

Poétiques de l'octosyllabe

Études réunies par
Danièle James-Raoul et Françoise Laurent



HONORÉ CHAMPION
PARIS

L'OCTOSYLLABE ET LE 16-SYLLABE DANS *LE ROMAN INACHEVÉ* D'ARAGON

Le Roman inachevé d'Aragon fut publié en 1954. Le recueil compile des poèmes aux formes variées, qui reflètent la diversité des pratiques en matière d'écriture poétique en ce milieu du xx^e siècle. Toutefois, alors que le vers libre et la prose poétique prédominent chez de nombreux auteurs¹, seuls deux poèmes du *Roman inachevé* sont en prose poétique, «*Ah le vers entre mes mains mes vieilles mains...*» et «*Ô forcené qui chaque nuit attend l'aube...*» ; et quatre en vers libres : «*Ici commence la grande nuit des mots*», «*Le mot "Amour"*», «*Vieux continent de rumeurs Promontoire hanté*» et «*Le prix du printemps*²». La majorité des pièces sont versifiées et, parmi elles, la plupart sont monométriques, ou ne présentent que quelques irrégularités ponctuelles, non récurrentes.

Dix-neuf poèmes sont ainsi composés en octosyllabes, totalisant 939 vers : «*Sur le Pont Neuf j'ai rencontré*» ; «*Marguerite Marie et Madeleine*» ; «*C'était un temps de solitude*» ; «*Or nous repassons sur la Vesle*» ; «*Bietsube Magie allemande*» ; «*Je tombe je tombe je tombe*» ; «*Les mots qui ne sont pas d'amour*» ; «*On a beau changer d'horizon*» ; «*Intermède français*» ; «*Il régnait un clair d'automne*» ; «*Après l'amour*» ; «*Je chante pour passer le temps*» ; «*L'amour qui n'est pas un mot*» ; «*Odessa une ville de pierre*» ; «*Toujours à battre les buissons*» ; «*Quand on se réveillait la nuit*» ; «*Quand ce fut une chose acquise*» ; «*Ô mois d'août quarante-quatre*» ; «*Vous direz ce que vous voudrez*». Ce dernier poème présente une alternance entre un

¹ Sur la distinction entre «prose poétique» et «vers libre», voir Jean-Michel Gouvard, *La Versification française*, Paris, Presses Universitaires de France, «Quadriges», 2015, p. 293-310.

² Les poèmes référencés en caractères italiques n'ont pas de titre, et la citation portée entre guillemets correspond à leur premier vers, pour les poèmes en vers ; ou à leurs premiers mots, pour les textes en prose. Les poèmes titrés sont en caractères romains.

distique qui remplit la fonction de refrain, et un dizain qui joue celle de couplet, mais les deux formes strophiques sont en octosyllabes. Deux poèmes ne sont pas monométriques au sens strict du terme : « Toujours à battre les buissons » et « Quand on se réveillait la nuit » se terminent chacun par un vers-clausule, de trois syllabes pour le premier, de quatre syllabes pour le second.

Quinze poèmes sont composés en 16-syllabes, totalisant 682 vers : « Une respiration profonde » ; « *Voilà donc où tu perds malheureux la lumière qui s'achève* » ; « Classe 17 » ; « Parenthèse 56 » ; « *Allez Reprends en main ton cœur ton chant tu es vieux le temps passe* » ; « *Il y avait devant la croix fichée en terre une bouteille* » ; « *Il n'y a jamais eu rien de cela ni des ans qui suivirent* » ; « Le mot "Vie" » ; « *Un amour qui commence est le pays d'au-delà le miroir* » ; « *Quand je retourne en arrière il me semble que ces jours sont* » ; « *Les dames de Carpaccio lentes et lourdes à ravir* » ; « *Tu m'as trouvé comme un caillou que l'on ramasse sur la plage* » ; « *Et la vie a passé le temps d'un éclair au ciel sillonné* » ; « Cette vie à nous » ; « Les pages lacérées ». Le premier, « Une respiration profonde », compte un vers de quinze syllabes et deux autres de dix-sept syllabes, tous trois mêlés aux vers de seize syllabes.

À côté de ces deux ensembles, on dénombre par ailleurs dix-sept poèmes composés en vers alexandrins, totalisant 1049 vers : « *Ce qu'il m'aura fallu de temps pour tout comprendre* » ; « Le téméraire » ; « *Les beaux habits du soir un à un que l'on quitte* » ; « *Grande chasse du ciel où courent les nuées* » ; « La guerre et ce qui s'en suit » ; « *Dominos d'ossements que les jardiniers trient* » ; « Les mots m'ont pris par la main » ; « *Mais tout ceci n'est qu'un côté de cette histoire* » ; « Italia Mea » ; « Paris vingt ans après » ; « *Rappelez-vous ce que de Londres dit Shelley* » ; « Le vieil homme » ; « *Je traîne après moi trop d'échecs et de mécomptes* » ; « *Autrefois tout semblait ne pas nous concerner* » ; « *Toute une nuit j'ai cru tant son front était blême* » ; « Strophes pour se souvenir » ; « La nuit de Moscou ». Le poème « Les mots m'ont pris par la main » compte également cinq octosyllabes, un vers de trois syllabes, et un hexamètre.

Ces trois groupes de poèmes monométriques sont relativement équilibrés les uns par rapport aux autres, et mettent en valeur les trois grands types de vers employés par Aragon dans son recueil. Le poète accorde une place aussi significative au vers de seize syllabes qu'aux formes plus traditionnelles que sont l'octosyllabe et l'alexandrin, lesquelles étaient, depuis le XVII^e siècle, les plus employées de la poésie française,

que ce soit pour le vers simple (octosyllabe) ou pour le vers composé (alexandrin)³.

Pour être complet, on signalera deux pièces monométriques en décasyllabes, «*Les martins-pêcheurs au ciel jaune et rose*» et «*Et le roman s'achève de lui-même*», qui comptent 44 vers au total ; et deux autres en pentasyllabes, «*Où faut-il qu'on aille*» et «*Il n'aurait fallu*», qui regroupent 47 vers.

À côté de ces poèmes très homogènes sur le plan formel, le recueil compte une dizaine de pièces présentant des cas de polymétrie plus ou moins régulée⁴. Nous ne décrivons ici que celles qui comportent des octosyllabes et/ou des 16-syllabes.

Le 16-syllabe et l'octosyllabe ne sont associés qu'une seule fois au sein d'une même forme strophique, dans «*Malles Chambres d'hôtel Ainsi font ainsi font font font*⁵» : cette pièce est en effet composée de onze quatrains (*abab*), dont les trois premiers vers sont des 16-syllabes et le vers clausule un octosyllabe, sur le modèle de :

Qui est l'actrice aux yeux d'iris + lourde et blonde comme un bouquet
Il y a dans la perspective + un ballet d'ombres qu'on devine
Jaloux des pages florentins + pâle s'exerce au bilboquet
L'Arlequin du Pont de Brooklin⁶

(N. B. : Les 16-syllabes sont présentés comme des vers mesurés 8 + 8, sur la base d'une argumentation développée ci-après.)

Ces deux vers sont également associés dans «*Quoi Comment Où tout ceci*», mais selon une modalité toute différente. Ce poème se décompose en quatre parties : la première est en vers libre ; la seconde et la dernière en octosyllabes, totalisant 72 vers ; tandis que la troisième comprend 23 vers de seize syllabes.

