sa « Réponse à un acte d'accusation » :

Au panier les Bouhours, les Batteux, les Brossettes !

À la pensée humaine ils ont mis les poucettes.

---

<sup>485</sup> Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Fasquelle, Paris, 1897, p. 241.



## Conclusion générale

Ô fils du Mincius, je te salue, ô toi  
Par qui le dieu des arts fut roi du peuple roi !  
Et vous, à qui jadis, pour créer l'harmonie,  
L'Attique, et l'onde Égée, et la belle Ionie,  
Donnèrent un ciel pur, les plaisirs, la beauté,  
Des mœurs simples, des lois, la paix, la liberté,  
Un langage sonore, aux douceurs souveraines,  
Le plus beau qui soit né sur des lèvres humaines.  
Nul âge ne verra pâlir vos saints lauriers,  
Car vos pas inventeurs ouvrirent les sentiers  
Et du temple des arts que la gloire environne  
Vos mains ont élevé la première colonne.  
À nous tous aujourd'hui, vos faibles nourrissons,  
Votre exemple a dicté d'importantes leçons.  
Il nous dit que nos mains, pour vous être fidèles,  
Y doivent élever des colonnes nouvelles.

André Chénier, « L'invention », v.1-16

Il est peu aisé d'avoir un regard à la fois analytiquement précis et chronologiquement complet sur l'évolution d'une forme aussi changeante que le vers dans une période aussi poétiquement riche que le XIX<sup>e</sup> siècle ; le vers en lui-même a prouvé qu'il était une forme d'écriture complexe, car la versification est un genre littéraire qui a suscité un discours théorique qui lui fut contemporain très important, par le nombre et par les divergences d'opinions qui ont été soulevées. Le vers, comme objet d'analyse, contient tant de paramètres divergents, qu'il serait extrêmement ardu de faire l'étude exhaustive de son évolution. Aussi avons-nous choisi de nous concentrer sur ce qui semblait une question importante, au vu de toutes les réflexions critiques qui la suggéraient : quand bien des poètes se réclament d'être héritiers des poètes antiques, est-il possible que le modèle de versification antique ait concrètement influencé la forme du vers français, et, plus spécifiquement, celle de l'alexandrin ? Nous avons eu l'occasion d'aborder bien des propos, couchés sur le papier par des poètes ou des théoriciens, qui suggéraient une telle influence durant le XIX<sup>e</sup> siècle ; ceux de Chénier ou de Baudelaire les premiers, ont donné une direction à notre questionnement. Nous ne pouvons répondre à cette question sans nous interroger sur les manifestations, idéelles ou concrètes de cette influence ; finalement, s'interroger sur les influences potentielles du vers antique sur le vers français est bien plus intéressant que de répondre unilatéralement par l'affirmative ou la négative, considérant que les divergences et les ressemblances entre la facture du vers français et la versification antique nous en

apprennent beaucoup sur la nature d'une forme d'écriture spécifique, et, comme nous avons pu le voir, unique dans les littératures européennes.

Au premier chef, il apparaît certain que la redécouverte des versifications antiques, non plus par fragments, ou par ouïe-dires littéraires, mais par des études systématiques et plus renseignées, a non seulement provoqué un regain d'intérêt pour ces versifications – ainsi mises à la portée d'un plus grand nombre – mais aussi élargi le champ des potentialités réflexives concernant la transition historique entre la poésie grecque et la poésie latine hexamétrique, ou entre la poésie latine et la poésie française. Ce n'est pas tout : l'émergence d'études linguistiques variées, et notamment les travaux concernant les langues indo-européennes, ont permis de jeter les bases d'une réflexion linguistique et morphologique qui transcendait les barrières entre les langues, pour s'interroger sur des éléments tels que le rythme à travers les différentes formes poétiques européennes, ou indo-européennes. Sur le plan théorique, ce siècle a donc été une période d'effervescence, et ce n'est pas un hasard si le vers français a connu ses plus grandes phases d'évolution durant cette période.

Or, comme toute période d'évolution littéraire, celle du vers s'est faite par un modèle – une vision idéale de la poésie antique ? – et par un antagoniste. Il n'a pas fallu chercher loin pour ce dernier, et la théorisation classique du vers, portée par Richelet, Bouhours, Batteux et Boileau a été remise en cause par les traités du XIX<sup>e</sup> siècle. Si certains n'ont fait que constater les étapes de la forme évolutive du vers, d'autres s'en sont pris nominalement à Boileau et à son *Art poétique*, mais la véhémence du ton et l'extrémisme des positions divergentes adoptées par contradiction érodent le crédit critique de ces nouvelles postures ; ainsi Banville, dans sa volonté de s'opposer à Boileau, tient parfois des propos trop peu pondérés sur la construction du vers, tandis que Ténint, dans sa volonté de se démarquer par la nouveauté du discours, brouille les frontières entre scansion et diction.

C'est donc cette double force qui a dirigé l'évolution de l'alexandrin, partagée entre aspiration vers un renouveau thématique et formel, vers la plasticité du vers antique – ou du moins du vers quantitatif et accentuel inspiré d'un passé lointain ou d'un étranger proche – et l'opposition à l'alexandrin du système classique, considéré comme forme sans relief devenue carcan. Quand Baudelaire fait dire à sa figure de Beauté « Je hais ce mouvement qui déplace les lignes<sup>486</sup> », peut-être s'agit-il de cette beauté sculpturale, classique, de cet alexandrin figé sans émotion : « Et jamais je ne pleure, et jamais je ne ris ». Celui-ci « trône », mais « incompris », hait le mouvement nouveau du vers, ce mouvement tonique et sonore qui déplace la ligne rythmique et métrique, cette expressivité nouvelle au sein du vers qui le rend vivant, loin du « rêve de pierre » à l'attitude empruntée « aux plus fiers monuments » ; c'est du moins une lecture qu'il serait intéressante d'imaginer.

---

<sup>486</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « La Beauté », v.7.

Pourquoi une telle hésitation dans la dénomination du modèle, entre quantité et accent ? Les deux sont intrinsèquement mêlés ; la nature quantitative des vers latins et grecs est de notoriété critique au XIX<sup>e</sup> siècle, mais le rôle joué par l'accent, et surtout, comme nous avons pu l'évoquer, la nature même de l'accent antique – hauteur ? intensité ? longueur ? – sont bien plus incertains et confus pour un homme de lettres, un versificateur, ou un théoricien de l'époque. Par ailleurs, nous avons eu l'occasion de montrer que la fascination théorique des poètes n'est pas unilatéralement tournée vers ce versus aureus antique, mais également vers les horizons plus proches qu'étaient le vers allemand, qui, après avoir tenté de s'appropriier les schémas métriques quantitatifs, avaient opté pour la musicalité forte née du jeu entre syllabe tonique et syllabe atone, et le vers anglais, qui, pour n'avoir jamais été régulé de manière aussi forte que le vers français, était devenu le vers protéiforme par excellence, ayant existé sous forme syllabique, accentuelle, et quantitative.

Bien plus que dans les siècles précédents – rappelons la suffisance poétique de Bouhours, pour qui le vers français n'avait pas d'égal – le XIX<sup>e</sup> siècle est avant tout un temps d'ouverture sur le monde, un regard porté sur l'extérieur, qu'il soit étranger ou passé. Tandis que le vers français connaît une crise existentielle et définitionnelle sur notre période, le vers anglais et le vers allemand, ayant connu des questionnements similaires, ne pouvaient constituer autre chose qu'une source d'inspiration : ainsi Milton ou Coleridge, ainsi Klopstock ou Hölderlin, au même titre qu'Homère, Virgile, Théocrite ou Horace. Autant d'influences qui n'auraient été possibles sans les travaux ou les réflexions de grands esprits trempés dans la curiosité, à l'instar de Chénier, de Chateaubriand ou de Mme de Staël.

On ne peut également nier, dans le long processus de réflexion sur la construction du vers que nous avons étudié, le rôle parallèle et pourtant intimement lié de la naissance de la notion de prose poétique, que Baudelaire qualifiait d'« idéal obsédant » :

Quel est celui d'entre nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambitions, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant<sup>487</sup>.

La réflexion sur la phrase « musicale, sans rythme et sans rime », est au cœur de notre problématique, même si sa manifestation dans le vers n'est pas une émanation directe de ces propos ; mais comment ne pas envisager un renouvellement du vers, et les questions qu'il entraîne, en voyant la prose se réformer : est-il possible d'envisager un vers rythmé sans rime ? Si la prose peut devenir poétique, quels éléments qui ne soient ni la rime, ni le syllabisme, peut-on trouver à leur racine poétique commune ? Si le

---

<sup>487</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, t. 4, Levy Frères, 1869, « Petits poèmes en prose », p. 2.

poème peut se faire en prose, qu'a-t-il bien pu emprunter au vers et s'approprier ? Nous n'avons pu traiter qu'une infime partie de cette phase réflexive étendue qui touchait à la fois à la prose poétique, au poème en prose autant qu'au vers<sup>488</sup>, comme formes absolues et modulables en divers héritiers avant-gardistes, qui n'auraient vu le jour sans un retour à la source de toute poésie, l'art musical. Mallarmé le retrouve dans l'introduction de *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard* :

Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert ; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends<sup>489</sup>.

Dans le vers libre, nous avons pu retrouver la poursuite la plus aboutie de la réflexion articulée autour du vers antique, à savoir la fin du syllabisme pour retrouver l'émergence d'un rythme construit autour des phénomènes consonantiques et toniques ; mais il serait aisé de voir que ce qui a été retranchement au vers a également été ajouté à la prose, et que ce qu'a perdu le vers syllabique, la prose l'a acquis, de l'autre côté du miroir théorique<sup>490</sup>. Sensiblement, le report d'une telle essentialité ne va pas sans angoisse théorique, que l'on a pu sentir dans la fin du siècle : si la prose devient poétique, si le vers perd son syllabisme caractéristique, comment définir encore le vers ? Quand la libération du vers amène jusqu'à se poser la question de l'anéantissement de cette forme, nombre de critiques ont senti le besoin de borner cette libération, de la restreindre pour maintenir la cohérence du vers, qui ne survivrait alors plus qu'à travers ces oripeaux d'une forme originelle et fixée, séparée en deux hémistiches ; c'est du moins ce que suggérerait Léon Vernier, dans son *Petit traité de métrique grecque et latine*, paru en 1894, dans un supplément sur le vers français, auquel l'étude des métriques antiques l'amène à réfléchir :

---

<sup>488</sup> Pour plus de détails sur ce point, nous pouvons suggérer la lecture de l'article de Nathalie Vincent-Munnia, « Premiers poèmes en prose : le spleen de la poésie », in *Littérature*, n°91, 1993, « Prose des poètes », pp. 3-11.

<sup>489</sup> Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », *Cosmopolis*, Armand Collin, n°17, Paris, 1897, p. 419.

