Le prosodie des "Romances sans paroles" et des "Derniers vers"

Autor(en): **Bandelier, Danielle**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **9 (1986)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-256523

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LA PROSODIE DES *ROMANCES SANS PAROLES* ET DES *DERNIERS VERS*

A la fin du XIXe siècle, il ne reste guère de fondement au vers francais que la quantité d'un mètre et la sonorité d'une rime[1]. Mais c'est beaucoup et le passage à la ligne n'est pas une simple disposition typographique: la fin du vers est une frontière et doit le rester si l'on veut apprécier l'effet novateur de sa transgression.

Recueillant et contestant l'héritage du Parnasse, Verlaine et Rimbaud se trouvent dans une situation dialectique quant à la prosodie. D'une part, le vers doit perdre encore plus sa fonction de moule, renoncer à imposer son découpage à la syntaxe, assouplir encore ses règles: c'est là le seul moyen de créer l'effet dans une esthétique de la nouveauté. D'autre part, il s'agit de préserver la réalité du vers, l'habitude de pratiquer une pause à la rime, d'y retouver un écho phonique: sinon, les exceptions ne se remarqueront plus.

L'observation de ce qui se passe à la fin des vers de nos deux recueils peut donc donner lieu à une description fondée sur les pôles du maintien et de la transgression de la forme versifiée.

I. La forme maintenue

a) Ponctuation finale

Lorsque la longueur du vers coïncide exactement avec celle d'une partie finie de l'énoncé – phrase ou membre de phrase –, un signe de ponctuation figure généralement à la rime. En d'autres termes, plus la fin du vers est ponctuée, plus le découpage métrique s'est imposé à la syntaxe, et mieux le moule du vers est respecté.

Depuis l'époque classique, il semble que le taux de ponctuation finale soit régulièrement en baisse: un sondage de Jean Cohen aboutit aux résultats suivants:

classiques: 89%
romantiques: 81% } de vers ponctués à la rime[2].
symbolistes: 61%

L'échantillon de Cohen étant assez réduit, ces chiffres peuvent être sujets à caution; il n'en reste pas moins que l'évolution est nette. Une enquête plus précise, menée par Frédéric Eigeldinger sur l'alexandrin de Baudelaire, de Verlaine et de Rimbaud, donne des résultats encore plus décisifs:

Baudelaire: 56,9%
Verlaine: 48%
Rimbaud: 40,1% seulement[3].

Verlaine et Rimbaud ont passé le cap: il devient quantitativement normal, chez eux, de ne s'arrêter à la rime que parce qu'on change de ligne, par l'habitude acquise d'y faire la pause que la grammaire exigeait autrefois.

Comment ne pas s'étonner, dès lors, que dans deux recueils aussi révolutionnaires que les *Romances sans paroles* et les *Derniers Vers*, on reste nettement en deçà de ces chiffres?

Romances sans paroles: 69%
Derniers vers: 71%

Une seule explication: il faut ménager l'ennemi ou le combat cessera faute de combattants!

b) L'étanchéité des vers hétérométriques

A côté des grands mètres, octosyllabe et alexandrin, les vers les plus ponctués à la fin sont les hétérométriques[4]. Mais alors que les premiers compensent cette étanchéité par un fort taux d'enjambements, les vers de longueurs diverses restent fermés sur eux-mêmes. Leur longueur n'augmente et ne diminue pourtant pas au gré de l'élément syntaxique: ils n'ont rien de libre, dans la mesure où ils obéissent généralement à un schéma strict[5], qui confère son architecture au poème. Mais ici, c'est l'auteur qui choisit ses contraintes, selon l'effet visé. Il s'appliquera donc à souligner une forme provisoirement «fixe» et res-

pectera rigoureusement un mètre dont il décide pour structurer son expression. Les trois premières parties de «Comédie de la soif» illustrent l'absence de facilité de ce vers «libéré»:

«Les Parents»: vers de 7-2-7-7-7-7-7-7 syllabes, trois fois
«L'Esprit»: vers de 6-5-6-5 syllabes, quatre fois
«Les Amis»: vers de 6-6-6-6-6-6-5-5-5-5-5-5 syllabes.

«La Rivière de cassis», «Fêtes de la faim», «Ô saisons, ô châteaux», «Le loup criait sous les feuilles», qui tous associent des mètres pairs et impairs de longueurs voisines, témoignent de la même maîtrise prosodique.