L'octosyllabe seul est associé avec le vers libre dans «*À chaque gare de poussière les buffles de cuir bouilli*» (40 vers) ; et avec la prose poétique dans «*Ils étaient deux dans les plâtras...*» (35 vers). Il se rencontre encore dans «*J'aurais voulu parler de cela sans image*», qui compte onze quatrains (*abab*) composés de deux alexandrins suivis de

³ Sur ces éléments d'histoire du vers, et la distinction entre vers simple et vers composé, voir J.-M. Gouvard, *La Versification française, op. cit.*, p. 63-137.

⁴ Sur la polymétrie, *ibid.*, p. 237-255.

⁵ Par exception, le premier vers de ce poème ne compte que quatorze syllabes.

⁶ Le texte est cité à partir de l'édition suivante : Aragon, *Le Roman inachevé* [1956], Paris, Gallimard, «*Poésie*», 1965.

deux vers de huit syllabes; et dans «Poésies pour tout oublier», qui présente une alternance strophique⁷ entre un tercet monorime tout en octosyllabes, et un second avec deux octosyllabes suivis d'un quadrisyllabe, sur le modèle de :

On ne meurt plus que de cirrhose
 On ne lit plus que de la prose
 On s'en paye une bonne dose

Desnos disait que c'est la vie
 La prose et peignait au lavis
 Ce bel avis

Enfin, l'octosyllabe apparaît ponctuellement dans «Les mots m'ont pris par la main», une pièce composée essentiellement d'alexandrins, mais qui compte également cinq vers de huit syllabes, à la distribution aléatoire, comme dans des vers mêlés⁸.

De son côté, le 16-syllabe se rencontre dans :

1. «*Je ne réécrirai pas ma vie Elle est devant moi sur la table*», qui est composé de 18 quintils (*aabba*) dont les quatre premiers vers sont des vers de seize syllabes, et le vers-clausule un décasyllabe de scansion variable;
2. «*La Beauté du diable*», un poème qui compte dix quatrains de 16-syllabes, mais où, entre les deux derniers quatrains, vient s'intercaler un douzain d'heptasyllabes, à l'exception du premier vers, qui est un octosyllabe;
3. «*Prose du bonheur d'Elsa*», qui se subdivise en deux sections, une première partie qui compte 130 alexandrins, puis une seconde qui totalise 102 vers de seize syllabes;
4. «*Le long pour l'un pour l'autre est court Il y a deux sortes de gens*», une pièce qui s'ouvre et se ferme par un sizain de 16-syllabes (à l'exception du vers final, qui ne compte que quatorze syllabes), mais dont les quatre strophes centrales sont des tercets de pentasyllabes⁹.

⁷ Sur l'alternance strophique, voir J.-M. Gouvard, *La Versification française, op. cit.*, p. 261-271.

⁸ Sur les vers mêlés, voir *ibid.*, p. 282-284.

⁹ Dans les faits, les quatre tercets s'unissent deux à deux par la rime afin de suggérer qu'ils procèdent de deux sizains de type (*aab ccb*), de telle sorte que l'on a deux sizains de 16-syllabes, et deux sizains de pentasyllabes qui incarnent ainsi, dans la forme même du poème, «le long» et «le court» mentionnés dès le premier vers.

Au total, le recueil compte 1152 octosyllabes, dont 80 % en contexte monométrique, et 20 % en contexte polymétrique, et 991 16-syllabes, dont 70 % en contexte monométrique, et 30 % en contexte polymétrique. Si l'on tient compte du fait que dans « Prose du bonheur d'Elsa » la qualification de « contexte polymétrique » semble ne pas être opératoire, puisque les vers de seize syllabes constituent une seconde partie, voire un second poème, après celui en alexandrins (voir le point (iii) ci-dessus), les proportions entre monométrie et polymétrie deviennent quasiment identiques pour les vers de huit et de seize syllabes, et les 2 000 vers qu'ils représentent – soit les deux tiers du recueil environ.

Les octosyllabes ne posent guère de problème de description sur le plan métrique. Au milieu du XX^e siècle, ce mètre est associé à un vers simple, c'est-à-dire non césuré, et sa seule propriété formelle est de comporter un accent fixe en fin de vers, sur sa huitième et dernière voyelle numéraire. Comme l'a montré Benoît de Cornulier¹⁰, une expression linguistique de huit syllabes est la plus longue que l'esprit humain puisse percevoir dans sa globalité, sans en dénombrer les éléments. Ceci explique pourquoi les vers, jusqu'à huit syllabes inclus, ne sont pas césurés, et qu'ils le sont dès qu'ils comptent neuf syllabes ou plus.

Les octosyllabes présentent bien entendu des accents libres sur leurs sept premières voyelles, mais ceux-ci n'offrent aucune régularité distributionnelle, et les vers composés par Aragon le confirment une fois de plus, comme illustré avec les premières strophes du poème qui ouvre la dernière section du *Roman inachevé* (les voyelles accentuées sont en caractères gras¹¹):

Je chante pour passer le temps	2-4-2
Petit qu'il me reste de vivre	2-3-3
Comme on dessine sur le givre	4-4
Comme on se fait le cœur content	4-2-2

¹⁰ Voir Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Paris, Le Seuil, 1982.

¹¹ Pour la méthode d'accentuation, voir J.-M. Gouvard, « Prolégomènes à une analyse métrique des proverbes », *Cahiers de grammaire*, n° 30 (2005), p. 53-64 ; « Le souffle des Vents », dans *Linguista sum. Mélanges offerts à Marc Dominicy à l'occasion de son soixantième anniversaire*, dir. Emmanuelle Danblon, Mikhail Kissine, Fabienne Martin, Christine Michaux et Svetlana Vogeleer, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 75-93. ; « Amers : du vers au verset », dans *La Poésie est grammairienne. Mélanges en l'honneur de Joëlle Gardes*, dir. Claude Ber et Françoise Rullier, Paris, Éditions de l'Amandier, 2012, p. 229-240.

À lancer cailloux sur l'étang	3-2-3
Je chante pour passer le temps	2-4-2
J'ai vécu le jour des merveilles	3-2-3
Vous et moi souvenez-vous-en	3-3-2
Et j'ai franchi le mur des ans	4-2-2
Des miracles plein les oreilles	3-5
Notre univers n'est plus pareil	4-4
J'ai vécu le jour des merveilles	3-2-3
Allons que ces doigts se dénouent	2-3-3
Comme le front d'avec la gloire	4-4
Nos yeux furent premiers à voir	2-4-2
Les nuages plus bas que nous	3-3-2
Et l'alouette à nos genoux	4-4
Allons que ces doigts se dénouent	2-3-3

D'un vers à l'autre, les distributions accentuelles varient, sans aucune régularité qui permettrait de conférer à ces phénomènes un statut métrique. Si certains schémas reviennent plus que d'autres, c'est simplement parce qu'ils découlent du caractère oxytonique et paroxytonique de la langue.