<sup>490</sup> Nathalie Vincent-Munnia, « Premiers poèmes en prose : le spleen de la poésie », in *Littérature*, n°91, 1993, p. 8. La distinction définitionnelle qu'elle fait entre prose poétique et poème en prose souligne bien comment le rejet initial du vers métrique est devenue nouvelle expressivité : « Le poème en prose constitue donc une nouvelle évolution par rapport à la prose poétique : si l'invention d'une prose poétique représente une rupture radicale par rapport au vers puisqu'elle permet au poétique de s'immiscer dans une forme d'expression jusque là réservée à d'autres domaines, le poème en prose, lui, marque l'entrée réelle de textes en prose dans le champ de la poésie. Cette prose et ces textes, se constituant en poèmes au même titre que des poèmes en vers, acquièrent une pleine valeur poétique et peuvent alors tenter des registres considérés par la poésie du temps comme a-poétiques (tout en conservant une unité d'effet poétique). Le poème en prose, en entrant en poésie, élargit aussi le champ poétique et contribue donc à modifier cette poésie et ses normes. ».

De jeunes poètes ont depuis complètement supprimé le repos de l'hémistiche : c'est aller un peu trop loin. La seule règle qui maintenait un reste de rythme intérieur cesse alors d'être appliquée. Le vers prend une grande variété rythmique, avantage précieux, mais qu'il partage avec la prose. Il peut avoir tous les rythmes, et par conséquent il n'en a aucun.<sup>491</sup>

Il est certain, qu'au lendemain du siècle, face à une ligne de texte rythmée par les phénomènes sonores, il est délicat de trancher entre vers libre, ou courte prose poétique ! Mais y a-t-il seulement un intérêt à trancher, sinon une satisfaction purement intellectuelle ?

Avant même de pouvoir envisager cette réunion musicale de la dichotomie entre forme prosaïque et forme versifiée, encore a-t-il fallu étudier les différentes étapes de l'évolution du carcan théorique du vers, et, à cet égard, la période du XIX<sup>e</sup> siècle, a vu se précipiter les évolutions au sein d'un domaine littéraire qui avait jusqu'alors assez peu évolué par rapport aux autres genres ; et cette lenteur théorique passée n'a d'égale que l'accélération exceptionnelle de l'évolution formelle que le vers a connu durant ce XIX<sup>e</sup> siècle. Rappelons qu'au début du siècle, la notion même d'accent est encore extrêmement confuse, alors qu'elle fera partie des chapitres essentiels des traités de versification à partir de la moitié dudit siècle. Uniquement envisagée dans les siècles précédents dans sa dimension de hauteur, c'est bien la redécouverte et l'approfondissement du système de versification antique qui a permis à cette notion de gagner en profondeur. Cet approfondissement ne s'est pas limité à la pure théorie des versifications anciennes : c'est même le contraire, considérant le paradoxe qui entoure cette notion. Les versifications antiques ont servi de modèle, outre leur fonctionnement quantitatif, par ce « rythme », cette « étendue » ou cette « intensité », bien qu'on ne sût ce qui la constituait, et l'on voulait donner la même intensité expansive au vers français. L'abbé Scoppa parvint à montrer que la langue française n'était pas atone, mais reposait, dans son rythme, sur un accent d'intensité, bien éloigné du simple accent aigu ou de l'accent grave que l'on évoquait dans les siècles précédents. Cette tonicité, il parvint à la souligner en comparant la langue française et la langue italienne, sa langue natale, et en se référant aux textes théoriques de référence, à commencer par ceux de Cicéron. Une fois cette porte théorique ouverte, il ne fallut pas longtemps à cette notion d'accent tonique pour s'imposer complètement sur la scène critique, et c'est une fois sa définition faite en français que, paradoxalement, on put le reconnaître dans le champ d'étude des versifications antiques, qui lient quantité et tonicité, dans un rapport encore complexe au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce postulat, mené avec force par Scoppa, est polémique en ce début de siècle, où un concours de l'Académie avait ravivé les réflexions autour de la versification française, de ses liens avec les prosodies antiques, et de l'impossibilité présumée de pouvoir faire des vers français sur le modèle gréco-latin ; ce postulat

---

<sup>491</sup> Léon Vernier, *Petit traité de métrique grecque et latine*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1894, p. 215.

n'était pas des plus confortables alors que, deux siècles plus tôt, c'étaient le caractère atone de la langue française, et la musicalité prosaïque et fluide qui étaient considérées comme les qualités supérieures du vers français sur les autres formes de versification.

Une fois cette piste tracée, que faire d'une notion jusqu'ici non admise dans la construction théorique du vers ? Nous avons choisi de concentrer une part de notre étude à trois œuvres critiques majeures pour ce siècle : le *Petit traité de versification française* de Louis-Marie Quicherat – souvent traité en parallèle avec son *Traité de versification latine*, publié précédemment –, la *Prosodie de l'école moderne* de Wilhem Ténint, et le *Traité général de versification française* de Louis Becq de Fouquières. Non seulement considérés comme des ouvrages de références par les autres théoriciens, ces trois traités ont le double avantage d'être répartis à différents moments du siècle, tout en abordant différemment le concept de tonicité. À Quicherat échurent la tâche herculéenne et le mérite d'avoir été le premier à créer des paramètres systématisés d'étude du vers reposant sur cette tonicité, alors que Scoppa, avant lui, avait montré la présence de la tonicité au sein du vers français sans en avoir pour autant systématisé l'étude et le maniement. Nous avons peut-être trop insisté sur le caractère daté de la théorisation de la tonicité qu'a menée Quicherat, sans avoir suffisamment rendu crédit au travail mené ; il est certain que sa définition de l'accent tonique, ainsi que la construction symétrique du vers métrique ont marqué la théorie du vers pour le siècle à venir, et même si le corpus de vers choisi par ses soins était uniquement classique, les outils laissés par son analyse sont restés d'actualité tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, à tel point que la théorisation faite par Becq de Fouquières de la tonicité lui est grandement redevable. Malgré la dimension quelque peu exclusive – ou en tout cas ancrée dans une époque – des jugements esthétiques inhérents à ces critères, ces derniers restent valables ; et pour cause, c'est bien parce qu'il est d'abord latiniste et fin connaisseur des fondements du vers latin que Quicherat est parvenu à établir un cadre théorique qui peut apparaître comme un véritable tour de force intellectuel : donner une forme au paramètre sonore le plus insaisissable, le rythme, et sans être tombé dans le travers d'une étude de la diction, comme l'a fait, après lui, Ténint.

L'étude précise de la théorisation que ce dernier a menée de la tonicité a montré, du moins nous l'espérons, que finalement, malgré une promesse initiale particulièrement innovante – un alexandrin brisé pouvant accueillir une multiplicité de combinaisons métriques – nous retrouvons les mêmes segmentations métriques que chez Quicherat, à cause de la confusion entre diction et scansion métrique, confusion née de l'émergence d'un nouveau visage de l'alexandrin théâtral et romantique.

L'évolution même de la pratique poétique, qu'il s'agisse de l'affaiblissement rythmique de la césure centrale, ou encore de la reconstruction tonique du vers accompagnant la fréquence grandissante des figures de l'enjambement, a exigé un renouvellement du discours théorique, notamment de cette notion de tonicité. L'un des mérites principaux de l'œuvre de Becq de Fouquières est d'avoir opéré une systématisation théorique de la tonicité qui recouvre à la fois le vers « classique » et les

différentes formes du vers dit « romantique », encore difficilement défini, mais qui désigne toutes les différentes formes de vers nouveaux écrits depuis le début du siècle. Il a d'ailleurs fait partie des critiques qui ont établi un cadre et une définition claire de ce nouveau vers. L'essentiel du *Traité général de versification française*, en ce qui concerne le paramètre de la tonicité, est d'avoir créé un système souple, plus souple que celui établi par Quicherat, car il peut être appliqué aux vers français anciens et modernes ; au-delà même de la souplesse de ce système théorique, Becq de Fouquières, en structurant la notion de tonicité, a également réconcilié le cadre intellectuel du vers français avec des concepts antiques qui avaient été délaissés, tels que l'arsis et la thesis, ou encore – et le fait est loin d'être anodin – avec l'idée même de syllabes quantitatives. Jusqu'à lui, la différence entre le système quantitatif antique et le système syllabique français avait suscité plusieurs stratégies critiques : la première caractérisée par une oblitération complète de cette question, alors que les théoriciens réfléchissaient sur le vers français tel qu'il était, sans se préoccuper de cette différenciation étonnante entre la versification d'une langue mère et l'art de versifier d'une langue qui en est l'héritière ; la deuxième consistait à tenter de doter la langue française et le vers français d'un système de quantités imité du latin et du grec, mais les différentes tentatives existantes, qui ne se sont pas bornées au XVI<sup>e</sup> siècle, ont montré les limites, à la fois poétiques et linguistiques de cette stratégie ; enfin, la troisième consistait à admettre cette différence comme un fait historique, une dichotomie insurmontable théoriquement infructueuse. Mais le *Traité général de versification* apporte un éclairage supplémentaire sur cette problématique : la différence, pour être certaine et présente, n'est ni insurmontable, ni même véritablement essentielle, si nous considérons la véritable structure du vers comme une structure rythmique davantage que comme une structure purement métrique. Il n'a pas considéré comme un échec d'avancer que si les quantités étaient difficiles à établir précisément en français, il n'était pas difficile de dire que certaines syllabes étaient plus longues que d'autres, en restant dans une position relative. Enfin, le troisième mérite que l'on peut reconnaître à ce traité, peut-être le plus détaillé et le plus spécifique de tout le siècle, est d'avoir permis à la versification de renouer avec son origine musicale, en un nouvel accord théorique typique de l'art antique.

Si les vers des grands poètes anciens, par leur lecture assidue et leur étude, ont visiblement influencé le vers français des poètes qui le construisent et des théoriciens qui le déconstruisent, c'est avant tout dans leur dimension musicale ; là encore, Becq de Fouquières et son traité s'imposent comme incontournables dans le paysage critique, car l'étude précise qu'il a menée de la notion d'harmonie est la plus poussée. Le concept, généralement traité, nous l'avons vu, de manière très éthérée et vague, a trouvé chez lui une réalité au cœur du vers. Bien sûr, ses propres critères harmoniques ont leurs limites, et comme tous les autres théoriciens, il se heurte à une part d'irrépressible ineffabilité ; malgré cela, il s'est audacieusement lancé dans la théorisation de cette notion, de son lien avec les autres paramètres du vers. Quand ces prédécesseurs prenaient pour acquis et pour absolument indescriptible le postulat de l'harmonie ou de la dysharmonie d'un

vers, Becq de Fouquières a repris à zéro les différents éléments d'un vers qui pouvaient y participer. Cela a d'ailleurs été l'occasion de réfléchir sur le fondement historique de la rime, et lui a permis de donner une nouvelle existence à l'idée des phénomènes de consonance. Plus qu'une simple existence sur la scène théorique, son traité met en lumière leur rôle prosodique fort, leur essentialité rythmique, qui jusqu'à lui étaient restés inexprimés – usités, mais inexprimés sur le plan théorique. Or, cette nouvelle valeur explique les différentes restructurations poétiques de la seconde moitié du siècle, car les manipulations consonantiques, concordantes ou discordantes d'avec la tonicité, offrent au vers et aux poètes une expressivité supplémentaire. Le poids rythmique pris par ces phénomènes consonantiques, là encore très mimétique du fonctionnement prosodique antique, est tel qu'on le retrouve au fondement du vers libre, qui marque la fin du syllabisme pour laisser place à cette nouvelle forme rythmique consonantique et tonique.

