

De la versification

par Florent Boucharel

Le présent billet fait suite à *Versification française : Prolégomènes* (x). Dans la mesure où je n'entre pas encore ici dans un exposé méthodique des règles de la versification, on peut considérer qu'il s'agit de prolégomènes à nouveau. Cependant, le lecteur qui n'aurait pas une connaissance générale des principes de la versification aura peut-être du mal à suivre, car il s'agit de la présentation critique, sur quelques points particuliers, d'une brochure présentant ces règles ; dès lors que j'aborde des points particuliers, il est à craindre que le défaut de familiarité avec les principes généraux rende cette lecture difficile.

Je tiens cependant à rédiger cette note préalablement à des travaux plus pédagogiques (au cas où je déciderais un jour de m'atteler à cette tâche) afin d'appeler l'attention des poètes souhaitant se familiariser avec la versification française sur certaines erreurs, imprécisions et confusions que j'ai trouvées dans cette brochure, dans la lignée de mon précédent essai, où je dénonce entre autres choses une fâcheuse erreur de présentation et, semble-t-il, d'interprétation relativement aux allitérations et assonances, de la part de personnes dont les qualifications sont *a priori* au-dessus de tout soupçon (en gros, des professeurs de lettres).

*

La brochure dont je veux parler, pour commencer n'a pas de titre. Il s'agit de feuillets imprimés que m'a remis il y a une dizaine d'années une poétesse qui s'occupait à l'époque d'une revue appelée *Les Céphéides* ainsi que d'un prix de poésie Maurice Rollinat. Cette brochure de seize pages est en deux parties : « Du vers » (pp. 1-14) et « Des formes fixes » (pp. 15-6, visiblement incomplète puisqu'elle ne parle que du sonnet). Je ne trouve aucun nom d'auteur.

L'auteur anonyme résume, c'est assez clair, le point de vue du poète Martin-Saint-René (pseudonyme de Gustave Lucien René Martin, 1888-1973), nommé à de multiples reprises. Martin-Saint-René est l'auteur d'un traité de versification –non cité par notre auteur anonyme– sous le titre assez pompeux† de *Précis de poésie pour servir à la composition rationnelle des vers*, qui serait de 1932 (réédité en 1953). C'est vraisemblablement ce précis que suit la brochure anonyme.

Cet auteur anonyme indique d'ailleurs formellement suivre l'œuvre de Martin-Saint-René. Il écrit en effet, p. 11, à la section « De la diphtongue » : « Voici les tableaux, merveilleusement clairs, établis par Martin Saint-René et que sa dévouée secrétaire et exécutrice testamentaire Louise Chassagne m'a autorisée à faire paraître, puisque je poursuis sa tâche. »

Il convient que je cite mes propres sources avant d'aller plus loin car mon point de vue s'appuie sur elles quand il diffère de celui de l'auteur anonyme et/ou de Martin-Saint-René (que j'abrègerai à présent en MSR).

Ces sources sont au nombre de deux : (1) *L'art des vers* d'Auguste Dorchain (1857-1930), 2^e édition, sans date (il semble, après une rapide recherche, que la 1^{ère} édition date de 1905 et celle-ci de 1920), et (2) *Le Dictionnaire des rimes*, précédé d'un *Traité de versification française*, de Louis Cayotte, de 1913. Le traité de Cayotte fait 38 pages. Comme la plaquette tirée de MSR, c'est donc un vade-mecum pratique, tandis que le livre de Dorchain, de plus de 400 pages, est en quelque sorte un traité scientifique (ce sont les réflexions d'un poète sur son art).

Les trois auteurs cités sont tous des représentants du classicisme le plus exact, et il convient ici d'ouvrir une parenthèse. Parmi les grands noms de la poésie française, certains, comme Aragon, écrivaient encore en vers dans les années soixante (voyez par exemple les poèmes du *Fou d'Elsa*, 1963). Le plus souvent, ces œuvres ne suivent cependant plus le corpus des règles dites classiques mais un mélange de ces dernières et d'innovations, quant aux rimes, au compte des syllabes, etc. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui le genre « néo-classique » bien que ce dernier se caractérise en fait principalement par l'idiosyncrasie, chacun y allant de sa façon de versifier (quand il serait tellement plus simple, et sans doute de meilleur goût, dans ces conditions, d'écrire des vers libres). Les règles néo-classiques suivies par nos poètes célèbres sont néanmoins celles, à peu près, qu'a rappelées Aragon dans l'essai *La rime en 1940* (dans le recueil *Le Crève-cœur*) et concernent en particulier la distinction des rimes féminines et masculines, à la suite des remarques de Guillaume Apollinaire à ce sujet. – Je reviendrai, *Deo volente*, sur cet essai d'Aragon dans un autre billet.