Avec l'octosyllabe, la longueur syllabique du vers se confond avec le mètre de ce vers, de telle sorte que l'étiquette « octosyllabe » qui le désigne indique tout autant le nombre de syllabes que le mètre qui est le sien. En revanche, pour le vers de seize syllabes il ne saurait en être de même : une telle séquence ne peut être perçue de manière globale, et il est nécessaire que l'expression soit césurée. Ainsi, quand on désigne un vers comme étant un 16-syllabe, on ne caractérise que sa longueur syllabique, et non son mètre, tout comme lorsque l'on dit « alexandrin », sans préciser s'il répond à une scansion classique 6 + 6, ou à une mesure plus moderne, telle que 4 + 4 + 4 ou 8 + 4. L'objectif de cet article sera d'étudier le mètre du 16-syllabe dans *Le Roman inachevé* d'Aragon, et nous partirons de l'hypothèse que ce vers procède de la juxtaposition de deux octosyllabes.

Cette hypothèse s'appuie sur une première observation, relative à la manière dont Aragon associe l'octosyllabe et le 16-syllabe. Dans l'unique poème du recueil construit sur une strophe qui réunit ces deux vers, « *Malles Chambres d'hôtel Ainsi font ainsi font font font* », 80% des vers de seize syllabes admettent une scansion 8 + 8, comme dans cet extrait (v. 17-28) :

Ah l'ignorant que je faisais + Où donc avais-je avant les yeux
 On quitte tout pour une femme + et tout prend une autre envergure
 Tout s'harmonise avec sa voix + La femme c'est le Merveilleux
 Tout à ses pas se transfigure

Et je m'amusais tout d'abord + Crépusculaires Ophélie
 Aventuriers au teint brûlé + comme des châteaux en Espagne
 Gens en disponibilité + Charlatans de Gallipoli
 De ce monde qui l'accompagne

Le vers-clausule de strophe¹², avec ses huit syllabes, semble un hémistiche détaché des vers de 16-syllabes, en même temps qu'il contribue à imposer la scansion 8 + 8 pour ces derniers.

Seuls six vers composés admettent difficilement cette mesure¹³, soit parce qu'ils portent en huitième position un proclitique atone, avec « Essayons de retrouver le + grand air Mets tes doigts dans les miens » (v. 41), soit parce que cette même huitième position coïncide avec une voyelle prétonique interne de polysyllabe :

À Paris nous changions de quar+tier comme on change de chemise (v. 10)
 Une femme cela vous en+vahit comme chante une source (v. 14)
 Qui tuera son mari le jou+eur de polo dans une gare (v. 30)
 La négresse irlandaise a sou+dain pour moi des airs de Manet (v. 33)
 Par-delà les vagues frondai+sons de Watteau Veux-tu bien¹⁴ (v. 35)

Aragon semble être conscient du lien de parenté qui unit le 16-syllabe à l'octosyllabe, puisqu'il l'exploite à des fins poétiques dans « *Quoi Comment Où tout ceci* ». Ce poème complexe s'ouvre par un premier volet en vers libres, puis se poursuit par des « vues » de « Mon beau Paris emprès Surènes » qui font l'objet de développements sous la forme de huitains d'octosyllabes¹⁵. La dernière « vue » proposée se prolonge de la manière suivante :

Qui se mêle au jeu que tu mènes
 D'où sortent ces énergumènes
 Ces grands gaillards qui font valser

¹² Sur le vers-clausule de strophe, voir J.-M. Gouvard, *La Versification française*, op. cit., p. 247-250.

¹³ Cette assertion sera nuancée dans la suite de cette étude.

¹⁴ Il y a une diérèse plaisante sur « bi-en ».

¹⁵ Dans l'esthétique préclassique, le huitain d'octosyllabes, qui se construit avec huit vers de huit syllabes, correspond à une forme « parfaite », tout comme le dizain de décasyllabes, le nombre de vers équivalant au nombre de syllabes de chaque vers, et inversement.

Les kiosques par les chaussées
 Tables et guéridons basculent
 À la terrasse des cafés
 En un tournemain décoiffées
 Les bornes-lumière qui brûlent
 Et le champ s'agrandit comme une signature paraphée

Et le panorama fait un trait de feu de l'Étoile au Louvre
 Et le soir de la Place au milieu de la perspective s'ouvre
 [...]

La transition de la «vue» au «panorama», et l'ouverture de la «perspective», sont traduits formellement par le passage de l'octosyllabe au 16-syllabe, qui apparaît ainsi comme un «agrandissement» du vers, concomitant avec celui du regard. Les tout premiers 16-syllabes qui suivent le huitain d'octosyllabes peuvent difficilement être scandés 8 + 8, puisque la coupe séparerait un article de son nom dans les deux premiers vers susmentionnés, et elle tomberait au milieu de «milieu» dans la troisième¹⁶. Mais le 8 + 8 s'impose rapidement par la suite, avant de laisser place à une autre variation :

[...]
 Depuis Clémenceau vert debout + sur une manière de roc
 Par l'avenue et les bosquets + chuchotant d'ombres équivoques
 Et l'on voit un glaive de pierre + au genou des villes briller
 Quand au loin la clameur annonce + une colonne d'ouvriers

Minute mes amis minute
 Voici la troisième vue
 Chut

La nuit du neuf les gardes à cheval Boulevard Magenta¹⁷
 [...]

La petite séquence qui s'intercale entre les deux séries de 16-syllabes, et qui annonce «la troisième vue», semble a priori en vers libres, puisque

¹⁶ Nous suggérerons plus loin qu'une telle coupe, «Et le soir de la Place au mi+lieu de la perspective s'ouvre», est très probable, dans la mesure où elle produit un effet de sens, en soulignant expressivement le milieu de «mi-lieu».

¹⁷ Nous verrons plus loin que ce vers est 4 + 6 + 6, une mesure de substitution récurrente au 8 + 8 dans l'œuvre, soit : «La nuit du neuf + les gardes à cheval + Boulevard Magenta». Voir aussi la note 18.

les trois vers courts comptent respectivement huit, sept et une syllabe. Mais la rime entre *minute* et *chut* suggère plutôt une lecture :

Minute mes amis minute
Voici la troisième vue Chut

avec le retour ponctuel de deux octosyllabes dans cette partie du poème pourtant dominé par le 16-syllabe 8 + 8. Aragon a rejeté la dernière syllabe afin de constituer un troisième « vers » qui valorise l'onomatopée, et produit un effet d'attente plus appuyé.

Le procédé fait écho à un autre qui en est fort proche, et auquel le poète recourt à deux reprises dans des pièces qui précèdent, « Parenthèse 56 » :

[...]
Comme une femme à la fin lasse + échappe aux bras nus qui l'enlacent
Dévisagé comme un voleur + par les étrangers des palaces
Les toits finissaient par blanchir + sur le Campo Morosini
Que j'aimais pour son nom morose
Et l'aube avait des doigts de fonte
Pour les paupières sans sommeil + couleur de fatigue et de honte
[...]

et « Classe 17 » :

[...]
Les esclaves vendus les bagnards enchaînés sur les galères¹⁸
Et sur la tour guettant Tristan
mourait avant les heures claires
Avant Yseut d'Irlande ensemble + et l'aube à genoux près de lui

Dans les deux cas, Aragon est revenu à la ligne pour le second hémistiche, et il l'a placé après la fin du premier. Dans « Classe 17 », le procédé est essentiellement rhétorique, puisqu'il sépare le sujet du verbe, *Tristan* de *mourait*, mimant et valorisant à la fois l'action décrite, puisque le vers se brise comme la vie du personnage. Dans « Parenthèse 56 », le procédé est encore plus significatif sur le plan métrique, puisque la majuscule au début du second hémistiche tend à rendre celui-ci plus autonome par rapport au premier, et donne à voir deux octosyllabes inhabituellement

¹⁸ Comme on le verra plus loin, ce vers répond à une mesure de substitution 6 + 6 + 4 : « Les esclaves vendus + les bagnards enchaînés + sur les galères ». Voir aussi la note 17.

disposés sur la page, tout autant qu'un 16-syllabe distribué sur deux lignes.