L'étanchéité des vers hétérométriques contribue à faire baisser le taux des enjambements dans nos deux recueils[6].

c) La fréquence des enjambements et leurs modalités

12 à 15% des vers des *Romances sans paroles* et des *Derniers Vers* nécessitent un enjambement. Est-ce peu, est-ce beaucoup? La comparaison avec le premier livre des *Fables* de La Fontaine en donne une idée: ces vers classiques comptent 13% d'enjambements! Chez nos poètes, le procédé n'est donc audacieux que qualitativement. L'enjambement reproduit précisément la tension dialectique entre la conservation de la frontière du vers et sa transgression. En théorie, il doit «laisser entendre d'abord que l'on a bien atteint les limites du vers, mais surtout [...] faire deviner qu'il existe une suite»[7].

A côté des enjambements «anarchiques», qui restent rares et dont le pouvoir dislocateur est démontré par Dominique Godet, figure une majorité de transgressions plus classiques, d'enjambements possibles seulement: Verlaine et Rimbaud ne pouvaient manquer d'exploiter un moyen de créer le flou, voire l'ambigu qu'ils affectionnent. L'hésitation naît presque toujours de l'absence de ponctuation à la rime, alors qu'elle devrait y figurer. Dans le cas de Rimbaud, les éditeurs sont parfois obligés de la rétablir, par logique grammaticale[8]. Mise à part la négligence – probable chez Rimbaud –, cette non-signalisation de la pause de rime peut être interprétée de deux manières à la fois opposées et complémentaires.

Il peut s'agir d'une omission volontaire destinée à provoquer l'enjambement là où il ne serait pas nécessaire à l'achèvement du sens. Cette notion est d'ailleurs difficile à déterminer

dans une poésie dont le sens n'est ni immédiat ni soumis à la logique, lorsque le vers est court, la langue elliptique ou orale:

Chansonnier, ta filleule
C'est ma soif si folle («Comédie de la soif», «L'Esprit»)

Qu'on patiente et qu'on s'ennuie
C'est trop simple. Fi de mes peines. («Bannières de mai»)

L'œil du passant.

Plutôt des bouges
Que des maisons. («Paysages belges», «Charleroi»)

Quoi bruissait
Comme des sistres? (*Ibid.*)

ou en présence d'une coordination:

Choisirais-je le Nord
Ou le pays des Vignes? («Comédie de la soif», «Le pauvre songe»)

Chez Rimbaud, le procédé tourne naturellement au jeu lorsqu'il s'associe à l'homonymie:

meut ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe. Elle
sombre, ayant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle («Mémoire»)

Jusqu'à l'arrivée de «appelle», on pouvait tenir «sombre» pour un verbe.

L'autre conclusion à tirer de ces presque enjambements est que l'habitude de faire une pause à la rime, conservant toute sa force, dispense le poète de signaler graphiquement qu'il faut bien s'arrêter là. Cela semble d'autant plus vrai qu'à l'intérieur du vers, Verlaine et Rimbaud utilisent régulièrement la virgule pour manifester que tel complément, telle qualification, telle explication doivent être détachés et occuper un autre niveau de l'énoncé; la rime reste en revanche sans ponctuation:

Dans les saules, dans la vieille cour d'honneur
L'orage d'abord jette ses larges gouttes. («Michel et Christine»)

Le château, tout blanc
Avec, à son flanc, («Bruxelles», «Simples Fresques» II)

Ainsi, le changement de ligne accompagné d'un écho phonique provoque de lui-même un arrêt suffisant pour remplir une fonction grammaticale, celle que la virgule assume lorsqu'elle distingue la qualification de la détermination. Dans notre langue, deux éléments sont particulièrement visés par cette distinction: la relative – attributive sans virgule, explicative avec – et l'épithète, qui devient apposition lorsqu'elle est détachée. Ainsi Verlaine écrit-il, sans virgule, dans *Ariettes* VI:

La lune à l'écrivain public
Dispense sa lumière obscure
Où Médor avec Angélique
Verdissent sur le pauvre mur

qu'on est obligé de lire ou de dire d'un trait. C'est cependant dans les vers courts de Rimbaud que les exemples sont les plus nombreux:

Ces mille questions
Qui se ramifient
N'amènent, au fond,
Qu'ivresse et folie; («Age d'or»)

Hydre intime sans gueules
Qui mine et désole. («Comédie de la soif», «L'Esprit»)

Dans les mètres plus longs, ces vers de «Bonne pensée du matin» sont intéressants:

Vénus! laisse un peu les Amants,
Dont l'âme est en couronne.