En observant l'ensemble de l'évolution du discours théorique qui entoure le vers durant le XIX<sup>e</sup> siècle, il semble aisé de remarquer l'influence que le modèle antique a pu représenter dans le progrès du vers français, mais surtout dans sa théorisation. Dans son *Petit traité de versification grecque et latine*, Léon Vernier porte un regard sur l'évolution globale du vers, depuis son apogée antique, et juge en passant l'écriture moderne qu'il côtoie :

L'histoire des mètres, depuis la période hellénique jusqu'à nos jours, nous montre une transformation lente et successive, mais naturelle, amenée principalement par le génie différent des langues. Mais ce n'est pas là une marche vers la perfection : c'est un progrès comme aimaient à le concevoir les anciens, un progrès à rebours. Il y a notamment deux choses qui, chez nous, malgré les apparences, n'ont pas été entraînées par le mouvement de rénovation littéraire qui a suivi la Révolution : l'orthographe et la versification ; et ces deux arts semblent rester au-dessous de tous les arts modernes. C'est l'importance même de la réforme qui en fait la difficulté. Le mécanisme antique, usé jadis par les Romains, puis dépareillé par la main des trouvères du moyen-âge, paraît désormais rebelle à toute restauration. Nous avons toutefois conservé des plans qui nous montrent ce qu'il a pu être quand il avait une marche régulière. Les éléments fondamentaux des rythmes sont toujours vivants ; l'histoire de leurs variations pourrait sans doute servir à trouver quelque manière de les utiliser. Ce n'est assurément pas la tâche des théoriciens : c'est peut-être celle des poètes<sup>492</sup>.

Nous partageons ces mêmes prémices pour étudier l'évolution historique de la versification durant le siècle : « les éléments des rythmes sont toujours vivants ». Comme nous espérons l'avoir montré, ce postulat semble valide : le retour de la valeur rythmique de l'allitération, l'effacement métrique au profit de la construction rythmique non subordonnée à une conception arithmétique du vers, la mise en exergue des phénomènes accentuels, sont autant d'éléments présents dans le vers antique et dans le vers français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; mais c'est là que s'arrête toute similitude. D'une

---

<sup>492</sup> Léon Vernier, *Petit traité de métrique grecque et latine*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1894, p. 218-219.

part, aux yeux de Léon Vernier, la « rénovation » du vers n'a pas eu lieu ; or, c'est bien de cela qu'il s'agit quand Chénier écrit « L'invention » : rénover l'alexandrin, lui offrir une nouvelle jeunesse – qui se révélera paradoxalement l'un de ses derniers moments, puisque son identité métrique d'alexandrin disparaît quand le vers devient libre. D'autre part, quand Léon Vernier évoque un « progrès à rebours », ce n'est pas la réflexion vers l'avant inspirée du passé, comme cela pourrait l'être chez Chénier ; c'est une vision au contraire de décadence de la versification, une régression du rythmique vers le métrique, dont l'actuelle paralysie se justifie par la difficulté d'être réformée. Toutefois, c'est au contraire que nous avons assisté : le siècle a vu naître une véritable entreprise d'archéologie poétique, mettant à nu, strates après strates, les mécanismes historiques du vers – ou des vers, si l'on envisage les études portant sur les vers étrangers. Cette entreprise n'a d'ailleurs montré qu'une seule constante dans les différentes formes de vers : son caractère rythmique. Les sources mêmes du rythme sont variables, d'une langue à l'autre, d'une époque à l'autre, et sans être exclusives, bien au contraire. Et, en effet, comme le suggère Léon Vernier, ce sont bien les poètes qui font les rénovations littéraires, et les théoriciens qui les observent ; mais si les théoriciens qui ont précédé Vernier ont observé le renouvellement du vers, c'est bien que les poètes en ont donné la matière. Nous aurions pourtant très envie de lui emprunter cette expression de « progrès à rebours », dans laquelle il place une régression, et dans laquelle nous placerions, a contrario, un renouvellement rétrospectif. Observons également comment il justifie – ou manque de justifier – l'étape « romantique » du renouvellement du vers :

Le vers français a été modifié par les romantiques en dehors de toute imitation ancienne ou étrangère. Les classiques, n'osant bannir l'uniformité du vers, parce qu'elle était traditionnelle, avaient entrepris de s'en vanter : le poète devait s'enorgueillir de ses chaînes, semblable à un musicien d'autant plus apprécié qu'il n'aurait qu'un détestable instrument. Victor Hugo, fit ce qui était humainement possible pour indiquer la césure sans l'exagérer, et pour varier le rythme sans le détruire. Il a fait admettre l'enjambement, justifié d'ailleurs par la richesse de la rime qui marque mieux la fin du vers ; il a, non pas supprimé, mais rendu moins monotone la coupe de l'hémistiche. Chose curieuse, un type de vers qu'il a souvent employé rappelle exactement les accents du modèle latin, dont les syllabes 4, 6 et 8 étaient toniques :

Il fut héros, - il fut géant, - il fut génie.

Tantôt des bois, - tantôt des mers, - tantôt des nues<sup>493</sup>.

La position théorique de Léon Vernier est difficile à appréhender ici ; comment expliquer la coexistence d'un postulat jugé comme évident, selon lequel le vers a été modifié « en dehors de toute imitation ancienne ou étrangère », et l'observation d'une « chose curieuse », à savoir que le trimètre « rappelle exactement les accents du modèle

---

<sup>493</sup> Léon Vernier, *Petit traité de métrique grecque et latine*, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1894, p. 215. Les vers de Victor Hugo viennent respectivement des poèmes « Le Parricide » et « Le sacre de la Femme », dans *La légende des siècles*.

latin » ? Nous ne pouvons même pas le taxer de développer une opinion réactionnaire, considérant l'opinion qu'il porte sur le vers des « classiques », ou il devrait alors s'agir du point de vue d'un helléniste aux yeux duquel seul le véritable vers antique trouverait grâce. Toujours est-il que c'est un jugement peu renseigné qu'il porte sur le vers français et sur sa théorisation, tandis que le ton polémique<sup>494</sup> est contredit par ses propres observations.

Les poètes européens n'ont en effet cessé de vouloir renouveler leurs vers en suivant des exemples extérieurs, comme le vers allemand a développé une écriture quantitative ou syllabiques en observant le vers français ou le vers antique, comme le vers anglais, qui est devenu protéiforme. Les tentatives d'adaptation du système antique au XVI<sup>e</sup> siècle n'ont pas rencontré le succès poétique du syllabisme, mais déjà le vers antique avait laissé sa trace, dans les thèmes et dans les modèles strophiques. La difficulté résidait dans une connaissance trop partielle du système antique, uniquement envisagé sous le rapport des quantités. Il restait alors, pour construire un rapprochement plus profond des deux systèmes de versification, à montrer que le système gréco-latin reposait sur un balancement accentuel ; il restait aussi à renverser les acquis des théoriciens classiques, pour lesquels le vers français n'était pas tonique, mais fluide comme une prose versifiée et sans relief vocal ; il restait enfin à montrer que ce vers français était bien accentué, et à construire un système pour comprendre, structurer et théoriser cette tonicité.

La fin du siècle a montré, quant à elle, que la ressource rythmique du vers pouvait tout autant reposer dans le réseau allitératif ou assonantique du poème, et que les deux reliefs que sont la tonicité et l'effet consonantique pouvaient marcher de concordance dans le vers, ou créer une discordance aux effets rythmiques particulièrement riches. Le vers libre – tout comme la prose poétique, dans une moindre mesure – est un parfait exemple de cette prise de conscience, puisque le rythme y est avant tout tonique, octroyant au poète une liberté nouvelle, tandis que la cohérence au sein du vers ou de la strophe est assurée par la structuration consonantique.

Tout le paradoxe de travailler sur le discours théorique de la versification réside dans le décalage irrépressible entre le vers, comme instantané littéraire vivant, mouvant et évolutif, et la tentative théorique de le saisir, de le structurer et de le figer. Fondamentalement, l'alexandrin de Racine est aussi expressif que celui de Rimbaud, mais les ressources d'expressivité ont évolué, et, avant tout, le rapport que le poète entretient à la règle. Quand Racine n'a écrit ses vers que sous l'instinct d'une oreille formée à la symétrie, Rimbaud, a composé sous le regard critique des théoriciens du vers, dont les analyses s'étaient multipliées, et dont le jugement était parfois moins admiratifs vis-à-vis des poètes – il suffit, pour s'en convaincre, de reprendre certains

---

<sup>494</sup> Théodore Reinach, dans le compte rendu qu'il a donné de la lecture du traité de Léon Vernier, souligne déjà le ton parfois polémique que prend l'écriture de l'ouvrage : « Ajoutons que le style de M. Vernier fatigue par des allures constamment épigrammatiques et une polémique semée de sous-entendus qui se prolonge jusque dans l'index. » (in *Revue des Études Grecques*, tome 8, fascicule 30, 1895. pp. 282-283).

des jugements du traité de Clair Tisseur. Il y a un lien naturel et logique entre l'évolution de l'écriture poétique et l'évolution du discours théorique mais dans le cas de notre étude, ce lien est bien moins évident qu'il n'y paraît : il ne s'agit pas uniquement de voir un discours théorique s'adapter au genre qu'il analyse, mais aussi de le voir tenter de renouveler le genre, d'en accélérer l'évolution ou au contraire, de se prononcer contre les dérives trop innovantes. L'auteur d'un traité de versification n'est pas qu'observateur : il tente de saisir l'insaisissable, de réguler ce qui échappe à toute règle, et se fait analyste, juge, et parfois bourreau, quand il s'agit d'oblitérer un nom ou une école pour apprendre la versification aux générations ultérieures.