Plus généralement, on notera qu'il est fréquent, dans les 16-syllabes scandés 8 + 8, de trouver une majuscule en tête du second hémistiche, alors même que ceux-ci sont écrits sur une seule ligne. Le procédé est d'autant plus sensible que les poèmes d'Aragon ne comportent pas de ponctuation, et que ce sont souvent plusieurs vers au sein d'une même strophe qui sont affectés par le phénomène, comme dans ce quatrain de «*Malles Chambres d'hôtel Ainsi font ainsi font font font*» :

Ah l'ignorant que je faisais + Où donc avais-je avant les yeux
 On quitte tout pour une femme + et tout prend une autre envergure
 Tout s'harmonise avec sa voix + La femme c'est le Merveilleux
 Tout à ses pas se transfigure

Dans le poème qui s'inspire de l'œuvre de Lewis Carroll, «*Un amour qui commence est le pays d'au-delà le miroir*», on relève un quintil :

Allez un petit peu plus vite + À l'escargot dit le merlan
 Un marsouin piétine ma queue + Il proteste qu'on est trop lent
 Voyez les tortues les homards + vivement comme tous avancent
 Ils attendent sur le plongeoir + Voulez-vous entrer dans la danse
 Voulez-vous ne voulez-vous pas + voulez-vous entrer dans la danse

où le choix des majuscules est particulièrement significatif, puisque celles-ci sont absentes du texte qu'Aragon transpose très librement dans cette partie du poème, le célèbre «*Lobster Quadrille*» :

«*Will you walk a little faster?*» said a whiting to a snail,
 «*There's a porpoise close behind us, and he's treading on my tail.*
 See how eagerly the lobsters and the turtles all advance!
 They are waiting on the shingle – will you come and join the dance?
 Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance¹⁹?»

¹⁹ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in wonderland*, Paris, Aubier-Flammarion, 1970, p. 238. Le texte est aussi appelé «*The Mock Turtle's song*». En voici la traduction littérale (traduction mienne) :

«*Vous ne pourriez pas aller un petit peu plus vite?*» dit le merlan à l'escargot,
 «*Il y a un marsouin juste derrière nous, et il marche sur ma queue.*
 Voyez comme les homards et les tortues avancent tous rapidement!
 Ils attendent sur les galets – allez-vous venir et vous joindre à la danse ?
 Allez-vous, n'allez-vous pas, allez-vous, n'allez-vous pas, allez-vous vous joindre à la danse ?

Dans «*Je ne réécrirai pas ma vie Elle est devant moi sur la table*» :

Où donc se sont évanouis + tous les gens de ma connaissance
 La famille il n'y en a plus + C'est vrai j'en avais peu le sens
 Et les amis n'en parlons pas + Ce sont chansons d'une saison
 Pour nous séparer comme un fruit + il ne manquait pas de raisons
 Un amour d'un jour creuse pire absence

la scansion qu'appuient les majuscules des deuxième et troisième vers du quintil est renforcée par la bipartition du décasyllabe qui sert de vers-clausule, puisque celui-ci est scandé 5 + 5, «Un amour d'un jour + creuse pire absence», soit également une mesure isosyllabique, où chacun des hémistiches compte le même nombre de syllabes, ce qui induit une micro-équivalence entre chacun de ces demi-vers : non seulement le mètre est rendu sensible par l'équivalence de vers à vers, $8 + 8 = 8 + 8 = 8 + 8$ etc., mais aussi par l'équivalence d'hémistiche à hémistiche, $8 = 8 = 8$, etc. Pour le décasyllabe en position de vers-clausule, hormis l'équivalence culturelle que le lecteur peut projeter sur le vers²⁰, puisque le 5 + 5 est l'un des deux mètres les plus usuels du décasyllabe, avec le 4 + 6, c'est avant tout cette micro-équivalence structurale qui assure la perception du mètre, par une identité $5 = 5$.

Au total, 42 vers de seize syllabes, répartis sur dix poèmes²¹, ont une majuscule en tête du second hémistiche, soit une proportion d'environ 5%, ce qui assure au procédé une réelle visibilité – et une réelle efficacité pour ce qui est d'imposer au lecteur la scansion $8 + 8$.

Si nous prenons en considération l'ensemble du corpus, il apparaît que la scansion $8 + 8$ est possible dans 80% des cas. Le poème le plus «régulier», c'est-à-dire celui où la proportion de 16-syllabes mesurés $8 + 8$ est la plus importante est celui qui s'inspire de l'œuvre de Lewis Carroll et qui a déjà été cité ci-dessus, «*Un amour qui commence est le pays d'au-delà le miroir*». Seuls trois des 59 vers de seize syllabes admettent difficilement une coupe médiane, soit moins de 5% des occurrences, une fois parce que la huitième position est occupée par un proclitique, avec «Chaque mot que tu dis de ton + passé me rend triste et jaloux»; mais

²⁰ Sur l'équivalence culturelle et l'équivalence contextuelle entre les hémistiches, voir B. de Cornulier, *Théorie du vers*, op. cit.

²¹ Aux trois pièces susmentionnées, il convient d'ajouter «Une respiration profonde», «Classe 17», «Allez Reprends en main ton cœur ton chant tu es vieux le temps passe»; «Il y avait devant la croix fichée en terre une bouteille»; «Le mot "Vie"»; «Les dames de Carpaccio lentes et lourdes à ravir»; «Cette vie à nous».

aussi, dans un autre cas, parce que le premier hémistiche s'achèverait sur une préposition monosyllabique, avec « Dans la chambre au premier qui pour + nous sera les jardins d'Armide »; ou encore par un *e* post-tonique : « Femme ô femme que ne t'ai-je + connue alors petite fille ».

Les 56 autres occurrences admettent toutes une mesure 8 + 8, répondant ainsi à une recherche esthétique que le poète souligne dans la troisième strophe de la pièce :

Te souviens-tu de la chanson + le ton grave de ses paroles
 Le rythme en est précisément + le rythme de la nursery
 Mais j'ai beau comme lui mon vers + exactement le mesurer
 Un jour hélas tu t'en iras + Alice avec Lewis Carroll

Le côté systématique de la mesure 8 + 8, sa similitude avec le mètre 6 + 6 de l'alexandrin, et le jugement de régularité, de monotonie, de mécanisme, qu'on lui adjoint souvent²², transparaissent également dans la clause de « Parenthèse 56 » :

Mais tout à coup qu'est-ce que c'est + qu'est-ce que c'est que cette peine
 Et le temps ensemble a figé + les deux aiguilles de midi
 Qu'est-ce que c'est qu'est-ce que c'est + que cette halte surhumaine
 Allez va-z-y la mécanique + allez va-z-y la mélodie

Il est par ailleurs des phénomènes plus étroitement métriques qui manifestent la scansion 8 + 8 dans les vers de seize syllabes du *Roman inachevé*. Aragon fait partie de ces poètes contemporains qui ménagent des rimes entre ses fins de vers, même si celles-ci ne respectent plus les conventions graphiques classiques, comme illustré par les quatre premiers vers des « *Dames de Carpaccio lentes et lourdes à ravir* » :

Les dames de Carpaccio + lentes et lourdes à ravir
 De fards de parfums de bijoux + un bonbon fondant sur la joue
 Parmi leurs pages et leurs chiens + attendent toujours les navires
 Chargés de camphre de captifs + de cannelle et de sapajous
 [...]