En effet, ils figurent identiques dans «Alchimie du verbe», mais sans virgule!

Quelques exemples encore en ce qui concerne l'épithète-apposition:

Le ciel est de cuivre
Sans lueur aucune. (Le ciel ou le cuivre?) (*Ariettes* VIII)

(voir aussi, ci-dessus, l'exemple tiré de «Bruxelles», «Simples Fresques»).

On lit de même, chez Rimbaud:

Oisive jeunesse
A tout asservie («Chanson de la plus haute tour»)

Quelqu'une des voix
Toujours angélique («Age d'or»)

On notera qu'ici aussi, nos poètes font bien la distinction, à l'aide de la ponctuation, lorsque ces éléments se trouvent dans le corps du vers:

Et puis voici mon cœur, qui ne bat que pour vous.
(*Aquarelles*, «Green»)

Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupière
le souci d'eau – ta foi conjugale, ô l'Epouse! – («Mémoire»)

N'étant probablement pas toujours volontaires, de telles omissions n'en témoignent que mieux de la force de la pause en fin de vers.

d) La rime

Le principal facteur de conservation du vers reste cependant l'écho sonore qui en marque le terme. Les exceptions ne doivent pas faire oublier que la rime est respectée dix fois sur dix par Verlaine, neuf fois sur dix par Rimbaud. L'un et l'autre se préoccupent de sa richesse: si l'on adopte les critères de Grammont et Suberville, les pourcentages de notre corpus sont les suivants:

	Verlaine	*Rimbaud*
rime léonine ou superflue	6,7%	1,2%
rime riche	19,5%	7,6%
rime suffisante	65,2%	48,2%
rime pauvre	8,4%	23,5%
assonance	—	15,8%
vers blanc	—	3,5%

Ces chiffres parlent d'eux-mêmes, mais ce n'est pas tout: si l'homographie des rimes n'est plus considérée, à la fin du XIXe siècle, comme une prescription à observer, Verlaine est

quasi archaïque! En effet, 65,3% de ses rimes sont faites pour l'œil aussi. Rimbaud, toujours plus «oral», se contente de 23,7%.

Sûrs de leur puissance à combattre le vers, nos poètes n'hésitent donc pas à renforcer leur ennemi...

II. La forme combattue

a) L'allongement du mètre

Les armes destructrices sont variées et efficaces. Nous ne revenons sur l'enjambement que pour une remarque: en noyant la rime, il détruit le vers par intégration. On travaillerait dans le même sens en allongeant le vers, en étirant l'alexandrin jusqu'à atteindre une forme sans rythme fixe, trop liquéfiée pour être perceptible. Rimbaud ne l'a jamais fait. Verlaine a opéré quelques tentatives dans ce sens, allant jusqu'à 17 pieds, mais ailleurs que dans les *Romances sans paroles*[9].

Ce sont là les seuls procédés qui mettent le vers en question par intégration, par incorporation à une unité qui le dépasse – si l'on excepte la minuscule initiale, qui n'est que le signal de la contestation.

La stratégie adoptée agit le plus souvent par fractionnement du vers en unités plus petites, qui attirent l'attention à ses dépens.

b) La fragmentation du mètre

C'est à première vue paradoxal, mais le rejet et le contre-rejet de rime[10] produisent cet effet, lorsqu'ils sont utilisés simultanément ou que le vers est déjà mis en pièces par la ponctuation intérieure. La plupart des exemples se trouvent chez Rimbaud:

> *Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang*
> *Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris*
> *De rage, sanglots de tout enfer renversant*
> *Tout ordre; et l'Aquilon encor sur les débris* (sans titre)

Il va jusqu'à souligner l'effet par un décalage graphique:

> *Cage de la petite veuve!... Quelles*
> *Troupes d'oiseaux! o iaio, iaio!...*
> («Bruxelles», «Boulevart du Régent»)

Verlaine s'aide de l'incise et de la répétition pour obtenir le même effet:

Dit à mon âme: Est-il possible,

Est-il possible, – le fût-il, –
Ce fier exil, ce triste exil?