Reprenons à présent la distinction que faisait Hegel, évoquée en introduction, entre versification rythmique – à l'image du vers antique, marquant la priorité de la plasticité sur la signification – et versification rimée – à l'image du vers français syllabique, où la signification structure la dimension matérielle du vers ; après avoir étudié ces deux systèmes indépendamment, Hegel s'interroge sur la possibilité de les réunir, alors qu'ils lui semblent a priori irréconciliables. Il n'a cependant pu être témoin des transformations profondes du vers durant le XIX<sup>e</sup> siècle, qui auraient certainement modifié – sinon reconsidéré profondément – ses conclusions, du moins sur le vers français. Lui-même a tracé les potentielles réunions de ces deux systèmes, en soulignant quelques évolutions qui, comme nous l'avons vu, se sont vérifiées :

Mais il est essentiel d'insister sur ce point : que, conformément à la nature du langage moderne dans son développement, il n'est pas possible d'atteindre au plastique du mètre, selon la manière solide et compacte des anciens. Aussi, comme compensation, doit apparaître et se perfectionner un autre élément, qui en soi est déjà d'une nature plus spirituelle que la quantité naturelle fixe des syllabes. Cet élément, c'est l'accent du vers, aussi bien que la césure, qui, dès lors, au lieu de se mouvoir indépendant de l'accent verbal, se combine avec lui, et, par là, ressort d'une façon plus expressive, quoique aussi plus abstraite, puisque la variété de cette triple accentuation que nous trouvons dans l'ancienne rythmique est, par cette fusion, complètement perdue. Mais c'est uniquement d'après ce principe que les rythmes anciens, qui frappaient plus fortement l'oreille, peuvent être imités avec succès ; car la base quantitative fixe manque pour les différences plus fines et les combinaisons plus compliquées, et d'ailleurs une accentuation en quelque sorte plus lourde, qui fournit le principe déterminant, n'offre en soi aucun moyen de compensation<sup>495</sup>.

Ce sont bien les constats auxquels sont parvenus les théoriciens du vers du XIX<sup>e</sup> siècle : retrouver la façon antique de composer des pieds quantitatifs n'est pas une démarche poétique réalisable, considérant la « nature » même de la langue française ; cela n'empêche pas, d'une part de se saisir de l'idéal du vers plastique pour renouveler le vers français, et d'autre part de tenter de s'appropriier les autres caractéristiques matérielles du vers antique. Nous pourrions même aller jusqu'à dire qu'écarter la quantitativité du vers antique comme un fait linguistique inimitable a permis de mettre

---

<sup>495</sup> Hegel, *La poétique*, trad. Ch. Bernard, Librairie philosophique de Ladrange, Joubert, Paris, 1855, p. 108.

en exergue les autres caractéristiques imitables du vers – et du rythme – antique. Hegel évoque ici « l'accent du vers » – une nouvelle fois plus spirituel que plastique, et donc fondamentalement propre à la versification rimée –, « l'accent verbal » et la « césure », qui sont, comme nous l'avons vu, trois des articulations essentielles de l'évolution du vers durant le siècle<sup>496</sup>.

Ces différents éléments se sont bien vérifiés, mais la conclusion hégélienne, selon laquelle l'absence de base quantitative pour soutenir ces trois paramètres entraîne leur fusion et leur lourdeur, demeure purement théorique : quel besoin – sinon théorique – est-il de reproduire à l'identique les mécanismes de la versification rythmique, alors que la nature même de la langue française empêcherait d'en apprécier la richesse ? L'émergence même, dans les discours théoriques autour du vers, de cet accent verbal, de cet accent du vers, et des questionnements autour de la césure et des coupes secondaires, soulignent qu'ils sont les véritables piliers de l'architecture du vers, qu'il s'agisse du vers français, du vers allemand ou du vers anglais, également considérés comme toniques au XIX<sup>e</sup> siècle. Hegel lui-même réajuste sa pensée, en validant la structuration rythmique et ses différentes sources comme substitut au fonctionnement prosodique :

Mais, en même temps, sous le rapport du mètre, il faut opposer au son de la rime et à la force qui le caractérise, un égal contre-poids. Or, maintenant, comme ce n'est plus la différence naturelle des syllabes quant à la quantité, ni leur diversité, qui doivent se développer et dominer, il ne peut être question, pour ce rapport temporel, que d'une égale répétition de la même mesure du temps ; ce qui fait que la mesure commence à se faire valoir ici avec plus de force que cela n'était permis dans le système rythmique. Tels sont, par exemple, nos iambes allemands rimés, et nos trochées que, dans la récitation, nous avons soin de scander d'une manière plus cadencée que les iambes sans rimes des anciens ; quoique le temps d'arrêt des césures, la manière de faire ressortir certains mots, à cause du sens, par une prononciation plus marquée, la manière d'appuyer sur eux, puissent de nouveau former un contraste avec l'égalité abstraite des syllabes, et, par là, produire une diversité animée. Du reste, en général, la mesure ne doit pas être aussi fortement marquée dans la poésie que cela est nécessaire ordinairement dans la musique<sup>497</sup>.

Cela constitue en soi une première étape de réunion des deux systèmes, puisqu'on observe l'intrication de la plastique du vers et de sa signification, en observant le sens influencer la prononciation et « produire une diversité animée », qui a sur une oreille formée aux langues modernes un effet similaire à la complexité prosodique du vers antique. Quant à la dernière restriction, selon laquelle la mesure poétique « ne doit pas

---

<sup>496</sup> C'est très exactement ce que Becq de Fouquières, qui a probablement lu le texte d'Hegel, met en place dans son *Traité général de versification* : il abandonne l'idée plastique des quantités vocaliques, propres aux syllabes, que l'on peut trouver dans la versification antique, et y substitue une quantité dérivée de la conjonction entre l'accent tonique (ce qu'Hegel appelle « l'accent verbal », ou « WortAkzent ») et accent rythmique (qu'Hegel nomme « accent de vers », ou « Akzent des Verses ») ; nous retrouvons exactement cette double accentuation dans son traité.

<sup>497</sup> Hegel, *La poésie*, trad. Ch. Bernard, Librairie philosophique de Ladrance, Joubert, Paris, 1855, p. 109.

être aussi fortement marquée dans la poésie que cela est nécessaire ordinairement dans la musique », revenons sur les propos de Mallarmé, qui veut emprunter ses richesses à la « Musique entendue en concert » : la restriction hégélienne sur la mesure ne s'applique qu'au vers tel que conçu par lui, à savoir le vers borné dans sa dimension métrique ; mais si nous envisageons des formes libérées de la construction métrique, telles que le vers libre ou la prose poétique que mentionne Mallarmé, alors le besoin de mesure est aussi grand que dans la musique, et plus important que dans les formes poétiques métriques. Ultérieurement dans son propos, Hegel soulève la contradiction fondamentale entre les deux systèmes, que nous avons déjà explicitée : la rime, élément spirituel, s'étant substituée à l'« ancienne versification », la réintroduction des éléments de la versification rythmique priverait la rime de son sens – et de l'attention poétique :

Mais maintenant, on a vu que la rime ne peut se combiner qu'avec des mesures de vers telles, qu'à cause de l'alternement simple de longues et des brèves et du retour constant des pieds semblables, l'élément sensible, dans les langues modernes traitées selon les lois du rythme, ne soit toujours que faiblement développé. Il en résulte que l'emploi de la rime, dans les mesures de syllabes plus riches, imitées des anciens (comme, par exemple, dans les strophes alcaïques ou saphiques), paraîtrait non seulement une superfluité, mais une contradiction insoluble ; car les deux systèmes reposent sur des principes opposés. Aussi la tentative de les réunir de la manière indiquée ne pourrait que les combiner dans cette opposition même ; ce qui ne produirait qu'une contradiction qui ne pourrait être levée, et serait, par conséquent, choquante. Sous ce rapport, l'emploi de la rime n'est permis que là où le principe de l'ancienne versification ne doit se faire valoir que dans un écho éloigné et avec des changements essentiels qui proviennent du système de la rime<sup>498</sup>.

À cet égard, nous pouvons faire différentes remarques qui s'appliquent à notre étude. C'est peut-être à cause de cette contradiction incoercible que la tonicité a posé tant de problèmes à être théorisée et fixée clairement dans le discours critique autour du vers français ; la présence de la rime la renverrait en effet à « un écho éloigné » difficile à saisir, tant la pesanteur métrique de cette rime rendait difficile l'analyse rythmique de l'intrication de l'accent de vers et de l'accent verbal indépendants de la césure et de la rime. Dans cette contradiction, l'émergence de formes poétiques sans rimes, allant du vers blanc au vers libre, souligne bien que le retour du système rythmique auquel nous assistons a donné raison à l'analyse d'Hegel, puisqu'il se réalise en se libérant de la rime. Il suffit de reprendre la forme que Gustave Kahn a donné à son vers libre, au sein duquel les phénomènes consonantiques ont repris une place rythmique centrale, en liant les différents vers les uns aux autres, ou les différentes unités rythmiques au sein d'un vers, mais en s'affranchissant de la rime du vers traditionnel.

Il faut bien reconnaître que certains éléments, mis en lumière par les différents ouvrages critiques que nous avons étudiés, confortent les principes fondamentaux de

---

<sup>498</sup> Ibid., p. 109-110.

cette contradiction, considérant la diversification de l'écriture poétique à la fin du siècle ; cette diversification en différents sous genres, à la composition très variée, pourrait s'expliquer par le fait que le vers syncrétique, à la fois rythmique et rimé, contiendrait trop de constituants rythmiques différents, parfois discordants, ou en tout cas difficiles à tous prendre en compte. Serait-ce cet excès, cette surcharge d'éléments qui a poussé les différents constituants rythmiques du vers à se séparer à nouveau pour voir apparaître ces diverses subdivisions de l'écriture poétique, voire ces multiples versifications françaises, où l'écriture rimée ferait à un vers libre rythmique ? Et, entre ces deux extrêmes, des poètes libres de construire leur propre prosodie à travers les « fragments de l'ancien vers », comme le suggère dans un langage qui lui est propre, cet extrait de *Crise de vers* :

Si, au cas français, invention privée ne surpasse le legs prosodique, le déplaisir éclaterait, cependant, qu'un chanteur ne sût à l'écart et au gré de pas dans l'infinité des fleurettes, partout où sa voix rencontre une notation, cueillir... La tentative, tout à l'heure, eut lieu et, à part des recherches érudites en tel sens encore, accentuation, etc., annoncées, je connais qu'un jeu, séduisant, se mène avec les fragments de l'ancien vers reconnaissables, à l'éluder ou le découvrir, plutôt qu'une subite trouvaille, du tout au tout, étrangère. Le temps qu'on desserre les contraintes et rabatte le zèle, où se faussa l'école. Très précieusement : mais, de cette libération à supputer davantage ou, pour de bon, que tout individu apporte une prosodie, neuve, participant de son souffle — aussi, certes, quelque orthographe — la plaisanterie rit haut ou inspire le tréteau des préfaciers<sup>499</sup>.