Le schéma (*abab*) est actualisé, mais le poète associe pour chaque paire rimique une finale dite « masculine » dans la typologie classique (*ravir* et *sapajous*) avec une finale dite « féminine » (*joue* et *navires*). De même, il ne respecte pas l'identité de consonne graphique finale, et

²² Voir J.-M. Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Champion, « Métrique française et comparée », 2000, p. 9-33.

apparie un singulier avec un pluriel (*joue/sapajous*) et un infinitif avec un nom au pluriel (*ravir/navires*).

Les deux vers qui suivent, dans le même poème, offrent une particularité qui nous intéresse tout particulièrement pour cette étude :

[...]
 J'ai sur le quai des Esclavons + croisé plus d'une Desdémone
 Dont les yeux et les amants vont + Ange enfant naïve ou démone
 [...]

Les deux 16-syllabes forment non seulement un distique, avec la rime *Desdémone/démone*, mais ils présentent une rime interne entre les finales de leurs premiers hémistiches, *Esclavons/vont*. Depuis la période classique, la rime interne était déconseillée dans les manuels de versification, au prétexte que cela conférait une trop grande autonomie aux hémistiches, et affaiblissait l'unité du vers composé. Il ne fait pas de doute que c'est l'effet que recherche Aragon, et que le lecteur perçoit en filigrane, à travers la présentation des deux vers sous la forme d'un distique de 16-syllabes, un quatrain d'octosyllabes qui instancie le schéma (*abab*), tout comme les quatre premiers 16-syllabes cités précédemment :

J'ai sur le quai des Esclavons
 croisé plus d'une Desdémone
 Dont les yeux et les amants vont
 Ange enfant naïve ou démone

Le procédé est d'autant plus sensible que le second vers présente une majuscule à l'initiale de son second hémistiche (voir *supra*).

De telles rimes internes sont très fréquentes dans notre corpus, et elles viennent constamment rappeler – ou instiller l'idée – que, sous le 16-syllabe, se cachent deux octosyllabes. Mais les euphonies peuvent aussi se tisser entre les fins de vers et les fins de premiers hémistiches. C'est le cas, dans la même pièce, quelques vers plus bas (v. 14-16) :

[...]
 C'est porter le masque après tout + qu'avoir un visage parfait
 Je ne dis rien des portefeuilles + qu'on charge de tirer la longe
 De Jésus dans un Tintoret + l'autre tend le fiel et l'éponge
 [...]

Non seulement il y a rime de fin de vers avec *longe/éponge*, et rime interne de fin d'hémistiche avec *portefeuilles/Tintoret*, mais *parfait*, bien

qu'il rime avec *il fait*, qui apparaît trois vers plus haut dans le texte, entre aussi en résonance avec *portefaix* et *Tintoret*, ce qui tend à présenter comme étant équivalentes, pour ce qui est de la rime, les fins d'hémistiches et les fins de vers, et à suggérer une déconstruction du vers en octosyllabes qui auraient, du point de vue de la versification, un statut métrique approchant²³.

Le procédé atteint son paroxysme à la fin de la pièce, où la forme composée du vers tend à se dissoudre pour laisser entendre, grâce aux constantes euphonies en [lœʁ] et [iz], une suite d'octosyllabes :

[...]

Ville de verre et de **chaleur** + ville de cloches et d'**églises**

Ville de cris et de **voleurs** + de putains et d'**écornifleurs**

Places de vents venelles d'eau + rêve de pierre ô ville **éprise**

Des pigeons et des beaux-**parleurs** + Votre pain blanc jetez-le-**leur**

Venise Venise indéc**ise** + Iles au loin barques à l'**heure**

Tout est sans prix L'amour sans **prise** + Un plaisir seul n'est pas un **leurre**

Et la lumière se div**ise** + à l'arc-en-ciel rompu des **pleurs**

Car nulle part comme à **Venise** + on ne sait déchirer les **fleurs**

Chante la beauté de **Venise** + afin d'y taire tes **malheurs**

Ces jeux rimiques, qui culminent dans «*Les dames de Carpaccio lentes et lourdes à ravir*», courent tout au long du recueil, et tendent à assimiler les deux hémistiches du vers de seize syllabes. Mais ceux-ci restent néanmoins distincts l'un de l'autre par le traitement qui est fait des *e* post-toniques. Lorsque le premier hémistiche du 8 + 8 se termine par un *e* post-tonique, Aragon fait en sorte qu'il soit élidé, selon les conventions héritées des usages classiques, comme l'illustre le dernier tercet du poème «Le mot "Vie"» :

Ce monde est comme une Hollande + et peint ses volets de couleurs

Car l'hiver la terre demande + à se reposer de ses fleurs

Et je m'efforce à mieux comprendre + hier de mes yeux d'aujourd'hui

Le *-e* final des mots *Hollande*, *demande* et *comprendre* subit à chaque fois une élision métrique, puisque les mots qui ouvrent les seconds hémistiches, *et*, *à* et *hier* (où le *h* est muet), commencent tous par une voyelle.

²³ «Approchant» car, comme on le verra ci-après, dans le 8 + 8, il n'y a pas de *e* post-tonique surnuméraire en fin de premier hémistiche, contrairement à la fin de vers.

Il arrive toutefois que le *e* post-tonique d'un polysyllabe en fin de premier hémistiche ne soit pas éliidé, et qu'il soit rejeté en tête du second hémistiche, ménageant ainsi une césure dite «enjambante²⁴». On en trouve entre autres deux exemples dans le quatrième tercet de «*Malles Chambres d'hôtel Ainsi font ainsi font font font*» :

Une femme c'est une por+te qui s'ouvre sur l'inconnu
 Une femme cela vous envahit comme chante une source²⁵
 Une femme toujours c'est com+me le triomphe des pieds nus
 L'éclair qu'on rejoint à la source

La césure enjambante a été proscrite lors de l'avènement de la poésie classique, et elle n'a été réintroduite en poésie que dans la seconde moitié du XIX^e siècle. À l'époque où écrit Aragon, elle s'observe chez divers auteurs, mais elle reste un indice de modernité. On en relève treize autres occurrences dans le recueil :

Il n'y avait dans ce specta+cle rien que de très ordinaire²⁶
 La solitude gigantes+que du bouchon dans les marées²⁷
 Et trop de poux qu'on leur permet+te de dormir dans le fourrage²⁸
 Tout prend cette clarté des cho+ses dans la profondeur des eaux²⁹
 Tu te faisais couper en qua+tre pour sauver les apparences
 Mais regarde-toi donc N'impor+te quel miroir ferait l'affaire³⁰
 Eiffel Tower As-tu six pen+ce pour le gaz Il fait humide
 Des cristaux les glaces qui rê+vent d'une robe bruissante³¹
 Les marches d'escalier pour ven+dre l'invention de tes doigts³²
 Il y avait au fond un som+bre rayon de joaillerie³³
 Regarde-moi les plantes ver+tes qu'on a mises sur les quais
 Où ça sent à la fois la pou+dre de riz et la camomille
 Vers la maison de la monta+gne par toi quelque part décrite³⁴

soit au total 15 vers avec une césure enjambante, répartis sur dix poèmes.