D'autres poètes encore, tels que Robert Sabatier, ont continué d'écrire des vers classiques mais sans rimes, des « vers blancs » (voyez par exemple *Icare et autres poèmes*, 1976). Comme ces vers sont en outre insérés dans des strophes régulières, on a au premier regard une poésie tout ce qu'il y a de classique. Où manque cependant l'élément le plus déterminant. Si certains de ces vers sont très beaux, l'intérêt d'une telle démarche n'est toutefois guère évident. Y a-t-il rien qui puisse donner le sentiment de la décadence littéraire comme cette imitation sur le mode inférieur, tout comme l'architecture de l'Égypte ancienne, contrainte, aux basses époques tardives, d'imiter en dégradé la technique des anciens que l'on n'arrivait plus à reproduire ? Je crois sincèrement que le vers libre est préférable à toutes ces imitations où la plupart des prétendues innovations vont dans le sens de la facilité : chez Sabatier et ceux qui l'auraient suivi (s'il y en a), on continue de compter les syllabes mais on ne rime plus, chez d'autres, comme Aragon, on continue d'écrire des alexandrins mais on ne respecte plus la césure à l'hémistiche, etc. Au moins le vers libre peut-il passer pour un choix délibéré, conscient, raisonné contre la prosodie et donc se défendre par-là d'être une forme de décadence, se revendiquant au contraire d'un renouvellement. Autant je fais crédit à cette démarche, autant les divers compromis « néo-classiques » m'inspirent le plus grand scepticisme.

D'un autre côté, les théoriciens de l'art classique ne sont pas non plus toujours modérés††, et il existe une réelle tendance à vouloir enserrer la versification dans des contraintes toujours plus grandes. Alfred de Musset s'opposait déjà à l'enrichissement imposé de la rime, par exemple, et je l'approuve, en particulier parce que c'était un pas vers ce qu'Apollinaire et d'autres critiquaient en introduisant des innovations « néo-classiques », à savoir que plus la jauge de la richesse d'une rime est haute plus on restreint le nombre de mots pouvant rimer entre eux et donc plus on va vers un état de la poésie où les mêmes mots riment ensemble. (C'est déjà une admission assez pénible, pour un poète classique, que lorsque

Lamartine emploie le mot « cieux » à la rime, il y a de bonnes chances –je n’ai pas fait le calcul mais un logiciel le pourrait facilement– qu’on trouve des « yeux » au vers suivant.)

Je pose en principe (de ma propre pratique poétique) que la poésie classique a historiquement atteint son équilibre et qu’elle ne peut plus évoluer dans un sens ou dans un autre, ni vers moins ni vers plus de contraintes, si ce n’est marginalement, sans dégénérer. Ce point d’équilibre est représenté par Victor Hugo, dont les « révolutions » sont à vrai dire, du point de vue contemporain ignorant de la technique prosodique, totalement imperceptibles, car elles ne portent que sur (1) une plus grande souplesse dans la césure de l’alexandrin, qui reste cependant toujours à l’hémistiche, et (2) une plus grande souplesse dans l’enjambement (d’un vers à l’autre, par un retour à ce que permettait la prosodie française avant Malherbe).

S’agissant de (1), je souscris ; s’agissant de (2), tout en souscrivant, je ne peux m’empêcher de constater qu’elle entraîne des effets choquants dans la scansion. (En réalité, c’est le cas de [1] également et je ne suis donc pas très cohérent, mais les effets choquants de [1] me paraissent moins critiquables, car bien moins choquants, que ceux de [2]). Peut-être faudrait-il admettre un jour que le point d’équilibre était atteint, en réalité, chez Malherbe, Boileau, Racine, que les révolutions, imperceptibles pour le commun, du père Hugo savaient le vers en attaquant la scansion, et qu’après lui la versification classique ne pouvait par conséquent, à terme, que s’écrouler †††

