

L'ALEXANDRIN
DANS LE CRÈVE-CŒUR
D'ARAGON
Étude de rythme

*Préface de Jean Mazaleyrat
professeur émérite à l'Université de Paris-Sorbonne*

Ouvrage numérique réalisé avec le soutien du CNL.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016
ISBN : 9791023102079

*L'histoire d'une poésie
est celle de sa technique*

ARAGON (*Arma Virumque Cano*)

PRÉFACE

En prenant pour objet d'observation l'alexandrin d'Aragon, Mme Claude-Marie Beaujeu, sous les dehors discrets d'une austère étude technique, fait en réalité œuvre de défrichage d'un terrain presque entièrement neuf. Hormis en effet quelques citations de détail et quelques professions du poète, complaisamment répétées et glosées sans vraie confrontation avec la matière même des poèmes, nous n'avons aucun travail d'ensemble qui élucidât de façon précise la facture de ses vers. Les poètes qui se hasardent à théoriser sont parfois ainsi victimes de leurs propres soins : on se transmet pieusement leurs proclamations ou spéculations, sans assez soumettre celles-ci à l'épreuve de leur création même - l'abondant flot de joyusetés jailli du verset claudélien en est un assez bel exemple.

Il y avait donc là une page à écrire de l'histoire moderne du vers français, une page dont au demeurant Aragon lui-même, en annexe du Crève-Cœur, avait tracé les premières lignes. D'où le choix pertinent de ce recueil, d'abord comme occasion de cette réflexion du poète, ensuite comme œuvre charnière, à la limite des deux manières successives d'Aragon, la subversive et la régulière ; d'où aussi l'application privilégiée de l'analyse à la structure rythmique du vers, élément plus complexe et fondamental, parce que mettant en jeu tout le système, que les effets de rimes ou de sonorités auxquels on s'attache ordinairement.

La métrique est une discipline ingrate, pesante pour l'un par sa technicité, frivole pour l'autre par son esthétisme. Mais c'est aussi bien son

honneur que de tenter d'accorder la rigueur philologique et le simple goût poétique. Et c'est le mérite du présent ouvrage que d'y avoir réussi. Dans son esprit, par le soin de l'information, le souci d'exhaustivité des analyses, la finesse et le scrupule des options. Dans sa méthode, par le recours combiné aux différents moyens d'éclairage du texte, sous les points de vue métrique, phonétique, grammatical, sémantique, stylistique, sans que la matière poétique en soit desséchée pour autant. Dans sa démarche, par l'appui de l'analyse sur la discussion doctrinale et son débouché sur les nuances de l'interprétation. Dans ses résultats enfin, par une féconde mise à l'épreuve des théories métriques en usage, par une observation des détails propres à définir les techniques du vers moderne, discordance entre phrase et mètre, art de l'enjambement, relations métrico-phoniques, glissements d'un rythme à l'autre au sein du même vers, polymorphisme de la notion de césure, variations des rapports accentuels ; l'ensemble constituant un système versifié caractéristique du second Aragon, celui de la guerre et de l'après-guerre, chez qui se combinent recherche savante et facile fluidité, et l'analyse aboutissant sur quelques points à de réelles découvertes, telle celle, historique, du moment où se fait, à l'intérieur du recueil, le passage d'une manière à l'autre, comme si, en ce printemps fatal de 1940, l'histoire nationale eût conditionné la facture même du poète.

Ainsi l'étude de Mme Beaujeu apporte-t-elle sa contribution à la fois à la théorie métrique, à l'esthétique du vers et à l'histoire d'une création. Dans un temps où l'on a parfois tendance à exténuier la linguistique dans le jeu des abstractions, à subtiliser la poétique dans la quintessence herméneutique, en oubliant que la poésie est aussi encadrement du discours dans des structures formelles mouvantes mais toujours présentes, cet ouvrage qui unit l'une et l'autre sur la matière d'un texte et au service d'une œuvre, nous rappelle avec élégance au sens des réalités.

Jean MAZALEYRAT

NOTE LIMINAIRE

De façon générale sont indiqués :

- en italique, les titres d'ouvrages et de revues
- entre guillemets, les titres d'articles
- en petites capitales, les titres de poèmes.

L'édition du *Crève-Cœur* à laquelle nous nous référons est l'édition définitive, N.R.F., 1946.

Devant les citations de vers du C.C. on trouvera :

- en chiffres romains, le numéro du poème dans l'ordre de la table des matières, que nous reproduisons ci-dessous ;
- en chiffres arabes, le numéro du vers dans chaque poème.

Liste des poèmes du *Crève-Cœur* :

I	VINGT ANS APRÈS
II	J'ATTENDS SA LETTRE AU CRÉPUSCULE
III	LE TEMPS DES MOTS CROISÉS
IV	PETITE SUITE SANS FIL I
V	PETITE SUITE SANS FIL II
VI	PETITE SUITE SANS FIL III : CHANT DE LA ZONE DES ÉTAPES
VII	LES AMANTS SÉPARÉS
VIII	LA VALSE DES VINGT ANS
IX	PERGAME EN FRANCE
X	SANTA ESPINA
XI	LE PRINTEMPS
XII	ROMANCE DU TEMPS QU'IL FAIT
XIII	LE POÈME INTERROMPU
XIV	LES LILAS ET LES ROSES
XV	ENFER-LES-MINES
XVI	TAPISSERIE DE LA GRANDE PEUR
XVII	COMPLAINTÉ POUR L'ORGUE DE LA NOUVELLE BARBARIE
XVIII	RICHARD II QUARANTE
XIX	ZONE LIBRE
XX	OMBRES
XXI	LES CROISÉS
XXII	ELSA JE T'AIME

Les manuscrits des trois poèmes reproduits à la fin du volume appartiennent au Fonds Aragon-Triolet du CNRS. Que Monsieur Jean Ristat soit remercié d'avoir bien voulu en autoriser la publication.

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Le Crève-Cœur est important à plusieurs titres : tout d'abord ce recueil de poèmes a obtenu un très grand succès de librairie, sans doute le plus grand de notre siècle, pour un volume de poésie, après *Paroles* de Prévert et sans compter Géo Gally, si l'on en croit une confidence d'Aragon à F. Seguin (*Louis Aragon, le sel de la semaine*, p. 72) ; or cet étonnant succès ne peut s'expliquer uniquement par les circonstances de sa composition - d'octobre 1939 à octobre 1940 - et de sa parution en 1941 ; d'autre part et surtout, l'auteur - et à sa suite tous les commentateurs - ayant considéré ce recueil comme marquant un tournant dans son œuvre poétique, il était particulièrement intéressant de procéder à une étude minutieuse de la facture poétique de ces vers et notamment d'apprécier le bien-fondé des explications fournies par Aragon lui-même sur sa poétique, explications réitérées au fil des années, comme si l'auteur éprouvait le besoin de justifier la technique qu'il avait adoptée au début de la guerre.

Les «circonstances» qui sont à l'origine du *Crève-Cœur* sont clairement connues grâce aux nombreuses déclarations d'Aragon sur cette période et aux innombrables témoignages des contemporains. Dix

ans après la mort du poète, on possède des informations suffisantes pour pouvoir reconstituer, sans grand risque d'erreur, «l'itinéraire d'Aragon» (pour reprendre le titre de l'ouvrage de R. Garaudy), de l'époque surréaliste au début de la dernière guerre. De la vie et de l'œuvre de l'écrivain à cette époque, nous ne retiendrons que ce qui a trait à sa poésie, c'est-à-dire à une petite partie de sa production littéraire d'avant 1939, et nous nous bornerons à résumer schématiquement son activité poétique avant *Le Crève-Cœur*, en n'indiquant, parmi les événements de sa vie privée, que ceux qui sont rigoureusement vérifiés et qui aident à comprendre pourquoi, après un long silence poétique, Aragon revient à la poésie, en 1939, pour réaliser un projet ancien.

On a une idée assez précise des goûts du jeune Aragon, lors de sa rencontre avec André Breton, au Val-de-Grâce, en 1917. Marguerite Bonnet nous raconte comment, «pour faire plaisir à Aragon, Breton revient à Villon et Marot» (*André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, p. 120). Cet intérêt pour la poésie médiévale, qui ne se démentira jamais, n'empêche pas qu'Aragon ait «presque toujours Rimbaud sous le bras» (lettre d'A. Breton à Th. Fraenkael, *o.c.*, p. 121) et se passionne également pour Lautréamont, Jarry, puis Apollinaire. Aragon a toujours été un prodigieux lecteur : «dès cette époque, il a vraiment tout lu» dira, en 1952 (dans *Entretiens*, p. 45), A. Breton, qui nous apprend aussi que son ami d'alors avait une très haute opinion de Jules Romains.

En 1919, Aragon est démobilisé. Comme ses amis, il sort de la guerre profondément marqué (cf. M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, p. 8 sq.). C'est à cette époque qu'il écrit *Feu de joie*, son premier recueil de poèmes, qui sera publié en 1920, année où le jeune poète signe les manifestes Dada contre la guerre. Suivront *Le Mouvement perpétuel*, qui rassemble des poèmes écrits de 1920 à 1926 (selon J. Ristat : *Aragon, Œuvre poétique*, Livre Club Diderot, t. II, p. 326 n. 7), et *Destinées de la poésie*, dont les poèmes ont tous été écrits dans les dix premiers jours de janvier 1926 (*ibid.*) ; ces deux ensembles poétiques constitueront les deux parties d'un seul volume, publié en 1926.

Ces poèmes, dont la composition, pour une partie d'entre eux, a précédé la fondation du mouvement surréaliste (1924), ont une apparence résolument moderne, voire provocante. Favorable au «mélange des genres» (qu'il préconise en 1926, à la fin du *Traité du style*, p. 233), Aragon fait alterner des poèmes composés exclusivement de vers comptés, parisyllabiques ou imparisyllabiques, avec des poèmes en

vers non comptés. Aucun des poèmes n'est ponctué et la typographie tient lieu de ponctuation dans les vers inégaux. On y note cependant l'emploi systématique de la majuscule pour indiquer le début d'une nouvelle phrase. Parmi ces vers figurent des alexandrins, régulièrement césurés ou non, parfois dissimulés sous des artifices typographiques.

Le début du poème CHAMBRE GARNIE (*Feu de joie*) donne un exemple de ce mélange :

A l'Hôtel de l'Univers et de l'Aveyron	(12 syllabes)
Le Métropolitain passe par la fenêtre	(12)
La fille aux-yeux-de-sol m'y rejoindra peut-être	(12)
Mon cœur	(2)
Que lui dirons-nous quand nous la verrons	(+ 10)
Compte les fleurs ma chère	(6)
Compte les fleurs du mur	(+6)

De nombreux vers ne semblent pas rimer. Cependant le poète pratique déjà toutes sortes de jeux de rimes, des plus acrobatiques aux plus riches : des contre-rimes, *miracles/monocles* (PARTI PRIS, *Feu de joie*) ; des assonances, des rimes normandes, *l'aimer/la mer* (LA BELLE ITALIENNE, o.c.) ; on y trouve l'amorce des rimes qu'il appellera plus tard «complexes», *dort/d'or* (VIE DE JEAN-BAPTISTE A***, o.c.) et «enjambées» *voiles/vois les* (NOCTURNE *les Destinées de la poésie*). *Le Mouvement perpétuel* comprend même un sonnet d'octosyllabes, UN AIR EMBAUMÉ.

En ce qui concerne le fond, on sait que les surréalistes n'avaient pas seulement découvert l'automatisme, mais qu'à la suite de Rimbaud et de Lautréamont, ils avaient pris conscience de la vertu secrète des mots, de leur pouvoir de «germination», bref de la puissance de la poésie ; mais toute référence ouverte à l'Allemagne, à la guerre, avait été écartée. Alain Jouffroy, dans sa préface à la réédition du *Mouvement perpétuel*, précédé de *Feu de joie* et suivi de *Les Destinées de la poésie*, en 1970, note que la liberté d'Aragon, à cette époque, «consiste à se moquer des secrets de sa propre vie» (o.c., p. 14).

L'année 1928, qui voit la rencontre d'Aragon et d'Elsa Triolet, apporte un changement majeur dans la vie privée de l'écrivain ; on peut aussi dater de cette époque un tournant capital dans sa conception de la poésie. Dorénavant Aragon s'écartera de la conception surréaliste : pour lui, la poésie ne doit plus être l'expression de l'inconscient, mais un reflet des «circonstances» dans leur dimension historique ; ce sont elles qui lui fournissent ses sujets et contribuent même à déterminer ses formes. On comprend mieux l'auteur, lorsqu'on a pris conscience de cette donnée essentielle, qui s'inscrit dans la perspective marxiste, à

laquelle Aragon s'est toujours voulu fidèle. Par l'Histoire, il faut entendre avant tout la «réalité» sociale et politique, que l'homme de lettres doit essayer de modifier dans le sens déterminé par son idéologie, grâce à la force de persuasion - ou de suggestion - de ses écrits. Pour ce faire, il doit utiliser la forme la mieux adaptée à son «audience», c'est-à-dire au public sur lequel il a choisi d'exercer une influence (Aragon s'expliquera souvent à ce sujet, notamment, en 1935, dans *Pour un réalisme socialiste*).

Le recueil *La Grande gaité*, publié en 1929, est encore, apparemment, de la veine surréaliste. Aux vers non comptés sont mêlés des vers pairs : alexandrins pour la plupart binaires, octosyllabes, etc. Pourtant, comme le note G. Sadoul (*Aragon*, p. 18), à la différence des précédents recueils, «les circonstances publiques» dominant, beaucoup de poèmes font entendre un ton de «violente protestation contre l'ordre établi». On peut déjà y deviner un début de ce «retour au sujet extérieur» que Breton critiquera en 1932 dans *Misère de la poésie*.

Après *La Grande gaité*, paraîtront des recueils d'un genre très différent : *Persécuté Persécuteur* (1931), *Aux enfants rouges éclairez votre religion* (1932), *Hourra l'Oural* (1934). Puis suivra un silence poétique qui ne sera interrompu que par les poèmes du *Crève-Cœur*. Les poèmes publiés par Aragon de 1931 à 1934 ne sont pas seulement différents de ceux qui ont précédé, ils sont aussi très différents entre eux, en ce qui concerne la forme.

Les vers de *Persécuté Persécuteur* ne sont pas rimés et le poète s'y livre à diverses innovations rythmiques :

- essais de rythme pur : «URSS - SSSR - URSS - SSSR», qui suggère le bruit cadencé du train lors de son voyage en Ukraine, écrira G. Sadoul (*Aragon*, p. 12-13) ;

- «collages», à la façon des peintres cubistes

Ne fermez pas la porte

Le Blount s'en chargera Tendresse

- toutes sortes de procédés susceptibles de rapprocher la langue écrite de la langue parlée.

Comme le note G. Raillard (*Aragon*, p. 53), son «langage s'éloigne de la parole poétique, il devient discours public, prosaïque information» ; suit cette citation :

Mais déjà 80 % du pain cette année provient des blés marxistes des kolkhoses..(FRONT ROUGE)

Ce fameux poème, *FRONT ROUGE*, dont nous citerons encore quelques lignes, est une invite ouverte à la révolution :

Pliez les réverbères comme des fétus de paille
Faites valser les kiosques les bancs les fontaines Wallace
Descendez les flics
Camarades
Descendez les flics

Sa publication valut à Aragon une inculpation pour «excitation de militaires à la désobéissance et provocation au meurtre dans un but de propagande anarchiste». L'auteur était passible de cinq ans de prison. Cette inculpation aura pour conséquence directe «L'Affaire Aragon» (dont on trouve un résumé clair dans le livre de G. Sadoul, p. 13 sq.) et la rupture - pour des raisons beaucoup plus poétiques que politiques - d'Aragon et des surréalistes. La position d'Aragon est désormais claire : la poésie est l'expression des circonstances historiques et le poète doit utiliser le pouvoir des mots au service de ses convictions politiques.

Aux enfants rouges éclairez votre religion est une plaquette contenant de courts poèmes rimés, en faveur du parti communiste. Ce sont des sortes de comptines ; le titre du recueil semble indiquer qu'elles sont destinées aux enfants. On y lit, parmi d'autres, tout aussi délibérément «naïfs», le quatrain :

C'est rue Lafayette au 120
Qu'à l'assaut des patrons résiste
Le vaillant parti communiste
Qui défend ton père et ton pain

Hourra l'Oural, consacré à la louange de l'U.R.S.S., contient des innovations poétiques - l'insertion çà et là de fragments de journaux - mais aussi des sonnets, de longs poèmes en alexandrins, des quatrains d'octosyllabes, et des rimes extraordinaires :

Là-bas Non plus loin Là-bas Lorsqu'
On vous aura dit qu'aujourd'hui
Cela prend le nom de Sverdlovsk
(VAINS REGRETS D'UN TEMPS DISPARU)

Ici se pose une question majeure : faut-il attribuer un rôle à Elsa Triolet dans l'évolution du poète ? Et en quoi ce rôle a-t-il consisté ? Les témoignages d'Aragon, d'Elsa et des contemporains sont assez concordants pour que nous apportions une réponse plausible à cette

question.

Ce n'est certes pas Elsa qui est à l'origine de l'engagement politique d'Aragon ; il avait adhéré au Parti Communiste dès 1927. Mais Elsa, qui est russe, entraîne Aragon en U.R.S.S., où le couple bénéficiera d'un accueil brillant (leur premier voyage a lieu dès 1930) et surtout, elle fait partager au jeune poète français son admiration pour le poète Maïakovski, qui a acquis une gloire immense en mettant son génie au service de la Révolution soviétique.

Elsa connaissait personnellement Maïakovski. On sait les relations étroites qui unissaient le poète russe et Lili, la soeur d'Elsa, qui était aussi l'épouse d'Ossip Brik, l'un des théoriciens de la poésie de la célèbre école futuriste. Aragon nous apprend (dans ses annotations de l'ouvrage de Jean Sur, *Aragon le réalisme de l'amour*, p. 63) que, lors de sa rencontre avec Elsa, il «ne savait pas trois mots de russe» et qu'il «ignorait les poèmes de Maïakovski, qui n'étaient pas traduits». Il ajoute que «c'est d'abord pour (lui) qu'Elsa a traduit la poésie de Maïakovski», avant de le faire systématiquement en vue de la publication.

Aragon est fasciné par la réussite de Maïakovski, «le poète qui a su faire de la poésie une arme» écrit-il, en 1935, dans *Pour un réalisme socialiste* (p. 52). Or Maïakovski n'a pas seulement écrit des poèmes qui ont pu inspirer Aragon ; en 1926, il a publié un article, *Comment faire des vers* (traduit en français en 1955, Editions Moscou), dans lequel il donne ses «méthodes de travail sur les mots» et présente comme donnée indispensable, au début d'un travail poétique, «une connaissance précise ou plutôt un sentiment des désirs de votre classe (ou du groupe que vous représentez)» (*Maïakovski*, par Elsa Triolet, p. 83). Il est vraisemblable que les poèmes publiés par Aragon de 1931 à 1934 sont des essais de transposition en français de la technique du poète soviétique, technique qui, d'ailleurs, recoupait parfois certains procédés surréalistes comme les «collages». Aragon évoquera plus tard, en 1964, ces formes de poésie «*Hourra l'Oural...* et d'autres poèmes qu'on trouverait ici ou là dans les revues de cette époque, signés de mon nom ou de pseudonymes, et que je n'ai pas repris, par la suite, parce que c'étaient des essais de ma part et que, au fond, je mettais au point un instrument, lequel m'a servi à partir de 1939, et dont les premiers poèmes du *Crève-Cœur...* sont la première expression» (*Entretiens avec Francis Crémieux*, p. 134).

En 1968, il parlera de ses «tentatives diverses» (*Aragon parle*, p. 136) et - dans le même volume, à la page suivante - suivra une déclaration très intéressante de l'écrivain : «pendant dix ans, j'ai écrit

des poèmes dont peu furent publiés, beaucoup déchirés, d'autres perdus simplement... et qui m'ont amené, lorsque je me suis trouvé devant le fait de la guerre de 1939, à ces poèmes que j'ai commencé d'écrire dès septembre». Et Aragon reviendra souvent sur ce thème, qu'il avait déjà évoqué en 1959 dans *J'abats mon jeu*.

En 1969, il confirmera ces déclarations, dans un entretien accordé à F. Seguin et diffusé sur Radio-Canada : «dans les années trente, j'ai fait des exercices... dont on ne connaît rien parce que je ne les ai pas gardés. J'ai détruit autant de poèmes qu'il y avait de pages à mon roman de 1927. Peut-être un peu moins, soyons justes».

Sur ces poèmes qui «étaient des essais» de mise au point d'un «instrument» capable de servir son projet, nous ne connaissons que les trois recueils publiés de 1931 à 1934. On peut penser que, si Aragon souligne avec tant d'insistance le caractère de «gammes» de ses poèmes du début des années trente, c'est en partie parce que la qualité poétique de ces compositions est très discutable, car il reconnaît lui-même que *FRONT ROUGE* était «très mauvais» (cf. *Aragon parle*, p. 136) ; or on ne peut s'empêcher de sourire à la lecture des quatrains contenus dans *Aux enfants rouges* ; et *Hourra l'Oural* n'obtint pas un grand succès, même auprès des amis politiques du poète, qui trouvèrent cet éloge de la Révolution d'octobre un peu forcé et restèrent insensibles au «charme» présumé de «vers» comme

Le perçage de la fonte sera bientôt mécanisé
Le chargement des hauts-fourneaux de même
On mécanisera les wagonnets
On a déjà commencé de mécaniser la fonderie

Aragon pensait-il, à l'époque de ces premiers «essais», que les Français accueilleraient cette prose rythmée et découpée avec un enthousiasme semblable à celui qui avait, en U.R.S.S., accueilli les slogans publicitaires, la propagande de masse mise en rythmes et en rimes par Maïakovski ? Sans doute surestimait-il sa force de persuasion et croyait-il qu'il pouvait, par son seul pouvoir de démiurge, décider de la nature de la poésie, comme, l'écrira-t-il plus tard, l'avait fait son modèle : «Devient poétique ce que Maïakovski décide qui le sera, et non ce qui a été tant de fois répété que cela est devenu poétique. Ce n'est pas l'accumulation expérimentale qui donne aux mots du poète le caractère poétique, mais justement ce qui pendant des siècles a été regardé comme antipoétique, vulgaire, de plain-pied avec la vie, la réalité» (*Littératures soviétiques*, p. 298).

Apparemment les lecteurs français, quelles que fussent leurs opinions, n'étaient pas prêts à confondre prose de propagande et poésie. Malgré l'échec de ces vers désastreux, Aragon reconnaîtra en 1955 (*ibid.*) la leçon qu'il a reçue de Maïakovski, son «maître», dans son effort de renouvellement de la forme poétique, aussi bien en ce qui concerne le rythme et les rimes, que le vocabulaire et le retour à des formes ou des thèmes traditionnels.

En l'absence de textes, on est réduit à des conjectures sur les poèmes composés, puis «déchirés» ou «perdus», entre *Hourra l'Oural* et *Le Crève-Cœur*, On peut croire qu'Aragon ne les aurait ni déchirés, ni même perdus, s'il en avait été satisfait. Elsa constatait, en 1939, (*Maïakovski*, p. 90) : «La technique de Maïakovski ne peut guère servir les jeunes poètes français qui suivent le chemin propre à la poésie française, n'empêche que le métier de Maïakovski, le métier de poète, difficile et indispensable, régi par autre chose que par l'inspiration toute nue, le travail énorme que représentait pour lui l'écriture d'un poème, l'absence de l'à-peu-près, la maîtrise acquise par des années de gammes, d'exercices, de vocalises, d'entraînement, ouvrent des horizons inattendus pour bien des faiseurs de vers». On peut penser que ces lignes s'appliquaient à Aragon. L'échec des poèmes du début des années trente provenait-il des différences fondamentales qui existent entre la langue russe et la nôtre ? Aragon avait-il mal apprécié son «audience» ? En fait, le poète qu'il était réellement devait se sentir mal à l'aise lorsqu'il composait de la poésie de propagande, et, d'autre part, ses activités de journaliste et de romancier lui offraient des moyens plus adaptés à la transmission d'un message proprement politique.

En ce qui concerne le «projet» d'Aragon, auquel nous devons *Le Crève-Cœur*, le mieux est de lui laisser la parole : «... je m'étais toute ma vie juré une chose : après la guerre de 14-18, j'avais ressenti comme une humiliation le fait que le peuple français ait pu laisser s'établir cette guerre sans avoir protesté contre son déclenchement, ou enfin n'ait apporté à sa protestation contre elle, que de très faibles forces. Je m'étais juré que si mon pays devait être entraîné dans une nouvelle guerre de ce caractère, au moins quelqu'un, dans mon pays, élèverait la voix contre ... Pourquoi avais-je *a priori* choisi la poésie comme arme éventuelle plutôt que le roman ? C'est que je m'étais dit qu'on ne pourrait pas recommencer le coup du roman contre la guerre, parce qu'on était prévenu contre lui, du fait même que, dans la guerre précédente, il y avait eu cette surprise, impossible à recommencer, *Le Feu*

d'Henri Barbusse... Tandis que dans le domaine poétique, j'espérais surprendre les pouvoirs publics... » (*Entretiens avec F. Crémieux*, p. 134-135).

La réussite de ce projet «impliquait la considération de l'audience de la poésie» (*Aragon parle*, p. 134). Aragon était, aux premiers mois de la guerre, persuadé que «des milliers et des milliers de gens cherchaient un langage commun». Il dira plus tard à F. Crémieux que la forme que sa poésie a prise à cette époque était par lui «préparée pour être entendue du plus grand nombre de gens possible, basant (son) expression sur les formes nationales profondes de la poésie française» (*Entretiens* p. 134) ; et il confiera, en 1969, à F. Seguin : «Je me trouvais, ... au moment où j'ai été mobilisé, c'est-à-dire en septembre 1939, plus ou moins prêt à aborder ce genre de poésie» (*Aragon*, p. 69). Dans le même entretien avec F. Seguin, Aragon déclare : «... la poésie, pour toutes sortes de raisons, ne serait-ce que parce qu'elle peut se restreindre à de petites dimensions, pouvait servir à lutter contre la guerre. Je me suis dit aussi que cette poésie ne pouvait pas être une poésie d'avant-garde car alors, à qui se serait-elle adressée ? Il s'agissait ici de s'adresser à tout le monde, qu'on puisse facilement entrer dans cette poésie, qu'elle touche le cœur des gens et le retourne, quels que soient ces gens. C'est pourquoi j'avais pensé qu'il fallait une poésie relativement claire, mais qui ne le soit pas au point d'attirer l'attention de la censure. En somme, une poésie de contrebande, mais qui ne poserait pas de problème de forme. Une poésie qui, pour les gens, serait directement appréhensible parce qu'elle relèverait d'une certaine tradition à quoi se reconnaîtrait la masse des Français...» (*o.c.*, p. 67).

On sait qu'avec les poèmes du *Crève-Cœur*, Aragon a réussi son pari : qui ne serait curieux d'identifier plus exactement cette forme de vers qui s'est révélée capable d'émouvoir tant de Français ?