²⁴ Sur la césure enjambante, voir J.-M. Gouvard, *La Versification française, op. cit.*, p. 97-104.

²⁵ Ce vers problématique est analysé *infra*.

²⁶ «Une respiration profonde», v. 41. L'aspect «extraordinaire» de cette coupe vient plaisamment contredire cela que le vers affirme, le caractère «ordinaire» du spectacle.

²⁷ «*Voilà donc où tu perds malheureux la lumière qui s'achève*», v. 16.

²⁸ «Classe 17», v. 26.

²⁹ «Le mot "Vie"», v. 6.

³⁰ «*Je ne réécrirai pas ma vie Elle est devant moi sur la table*», v. 29 et v. 48.

³¹ «*Un amour qui commence est le pays d'au-delà le miroir*», v. 30 et 37.

³² «*Et la vie a passé le temps d'un éclair au ciel sillonné*», v. 12.

³³ «Cette vie à nous», v. 38.

³⁴ «Prose du bonheur et d'Elsa», v. 162, 168 et 192.

Deux vers seulement pourraient présenter une césure dite « épique³⁵ », sur le modèle de la configuration que l'on trouvait au Moyen Âge, par exemple dans *La Chanson de Roland*³⁶ :

Fors Sarragu(ce), + k'est en une muntaigne	(v. 6)
Li empere(res) + Carles de France dulce	(v. 16)
De vassela(ge) + fut asez chevaler,	(v. 25)
Fedeilz servi(ses) + e mult granz amistez	(v. 29) [etc.]

où le *e* post-tonique en fin de premier hémistiché n'est ni élidé, ni placé en tête du second hémistiché, mais où il est surnuméraire, comme si la fin de cet hémistiché était une fin de vers. L'occurrence qui figure dans « Cette vie à nous » ne peut être analysée autrement si l'on veut préserver les seize syllabes : « Quand l'outil pèse qu'on soulè(ve) + d'agir comme un briseur de grève » (v. 76). L'idée que nous aurions ici deux hémistichés octosyllabiques très autonomes structurellement l'un par rapport à l'autre est étayée par la rime *soulève/grève*, et, pour pousser l'analyse littéraire, par la tonalité « épique » du contenu même de ce vers, à l'instar de la césure ainsi instanciée.

L'autre candidat au 8 + 8 avec césure épique est un vers extrait d'« Une respiration profonde » : « Il me plaît d'entendre un bras d'hom(me) + frapper sur le bois ou la pierre » (v. 11). L'analyse est moins facile à soutenir, car ce poème, s'il est largement dominé par le 16-syllabe, offre ponctuellement trois autres vers plus courts ou plus longs de, respectivement, 13, 17 et 18 syllabes. Aragon semble donc avoir voulu insérer dans les 16-syllabes des vers « faux », qui perturbent ponctuellement la régularité du 8 + 8. La lecture avec césure épique de « Il me plaît d'entendre un bras d'homme frapper sur le bois ou la pierre » n'est pas exclue, mais elle érigerait ce vers en « exception » dans l'économie interne de la pièce, au lieu de le rapprocher de l'évidente intention de dérégler quelque peu la « mécanique » du vers, pour reprendre l'une des métaphores qu'Aragon emploie lui-même à propos du 8 + 8 (voir *supra*).

Quoi qu'il en soit, ces phénomènes, et le fait même que l'on puisse s'interroger sur la plus ou moins grande autonomie des hémistichés octosyllabiques, soutiennent l'idée que le vers de seize syllabes, dans le recueil, procède bien de la concaténation sur une même ligne de deux octosyllabes.

³⁵ Sur la césure épique, voir J.-M. Gouvard, *La Versification française, op. cit.*, p. 91-94.

³⁶ *La Chanson de Roland*, éd. Gérard Moignet, Paris, Bordas, 1969.

Pour parachever cette étude, il reste à examiner les vers de seize syllabes qui présentent en huitième position soit un proclitique, soit une préposition monosyllabique, soit une voyelle prétonique interne de polysyllabe, soit encore un *e* post-tonique non élidé. Ces configurations, dont on a déjà donné plus haut quelques exemples, entravent a priori la scansion 8 + 8, en supprimant l'accent qui ponctue normalement la césure. Toutefois, lorsqu'un polysyllabe enjambe la césure, cette dernière semble parfois être préservée pour ménager un effet de sens³⁷. C'est le cas dans «*Le long pour l'un pour l'autre est court Il y a deux sortes de gens*», qui s'achève sur ce sizain :

Si jamais plus tard tu reviens + par ce pays jonché de pierres
 Si jamais tu revois un soir + les îles que fait la rivière
 Si tu retrouves dans l'été + les bras noirs qu'ont ici les nuits
 Et si tu n'es pas seule alors + dis-lui de s'écarter dis-lui
 De s'é-car-ter le temps de renouer ce vieux songe illusoire
 Puis fait porter le mot *amour* et le reste au brisoir

Sous la pression contextuelle des quatre premiers vers, qui sont d'indiscutables 8 + 8, le lecteur va avoir tendance à plaquer sur les deux derniers la même mesure. Sur le sixième vers, cela ne fait pas problème, bien qu'il ne compte que quatorze syllabes : «*Puis fait porter le mot amour + et le reste au brisoir*» répond à une scansion 8 + 6, qui se trouve déjà chez Verlaine et Apollinaire³⁸, et le poète a ici inséré ponctuellement un vers de longueur différente, comme il le fait dans quelques pièces du recueil, ainsi qu'on l'a signalé dès l'introduction. Le raccourcissement du vers, et du mètre permet d'appuyer la clausule, tout en s'accordant au mieux avec le contenu sémantique, puisque le vers «*se brise*», passe de seize à quatorze syllabes, alors même que «*le reste*» passe au «*brisoir*».

D'un point de vue prosodique, on pourrait trouver plus problématique de maintenir la scansion 8 + 8 sur le cinquième vers : «*De s'é-car-ter le temps de re+nouer ce vieux songe illusoire*». La coupe tombe après une voyelle prétonique interne de polysyllabes, *a priori* atone. Mais la lecture discordante s'accorde avec le texte, non seulement parce que la coupe

³⁷ Le procédé des coupes internes après une voyelle prétonique est apparu dès les années 1850 chez Hugo (voir Michel Grimaud, «*Trimètre et rôle poétique de la césure chez Victor Hugo*», *Romanic Review*, LXX (1979), p. 56-68), puis chez Verlaine et Mallarmé (voir J.-M. Gouvard, «*Frontière de mot et frontière de morphème dans l'alexandrin : du vers classique au 12-syllabe de Verlaine*», *Langue Française*, n° 99 (1993), p. 45-62 ; «*Métriques de l'alexandrin chez Mallarmé et Darío : du vers français au vers espagnol*», *Littérature et Nation*, n° 15 (1995), p. 139-156).