Les grands versificateurs ultérieurs, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud..., qui ont révolutionné la poésie à leur manière, n’ont cependant produit aucune innovation dans la prosodie elle-même (voyez néanmoins les remarques à 1/ *infra* sur les vers impairs). Leurs effets les plus novateurs sur le plan formel sont dans la continuité des innovations (1) et (2) introduites par Hugo. Puis vinrent les innovations d’Apollinaire déjà évoquées et nous entrons alors dans une nouvelle ère que l’on peut qualifier de crépuscule de la poésie classique. Mais, comme Hugo en son temps, Apollinaire cherchait à remédier à des problèmes au sein de la forme, sans considérer que la forme elle-même avait fait son temps. Cependant, et c’est un point que je discuterai en examinant l’essai précité d’Aragon, on peut critiquer ce point de vue lui-même, tout comme on pouvait critiquer celui de Hugo, dans les innovations duquel pourrait être décelée la cause première de la décadence ultérieure. Certes, il m’en coûte d’écrire cela, puisque je suis, au plan formel, la versification « hugolienne » dans ma propre activité. D’autre part, la poésie classique est devenue secondaire dans toutes les littératures occidentales et l’évolution ne peut donc guère être imputée à tel ou tel auteur – si ce n’est par l’influence prédominante de la littérature française sur nombre de littératures européennes encore à l’époque.

Toujours est-il que telle est la poésie que nous appelons ici classique, non celle de Malherbe et Boileau (qui l’est, indéniablement, à un stade de ses conventions plus ancien) mais celle de Hugo et de toute la période qui va de ce dernier à Apollinaire ou à tous ceux qui n’ont ni suivi les innovations d’Apollinaire ni choisi le vers libre, et qui ont disparu de ce qui s’appelle le monde littéraire qui compte.

† Je dis que ce titre est pompeux car personne n’ambitionne d’écrire des vers « rationnellement » et la formule est donc malheureuse. Il me paraît toutefois évident qu’elle se veut la traduction d’une pensée que je partage, à savoir que les règles de la versification reflètent une connaissance rationnelle empirique d’un ensemble de lois esthétiques orientée vers la production d’un effet maximal. Ces lois relèvent de domaines multiples, à commencer par la physiologie (la

physiologie des sens). Le vers est né dans la culture orale, où il représentait la seule *technique de communication*. Que cette technique particulière ait été supplantée par bien d'autres depuis lors n'empêche pas qu'elle reste puissante dans son domaine. Je ne suis pas le seul à vouloir écrire des vers après avoir ressenti l'effet profond que les vers produisent.

†† Pour le public, ces gens n'existent pas. Et pourtant. J'ai nommé plus haut une revue, qui se présentait comme l'organe d'un Conservatoire de la poésie classique française, et j'ai moi-même contribué pendant plusieurs années à la revue de poésie *Florilège*, où le vers classique occupe une place importante. Malheureusement, la qualité de cette production contemporaine me laisse dans l'ensemble très sceptique. Le présent essai n'est pas tant un appel à lire ce qui s'écrit en poésie classique aujourd'hui, car je craindrais beaucoup de déception de la part du lecteur, qu'une invitation à en écrire soi-même, en espérant que des poètes dignes des grands noms sauront se distinguer.

††† Hugo ne se serait jamais permis d'écrire un alexandrin où la césure médiane tombât au milieu d'un mot (et je ne sais qui peut être considéré comme l'introducteur de cette « innovation », laquelle, pour le coup, me paraît être l'une des plus propres à faire parler de décadence, compte tenu de l'impossibilité totale où de tels vers mettent le lecteur de scander). Avec un peu d'exagération (car le problème résidait principalement dans des principes de la dramaturgie que je ne discute pas ici), on peut dire que la fameuse bataille d'Hernani, nouvelle bataille entre les anciens et les modernes, portait sur un enjambement. L'effet d'un enjambement paradoxal (« *l'escalier / Dérobé* ») peut être en soi comique, bien que ce ne soit pas l'effet recherché ; or, ce qui est comique sans le vouloir doit-il être porté au crédit de l'auteur ou à son débit ? Les défenseurs de Victor Hugo disaient à son crédit car ils prétendaient avec leur champion que les règles de l'enjambement, trop rigides, devaient être assouplies. Les détracteurs de cette incongruité burlesque n'auraient-ils pas dû se contenter d'en rire ? Las ! comment le pouvaient-ils, voyant que l'on en faisait un argument ? Or de tels enjambements tirés par les cheveux doivent nécessairement rendre le travail des acteurs plus difficile et forcer leur diction de textes versifiés vers celle d'une pure et simple prose, ce qui n'a pas manqué de se produire avec le temps. Cayotte défend ainsi l'enjambement : « Il est devenu très fréquent avec la réforme romantique et d'autant plus fréquent que la rime plus riche rendait plus sensible le rythme du vers. » (p. XXIII) L'enrichissement de la rime évoqué plus haut, vu comme un progrès, aurait donc servi à déliter la structure du vers par un autre côté. Le vers malherbien est le seul qui permette à l'acteur (ou au lecteur de vive voix) de rendre la versification avec le plein effet que ses règles ont pour but de produire. Dès lors que l'on acceptait les enjambements paradoxaux avec les gilets rouges de la bataille d'Hernani, on rendait futile le fait d'écrire des pièces en vers. L'histoire a donc donné raison aux « anciens » dans cette bataille. Le drame romantique est une figure paradoxale et transitoire entre le drame classique et le théâtre en prose. Les « anciens » le savaient, les « modernes » étaient aveugles.