Le Crève-Cœur rassemble 956 vers, répartis sur 22 poèmes de dimensions réduites (14 à 95 vers), composés exclusivement de vers pairs rimés : alexandrins, octosyllabes, hexasyllabes. Ces poèmes sont non ponctués, mais de menus artifices typographiques sont destinés à éclairer le lecteur. Tous sauf un - TAPISSERIE DE LA GRANDE PEUR - ont une présentation strophique. Les treize premiers furent écrits avant l'armistice, (entre octobre 1939 et mai 1940) alors que l'auteur était mobilisé, d'abord au 220e R.R.T., à Crouy-sur-Ourcq - où il écrivit les sept premiers -, puis, après un passage à Paris où il composa LA VALSE DES VINGT ANS, au Groupe sanitaire divisionnaire 129 de la 3e D.L.M. - c'est à

ce poste que furent composés les cinq poèmes suivants. Les neuf derniers furent écrits entre juillet et octobre 1940, en Dordogne, en Corrèze et à Carcassonne, comme l'indique l'auteur dans la bibliographie du *Crève-Cœur*, (p. 78), d'où sont extraites la plupart des informations précédemment indiquées (pour la campagne militaire et les brillantes citations de l'écrivain, on se reportera au volume d'H. Juin - *Aragon*, p. 34-36 -, qui est bien documenté).

Les différents poèmes ont d'abord été publiés séparément, ou par groupes de deux ou trois, dans diverses revues, avant d'être rassemblés en un recueil et publiés en 1941, accompagnés de l'étude *La Rime en 1940*, qui avait paru le 20 avril 1940 dans la revue *Poètes Casqués* (cf. bibliographie, *infra*, p. 307).

La première diffusion de ces poèmes s'est faite de différentes façons. Les Français ne les ont pas seulement lus dans les revues, ils ont aussi pu entendre lire *LE TEMPS DES MOTS CROISÉS* au Théâtre des Mathurins et au Théâtre Français (le 1er décembre 1939, par Madeleine Renaud), au cours de matinées poétiques. Aragon estime toutefois que ce n'est qu'en «juin-juillet 1940, dans l'éclairage de la défaite, qu'on a vraiment commencé à les entendre» (*Aragon parle*, p. 137). On découvre *LES LILAS ET LES ROSES*, le premier poème écrit après l'armistice, dans *Le Figaro* des 21 et 28 septembre 1940. Dans le numéro du 21 septembre, le poème avait paru, «assez maltraité», car il avait été rapporté par Jean Paulhan qui ne l'avait pas eu en main et «l'avait retenu par cœur» (in F. Seguin, *Louis Aragon*, p. 73). On trouve le fac-similé de ce poème, corrigé de la main d'Aragon, dans le livre de G. Sadoul (p. 68). Ce petit incident prouve que les poèmes se propageaient bien de bouche à oreille, selon le vœu de leur auteur. Et c'est la version corrigée qui fut présentée le 28 septembre.

Aragon - comme Maïakovski - accompagne souvent ses œuvres de textes théoriques. *La Rime en 1940*, qui fait suite aux poèmes dans toutes les éditions du *Crève-Cœur* à partir de 1941, contient à la fois une condamnation du vers libre, un éloge de la rime et quelques formules de «médication» destinées à rajeunir celle-ci pour qu'elle soit de nouveau capable de jouer le rôle prépondérant qui a été le sien dans notre poésie. Si Aragon revendique le retour à la poésie rimée, il ne nous dit pas exactement à quelle sorte de vers va sa préférence. Il laisse seulement entendre qu'il n'écrira ni comme Banville, ni comme Edmond Rostand, ni même comme Musset ou Verlaine ; mais il se réclame d'Arthur Rimbaud, des surréalistes Marcel Duchamp et Robert Desnos, de Guillaume Apollinaire et de Victor Hugo, sans compter un petit clin d'oeil amical à François Villon et au «père Ubu» de Jarry. Comme le titre l'indique, l'article consiste surtout en un plaidoyer pour la rime en général, et pour

les rimes «nouvelles» d'Aragon : grâce à «l'emploi simultané de la rime enjambée et de la rime complexe... toutes les formes du langage..., dont certaines étaient laissées à l'écart dans le vers classique et même le vers romantique, reçoivent enfin le droit de cité dans le vers...» (o.c., p. 74). Les commentateurs du *Crève-Cœur* mentionnent souvent le caractère «traditionnel» du vers, mais aucun ne fait la moindre allusion à la forme de l'alexandrin utilisé dans le recueil : classique, romantique ou «libéré» ? Aragon, par la suite, parlera de sa recherche «d'une forme moderne de métrique, qui fût en apparence, pour les gens, la métrique du vers régulier» (*Aragon parle*, p. 137). Une étude systématique du rythme du vers devrait permettre d'expliquer ces propos sibyllins.

Sur les 956 vers rassemblés dans *Le Crève-Cœur*, on compte 584 alexandrins (61,09 %), 318 octosyllabes (33,26 %) et 54 hexasyllabes (5,64 %) : l'alexandrin y est nettement majoritaire. Or ce mètre traditionnel, toujours pratiqué, qui «constitue les trois quarts de notre patrimoine poétique» (P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, p. 28), a été clairement codifié au cours des siècles et, depuis Boileau jusqu'à nos jours, sert de principale référence aux théoriciens du vers. Il ne paraît pas superflu de chercher à se représenter l'idée qu'un poète, aussi imprégné que l'était Aragon des formes les plus variées prises par le vers français à travers les siècles, pouvait se faire de l'alexandrin, dans les années trente, et, de façon plus générale, ce que recouvrait pour lui la notion de «vers régulier».

Tous les témoignages concordent : Aragon avait la passion de la lecture - en particulier de la poésie - et, doué d'une mémoire prodigieuse, il manifestait un intérêt profond pour toutes les formes de langage, pour les théories linguistiques, pour la métrique et la prosodie. On peut donc supposer que la poésie française dans son ensemble, depuis le Moyen âge jusqu'aux années qui ont précédé la seconde guerre mondiale, lui était connue. Parmi les poètes qu'il cite de façon élogieuse dans *La Rime en 1940*, il ne fait qu'une allusion aux recherches d'ordre verbal de Marcel Duchamp et de Robert Desnos pour illustrer sa conception de la rime «qui pénètre le vers entier», à Villon qui grâce à la rime nous fait savoir comment l'on prononçait son nom, à Jarry, qui joue avec l'e muet «dans les chansons et les poèmes du père Ubu» ; en revanche il déclare franchement son admiration pour Rimbaud, «qui domine les temps modernes du poème», pour Apollinaire, qui «tenta de rajeunir la rime» et à qui il consacre un paragraphe entier, enfin pour Victor Hugo, «grâce à qui le vers classique, cassé, désarticulé, se plia à des règles nouvelles,

le plus souvent non écrites» et dont «les desseins, ignorés de lui-même au temps de Nourmahal-la-Rousse, ... le menaient droit... au rocher surhumain de Guernesey, sans lequel, dit Barrès, ou à peu près, l'avenir ne l'aurait point aperçu.» On sait qu'avec Rimbaud d'abord, puis Apollinaire, l'alexandrin s'était totalement «libéré». Aragon allait-il leur emprunter ce vers disloqué pour atteindre la conscience populaire ? Il doutait certes que cette forme de vers pût être perçue comme «régulière», pour l'oeil comme pour l'oreille, par ceux à qui elle était destinée, puisqu'il écrivait, dans le même article (p. 72), à propos de «l'escalier... dérobé» d'Hernani : «cette innovation romantique demeure à l'heure qu'il est encore une leçon d'intolérable lyrisme à qui n'est pas poète...». Sans doute Aragon exagérait-il un peu l'ignorance de ses lecteurs potentiels lorsqu'il énonçait cette affirmation, mais il répondait par avance aux critiques qui n'allaient pas manquer d'être formulées, aussi bien sur son retour à un vers d'apparence traditionnelle que sur les irrégularités variées contenues dans ses poèmes. D'un autre côté, sa référence à Villon permettait de supposer que, s'il fallait remonter plus haut que Victor Hugo pour trouver un vers «traditionnel», Aragon n'excluait pas de renouer avec la tradition médiévale.

Il existe peu d'études sur la poésie d'Aragon ; encore concernent-elles plus les sources de son inspiration, de son lyrisme, que sa technique proprement dite. Nous procéderons essentiellement à l'analyse intrinsèque des textes tels qu'on les trouve dans les différentes éditions du *Crève Cœur* (liste en tête de notre bibliographie, p. 307) et, pour trois poèmes, dans les manuscrits dont l'auteur a fait don au CNRS en 1977 (cf. *infra* p. 303).

Nous avons enfin la chance de posséder un enregistrement, par Aragon lui-même, d'un des poèmes du *Crève-Cœur*, LES LILAS ET LES ROSES. Cette interprétation est particulièrement précieuse pour notre étude des rythmes, étant donné que la diction d'un vers dépend souvent, nous le verrons, d'un choix subjectif entre plusieurs scansiones possibles. Il est également possible d'écouter, à la phonothèque de Radio-France, le poème AH PARLEZ-MOI D'AMOUR enregistré clandestinement par Aragon en avril 1944 en vue d'une émission lors de la Libération.

Nous ferons naturellement appel aux déclarations de l'auteur chaque fois que celles-ci peuvent aider à pénétrer ses «secrets de fabrication». Pour les témoignages des contemporains, il y sera fait référence uniquement lorsqu'ils apportent une information utile à notre sujet.

Ajoutons qu'étant donné la complexité des phénomènes rythmiques, qui s'entrecoupent sans toujours se recouper, la méthode s'imposait de les étudier à partir de l'analyse stylistique du vers, en les regroupant suivant un ordre aussi logique que possible, les problèmes s'enchaînant les uns les autres.

Une mise au point liminaire est consacrée au compte des syllabes des alexandrins dont quelques-uns ne méritent effectivement ce nom qu'«en apparence», pour reprendre les mots d'Aragon (*Aragon parle*, p. 137). Nous étudierons en particulier les éléments dont l'interprétation est différente dans la prosodie traditionnelle et dans la langue prosaïque moderne et qui peuvent, de ce fait, poser un problème d'interprétation : la diérèse et l'*e* caduc. Nous chercherons également si l'on peut attribuer quelque valeur métrique au silence introduit à l'intérieur du vers pour compenser une absence de syllabe.

L'étude du rythme accentuel commence par l'étude de la douzième syllabe, qui marque la fin du vers et qui est toujours renforcée par la rime dans *Le Crève-Cœur* : on peut en effet se demander si Aragon a réussi à concilier les exigences des rimes nouvelles qu'il préconise et la coïncidence entre le vers et la phrase, qui est la caractéristique de notre poésie traditionnelle. L'analyse des coupes principales à l'intérieur du vers part de l'étude de la sixième syllabe, à cause de la place prédominante qu'elle occupe dans l'histoire de l'alexandrin ; il est difficile d'imaginer un alexandrin «traditionnel», ne fût-ce qu'«en apparence», où la sixième syllabe ne jouerait aucun rôle particulier. Plusieurs questions se posent. Le vers se prête-t-il à une division binaire ? En ce cas, la césure pratiquée par Aragon est-elle conforme à la tradition classique ? Le poète pratique-t-il certaines formes de césure courantes au Moyen âge, et proscrites par la suite ? Existe-t-il une coïncidence exacte entre la césure et une coupe grammaticale ? La structure binaire d'un vers s'impose-t-elle au point d'exclure toute autre structure ? Dans le cas où le vers se prêterait à deux structures, y a-t-il lieu de choisir exclusivement l'une ou l'autre ? En l'absence de division binaire, quelles sont les structures de prédilection du poète ? Recourt-il au trimètre hugolien ? A l'alexandrin libéré d'Apollinaire ? Ou à une forme difficile à distinguer de la prose, dont *Persécuteur* et *Hourra l'Oural* fournissaient des exemples ? Les coupes principales une fois déterminées, on cherchera quelle était la contribution apportée par les coupes secondaires à l'organisation rythmique du vers.

Il restait à étudier : d'une part le mouvement rythmique, dans ses variations dues au passage d'une structure à une autre, et dans les effets de «contrepoint», perceptibles dès la première lecture du recueil ; de l'autre, le rôle des différents modes d'enchaînement phonique, qui participent si étroitement à l'euphonie du vers d'Aragon qu'il est difficile de les dissocier de l'étude du rythme.

Cette enquête minutieuse devait permettre de dégager une conclusion d'ensemble sur la forme d'alexandrin choisie délibérément par Aragon comme la plus accessible «à tous», au début de la dernière guerre, et aussi de préciser la nature et la date du «tournant» que l'on perçoit à la lecture du recueil.

CHAPITRE II

MISE AU POINT LIMINAIRE : DÉCOMPTE SYLLABIQUE

Le vers du *Crève-Cœur* est apparemment un vers compté et Aragon le présente comme tel, toujours associé par lui à la rime. Parmi les alexandrins, nous incluons cinq vers qui, à première vue, ne comportent pas les douze syllabes réglementaires :

- | | | |
|----|----|--|
| IV | 1 | Hilversum Kalundborg Brno L'univers crache |
| V | 21 | Parlez d'amour car tout le reste est crime |
| VI | 9 | Toujours pas à tes galons Capitaine |
| | 14 | DCA dragons portés sapeurs N'en jetez plus |
| IX | 11 | La guerre et sept ans de mort l'infanterie |

Car on doit considérer comme s'ils étaient des alexandrins ces vers constitués de dix, onze ou treize syllabes : ils sont intégrés dans des suites d'alexandrins avec lesquels ils riment, et ils ne répondent ou ne correspondent à aucune autre sorte de vers dans la strophe ou le poème auxquels ils appartiennent. On verra d'ailleurs que trois d'entre eux méritent effectivement à part entière le nom d'alexandrins.

Les deux points litigieux, pour le compte des syllabes du vers, ont toujours été la diérèse et l'*e* caduc, l'usage de l'une et de l'autre étant régi par des règles anciennes fondées sur la prononciation qui était en usage à l'époque où elles ont été établies et qui s'est quelque peu modifiée au cours des siècles. Les cinq vers atypiques ne comportant pas de diérèse litigieuse, nous avons vérifié si ces «alexandrins» comprenant un nombre de syllabes autre que douze ne pourraient pas être régularisés par une interprétation particulière de l'*e* caduc, ou quelque autre procédé.

I. - L' E CADUC

Pour le compte des syllabes comprenant un *e* caduc, comme pour la diérèse, Aragon respecte dans l'ensemble les règles de la prosodie classique :

- dans le corps du vers, l'*e* est compté devant consonne

I 3 Le ciel creuse des trous entre les feuilles d'or

- il y a élision devant une voyelle

IX 37 C'était un soir de Troie en proie aux bien-aimées

- dans les désinences verbales, l'*e* non prononcé entre voyelle et consonne n'est pas compté

VIII 39 J'oublierai j'oublierai j'oublierai j'oublierai

I 36 Où les gens qui parlaient de nous disaient Eux deux

Les enregistrements d'Aragon, en particulier *LES LILAS ET LES ROSES* (cf. discographie, *infra* p. 315), révèlent que le poète a une diction plus accentuelle que syllabique. Tout en omettant fréquemment de prononcer l'*e* caduc devant consonne dans le corps du vers, il maintient fermement l'équilibre rythmique par un jeu de compensations, soit par l'allongement de la syllabe accentuée précédant celle qui comprend l'*e* caduc, soit par un silence correspondant approximativement à la syllabe omise. Nous reviendrons sur l'interprétation par Aragon de ses propres vers à propos du rythme.

Sur les cinq vers «irréguliers», trois vers, qui présentent onze ou treize syllabes selon le compte traditionnel, peuvent être «régularisés» par une interprétation particulière de l'*e* caduc. (Les deux autres, V 21 et VI 9, appartiennent à l'ensemble de trois poèmes, groupés sous le titre PETITE SUITE SANS FIL. Ils ont dix syllabes : nous les étudions p. 30 sq.).

1) Passons rapidement sur le cas du premier de ces trois vers

IV 1 Hilversum Kalundborg Brno L'univers crache

dont la normalisation est aisée et indiscutable. Les douze syllabes sont obtenues grâce à la vocalisation du *r* intérieur de *Brno*, conforme à la prononciation courante de ce nom de ville de Moravie, qui serait quasiment impossible à prononcer sans l'insertion de quelque support vocalique à l'intérieur des trois consonnes. La «liberté» d'Aragon, pour la scansion de ce vers, est dictée par sa connaissance de la prononciation locale comme de la réalité articulatoire.

2) Pour le second vers,

VI 14 DCA dragons portés sapeurs N'en jetez plus

l'interprétation permet facilement d'obtenir un total de douze syllabes : la chute de l'*e* caduc intérieur dans l'expression familière, voire un peu vulgaire, *N'en j(e)tez plus*, dont la venue provoque une détente après l'énumération des termes militaires, *DCA dragons portés sapeurs*, dénuée de logique et de rythme, qui se poursuit dans l'octosyllabe suivant avec *Hippomobiles Groupes Z*. L'insertion de cette expression populaire dans une suite de termes militaires crée un effet de contraste qui s'apparente à celui des «collages», technique à laquelle Aragon s'est plusieurs fois référé¹. Le procédé consiste à «plaquer», à l'intérieur de la poésie, une expression cliché, ou une suite de mots empruntée à un autre texte (journal, affiche, etc.).

La disparition d'un *e* caduc à l'intérieur d'un mot, en ce qui concerne le compte des syllabes, est un phénomène caractéristique de la poésie moderne. C'est cette «syncope» qui «sans artifice, assure le rythme alexandrin de ce vers d'André Breton»

¹ Voir notamment dans :

- Dominique Arban, *Aragon parle*, p. 134 ;
- Jean Sur, *Aragon, le réalisme de l'amour*, p. 163, note d'Aragon en bas de page ;
- Aragon, *Pour un réalisme socialiste*, p. 40.

Si seul(e)ment il faisait du soleil cette nuit

(cité par J. Mazaleyrat, *E.M.F.*, pp. 69 à 73, dans lesquelles il définit cette «liberté» moderne et les problèmes qu'elle pose à l'interprétation).

L'écart par rapport à la règle, que constitue ce phénomène dans le vers VI 14, accentue l'effet de contraste du «collage». Comme la syncope est conforme à la diction commune de *N'en j(e)tez plus*, il est permis de penser qu'Aragon a conçu cet écart, justifié par le «sens supérieur» du vers, comme un élément de réalisme et une contribution au mélange des genres qu'il préconise.

Cette interprétation va dans le sens du naturel, de la concordance entre la diction et le ton du vers. Il reste qu'on n'en trouve pas d'autre exemple dans *Le C.C.*, ni à notre connaissance dans la poésie comptée d'Aragon. Mais le poète pratique la syncope en disant ses vers, à des fins expressives ou par souci de réalisme.

Le manuscrit original du poème (cf. *infra* p. 303) montre que la présence de treize syllabes dans ce vers ne peut être attribuée à une négligence du poète mais qu'elle révèle une double hésitation. En effet, Aragon avait d'abord écrit *DCA dragons montés sapeurs N'en jetez plus*. Sur le manuscrit : *montés* est corrigé et transformé en *portés*, modification sans conséquence métrique, mais *sapeurs* est barré clairement et remplacé par le monosyllabe *train*, qui rend au vers ses douze syllabes traditionnelles. Cette dernière correction sera transcrite dans la première publication du poème (in *Mesures*, janvier 1940), *DCA dragons montés train N'en jetez plus*, alors que la substitution de *portés* à *montés*, indiscutable mais moins visible sur le manuscrit, n'apparaîtra que dans l'édition du *C.C.* chez Gallimard en 1941, où elle sera associée, définitivement cette fois, à *sapeurs*, auquel Aragon sera revenu.

3) La «régularisation» du troisième vers (IX 11) est moins évidente. Faute de posséder le manuscrit original, qui nous apporterait peut-être quelque éclaircissement, nous le replacerons dans son contexte proche, c'est-à-dire la phrase, au sens syntaxique du terme :

- | | | |
|----|----|---|
| IX | 10 | Hélène écoute Hélène il nous vaut ton berger |
| | 11 | La guerre et sept ans de mort l'infanterie |
| | 12 | Des songes décimés Marthe Elise et Marie |
| | 13 | Qui voient fuir les saisons sans que Pierre ou Roger |
| | 14 | Aient pris dans leurs bras lourds le blé pour l'engranger |

On constate que, lu selon les règles traditionnelles, le vers 11 ne contient que onze syllabes. S'agit-il simplement d'un vers tronqué, d'un vers de onze syllabes, comme on rencontre ailleurs deux vers de dix syllabes alors qu'on en attend douze ? Ou convient-il plutôt de procéder à la normalisation de cet «alexandrin» en omettant l'élision de l'e final de *guerre* devant voyelle ?

On sait que l'élision n'était pas toujours observée au Moyen âge² ; les poètes modernes y renoncent aussi à l'occasion³. On trouve un exemple de non-élision devant voyelle, chez Aragon, dans *Le Nouveau Crève-Cœur* (1948), où, dans le poème PETITE ÉNIGME DU MOIS D'AOÛT, on relève, parmi des alexandrins, le vers «Ça rend le facteur triste instantanément».

Cette solution se justifie, au vers IX 11, pour son expressivité. En effet *La guerre* apparaît comme le véritable objet direct de *vaut* (IX 10) ; les groupes de mots suivants - *sept ans de mort / l'infanterie / Des songes décimés / etc.* - n'en constituent qu'une illustration, qui s'étend jusqu'à la fin du vers 14 : il ne s'agit pas d'autre chose que de *La guerre*, le thème et la raison d'être du C.C., sans laquelle toutes les catastrophes énumérées n'existeraient pas. La conjonction de coordination *et* relie des éléments de même nature grammaticale mais non de même valeur. Or, l'hiatus provoqué par l'omission de l'élision met en relief le rejet *La guerre*. Aragon a trouvé un moyen de forcer le lecteur à interrompre son débit et la rupture imprévisible de l'enchaînement syllabique accentue le ton tragique de la strophe, pour contraster avec la légèreté apparente de la strophe précédente. Grâce à cette lecture, le vers se trouve pourvu d'une structure binaire, qui est renforcée par le parallélisme rythmique des deux hémistiches, dont chacun commence par un rejet de deux syllabes :

La guerre / et sept ans // de mort / l'infanterie

Malgré le caractère satisfaisant de cette normalisation, on ne doit pas oublier qu'il ne s'agit que d'une interprétation, destinée à transformer un vers de onze syllabes en alexandrin.

Une autre solution se présente : l'insertion d'un silence à l'intérieur du vers pour compenser la syllabe manquante. Bien que la valeur métrique du silence soit discutée, nous envisagerons cette éventualité. Ce silence compensatoire pourrait prendre place après l'un ou l'autre des

² J. Malazeyrat (*E.M.F.*, p. 59), cite Ruteboeuf : «Qu'en dites-vous ? Que il vos semble».

³ *O.C.*, p. 66, note 1 : J.M. relève le vers qui nous occupe, ainsi que deux vers de Verhaeren et de René Char.

groupes rythmiques :

- après *La guerre*, son effet ne serait alors guère différent de celui qui résulte de l'absence d'élision. Il aurait également pour conséquence la rupture de la chaîne parlée après «*guerre*». Le silence peut alors être considéré comme une simple interprétation - réaliste, puisque conforme à la prononciation courante comme au sens - de l'*e* final non élidé. Il n'a donc pas d'autre valeur métrique que celle de l'*e* final non élidé ;

- après *et sept ans de mort*, on aurait un vers divisé en deux groupements de longueur inégale : sept syllabes d'une part et un silence suivi de quatre syllabes de l'autre :

La guerre / et sept ans de mort /- / l'infanterie
2 + 5 4

(Osera-t-on rapprocher le nombre 7 des syllabes et les «*sept ans de mort*» ? Simple coïncidence ou volonté délibérée ?). Les deux termes *guerre* et *mort* seraient alors présentés dans une sorte de progression affective, le silence traduisant l'émotion soulevée par l'évocation de la mort, point culminant de l'énumération et conséquence inéluctable de la guerre. Il permettrait aussi de reprendre souffle pour développer le sujet. Pourtant cette diction est moins convaincante, sans doute parce qu'elle ne s'intègre pas, comme l'autre, dans le cadre de la structure binaire, qui reste la structure de base de l'alexandrin du C.C.. Elle met certes en valeur le mot *mort*, mais moins efficacement que le rejet redoublé lorsqu'on maintient la structure binaire.

Quelle que soit l'interprétation retenue, il reste que nous sommes en présence d'un vers irrégulier, différent des autres, discordant par le nombre des syllabes ou par l'hiatus que constitue la non-élision. Ainsi est traduite la discordance criante qui existe entre l'amour, la beauté d'Hélène, et l'horreur de la guerre qu'elle provoque. Un tel vers ne peut avoir qu'un caractère exceptionnel : sa valeur poétique repose essentiellement sur le contraste qu'il forme avec son contexte.

Il apparaîtrait, somme toute, que les trois vers que nous venons d'examiner peuvent être considérés comme des vers de douze syllabes, donc mériter le nom d'alexandrins, grâce à trois interprétations différentes, non traditionnelles, de l'*e* caduc, «voyelle variable et mobile» (J. Mazaleyrat, *E.M.F.*, p. 58) :

- l'introduction d'une sorte d'*e* imposé par la succession de trois consonnes, puisque la vocalisation de la consonne n'existe pas dans notre langue ;

- la syncope, justifiée par le ton populaire de l'expression *N'en j(e)tez plus*, à laquelle convient une diction anti-poétique, prosaïque. A cet égard, on est surpris par l'inconsistance de l'attitude d'Aragon, qui maintient et compte, contre toute attente, l'*e* du «*Petit Quinquin*» (XV 19) de la chanson en patois lillois de Desrousseaux, dont le titre est toujours transcrit comme «Le P'tit Quinquin» ;

- l'omission de l'élision d'un *e* final de mot devant voyelle, par une diction contraire à la tendance naturelle du français, mais justifiée ici par le sens tragique du vers qui autorise une rupture expressive de la chaîne verbale.

On regrette de ne pas posséder, pour ces deux derniers vers, un enregistrement d'Aragon, qui nous éclairerait sur sa propre interprétation rythmique des alexandrins en question.

II. - UNE HYPOTHÈSE : LE SILENCE MÉTRIQUE

La présence dans un système alexandrin de deux vers de dix syllabes qui ne peuvent être «complétées» par aucun artifice de diction

V 21 Parlez d'amour car tout le reste est crime

VI 9 Toujours pas à tes galons Capitaine

nous oblige à rechercher un autre moyen pour remplacer les syllabes manquantes, celui que nous n'avions fait qu'envisager à propos du vers IX 11, l'introduction d'un silence compensatoire dans le corps du vers, et à poser, au préalable, un problème de principe : peut-on considérer le silence comme un élément métrique ?