³⁸ Voir J.-M. Gouvard, *La Versification française, op. cit.*, p. 132-134.

sépare le préfixe à valeur itérative *re-* de sa base lexicale *-nouer*, ménageant ainsi un effet expressif, mais aussi parce que le poète lui-même suggère cette lecture de *renouer* après celle qu'il a expressément imposée pour *s'écarter*, orthographié «s'é-car-ter», avec des tirets qui supposent que l'on prononce les syllabes en les détachant les unes des autres. *Renouer* ne présente pas de tiret, mais il est fort probable, dans ce contexte, que la coupe huitième, «re+nouer», joue un rôle équivalent, et isole le préfixe, comme les tirets séparent les syllabes dans l'infinitif qui précède.

Plusieurs vers de seize syllabes avec une voyelle prétonique interne bénéficient ainsi d'un effet de sens en contexte qui plaide en faveur d'une lecture 8 + 8. On peut analyser de même le vers déjà cité plus haut qui apparaît dans «*Malles Chambres d'hôtel Ainsi font ainsi font font font*» entre deux vers 8 + 8 avec une césure enjambante :

Une femme c'est une por+te qui s'ouvre sur l'inconnu
 Une femme cela vous en+vahit comme chante une source
 Une femme toujours c'est com+me le triomphe des pieds nus
 L'éclair qu'on rejoint à la source

où la coupe «en+vahit» isole non seulement le préfixe étymologique, mais permet d'aligner ce vers composé sur les deux autres du tercet, en ménageant un enjambement à la césure, même s'il est d'une autre nature. Il en va de même dans «*Cette vie à nous*» :

[...]
 J'ai retrouvé ce souvenir + la fille blanche et son regard
 Et j'ai revu tous les détails + de ce travail mal défendu
 Et les morts et les survivants + qui vont rêvant au temps perdu
 Comment trouver les mots pour ex+primer cette chose poignante
 [...]

où l'idée de «sortir hors de», d'*ex-primer* un sentiment douloureux, est appuyée par la césure médiane; ou encore dans «*Prose du bonheur et d'Elsa*» :

[...]
 Te voilà dans la neige avec + les faux-papiers Tu marches vite³⁹

³⁹ La coupe après une préposition bisyllabique comme *avec* s'observe sous la plume de Victor Hugo dès les années 1830. Voir J.-M. Gouvard, «L'Alexandrin d'*Hernani*. Étude des procédés de dislocation du vers dans le théâtre de Hugo», dans *Jean Bodel, Adam de la Halle, Des Périers, Viau, Voltaire, Hugo, Bernanos*, dir. Christelle Reggiani, Claire Stolz et Laurent Susini, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, «Styles, genres, Auteurs», 2008, p. 163-193.

Vers la maison dans la monta+gne par toi quelque part décrite
 C'est la Noël Nous sommes a+bominablement malheureux
 [...]

où l'on a probablement un accent emphatique sur la première voyelle de l'adverbe, ainsi que cela s'entend fréquemment à l'oral, avec la même intention que dans le célèbre alexandrin de Verlaine, «Et la tigresse épou+vantable d'Hyrcanie», sur lequel Benoît de Cornulier a été le premier à attirer l'attention⁴⁰.

Ces analyses impliquent que, pour Aragon, les vers de seize syllabes, même s'ils procèdent de la concaténation de deux octosyllabes, ont bel et bien une cohérence métrique globale qui permet de tels effets. Cette observation corrobore l'observation qui a été dégagée plus haut, sur le fait que les finales de premier hémistiche ne sont pas traitées à l'identique des finales de vers, le *e* post-tonique n'y étant jamais surnuméraire, à deux exceptions près.

Il n'en demeure pas moins que l'on ne saurait réduire à une scansion 8 + 8 tous les vers de seize syllabes dont la coupe médiane est affaiblie par l'une des configurations susmentionnées. Si l'on examine ce corpus de vers rétifs au 8 + 8, il se dégage trois mesures de substitution récurrentes d'un poème à l'autre : le 6 + 6 + 4, le 4 + 6 + 6 et le 6 + 4 + 6, dans 75 % des cas.

Le 6 + 6 + 4 est particulièrement bien représenté dans deux tercets du poème «Le mot "Vie"», qui évoque Paul Éluard :

À toi de t'en aller + par les atolls hantés + de la Sirène	6 + 6 + 4
Tu ne monteras plus ici + dans les balançoires foraines	8 + 8
Tu ne reverras plus + les Gertrud Hoffmann Girls + croisant l'épée	6 + 6 + 4
L'aurore tous les jours + se lèvera sans toi + rue des Martyrs	6 + 6 + 4
Ne te retourne pas + sur cette ville en feu + Tu peux partir	6 + 6 + 4
Comme un faucheur derrière lui + qui laisse les foins et la faux	8 + 8

Cet extrait appelle plusieurs commentaires. Tout d'abord, les vers de seize syllabes qui ne sont pas mesurés 8 + 8 apparaissent en général en série, comme ici, distribués sur quelques vers, tout d'abord pour assurer, par la récurrence même de ces formes déviantes, le dysfonctionnement

⁴⁰ Voir B. de Cornulier, *Théorie du vers*, *op. cit.*

de la « mécanique » 8 + 8 ; et ensuite pour imposer éventuellement la perception d'une mesure qui se substitue au 8 + 8, comme c'est le cas ci-dessus. Le choix du 6 + 6 + 4 s'explique par l'évidente parenté avec l'alexandrin 6 + 6 : aussi traditionnelle que soit cette scansion binaire, c'est celle qu'Aragon instancie le plus souvent dans ses poèmes en alexandrins, dont on a vu, en introduction, qu'ils représentaient à peu près un tiers du corpus. Le 6 + 6 + 4 apparaît ainsi comme un espèce d'alexandrin prolongé d'un hémistiche quadrisyllabique. Ou, pour le dire autrement, et peut-être plus justement, le seize syllabes, quand il n'est pas assimilé à deux octosyllabes, prend la forme d'un alexandrin augmenté d'un quadrisyllabe. La majuscule que l'on a en tête du dernier hémistiche, dans « Ne te retourne pas + sur cette ville en feu + Tu peux partir », plaide en faveur de cette analyse (voir *supra* le rôle dévolu aux majuscules dans les 8 + 8). Mais le choix du 6 + 6 + 4 est également motivé par le sujet même de ces vers, lesquels s'adressent à Paul Éluard et mentionnent explicitement l'un des poèmes les plus célèbres de *Capitale de la douleur*, « Les Gertrude Hoffman Girls⁴¹ ». Éluard y évoque une troupe de danseuses de cabaret, en recourant à l'alexandrin, mais en alternant deux mesures, le 6 + 6 et le 4 + 4 + 4, comme l'illustrent les deux premiers quatrains :

Gertrude, Dorothy, + Mary, Claire, Alberta	6 + 6
Charlotte, Dorothy, + Ruth, Catherine, Emma,	6 + 6
Louise, Margaret, + Ferral, Harriet, Sara,	6 + 6
Florence toute nue, + Margaret, Toots, Thelma,	6 + 6
Belles-de-nuit, + belles-de-feu, + belles-de-pluie,	4 + 4 + 4
Le cœur tremblant, + les mains cachées, + les yeux au vent	4 + 4 + 4
Vous me montrez + les mouvements + de la lumière,	4 + 4 + 4
Vous échangez + un regard clair + pour un printemps ⁴²	4 + 4 + 4

Ainsi, sans abandonner le vers de seize syllabes, Aragon fait entendre dans son évocation de l'œuvre d'Éluard les rythmes mêmes que ce dernier avait choisis pour mimer, dans le poème éponyme, la danse des « Gertrude Hoffman Girls », sur la base de mesures hexa- et quadrisyllabiques.