*

Voyons à présent ce que l'auteur anonyme de la plaquette nous dit au sujet de l'art des vers.

En puisant dans Martin-Saint-René, notre auteur énonce des incongruités dont il ne paraît pas conscient. C'est ce genre de choses que nous entendons pointer du doigt car elles sont de nature à donner une image erronée de la versification à ceux qui voudraient la pratiquer.

1/ L'impair

Prétendre qu'« [i]l n'y a pas de vers de 9 ou 11 pieds, en prosodie régulière ils sont en dehors du rythme » (p.1), alors que le Français moyennement cultivé a vaguement entendu dire que ces vers sont la spécialité de Verlaine (« l'impair »), ressemble beaucoup à de l'outrecuidance, car Verlaine passe pour un excellent versificateur. Son intérêt pour les vers impairs, qui ne me paraît ni blâmable ni particulièrement recommandable, avait sans doute, né d'une lassitude des formes plus communes, un petit côté provocateur à l'époque, mais lâcher une telle phrase comme si Verlaine n'avait jamais existé, c'est quelque chose.

Cayotte est bien plus pondéré et, selon moi, dans le vrai : « Le vers de neuf syllabes, ou *ennéasyllabe*, fut peu employé jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle, sauf dans la déclamation musicale, chansons ou opéras. La recherche de formes neuves ou rénovées amena les poètes, postérieurs à Théodore de Banville et à Paul Verlaine, à étudier les conditions d'équilibre de ce mètre impair. » (p. IV) & « Le vers de onze syllabes ou *endécasyllabe*, comme le vers de neuf, n'a été usité d'une façon courante que dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et surtout depuis Paul Verlaine qui, dans son *Art poétique*, conseilla de préférer l'impair à tous les autres mètres. » (p. V)

Il faut croire que MSR ne goûtait pas, mais vraiment pas du tout, *l'Art poétique* de Verlaine, cependant c'est là une opinion hétérodoxe et il eût par conséquent été bienvenu, en la citant, d'en présenter les raisons ; sans cela, on cherche à faire passer clandestinement une hétérodoxie (qui peut au demeurant ne pas être sans mérite) pour un point de vue établi. En l'occurrence, je suis frustré de ne pas connaître les raisons de MSR car elles ont pour elles un certain sens commun poétique dans la mesure où ces vers n'étaient guère usités avant Verlaine, qui cherchait du neuf.

Ce sens commun hypothétique a cependant des limites car il ne porte que sur les vers de 9 et 11 syllabes et non sur tous les vers impairs, Cayotte rappelant, au sujet du « vers de sept syllabes, ou *eptasyllabe* (*sic* : plus souvent, *heptasyllabe*) » que « La Fontaine l'employa beaucoup ». Que les vers de 9 et 11 vers soient « en dehors du rythme » alors que les vers de 7 syllabes seraient quant à eux « dans le rythme », me rend très douteuses les raisons sous-jacentes à l'affirmation elle-même. La raison principale en est sans doute qu'il faut une césure dans ces vers impairs plus longs et que la césure d'un vers impair ne peut couper le vers en deux parties égales, par définition. Une fois qu'on a dit cela, il reste à dire pourquoi ce serait « en dehors du rythme ». (Je montre sans doute là mon défaut de connaissances en matière d'écriture musicale, alors que je soupçonne MSR de vouloir raisonner à partir de ce genre de connaissances ; je ne peux donc dire si, pour lui, loin d'être un équivalent de la technique du contretemps, laquelle resterait dans les limites du classique musical, ces vers impairs longs nous font basculer vers l'équivalent de l'atonalité musicale, plus du tout classique.)