On sait que, dans le théâtre grec antique, la versification permettait l'insertion d'un silence, appelé «catalexe», à la fin de certains vers, mais aussi dans le corps même du mètre. En est-il de même dans le vers français ? Les avis des théoriciens divergent à cet égard. Nous prendrons en exemple deux positions extrêmes :

- J. Romains et G. Chennevière mentionnent le vers «incomplet» dans lequel «il convient de voir... dans les syllabes manquantes une sorte de silence métrique» (*Petit Traité de Versification*, p. 90) ;

- Y. Le Hir, de son côté, écrit : «les silences... ne corrigent en rien les écarts de durée ; l'inégalité reste certaine avec eux et sans eux» (*Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens du XVI^e siècle à nos jours*, p. 193).

Quoiqu'opposées, ces deux affirmations semblent comporter chacune une part de vérité. Il est certes difficile d'envisager une comptabilisation du silence. Le silence dans la poésie ne peut être assimilé au silence musical, qui est transcrit par un signe indiquant sa longueur et qui occupe une durée déterminée dans la mesure. Prenons garde d'éviter toute confusion entre deux arts de nature aussi différente que la musique et la poésie. Le silence dans la poésie, ne pouvant être mesuré, n'a donc pas à proprement parler de valeur métrique ; c'est pourquoi, en l'absence d'indication de l'auteur sur sa place et sa durée, on ne peut le retenir comme élément significatif dans un chapitre consacré au vers compté.

Néanmoins, dans la lecture des vers, comme de la prose, l'insertion libre d'un silence plus ou moins prolongé reste le privilège inaliénable de l'interprète. La production du silence est intimement liée à la respiration et traduit - ou trahit - les sentiments qu'éveille le texte chez le lecteur. Et ce silence, pour être facultatif, n'est pas pour autant sans conséquence. Dès que l'on considère que le rythme de la poésie française ne repose pas sur le seul compte des syllabes, mais qu'il est aussi déterminé par le retour de l'accent tonique à intervalles comparables, on comprend aisément comment l'interprète peut utiliser le silence comme élément compensatoire pour allonger un intervalle et assurer ainsi l'équilibre rythmique. On observe couramment ce procédé chez les acteurs qui ont à dire des vers comportant des *e* caducs comptés : afin de donner au vers une prononciation plus naturelle, plus conforme à la prononciation moderne, l'acteur n'articule pas, ou presque pas, l'*e* final de mot devant consonne ; il compense son omission par un allongement de la voyelle tonique précédente ou par un silence qui correspond approximativement à la durée de la voyelle omise. Aragon lui-même recourt à ce procédé lorsqu'il interprète ses propres poèmes. Ainsi, dans certaines conditions, le silence participe à l'équilibrage rythmique du vers et fournit à l'interprète un moyen de «régulariser», ou tout au moins de camoufler, un vers «faux».

Les deux vers «incomplets» que nous allons étudier appartiennent respectivement au deuxième et au troisième poèmes d'un ensemble de trois pièces, qui a pour titre *PETITE SUITE SANS FIL*. Etant donné que ces vers figurent chacun dans une suite d'alexandrins, qu'ils répondent par la rime à des alexandrins, et qu'il n'existe aucun autre vers de dix syllabes dans ces poèmes, il est exclu de les considérer comme des décasyllabes proprement dits. On ne peut donc les traiter que comme des

«alexandrins», aussi «faux» soient-ils. Et nous devons nous borner à analyser l'effet que produit chacun dans son contexte.

Le vers V 21 appartient à une strophe intéressante en raison tant du jeu des répétitions que de l'agencement des rimes. Si ce vers ne choque pas l'oreille comme le ferait normalement tout décasyllabe inséré dans une suite d'alexandrins, c'est sans doute à cause de l'effet de décalage créé par la présence, à la fin du vers 20, d'un contre-rejet de deux syllabes, *parlez*, qui se rattache logiquement au vers 21 avec lequel il forme une suite de douze syllabes. Cette «double appartenance» de *parlez*, qui flotte entre deux groupes de dix syllabes, qu'il complète tous les deux, explique l'illusion d'alexandrin donnée par le vers 21. On remarque aussi que la rime du vers 22 est constituée par les deux proclitiques *par les* qui se rattachent grammaticalement au vers 23. Ainsi, du point de vue syntaxique, les quatre premiers vers de la strophe comportent une succession de groupements de dix syllabes :

- | | | |
|---|----|---|
| V | 19 | (Mais si) Parlez d'amour encore et qu'amour rime |
| | 20 | Avec jour avec âme ou rien du tout (parlez) |
| | 21 | Parlez d'amour car tout le reste est crime |
| | 22 | Et les oiseaux ont peur des hommes fous (par les) |
| | 23 | Branchages noirs et nus que l'hiver blanc dégrime |

Il apparaît aussi que ces «décasyllabes» cachés riment entre eux. Pure coïncidence ? On a peine à le croire chez un poète aussi conscient qu'Aragon. Nous reviendrons plus loin sur ces curieuses superpositions rythmiques.

Cependant ces considérations ne résolvent pas le problème de l'interprétation du vers V 21, pour lequel on peut hésiter entre deux solutions :

- marquer les «décasyllabes» en les détachant de «l'appendice» bisyllabique qui les transforme en alexandrins ? Il suffit, pour ce faire, de prononcer *Mais si* (V 19), *parlez* (V 20), *par les* (V 22), sur un registre différent du reste du vers. Le vers V 21 s'intègre alors tout naturellement dans le contexte⁴ ;

- simplement suppléer aux deux syllabes manquantes par une pause de durée équivalente ? L'alexandrin incomplet se trouverait alors rééquilibré par le «silence métrique» mentionné par J. Romains. Cette interprétation est assez plausible dans ce poème où un blanc remplace l'avant-dernier vers, à la dernière strophe :

⁴ L'enregistrement de 1944 confirme cette hypothèse (cf. *supra* p. 19).

- V 33 Je parlerai d'amour dans un lit plein de rêves
 34 Où nous serons tous deux comme l'or d'un anneau

 35 Et tu me rediras Laisse donc les journaux

L'omission délibérée d'un vers entre V 34 et V 35 et son remplacement par un silence ne fait aucun doute : la disposition des rimes comme la typographie l'attestent. L'omission délibérée de deux syllabes au vers 21 est tout aussi évidente, leur «place» ne l'est pas, puisqu'aucun blanc ne l'indique. Toutefois, du point de vue de la syntaxe comme du sens, les dix syllabes du vers se divisent en deux groupes inégaux : *Parlez d'amour / car tout le reste est crime*. De cette répartition nette des syllabes, il ressort que le deuxième groupe *car tout le reste est crime* forme un hémistiche régulier de six syllabes : la pause destinée à compenser les deux syllabes manquantes devra donc être située dans la première partie du vers, afin d'assurer la symétrie des deux hémistiches :

- au début du vers,

/- / Parlez d'amour // car tout le reste / est crime

d'amour se trouve alors en fin d'hémistiche, à la césure - comme dans les neuf vers précédents du poème - et également associé au verbe *parler* sous différentes formes (*Ah parlez moi d'amour* 1-3-5 ; *Vous parlerez d'amour* 7-11 ; *Ne parlez pas d'amour* 13 ; *Ne parlez plus d'amour* 15-17 ; *Mais si Parlez d'amour* 19) qui rappellent la rengaine chantée avant-guerre par Lucienne Boyer : «Parlez-moi d'amour, Redites-moi des choses tendres...» ;

- à la césure, avant le second hémistiche,

Parlez d'amour /- // car tout le reste est crime

on obtient une interprétation plus affective, qui met en valeur le deuxième hémistiche et le contraste *amour/crime*. Cette interprétation renforce l'illusion que les deux dernières syllabes du vers 20, *parlez*, font partie du vers 21.

La place de la pause est affaire d'interprétation, de nuance. Il ne nous appartient pas d'en décider. Notre propos visait avant tout à déterminer si l'on pouvait envisager ce silence virtuel comme un élément rythmique compensatoire : il semble indéniable que, grâce à ce procédé,

le vers se rapproche de l'alexandrin de structure binaire que l'on attendait.

Une autre interprétation, plus simple, moins subtile, qui ne serait peut-être pas pour autant moins adaptée, consisterait à ne chercher aucune compensation aux deux syllabes manquantes : la fin anticipée du vers incomplet donnerait à celui-ci un ton abrupt convenant à la violence du mot à la rime, *crime*, dont il accentuerait le contraste brutal avec *amour*. Cette dernière interprétation aurait pour effet de détruire jusqu'à l'illusion d'alexandrin que pouvait donner le vers. Un fait, que l'on peut estimer significatif, vient à l'appui de cette dernière suggestion : il aurait été facile à Aragon qui, dans le même poème, indique clairement, au moyen d'un blanc, le silence qui doit correspondre à l'absence d'un vers, de marquer également par un blanc la place des deux syllabes absentes au vers V 21. Il ne l'a pas fait . L'hypothèse du silence compensatoire s'en trouve affaiblie.

A propos de l'absence de ponctuation, Aragon écrit : «J'aime les phrases qui se lisent de deux façons... Cette équivoque volontaire est un enrichissement du sens» (*Entretiens avec Francis Crémieux*, p. 151). Cette remarque traduit un sentiment assez général pour que nous n'hésitions pas à la citer à propos de l'interprétation d'un vers incomplet. A l'intelligence et à la sensibilité du lecteur est laissée la liberté de l'interprétation du vers, tâche particulièrement délicate lorsque celui-ci constitue une exception par rapport à un ensemble assez cohérent.

Le dernier « alexandrin » incomplet

VI 9 Toujours pas à tes galons Capitaine

appartient - comme le vers VI 14 *DCA dragons portés sapeurs N'en jetez plus* - au poème CHANT DE LA ZONE DES ÉTAPES, dont nous connaissons le manuscrit original (cf. photocopie du manuscrit, *infra* p. 305). Or, sur ce manuscrit, comme dans la première édition du poème (dans *Mesures* janvier 1940), le vers 9 contient douze syllabes régulièrement comptées :

Toujours pas à tes galons d'hiver capitaine

Dès l'édition Gallimard de 1941 (Collection «Métamorphoses»), apparaît sa forme définitive de dix syllabes, sur laquelle Aragon ne reviendra jamais. Nous ignorons pour quelle raison le poète en est venu

à supprimer deux syllabes d'un alexandrin régulier⁵, Le résultat est clair : un alexandrin tronqué dont la brièveté est saisissante.

Considérons l'ensemble du poème dont est extrait ce vers : comme les deux autres poèmes de *PETITE SUITE SANS FIL* à laquelle il appartient, ce poème est un des moins traditionnels du C.C., en ce qui concerne la forme. Aragon y multiplie les jeux de rimes, dont certaines frisent l'extravagance (VI 37 *nos fils aiment*, 38 *un défi sème*, 39 *nos emphysèmes*). Dans les trois premières strophes, seul le vers 4 est pourvu d'une structure binaire classique. Le rythme des autres alexandrins du poème, différents les uns des autres, est peu marqué, affaibli par des enjambements à la rime et à la césure.

Dans la strophe qui nous intéresse,

VI	6	Celui qui se rase en plein vent
	7	Un oeil sur son miroir-réclame à la fontaine
	8	A quoi rêve-t-il en sifflant mirlitontaine
	9	Toujours pas à tes galons Capitaine
	10	Celui qui se rase en rêvant

le vers 9 succède à deux alexandrins dans lesquels le vocabulaire familier, humoristique, apte à traduire la cocasserie, l'ironie de la situation (*se rase en plein vent*, *miroir-réclame*), les rimes empruntées à la chanson populaire (*fontaine*, *Capitaine*, *mirlitontaine*), sont utilisés dans des vers au rythme peu marqué (enjambement à la césure du vers 7 et répartition binaire mais asymétrique du vers 8 dont les deux «hémistiches» sont enchaînés par l'effet de la liaison consonantique : *A quoi rêve-t-il / en sifflant mirlitontaine*), qui leur donne un ton prosaïque. A la question posée, *A quoi rêve-t-il*, la brièveté inattendue du vers 9 apporte une réponse de caractère abrupt, qui traduit le sentiment de dérision éprouvé, à l'égard des gradés, par le poète, qui fait rimer *capitaine* avec *mirlitontaine*. Le passage de la 3ème personne à la seconde - *A quoi rêve-t-il / Toujours pas à tes galons* - est perçu comme un clin d'oeil au lecteur, comme la pointe d'humour destinée à détendre une atmosphère lourde.

On note la structure 7/3 du vers 9. Le premier groupement de sept syllabes, *Toujours pas à tes galons*, ne surprend pas car il fait écho au groupement des sept syllabes finales, *en sifflant mirlitontaine*, de

⁵ Aragon a des prédécesseurs illustres : Rimbaud qui «en se citant et en retouchant ses propres poèmes, augmente la dose d'irrégularité métrique» (cf. B. de Cornulier, *Théorie du Vers*, p. 259), et Apollinaire, notamment pour son poème *Les Colchiques*.

l'alexandrin précédent : on trouverait presque naturel qu'au vers 8 de structure 5/7 succède un autre alexandrin de structure identique 5/7 ou inversée 7/5. A l'interprète de juger s'il convient de chercher à atténuer l'effet de surprise créé par l'absence de deux syllabes, en intercalant une pause correspondante avant les trois dernières syllabes (à la place de *d'hiver* ? cf. *supra* p. 33),

Toujours pas à tes galons /-/ Capitaine

pause de nature affective, qui serait propre à exprimer le recul du poète par rapport à la hiérarchie militaire.

Une absence de pause à l'intérieur des dix syllabes aurait pour effet de clore brutalement le vers ; elle soulignerait le contraste entre la dure réalité de la guerre et les rêves du militaire (cf. VI 8 *rêve-t-il*, 10 *en rêvant*).

Un point reste indiscutable : la brièveté du vers VI 9, comme celle du vers V 21, ne peut être attribuée à la négligence ; elle est le résultat de la volonté délibérée du poète, elle est donc destinée à produire un effet particulier, qu'il appartient à l'interprète de traduire en choisissant parmi les diverses dictions possibles.

Le rééquilibrage rythmique, au moyen d'un silence compensatoire, ne relève que de l'interprétation. Le silence n'a pas de valeur métrique propre, il n'est qu'un artifice, destiné à atténuer la disparité d'un vers incomplet. Fait curieux, ces vers «incomplets» semblent être passés inaperçus : il est surprenant que, dans les nombreux écrits où *Le C.C.* est évoqué, on ne trouve aucune mention de vers «mal comptés». Il faut reconnaître que l'introduction, à l'intérieur de ces vers, d'une pause équivalant approximativement à la prononciation de deux syllabes parvient à masquer l'absence de celles-ci et contribue au succès de l'illusion d'alexandrin.

Une conclusion claire se dégage de cette étude numérique. Il va de soi qu'Aragon connaît les règles classiques et veille à s'y conformer : sa correction de sept diérèses fautives pour l'édition de 1946 en est un témoignage. Peut-être est-ce pour éviter d'être taxé d'académisme par les champions du «vers libre» que le poète s'écarte de la règle à quelques reprises. On ne peut considérer les vers «mal comptés» que comme les exceptions qui confirment la règle.

Pour deux des cinq vers qui présentent une irrégularité, Aragon ne fait que se conformer à l'usage :

- prononciation réelle d'un nom de ville étrangère (IV 1 *Brno*) ;

- langue parlée familière, voire populaire (VI 14 *N'en j(e)tez plus*).

Les poèmes du C.C. étant plus ou moins clandestins, donc destinés à être transmis oralement plutôt que lus, il est compréhensible que leur auteur - en deux cas isolés, il faut le reconnaître - ait eu le souci de donner à ses vers un ton réaliste, qui leur confère une « espèce de vraisemblance » comme il le notait à propos des collages (*Pour un réalisme socialiste*, p. 40).

Les trois autres vers étudiés sont incomplets : ils ne comportent que onze ou dix syllabes. La non-élision d'un *e* final devant voyelle peut fournir la syllabe qui manque au vers IX 11. Cette explication est assez convaincante. Cependant, en l'absence d'indication de l'auteur, elle n'interdit pas que l'on envisage un autre moyen de compenser la syllabe absente : le silence. Car c'est à ce dernier procédé, peu orthodoxe, que l'on doit recourir si l'on souhaite « rééquilibrer » les deux vers « incomplets » restants, qui ne contiennent que dix syllabes, auxquelles aucune interprétation particulière du texte ne peut fournir les deux syllabes manquantes.

Le C.C. fut écrit en vers apparemment traditionnels en dépit du mépris dans lequel était tenue cette forme de vers entre les deux guerres. Il n'est pas étonnant qu'Aragon, qui avait autrefois choqué par ses audaces, y ait introduit quelques entorses à la règle, laissant à ses lecteurs la liberté de mettre l'accent sur les écarts ou de les atténuer par la diction.

La « normalisation » d'un vers n'est peut-être pas toujours souhaitable et la clé de toute interprétation ne réside certainement pas dans la recherche de l'atténuation à tout prix des discordances qui figurent dans le texte. Néanmoins, on a remarqué la virtuosité du poète, qui a pris soin, selon son habitude, d'accompagner ces rares vers « faux » de « précautions oratoires » (pour reprendre l'expression qu'il emploie à propos de ses rimes faibles dans *Arma Virumque Cano*, p. 22) : le jeu des répétitions, des allitérations, des rimes, le rythme des autres vers dans la strophe, aussi bien que le sens et le ton du vers, qui justifient une pause expressive pour compenser les syllabes manquantes, expliquent que l'irrégularité de ces deux ou trois vers ait pu passer inaperçue de prime abord. Cette pause compensatoire, pratiquée à l'intérieur d'un vers, n'a sans doute pas de valeur métrique à proprement parler ; elle contribue éventuellement à l'illusion de régularité que peut donner un vers fondamentalement irrégulier.

CHAPITRE III

LE RYTHME ACCENTUEL

I. - GÉNÉRALITÉS

Des nombreuses déclarations d'Aragon, comme des écrits des commentateurs de ses poèmes, il ressort qu'en 1939, après avoir vainement tenté de trouver une forme nouvelle pour la poésie qu'il projetait d'écrire lorsque la guerre éclaterait, le poète a choisi le retour à la forme traditionnelle du vers compté et rimé, pour un motif étranger aux exigences propres de la poésie.

Pourtant la réalité n'est pas si simple. Les alexandrins du C.C., régulièrement comptés, à quelques exceptions près, et toujours rimés, ne sont pas toujours pour autant strictement conformes à la tradition, au vers classique ou romantique «dont ils n'ont que l'apparence extérieure», pour reprendre les termes mêmes d'Aragon (*Arma Virumque Cano*, p. 26). Il va de soi qu'une succession de syllabes quelconques, même «mariées» par la rime, ne posséderait pas les qualités recherchées par le poète, à cette époque, et en particulier l'aptitude à la mémorisation que requerrait la réalisation de son projet. L'explication de l'effet produit doit être cherchée ailleurs, notamment dans la structure rythmique du vers.

En abordant l'analyse de la structure interne du vers, on s'engage sur un terrain mouvant, fertile en controverses. Paul Valéry, pourtant

expert en définitions, avoue son incapacité à cerner la notion de rythme : «J'ai lu ou j'ai forgé vingt définitions du rythme dont je n'adopte aucune...» (*Variété III*, p. 48). Le rythme du vers français est en effet une réalité fuyante, qui résiste à l'analyse. Et son ambiguïté est inhérente à sa nature, puisqu'il résulte de la superposition, ou de la combinaison, d'accents d'ordre différent :

- l'accent métrique, qui frappe systématiquement certaines syllabes du vers, par exemple la sixième et la douzième dans l'alexandrin traditionnel ;

- l'accent linguistique, dont la place est mobile et dépend de facteurs complexes, souvent subjectifs.

Les diverses tentatives d'analyse du vers, publiées depuis près d'un siècle par les théoriciens, reflètent le désarroi du lecteur devant les œuvres de poètes qui, depuis la fin du siècle dernier, se sont progressivement libérés de l'observance stricte des règles classiques, sans toutefois renoncer totalement à des habitudes métriques dont on est, comme Aragon à l'époque du C.C., amené à se demander si elles ne sont pas indispensables à la perception même du vers.

Car ces règles n'ont pas été définies a priori ; elles ont été peu à peu élaborées, du Moyen âge à l'époque classique, généralement par les poètes eux-mêmes, qui les ont dégagées de la réalité poétique de leur époque. Aussi l'histoire de leur apparition reflète-t-elle l'évolution de la conception du vers au cours des siècles, et les critères de référence doivent-ils être différents selon l'époque où a été composée l'œuvre poétique soumise à l'analyse, puisqu'ils devraient être ceux-là mêmes auxquels le poète s'est référé, consciemment ou non, en composant ses vers. Aragon s'est expliqué, à diverses reprises, sur les critères qui l'ont guidé dans le choix de la forme des poèmes du C.C. (cf. *supra* p. 16). Toutefois ses déclarations laissent dans l'ombre beaucoup de points, que nous tenterons de préciser.

II. - DÉCOUPAGE DU VERS — PRINCIPAUX PHÉNOMÈNES DE DISCORDANCE

Afin d'être en mesure d'esquisser un commentaire des structures rythmiques de l'alexandrin du C.C., nous commencerons par examiner les «coupes» principales de chaque vers en partant de l'étude des deux syllabes de l'alexandrin dont l'accentuation a été codifiée : la douzième, qui marque la fin du vers, et la sixième, qui a marqué pendant des siècles la fin de l'hémistiche. Cet examen préalable devrait permettre de mesurer le degré de concordance entre les accents linguistiques et les

accents métriques traditionnels, et éventuellement de distinguer, dans ce recueil, la part empruntée à la tradition classique ou romantique des éléments nouveaux qui sont le témoignage de l'époque contemporaine, d'un tempérament original ou, par-delà la tradition classique, d'un retour à des formes plus anciennes.

Les critères de la concordance entre le mètre et le rythme linguistique sont difficiles à préciser, et le seront sans doute toujours, car ils ne peuvent être entièrement objectifs, le rythme linguistique français étant fondé sur le retour d'accents dont la place dépend non seulement du sens, de la nature, de la fonction ou de la longueur des mots, mais aussi de l'interprétation personnelle, qui résulte de facteurs individuels divers, en particulier d'ordre psychologique.

La nature même de la poésie, dont le rythme repose sur des «retours» de différentes natures (accents métriques, homophonies, rappels syntaxiques), oblige le lecteur à une diction quelque peu ralentie par rapport à la langue parlée courante. Tandis que l'accent du groupe rythmique principal est généralement déterminé par des facteurs objectifs indiscutables (unité sémantique, organisation syntaxique), la détermination des accents secondaires résiste à l'analyse rationnelle, car leur existence et leur place dépendent le plus souvent de facteurs subjectifs, émotionnels et de l'interprétation personnelle, facteurs que l'on peut toutefois tenter d'identifier et d'expliquer. Le rôle de ces accents secondaires est pourtant essentiel dans la poésie, puisque, d'une part, ils sont propres à ponctuer, donc à révéler, les mouvements intérieurs de l'âme et les intentions du poète, et que, de l'autre, c'est sur leur retour que repose souvent la structure rythmique du vers.

Le fait que la phrase dépasse les limites du vers ne suffit pas pour créer un effet de divergence notable ; le dépassement du vers par la phrase est un phénomène fréquent dans notre poésie. La présence à la fin du vers d'un groupe rythmique, nominal ou verbal, complet est généralement suffisante pour créer un effet de convergence entre le vers et le sens, à condition toutefois que, en cas d'enjambement, l'élément rejeté aille jusqu'à la fin du vers suivant. Les Classiques l'avaient senti, qui recommandaient d'avoir «soin d'ajouter aux mots rejetés un développement qui complète le vers» (J. Mazaleyrat cite «le très classique Quicherat (1850)», *E.M.F.*, p. 118). L'effet de discordance est inversement proportionnel à la longueur de l'élément rejeté : il est évident qu'un rejet monosyllabique ou dissyllabique attire plus l'attention

- I 27 Sur ces trois mots moqueurs d'Alexandre Dumas
- 28 Père avec l'ombre de celle que tu aimas

que lorsque l'élément rejeté se prolonge jusqu'à la fin du vers

- XXI 37 Eveillèrent la rime inverse des paroles
38 *Du prêcheur noir et blanc qu'ils avaient bafoué*

Il reste qu'il existe, dans la poésie moderne, de nombreux cas intermédiaires, que n'envisageait pas Quicherat, et qui doivent être soumis à la discussion.

En règle générale, tout dépassement du vers par un élément court qui s'y rattache étroitement par le sens est perçu comme un écart, même si cet élément constitue à lui seul un groupe complet :

- VII 5 Et quand au baccara des nuits vient se refaire
6 *Le rêve si ses doigts de feu dans les nuages*
7 *Se croisent c'est hélas sur des oiseaux de fer*

On a une impression de divergence entre le vers et le sens chaque fois que l'idée, l'image, le sentiment exprimé ne s'intègre pas dans les limites du vers. Tout écart hors de ces limites, par anticipation ou par retard, produit un effet d'autant plus marqué que l'élément extérieur au vers, mais rattaché à lui par le sens, est plus bref. Les principaux phénomènes de discordance qui résultent de ces écarts ont été identifiés ; nous en ferons un rappel rapide.

Constatant que, dans les diverses analyses métriques, les mêmes termes peuvent recouvrir des phénomènes différents, nous avons adopté la terminologie conseillée par J. Mazaleyrat, dans *Éléments de métrique française* :

- «l'enjambement» désigne le débordement du mètre par la phrase sans effet de rupture ni de mise en relief spéciale ;
- «le rejet» désigne le décalage par retard dû à la présence en début de vers d'un élément bref lié par sa construction au vers précédent et qui prend de par sa position une valeur particulière ;
- «le contre-rejet» est le phénomène symétrique du rejet, décalage par anticipation et non par retard.

III. - L'ALEXANDRIN «LIBÉRÉ» :

PRIMAUTÉ DE L'ACCENT DE FIN DE VERS

L'alexandrin du C.C. est un vers hybride. Son auteur déclare revenir à «la tradition» - mot ambigu en ce qui concerne la versification - ; s'il insiste sur la rime, pour lui toujours associée au vers

compté (*Entretiens avec Francis Crémieux*, p. 147), il n'emploie jamais le mot «césure» à propos de son propre vers ; et s'il fait allusion à la structure interne du vers, c'est uniquement en référence à l'agencement phonique de celui-ci. Bien que l'alexandrin régulièrement césuré constitue - nous le verrons plus loin - la grande majorité des alexandrins du C.C., il est toutefois loin d'y être de règle. On voit tout de suite la conséquence : alors que les effets de discordance sont aisément identifiables à la fin du vers, à l'intérieur de celui-ci, ils sont toujours sujets à caution en l'absence d'une césure nette. Sans doute le grand nombre de vers césurés détermine-t-il une réelle «pression rythmique» (pour reprendre l'expression de B. de Cornulier, *Théorie du Vers*, p. 141) et l'hémistiche peut-il souvent tenir lieu d'unité de référence ; mais, lorsque la discordance apparaît, on ne doit pas oublier que le poète qui choisit, en 1939, d'écrire en alexandrins, n'ignore pas que l'alexandrin s'est «libéré» des contraintes classiques et l'hommage qu'Aragon rend à Apollinaire, dans *La Rime en 1940*, contemporaine du C.C., montre quelle sorte d'alexandrin a pu servir de référence au poète. Il va donc de soi que la divergence entre l'hémistiche et le groupe rythmique ne peut être créatrice d'effet que si l'organisation du vers en hémistiches n'est pas supplantée par une autre organisation métrique, ternaire par exemple.