⁴¹ Aragon a opté pour l'orthographe allemande, tandis qu'Éluard avait francisé le prénom.

⁴² Pour une analyse de tout le poème, voir J.-M. Gouvard, *Capitale de la douleur de Paul Éluard. Formes de la poésie / Poésie des formes*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Parcours Universitaires », 2013, p. 43-44.

La scansion 4 + 6 + 6 est clairement apparentée à la précédente, et elle se rencontre dans plusieurs poèmes, dont « Classe 17 », comme dans ces trois vers successifs :

[...]
 De plus en plus + le temps gris de l'été + tournait à l'étouffoir
 Avec tout ça + les coiffes conféraient + aux prés un air de force

Le ciel portait + un manège d'oiseaux + criards et fatigants
 [...]

Ces vers font partie de la première partie du poème, dans laquelle les 16-syllabes sont assez déstructurés, puis la scansion 8 + 8 se met en place et prédomine très largement. Il en ressort initialement une impression de chaos, en accord avec le texte, qui évoque la guerre, puis la régularité du 8 + 8 s'impose quand le poète en vient à décrire la longue marche des soldats faits prisonniers :

[...]
 C'est près de Reims qu'on les a pris + comme des mouches dans la craie

Cette terre a le crâne dur + on a bien du mal à s'y faire
 Elle a gardé morts et vivants + à son abri tout un hiver

Mais un beau matin de printemps + en a livré tous les secrets

Depuis ce jour leur long malheur + s'étire comme une couleuvre
 Ils ne sont que des prisonniers + que l'on achemine à pied d'œuvre

Ils ont marché marché marché + comme ils vivaient dans les tranchées
 [...]

Le 4 + 6 + 6 apparaît ainsi comme une mesure qui se substitue au 8 + 8, scansion qui fait en quelque sorte « référence » pour le 16-syllabe, tout comme le 6 + 6 pour l'alexandrin, lequel n'est relayé que ponctuellement par le 4 + 4 + 4, comme on l'a rappelé ci-dessus avec l'extrait des « Gertrude Hoffmann Girls ».

Pour illustrer le 6 + 4 + 6, on citera le début d'« *Il y avait devant la croix fichée en terre une bouteille* » :

Il y avait devant la croix + fichée en terre une bouteille	8 + 8
Dedans une lettre roulée + à mon adresse Était-ce vrai	8 + 8
Si c'était moi Si j'étais mort + Si c'était l'enfer Tout serait	8 + 8
Mensonge illusion moi-même + et toute mon histoire après	8 + 8
Tout ce qui fut l'Histoire un jeu + de l'enfer un jeu du sommeil	8 + 8

Comme s'explique alors + ce sentiment + d'une longue agonie	6 + 4 + 6
Et ma vie et le monde + et qui pourrait + jamais encore y croire	6 + 4 + 6
Tout ceci n'était que l'enfer + qui jongle devant son miroir	8 + 8
[...]	

Le mètre de substitution 6 + 4 + 6 procède logiquement d'une manipulation du 6 + 6 + 4, dont il est, avec le 4 + 6 + 6, la dernière combinaison possible. La parenté entre ces trois formes ne signifie cependant pas qu'elles étaient perçues comme parfaitement identiques par le poète. En effet, les coupes de ces mètres ne présentent pas d'enjambement, comme le montrent les exemples qui précèdent, à une exception cependant : il arrive que la treizième voyelle numéraire d'un 16-syllabe comporte un *e* post-tonique non élidé, comme dans ces deux vers successifs de « *Tu m'as trouvé comme un caillou que l'on ramasse sur la plage* » :

[...]	
Une pierre au bord de la route + en souvenir de quelque chose	8 + 8
Un mal qui n'en finit pas plus + que la couleur des ecchymoses	8 + 8
Comme au loin sur la mer + la sirène inuti+le d'un bateau	6 + 6 + 4
Comme longtemps après + dans la chair la mémoi+re du couteau	6 + 6 + 4
Comme le cheval échappé + qui boit l'eau sale d'une mare	8 + 8
Comme un oreiller dévasté + par une nuit de cauchemars	8 + 8
[...]	

Le phénomène est en tout point comparable aux césures enjambantes du 8 + 8 étudiées plus haut, telles que « *La solitude gigantes+que du bouchon dans les marées* », et, tout comme elles, il reflète le fait que, pour le poète, la coupe n'est pas sans évoquer une fin de vers, qui peut admettre une post-tonique. Le fait que le procédé soit presque absent des vers mesurés 4 + 6 + 6 et 6 + 4 + 6 tend à renforcer la suggestion faite plus haut, selon laquelle ces mètres de substitution au 8 + 8 résulteraient d'un alexandrin « prolongé » d'un segment quadrisyllabique – et constitueraient en quelque sorte un alexandrin « étendu ».

Jean-Michel GOUVARD
 Université Bordeaux Montaigne – TELEM EA 4195

Le vers constitue le parent pauvre des études médiévales où aucun travail récent ne lui a été consacré. Aussi un état des recherches sur la versification s'avérerait-il nécessaire à l'analyse et à la connaissance des textes avec, pour objet principal, l'étude d'un mètre particulier : l'octosyllabe. Dans la production littéraire médiévale, l'apparition du couplet d'octosyllabes, dits ou lus dans le cas du genre romanesque, a en effet constitué, en regard des décasyllabes chantés ou psalmodiés des chansons de geste, une véritable révolution de l'écriture poétique. Cette forme métrique sans césure fixe instaurait une transparence du langage permettant à l'écriture de se prêter à toutes sortes de contenus, fictionnels autant que didactiques ou scientifiques. En outre, l'écrivain médiéval se devait désormais d'exploiter les ressources du seul vers, puisqu'il ne bénéficiait plus d'un accompagnement musical externe. Ce nouveau mètre pouvait dès lors admettre des effets moins sonores, plus subtils que ceux de l'écriture épique. C'est dans cette perspective qu'ont été appréhendés dans ce recueil tous les changements que les historiens du vers constatent à partir du milieu du XII^e siècle.

Danièle James-Raoul est professeur de langue et de littérature du Moyen Âge à l'Université Bordeaux Montaigne. Ses dernières recherches l'ont plus particulièrement portée vers l'étude du style des textes médiévaux et des arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles.

Françoise Laurent est professeur à l'Université Clermont Auvergne où elle enseigne la langue et la littérature médiévales. Spécialiste de la littérature hagiographique des XII^e et XIII^e siècles, elle s'intéresse aussi à la question des genres littéraires et à leurs marqueurs formels.