2/ L'e muet des verbes au pluriel

« Les mots terminés par un E *muet* qui se trouvent être au pluriel comme : *joies – patries – oies – nouent*, sont absolument interdits dans le vers et ne peuvent être utilisés qu'à la rime. Il en est de même pour les verbes à la troisième personne du pluriel, où l'*ent* fait suite à une voyelle sonore, à tous les temps, sauf à l'imparfait et au conditionnel. » (p. 3)

Dans le membre de phrase « à tous les temps, sauf à l'imparfait et au conditionnel », c'est « sauf à l'imparfait et au conditionnel » qui devrait être souligné, puisque l'exception, considérable en soi, fait que la règle ne s'applique en fait qu'au présent et au présent du subjonctif, les quatre temps en question étant les seuls où le cas de figure puisse se présenter (si je ne m'abuse). Pour le verbe *nouer*, on ne trouve au pluriel un e muet qu'au présent (ils nouent), au présent du subjonctif (qu'ils nouent), à l'imparfait (ils nouaient) et au conditionnel (ils noueraient). Nous avons par conséquent une règle qui ne peut s'appliquer qu'à deux temps, puisqu'à l'imparfait et au conditionnel, par convention, elle ne s'applique pas et qu'à tous les autres temps elle ne peut pas trouver à s'appliquer.

Dès lors la question se pose de savoir s'il convient de garder ce traitement *exceptionnel* pour le présent de l'indicatif et le présent du subjonctif. Certes, la règle découle du fait que l'e muet final ne peut s'élider quand le mot est terminé par une marque du pluriel, mais puisqu'une exception est permise pour certains temps je serais enclin à étendre l'exception aux deux présents également, c'est-à-dire à tous les verbes conjugués, car je ne vois pas en quoi « ils voyaient » et « ils voient » appellent un traitement différent. Autrement dit, il me semble, pour qu'une exception soit cohérente en la matière, qu'elle concerne tous les e muets suivis de la marque du pluriel en -nt.

En p. 7, l'auteur rappelle que les verbes à l'imparfait et au conditionnel font des rimes masculines, à savoir, « elles nouaient » est une rime masculine parce qu'« elle nouait » est une rime masculine. *A contrario*, « ils nouent » est une rime féminine, tout comme « il noue ». Mais ce point, qui établit une différence entre des temps au point de vue de la rime, n'implique pas une différence au plan qui nous occupe ici.

On trouve dans Lamartine « *Beaux enfants de la nuit, que vos yeux soient ouverts !* » (*La chute d'un ange*). Je note également ce vers de Charles Coran, un contributeur du *Parnasse contemporain* : « *Ô le triste climat, maudits soient les hivers !* »

En p. 7 encore, l'auteur explique que « quelques verbes au présent suivent la même règle » que les verbes à l'imparfait, à savoir : comme « il fuit » est masculin, « ils fuient » est masculin et peut donc figurer tel quel à l'*intérieur* d'un vers. Par conséquent, dans l'exemple que j'ai pris, « ils voient » est également permis. Cependant, et cela devient comique, cette permission ne s'étend pas au présent du subjonctif ! Car le singulier d'un tel verbe au subjonctif étant « qu'il fuie », son pluriel au subjonctif « qu'ils fuient » ne peut se voir appliquer la même règle ! L'auteur précise : « Bien entendu, la même forme n'a pas le même caractère *au subjonctif* où elle n'a pas la même exacte prononciation ». Il fallait oser : « fuient » indicatif n'a pas la même prononciation que « fuient » subjonctif ††††. Ou plutôt « la même exacte » prononciation, c'est-à-dire la même prononciation, oui peut-être, mais pas la même exactement...