Mon âme dit à mon cœur: Sais-je
Moi-même, que nous veut ce piège (*Ariettes* VII)

Conformément à ce qu'on observe dans la syntaxe, Rimbaud est plus porté à hacher son expression que Verlaine: sa phrase couvre en moyenne moins de vers que celle de son compagnon; de même, sa ponctuation est plus dense. La différence est moins sensible entre les *Derniers Vers* et les *Romances sans paroles* qu'entre les œuvres précédentes, mais elle reste notable: 35% des premiers sont ponctués à l'intérieur, alors que les vers de Verlaine ne le sont qu'à 27%.

c) Les vers courts, impairs et hétérométriques

Peu nous importe ici leur origine: leur fonction seule nous intéresse, et elle semble claire: il s'agit de heurter nos habitudes de symétrie, d'éviter la reposante répétition, d'empêcher le vers lui-même: confiné dans ses cinq ou six syllabes, il ne parviendra plus à porter une idée complète. Le risque est que la poésie devienne chanson, le Beau, charmant:

Guinguettes claires,
Bières, clameurs,
Servantes chères
A tous fumeurs! («Paysages belges», «Walcourt»)

Si le vers court n'est qu'un fragment de vers long que la disposition typographique isole, la dislocation n'est qu'apparente et l'unité expressive peut rester ample grâce à l'enjambement. C'est souvent le cas dans les *Romances sans paroles*, où un pentasyllabe sur quatre trouve son achèvement au vers suivant:

Sais-tu qu'on serait
Bien sous le secret
De ces arbres-ci? («Bruxelles», «Simples Fresques» II)

(Rimbaud, dans son acharnement à contrarier le moule métrique, enjambe autant, sinon plus, dans les vers longs).

Le dépassement de la rime peut du même coup rendre caduc l'effet du vers impair. Celui-ci n'est pas naturellement moins parfait ni équilibré: l'hendécasyllabe joue, dans la poésie italienne, le rôle de notre alexandrin ou de notre décasyllabe; il n'en reste pas moins que de longs siècles d'habitude nous ont rendu l'impair gênant, incomplet, boiteux. L'attente de l'enjambement n'en est que plus forte et Verlaine la satisfait souvent.

Les poèmes hétérométriques témoignent aussi de sa modération; dans les *Romances sans paroles*, son usage de la liberté est si mesuré qu'il se contente d'un refrain («Dansons la gigue», dans «Streets» I) ou qu'il alterne avec l'alexandrin un vers qui représente, ou presque, l'hémistiche[11]. Chez Rimbaud, les mètres dissemblables acquièrent d'autres fonctions: ils représentent une visualisation de la transgression (enjambement, rejet ou contre-rejet de rime):

Nous sommes tes Grands-Parents
Des champs. («Comédie de la soif», «Les Parents»)

Nous sommes tes Grands-Parents;
Tiens, prends
Les liqueurs dans nos armoires (*Ibid.*)

Ils créent un contre-rythme qui empêche la cadence métrique de s'installer:

Eternelles Ondines
Divisez l'eau fine.
Vénus, sœur de l'azur,
Emeus le flot pur. (*Ibid.*, «L'Esprit»)

Il y a enfin le cas de «Bonne pensée du matin», qui associe six mètres différents dans la version des *Derniers Vers* et huit dans celle d'«Alchimie du verbe» (trois vers étant transformés de manière à obtenir 3 et 7 pieds, les mètres qui «manquaient»). On s'efforcera inutilement à la diérèse, qui résout peu d'inégalités. On peut essayer aussi d'élider le e muet devant consonne, pour se conformer à la langue parlée: la disparité demeure. De toute manière, ces tentatives mettent en évidence la moquerie

rimbaldienne: il s'agit ni plus ni moins que de tourner en ridicule la fixité du mètre, de rendre dérisoires les règles de la prononciation «poétique». Rimbaud est loin, on le voit, d'imiter seulement, par la variation du mètre, la chanson médiévale ou le vers libre narratif des classiques.

d) La rime

La généralité de son observation met en relief les exceptions de Rimbaud. Son appauvrissement est un facteur décisif, non pas en lui-même, mais parce qu'il est lié à un envahissement général de l'homophonie, dans le corps du vers. La forme «chanson», entre autres, permet la répétition de vers entiers, de strophes entières. Ainsi la fin du vers cesse-t-elle d'être le lieu privilégié de l'écho. Comme nous traitons ailleurs plus en détail de ce phénomène, nous nous contenterons ici de quelques exemples:

- La rime remonte le courant du vers. Lorsque Rimbaud écrit, dans «L'Eternité»,

  Des humains suffrages,
  Des communs élans

  on remarque davantage la parenté phonique des trois premières syllabes que l'assonance finale («élans»: «selon»).