Bien que les accents qui portent sur la sixième et la douzième syllabes aient été les deux repères fixes de l'alexandrin depuis ses origines, la primauté de l'accent de la douzième syllabe sur celui de la sixième est manifeste, puisqu'à l'inverse de l'accent d'hémistiche, dont l'existence même est contestée depuis le XIXe siècle, l'accent de fin de vers ne peut disparaître entièrement sans que soit mise en question l'existence du vers lui-même. De plus la douzième syllabe ne marque pas seulement la limite graphique du vers, elle est en quelque sorte transcendée par la rime, dont l'importance a varié au cours des siècles, mais à laquelle les poètes n'ont jamais renoncé totalement jusqu'à l'apparition du vers libre. Cette importance de la rime semble d'ailleurs atteindre son apogée dans *Le C.C.* où, conformément aux déclarations de l'auteur, elle joue un rôle primordial. C'est pourquoi nous étudierons séparément la concordance entre le rythme linguistique et la fin du vers, avant de rechercher, en partant de l'étude de la sixième syllabe, quelles formes rythmiques a prises l'alexandrin du C.C., en particulier lorsque la sixième syllabe ne peut y jouer le rôle de repère métrique.

CHAPITRE IV

LA FIN DU VERS

I. - PRIMAUTÉ DE LA RIME

1) La rime en 1939

Pour Aragon, au tout début de la guerre, «la dégénérescence de la rime vient de sa fixation, de ce que toutes les rimes sont connues ou passent pour être connues...» (*La Rime en 1940*, pp. 68-69). Cependant loin de désespérer, il recommande deux moyens de rénover la rime : la rime enjambée et la rime complexe, dont «l'emploi simultanée... permet l'emploi dans le vers français de tous les mots de la langue sans exception, même de ceux qui se sont avérés sonorement impairs et que jamais personne n'a jusqu'ici mariés à d'autres mots avec l'anneau de la rime» (*o.c.*, p. 74).

Comme on pouvait s'y attendre, c'est souvent de l'emploi de l'un ou l'autre de ces procédés, ou des deux à la fois, que provient la discordance entre l'accent linguistique naturel et la douzième syllabe qui doit obligatoirement être accentuée, car «le vers compté et rimé est anéanti par le lecteur qui ne s'arrête pas au bout de la ligne, ne fait pas sonner la rime...» (Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, p. 147). Il

nous paraît donc nécessaire d'expliquer en quoi consistent ces deux sortes de rimes, présentées par leur auteur dans *La Rime en 1940*, à l'aide d'exemples tirés du C.C. et de rappeler succinctement leur histoire.

2) La rime complexe

Cette rime, constituée de phonèmes qui appartiennent à des mots différents, n'est ni rare, ni nouvelle dans la poésie française. Au début de la guerre, Aragon, qui possède une connaissance approfondie de la littérature médiévale (comme en témoignent de nombreuses déclarations ou références dans ses écrits et, en particulier, *La Leçon de Ribérac* et la préface à l'*Anthologie de la poésie occitane*), avait rencontré maint exemple de rime complexe dans la poésie du XIII^e au XVI^e siècle. On n'a que le choix de ces rimes, de Rutebeuf à Marot,

- que le procédé serve à constituer la dernière syllabe du vers :

Rent la charte que du cleric *as*
Quoi tu as fet trop vilain *cas*
(Rutebeuf, *Miracle de Théophile*, v. 577-578)

- ou à recréer une homophonie qui s'étend sur deux syllabes ou plus : la rime complexe est alors à rapprocher de la rime équivoque des Rhétoriciens pendant la seconde moitié du quinzième siècle ; on relève, par exemple, les rimes *habondance / a bon dance*, *cornemuse / corne muse*, chez Guillaume Crétin (dont les «jeux de mots» sont cités par Aragon, dans les *Chroniques du Bel Canto*, p. 68, à propos de Max Jacob).

Quicherat (*Traité de versification française*, p. 465) note que «l'art de la Rhétorique par de Croy donne un long catalogue de rimes équivoques, qu'il enseigne à reproduire jusqu'à quatre fois, dans des sens différents», par exemple : *divers, dix vers* (mètre), *dix vers* (insectes), *d'hyvers*... Il ajoute que ces rimes finirent par être discréditées. Nous savons d'ailleurs que Rabelais tourna en ridicule Crétin et ses rimes équivoques.

Ces «jeux de rimes» dédaignés et même condamnés par la Pléiade, puis par les poètes classiques, ne furent repris qu'au XIX^e siècle, par Victor Hugo d'abord, qui les utilisa fréquemment pour donner à la rime sa consonne d'appui : *sèment / s'aiment* (*Contemplations* I 158). On rapprochera ce dernier exemple des rimes du C.C. : VI 36-37 *nos fils aiment / un défi sème*.

Loin de mépriser ces rimes, Victor Hugo prit plaisir à en maîtriser la technique, jusqu'à nous donner cet exercice d'équilibriste dans AMUSEMENTS où *mémorable* a pour écho *même au rable* et *mais, mort, hâble*, dont il est

permis de penser qu'il a pu inspirer quelques exercices de haute voltige similaires du C.C. : *IV Du lundi au (2)/ te dédie Ô (3) / en rade Io (6) / radio (7)*, etc. Or Hugo ne réserva pas ces rimes aux pièces légères ; on en trouve dans *Les Châtiments* :

Et de leur vil tricorne ils ont doré les ganses
Vous bafouez ces gants, ces fracs, ces élégances

On sait qu'Aragon a toujours admiré Victor Hugo ; on en possède de nombreux témoignages, en particulier dans les *Entretiens avec Francis Crémieux* (p. 17), où il fait remarquer «que ce sont les surréalistes qui ont remis la lumière sur Hugo» ; en 1952, il préface une anthologie de Victor Hugo, intitulée *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, puis donne une conférence publiée, *Hugo poète réaliste*, pour répondre aux attaques formulées contre cette anthologie.

A l'instar de Victor Hugo, certains poètes romantiques, et surtout des Parnassiens, soucieux de renouveler la rime et admirateurs de la virtuosité des poètes de la fin du Moyen âge, utiliseront la rime complexe, notamment pour en tirer des effets facétieux. Ainsi Théodore de Banville n'hésite pas à recommander l'emploi des proclitiques à la rime.

On trouve de nombreux exemples de rimes complexes chez les poètes fantaisistes qui vont jusqu'à reprendre la rime équivoque, appelée par Banville «rime milliardaire» :

Drap blanc, satin *cardinalice*
Dans l'ombre du *car dîne Alice* (Jean Pellerin)

La rime complexe sert aussi à composer des homophonies moins exactes mais extrêmement riches : *quatorze sous / aux trois quarts saouls* (J. Pellerin, *LE BOUQUET INUTILE, Poèmes*, p. 30, N.R.F. 1923). Jules Laforgue l'emploie fréquemment ; Mallarmé y recourt aussi dans ses *Vers de circonstance* ; Verlaine, Apollinaire l'adoptent aussi. La rime complexe au début de la dernière guerre ne peut donc apparaître comme une innovation technique. Ces rimes néanmoins, même si elles ont été utilisées par un grand nombre de poètes, figurent à titre exceptionnel dans leur œuvre : les combinaisons de mots susceptibles de constituer des rimes sont loin d'être épuisées. Aragon, qui n'avait guère eu recours à cette technique dans sa poésie d'avant *Le C.C.* (on ne relève que *des astres / désastres* dans *Hourra l'Oural*), y a vu à juste titre un moyen de rénover la rime usée par les siècles, de lui donner une nouvelle jeunesse. Le

procédé avait surtout été réservé à des pièces légères ; la nouveauté consistera à l'employer dans des poèmes inspirés par des circonstances particulièrement graves. Et la constitution de ces rimes sera à l'origine de phénomènes notables de discordance.

3) La rime enjambée

a) La rime coupée

Dans les *Chroniques du Bel Canto* (Noël ou l'École buissonnière, p. 252), Aragon égare le lecteur, en confondant rime enjambée et rime coupée, lorsqu'il proteste contre l'appellation de rime «aragonienne», donnée par certains à «la rime enjambée, ou coupée» dont on a, écrit-il, «beaucoup exagéré l'importance dans (sa) poétique».

Or on cherche en vain des rimes «enjambées», identiques à celles utilisées par Aragon, dans la poésie médiévale ; on y trouve des rimes «coupées», où le mot à la rime est effectivement coupé de sorte que l'une de ses syllabes autre que la dernière constitue la syllabe finale du vers, donc reçoit l'accent de la rime, et que la fin du mot forme le début du vers suivant; le mot comprenant la rime se trouve donc «à cheval» sur les deux vers, déterminant l'enjambement le plus audacieux, celui du mot.

Cette rime se trouve déjà chez Jean de Meung, dans *Le Roman de la Rose* (v. 20024), où elle n'apparaît qu'une seule fois :

20023	Qu'onc preteriz presenz ni fu
20024	Et si vous redi que li fu-
20025	Turs ni ravra jamais presence

On en relève quelques exemples dans *Le Roman de Fauvel* et chez Christine de Pisan.

Tombée en désuétude, elle a été reprise à la fin du XIXe siècle dans des pièces courtes et légères :

- Verlaine l'utilise à l'occasion :

Si je n'avais l'orgueil de vous avoir, à ta
Ble d'hôte, vue ainsi que tel ou tel rasta
(A UNE DAME QUI PARTAIT POUR LA COLOMBIE) ;

- Mallarmé aussi :

Porteurs de dépêche allez vi-
te où mon ami Montaut demeure
c'est, je crois, 8 rue Halévy
(*Vers de circonstance*).

b) *La rime enjambée d' Aragon*

Le principe de la rime enjambée diffère de celui de la rime coupée, qu' Aragon n'a jamais utilisée, sauf peut-être à la fin du vers IX 6 (cf. *infra* p. 58). La rime enjambée ne s' obtient pas au moyen de la scission d'un mot après l'une ou l'autre des syllabes qui le composent ; au lieu de couper le mot à la rime, elle donne à une rime incomplète, généralement vocalique, son complément, grâce à l' adjonction de la consonne initiale du vers suivant par anticipation de l' articulation de cette consonne.

Aragon n'est pas le créateur de la rime enjambée ; lorsqu'il l'a employée, cette rime existait déjà, sous une forme plus évidente, non pas depuis « des siècles » (*Chronique du Bel Canto*, p. 252), mais on la rencontrait épisodiquement dans la poésie française depuis environ un demi-siècle, notamment chez Mallarmé, dans ses *Vers de circonstance* :

A toutes jambes, Facteur, chez l'
Éditeur de la décadence
Léon Vannier, quai Saint-Michel...
(*Éditeurs CXXVIII*).

Cette rime, qui ne portait pas le nom de rime enjambée, pourrait avoir servi de modèle à la rime du vers V 27 :

V 25 Parlez d'amour c'est parler d'elle et parler d'elle
 26 C'est toute la musique et ce sont les jardins
 27 Interdits où Renaud s'est épris d' Armide et l'
 28 Aime sans en rien dire absurde paladin

Lorsqu' Aragon donne la rime du vers V 27 comme exemple de rime enjambée, dans *La Rime en 1940* (p. 73), il ajoute que « l' écriture nous permet au choix d' adjoindre l' au troisième ou quatrième vers... ». La composition de la rime est claire chez Mallarmé et dans cette unique rime enjambée du C.C., où la consonne enjambante est rattachée visuellement au vers 27, même si l' on est conscient qu' elle se rattache phonétiquement au vers suivant : le lecteur se trouve informé de la

composition phonique de la rime dès le premier coup d'œil. Il n'en est pas de même lorsque la consonne enjambante - comme c'est le cas dans toutes les autres rimes enjambées du C.C. - est la consonne initiale du premier mot du vers suivant :

- V 13 Ne parlez pas d'amour J'écoute mon coeur *battre*
 14 Il couvre les refrains sans fil qui l'ont grisé
 15 Ne parlez plus d'amour Que fait-elle là-bas
 16 Trop proche et trop lointaine ô temps martyrisé

Il semble qu'Aragon n'ait pas osé placer en fin de vers la consonne enjambante, lorsqu'elle appartient à un mot plein. Il connaissait pourtant le procédé, puisqu'il avait traduit et préfacé, en 1928, *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll, à l'œuvre duquel il s'intéressait beaucoup. (Il a même intégré dans *Le Roman Inachevé* une traduction du célèbre «Quadrille des Homards»). Comment n'aurait-il pas noté la rime enjambée de la romance de la Tortue :

Who would not give all else for *two p*
ennyworth only of beautiful soup ?
Pennyworth only of beautiful soup ?

Le lecteur peut assez facilement «retrouver» la consonne finale quand la rime complète précède la rime décomposée, s'il connaît le procédé. Il lui suffira d'un léger effort d'attention pour obtenir l'écho fidèle, à la condition que le sens de la phrase s'y prête. L'impression est différente lorsque la rime complète succède à la rime décomposée. L'homophonie de la rime complète est en quelque sorte amorcée, lors de la lecture de la rime décomposée ; et elle l'est d'autant mieux que l'enjambement a été plus «serré». La rime complète fait alors l'effet d'un *accord* musical, pour reprendre la métaphore employée par Aragon, à propos de la rime complexe (*La Rime en 1940*, p. 74).

On peut se demander si ce n'est pas à Apollinaire qu'Aragon emprunta la forme de rime enjambée qu'il fera sienne dans *Le C.C.* :

Les anges les anges dans le ciel
L'un est vêtu en officier
L'autre est vêtu en cuisinier
Et les autres chantent
(LA BLANCHE NEIGE, *Alcools*, 1913).

Grâce à la rime enjambée *officier* rimerait avec *ciel* et l'on pourrait considérer que l'anticipation de *l'*, phonème initial du vers suivant, ouvre l'e fermé d'*officier*, qui répondrait ainsi à l'e ouvert de *ciel* ; mais *officier* rime parfaitement avec *cuisinier* sans qu'il soit besoin de l'adjonction d'aucun phonème. Peut-on parler de rime enjambée à ce propos, ou plutôt d'une assonance «enrichie», qui permet au poète de faire correspondre *ciel* et *cuisinier* par l'intermédiaire d'*officier*, qui fait fonction de relais ?

A la suite d'Apollinaire, les poètes du XXe siècle n'avaient pas hésité à remplacer la rime par des assonances plus ou moins complexes en fin de vers. C'est approximativement à la même époque que, dans leur *Petit Traité de Versification*, J. Romains et G. Chennevière proposent, parmi divers procédés de rénovation de la rime, la rime «par augmentation» : *amorti / domestique* ; ou «par diminution» : *étoiles / toit*. Ces «rimes» ne sont guère différentes des assonances, fréquentes dans *Alcools* d'Apollinaire : *futurs / souviens-tu* et *compagnons / nombre*. Elles sont aussi très proches de la rime enjambée aragonienne, mais plus pauvres que celle-ci en ce qui concerne l'homophonie, puisque cette dernière exige que le vers succédant à la rime incomplète débute par la consonne manquante et que le sens de la phrase justifie la réalisation de l'enjambement phonétique déterminé par l'association de la consonne initiale du vers à la syllabe finale du vers précédent.

Il n'est guère étonnant qu'Aragon, choisissant pour ses vers, en 1939, la forme traditionnelle du vers compté et rimé, ait été tenté néanmoins de profiter des libertés de détail avec lesquelles les lecteurs étaient déjà familiarisés et qui ne pouvaient les choquer. Il avait eu recours à la rime enjambée dès 1919

Cris muets Taffetas noirs Redingotes Crimes
Tous les mannequins ont le même regard *gris*
Mais ce lord a dansé dans un bouge à Paris
Il a des dents d'or et des favoris

(*Feu de Joie*, MADAME TUSSAUD)

et il récidivait, quelques années plus tard,

Les vers luisants les *étoiles*
Se sont accrochés dans les *voiles*
De la nuit odorante

Vois

Les oiseaux assis sur les toits
(*Les Destinées de la Poésie*, 1925-1926, NOCTURNE)

Ces dernières rimes n'étaient pas sans rappeler J. Romains. Le poète avait-il oublié sa première rime enjambée de *Feu de joie* quand, en 1968, il indique, dans ses entretiens avec Dominique Arban (*Aragon parle*, p. 67 note 1), à propos de NOCTURNE, «que la coupure en deux lignes du vers d'abord écrit "De la nuit odorante Vois"... constitue l'invention à proprement parler de cette rime enjambée (*Vois-les*) systématiquement plus tard employée dans *le Crève-Cœur*» ?

On ne peut pourtant accuser Aragon d'avoir recherché la facilité, puisqu'il exigeait de la nouvelle rime que le sens justifiât la réalisation de l'enjambement phonétique, déterminé par l'association de la consonne initiale d'un vers à la syllabe finale du vers précédent. Voyons ce que vaut cette «surenchère à l'enjambement romantique» (*La Rime en 1940*, p. 72).

c) *La rime enjambée et l'enjambement*

Pour Aragon, qui s'en explique dans *La Rime en 1940* (p.73), la rime enjambée «précipite le mouvement d'un vers sur l'autre». Cette description de l'effet produit semble un peu exagérée ; toutefois, il est certain que la réalisation par la voix de la rime enjambée interdit toute pause à la fin du vers, puisque la consonne initiale du vers suivant doit être associée à la dernière syllabe du vers qui comprend la voyelle de la rime.

Lorsque la rime enjambée correspond à un enjambement de la phrase, on peut effectivement admettre, avec Aragon, qu'il s'agit d'une «surenchère à l'enjambement romantique» (*o.c.*, p. 72) ; lorsque l'enjambement de la phrase n'est pas évident, la rime enjambée crée une sorte d'enjambement, de nature phonétique, qui peut modifier, ou tout au moins nuancer le sens strict au profit du «sens supérieur» (*o.c.*, p. 73), notion sur laquelle nous reviendrons (cf. *infra* p. 104). C'est à ce titre que l'effet de la rime enjambée mérite d'être étudié. En effet, le rapprochement des deux vers qui résulte alors de la rime enjambée n'est pas nécessairement d'ordre logique ; il peut aussi bien traduire un mouvement affectif, qu'il est justifié de considérer comme «supérieur» dans un recueil de poèmes où prédomine l'inspiration lyrique.

Le prolongement sans interruption d'un vers par l'autre coïncide exactement avec le sens lorsque le début du second vers se rattache à l'idée exprimée au vers précédent et non à la suite du vers auquel il appartient :

- V 13 Ne parlez pas d'amour J'écoute mon coeur battre
 14 Il couvre les refrains sans fil qui l'ont grisé
 15 Ne parlez plus d'amour *Que fait-elle là-bas*
 16 *Trop proche et trop lointaine* ô temps martyrisé
- XVI 18 Un ours Un châle *Un mort comme un soulier perdu*
 19 *Les deux mains prises dans son ventre* Une pendule

Dans deux cas, le vers dont la consonne initiale est l'appendice de la rime du vers précédent est le prolongement logique, attendu, de la phrase interrompue par un groupe incisé :

- soit un vers tout entier (XXII 37)

- XXII 36 Ce quatrain qui t'a plu pour sa musique *triste*
 37 Quand je te l'ai donné comme un trèfle *flétri*
 38 Stérilement dormait au fond de ma mémoire

- soit un complément circonstanciel antéposé (X 11, second hémistiche)

- X 9 Je me souviens d'un air que l'on sifflait dans l'*ombre*
 10 Dans les temps sans soleils ni chevaliers errants
 11 Quand l'enfance pleurait et dans les *catacombes*
 12 Rêvait un peuple pur à la mort des tyrans

On notera aussi que, dans les deux cas, le phonème enjambant est la consonne initiale d'un mot placé en début de vers grâce à une inversion.

Ailleurs la rime enjambée associe intimement les deux termes d'une comparaison inattendue :

- XI 9 Ô frontaliers ô frontaliers vos *nostalgies*
 10 Comme les canaux vont vers la terre *étrangère*
 11 La France ici finit ici naît la *Belgique*

L'absence de toute pause dans l'énoncé peut simplement être le signe d'une émotion qui s'exprime à travers une organisation de la phrase plus affective que logique. Aragon l'associe :

- à l'affolement des paysans qui, après avoir nommé ce à quoi ils tiennent, implorent la protection du *ciel*

- XX 13 La malédiction des échelles franchies
 14 Devra-t-elle toujours peser sur nos *épaules*
 15 Nos vignes nos enfants nos rêves nos *troupeaux*
 16 La colère du ciel peut-elle être fléchie

- à la violence d'une réaction émotionnelle

- XXI 5 Elle avait inventé pour le coeur fou des sages
 6 Tous les crucifiements d'un *cérémonial*
 7 Ce n'est pas pour si peu qu'on l'excommunia
 8 Livide au vide fait de la fuite des pages

- à l'interruption d'un rêve par la juxtaposition d'une épithète monosyllabique qui rompt *le charme* dans un retour douloureux à la réalité :

- XXII 9 Ou le charme d'un soir dans le port de Toulon
 10 Bref comme est le bonheur qui survit mal à *l'ombre*

Le second poème de PETITE SUITE SANS FIL ne comporte pas moins de quatre rimes enjambées pour 35 vers. Celle qui suit

- V 5 Ah parlez-moi d'amour Les lettres que c'est *long*
 6 De ce bled à venir et retour de Paris

est particulièrement intéressante. Elle relie étroitement *De ce bled* au deuxième hémistiche du vers précédent. L'emploi du mot argotique *bled* prolonge l'effet de la «phrase» entamée, dont les éléments apparaissent par bribes, dans un ordre affectif contraire à l'ordre logique, pour traduire le désarroi du soldat à qui pèse l'isolement. L'anomalie de l'expression finale à *venir et retour de Paris* va dans le même sens et contribue à l'impression générale apportée par cette fin de strophe, qui est un cri du coeur à peine formulé et non l'expression d'une pensée logiquement organisée. L'enjambement phonétique, déterminé par la rime enjambée, correspond à un phénomène naturel dans la langue parlée, où une exclamation spontanée, irréfléchie, est immédiatement suivie de l'explication qui la rendra compréhensible.

La rime enjambée relie toujours des vers liés entre eux par une unité de pensée ou de sentiment. Elle opère un rapprochement entre des

éléments qui ne sont pas nécessairement unis par une articulation syntaxique qui alourdirait l'expression. Au sens strict, elle ajoute un coefficient affectif qui traduit l'émotion qui a inspiré le vers, son "sens supérieur». En aucun cas, l'absence de pause en fin de vers - condition de la rime enjambée - n'est contraire à une diction naturelle. On verra qu'elle se conjugue avec d'autres procédés - enjambement syntaxique, rime coupée, annexée, fratrisée - qui facilitent le passage d'un vers à l'autre, et ainsi contribue au style coulé qui est la caractéristique de la plupart des poèmes du recueil.

Car la rime enjambée n'engendre aucun effet de discordance à proprement parler. Au contraire, Aragon tente de calquer le rythme du vers sur celui de la langue parlée. Cette préoccupation, qui ne lui est pas propre, a été celle de nombreux écrivains, poètes et romanciers, depuis le début du siècle, et l'utilisation dans la littérature des procédés expressifs de la langue parlée, auxquels les auteurs dramatiques seuls avaient autrefois recours, est une des caractéristiques de la littérature moderne. Pour Aragon, cette recherche s'inscrit aussi dans le cadre de sa recherche d'un réalisme de la diction, élément du «réalisme socialiste» en faveur duquel il s'était déclaré dès 1934 (cf. Aragon, *Pour un réalisme socialiste*).

II. - L'EMPLOI DE MOTS NORMALEMENT ATONES A LA FIN DU VERS

Pour pouvoir apprécier le degré de coïncidence entre l'accent de fin de vers et l'accent linguistique, nous centrerons notre examen sur le mot qui contient la douzième syllabe, ou plus exactement la voyelle de la douzième syllabe, puisqu'Aragon a multiplié les rimes «complexes», c'est-à-dire constituées de phonèmes appartenant à plusieurs mots, et que, en conséquence, la consonne qui précède ou qui suit l'ultime voyelle prononcée n'appartient pas toujours au même mot qu'elle.

1) Les proclitiques

La règle classique de correspondance entre le sens et le mètre implique l'interdiction de placer à la fin du vers tout mot qui ne serait pas frappé par l'accent tonique dans un énoncé non poétique. Ainsi sont exclus de la rime un certain nombre de mots, généralement dits proclitiques, qui ne s'emploient qu'en combinaison avec d'autres qu'ils précèdent, et ne peuvent donc pas recevoir l'accent linguistique qui

marque la fin d'un groupe rythmique.

a) *Véritables proclitiques*

Parmi les proclitiques, on comprend les prépositions monosyllabiques, les articles, adjectifs démonstratifs et possessifs, pronoms personnels atones sujets ou compléments placés avant le verbe.

On sait que lorsque les pronoms sont postposés, ils reçoivent l'accent tonique. Notons que les pronoms sujets *je* et *ce*, employés à la forme interrogative (*révais-je, est-ce*) ne sont pas des proclitiques, mais des enclitiques : ils s'ajoutent à la voyelle de la syllabe finale du verbe pour lui fournir une terminaison consonantique féminine ; ils ne reçoivent donc pas d'accent propre ; leur présence à la rime, en composition, dans le cas d'une rime complexe, n'entraîne pas d'effet rythmique particulier ; lorsqu'il y a effet, celui-ci dépend du mot qui porte l'accent, c'est-à-dire celui qui contient la voyelle de la douzième syllabe, et non pas de l'enclitique.

Les proclitiques à la rime se rencontrent dans la poésie médiévale :

Car il n'est nul, pour voir di ce
Que, s'il encline à l'aucun vice
(*Le Roman de Fauvel*)

Ils disparaissent dès la Renaissance pour ne réapparaître qu'après les siècles de «raison», à la fin du XIX^e siècle, chez Rimbaud, Verlaine, Mallarmé et leur successeurs :

Après les cieux glacés de rouge sous les
Nuages célestes qui courent et volent
(Rimbaud, MICHEL ET CHRISTINE)

Dans sept alexandrins, sur les 584 du C.C., la voyelle de la rime appartient à un proclitique véritable :

- article : *au* (IV 2 et XI 3), *les* (V 22)
- adjectif possessif : *mes* (VII 29)
- pronom antéposé : *on* (V 3), *y* (VIII 23)

On assimilera à ces proclitiques l'interjection *ô* du vocatif, puisqu'elle ne peut s'employer que devant un nom ou un infinitif. On la trouve à la douzième syllabe du vers IV 3.