Ces subtilités ne sauvent pas, on le comprend, le vers de Lamartine cité plus haut puisqu'il s'agit là de toute façon d'un subjonctif. Or ce vers est tout de même sauvé, par la remarque suivante : « Pour *soient* (subjonctif du verbe *être*), l'*ent* a le même caractère de marque du pluriel qu'à l'imparfait du verbe (la conjugaison indique l'absence d'E muet : *que je sois, que tu sois, qu'il soit*). » (p. 7)

L'excessive subtilité de ces règles plaide pour une simplification. (J'appelle l'attention du lecteur sur le fait qu'être subtil n'est pas toujours une qualité : voyez ce que dit Kant de la philosophie scolastique, caractérisée par sa subtilité [*Subtilität*].)

††††J'imagine qu'on puisse trouver une sorte de différence d'inflexion entre « ils fuient » et « qu'ils fuient » : qu'en est-il de la phrase « au cours de l'attaque ils fuient », ce « qu'ils fuient » indicatif est-il encore différent d'un « qu'ils fuient » subjonctif ? Même si c'était le cas, même si l'on ne pouvait jamais rendre la prononciation pour l'un et l'autre temps parfaitement identiques en toute rigueur, je gage que personne ne fait la différence en dehors de quelques cercles qui prennent peut-être trop au pied de la lettre certaines conclusions de linguistique. Quand des individus sont les seuls à entendre des voix, le plus souvent ce n'est pas une cause d'admiration. Mais surtout, pourquoi une simple différence d'inflexion devrait-elle avoir des conséquences dans un problème qui relève du compte des syllabes ?

3/ L'hiatus

« La règle est absolue : on ne peut accepter *aucun hiatus* en poésie. » (p. 4)

L'auteur précise cependant que la règle ne s'applique qu'entre deux mots et pas à l'intérieur d'un même mot (comme « *consensu-el* »), avec une justification plutôt hermétique : « La rencontre de deux voyelles à l'intérieur d'un même mot : la diphtongue, est une liaison de sons coulés dans une même émission de voix, et est différente. Seuls font hiatus la rencontre de *deux mots différents*, en deux émissions de voix. » (p. 4)

Je ne vois pas bien ce qu'est une « émission de voix », ici, puisque la voix, pour être quelque chose, doit forcément s'émettre, mais il est certain que la règle de l'hiatus ne peut s'appliquer à l'intérieur d'un même mot sauf à exclure par-là de la poésie un grand nombre de mots.

J'ajoute que la règle n'est pas non plus suivie pour certaines expressions, qui pourraient d'ailleurs être décrites comme « une liaison de sons coulés dans une même émission de voix », telles que : « *çà et là* », « *peu à peu* », « *un à un* »... Par exemple, dans Baudelaire : « *Traversé çà et là par de brillants soleils* » (*Les Fleurs du mal*).

Je trouve par ailleurs dans Hugo : « *Sur le sommet du Pinde on dansait Ça ira* » (*Les Contemplations*). Hugo a sans doute considéré le refrain sans-culotte « *Ça ira* » comme une seule et même « émission de voix », lui qui changea pourtant, comme l'indique Dorchain, un « *là aussi* » qui ne choque guère l'oreille en un « *aussi là* » rendant le vers illisible.

4/ La consonne d'appui

« Le manque de mots pour certaines rimes ne permet pas toujours de suivre cette règle [la consonne d'appui pour la rime] qu'on doit cependant respecter, chaque fois qu'on le peut. » (p. 5)

Cette injonction est maladroite. Le principe est en réalité le suivant : même sans consonne d'appui, une rime est suffisante si le nombre de mots d'une langue pouvant rimer entre eux avec ce son est relativement faible. Une rime cothurne-diurne est amplement suffisante, sans que le poète se sente obligé d'employer le mot « taciturne » à la place de « diurne » (et la rime cothurne-taciturne peut quant à elle être considérée comme riche).

Et si je voulais trouver une rime avec « Mab, urne », il existe bien le mot « burne » qui me permettrait de respecter la règle de la consonne d'appui, mais la question est plutôt : est-ce que je le dois ? et la réponse est non.

Enfin, je refuse de pinailler quand la consonne d'appui manque même pour les sons plus communs, en particulier dans des pièces un peu longues. C'est le bon sens même. Certes, un sonnet gagne beaucoup à des rimes riches, mais dans des poèmes plus étendus ce serait un exercice de virtuosité qui pourrait y compris brouiller l'effet du poème, ainsi que le fait remarquer Dorchain, pour qui le pittoresque peut appeler un rythme soutenu de rimes riches, des pièces plus intimistes nullement.