- L'affaiblissement de la rime permet aux allitérations diffuses de prendre le pas sur elle, comme le font les sifflantes du quatrain

  Puisque de vous seules,
  Braises de satin,
  Le Devoir s'exhale
  Sans qu'on dise: enfin. (*Ibid.*)

- La paranomase déplace l'homophonie sur l'axe horizontal:

  Science avec patience,
  Le supplice est sûr. (*Ibid.*)

Conclusion

Nos derniers exemples pourraient prêter à confusion: ce travail sur le son n'a rien d'une prouesse artificielle. Il s'agit d'être nouveau, original, d'étonner, de se moquer aussi, chez Rimbaud. Car le jeu et la dérision ne font plus, chez lui, l'objet d'un genre mineur et séparé, comme c'était le cas jusque-là (qu'on pense à Banville dans ses *Odes funambulesques*): ils sont partie intégrante du lyrisme. Dans «Age d'or», la voix angélique du poète change tout à coup d'épithète et l'on suit bien sûr la *voie* de l'ironie dans ces «voix [...] publiques»...

Ne retenant de la rime que ses incitations au cratylisme, Rimbaud fait ailleurs rimer «vaches» avec «lait», «fleurs» avec «cimetière» et «urnes»![12]

Plus encore que Verlaine, il utilise ce qui reste des règles prosodiques pour les retourner contre elles-mêmes, ne prenant de liberté avec elles que ce qu'il faut pour qu'on le remarque. C'est tout un faisceau d'entorses, de moyens rythmiques et sonores qui convergent pour miner les derniers fondements du vers.

Danielle Bandelier
Centre d'études Arthur Rimbaud
Université de Neuchâtel

NOTES

[1] Nous nous fions, pour l'affirmer, à Théodor Elwert, *Traité de versification française des origines jusqu'à nos jours*, «Bibliothèque française et romane», Klincksieck, 1965. L'auteur date du milieu du XIXe siècle – avec Baudelaire et les premiers Parnassiens – le début de plusieurs libérations prosodiques:
- on n'alterne plus nécessairement les rimes masculines avec les féminines
- on admet «de considérer purement et simplement la forme phonique actuelle comme déterminante pour la rime» (p. 83)
- on ne fixe plus la césure des vers de moins de dix syllabes et on ne la maintient finalement plus que dans l'alexandrin.

Il faut noter en revanche que, par rapport aux Romantiques, les Parnassiens renforcent les exigences de richesse de la rime: pour eux «la correspondance de trois phonèmes est exigée pour une rime riche». (*Op. cit.*, p. 85)

[2] Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, pp. 66–67.

[3] Frédéric Eigeldinger, «Rimbaud et la transgression de la «vieillerie poétique»», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier/février 1983, pp. 45–64. Dans les recueils précédant ceux qui nous intéressent ici, Verlaine et Rimbaud ne laissent respectivement que 10 et 18% de leurs vers sans ponctuation finale.

[4] Les vers hétérométriques sont «libres» comme on l'entendait au XVIIe siècle: le poète choisit et varie ses mètres au gré de ses besoins. On est donc loin encore du «vers libre» symboliste.

[5] A une exception près, celle de «Bonne pensée du matin».

[6] Les taux d'enjambements dans les vers hétérométriques sont les suivants: Rimbaud: 6,2%, Verlaine: 0%. Rimbaud varie plus volontiers les mètres de ses poèmes (145 vers) que Verlaine (28 vers seulement).

[7] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961, p. 159.

[8] Ces rétablissements sont immédiatement visibles dans l'édition des *Poésies (1869–1872)* par Frédéric Eigeldinger et Gérald Schaeffer, Neuchâtel, la Baconnière, 1981.

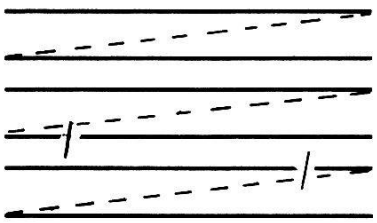
[9] Dans *Parallèlement*, Verlaine utilise une vingtaine de fois une sorte d'hyperalexandrin de 13 ou de 14 pieds. Il fait un vers de 17 pieds dans *Epigrammes* III.

[10] Nous schématiserions ainsi:

enjambement:

rejet de rime:

contre-rejet de rime:



[11] «Child Wife» alterne le vers de dix syllabes et l'alexandrin, *Ariettes* IX associe à ce dernier les vers de sept syllabes.

[12] «Comédie de la soif», «Les Parents».