La présence de ces sept proclitiques à la fin du vers est, de toute

évidence, liée à la création de rimes complexes très riches, dont l'homophonie porte sur deux syllabes :

- *lundi au* (IV 2) et *dédie Ô* (IV 3), à quoi répondent *idiot* (IV 3), *rade lo* (IV 6), *radio* (IV 7) ;

- *par les* (V 22) qui rime avec *parlez* (V 20) (dans un poème de 35 vers où le verbe *parler* apparaît 16 fois) ;

- *blesse qu'au* (XI 3), qui répond imparfaitement mais très richement, à la manière d'un écho, à *l'Escaut* (XI 1) ;

- *comme nous y* (VIII 23) qui répond à *évanouis* (XI 21) ;

- *Je pars mes* (VIII 29) à *armé* (VIII 30).

Au vers V 3, où l'homophonie de la rime ne porte que sur une seule syllabe, il s'agit curieusement d'une rime redoublée, qui est en même temps une rime enjambée pour deux vers sur trois : V 1 *ondes*, V 3 *l'on* / Doute, V 5 *long* / De.

Nous n'avons pas cru devoir inclure dans cette liste le pronom *l'*, à la fin du vers V 27 *Armide et l'*, puisque *l'* succède à la voyelle accentuée et que d'autre part il est phonétiquement associé au premier mot du vers suivant :

- | | | |
|---|----|--|
| V | 26 | C'est toute la musique et ce sont les jardins |
| | 27 | Interdits où Renaud s'est épris d'Armide et l' |
| | 28 | Aime sans en rien dire absurde paladin |

Aragon est d'ailleurs conscient du fait puisqu'il écrit, dans *La Rime en 1940* (p. 73), que «l'écriture nous permet (au choix) d'adjoindre *l'* au troisième ou quatrième vers». A la fin du vers 27, *l'* n'est adjoind à *et* que pour former une rime enjambée, qui nous intéressera à ce titre.

b) Quasi-proclitiques : conjonctions et relatifs monosyllabiques

Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler de proclitiques, il faut assimiler aux précédents la conjonction de coordination *et* (V 27) et le relatif *où*, utilisé deux fois à la rime (V 8 et IX 24), parce que ces mots ne s'emploient pas à la fin d'un groupe rythmique et que, par conséquent, leur effet est comparable à celui des proclitiques. Comme pour ceux-ci, leur présence est liée à la création de rimes exceptionnelles :

- complexes, dissyllabiques : V *Un bal où* (8) / *jaloux* (10)

- ou même très complexes, puisque les phonèmes de la dernière

syllabe du vers appartiennent à trois mots différents, et enjambantes : à la fin du vers V 27, *Armide et l'* répond à *d'elle* (25), répété deux fois dans le même vers, et annonce *Infidèles* (29)

- V 25 Parler d'amour c'est parler *d'elle* et parler *d'elle*
 26 C'est toute la musique et ce sont les jardins
 27 Interdits où Renaud s'est épris d'*Armide et l'*
 28 Aime sans en rien dire absurde paladin
 29 Semblable à nous naguère avant qu'aux *Infidèles*
 30 Nous fûmes quereller leur sultan Saladin

et au vers IX 24, *l'M où* / *R(enaît)* forme un couple recherché avec *la moue* / *R(avissante)*, pour «refaire une jeunesse» à la vieille rime *amour/jour* employée dans la même strophe (cf. Aragon, *La Rime en 1940*, pp. 23-24)

- IX 19 Hélène écoute-moi Je l'aime Elle est si belle
 20 Je te le dis à toi qui ne crois qu'à *l'amour*
 21 Il faut la voir dormir pour comprendre le *jour*
 22 Pour comprendre la nuit il faut dormir près d'elle
 23 Quel est donc l'insensé qui dit qu'une hirondelle
 24 Ne fait pas le printemps quand sa lèvres est *l'M où*
 25 *Renaît* le mois de Mai dès la première *moue*
 26 Ravissante à la semblance d'un couple d'ailes

c) Comme

Il paraîtrait logique de comprendre dans les proclitiques le mot *comme*, en particulier quand il se trouve à la rime où il est forcément monosyllabique, puisque ce mot précède toujours le deuxième terme d'une comparaison, qu'il sert à introduire. On le rencontre en fin de vers à deux reprises (I 38 et X 35) pour rimer avec *homme*, employé chaque fois dans un sens différent :

- *jeune homme* (I 37) auquel *mieux comme* (I 38) apportera un double rappel vocalique ;

- *le Fils de l'Homme* (X 33) auquel répondra *cette fois comme* (X 35), avec des rappels sonores qui s'étendent sur trois syllabes.

Or la présence de *comme* en fin de vers ne surprend guère. Son emploi n'est pas nouveau dans la poésie française :

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme.

(Rimbaud, LE DORMEUR DU VAL)

A cause de la fonction essentielle de la comparaison dans la poésie, il est impossible de considérer *comme* à l'égal d'un simple instrument grammatical, bien que ce mot soit toujours employé dans une position proclitique. Plus qu'il n'engendre un phénomène de discordance, il permet au second terme de la comparaison de se développer sur la totalité du vers suivant. Lorsqu'il est employé en position accentuée, il sert principalement de présentatif, et met en relief le second terme de la comparaison :

- I 37 Va tu n'as rien perdu de ce mauvais jeune homme
 38 Qui s'efface au lointain comme un signe ou mieux *comme*
 39 Une lettre tracée au bord de l'océan
- X 35 Et l'Homme chantera tout haut cette fois *comme*
 36 Si la vie était belle et l'aubépine en fleurs

Dans ce dernier exemple, c'est une supposition riche d'espoir qui est, à la fin du poème, présentée au lecteur grâce à ce moyen.

d) Une rime véritablement «équivoque» ?

La présence des deux proclitiques *par les*, à la fin du vers V 22 est au premier abord surprenante et la constitution d'une rime complexe dissyllabique pour répondre à *parlez* semble en être la seule justification :

- V 19 Mais si Parlez d'amour encore et qu'amour rime
 20 Avec jour avec âme ou rien du tout *parlez*
 21 Parlez d'amour car tout le reste est crime
 22 Et les oiseaux ont peur des hommes fous *par les*
 23 Branchages noirs et nus que l'hiver blanc dégrime
 24 Où les nids sont pareils aux bonheurs envolés

Les deux syllabes finales du vers 22 sont entièrement rattachées par le sens au vers 23, de type descriptif, auquel le procédé n'apporte pas de

mise en valeur particulière. Or on remarque que, si l'on entend le vers 22 au lieu de le lire, on croit d'abord qu'il s'agit, comme à la fin du vers 20, de l'impératif *parlez*. On remarque également que le vers 22 succède à un vers qui ne comporte que dix syllabes et que les vers précédents, les deux premiers de la strophe, possèdent chacun, l'un au début du vers, l'autre à la fin, deux syllabes qui pourraient être supprimées sans que le sens général - ou la syntaxe - en souffre. Ainsi lorsque nous lisons cette strophe, citée plus haut, nous y découvrons une autre structure qui, si l'on ne tient pas compte, pour un instant, des trois groupes de deux syllabes en italique, consiste en quatre décasyllabes, unis par la rime (*tout* 20 / *fous* 22), autour desquels «flottent» des éléments dissyllabiques qui se rattachent, à volonté, à l'un ou l'autre des décasyllabes pour former un alexandrin. L'effet du procédé est déroutant. Nous l'avons déjà évoqué à propos du compte des syllabes du vers 21 (cf. *supra* p. 31), nous y reviendrons (cf. *infra* p. 288) à cause de l'intérêt des effets de superposition métrique.

e) Une véritable rime coupée ?

Une rime du poème PERGAME EN FRANCE attire particulièrement l'attention, puisque la fin du vers intervient au milieu d'une unité sémantique indissociable, le nom d'une opérette populaire :

IX	6	Drôlement un refrain d'opérette <i>No no</i>
	7	<i>Nanette</i> et Notre-Dame a l'air d'un casino

Au Moyen âge, la fin du vers ne correspondait pas obligatoirement avec la fin d'un mot et le procédé avait été repris avec bonheur, au XIXe siècle, par Mallarmé et Verlaine, dans leurs petites poésies (cf. *supra* p. 46 sq.). Sauf pour l'œil, la rime du vers IX 6 fait penser à cette sorte de rime, qu'on appelait «coupée». Le lecteur, informé avant la rime puisqu'il sait qu'il s'agit d'une opérette, effectue spontanément l'enjambement du vers 6 au vers 7 qui lui apportera le complément attendu. Aucun effet de surprise n'est donc ici lié à cette rime, qui a l'avantage d'apporter une note légère, amusante, *drôlement* tendre, à l'évocation d'une *opérette* et à l'association surréaliste de *Notre-Dame* avec un *casino*. Comme la rime enjambée, la rime coupée a pour effet de rendre impossible toute pause à la fin du vers, donc d'éviter toute solution de continuité entre les deux vers qu'elle unit. Lorsque, comme c'est le cas ici, une rime coupée succède à une rime enjambée, ce sont trois vers qui sont enchaînés :

- IX 5 Sur sa barge un marin murmure tendrement
 6 Drôlement un refrain d'opérette *No no*
 7 *Nanette* et Notre-Dame a l'air d'un casino

Il est évident que le procédé affaiblit l'accent de la rime et par conséquent l'autonomie du vers, pour donner au texte une fluidité qui le rapproche de la prose, à laquelle Aragon avait emprunté la formule publicitaire des deux vers précédents :

- IX 3 N'attendez pas l'hiver me disaient les journaux
 4 Pour donner à réparer votre Salamandre

f) Expressivité de l'accentuation d'un proclitique

Le nombre des alexandrins du C.C. dont la dernière syllabe est une syllabe atone par nature est très faible : on n'en compte que dix, soit 1,7 % de l'ensemble des alexandrins, en incluant dans ce nombre, avec les véritables proclitiques, les outils grammaticaux monosyllabiques qui ne peuvent se trouver à la fin d'un groupe rythmique, à l'exception de *comme* qui paraît trop riche de sens pour entrer dans cette catégorie. Le procédé, étranger au vers classique, présente pour le poète un double intérêt :

- d'une part, ces monosyllabes fournissent un «matériau» utile pour la création des rimes complexes, éventuellement enjambées, moyen de rénovation de la rime auquel Aragon attachait un grand prix à l'époque ;

- d'autre part, la présence de proclitiques à la rime surprend beaucoup plus l'œil que l'oreille. En réalité l'accentuation d'un mot outil est fréquente dans la langue parlée où elle traduit l'interférence, dans l'énoncé, des sentiments ou des intentions secrètes de celui qui parle.

Dans *Le C.C.*, elle peut colorer d'affectivité le texte, lorsqu'elle est associée :

- à l'hésitation, au doute

- V 3Voici les jours où l'on
 4 *Doute* où l'on redoute où l'on est seul on s'écrit

- à l'émotion qui brise la voix au moment des adieux

- VIII 29 Je pars *mes*
 30 *Chers amis*

- à la crainte

- V 22 Et les oiseaux ont peur des hommes fous *par les*
 23 Branchages noirs et nus que l'hiver blanc dégrime

L'allongement d'une syllabe sous l'effet de l'accent peut aussi suggérer la durée

- IV 2 Du lundi *au*
 3 Dimanche.....

et le ralentissement du mouvement de la phrase est un procédé oratoire connu

- IV 3l'idiot speaker te dédie Ô
 4 Silence.....

(On note que, dans son enregistrement du poème LES LILAS ET LES ROSES, Aragon gonfle considérablement l'Ô initial du premier vers dans une diction qui en accentue le caractère oratoire).

C'est aussi un moyen de mettre en relief le mot riche de valeur affective qui suit

- V 27où Renaud s'est épris d'Armide *et l'*
 28 *Aime* sans en rien dire.....

- VIII 23 et comme nous *y*
 24 *Croient*.....

- XI 3elle ne blesse qu'*au*
 4 *Coeur*.....

ou un vers particulièrement soigné

- IX 24 quand sa lèvre est l'*M où*
 25 *Renaît le mois de mai dès la première moue*

Les proclitiques n'ayant quasiment pas de sens propre, leur accentuation artificielle ne modifie pas le sens strict du vers, mais, au-delà du sens strict, c'est le «sens supérieur» du poème, son pouvoir affectif, qui est servi par le procédé.

De plus, les homophonies remarquables réalisées par ce moyen attirent l'attention sur la rime et par conséquent sur les mots associés par la rime, afin de souligner leur caractère burlesque (IV *idiot / Rade lo / radio*) ou une répétition lancinante (V 22 *Parlez*) ou simplement mettre en valeur la virtuosité de l'homophonie réalisée.

L'utilisation d'un proclitique à la rime entraîne obligatoirement un dépassement du vers par la phrase, elle ne provoque pas systématiquement de perturbation rythmique à l'intérieur du vers qu'il termine. Son effet sur le rythme peut être limité à un léger allongement de la syllabe normalement atone, destiné à faire entendre la rime. La présence du proclitique est alors à peine discordante. Elle crée un simple enjambement entre les deux vers. On en relève deux exemples :

- | | | |
|----|---|---|
| V | 3 | Ah parlez-moi d'amour voici les jours où l'on |
| | 4 | Doute où l'on redoute où l'on est seul on s'écrit |
| XI | 3 | La radio chantait Elle ne blesse qu'au |
| | 4 | Coeur ceux qu'atteint cet air banal où l'amour rôde |

Le procédé s'accompagne d'un phénomène rythmique lorsque le proclitique à la rime succède à un mot accentué : la succession de deux syllabes accentuées étant contraire à l'harmonie du vers français, leur présence à la rime ne peut alors manquer de produire un certain effet de discordance, comme on le constate dans les huit autres vers terminés par un proclitique (IV 2-3, V 8-27, VIII 23-27-29, IX 24). Cet effet reste toutefois à discuter.

On a également une impression de discordance rythmique dans le vers suivant, lorsque le membre de phrase introduit par le proclitique n'occupe pas la totalité de l'hémistiche ou du vers. Toutefois, même si se trouvent rejetés au début du vers suivant des monosyllabes aussi porteurs de sens que *Doute* (V 3), *Aime* (V 27), *Croient* (VIII 23), *Coeur* (XI 3), on peut se demander s'il convient toujours de les détacher dans la lecture à haute voix, pour les mettre en relief ; car Aragon a pris soin d'atténuer l'effet de détachement de différentes manières¹ :

1 L'enregistrement d'Aragon (Phonothèque de Radio-France) confirme cette hypothèse : l'allongement du proclitique à la rime (V 3-4 et 27-28) met en valeur les monosyllabes

- en adjoignant au mot initial du vers un complément qui en nuance le sens en le prolongeant

- V 27 où Renaud s'est épris d'Armide et l'
 28 *Aime sans en rien dire absurde paladin*

On notera également l'effet d'enchaînement produit par la succession de coupes enjambantes, de l'élision et de la liaison consonantique

Aime sans en rien dire absurde paladin

- en faisant suivre l'élément rejeté d'un long complément d'objet direct, d'autant plus attendu qu'il est retardé

- XI 13 La radio chantait Elle ne blesse qu'au
 14 *Cœur ceux qu'atteint cet air banal où l'amour rôde*

- en intégrant le terme rejeté dans un réseau syntaxique et phonique indissociable grâce au jeu des répétitions

- VIII 23 *Comme nous cette rengaine et comme nous y*
 24 *Croient et comme nous alors le ciel leur pardonne*

jeu auquel, ailleurs, s'ajoute encore celui des élisions et des liaisons

- V 3 Ah parlez-moi d'amour voici les jours où l'on
 4 *Doute où l'on redoute où l'on est seul on s'écrit*

Inversement le jeu des récurrences peut avoir pour effet de renforcer l'impression de divergence

- IV 2 Du lundi au
 3 *Dimanche..... te dédie Ô*
 4 *Silence*

Le parallélisme des deux rejets - même nombre de syllabes, mêmes voyelles - a alors pour effet la création d'un nouveau rythme, qui se superpose au premier. A tel point que l'effet propre au rejet disparaît sous celui de la complexité rythmique et phonique (cf. *infra* p. 283).

suyvants, qui sont à la fois fortement accentués mais non détachés de la suite du vers.

Dans la formule d'adieu «à cheval» sur deux vers,

VIII 29 Bon par-ci bon par-là Bon bon bon *Je pars mes*
30 *Chers amis* Vingt ans Bon pour le service armé

l'accentuation du proclitique à la rime colore d'une intensité affective particulière le possessif de la première personne et les deux mots rejetés *Chers amis* qui, dans un autre contexte, seraient seulement banals. On a l'impression que la voix se brise sous l'effet de l'émotion. Le détachement du rejet s'ajoute à l'accentuation du proclitique à la rime, comme à la multiplication des accents toniques à l'intérieur des deux vers, pour traduire une perturbation affective intense. C'est ici à bon droit qu'Aragon peut invoquer «le sens supérieur du poème» pour justifier son emploi d'un proclitique à la rime.

L'examen approfondi de ces fins de vers met en lumière le soin qu'Aragon a apporté à la confection des rimes. Les proclitiques à la rime sont insérés dans une organisation phonique et rythmique d'une telle diversité qu'on ne peut douter qu'il s'agisse des «véritables précautions oratoires prosodiques» auxquelles Aragon déclare s'être astreint pour faire accepter son recours à des rimes faibles (*La Rime en 1940*, p.22).

L'accentuation d'un proclitique, relativement fréquente dans la langue parlée, résulte du mouvement intérieur, conscient ou non, de celui qui parle ; son utilisation à la rime introduit un élément subjectif dans l'énoncé et va dans le sens de la familiarité. Grâce à ce procédé, parmi d'autres, Aragon suggère ses propres mouvements intérieurs, oriente l'interprétation de ses poèmes, pour faire appel à la sensibilité du lecteur - ou auditeur - plutôt qu'à sa raison.

2) Les mots semi-pleins

Outre les proclitiques monosyllabiques, certains mots de la langue, de par leur nature, ne sont pas frappés par l'accent tonique dans un énoncé banal. Ces mots ne sont pas pour autant entièrement dépourvus de sens propre. En dehors du mot *comme*, dont nous avons vu plus haut la fonction de présentatif lorsqu'il est accentué, on relève en fin de vers, deux catégories de mots «semi-pleins» : les prépositions de plus d'une syllabe et le verbe *être* sous différentes formes.

a) Prépositions de plus d'une syllabe

Il n'existe aucune préposition monosyllabique à la douzième syllabe, si ce n'est en contraction avec l'article défini : *au* (vers IV 2 et XI 3). Lorsque les prépositions comportent plus d'une syllabe, on ne peut les considérer systématiquement comme des proclitiques, car elles sont susceptibles de recevoir un accent secondaire. Il s'y ajoute le fait que certaines prépositions peuvent avoir une valeur adverbiale et recevoir, en ce cas, un accent : on a donc l'habitude de les entendre accentuées.

Deux mots de même catégorie grammaticale, de même longueur, utilisés à la même place dans le vers, produisent des effets diamétralement opposés :

- un effet de rupture poignante, à la fin du vers VII 48

- VII 47 Dans les foires de Mai comme les cloches blanches
48 Du muguet que nous n'irons pas cueillir *avant*
49 Avant ah tous les mots fleuris là-devant flanchent

L'interruption de la phrase commencée est due à l'impossibilité de fixer une date en raison de l'incertitude du retour des mobilisés. L'accent de fin de vers est alors d'ordre purement affectif, d'où son expressivité. L'effet de cette fin de vers est renforcé par la reprise de la préposition, au début du vers suivant, dans une nouvelle tentative (rime fratrisée ?) aussi vaine que la première et immédiatement suivie d'un renoncement définitif : les mots *flanchent* sous l'émotion. La fin du vers correspondant exactement à la rupture de la phrase, on ne peut parler de discordance. Il s'agit plutôt d'une concordance parfaite entre le vers et la phrase, l'interruption de celle-ci traduisant l'angoisse, le désespoir, qui étreignent soudain le poète et qui contrastent avec la douceur des vers 42-47 où il se laissait aller à rêver avec tendresse à l'avenir ;

- une simple liaison entre les deux vers

- VIII 31 Ah la valse commence et le danseur *selon*
32 La coutume achète aux camelots bruns des broches
33 Mais chante cette fois la fille à Madelon

L'accentuation de *selon*, premier élément de la locution courante *selon la coutume*, n'est accompagnée d'aucune mise en relief expressive. Au contraire, l'utilisation de la préposition en fin de vers a pour effet d'affaiblir l'accent de la rime et de donner aux vers 31 et 32, unis par le sens, un même ton assez prosaïque qui convient au rythme anarchique -

ou plutôt à l'absence de rythme - qui caractérise le vers 32. *Selon* a aussi l'avantage de fournir une rime presque dissyllabique à *Madelon*, évocation dont la familiarité est en accord avec le ton des vers précédents.

b) Verbe «être»

Le verbe *être* apparaît à la rime à quatre reprises : une fois sous la forme *furent*, et trois fois sous la forme *est-ce* - favorable aux combinaisons - avec laquelle Aragon réalise des rimes complexes exceptionnelles.

Dans VINGT ANS APRÈS,

I 34 Ô ma femme les ans réfléchis qui nous *furent*
 35 Parcimonieusement comptés mais heureux

la dissociation par la fin du vers d'une forme verbale composée est liée à l'emploi de l'adverbe *parcimonieusement* qui ne comporte pas moins de sept syllabes. L'utilisation de l'auxiliaire à la rime ralentit le mouvement de la phrase et affaiblit l'accent de fin de vers, pour conférer au rythme une certaine mollesse qui convient au sens de l'énoncé, «passif» dans les deux acceptions du terme. Le procédé met en relief le volume déjà exceptionnel dans un alexandrin, puisqu'il dépasse celui de l'hémistiche, de l'adverbe *parcimonieusement* qui, perçu comme le prolongement du vers 34, en paraît encore plus long. L'enjambement de la forme verbale participe à l'effet général produit par les quatre vers 33-36, qui constituent une seule phrase et dont les articulations métriques sont peu marquées.

Dans trois cas (I 21, VIII 27, XI 34), le verbe *être*, peu significatif, sert de présentatif au vers suivant, fonction soulignée par l'emploi de la forme interrogative, procédé rhétorique connu de mise en relief d'une assertion. Aragon fait entrer la forme *est-ce* dans des combinaisons ingénieuses qui fournissent des rimes nouvelles, parfaitement homophones, aux mots *aïnesse*, *ivresse*, *caresse*, dont le contenu affectif se voit rehaussé et amplifié par la richesse extrême des homophonies réalisées.

La prédilection d'Aragon pour les rimes complexes formées à l'aide du verbe *être* est évidente. (On en trouve d'autres exemples parmi les hexasyllabes et les octosyllabes du recueil : II 14 et 24, XII 29, XIII 4).

Au vers I 21,

- I 21 Vingt ans L'espace à peine d'une enfance *et n'est-ce*
 22 Pas sa pénitence atroce pour notre aïnesse
 23 Que de revoir après vingt ans les tout petits
 24 D'alors les innocents avec nous repartis

l'effet de la forme interrogative est encore renforcé par la négation. L'enjambement de la forme verbale *n'est-ce pas* accentue la cohésion phonique des deux vers qu'elle unit. Cette cohésion exceptionnelle est due à la fois au parallélisme des récurrences phoniques, véritables rimes intérieures, qui suggèrent l'existence d'un second mètre, constitué d'octosyllabes, qui se superpose un instant au rythme des alexandrins (cf. *infra* p. 287) :

L'espace à peine d'une enfance
 et n'est-ce pas sa pénitence

Ce phénomène, soutenu par le jeu des élisions et des coupes enjambantes, accroît encore l'affaiblissement de l'accent de la douzième syllabe, qui résulte normalement de l'emploi du verbe *être* en fin de vers et contribue à assurer à la phrase, qui s'étend sur les quatre vers, l'unité de ton qui reflète l'unité de l'idée développée.

Au vers VIII 27, Aragon a également pris soin d'intégrer la rime complexe dans un tissu phonique qui s'étend de façon homogène sur plusieurs vers :

- VIII 25 Préfèrent à leur *vie* un seul moment d'*ivresse*
 26 Un moment de folie un moment de bonheur
 27 Que savent-ils du monde et peut-être *vivre est-ce*
 28 Tout simplement Maman mourir de très bonne heure

Vivre est-ce, associé à *ivresse* dont il est l'écho, met en valeur, par un effet de contraste, *mourir*, qui apporte une réponse tragique à la question posée à la rime précédente.

Au vers XI 34, les deux syllabes de la rime reproduisent exactement les deux syllabes initiales :

- XI 34 *Car est-ce* une porte qui s'ouvre enfin *car est-ce*
 35 Enfin le printemps qui arrive et son parfum
 36 Bouleverse le vent ainsi qu'une *caresse*

La répétition de ces deux syllabes crée un effet d'insistance, et ne peut manquer de suggérer le mot *caresse*, leur correspondant phonétique exact.

La venue de ce mot, à la fin du vers 36, uni aux précédents par la syntaxe et les récurrences phoniques (indiquées par nous en italiques), sera effectivement perçue comme «la résolution de l'accord deux fois tenté» décrite par Aragon, dans *La Rime en 1940* (p. 74). Comme au vers I 21, le procédé est étroitement lié à la superposition d'un autre mètre, ici une suite de décasyllabes :

Car est-ce une porte qui s'ouvre enfin
car est-ce enfin le printemps qui arrive
et son parfum bouleverse le vent

Il rappelle même, malgré de notables différences, la strophe V 19-23. Nous reviendrons plus loin sur ces curieux effets de contrepoint rythmique.

L'examen de ces quatre vers montre que l'emploi du verbe *être* à la rime peut être suivi d'effets différents. Lorsque l'utilisation de ce verbe peu expressif n'est pas mise en valeur par d'autres procédés, il a pour seule fonction de faire valoir le vers suivant (I 34-35). Au contraire, lorsqu'il participe à la réalisation de combinaisons phoniques brillantes, pour fournir des rimes exceptionnelles à des mots aussi chargés de sens que *aïnesse*, *ivresse* et *caresse*, la richesse des homophonies attire l'attention non pas sur le vers suivant mais sur la rime elle-même, aussi bien que sur le mot avec lequel elle est "mariée" par la virtuosité du poète. Grâce à une «orchestration» étonnante du procédé, l'effet des récurrences phoniques se combinant avec les superpositions métriques, la rime obtenue à l'aide du verbe *être* est perçue non comme un élément rapporté mais comme une partie intégrante du vers dont elle est indissociable.

En résumé, on conviendra que l'emploi de mots semi-pleins à la rime est en lui-même peu significatif. Son seul effet propre est d'assouplir le mouvement de la phrase en atténuant l'accent de fin de vers. Si Aragon en tire des effets remarquables, ceux-ci sont dus à l'accumulation de procédés de tous ordres - notamment phoniques et rythmiques - qui vont tous dans le même sens : l'effacement de l'accentuation métrique et la prééminence des combinaisons phoniques.

III. - AUTRES EFFETS DE DIVERGENCE A LA FIN DU VERS

En dehors des dépassements du vers qui sont la conséquence directe de l'utilisation à la rime de mots normalement atones pour réaliser des rimes complexes et enjambantes, on relève moins d'une trentaine d'enjambements du sens et, parmi ceux-ci, une dizaine seulement engendrent un effet marqué.