5/ La rime seulement auriculaire

« [I]l faut bannir les rimes inexactes comme *Toi et Toit – Luit et Lui – Nuit et ennui* » (p. 6)

Le faut-il, après Baudelaire : « *Il rêve d'échafauds en fumant son houka. / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat* » (*Les Fleurs du mal*) ?

Personnellement, je n'adopte pas cette liberté de Baudelaire, sauf au pluriel, dont la marque annule la contrainte d'équivalence des consonnes muettes (d avec t etc.) : au pluriel, toutes les lettres muettes sont équivalentes. Je crois tirer ce principe de Dorchain ou de Cayotte ; je l'ajouterai en commentaire à ce billet si je retrouve le passage. Cela me paraît découler du principe même de la rime visuelle : la marque du pluriel suffit à rendre la rime visuelle.

Encore une fois, notre auteur anonyme est un peu trop péremptoirement impératif, contre l'usage même des plus grands classiques pré-apollinariens. Baudelaire fait également beaucoup rimer le mot « sang » avec des participes présents en -ssant. Dès lors, la règle « il faut bannir... » demande d'abord, avant d'être suivie aveuglément, à être justifiée, si elle doit l'être, contre des exemples répétés de notre littérature.

6/ La femme a-t-elle une âme ?

« Le mot *femme* rime avec les mots en *ame*. Les mots en *âme* avec un accent circonflexe, ne riment pas avec ceux qui n'en ont pas, comme d'ailleurs *couronne* et *trône* ou *homme* et *fantôme*. » (p. 6)

À ce stade, je pense qu'il est superflu de souligner que la rime femme-âme est fréquente. Cependant, au crédit de notre auteur, c'est un reproche que l'on faisait déjà à Voltaire.

Or le raisonnement de l'auteur est mauvais. Certes, l'o d'*homme* n'est pas le même que celui de *fantôme*, mais l'o de *fantôme* est le même que celui de *chrome* qui n'a pourtant pas d'accent circonflexe. Il ne s'agit nullement d'une question de graphie, et, pour ce qui est du son, j'avoue n'entendre aucune différence entre l'a de *femme* et celui d'*âme*.

Certes, je ne suis pas le meilleur juge en la matière puisque j'ai fait un jour rimer *parfum* et *fin*. Mon grand-père Cayla (paix à son âme), qui lut ces vers, appela mon attention sur le fait que le son n'était pas identique dans les deux mots. En exagérant beaucoup, sans doute, la prononciation, il me fit entendre une vague différence ; je changeai donc mon poème et n'utilise plus cette rime, sans pour autant être capable de prononcer des sons différents pour ces mots, sauf à produire un effet comique. (En l'absence de différence sensible, les consonnes muettes m et n étant équivalentes, la rime est correcte.)

7/ De la variété linguistique d'un couple de mots à la rime

« Il faut essayer (ce n'est pas toujours facile, et ce n'est qu'une indication) de ne pas faire rimer deux noms, deux adjectifs, deux adverbes – en somme, chercher la variété et fuir la monotonie. C'est là que le chant intérieur et le travail de la composition jouent. » (p. 6)

Cette fois l'auteur mitige l'impératif : « ce n'est qu'une indication ». Il n'y a toutefois qu'à se reporter au passage tiré de Boileau en p.4 pour voir ce que vaut cette indication :

Ayez pour la cadence une oreille sévère :
Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos.
Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.
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.

Sur quatre rimes, une seule suit le conseil de notre auteur, la dernière, où *pensée* est un nom et *blessée* un adjectif. Autrement, riment entre eux (1) deux noms, (2) deux participes passés et (3) deux adjectifs.

Oui, la variété est une bonne chose mais une telle indication est au fond absurde car il est très fréquent que deux noms, deux adjectifs, etc., riment ensemble, c'est même le plus

fréquent ; il n'y a donc aucune raison de dire « il faut essayer de l'éviter », une balourdise. C'est si le poète constate que toutes ou la plupart de ses rimes sont des noms ou des adjectifs, etc., et qu'il a donc gravement négligé la variété, qu'il doit retravailler son poème.

8/ Sans commentaire

« Les rimes trop faciles et banales sont médiocres, comme *songe* et *mensonge*. » (p. 6)

Ici l'auteur atteint au monomaniaque. Dire qu'une telle rime est médiocre *en soi*, c'est complètement insensé. Il est au contraire évident que cette rime peut permettre d'excellents vers ; cela n'a rien à voir avec la rime elle-même, qui sera bonne si le poète est bon, médiocre s'il est médiocre.