Le syncrétisme de la versification rythmique et de la versification rimée au sein d'une même langue, possible par l'impulsion antique, peut n'avoir existé guère longtemps au sein des mêmes vers – même s'il a perduré au sein d'une unique langue –, on peut reconnaître à ces considérations intellectuelles d'avoir libéré la création poétique du monopole de la seule versification rimée. Le seul fondement à l'évolution littéraire, la seule source que nous pouvons trouver à ce renouvellement du vers est l'évolution du sentiment poétique lui-même ; un nouveau sentiment appelle une nouvelle manière de l'exprimer, et c'est cette « perpétuelle et inéluctable poussée lyrique »<sup>500</sup> qui a lancé le renouveau du questionnement sur le vers. C'est cet éternel instinct qui a poussé les vers que nous avons évoqués à évoluer : le vers du XVI<sup>e</sup> siècle à être discipliné dans le mètre

---

<sup>499</sup> Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Fasquelle, Paris, 1897, p. 242-243.

<sup>500</sup> Cette expression est empruntée aux propos de Mallarmé, rapportés par Jules Huret, que nous avons évoqués en introduction ; il l'utilise pour expliquer le renouveau du vers après Victor Hugo, qui avait pourtant déjà renouvelé l'alexandrin : « Nous assistons, en ce moment, m'a-t-il dit, à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l'histoire de la poésie : chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît ; pour la première fois, depuis le commencement, les poètes ne chantent plus au lutrin. Jusqu'ici, n'est-ce pas, il fallait, pour s'accompagner, les grandes orgues du mètre officiel. Eh bien ! on en a trop joué, et on s'en est lassé. En mourant, le grand Hugo, j'en suis bien sûr, était persuadé qu'il avait enterré toute poésie pour un siècle ; et pourtant, Paul Verlaine avait déjà écrit *Sagesse* ; on peut pardonner cette illusion à celui qui a tant accompli de miracles, mais il comptait sans l'éternel instinct, la perpétuelle et inéluctable poussée lyrique » (Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, « M. Stéphane Mallarmé », Bibliothèque Charpentier, Paris, 1891, p.55).

classique, le vers classique à être déconstruit dans le vers romantique, et le vers romantique à être libéré dans le vers rythmique, tout en coexistant avec d'autres avatars du vers métrique – c'est ainsi que Mallarmé présente le vers parnassien, même si le jugement peut sembler quelque peu généralisant.

Le recul historique dont il profite, sa lucidité face au changement<sup>501</sup> ainsi que sa très riche expérience poétique, à la fois tournée vers la plasticité du vers et vers sa signification la plus profonde, en font l'un des meilleurs observateurs de cette libération évolutive au long du siècle ; on le voit donc, non seulement exprimer et expliquer la lassitude de l'ancien alexandrin, mais aussi lui reconnaître une valeur paradoxale dans la déchéance de son omniprésence :

Plus immédiatement, ce qui explique les récentes innovations, c'est qu'on a compris que l'ancienne forme du vers était non pas la forme absolue, unique et immuable, mais un moyen de faire à coup sûr de bons vers. [...] Je vous ai dit tout à l'heure que, si on en est arrivé au vers actuel, c'est surtout qu'on est las du vers officiel ; ses partisans mêmes partagent cette lassitude. N'est-ce pas quelque chose de très anormal qu'en ouvrant n'importe quel livre de poésie on soit sûr de trouver, d'un bout à l'autre des rythmes uniformes et convenus là où l'on prétend, au contraire, nous intéresser à l'essentielle variété des sentiments humains ! Où est l'inspiration, où est l'imprévu, et quelle fatigue ! Le vers officiel ne doit servir que dans des moments de crise de l'âme ; les poètes actuels l'ont bien compris ; avec un sentiment de réserve très délicat, ils ont erré autour, en ont approché avec une singulière timidité, on dirait quelque effroi, et, au lieu d'en faire leur principe et leur point de départ, tout à coup l'ont fait surgir comme le couronnement du poème ou de la période<sup>502</sup> !

Ce principe de se servir du « vers officiel » comme couronnement du poème est une des marques distinctives de l'œuvre de Mallarmé lui-même. Il suffit pour cela d'observer la fréquence d'apparition d'un vers « classique », césuré en son centre et où la césure soit l'axe d'une répartition symétrique des accents et des consonances, pour voir qu'il l'emploie avec parcimonie ; néanmoins cette parcimonie ne lui ôte pas sa valeur, bien au contraire, puisque cet alexandrin régalien surprend par son apparition. Mallarmé lui-même a reconnu cette méthode d'écriture, qui est pour lui particulièrement sensible dans l'« Après-midi d'un faune » :

Plus tard, vers 1875, mon *Après-midi d'un faune*, à part quelques amis, comme Mendès, Dierx et Cladel, fit hurler le Parnasse tout entier, et le morceau fut refusé avec un grand ensemble. J'y essayais, en effet, de mettre, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans les grandes occasions<sup>503</sup>.

---

<sup>501</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, « M. Stéphane Mallarmé », Bibliothèque Charpentier, Paris, 1891, p. 61 : « Ce qui m'a donné l'attitude de chef d'école, c'est, d'abord, que je me suis toujours intéressé aux idées des jeunes gens ; c'est ensuite, sans doute, ma sincérité à reconnaître ce qu'il y avait de nouveau dans l'apport des derniers venus. ».

<sup>502</sup> Ibid., p. 57-58.

<sup>503</sup> Ibid., p. 62.

Il n'y a rien de périlleux à voir cette audace rythmique s'exercer dans un poème à thème – et à forme – antique, puisqu'il s'agit, selon son sous-titre, d'une églogue ; bien au contraire, Mallarmé s'y fait l'architecte de la variété rythmique du dodécasyllabe<sup>504</sup> et, à côté de ces variations différentes, entre consonances, enjambements fréquents et coupes secondaires impromptues, l'alexandrin métrique trouve une place bien plus retentissante, et bien plus significative, à la façon du vers antique holodactylique ou holospondaïque qui exprimaient respectivement leur allure saccadée ou solennelle en prenant leur sens parmi des variations ininterrompues dans les schémas quantitatifs et rythmiques des vers antiques. Là encore, le constat est paradoxal – mais dans cet épisode du vers, le concept semble galvaudé tant il est présent – de voir que l'apparition de cette versification française rythmique, par tous ses renouvellements structurels du vers semble avoir rendu sa véritable valeur à l'alexandrin métrique classique, dont la symétrie s'apprécie d'autant plus qu'elle n'est plus systématique.

Il nous est apparu, aux différentes étapes de notre étude, que la versification rythmique, qu'elle ait été antique ou anglo-saxonne, a bien servi, toujours indirectement, ce renouvellement structurel du vers français durant le XIX<sup>e</sup> siècle. Tout d'abord comme modèle idéal – et idéalisé – le patron architectural du vers grec ou latin a remis en question les différents acquis théoriques ; en le contemplant, l'objet poétique a évolué, et avec lui le discours théorique qui l'entoure. À son contact, la rime remise en question a repris une véritable valeur, d'abord enrichie, dans l'écriture romantique, où son rôle de borne métrique a rendu possibles les audaces à l'intérieur de la strophe, puis, instrumentalisée à nouveau dans sa dimension sonore, au sein du vers libre. À son contact, la césure centrale a retrouvé sa souplesse, balancée par les enjambements et les coupes secondaires fortes, et plus éclatante de symétrie dans un système où les accents et les sonorités peuvent l'amoinrir ou lui rendre un éclat rythmique moins monotone que lorsqu'elle coupait toutes les marches d'un poème. À son contact, la définition même du vers a été ébranlée : était-il possible de concevoir des vers français non syllabiques ? Plus important encore : si l'on pouvait les concevoir quelle limite donner au vers, et sur quel critère le construire ? Si l'hexamètre pouvait comprendre entre douze<sup>505</sup> et dix-sept syllabes, quelle unité, quel paramètre, imitable – ou non – dans le vers français, pouvait donner une unité au concept du vers ? Ces questionnements,

---

<sup>504</sup> Alain Vaillant (in « Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé », *Romantisme*, Armand Collin, n°140, 2008, p.66) conclue ainsi son article sur l'évolution du vers syllabique : « Délié de toute autre contrainte conventionnelle, le mètre ne se définit plus que par le nombre de syllabe et la rime ; il devient un pur espace combinatoire dont le poète modèle totalement la forme et le sens mais qui n'existe que grâce à la rigueur arithmétique parfaitement conservée ».

<sup>505</sup> Bien que le cinquième vers soit très généralement un dactyle, certains exemples d'hexamètre où ce cinquième pied était un spondee peuvent être trouvés. Dans un hexamètre dactylique, le nombre de syllabes minimal est de treize, mais dans un hexamètre spondaïque, ce nombre minimal est de douze.

redécouverts, approfondis, et différemment traités durant le XIX<sup>e</sup> siècle, ont enrichi l'esprit des critiques en même temps que la plume des poètes.

Il semble donc bien que nous ayons affaire, comme nous le formulions plus haut, à un renouvellement rétrospectif, un pas en avant en regardant en arrière ; mais que cette expression ne donne pas l'impression que seul le vers antique a pu influencer le renouvellement de l'alexandrin français. La nuance à apporter quant aux vers anglais et allemand réside dans le fait qu'ils étaient eux-mêmes en évolution durant la période qui nous concerne, alors que le vers antique représentait un modèle figé apparemment plus proche ; mais le vers anglais et le vers allemand, en évolution et moins connus encore que le vers antique, ont fait naître les mêmes interrogations de l'autre côté des frontières, et ce serait une injustice conséquente que d'ignorer le rôle qu'ils ont pu jouer sur le renouveau de l'écriture versifiée. D'autres ont étudié avec plus de profondeur que nous n'aurions pu le faire ici les liens que chaque poète français a pu spécifiquement entretenir avec ses homologues étrangers, les poètes étant souvent plus au fait des œuvres anglaises ou allemandes que ne l'étaient les théoriciens du vers que nous avons pu étudier.

Comme a pu nous le rappeler Mallarmé, il n'est pas d'évolution d'une forme artistique sans la « perpétuelle et inéluctable poussée lyrique » qui l'appelle, et c'est parce que cette poussée a écarté le cadre métrique, pour trouver une souplesse, une richesse nouvelle, pour exprimer le plein, le large, le copieux du sentiment humain qu'il a fallu renouveler la forme versifiée ; nous pouvons bien mieux saisir la difficulté théorique d'un tel rapport, instinctif pour les poètes, mais difficile à théoriser rationnellement.