L'analyse objective de la nature de la dernière syllabe du vers, aussi intéressante et révélatrice soit-elle, ne permet pas de déceler, ni d'expliquer tous les phénomènes de divergence à la fin du vers. Le passage d'un alexandrin à l'autre peut en effet donner une impression de discordance sans que pour autant la douzième syllabe corresponde à une syllabe normalement atone. Toute interruption d'une unité sémantique (idée, image) par la fin du vers produit un effet perceptible lorsqu'il n'est pas atténué ou compensé par l'organisation rythmique ou phonique du vers et même parfois du contexte proche.

Avant d'identifier les différents phénomènes de discordance à la rime, nous chercherons quelle est la part de l'organisation rythmique du vers, puis celle de son organisation phonique, dans la perception des phénomènes de divergence à la fin du vers.

1) Organisations concurrentes

a) Rôle de l'organisation rythmique

On sait que l'effet de discordance est en quelque sorte neutralisé lorsque l'élément rejeté est développé jusqu'à la fin du vers. Cette notion, appliquée au C.C., appelle pourtant quelques observations.

Des dépassements de la phrase tels qu'on les rencontre ci-dessous

- | | | |
|-----|----|--|
| III | 41 | Je ne suis pas des leurs enfin parce que l'ombre |
| | 42 | Est faite pour qu'on s'aime et l'arbre pour le ciel |
| | 43 | Et que les peupliers de leur semence <i>encombrent</i> |
| | 44 | <i>Le vent porteur d'amour d'abeilles et de miel</i> |
| IX | 35 | Hélène pour pouvoir à ton alphabet <i>lire</i> |
| | 36 | <i>Le prix de ton amour et le sang du délire</i> |

n'ont certes rien de discordant. Le verbe, qui fournit une rime riche (III 43) ou complexe (IX 35), est mis en relief par sa position en fin de vers et son accentuation attire l'attention sur les compléments d'objet direct

rejetés, qui constituent le vers final de la strophe, auquel convient cet élargissement du rythme.

Un effet semblable est observé quand c'est le complément du nom qui s'étend sur tout le vers, grâce à l'adjonction d'adjectifs et de propositions relatives :

- VII 55 Mais peut-être qu'un jour les mots que murmura
56 Ce coeur usé ce coeur banal seront *l'aura*
57 *D'un monde merveilleux où toi seule sauras*
58 Que si le soleil brille et si l'amour frissonne
59 C'est que sans croire même au printemps dès l'automne
60 J'aurai dit tradéridéra comme personne

- XXI 37 Eveillèrent la rime inverse des *paroles*
38 *Du prêcheur noir et blanc qu'ils avaient bafoué*

Pourtant, contrairement à ce que l'on pouvait attendre, l'effet de discordance subsiste aux vers

- VII 47 Dans les foires de Mai comme *les cloches blanches*
48 *Du muguet que nous n'irons pas cueillir avant*

malgré la présence de la proposition relative qui complète *muguet*. Cette impression de discordance ne peut pas être due uniquement à la brièveté (trois syllabes) du complément du nom par rapport au premier élément qui occupe tout le second hémistiche du vers 47. L'homophonie de la voyelle finale de *muguet* et de la voyelle accentuée à la césure du vers précédent, *Mai*, à laquelle *muguet* apporte une «rime» anticipée, accroît peut-être l'effet de discordance mais ne suffit pas à l'expliquer. Cet effet semble surtout provenir du fait que la proposition relative qui développe *muguet* ne s'inscrit dans aucune structure organisée, binaire ou ternaire, qui pourrait, comme c'est habituellement le cas, rétablir l'équilibre un instant ébranlé. Le vers VII 48 est un des rares vers desquels toute structure rythmique paraît absente. Il va de soi que l'effet de discordance repose sur ce fait et non sur un enjambement qui passerait presque inaperçu si l'on complétait le vers ainsi : «Du muguet que ce soir // nous n'irons pas cueillir».

Alors que, dans une suite d'éléments régulièrement structurés, l'effet de rejet repose sur la brièveté de l'élément rejeté, et disparaît, plus ou moins complètement, dès lors que cet élément est prolongé jusqu'à l'articulation rythmique suivante, il semble que, lorsque ce prolongement

ne s'inscrit pas dans une structure régulière, le dépassement du vers par la phrase augmente l'impression d'anarchie rythmique globale. A l'appui de cette hypothèse, on remarque que la présence, en début de vers, d'un élément rejeté de quatre syllabes ne crée pas ou guère d'effet notable lorsque cet élément constitue la première mesure d'un vers ternaire isosyllabique clairement structuré. Ce phénomène est illustré par les vers :

- XVI 25 L'agonisant / que l'on transporte / et qui réclame
 26 Une tisane / et qui se plaint / parce qu'il sue

L'enjambement de la phrase est en concordance avec son ton prosaïque, auquel il participe au même titre que le rythme ternaire.

La remarque est aussi valable lorsque c'est la dernière mesure d'un vers ternaire qui se trouve rattachée par le sens au vers suivant :

- XV 17 Etait-ce ici / qu'ils ont vécu / *Dans ce désert*
 18 Ni le lit de l'amour dans le logis mesquin
 19 Ni l'ombre que berçait l'air du Petit Quinquin
 20 Rien n'est à eux ni le travail ni la misère

Les éventuels phénomènes de parallélisme, en ce qui concerne aussi bien la syntaxe que le vocabulaire et les phonèmes, ne font alors que renforcer l'équilibre structurel (cf. XVI 25-26).

Il semble donc bien qu'on puisse affirmer que l'effet de discordance s'efface, au moins partiellement, lorsque le dépassement du vers s'inscrit dans une structure organisée, binaire ou ternaire, que les récurrences de tous ordres peuvent renforcer efficacement.

b) Rôle de l'organisation phonique

La seule analyse syntaxique se révèle insuffisante pour expliquer les effets de discordance. Ainsi deux cas de dissociation par la fin du vers d'un nom et de son adjectif produisent un effet tout différent.

Dans le premier,

- IX 25 Renaît le mois de Mai dès la première *moue*
 26 Ravissante à la semblance d'un couple d'ailes

le passage du vers 25 au vers 26 - qui correspond à une rime enjambée, faisant écho à *amour* (20) et *jour* (21) et à la rime complexe enjambante l'M où /R (24) - se fait sans aucun effort ni tension, les deux termes *moue* et *ravissante* n'étant pas perçus comme les éléments d'une véritable unité sémantique. En effet l'adjectif *ravissante* a un caractère descriptif et il est surtout intimement associé à l'image présentée dans le reste du vers auquel il appartient, non seulement par la syntaxe, puisqu'il s'agit du complément de l'adjectif, mais par le jeu combiné des récurrences phoniques, de l'élosion et des coupes enjambantes, qui s'ajoute à l'effet de la rime enjambée, pour faire apparaître le vers 26 comme le prolongement harmonieux du vers précédent.

Inversement au vers V 27,

- | | | |
|---|----|---|
| V | 26 | C'est toute la musique et ce sont les jardins |
| | 27 | <i>Interdits</i> où Renaud s'est épris d'Armide et l' |
| | 28 | Aime sans en rien dire absurde paladin |
| | 29 | Semblable à nous naguère avant qu'aux Infidèles |
| | 30 | Nous fûmes quereller leur sultan Saladin |

le rejet de l'adjectif *interdits* n'est pas «banalisé» par l'adjonction de la proposition relative. L'effet de discordance ne peut être la conséquence de l'utilisation de la conjonction *et* à la fin du vers 27, car on le perçoit dès le début du vers. Il ne provient pas seulement du fait que sont dissociés par la fin du vers les deux éléments d'une unité sémantique connue, *les jardins interdits* du Tasse, mais aussi de ce que la dissociation de cette unité sémantique, de part et d'autre de l'intermot de fin de vers, la modifie phonétiquement si l'on substitue un hiatus peu agréable, la répétition de la voyelle nasale *in* (*jardins / Interdits*), à la liaison naturelle (*jardins interdits*). Il paraît douteux qu'Aragon ait souhaité cette discordance à la fois rythmique et phonique.

Dans un poème où foisonnent les rimes enjambées, qui assurent la liaison entre la syllabe finale d'un vers et la syllabe initiale du vers suivant, une liaison entre *jardins* et *Interdits* serait plus fidèle au ton lyrique de la strophe, où les mots s'enchaînent sans heurt grâce aux élosions et coupes enjambantes². Un élément vient à l'appui de cette suggestion : au vers 28, qui apporte à *jardins* la rime *paladin*, succède un vers qui commence par un *S*, consonne initiale de l'adjectif *Semblable*, épithète de *paladin*. Une liaison à la rime est un procédé inhabituel,

² Cette hypothèse est confirmée par l'audition de l'enregistrement d'Aragon, d'avril 1944. (cf. *supra* p. 19).

certes, mais Aragon, à l'époque du C.C., ne recherche-t-il pas les procédés nouveaux, propres à rajeunir la rime ? Et l'effet de celui-ci, loin d'accroître l'impression de discordance, l'atténue, en même temps qu'il est en harmonie avec le ton général du poème et en particulier avec le reste de la strophe dont la cohésion phonique se trouve ainsi renforcée.

2) Le rejet à la rime

A l'exception des vers où la réalisation d'une rime complexe place à la douzième syllabe un monosyllabe normalement atone ou un mot semi-plein, on relève peu de rejets nets à la rime.

Dans une douzaine de cas seulement, figure en début de vers un élément rejeté court, qui «se trouve étroitement lié par la construction au vers précédent» (J. Mazaleyrat, *E.M.F.*, p. 119). Par «élément court», on entendra tout élément de moins de quatre syllabes.

Nous croyons devoir distinguer deux grandes catégories de rejets, selon que l'élément rejeté est l'élément final d'une unité sémantique amorcée à la fin du vers précédent, ou qu'il s'agit simplement d'un élément court, étroitement rattaché par le sens au vers précédent.

a) *Rejet par interruption d'une unité sémantique*

L'effet produit par ce procédé peut être de nature et d'intensité différentes. Lorsque l'élément rejeté modifie le sens du mot à la rime, il prend, grâce à sa position, un relief particulier qui supprime toute ambiguïté. L'accent de la rime garde au premier élément son sens plein, qui se trouve ensuite «rectifié» au début du vers suivant :

- I 23 Que de revoir après vingt ans les *tout petits*
 24 *D'alors* / les innocents avec nous repartis

Il va de soi qu'il ne s'agit pas de *tout petits*, mais des *tout petits d'alors* qui, en vingt ans, ont atteint l'âge d'homme et celui du *service armé* ; la dissociation de l'expression traduit l'attendrissement des hommes mûrs pour qui les jeunes hommes de la génération suivante, qui sont ou pourraient être leurs fils, restent des enfants vulnérables et innocents, comme l'étaient, vingt ans plus tôt, leurs aînés. L'effet très remarquable de ce rejet est adouci, mais non effacé, par le développement de l'idée conductrice jusqu'à la fin du vers : celle-ci s'inscrit dans une structure binaire très régulière et clôt ce quatrain où une seule phrase, riche d'émotion, enjambe à chaque fois la rime pour enchaîner les quatre vers

dont le tissu phonique exceptionnellement serré assure l'unité :

- I 21 Vingt ans L'espace à peine d'une enfance et n'est-ce
 22 Pas sa pénitence atroce pour notre aïnesse
 23 Que de revoir après vingt ans les tout petits
 24 D'alors les innocents avec nous repartis

Dans le même poème, à la strophe suivante, le rejet de *Père* (I 28) surprend à cause de la brièveté du terme rejeté, mais il n'enrichit guère le sens, puisqu'il ne fait qu'apporter une précision historique au nom d'un auteur populaire :

- I 25 Vingt ans après Titre ironique où notre vie
 26 S'inscrivit tout entière et le songe dévie
 27 Sur ces trois mots moqueurs d'Alexandre Dumas
 28 *Père* / avec l'ombre de celle que tu aimas

Ce léger accident rythmique a un caractère humoristique ; il traduit le ton *ironique, moqueur*, évoqué aux vers 25 et 27, qui, par contraste, fait ressortir l'émotion contenue dans la fin du vers 28.

Dans le premier poème de PETITE SUITE SANS FIL, le rejet de *Princesse*, qui forme avec *vache* (IV 5) une sorte de mot composé cocasse,

- IV 5 Et Jupiter tonnante amoureux d'une *vache*
 6 *Princesse* / avait pourtant laissé en rade Io
 7 Qui tous les soirs écouterait la radio
 8 Pleine des poux bruyants de l'époux qui se cache

accentue l'effet burlesque créé par le rapprochement inattendu des deux mots, effet qui concorde avec le ton général de ce sonnet moderne et des calembours de cette strophe en particulier. La mise en relief des deux termes situés de part et d'autre de la rime provoque le lecteur, en lui posant une devinette, dont la réponse est familière aux amateurs de mots croisés (LE TEMPS DES MOTS CROISÉS est le titre du troisième poème du C.C.) et rend ainsi un peu moins insolite la venue de *Io*, après *rade*, en fin de vers, dans une rime calembour qui annonce *radio* au vers suivant.

Nous avons déjà étudié le rejet de l'adjectif *Interdits* (V 27), à propos du problème d'interprétation que pose la dissociation par la fin du vers de deux mots normalement associés par une liaison (cf. *supra* p. 71). Nous rappellerons ce rejet, qui est un des plus intéressants du recueil :

- V 25 Parler d'amour c'est parler d'elle et parler d'elle
 26 C'est toute la musique et ce sont les jardins
 27 *Interdits* / où Renaud s'est épris d'Armide et l'
 28 Aime sans en rien dire absurde paladin
 29 Semblable à nous naguère avant qu'aux Infidèles
 30 Nous fûmes quereller leur sultan Saladin

On remarque qu'il n'est même pas indispensable de comprendre la référence aux *jardins interdits* de *La Jérusalem délivrée* pour être sensible au charme du vers 26. En effet ce vers apporte un développement au vers 25, où *Parler d'amour* a pris un ton particulièrement lyrique (on notera que le changement de ton est concrétisé par le passage au rythme ternaire) ; il ne s'agit plus de *parler d'amour* en général, mais de parler de l'être aimé, *parler d'elle et parler d'elle*, inlassablement comme le suggère la répétition ; et *c'est toute la musique*, à laquelle le poète associe avec bonheur *les jardins* - on imagine *tous les jardins*, comme *toute la musique* - dans une évocation paradisiaque, à laquelle *Interdits*, rejeté au vers suivant et mis en relief par sa position, apportera un rectificatif mystérieux et riche de sens : il est fait allusion à la souffrance des «amants séparés» (titre d'un poème du C.C. (VII) et thème traité dans divers poèmes) aussi bien qu'au poème du Tasse, dans lequel le chevalier français Renaud est le prisonnier d'Armide dont il est amoureux. Aragon joue sur un double registre : une évocation poétique facile, descriptive (pour ceux qui ont manqué la référence littéraire, celle-ci est explicitée dans la suite de la strophe) et une allusion directe à la chevalerie, aux Croisades, à l'amour courtois, bref au Moyen âge, période à laquelle il est souvent fait référence dans *Le C.C.* car l'auteur en trouvait les «circonstances» étrangement proches de celles de la France au début de la guerre. *Les jardins interdits* forment une véritable unité sémantique pour ceux qui saisissent l'allusion littéraire ; pour les autres, *Interdits* est intimement rattaché à la suite du vers 27 et aux vers suivants, qui apportent un développement aux *jardins* évoqués. On note qu'ici, comme dans la plupart des cas de rejet, l'élément rejeté est relié à la suite du vers par un moyen phonique : ici la liaison consonantique (*Interdits où Renaud...*).

Pour l'effet du rejet que l'on trouve au début du vers VII 48, il est, on l'a vu, d'ordre essentiellement rythmique (cf. *supra* p. 69).

b) Rejet «décalage»

Dans les huit autres cas que nous allons examiner, le sentiment d'urgence à la rime, créé par la dissociation, par la fin du vers, de deux éléments normalement associés, est moins intense, car l'élément rejeté en début de vers ne forme pas une véritable unité sémantique avec la fin du vers précédent, bien qu'il soit étroitement rattaché par le sens à ce vers et non au vers auquel il appartient. Ces rejets donnent une impression de décalage de la phrase par rapport au vers, plutôt que de discordance.

La fin du poème LE TEMPS DES MOTS CROISÉS illustre clairement l'expressivité de ce phénomène :

- III 51 Peut-être pas pour nous mais cessera l'orage
52 *Un jour* / et reviendra le temps des mots croisés

Le détachement de *Un jour* met en valeur ce mot chargé d'espoir, de confiance en l'avenir, puisque ce jour à venir, indéfini encore, sera celui de la fin de la guerre et du retour à la liberté (dont l'absence est symbolisée par l'interdiction de publier, dans les journaux, des *mots croisés*, qui pouvaient servir à la transmission de messages secrets). La modification rythmique apportée par le rejet accroît l'expressivité du terme rejeté, comme celle de la fin du vers qui est aussi celle du poème.

Nous avons déjà traité le rejet de *La guerre*, dans le chapitre consacré au compte des syllabes (cf. *supra* p. 26 sq.), et conclu que le vers IX 11 possède les douze syllabes réglementaires de l'alexandrin, à condition de compter pour une syllabe l'*e* final de *guerre* devant une voyelle :

- IX 10 Hélène écoute Hélène il nous vaut ton berger
11 *La guerre* / et sept ans de mort l'infanterie
12 Des songes décimés Marthe Elise et Marie
13 Qui voient fuir les saisons sans que Pierre ou Roger
14 Aient pris dans leurs bras lourds le blé pour l'engranger

On est ici en présence de l'un des phénomènes de discordance les plus remarquables du recueil. L'hiatus, dû à la suppression de l'élision qui associerait phonétiquement *La guerre* aux autres objets directs du verbe *vaut*, met en relief *La guerre*, qui est ainsi distingué des autres compléments. En utilisant ce moyen, contraire à l'euphonie et à la syllabation normale, Aragon rompt, à titre exceptionnel et à des fins

expressives, la cohésion phonique du vers. L'effet en est d'autant plus marqué que cette occurrence du procédé reste unique dans *Le C.C.* Contrairement à ce qui se passe habituellement dans le recueil, où les phénomènes de discordance sont presque éclipsés par la richesse des homophonies, *La guerre* reste ici un élément «étranger» parce qu'il n'est pas intégré dans le tissu phonique environnant. Sa mise en relief en est encore accrue.

L'avant-dernier quatrain du poème *LE PRINTEMPS* contient un rejet des plus expressifs :

- XI 37 Pour qui pourtant les fleurs hormis toi que j'aimai
38 Et le plus beau printemps je ne saurais qu'en faire
39 *Sans toi* / mais le plus bel avril le plus doux mai
40 Sans toi ne sont que deuil ne sont sans toi qu'enfer

Sans toi est indiscutablement mis en valeur par son rejet au début du vers 39. L'absence de l'être aimé est le thème du quatrain, et l'on retrouve *sans toi* répété à deux reprises dans le vers suivant où ces deux mots occupent chaque fois une place privilégiée : en début de vers, avant le verbe, pour le premier ; inséré entre le verbe et l'attribut du sujet pour le second. Le rejet comme les répétitions de *sans toi* participent à la montée du lyrisme en cette fin de poème.

Le quatrain final reprendra le même procédé et le même thème, de façon plus pressante, car le poète refuse de se résigner

- XI 41 Rendez-moi rendez-moi mon ciel et ma musique
42 *Ma femme* / sans qui rien n'a chanson ni couleur
43 Sans qui Mai n'est pour moi que le désert physique
44 Le soleil qu'une insulte et l'ombre une douleur

et le détachement, au début du vers 42, de *Ma femme* charge ces mots simples de toute l'émotion contenue dans les vers précédents. C'est aussi pour le poète un moyen d'indiquer clairement l'antécédent des deux propositions relatives insistantes (*sans qui... sans qui...*) qui constituent la fin du poème.

Dans *LA TAPISSERIE DE LA GRANDE PEUR*, c'est une métaphore poétique que souligne le dépassement du vers :

- XVI 22 Et des enfants juchés sur des marcheurs étranges
23 Des gens qui vont on ne sait où *tout l'or des granges*
24 *Aux cheveux* / Les fossés où l'effroi vient s'asseoir

Outre le fait que *des granges* fournit une rime complexe presque dissyllabique à *étranges*, on constate que le terme rejeté, *Aux cheveux*, participe à la constitution du réseau phonique serré qui unit les trois vers et dont l'homogénéité repose sur les récurrences de consonnes constrictives ou fricatives, sourdes ou sonores (*enfants, juchés, marcheurs, étranges, gens, vont, granges, cheveux, fossés, effroi*). Le dépassement du vers par la phrase s'ajoute à l'effet des récurrences phoniques, pour lier les vers de cette *tapisserie*, le seul poème qui se présente comme une suite de vers ininterrompue, alors que le système des rimes indique qu'il s'agit d'une succession de quatrains.

L'effet du rejet est essentiellement d'ordre rythmique aux vers VII 5-6. Aragon, comme il le fait aux vers IV 2-3, crée un effet de décalage rythmique au moyen de rejets redoublés de même longueur :

- VII 5 Et quand au baccara des nuits vient se refaire
 6 *Le rêve / si ses doigts de feu dans les nuages*
 7 *Se croisent / c'est hélas sur des oiseaux de fer*

La phrase se trouve en retard de deux syllabes sur le vers. Cet effet est, comme aux vers IV 2-3 mais différemment, renforcé par le jeu des récurrences phoniques (*refaire / le rêve, nuages / croisent*), qui rappellent les rimes annexées du Moyen âge, où le début du vers reprend les phonèmes de la rime précédente.

Certains dépassements du vers semblent découler avant tout de la réalisation de rimes sinon très riches, du moins très longues, puisque dissyllabiques :

- VI 2 Les champs bruns pleins de coqs chanteurs *et de fétus*
 3 *De paille / ont pris ce matin l'air de chiens battus*
 4 Capitaine de jour soleil blanc que fais-tu

Le terme rejeté *De paille* n'ajoute rien au mot à la rime *fétus*, avec lequel il constitue une unité sémantique, puisque *fétus* peut aussi bien s'employer seul, sans que sa signification en soit pour autant appauvrie ou modifiée. Le procédé a ici un caractère gratuit, dérisoire, aussi peu significatif que les *fétus de paille* évoqués. On peut aussi se demander si Aragon ne fait pas, à cette occasion, une discrète allusion à un poème de jeunesse, où il avait déjà utilisé la même rime :

Les plumes les brindilles les fétus
De paille

(UNE SOLITUDE INFINIE, *Les Destinées de la poésie*).

c) *Rejet affectif : le vocatif incis*

Aragon a l'habitude, dans ses romans comme dans sa poésie, de changer d'interlocuteur sans transition et d'employer les pronoms personnels avant que l'on sache à qui ils se réfèrent. Le procédé, assez courant dans la langue parlée, trouble le lecteur, qui n'est pas en présence des interlocuteurs. D'où la nécessité et l'urgence pour l'écrivain, en ce cas, d'apporter un éclaircissement afin d'éviter toute ambiguïté.

Par deux fois, le nom attendu, indispensable à la compréhension, figure en tête du vers qui suit celui où est apparu le pronom *tu* :

- I 33 Tu n'as de l'existence eu que la moitié mûre
 34 Ô *ma femme*...
- III 10 Elles ne veulent plus savoir si tu leur mens
 11 *Amour*...

On ajoutera à ces vers, parce qu'ils comportent aussi un vocatif incis, les vers :

- IX 34 Trop d'astres font à l'ombre une robe de lait
 35 *Hélène*...

On observe que, chaque fois, ce nom comporte des phonèmes qui figurent à la fin du vers précédent :

- consonnes : moitié mûre / Ô *ma femme* (I 33-34), si tu leur *mens* / *Amour* (III 10-11)

- ou même consonnes et voyelles : de *lait* / *Hélène* (IX 34-35).

Autant que la phrase elle-même, c'est le tissu phonique qui dépasse la limite du vers, dans un rejet harmonique qui rattache le nom attendu au vers qui l'annonce. Ce procédé, auquel correspond la suppression de toute pause entre les deux vers, n'est pas isolé dans *Le C.C.* ; on le rencontre à plusieurs reprises, notamment aux vers III 51-52 *l'orage / un jour* (cf. *supra* p. 75) et dans les deux vers du poème *LES AMANTS SÉPARÉS*, étudiés précédemment. On ne peut qu'admirer l'ingéniosité du poète qui fait sien l'ancien procédé de la rime annexée en l'adaptant au mouvement de la phrase.

3) Le contre-rejet à la rime

a) *Sa quasi-inexistence*

Si l'on prend à la lettre la définition du contre-rejet donnée par J. Mazaleyrat (*E.M.F.*, p. 123) - «procédé rythmique selon lequel un élément verbal bref, placé à la fin d'un vers ..., se trouve étroitement lié par la construction au vers... suivant, et prend de par sa position une valeur particulière» -, et que l'on considère comme «bref» tout élément dont la longueur est inférieure à quatre syllabes, on ne relève qu'un contre-rejet terminé par un mot plein : le verbe *J'adore* (III 45), qui sera suivi de ses compléments d'objet direct :

III 45 Je suis à toi Je suis à toi seule *J'adore*
46 La trace de tes pas le creux où tu te mis
47 Ta pantoufle perdue ou ton mouchoir Va dors

Outre le fait que *J'adore* fournit une rime très riche à *Va dors*, l'accentuation du verbe *J'adore* en fin de vers est parfaitement accordée au sens comme au ton lyrique qui s'amplifie depuis le début du vers ; le groupe formé par les deux dernières syllabes, au lieu d'être perçu comme un élément étranger, anticipation du vers suivant, apparaît plutôt comme le troisième terme, et le point culminant d'une progression affective ininterrompue, dont l'intensité mettra en valeur, par contraste, l'intimisme du vers suivant.

b) *Contre-rejet de quatre syllabes ?*

Si l'on élargit à quatre syllabes la limite à l'intérieur de laquelle on peut considérer comme «bref» un élément verbal, on relève une dizaine de vers dont la dernière mesure, constituée de quatre syllabes, se rattache, par le sens et la syntaxe, au vers suivant. Dans sept cas sur dix, le début de cette mesure est indiqué par une majuscule. Or on sait que l'effet d'un rejet ou d'un contre-rejet est inversement proportionnel à la longueur de l'élément détaché ; la question est de savoir si une anticipation de quatre syllabes est susceptible de créer une discordance qui mérite le nom de contre-rejet.

Sur ces dix vers, huit se prêtent à une scansion ternaire 4/4/4. Nous les étudierons en premier :

- quatre vers possèdent une structure 4/4/4 nette

- I 14 Du vestiai/re de l'oubli / *Mille Latudes*
VI 43 L'autre se tait / qui fut heureux / *La triste école*
XV 7 Noms de grisou / Puits de fureur / *Terres cruelles*
17 Etait-ce ici / qu'ils ont vécu / *Dans ce désert*

- un vers a une structure ternaire 3/5/4

- XV 31 Des fuyards / jurent à mi-voix / *Une fusée*
Promène dans la nuit sa muette chanson

mais on pourrait aussi lui donner une scansion 4/4/4 en cédant à l'élan verbal ;

- trois autres se prêtent à une scansion ternaire 4/4/4, bien qu'on puisse aussi envisager de leur donner une scansion binaire (cf. *infra* chap. V.)