J'insiste pour bien montrer à quel point le raisonnement est vicieux. Après avoir dit en 4/ qu'il fallait une consonne d'appui à la rime « chaque fois qu'on le peut », à présent l'auteur prétend interdire l'usage de *songe* et *mensonge* à la rime car, en dehors d'un improbable *axonge* (« graisse de porc fondue, utilisée comme excipient pour des préparations dermatologiques »), il n'existe pas d'autre rime avec cette consonne d'appui (du moins dans le Cayotte, même si parmi les quelque 36 000 communes de France on doit pouvoir trouver un nom qui convienne, et le poète n'aurait alors plus qu'à transporter son poème dans cette commune). Certes, un poète qui voudrait utiliser une consonne d'appui chaque fois qu'il le peut, même pour -onge (qui ne compte que dix-huit choix possibles dans le dictionnaire des rimes de Cayotte) n'aurait d'autre alternative, s'il écrit un vers se terminant par *songe* (mensonge), que de faire terminer le suivant par *mensonge* (songe). Dans ce cas, la rime devient en effet banale puisqu'on ne peut lire l'un de ces mots à la rime sans attendre l'autre, mais c'est là le résultat d'une règle (la consonne d'appui) elle-même exorbitante dans de nombreux cas et en particulier pour les mots à la terminaison relativement rare, comme ceux en -onge.

Enfin, il n'y a pas de rimes faciles ou difficiles ; je peux très bien utiliser le premier mot qui me vienne et écrire quelque chose d'excellent, comme je peux le faire et écrire quelque chose de mauvais.

9/ Le cas des rimes embrassées

« Au cours d'un poème, jamais une rime masculine ne doit être suivie d'une rime masculine différente (ou une rime féminine d'une rime féminine différente). Beaucoup de poètes débutants font la faute en commençant un quatrain par une rime du même genre que celle qui a terminé le quatrain précédent. » (p. 8)

Ceci est démenti par la structure des deux quatrains d'un sonnet, qui reste cependant exceptionnelle. J'ai publié un certain nombre de poèmes où des quatrains à rimes embrassées suivent le modèle du sonnet et sont donc fautifs de ce point de vue, mais je revendique l'exemple de Baudelaire, dont le poème liminaire des *Fleurs du mal*, *Au lecteur*, est lui-même ainsi construit :

*La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.*

*Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches ;
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,
Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux,
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.*

&c (On notera au passage la rime lâches-taches, que notre auteur, en 6/, a prétendu prohiber, ainsi que l'absence de consonne d'appui pour aveux-bourbeux, alors que la terminaison -eux n'est pas rare en français.)

Ici le « débutant » Baudelaire fait commencer un quatrain avec une rime féminine (lâches) alors qu'il a terminé le précédent aussi par une rime féminine (vermine). Baudelaire ne réitère pas cet écart dans le recueil, mais la mise en exergue, à la place liminaire, d'un poème présentant une structure considérée comme fautive, est significative. Quoi qu'il en soit, ceux de mes poèmes que j'ai écrits ainsi se revendiquent de ce modèle : le poème *Au lecteur des Fleurs du mal*.

Les rimes embrassées (a-b-b-a) sont les seules susceptibles de produire une telle « infraction » et, pour cette raison, exigent une alternance d'un quatrain à l'autre : le premier commençant par une rime féminine (ou masculine), le second doit commencer par une rime masculine (ou féminine), et ainsi de suite. Cette particularité rend l'usage normal des rimes embrassées un peu plus difficile : en effet, si un poète souhaite retrancher ou déplacer un quatrain dans son poème, c'est possible sans autre formalité avec des rimes croisées mais pas avec des rimes embrassées, car le retrait d'un quatrain aux rimes embrassées rompt la règle susdite, et le poète doit donc supprimer deux quatrains successifs ou ne rien supprimer.

Conclusion

La lecture de cette plaquette crée un sentiment allant de la douche froide au comique. L'auteur multiplie les injonctions péremptoires au point qu'elles risquent d'en devenir paradoxales. La tendance est clairement à la virtuosité, voire aux acrobaties, sans doute au détriment du fond. L'ensemble est maladroit et ne peut être que dissuasif. J'espère avoir rendu, par cette mise au point, la versification française plus attrayante, en lui ayant rendu purement et simplement justice.

29/12/21