L'un des enjeux de notre étude, que nous espérons avoir mené à bien, est de souligner que les différentes phases de la part théorique du XIX<sup>e</sup> siècle ont fait face à un obstacle particulièrement épineux : permettre la résurgence théorique de notions anciennes, complexes, et parfois très fluctuantes telles qu'ils en avaient hérité. Nous avons accordé une importance certaine à la notion d'accent, car elle est au cœur du progrès théorique accompli pendant cette période : héritée de manière très incomplète des grammairiens latins et français qui les ont précédés, des critiques tels que Scoppa, Quicherat ou Becq de Fouquières ont du différencier l'accent de hauteur de l'accent d'intensité, ou tonique, qui restait un concept dénué de toute forme. Or, sans ce travail, point de lecture prosodique du rythme accentuel du vers français, pensé atone jusqu'à leurs ouvrages ; encore a-t-il fallu différencier l'accent tonique verbal de l'accent tonique des groupes rythmiques du vers, pour pouvoir envisager de refléter les beautés du vers antique dans le vers français. Parmi les poètes que nous avons évoqués, nous avons concentré une partie de notre étude à Chénier et à Hugo, qui ont, pendant que la définition de cette notion était en construction, joué de ces outils non encore délimités et structurés, pour initier une reconsidération du vers comme matière modulable, par le biais des coupes secondaires et de la tonicité, encore inconnue, mais non imperceptible.

Toutefois, derrière ces audaces poétiques, il ne faut pas oublier que l'évolution du vers français par rapport à son ancêtre antique est avant tout une évolution linguistique forte : celle de l'émergence d'une langue et d'une poésie syntagmatique, ou, pour reprendre le mot de Milner et Regnault, phonologique. En observant le fonctionnement de la prosodie française telle que dévoilée dans les traités de versification, c'est la pierre angulaire qui est difficilement soulevée : le vers français, une fois débarrassé du monopole de sa lecture métrique, révèle un fonctionnement rythmique qui a trait à l'organisation syntagmatique de la phrase. La versification antique, quantitative mais également tonique, faisait reposer son fonctionnement sur l'entremêlement d'une structure prosodique et d'une tonicité verbale, alors que, dans le vers français, comme le souligne la réactualisation du concept d'accent rythmique de Becq de Fouquières chez Milner et Regnault, la tonicité la plus poétique était phrastique. De fait, cette transition d'un modèle verbal à un modèle phrastique explique le développement de la prose poétique et du vers libre, puisqu'il s'agit, dans ces formes, du triomphe le plus complet de cette tonicité phrastique sur la lecture métrique du vers. Cet épanouissement de la lecture phonologique du vers explique le paradoxe du devenir de l'alexandrin : explorer ses possibilités et faire naître cette prosodie phrastique, c'était en révéler toutes ses potentialités, mais aussi révéler les sources de la disparition de l'identité métrique ; en somme, le devenir de l'alexandrin se réaliserait, dans sa métamorphose la plus extrême, dans le poème en prose ou dans le vers libre, puisque ces formes privilégient le « vers » rythmique – tonique et sonore – au vers métrique – syllabique et rimé.

Derrière la complexité du vers, comme forme littéraire évolutive, nous avons aussi effleuré des questions plus générales, dont certaines peuvent paraître particulièrement complexes, tant elles relèvent de nuances esthétiques essentielles. Cela a été le cas en interrogeant l'harmonie, que les critiques eux-mêmes peinaient à définir, et cela a été le cas du rythme, si facilement perceptible, et si arduement structurable. Envisager le rythme, et l'harmonie qui en est la forme la plus subtile, comme fondement et comme critère définitionnel du vers a peut-être été le défi le plus important du XIX<sup>e</sup> siècle poétique ; de la même manière que le faisaient les vers antiques, l'évolution du vers français a montré que la poussée lyrique avait permis au rythme de transcender le cadre métrique. Le rôle joué par les consonances, qui sont au cœur du vers libre, dans la construction harmonique et rythmique du vers, a rapproché le vers français du vers antique bien plus que tout autre paramètre ; nous oserions même avancer que le rôle de la consonance, et donc l'exploitation des ressources sonores de la langue, ont ramené la poésie à sa nature la plus primitive, la plus ancienne, et la plus fondamentale, à savoir sa nature musicale inhérente. Ce n'est pas un hasard si les deux plus grands théoriciens du vers du XIX<sup>e</sup> siècle, Quicherat et Becq de Fouquières, ont à la fois été fin connaisseurs des versifications antiques, mais aussi fin connaisseurs de l'art musical. Ce n'est pas un hasard si Valéry, dans *Variété*, définit la poésie par ce surcroît de musique :

La poésie est l'ambition d'un discours qui soit porteur de plus de sens et de plus de musique que le langage ordinaire n'en peut porter<sup>506</sup>.

Cette déclaration fait bien de Valéry l'héritier de toute la réflexion du XIX<sup>e</sup> siècle autour du vers, et de cette transition vers une finalité propre au discours poétique, fondé sur sa musicalité plus que sur sa capacité imitative, *ut musica poesis*.

Il n'était pas question, dans cette étude, d'apporter une réponse définitive aux questions suggérées par le concours de l'académie, à savoir s'il était possible de faire des vers français à la façon des anciens ; les différentes considérations que nous avons pu avoir tendent avant tout à interroger l'idée même du vers, qui, comme toute autre forme, s'inscrit dans un mouvement permanent. Cette idée du vers, nous l'avons saisie dans le discours théorique du XIX<sup>e</sup> siècle, dans des traités de versification, qui sont le cadre critique le plus prosaïque qui soit pour un objet des plus artistiques ; il s'agissait avant tout de montrer comment le XIX<sup>e</sup> siècle poétique se percevait lui-même, et comment il a pu évoluer et transcender les entraves qu'il s'était lui-même imposées. Il ne semble guère audacieux d'avancer que comme d'autres formes artistiques, et comme dans d'autres époques, le progrès s'est fait, dans un geste orphique, en se retournant pour saisir quelque chose d'insaisissable ; et le vers français a évolué en revenant sur son propre passé, et en laissant place à ses propres capacités évocatrices. Nous avons évoqué en introduction *La vieillesse d'Alexandre*, de Jacques Roubaud, et nous persistons à nous inscrire dans cette référence et dans cet héritage, car c'est en effet le même phénomène que nous avons abordé au long de notre étude : c'est cette longue et progressive libération du mètre au profit du rythme qui a confirmé la décrépitude métrique du vers alexandrin, même si le terme même de décrépitude ne rend pas honneur à la richesse des dernières heures de ce vers. Parler de sa mort serait aller trop loin, car sans doute cette « prosodie traditionnelle » s'est-elle perpétuée « sous d'autres déguisements, sous lesquels on ne s'attendrait pas à la trouver »<sup>507</sup> ; toujours est-il que le vieil alexandrin a disparu dans l'éclat et le foisonnement des renouvellements qu'il a connus en regardant ses plus anciennes origines, en se réinventant dans un nouveau souffle qui l'a animé de Chénier jusqu'à Mallarmé.

---

<sup>506</sup> Paul Valéry, *Variété II* [1930], Gallimard, Folio Essais, Saint-Amand, 2005, p. 255-256.

<sup>507</sup> Jacques Roubaud *La vieillesse d'Alexandre*, Ramsay, Paris, 1988, p. 9-10.



La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence.

(Stéphane Mallarmé, Lettre à Léo d'Orfer, 1886)



## Bibliographie

### Traité de versification française du XIX<sup>e</sup> siècle

ACKERMANN Paul, *Traité de l'accent appliqué à la théorie de la versification* [1840], Aimé-André, Paris, 1843.

BANVILLE Théodore de, *Petit traité de poésie française*, Charpentier, Paris, 1883.

BECQ DE FOUQUIÈRES Louis, *Traité général de versification*, G. Charpentier, Paris, 1879.

BILLET Henri-Louis, *De la versification française, préceptes et exercices à l'usage des élèves de rhétorique*, Hourdequin et Thiroux, Saint-Quentin, 1865.

BONAPARTE Louis, *Mémoire sur la versification et essais divers*, Piatti, Florence, 1819.

CARPENTIER L.-J.-M., *Traité de la versification française*, Al. de Mat, Bruxelles, 1838.

DESSIAUX J., *Traité complet de versification ou Grammaire poétique de la langue française*, Maire-Nyon, Paris, 1845.

DEZORBY Charles, *Traité élémentaire de versification française, suivi d'un album alphabétique des vers proverbes français*, Delagrave et C<sup>ie</sup>, Paris, 1866.

DU MÉRIL Édélestand, *Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification*, Brockhaus et Avearius, Paris, 1841.

DUCONDUT Abel, *Examen critique de la versification française classique et romantique*, Dupray de la Maherie, Paris, 1863.

GOURMONT Rémy de, *Esthétique de la langue française*, Société du Mercure de France, Paris, 1899.

GUÉRIN Léon, *Beautés de la littérature française ou Leçons et modèles de littérature extraits des auteurs modernes, précédés d'un traité de versification*, Didier, Paris, 1841.

GUYET J.-A., *Précis de rhétorique divisé en trente leçons, suivi d'un petit traité de versification*, Girard et Jossierand, Lyon, 1852 ; Perisse Frères, Paris, 1852.

GUERLE Charles-Honoré de, *Prosodie française, ou règles de la versification française*, Maire-Nyon, Paris, 1836.

LAROUSSE Pierre, *Nouveau traité de versification française, accompagné de nombreux exercices d'application* [1862], Larousse, Paris, 1890.

LITTRÉ Émile, *Histoire de la langue française – Études sur les origines, l'étymologie, la grammaire, les dialectes, la versification et les lettres au Moyen-âge*, t. 1, Didier et C<sup>ie</sup>, Paris, 1863.

LURIN Jean-Marie, *Éléments du rythme dans la versification et la prose françaises*, Gaume Frères, Paris, 1850.

MABLIN Jean-Baptiste, *Mémoire sur ces deux questions : Pourquoi ne peut-on faire des vers français sans rimes ? Quelles sont les difficultés qui s'opposent à l'introduction du rythme des anciens dans la poésie française ?*, Debray, Paris, 1815.

PARIS Gaston, *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*, Lib. A. Franck, Paris, 1862.

PELLISSIER Georges, *Traité théorique et historique de la versification française* [1882], Garnier frères, Paris, 1894.

QUICHERAT Louis-Marie, *Petit traité de versification française* [1838], Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1882.

SCOPPA Antonio, *Traité de la poésie italienne, rapportée à la poésie française*, Devaux, Paris, 1803.

SCOPPA Antonio, *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, t. 2, Courcier, Paris, 1812.

SCOPPA Antonio, *Des beautés poétiques de toutes les langues*, Firmin Didot, Paris, 1816.

TÉNINT Wilhem, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, Paris, 1844.

TISSEUR Clair, *Modestes observations sur l'art de versifier*, Bernoux et Cumin, Lyon, 1893.

WEIGAND Gustave, *Traité de versification française*, Levit, Bromberg, 1863.