- I 18 L'homme dépose/ enfin l'orgueil / *et la romance*
IV 10 Les hommes res/tent là stupi/*des et caressent*
XV I Charade à ceux/ qui vont mourir / *Egypte noire*

Il semble que, pour Aragon qui mêle couramment les alexandrins ternaires aux alexandrins binaires, la mesure de quatre syllabes dans un vers ternaire fasse figure d'unité métrique, au même titre que l'hémistiche dans un vers binaire. Parmi ces huit vers, le vers XV 7 illustre clairement ce fait :

- XV 7 Noms de grisou / Puits de fureur / *Terres cruelles*
8 Qui portent cà et là des veuves sur leurs dos

Ce vers est clairement découpé en trois groupes de quatre syllabes, caractérisés par leur parallélisme rythmique et phonique ; dans chacun de ces groupes, la première syllabe reçoit un accent secondaire, et la deuxième a pour voyelle un *e* caduc :

Noms de grisou / Puits de fureur / Terres cruelles

Et le parallélisme est visuellement matérialisé par la présence d'une majuscule en tête de chaque groupe.

Bien que le sens du vers 8 indique que la proposition relative ne complète que la dernière mesure *Terres cruelles*, ces deux derniers mots ne donnent pas l'impression d'être réellement détachés du reste du vers 7 : la cohésion du vers 7 est en effet assurée, pour l'oreille, par le resserrement du tissu phonique - réalisé grâce au jeu des assonances et de l'allitération - et pour l'œil, par l'aspect symétrique des deux mesures extérieures, qui encadrent une mesure centrale de longueur égale à chacune des deux autres, les trois mesures ayant en commun, outre leur nombre de syllabes, leur structure rythmique identique. On ne peut donc parler de contre-rejet à propos de ce vers ; tout au plus s'agit-il d'un enjambement, de «degré» assez faible.

L'effet du contre-rejet dans les sept autres vers est quelque peu différent, car la coupe forte qui succède à la huitième syllabe divise le vers en deux groupements de longueur inégale - le rapport des nombres syllabiques étant du simple au double (4/8). L'impression d'asymétrie peut toutefois s'effacer devant d'autres phénomènes d'ordre rythmique ou phonique. Le vers paraît mieux équilibré lorsque les huit premières syllabes se divisent naturellement en deux mesures d'égale longueur. Nous citerons, à titre d'illustration, deux vers tirés du même poème :

XV 17 Etait-ce ici / qu'ils ont vécu / *Dans ce désert*
31 Des fuyards / jurent à mi-voix / *Une fusée*

Il est difficile d'apprécier le rôle exact de la conscience visuelle dans la perception du vers. Il reste que la dernière mesure du vers 31, n'ayant aucun rapport d'égalité avec les deux mesures précédentes, est perçue comme beaucoup plus indépendante du début du vers que son homologue du vers 17. D'autre part, *Une fusée* ne fournit qu'une rime suffisante à *brisées* (XV 30) : sa présence n'est donc pas motivée par le désir de réaliser une rime exceptionnellement riche. Sans doute l'effet de détachement de ces quatre syllabes provient-il aussi du fait que, en dépit de l'organisation phonique cohérente du vers auquel il appartient et de l'homophonie partielle *fuyards/ fusée*, le sens de la phrase amorcée à la fin du vers n'a aucun rapport avec les premières mesures :

XV 31 Des fuyards jurent à mi-voix *Une fusée*
32 Promène dans la nuit sa muette chanson.

Aragon matérialise cette évidence en utilisant une majuscule au début de la nouvelle phrase, la dernière du poème, dont la sinuosité, d'un vers à l'autre, évoque l'évolution de la fusée, qui fait une apparition inattendue à la fin du vers 31, puis *promène dans la nuit* son sillage lumineux non dénué, malgré les circonstances, d'une certaine poésie que traduit la métaphore finale *sa muette chanson*.

Cette fin de poème fait penser à J'ATTENDS SA LETTRE AU CRÉPUSCULE, poème en hexasyllabes, dans lequel un vers est interrompu, puis complété à la ligne suivante, pour illustrer le mouvement d'une petite auto, qui, vue de loin, semble «naviguer» dans le paysage :

II	1	Sous un ciel de cretonne
	2	Pompadour et comment
	3	Une petite auto
	4	Navigue
	5	Et l'écho ment

Aragon, admirateur d'Apollinaire, pratique comme lui, à l'occasion, les suggestions typographiques.

Il faut ajouter que, sur les huit vers examinés, certains présentent une cohésion phonique quasi indestructible, due au jeu combiné des homophonies, des liaisons et des coupes enjambantes :

I	18	L'homme dépose enfin l'orgueil et la romance
IV	10	Les hommes restent là stupides et caressent

En fin de compte, sur ces huit vers ternaires, seul le vers XV 31 donne vraiment l'impression d'être terminé par un contre-rejet ; encore est-il difficile de faire la part de la suggestion visuelle dans cette fin de poème.

Venons-en aux deux derniers vers, dans lesquels le groupe des quatre syllabes, rattaché par le sens au vers suivant, ne peut constituer la dernière mesure d'un alexandrin ternaire 4/4/4 : ces vers donnent une impression toute différente l'un de l'autre.

Le vers XI 35, qui se refuse à tout rapprochement avec une structure ternaire, appartient à une strophe dont le rythme particulièrement complexe résulte de la superposition de structures déterminées par la syntaxe aussi bien que par les répétitions de mots et de phonèmes (cf. *infra* p. 288) :

- XI 33 Allons-nous retrouver la vie ô faux défunts
 34 Car est-ce une porte qui s'ouvre enfin car est-ce
 35 Enfin le printemps qui arrive *et son parfum*
 36 Bouleverse le vent ainsi qu'une caresse

Si on s'en tient au strict point de vue syntaxique, *et son parfum* se rattache au vers 36. Mais, de toute évidence, la présence de ce groupe de mots en fin de vers résulte des exigences de la rime et de la création d'homophonies exceptionnelles. Il est à noter que *et son parfum* est lié à la partie antérieure du vers par l'élosion *arrive et* et par diverses assonances et allitérations, en particulier par l'utilisation des quatre voyelles nasales :

- XI 35 *Enfin le printemps qui arrive et son parfum*

A l'effet de la cohésion interne s'ajoute celui du parallélisme phonique et rythmique avec le premier vers du quatrain :

- XI 33 Allons-nous retrouver la vie / ô faux défunts
 35 Enfin le printemps qui arrive / et son parfum

Les quatre syllabes finales du vers XI 35 sont ainsi étroitement intégrées dans le tissu phonique serré qui s'étend sur la strophe tout entière et lui donne une tonalité unique.

Le dernier vers a pour caractéristique sa discordance phonique exceptionnelle : la juxtaposition de noms disparates aux consonances étrangères - qui figuraient sur les cadrans des postes de radio de l'époque - le rend difficile à prononcer :

- IV 1 Hilversum Kalundborg Brno *L'univers crache*
 2 Des parasites dans Mozart Du lundi au
 3 Dimanche l'idiot speaker te dédie Ô
 4 Silence l'insultant pot-pourri qu'il rabâche

Il s'agit du premier vers du sonnet de PETITE SUITE SANS FIL, dont les quatorze vers sont particulièrement riches en accidents rythmiques comme en associations de mots incongrus, qui lui ôtent tout caractère classique.

Non seulement les quatre syllabes finales *L'univers crache* sont nettement détachées par la syntaxe et le sens du reste du vers, mais au choc des consonnes dans le corps du vers s'ajoute, à la fin de celui-ci, le choc des deux accents toniques successifs *L'univers / crache*.

Le monosyllabe final *crache* est suggestif à la fois par son sens et par sa composition phonique (ses trois consonnes constituent une quasi-onomatopée). La fin du vers s'ajoute à l'énumération des stations radiophoniques, sorte de «collage» d'actualité, pour créer une impression de confusion, qui annonce *les parasites* qui détruiront la perfection musicale suggérée par *Mozart*, au vers suivant. On note que *crache* est associé par la rime à *rabâche*, *vache* et *cache*, et que le ton violent du premier vers règne dans ces deux quatrains satiriques.

Nous sommes certes en présence d'un phénomène de discordance fortement marqué. La disharmonie est d'ordre phonique aussi bien que rythmique car la présence de ces quatre syllabes à la fin du premier vers est l'amorce d'un décalage par anticipation, qui se prolongera dans les vers suivants (cf. *infra* p. 283). A cause de l'organisation syntaxique du vers 2, *L'univers crache* est perçu à la fois comme la fin du vers 1 et la première mesure d'un alexandrin ternaire 4/4/4 décalé :

L'univers crach(e) / Des parasi/tes dans Mozart

Si l'on excepte le cas de ce dernier vers, au caractère exceptionnel, on constate que la présence, en fin de vers, d'un groupe de quatre syllabes rattachées par le sens au vers suivant ne produit pas un effet de discordance marqué. On peut pourtant chercher quelle est la raison d'être de ces groupes : valeur expressive, rôle dans la composition de la rime, effet sur le mouvement rythmique.

Expressivité. — La fin du vers compté étant soulignée par la rime, prédominante dans *Le C.C.*, il est naturel que le poète y ait vu une place privilégiée pour le mot ou le groupe de mots qu'il souhaitait mettre en valeur :

- une image frappante, au premier vers de ENFER-LES-MINES :

- | | | |
|----|---|--|
| XV | 1 | Charade à ceux qui vont mourir / <i>Égypte noire</i> |
| | 2 | Sans Pharaon qu'on puisse implorer à genoux |
| | 3 | Profil terrible de la guerre Où sommes-nous |
| | 4 | Terrils terrils ô pyramides sans mémoire |

Égypte noire est à la fois le début de la charade et une métaphore qu'Aragon exploitera dans la suite du quatrain - *Pharaon* (2), *pyramides* (4) - et même à la fin du vers 17, avec quatre syllabes rattachées au vers suivant :

- XV 17 Etait-ce ici qu'ils ont vécu *Dans ce désert*
 18 Ni le lit de l'amour dans le logis mesquin
 19 Ni l'ombre que berçait l'air du Petit Quinquain
 20 Rien n'est à eux ni le travail ni la misère

- une allusion politique, au vers I 14 :

- I 13 Nous reprenons après vingt ans nos habitudes
 14 Au vestiaire de l'oubli *Mille Latudes*
 15 Refont les gestes d'autrefois dans leur cachot

(Latude (1725-1805), accusé d'intrigues contre Madame de Pompadour, fut emprisonné pendant trente-cinq ans et libéré par la Révolution). Le livre de Georges Sadoul (*Aragon*, p. 27) nous apprend que le poète fait allusion aux «trente-neuf députés communistes emprisonnés à la Santé» ;

- le contraste de ton entre deux groupes de mots rapprochés dans un même hémistiche, bien qu'ils appartiennent à deux propositions différentes :

- I 18 L'homme dépose enfin l'orgueil *et la romance*
 19 Qui traîne sur sa lèvre est un air idiot

L'orgueil et la romance, qui sont reliés par la liaison, la conjonction de coordination *et*, leur parenté phonique - *l'orgueil et la romance* - sont en même temps bien distincts à cause de leur intonation opposée, descendante pour le premier qui termine la proposition, montante pour le second qui amorce la proposition suivante qui se terminera par la rime significative *idiot*.

Création de rimes nouvelles. — La réalisation de rimes nouvelles étant une des préoccupations majeures du poète, à l'époque du C.C., on peut imaginer que c'est aussi le souci de la rime qui a présidé à la composition de trois vers :

- pour créer une rime quasi dissyllabique, au vers I 18 que nous venons d'étudier :

- I 17 L'ère des phrases mécaniques *recommence*
 18 L'homme dépose enfin l'orgueil *et la romance*

Le vers 18 succède à un vers de structure ternaire franche, à la rime duquel *et la romance* apporte un écho très riche et harmonieux puisque les deux mesures finales ont le même nombre de syllabes et que les deux syllabes de *romance* (18) rassemblent les phonèmes répartis sur les trois syllabes de *recommence*. La rime du vers 18 donne bien l'impression de «l'accord» musical auquel Aragon fait allusion dans *La Rime en 1940* (p. 74) ;

- pour procurer, grâce à la rime complexe, une homophonie approximative de deux syllabes, au vers VI 43 qui rime avec les deux vers qui l'encadrent :

- VI 42 L'un dit Ma femme est morte et lui / sa femme *est folle*
 43 L'autre se tait qui fut heureux / La triste *école*
 44 De la vie a marqué ces saints / sans *auréole*

On remarque encore le parallélisme rythmique des trois fins de vers, où la rime termine, chaque fois, une mesure de quatre syllabes, que le vers ait une structure binaire (42), ternaire (43) ou incertaine (44). L'expression banale *l'école de la vie* se trouve mise en valeur à cause de la dissociation de ses deux éléments constitutifs par l'enjambement qui en renouvelle l'expressivité. Les phénomènes phoniques et rythmiques (enjambement à la rime au vers 43 et à la césure au vers 44) se combinent pour renforcer la cohésion des trois alexandrins qui forment le noyau de la strophe. L'enjambement participe au ton intimiste créé par la simplicité presque provocante du vocabulaire, l'intervention du style direct et le passage insensible du rythme binaire au ternaire ;

- pour réaliser une rime dissyllabique très riche mais «enjambée» à *Bucarest*, grâce à l'emploi de *caressent* en fin de vers :

- IV 10 Les hommes restent là stupides et *caressent*
 11 Toulouse PTT Daventry *Bucarest*

L'effet de l'enjambement à la fin du vers, imposé par la réalisation de la rime complète (*caressent T(oulouse)/Bucarest*) s'ajoute à l'homogénéité phonique du vers 10 pour assurer la cohésion de la phrase.

Effet rythmique. — La troisième raison d'être de ces fins de vers est liée à la précédente. L'enjambement syntaxique d'un vers à l'autre ne supprime pas l'accent de fin de vers, qui reste même fortement marqué dans le cas d'un enjambement assez «lâche» (lorsque la fin du vers n'interrompt pas un groupe rythmique, c'est-à-dire dans tous les vers

que nous venons d'étudier à l'exception du vers VI 43) ; mais les deux vers sont néanmoins unis par la voix, qui, par son intonation suspensive, appelle le vers suivant. Le procédé a pour effet de créer, entre les deux vers, un lien qui est particulièrement étroit dans le cas d'une rime enjambée. L'effet de l'enjambement se combine avec celui du rythme ternaire, dont les articulations sont moins rigides que la césure canonique, et avec la cohésion du tissu phonique pour créer l'impression d'enchaînement souple, le mouvement lié qui est caractéristique des vers du C.C. en général. La discordance exceptionnelle de certains vers, comme le vers IV 1, n'en paraît que plus expressive.

4) L'enjambement

a) Enjambement et rythme ternaire

L'association de l'enjambement au rythme ternaire pour assouplir le mouvement de la phrase est particulièrement évidente dans la TAPISSERIE DE LA GRANDE PEUR. Ce poème se présente comme une suite continue de 32 alexandrins, dont près d'un tiers ont une structure ternaire et qui offrent une juxtaposition d'images reliées entre elles par la cohésion du tissu phonique, à l'intérieur du vers comme d'un vers à l'autre, et par les enjambements, comme le montrent les vers suivants, entre autres :

XVI	5	Ecumeur de la terre oiseau-pierre <i>qui coud</i>
	6	<i>L'air aux maisons</i> / oiseau strident / oiseau-comète
	7	Et la géante guêpe acrobate allumette
	8	Qui met aux murs flambants des bouquets de coucous

La dissociation par la fin du vers des deux éléments monosyllabiques, le verbe *coud* et son objet direct *l'air*, met en valeur l'originalité de la métaphore qu'ils constituent, en même temps que l'enjambement assure une liaison étroite entre les deux vers 5 et 6 et procure au poète une homophonie qui s'étend sur quatre syllabes pour enrichir la rime avec le vers 8 (*Oiseau-pierre qui coud* / *des bouquets de coucous*). On peut aussi voir dans l'impossibilité d'observer une pause entre les vers 5 et 6 un moyen de suggérer la restriction de l'espace provoquée par le passage des oiseaux-monstres.

Pour illustrer le même phénomène - la corrélation de l'enjambement avec la structure ternaire - on pourrait citer, dans le même poème, les vers XVI 18-19 et 25-26.

b) *Discordance à la fin du vers et création métrique*

Certains dépassements du vers ne créent pas l'effet de discordance auquel on aurait pu s'attendre. On a l'impression que l'équilibre métrique, ébranlé un instant, se rétablit immédiatement. Car Aragon enchaîne les éléments unis par le sens et dissociés par la fin du vers, en faisant coïncider leur nombre de syllabes avec celui d'une unité métrique familière. Le rythme linguistique se substitue insensiblement au rythme métrique, qui reprend presque instantanément sa fonction organisatrice, l'élément final de l'unité linguistique constituant l'élément initial de la nouvelle unité métrique.

Ainsi, dans une dizaine de cas, le total des syllabes des deux éléments dissociés par la fin du vers est-il égal à six, et donne l'impression d'un hémistiche décalé : *les tout petits / D'alors* (I 23-24) et *comme nous y / Croient* (VIII 23-24), etc. L'impression de décalage est parfois renforcée par l'effet des rimes intérieures, qui crée une véritable superposition rythmique : *Du lundi au / Dimanche, te dédie Ô / Silence* (IV 2-3-4). Par deux fois, c'est un «alexandrin» que l'on rencontre «à cheval» sur deux vers : *L'univers crach(e) / Des parasites dans Mozart* (IV 12-13), *Un bal où / Ni toi ni moi n'étais va s'ouvrir* (V 8-9). On reviendra plus loin sur les effets de décalage qui sont une des caractéristiques du recueil.

Au total, il existe peu de phénomènes de discordance entre la fin du vers et la phrase dans les alexandrins : tout au plus une quarantaine de dépassements du vers (= 7 %), dont une douzaine seulement produisent un effet marqué. La proportion de ces phénomènes varie considérablement d'un poème à l'autre, puisqu'elle va de 35 % dans le sonnet de PETITE SUITE SANS FIL (IV), dont le caractère est d'ailleurs exceptionnel, à 0 % dans les trois derniers poèmes du recueil (XX, XXI, XXII).

La plupart des dépassements du vers sont déterminés par la réalisation de la rime. Aragon semble s'être surtout soucie de créer des rimes nouvelles, très riches, et de composer, grâce au jeu des récurrences multiples, un tissu harmonique indissociable, aussi bien à l'intérieur du vers que d'un vers à l'autre.

La réalisation de *rimes complexes* a pour conséquence presque inévitable l'emploi à la rime de monosyllabes atones, proclitiques ou mots grammaticaux non-signifiants. Aragon utilise ce procédé tantôt pour mettre en relief l'élément rejeté, tantôt pour renouveler l'expressivité des deux termes d'une formule banale. La pauvreté de sens et de volume

du dernier mot du vers est alors compensée par la richesse éblouissante de la combinaison phonique à laquelle ce mot participe, le jeu des homophonies ne se limitant pas à la rime mais s'étendant sur la totalité du vers; la cohésion du vers suivant est également assurée grâce à divers modes de liaison, phonique ou syntaxique, entre le terme rejeté et la suite du vers ; et il est même fréquent que le jeu des répétitions de mots, de sons, de structures syntaxiques assure la continuité d'un tissu sonore commun aux deux vers.

La rime enjambée est, elle aussi, liée à un dépassement de la fin du vers par le sens. Ce dépassement traduit un élan plus souvent affectif que syntaxique ; il n'a un caractère discordant que lorsque la rime enjambante est en même temps une rime complexe formée à l'aide d'un proclitique. Dans les autres cas, la consonne enjambante assure uniquement une liaison phonique entre les deux vers. Comme la rime complexe, la rime enjambée se trouve toujours intégrée à des combinaisons phoniques remarquables, qui ont pour effet de masquer l'irrégularité du procédé.

En dehors des dépassements de la fin du vers qui résultent de la création de rimes, jamais l'élément rejeté au vers suivant n'apparaît nettement détaché du reste du vers dont il constitue la première mesure : la cohésion interne du vers est assurée par l'organisation syntaxique ou, à défaut, par le jeu des récurrences phoniques qui déterminent un tissu sonore serré. (Seul le rejet du vers IX 11 fait exception à cause de l'hiatus dû à la non-élision de l'*e* final).

On peut à peine parler de contre-rejet : la divergence entre le vers et la phrase au vers XV 31 est d'ordre essentiellement visuel, alors que la discordance du vers IV 1 provient surtout du heurt des phonèmes et des accents.

Il ne faudrait pas en déduire que la phrase se moule exactement dans les limites de l'alexandrin. Au contraire, les enjambements à la fin du vers sont fréquents : la phrase semble souvent animée par un souffle émotionnel qui tend à lui faire déborder la limite de la fin du vers. Pourtant ces dépassements donnent rarement une impression de discordance : d'une part, la divergence entre la syntaxe et le mètre est occultée par la richesse extrême de la rime et de l'organisation phonique en général ; de l'autre, la divergence apparente résulte souvent de la convergence de l'organisation syntaxique avec un autre mètre : qu'il s'agisse d'une structure ternaire dans les limites de l'alexandrin, ou d'un mètre différent déterminé par le jeu des homophonies, et qui se superpose à l'alexandrin pour créer un effet de contrepoint.

CHAPITRE V

LA CÉSURE ET LES COUPES PRINCIPALES

À L'INTÉRIEUR DU VERS

I. - PROBLÈMES DE LECTURE

La scansion d'un assez grand nombre d'alexandrins ne s'impose pas clairement et, comme on peut s'y attendre pour un vers «libéré» des contraintes métriques rigides, elle reste soumise à l'interprétation individuelle. Afin de limiter le risque d'erreur, le lecteur averti doit en même temps tenir compte des indications que peut lui fournir l'examen minutieux du texte et se méfier de certains dangers qui menacent l'interprétation orale de la poésie.

1) L'interprétation orale du vers

On regrette de ne pouvoir entendre l'enregistrement par leur auteur de chacun des poèmes. Le petit disque *AMOURS par ARAGON* comprend huit poèmes dont seul *LES LILAS ET LES ROSES* fait partie des poèmes que nous étudions. Nous nous référerons plusieurs fois à cet enregistrement

révélateur, car Aragon est un remarquable interprète de ses œuvres¹. Sylvia Beach, dans ses mémoires (*Shakespeare & Company*, p. 11), fait allusion à son talent de récitant. Nous l'avons personnellement entendu le 25 octobre 1966, au Théâtre de France, dire avec une virtuosité éblouissante le fameux poème PERSIENNES, qui n'est constitué que de la répétition à vingt reprises du mot «persienne» (*Le Mouvement perpétuel*).

L'interprétation de certains vers du C.C. par le poète leur apporterait sans doute un éclairage utile. Il est probable toutefois que tous les problèmes d'accentuation auxquels nous nous heurtons n'en seraient pas pour autant résolus une fois pour toutes. Car l'auteur est-il le meilleur interprète de ses poèmes ? De plus, comme l'écrit B. de Cornulier, «rien ne nous garantit que le poète retrouve, en lisant ses vers, l'état d'inspiration dans lequel il les a créés, peut-être les recrée-t-il ?» (*Théorie du vers*, p. 129). Si l'on en croit P. Valéry, «une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre» (*Au sujet du «Cimetière Marin»*, avant-propos précédant l'*Essai d'explication du «Cimetière Marin»* de Gustave Cohen, pp. 30-31).

Dans le même avant-propos (p. 29), Valéry compare le texte à une partition musicale : «J'ai écrit une "partition" - mais je ne puis l'entendre qu'exécutée par l'âme et par l'esprit d'autrui». Or les interprétations d'une même œuvre musicale peuvent présenter des différences importantes et même susciter des gloses, comme le montrait l'émission radiophonique connue «La Tribune des Critiques de disques», alors que, contrairement à ce qui se passe dans la poésie, la notation musicale indique clairement la mesure.

La diction monocorde et neutre d'Apollinaire est une diction «intérieure». Elle est celle que l'on se fait à soi-même, à voix haute ou basse ; elle est toute proche de la lecture silencieuse. Si elle risque d'engendrer rapidement l'ennui chez l'auditeur à cause de sa monotonie, elle a l'avantage de porter en elle toutes les virtualités du vers. C'est la chanson «douce», «grise», de Verlaine, préférée aux accords flamboyants des Romantiques.

On connaît l'admiration vouée par les surréalistes à Paul Valéry - même si Aragon a quelque peu renié son enthousiasme par la suite - et la dette, constante, qu'il a reconnue envers Apollinaire : «Tout le monde sait, je l'ai dit sur tous les tons, que, dans ma jeunesse, de mes contemporains, l'homme qui a eu la plus grande influence sur moi, je

1 Le poème AH PARLEZ-MOI D'AMOUR peut être entendu à la phonothèque de Radio-France (cf. note *supra* p. 19).

parle de l'influence directe, c'est assurément Guillaume Apollinaire» (*Entretiens avec Francis Crémieux*, p. 121). Rappelons que, dans les années 30, afin de toucher la conscience populaire, Aragon décide d'être le Victor Hugo, ou même le Béranger de son époque. Et l'exemple de Maïakovsky, galvanisant par ses rythmes des foules immenses, l'impressionne vivement (cf. *Aragon*, par Hubert Juin, pp. 28-29).

Le C.C. est un recueil composite : il suffit de comparer les premiers vers du premier poème VINGT ANS APRÈS

- | | | |
|---|---|---|
| I | 1 | Le temps a retrouvé son charroi monotone |
| | 2 | Et rattelé ses boeufs lents et roux c'est l'automne |
| | 3 | Le ciel creuse des trous entre les feuilles mortes |

à ceux de LA VALSE DES VINGT ANS

- | | | |
|------|---|---|
| VIII | 1 | Bon pour le vent bon pour la nuit bon pour le froid |
| | 2 | Bon pour la marche et pour la boue et pour les balles |

pour constater que l'on peut tout aussi bien y trouver une musique verlainienne qu'un rythme fortement martelé.

Les poèmes qu'Aragon a choisi d'enregistrer se caractérisent par la concordance entre les accents linguistiques et les accents métriques. Le rythme y est varié mais toujours parfaitement clair, qu'il s'agisse de vers de structure binaire ou ternaire, et Aragon marque les accents de sa voix bien timbrée.

Il est à remarquer qu'en aucun cas, dans un vers de coupe non binaire, Aragon ne frappe la sixième syllabe d'un accent systématique. Il lui arrive même, à des fins expressives, de choisir l'effacement de l'accent sixième, dans un vers où cet accent serait justifié par la syntaxe, comme pour *l'ennemi* dans le vers :

- | | | |
|-----|----|---|
| XIV | 25 | Tout se tait / L'ennemi dans l'om/bre se repose |
|-----|----|---|

Le vers prend ainsi un ton plus inquiétant : un simple déplacement de l'accent nous présente, dans une vision globale, *l'ennemi dans l'ombre*, embusqué et menaçant.