### Sur le vers français et ses notions

AQUIEN Michèle, *La Versification* [1990], *Que sais-je ?*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006.

BARRE André, *Le symbolisme*, Jouve et C<sup>ie</sup>, Paris, 1911.

BATTEUX Charles, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Durand, Paris, 1746.

BOUHOURS Dominique, *Les entretiens d'Ariste et Eugène*, Mabre-Cramois, Paris, 1671.

CAVALLIN Jean-Christophe, *Verlaine et son mètre*, Fiorini, Verona, 2007.

CASSAGNE Albert, *Versification et métrique de Charles Baudelaire* [1906], Slatkins Reprints, Genève, 2012.

DELOFFRE Frédéric, *Le vers français*, S.E.D.E.S., Paris, 1973.

DOLET Étienne, *La manière de bien traduire une langue en l'autre*, Dolet, Lyon, 1540.

EGGER Émile, *L'hellénisme en France*, t.2, Didier et Compagnie, Paris, 1869.

FAGUET Émile, *André Chénier*, Hachette, Paris, 1902.

GAILLARD Gabriel-Henri et alii, *Encyclopédie Méthodique*, t. 1, Panckoucke, Paris, 1784.

GUYAU Jean-Marie, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, t. 3, Alcan, Paris, 1884.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *La poétique*, trad. Ch. Bénard, Ladrance, Paris, 1855.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale* [1963], t. 1, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003.

LA TAILLE Jacques de, *La manière de faire des vers en François, comme en Grec et en Latin*, imp. Frédéric Morel, Paris, 1573.

LACOMBE Jacques, *Poétique de M. de Voltaire, ou observations recueillies de ses ouvrages concernant la versification française*, Lacombe, Genève, 1766.

LAMY Bernard, *La rhétorique, ou l'art de bien parler*, Pralard, Paris, 1688.

LAWDER Bruce, *Vers le vers*, Nizet, Paris, 1993.

LOTE Georges, *Histoire du vers français*, t. 1, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 1991.

MAURRAS Charles, *Un débat sur le romantisme*, Flammarion, Paris, 1928.

MEIGRET Louis, *Le traité de la grammaire française*, Chretien Wechel, Paris, 1550.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Verdier, Lagrasse, 1982.

MILNER Jean-Claude, REGNAULT François, *Dire le vers* [1987], Verdier, Lagrasse, 2008.

MOCKEL Albert, *Propos de littérature*, Librairie de l'Art indépendant, Paris, 1894.

RACINE Louis, *Réflexions sur la poésie*, t. 3, Desaint et Saillant Libraires, Paris, 1747.

RICHELET Pierre, *La versification française ou l'art de bien tourner les vers*, Etienne Loyson, Paris, 1671.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique de français*, Presses universitaires de France, Quadrige, Mercuès, 2009.

ROUBAUD Jacques, *La vieillesse d'Alexandre*, Ramsay, Paris, 1988.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle*, Paris, 1828.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Michel Lévy Frères, Paris, 1863.

#### Sur les prosodies étrangères et leurs notions

BENLOEW Louis, *De l'accentuation dans les langues indo-européennes*, tant anciennes que modernes, Hachette et C<sup>ie</sup>, Paris, 1847.

BENLOEW Louis, WEIL Henry, *Théorie générale de l'accentuation latine*, Durand, Paris, 1855.

BOSSERT Adolphe, *Histoire de la littérature allemande*, Hachette et Cie, 1905, Paris.

ECKERMANN Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, t. 1, Charpentier, Paris.

FOURQUET Jean, *Principes de métrique allemande*, Hachette Supérieur, Paris, 1989.

MAROUZEAU Jean, *Traité de stylistique latine*, Les Belles lettres, Paris, 1946.

MEILLET Antoine, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, Klincksieck, 1928.

STAËL Germaine de, *De l'Allemagne*, Mame Frères, Paris, 1814.

NOUGARET Louis, *Traité de métrique latine*, Klincksieck, 1948.

LANCELOT Claude, ARNAULD Antoine, NICOLE Pierre, *Nouvelle Méthode de Messieurs de Port Royal pour apprendre facilement la langue latine* [1696], Mabre Cramoisy Veuve, Paris, 1736.

OPITZ Martin, *Buch von der Deutschen Poeterey*, Gebruder Knauer, Frankfurt, 1888.

PARRY Milman, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Les Belles Lettres, 1928.

QUICHERAT Louis-Marie, *Traité de versification latine à l'usage des classes supérieures*, Brédif, Paris, 1826.

SUHAMY Henri, *Versification anglaise*, S.E.D.E.S., Paris, 1970.

VERNIER Léon, *Petit traité de métrique grecque et latine*, Hachette et Cie, Paris, 1894.

VIRET Auguste, *Traité d'élégance et de versification latine*, Delagrave, Paris, 1868.

### Articles et communications

AQUIEN Michèle, « Victor Hugo et l'architecture du vers », in *L'Information Grammaticale*, n°93, 2002, pp. 33-38.

ABASTADO Claude, « Doctrine symboliste du langage poétique », in *Romantisme*, Armand Collin, 1979, n°25-26, pp. 75-106.

BACKÈS Jean-Louis, « La place et le rôle de la métrique dans une théorie de la littérature », in *Littérature*, n°14, 1974, pp. 19-35.

BERNADET Arnaud, « Hernani ou le drame de la ponctuation : du “vers brisé” au “vers parlé” », in *L'Information Grammaticale*, n°119, 2008, pp. 44-48.

BEUGNOT Bernard, « Apollon ou Orphée : la poétique déchirée », in *Études littéraires*, n°22, 1990, pp. 35-44.

BORDAS Eric, « Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité », in *Romantisme*, Armand Collin, n°128, 2005, pp. 109-128.

BUFFARD-MORET Brigitte, « Le vers de Mallarmé, un instrument au service du sens », in *L'information grammaticale*, n°81, 1999, pp. 45-49.

CAVALLIN Jean-Christophe, « L'octosyllabe des traités, à la poursuite d'un archétype (1803-1882) », in *Poétiques de l'octosyllabes*, Honoré Champion, Paris, 2018.

CHANTRAINE Pierre, *La stylistique grecque*, Actes du I<sup>er</sup> congrès de la Fédération internationale des associations d'études classiques, Paris, 1951, pp. 339-360.

CORNULIER Benoît de, « Rime “riche” et fonction de la rime : le développement de la rime riche chez les romantiques », in *Littérature*, n°59, 1985, pp. 115-125.

CORNULIER Benoît de, « Le système classique des strophes », in *Langue française*, n°99, 1993, pp. 26-44.

CORNULIER Benoît de, « Types de césure, ou plutôt manières de rythmer le vers composé », in *L'Information Grammaticale*, n°121, 2009, pp.21-27.

DEFRADAS Jean, « Le rôle de l'allitération dans la poésie grecque », in *Revue des Études Anciennes*, tome 60, n°1-2, 1958.

DELAIS Elisabeth, « Structure rythmique et prosodique du français : pour une approche psycho-cognitive », in *Linx*, n°29, 1993, pp. 45-71.

DINU Mihai, « Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine », in *Langue française*, n°99, 1993, pp. 63-74.

DOMINICY Marc, NASTA Mihai, « Métrique accentuelle et métrique quantitative », in *Langue française*, n°99, 1993, pp. 75-96.

DUCROS Jean, « Le retour de la poésie française à l'antiquité grecque au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle : Leconte de Lisle et les “Poèmes antiques” », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, n°3/4, 1916, pp. 329-367.

- GOUVARD Jean-Michel, « Du vers classique au 12-syllabe de Verlaine », in *Langue française*, n°99, 1993, pp. 45-62.
- GOUVARD Jean-Michel, « Le vers d'André Chénier dans les Élégies », in *Questions de styles*, n°3, 2006, pp. 71-85.
- GUITTON Édouard, « Les tentatives de libération du vers français dans la poésie de 1760 à la Révolution », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°21, 1969, pp. 21-35.
- GUITTON Édouard, « L'Antiquité pour la modernité dans l'inspiration d'André Chénier », in *Dix-huitième siècle*, n°27, 1995, pp. 191-199.
- JEANDILLOU Jean-François, « L'art des transports de l'âme est un faible interprète. La métaposition dans les Élégies de Chénier », in *L'information grammaticale*, n°107, 2005, pp. 48-52.
- JOUSSET Philippe, « Impairs de Verlaine », *Poétique*, Le Seuil, n°143, 2005, pp. 283-303.
- JOUSSET Philippe, « Le cœur versifié : Élégies d'André Chénier », *L'information littéraire*, Les Belles lettres, vol. 58, 2006, pp. 40-50.
- JOUSSET Philippe, « Dominantes de la poétique verlainienne », *L'information littéraire*, Les Belles lettres, vol. 59, 2007, pp. 3-14.
- LEMAIRE Rémi, « Les vers blancs sont-ils toujours blancs ? », in *Langue française*, n°110, 1996, pp. 64-85.
- LITTRÉ Émile, « La poésie homérique et l'ancienne poésie française », in *La revue des deux mondes*, t. 19, 1847, pp. 109-161.
- NICOLAU Mathieu, « Les deux sources de la versification latine accentuelle », in *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, Vol. IX, Bruxelles, 1934, pp. 55-87.
- RIVERS J. E., « The greek sources of Chénier's "La jeune locrienne" », *Romance Notes*, University of North Carolina, vol.12, n°1, 1970, pp. 128-133.
- ROSA Guy, TRZEPIZUR Sophie, VAILLANT Alain, « Le peuple des poètes. Étude bibliométrique de la poésie populaire de 1870 à 1880 », *Romantisme*, Armand Collin, n°80, 1993, pp. 21-55.
- RUSSO Joseph, « A closer look at Homeric Formulas », in *Transactions and proceeding of the American Philological Association*, The Johns Hopkins University Press, n°94, 1963, pp. 235-247.
- SAMINADAYAR-PERRIN Corinne, « Baudelaire poète latin », in *Romantisme*, Armand Collin, n°113 (2001), pp.87-103.
- SCOTT Clive, « Free verse and the Translation of Rhythm », *Thinking verse*, vol. 1, 2011, pp. 67-101.
- TAMINE Joëlle, « Sur quelques contraintes qui limitent l'autonomie de la métrique », in *Langue française*, n°49, 1981, pp. 68-76.
- TAMINE-GARDES Joëlle, « Remarques sur deux conceptions de la versification », *L'Information Grammaticale*, n°6, 1980, pp. 18-22.

- TOWNEND Gavin, « Propertius among the Poets », *Greece & Rome*, Cambridge University Press, vol.8, n°1, 1961, pp. 36-49.
- VAILLANT Alain, « Verba Hermetica, Mallarmé, Rimbaud, Hugo », in *Romantisme*, Armand Collin, n°95, 1997, pp.81-97.
- VAILLANT Alain, « Conversations sous influence. Balzac, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé », in *Romantisme*, Armand Collin, n°98, 1997, pp.97-110.
- VAILLANT Alain, « Pour une poétique du vers syllabique », *Poétique*, Le Seuil, n°143, 2005, pp. 259-281.
- VAILLANT Alain, « Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé », *Romantisme*, Armand Collin, n°140, 2008, pp. 53-66.
- VIGNES Jean, « Brève histoire du vers mesuré français au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, vol. 17, 2005.
- VINCENT-MUNNIA Nathalie, « Premiers poèmes en prose : le spleen de la poésie », in *Littérature*, n°91, 1993.
- VIVÈS Vincent, « Métrique du désir, maîtrise du plaisir », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, In Press, n°5, 2002, pp. 43-56.

## **Index**

### Index des notions

#### Accent

rythmique, 145, 150-159, 161, 165, 192, 262

tonique, 60, 66, 77, 84-91, 101, 109, 110, 121-123, 126, 141, 145, 150, 151-158, 165, 166, 175, 180, 181, 192, 212, 220, 224, 240, 242, 247, 255, 256, 262, 267

Arsis, 66, 73, 74, 86, 88, 91, 92, 152-157, 158, 159, 161, 164, 167, 257

Consonance, 15, 128, 223, 225, 227, 234, 243, 268

#### Harmonie

figurative, 198, 199, 200

imitative, 24, 51, 52, 187-189, 190-200, 207, 214, 229, 247

mécanique, 188-192, 198, 207, 209, 210, 248

symbolique, 199

Hiatus, 139, 177-183, 192, 196, 215, 224

Thesis, 4, 73, 74, 86, 88, 91, 92, 152-154, 158, 159, 167, 257

### Index des auteurs cités

Ackermann, 55, 58, 83, 84, 88

Aristote, 91, 189, 207, 210

Arnaud, Nicole, Lancelot, 21, 67

Baïf, 69, 70, 76-78, 92, 210

Banville, 19, 20, 34, 43, 44, 47, 48, 54, 55, 181, 222, 223, 245, 252

Batteux, 172, 185, 186, 187, 189, 207, 213, 249, 252,

Baudelaire, 9, 11, 17, 44, 93, 114, 116, 173, 201, 228, 233-237, 239, 247, 251-253

Becq de Fouquières, 34, 35, 41, 42, 45, 53, 54, 59, 60, 78, 118, 119, 145-168, 180-182, 192, 228-230, 233, 235, 241, 245, 246, 256, 257, 262, 267, 268

Benloew, 89-92, 110, 151

Billet, 179

Boileau, 20, 28, 35, 42, 46-48, 53, 55, 57, 123, 127, 130, 177, 179, 183, 193, 202, 203, 222, 229, 245, 252

Bonaparte, 81-85, 118, 174, 223, 224

Bossert, 97, 100

Bouhours, 20, 21, 28, 42, 207-209, 249, 252, 253

Buttet, 66

Byron, 82

Capella, 74

Cassagne, 233, 234, 235

Catulle, 33, 40, 172, 239

Chateaubriand, 24, 29, 32, 72, 132, 169, 204, 219, 253

Chénier, 9, 10, 16, 29, 31-51, 53, 55, 56-59, 61, 79, 97-100, 103, 109, 117, 121, 124, 134, 135, 141, 142, 146, 149, 160, 164, 165, 168, 182, 194, 198, 233, 251, 253, 259, 267, 269

Cicéron, 22, 23, 25, 71-76, 85, 87, 88, 91, 113, 122, 151, 165, 169, 170, 178, 180, 189, 211, 255

Corneille, 12, 34, 58, 125, 129, 132, 134, 177, 183, 193, 199

D'Olivet, 81, 82

Dacier, 26, 27

De la Taille, 63, 64, 75, 76

De Staël, 29, 95, 97, 100, 132, 253

Delille, 171, 187, 188, 190, 194-196, 201-204, 211-215

Deloffre, 20, 49, 57, 64, 65, 71, 90, 111, 112, 123

Deschamps, 31, 43

Desfontaines, 202, 203

Desportes, 68

Dezorby, 179

Dolet, 75, 76, 79

Du Bellay, 19, 97

Du Méril, 178

Ducondut, 46, 178

Egger, 28, 33

Ennius, 106, 109

Faguet, 32

Fénelon, 22-26, 28, 185, 189, 223

Goethe, 248, 275

Gourmont, 55, 56, 241-243

Guérin, 178

Guyau, 56, 57

Guyet, 178, 219, 220

Hegel, 13-15, 79, 100, 105, 109, 148, 156, 209, 216, 217, 247, 261-263

Héguin de Guerle, 172, 178, 188, 190, 191, 218

Hölderlin, 100, 101, 253

Homère, 22, 23, 25-28, 33, 34, 38, 39, 48, 54, 64, 92, 98, 109, 132, 150, 151, 182,

186, 187, 189, 215, 219, 223, 229, 232, 253  
 Horace, 22-25, 33-35, 48, 54, 58, 86, 105, 106, 109, 111, 115, 116, 125, 129, 189, 223, 253  
 Hugo, 9, 16, 17, 34, 35, 40, 41, 43-51, 53-61, 79, 98, 103, 109, 117, 121, 124, 131, 132, 134, 136, 140-143, 146, 160, 164, 165, 168, 173, 198, 199, 223, 231, 233, 247, 249, 259, 264, 267  
 Huret, 9, 135, 264, 265  
 Jodelle, 64, 65, 66, 77  
 Kahn, 239-246, 249, 263  
 Klopstock, 97-100, 253  
 La Motte, 24-28  
 Lamy, 79, 128, 172, 208, 209, 217  
 Larousse, 46, 178  
 Lawder, 101, 102  
 Littré, 84, 179, 273  
 Lote, 111,  
 Lurin, 221  
 Mablin, 84, 85, 218, 219  
 Malherbe, 20, 46, 53, 56, 96, 121, 127, 130, 178, 211, 215  
 Mallarmé, 9, 16, 17, 43, 47, 49, 62, 135, 167, 233, 247, 248, 249, 254, 263-267, 269  
 Maurras, 31, 32  
 Meigret, 75, 76  
 Milner, Regnault, 60, 121, 157, 268,  
 Milton, 33, 50, 92, 218, 219, 253  
 Mockel, 244  
 Molière, 33, 125, 132, 134, 140, 141  
 Montesquieu, 28  
 Muratori, 107  
 Nicolau, 112-114  
 Opitz, 96, 97  
 Parry, 39  
 Pasquier, 64, 65, 77  
 Pellissier, 45-47, 117, 118, 199, 200, 228  
 Pétrarque, 107  
 Poe, 233, 234  
 Quicherat, 52, 53, 78, 84, 90, 117-141, 143-146, 151, 153, 156-158, 161-164, 167, 171, 177, 182, 183, 187, 191-198, 220, 241, 245, 246, 256, 257, 267, 268  
 Quintilien, 24, 72, 73, 74, 91, 113, 170  
 Racine (Jean), 9, 12, 28, 33, 34, 35, 42, 45, 50, 58, 59, 120, 121, 126, 129, 132, 140, 146, 162, 163, 164, 171, 179, 194, 198, , 215, 220, 230, 237, 245, 246, 248, 260, 275, 276  
 Racine (Louis), 171, 187, 188, 190, 210, 211  
 Rapin, 66, 67, 68, 77, 92  
 Richelet, 20, 21, 28, 45, 49, 125, 172, 185, 209, 210, 227, 247, 252  
 Rimbaud, 9, 44, 61, 114-116, 141, 142, 167, 239, 247, 260  
 Ronsard, 32, 33, 56, 66, 68-70, 97, 173  
 Roubaud, 17, 269  
 Rousseau (Jean-Baptiste), 12, 207  
 Rousseau (Jean-Jacques), 24, 28, 72, 89, 132, 223  
 Russo, 39  
 Saint-Augustin, 86, 91, 110-112  
 Sainte-Beuve, 31, 38, 41-44, 46, 65, 99, 136, 160, 199, 222, 233, 234, 241,  
 Scoppa, 3, 4, 13, 63, 82-91, 105-108, 116-119, 122, 124, 128, 151, 167, 170, 173-178, 218, 255, 256, 267  
 Suhamy, 95, 102  
 Ténint, 3, 4, 7, 118, 131-133, 135-144, 146, 160, 161, 163, 165, 167, 178, 198, 199, 200, 221, 222, 246, 252, 256,  
 Tibulle, 33, 40, 108, 172  
 Tisseur, 3, 4, 13, 48, 54, 61, 64, 68, 173, 180, 182, 183, 204, 222, 223, 227, 228, 229, 230, 233, 246, 261  
 Tobler, 46  
 Verlaine, 3, 4, 9, 44, 61, 141, 142, 167, 173, 183, 228, 233, 239, 247, 264  
 Virgile, 17, 22-25, 33, 34, 40, 47, 48, 51, 52, 54, 60, 86, 92, 105-109, 111, 116, 129, 150, 151, 172, 186, 187, 189, 194-196, 214, 215, 219, 223, 229, 232, 253  
 Voltaire, 12, 28, 33, 55, 61, 78, 127, 132, 177, 179, 180, 182, 183, 218, 220  
 Weigand, 178, 179, 224  
 Weil, 89-92, 110, 151

## Annexes

### Tableau terminologique

Au cours de ce travail, certaines notions de l'analyse du vers seront sollicitées telles qu'elles apparaissent dans les différents traités de versification ; ces notions analytiques, métriques ou rythmiques, connaissent, selon les traités, des appellations différentes. Il nous a semblé plus simple de faire un tableau récapitulatif des dénominations de ces phénomènes ; comme référence contemporaine et commune, nous avons choisi de mentionner les dénominations qu'ont choisies Jean-Claude Milner et François Regnault dans leur ouvrage *Dire le vers*.

-----	G.W.F. Hegel, La poétique (trad. Ch. Bernard, 1855).	Antonio Scoppa, Des beautés poétiques, 1816	Louis-Marie Quicherat, Petit traité de versification française, 1838.	Wilhem Ténint, Prosodie de <i>l'école</i> moderne, 1844.	Louis Becq de Fouquières, Traité général de versification française, 1879.	Jean-Claude Milner, François Regnault, <i>Dire le vers</i> , 1987.
Versification antique	Versification rythmique	Versification métrique				
Versification antique accentuelle		Versification rythmique				
Versification française	Versification rimée					
Césure	Césure	Césure	Césure	Césure immobile	Césure	Césure
Coupe secondaire forte				Césure mobile, Coupe	Groupes rythmiques, autres césures.	
Accent de mot	Accent de mot « Wortakzent »	Accent tonique	Accent tonique		Accent tonique	Accent de mot / accent tonique
Accent de vers	Accent de vers « Versakzent »				Accent rythmique	Accent de vers