Cette constatation devrait nous inciter à rejeter a priori - pour la lecture des vers dont la coupe est incertaine - l'hypothèse d'une scansion «médiévale» avec un accent purement métrique sur la sixième syllabe. Cette césure systématique, qui n'a plus de raison d'être depuis que l'on a

abandonné l'accompagnement musical de la poésie, est étrangère à notre oreille moderne. Le lecteur est certes habitué à la scansion binaire, qui a fait loi au long des siècles de poésie, mais lui sont familiers aussi le trimètre romantique et l'alexandrin progressivement libéré depuis le XIXe siècle. La poésie d'Aragon s'inscrit dans la lignée d'Apollinaire ; elle recherche le rapprochement avec la langue orale, aussi bien parce que ce rapprochement va dans le sens de l'évolution moderne de la poésie comme de la prose que parce qu'Aragon entendait, à des fins précises, que ses poèmes pussent se propager de bouche en bouche, au cas où ils ne pourraient être diffusés par l'impression.

Si la fin est marquée par la rime, qui doit obligatoirement «sonner», sans quoi le vers compté risque d'être «anéanti» (Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, p. 147), la structure interne de bien des vers reste un de ces «mystères» du langage qui ravissent Aragon (*o.c.*, p. 151). A propos de la suppression de la ponctuation, il écrit : «pour ma part, j'aime les phrases qui se lisent de deux façons et sont par là riches de deux sens entre lesquels la ponctuation me forcerait à choisir. Or je ne veux pas choisir. Si je veux dire les deux choses, il me faut donc bien écrire moi-même, choisir moi-même mon équivoque. Cette équivoque volontaire est un enrichissement du sens». (Notons toutefois qu'en l'absence de ponctuation, Aragon utilise parfois les majuscules pour nous épargner un contre-sens.) Le loisir laissé par le poète à son lecteur, d'opter pour le sens qui lui convient, n'est une facilité qu'en apparence. Pour être valable, un choix doit être fait en toute connaissance de cause. C'est pourquoi, dans ce chapitre, nous nous attacherons tout particulièrement à déterminer les coupes qui reflètent le sens profond du vers en même temps qu'elles lui donnent sa structure formelle. Il nous faudra, pour ce faire, dégager les principaux critères utiles pour l'identification de ces coupes.

Les observations du métricien, même lorsqu'elles apparaissent singulièrement techniques, ont pour principal objectif une meilleure compréhension de la poésie. Fondées sur l'étude réfléchie du texte, elles devraient rejoindre, et éclairer, les remarques que ferait intuitivement tout lecteur cultivé, dont le sens poétique s'est constitué au contact de l'œuvre de nos grands poètes, du Moyen âge à nos jours.

2) Les trois tentations du lecteur

Lorsque le lecteur est en proie à l'hésitation sur la scansion à adopter, il est soumis à trois tentations, qui sont toutes trois entachées de facilité. Dans chaque cas, il doit, avant de «céder» à un mouvement

rythmique donné, exercer sa vigilance pour ne pas risquer de nuire à l'expressivité du vers, si ce n'est à son sens. A l'aide de quelques exemples choisis parmi les alexandrins du C.C., nous essaierons d'identifier ces phénomènes que constituent la pression métrique, l'entraînement rythmique et l'élan verbal.

a) La pression métrique

On connaît - par les déclarations d'Aragon, et par ceux qui l'ont connu à l'époque du C.C. (cf. *supra* p. 10) - l'enthousiasme du poète pour la poésie médiévale. Dans la littérature ancienne, il a trouvé des thèmes aussi bien que des formes techniques propres à nourrir sa poésie. Cependant, s'il est un point sur lequel Aragon va dans le sens de son époque, et non d'un retour à la tradition pré-classique, c'est bien celui de la césure.

Non seulement, dans ses différents essais sur la poésie, il ne fait aucune allusion à la césure comme une composante indispensable de l'alexandrin, mais son interprétation orale de ses propres poèmes enregistrés prouve qu'il n'accentue la sixième syllabe de l'alexandrin que lorsque celle-ci est frappée par un accent linguistique. Ceci nous a incitée (cf. *supra* p. 93) à éliminer l'hypothèse d'une accentuation systématique de la sixième syllabe, comme cela se pratiquait au Moyen âge, et même encore à l'époque classique, puisqu'on sait que Racine aimait les acteurs qui psalmodiaient les alexandrins, leur donnaient cette diction chantante, «circonflexe», que ne respecteront déjà plus les interprètes de la période post-classique (cf. F. Deloffre, *Le Vers français*, p. 127).

La prééminence de la coupe sémantique sur la coupe métrique est une des caractéristiques de l'alexandrin libéré. Dans sa thèse *L'Alexandrin français d'après la phonétique expérimentale* (1913), Georges Lote, qui a fait déclamer des alexandrins par plusieurs interprètes de niveau culturel différent, constate que seule la personne illettrée adopte pour tous les vers une diction uniforme, «circonflexe», quel que soit leur sens. Une lecture «mécanique» n'apparaît donc à notre époque comme une solution, qu'à un lecteur peu intelligent, ou à tout le moins négligent. Frédéric Deloffre confirme cette impression lorsqu'il remarque (*o.c.*, p. 35) «qu'on entend encore cette diction chez les jeunes enfants qui récitent des vers alexandrins».

Il faut pourtant reconnaître que l'alexandrin du C.C. reste soumis à une certaine «pression métrique». Le fait que la grande majorité des alexandrins (environ 75% de l'ensemble) sont régulièrement césurés

donne le sentiment que l'alexandrin binaire constitue la structure de base ; les alexandrins possédant une autre structure apparaissent comme des «vers d'accompagnement», pour reprendre la formule de B. de Cornulier (*Théorie du Vers*, pp. 204 à 209). Or cette «pression métrique» ne s'exerce pas seulement au bénéfice d'une scansion 6/6. La grande proportion des vers de structure 4/4/4, (plus de 10 %) fait percevoir cette dernière structure comme la première structure de substitution, lorsque la coupe binaire se révèle impossible. Dans l'un comme dans l'autre cas s'exerce une «pression», fondée sur le rapport d'égalité numérique des syllabes contenues dans chaque groupement de mots. Le lecteur subit le poids de la tradition métrique, du vers binaire classique comme du trimètre romantique.

Le vers XV 31 montre qu'il faut résister à cette pression métrique pour garder au vers son accentuation sémantique :

Des fuyards / jurent à mi-voix / Une fusée

Faute de vigilance, on se laisserait facilement entraîner à une scansion 4/4/4, qui n'aurait d'autre qualité que sa régularité :

Des fuyards ju/rent à mi-voix / Une fusée

Il appartient au lecteur de juger de l'opportunité de résister à la facilité de l'isosyllabisme, lorsque celui-ci tend à affaiblir l'expressivité du vers, par exemple en désaccentuant le sujet dans le dernier vers cité. La recherche d'un équilibre fondé sur un rapport d'égalité est naturelle, elle ne doit toutefois pas être considérée comme prioritaire dans le choix d'une scansion.

b) L'entraînement rythmique

Nous voyons une seconde cause de «pression métrique» dans l'entraînement rythmique, qui pousse le lecteur à donner au vers la structure des vers précédents.

Ainsi sera-t-on tenté de donner une structure ternaire 4/4/4 au vers I 18, pour la principale raison qu'il succède à un vers de structure ternaire ferme

- | | | |
|---|----|---|
| I | 17 | L'ère des phra/ses mécani/ques recommence |
| | 18 | L'homme dépo/se enfin l'orgueil / et la romance |

alors qu'une coupe binaire avec rejet se révèle beaucoup plus expressive : elle permet d'accentuer les deux substantifs chargés de sens

L'homme / dépose enfin // l'orgueil / et la romance

Il va de soi qu'ici cette dernière coupe doit être préférée.

Nous citerons également, pour illustrer ce phénomène, le vers VIII 32, pour lequel J. Mazaleyrat envisage une césure semi-mécanique, justifiée par l'entraînement rythmique, comme dernier recours pour maintenir, dans un vers apparemment dénué de structure, un «mouvement donné et poursuivi par un contexte» (E.M.F., p. 164)

- VIII 31 Ah la valse commence / et le danseur selon
32 La coutume achète aux / camelots bruns des broches
33 Et chante cette fois / la fille à Madelon
34 J'ai quarante ans passés / Leurs vingt ans me sont proches

Cette forme de césure apporte une solution métrique, elle ne peut toutefois rester qu'une hypothèse, faute d'indications pour étayer la preuve de son existence. (Nous reviendrons sur ce vers, cf. *infra* p. 179).

c) *L'élan verbal*

La troisième tentation à laquelle le lecteur doit s'efforcer de ne pas céder sans justification est appelée «élan verbal» par J. Mazaleyrat, qui a consacré un article à l'influence de ce phénomène sur le rythme du vers, («*Élan verbal et rythme ternaire dans l'alexandrin*», dans *Le Français moderne*, n° 4, octobre 1972, p. 336). Il s'agit de «la tendance syntaxique analysée... par Charles Bally sous le nom de "détermination de proche en proche"», tendance qui s'exerce dans la chaîne parlée courante, et qui tend à repousser l'accent final de mot sur la syllabe finale de groupe, au risque de modifier le sens de l'énoncé. Nous reprenons, à titre d'illustration de ce phénomène, l'exemple prosaïque de Charles Bally : l'ensemble de mots «La fille du fermier qui nous vend des légumes», qui risque d'être analysé ainsi, «La fille du fermier / qui nous vend des légumes», même s'il a été conçu comme «La fille / du fermier qui nous vend des légumes».

Ce phénomène s'applique à la diction de certains vers : l'organisation syntaxique y est telle que le lecteur risque de se laisser entraîner à omettre d'accentuer le mot terminé par la sixième syllabe et à

reporter l'accent de fin d'hémistiche sur l'un des mots suivants. On pourrait, par exemple, donner une scansion ternaire au vers

VI 48 L'amour noir / a griffé leur chair / sous la tunique

et ainsi désaccentuer *griffé* au risque d'en détruire l'expressivité.

Le maintien de l'accentuation traditionnelle de la sixième syllabe s'oppose à cet élan, au «penchant prosaïque» du lecteur, noté par Paul Valéry (*Variété III*, p. 54). L'accent d'hémistiche agit alors comme un frein, provoque une tension entre le mètre et la phrase, et nous verrons que la diction qui en résulte, pour être moins naturelle, peut dans certains cas n'être que plus fidèle au sens profond.

Si la lutte contre l'élan verbal se révèle parfois nécessaire, elle ne doit pas non plus être systématique. On a noté que, dans son enregistrement du poème *LES LILAS ET LES ROSES*, Aragon coupe en trois groupes le vers

XIV 25 Tout se tait / L'ennemi dans l'om/bre se repose

et que *l'ennemi dans l'ombre* a un caractère plus menaçant que *l'ennemi qui dans l'ombre se repose*, suggéré par la scansion binaire avec contre-rejet interne :

Tout se tait / *L'ennemi* // dans l'ombre se repose

L'étude des alexandrins dont l'organisation syntaxique n'est pas évidente devra tenir compte de ces différents phénomènes d'entraînement. Un attachement systématique aux structures métriques traditionnelles serait anachronique et inapproprié, étant donné l'époque de la composition des poèmes et la connaissance que nous avons des vers antérieurs, des goûts et des intentions du poète. Un renoncement systématique au mètre, pour ne retenir que les accents linguistiques, serait tout aussi dangereux. Seule une étude du vers fondée sur l'intelligence du texte permettra de décider dans quelle mesure il convient de résister à la pression métrique, à l'entraînement rythmique ou à l'élan verbal, ou de paraître y céder, pour des raisons valables.

3) L'accentuation et le sens du vers

Les vers du C.C. étant destinés à transmettre un message, il importe avant tout que leur interprétation orale, souhaitée par l'auteur,

ne déforme pas sa pensée, et la mette au contraire en valeur. On ne manquera donc pas d'utiliser les moindres informations fournies par Aragon, lorsqu'elles sont susceptibles d'éclairer le sens : nous songeons en particulier à la présentation visuelle du texte, et à l'enregistrement par l'auteur du poème *LES LILAS ET LES ROSES* comme de ses autres enregistrements (cf. *supra* p. 19)

a) Informations fournies par le poète

Présentation visuelle du texte : majuscules et autres indications typographiques. — Alors qu'Aragon rejette la ponctuation qui, à son avis, «brise» le vers (*Entretiens avec Francis Crémieux*, p. 147), il ne s'interdit nullement de briser cette «unité de respiration» par une interruption syntaxique située en dehors des articulations métriques que constituent toujours la fin du vers et éventuellement la césure. On constate alors qu'il ne renonce pas systématiquement à tout signe typographique qui pourrait mettre le lecteur sur la voie.

Dans un cas, mais un seul, Aragon recourt à un signe de ponctuation, un double tiret, pour marquer l'insertion d'une proposition incidente à l'intérieur du vers :

IV 9 Comme elle - c'est la guerre - écoutant cette voix

Toute équivoque est alors levée.

La principale compensation qu'apporte le poète à l'absence de ponctuation est le maintien de la majuscule, à l'intérieur du vers, pour indiquer le début d'une nouvelle phrase. Le grand nombre de ces majuscules - 70 en dehors des initiales de vers et de noms propres - est significatif du morcellement syntaxique du vers du C.C.

La présence de la majuscule permet parfois de dissiper l'ambiguïté que pourraient présenter certains vers. Nous ne relèverons que les six cas où la présence de la majuscule épargne au lecteur le risque d'un contre-sens :

- dans le poème *VINGT ANS APRÈS*, au vers 14,

I	13	Nous reprenons après vingt ans nos habitudes
	14	Au vestiaire de l'oubli Mille Latudes
	15	Refont les gestes d'autrefois dans leur cachot

la majuscule indique qu'*au vestiaire de l'oubli* se trouvent *nos habitudes*, considération d'ordre général, et non *Mille Latudes*, qui sont *dans leur cachot* et auxquels le contre-rejet apporte un éclairage expressif : Aragon pratique ici la «contrebande» à laquelle sa poésie devait servir, il s'agit d'une allusion aux communistes incarcérés (cf. *supra* p. 85) ;

- dans ENFER-LES-MINES, le vers 17 présente une structure similaire :

XV 17 Etait-ce ici / qu'ils ont vécu / Dans ce désert
 18 Ni le lit de l'amour dans le logis mesquin
 19 Ni l'ombre que berçait l'air du Petit Quinquin
 20 Rien n'est à eux ni le travail ni la misère

L'interruption anticipée de la phrase, qui se termine abruptement avec *vécu*, en renforce le ton interrogatif, en même temps qu'est rehaussée l'expressivité de *Dans ce désert*, mis en relief par sa position en contre-rejet, impression première qui sera confirmée par les trois vers 18-19-20 ;

- dans LA VALSE DES VINGT ANS,

VIII 22 Quinze seize dix-sept // écoutez / Ils fredonnent

grâce à la présence de la majuscule, on comprend que l'impératif *écoutez*, s'adresse à ceux des *classes d'autrefois* (vers 21) *Quinze seize dix-sept* et que le pronom *Ils*, dont la majuscule initiale indique qu'il succède à une coupe forte, désigne les autres, ceux de la classe quarante, ceux qui ont 20 ans en 1940 ;

- dans LE TEMPS DES MOTS CROISÉS,

III 29 Ecoute / Dans la nuit / mon coeur bat et t'appelle

la majuscule suggère une scansion affective. D'une part *Ecoute* est rendu expressif par la coupe forte dès la fin de la première mesure du vers ; de l'autre, le complément circonstanciel antéposé (comme au vers XV 17), mis en relief par sa position à la césure, contribue à créer le climat psychologique favorable à la confiance reportée au second hémistiche ;

- dans les deux premiers vers du sonnet de PETITE SUITE SANS FIL,

IV 1 Hilversum Kalundborg Brno L'univers crache
 2 Des parasites dans Mozart Du lundi au
 3 Dimanche l'idiot speaker te dédie Ô
 4 Silence l'insultant pot-pourri qu'il rabâche

les majuscules, autres que les initiales des noms propres, indiquent clairement le décalage de la phrase par rapport au mètre et montrent la voie au lecteur qui, emporté par son élan, risquerait, par exemple, d'associer le groupe circonstanciel *Du lundi au /Dimanche* au vers précédent plutôt qu'au vers suivant avec lequel il est apparié par la rime (*Du lundi au / te dédie Ô*) ;

- dans le dernier poème du recueil, ELSA JE T'AIME,

XXII 30 Le froid revient Déjà le soir Le coeur retarde

les majuscules indiquent la division ternaire du vers et le sens, qui aurait été tout différent si le vers avait eu une coupe médiane traditionnelle :

Le froid revient déjà //le soir le coeur retarde

L'absence de majuscule peut également être significative : nul doute qu'au deuxième vers de VINGT ANS APRÈS,

I 1 Le temps a retrouvé son charroi monotone
 2 Et rattelé / ses boeufs / lents et roux / c'est l'automne

le *c* minuscule de *c'est* révèle qu'Aragon a conçu ce vers sans rupture syntaxique et qu'il convient de lui donner l'interprétation *monotone* qui convient au sens comme au profil «plat» dû à l'enjambement de l'expression centrale *ses boeufs lents et roux*.

Dans un seul poème, Aragon recourt aux *italiques* pour suggérer une interprétation particulièrement expressive. Ainsi souligne-t-il par deux fois, dans ELSA JE T'AIME, une expression de tendresse :

- XXII 27 *Chérie* Il t'en souvient de ces jours sans menace

(On note également qu'une majuscule succède au terme écrit en italiques. Ainsi est indiquée de façon concrète la rupture de la chaîne parlée, provoquée par l'émotion) ;

- XVII 40 *Elsa je t'aime* ô ma touchante ô ma méchante

Ici pas de majuscule : les trois mesures de l'alexandrin ternaire s'emboîtent les unes dans les autres sans interruption grâce aux coupes sur élision et aux répétitions structurelles et phoniques :

Elsa je t'aime ô ma touchante ô ma méchante

L'enregistrement d'un poème lu par l'auteur. — A côté de ces quelques cas exceptionnels et exemplaires, il existe un certain nombre de vers pour lesquels le choix d'une scansion de préférence à une autre modifie le sens et où aucun signe typographique ne nous met sur la voie.

L'enregistrement du poème *LES LILAS ET LES ROSES*, déclamé par Aragon lui-même, nous éclaire sur la scansion d'un vers légèrement ambigu, à la fin du dernier quatrain :

- XIV 29 Bouquets du premier jour lilas lilas des Flandres
30 Douceur de l'ombre dont la mort farde les joues
31 Et vous bouquets de la retraite roses tendres
32 Couleur de l'incendie au loin roses d'Anjou

La coupe forte, marquée par la voix d'Aragon, après *au loin*, au vers 32, rappelle, si besoin en était, que cette indication ne se rapporte pas au groupe final *roses d'Anjou*, mais à l'incendie dont la couleur est celle des *roses tendres* du vers précédent.

Comment décrire en termes techniques l'interprétation d'Aragon ? S'agit-il d'un vers binaire avec rejet à la césure

Couleur de l'incendie // *au loin* / roses d'Anjou

ou d'un alexandrin ternaire avec un groupe central de six syllabes qui garderait un accent secondaire sur *incendie* :

Couleur // de l'incendie | *au loin* // roses d'Anjou

La différence ici semble assez mince. Les deux solutions mettent en valeur la chute du poème et le détachement de *roses d'Anjou* qui répond à *lilas des Flandres*, pour former ce bouquet composite qui touchera les cœurs en ce début de guerre. La dernière solution paraît pourtant plus fidèle au mouvement rythmique des derniers vers et par là plus harmonieuse, car elle reproduit le rythme du vers 31

Et vous // *bouquets de la retraite* // roses tendres

dont le groupe central forme une sorte d'hémistiche intercalaire, formule rythmique que nous retrouvons ailleurs dans le recueil.

b) *Le sens strict*

En l'absence de toute indication typographique, le lecteur doit exercer sa vigilance pour ne pas déformer le sens du vers. La majorité des vers ne posent pas de problème de scansion. D'autres présentent une organisation verbale plus incertaine.

Il arrive que le sens du vers impose sans grand effort d'attention une scansion à l'exclusion de toute autre. Nous en tenons un exemple au vers

VIII 17 Enfants-soldats roulés vivants sans autre lit

pour la diction duquel échoue toute tentative de regroupement autre que ternaire 4/4/4, quoique les quatre syllabes de chaque mesure se divisent en deux groupes syllabiques égaux, dont le premier mérite de recevoir un accent secondaire. Cet accent secondaire met en valeur l'association des deux mots qui composent chacune des deux premières mesures et annonce le développement de la troisième, qui sera donné au vers suivant

VIII 17 Enfants/-soldats // roulés / vivants // sans au/tre lit
18 *Que la fosse qu'on fit d'avance à votre taille.*

Certains cas sont résolus grâce à l'exercice du simple bon sens. Nous en citerons trois exemples.

Il va de soi qu'il y a inversion du sujet au vers VII 51

VII 50 Les fleurs perdent leurs fleurs au souffle de ce vent
51 Et se ferment les yeux pareils à des pervenches

et qu'il importe de le marquer par une coupe forte après *ferment* pour briser l'expression *ferment les yeux*, où *les yeux* seraient l'objet direct, interprétation qui n'aurait aucun sens. Le contre-rejet de *les yeux* s'impose donc :

Et se ferment / *les yeux* // pareils à des pervenches

La résistance à l'élan verbal doit donc parfois s'exercer dès le début du vers. Ainsi couperons-nous après la première mesure le vers XV 22, où le deuxième hémistiche est occupé par une proposition relative déterminative :

XV 22 C'est fini // les enfants / qu'on lave / à la fontaine

Etant donné que le détachement de la mesure *les enfants* de la suite du vers serait un contre-sens, il nous semble transcrire plus fidèlement la scansion en placant après *fini* la double barre qui nous sert habituellement à indiquer la césure. Plutôt que de contre-rejet «sacrifié», il serait plus simple, et plus exact, de parler d'anticipation de la césure, aucun regroupement n'étant possible à l'intérieur des neuf dernières syllabes puisqu'il ne s'agit ni des *enfants*, ni des *enfants qu'on lave*, mais des *enfants qu'on lave à la fontaine*.

Dans le premier vers de TAPISSERIE DE LA GRANDE PEUR,

XVI 1 Le paysage enfant de la terreur moderne

il importe aussi de détacher la première mesure, *Le paysage*, du reste du vers : il va de soi qu'il s'agit du *paysage*, sorte de second titre, et sujet du poème, et non d'un *paysage enfant*, hypothèse absurde que suggérerait la diction binaire traditionnelle. Mais l'accentuation forte de la première mesure ne doit pas entraîner un affaiblissement trop important de l'accent de la sixième syllabe. Cet accent est nécessaire à la compréhension comme à la mise en valeur de la métaphore *enfant de la terreur moderne*, dont chacun des termes doit être accentué, par souci d'expressivité, en même temps qu'associé aux autres, pour la perception globale du vers. La divergence sensible entre l'apparente régularité du vers et son sens impose que l'on distingue nettement les deux groupes syllabiques inégaux qui constituent les deux éléments de la métaphore :

Le paysage // enfant / de la terreur moderne

C'est de cette divergence que naît le ton saisissant de ce début de poème.

c) Le «sens supérieur»

Si le sens littéral d'un vers peut généralement être cerné, son «sens supérieur» est une notion plus difficile à appréhender. Aragon emploie cette expression (dans *La Rime en 1940*, p. 73) à propos de la rime enjambée dont il écrit «qu'elle précipite le mouvement d'un vers sur l'autre pour des effets qu'utilise la voix et que le sens supérieur vient

dicter». On sait qu'il a écrit aussi «j'aime les phrases qui se lisent de deux façons et sont par là riches de deux sens» (*Entretiens avec Francis Crémieux*, p. 151) et que, dans le même *entretien* (p. 153), il se réfère à «l'équivoque» qui «dans la période de Vichy» a été «part de la contrebande en poésie» ; on peut donc se demander si le «sens supérieur du poème» ne serait pas son sens politique. Les poèmes du début de la guerre ont été conçus avec un dessein particulier et des allusions apparemment innocentes (littéraires ou historiques, par exemple) dissimulent des références à l'actualité, difficiles à écrire en clair à une époque où toute publication était soumise à la censure. Il ne semble pourtant pas que ce soit essentiellement à ce double sens des mots que fait allusion Aragon, sinon peut-être pour en indiquer l'existence à ses lecteurs non avertis.

En effet, pour revenir au contexte dans lequel Aragon a employé cette expression, il ressort de l'examen des rimes enjambées que, dans les cas où cette sorte de rime n'est pas liée à un enjambement d'ordre syntaxique, elle a pour conséquence le rapprochement de mots qu'elle associe dans un même élan affectif. La rime enjambée est toujours liée à l'expression d'un sentiment (amour : V 15, IX 25 ; attendrissement : IX 5, etc.). Et la compréhension du texte se trouve facilitée par la modification du mouvement rythmique imposée par la réalisation de la rime (notamment XI 9, XVI 8, XX 15). Le «sens supérieur» semble plutôt être, au-delà du sens strict, l'émotion qui a inspiré le poète et que les mots seuls sont impuissants à traduire. Aragon était pleinement conscient du rôle de l'interprète pour la perception de la poésie et, dans ces vers destinés à être dits, tout phénomène affectant la lecture à haute voix doit être signifiant.

Il importe, certes, de saisir l'intention du poète et le message qu'il a voulu transmettre lorsqu'il a conçu le vers, mais «le phénomène poétique s'accomplit hors de la portée volontaire du poète qui assiste à son surgissement en lui» (Bernard Lecherbonnier, *Présence littéraire / Aragon*, p. 238). Aragon exprime magnifiquement ce processus dans *Les Poètes* (p. 173) :

Cosmos intérieur beau comme les mains jointes
Je n'en ai pas je n'en aurai jamais fini de m'émerveiller
De ces formations de cristaux de ces précipitations de la parole
De ces geysers du sens ces eaux des profondeurs surgies

Le sens du vers n'est pas tout, ni même quelquefois l'essentiel. Veillons à rester fidèle au sens, mais aussi à ne pas détruire «le chant» du poète,

fondé sur le retour des sonorités et sur le rythme, qui seul peut nous transmettre «l'émotion poétique» qui «est le signe de la connaissance atteinte» (*Chroniques du Bel Canto*, p. 246). Comme l'écrit Paul Valéry, «il est aisé, par un usage plausible des variables de la diction, de changer un vers qui semblait beau en un vers qui semble atroce» (*Pièces sur l'Art*, p. 33).

Le choix d'une scansion n'a pas seulement une valeur musicale, il modifie parfois la perception que l'on retire du vers. On en prendra pour exemple un vers cité et commenté par J. Mazaleyrat (*E.M.F.*, p. 121), qui peut être régulièrement césuré :

VIII 16 Dans le manteau de pluie // et d'ombre des batailles

Cette scansion avec rejet de *et d'ombre* présenterait l'avantage d'accentuer également les deux termes *pluie* et *ombre*, mais ne serait-ce pas négliger le fait que le premier hémistiche *Dans le manteau de pluie* évoque un vêtement banal, dont la fonction est de protéger de la pluie, alors que le ton tragique de la strophe, qui a pour sujet la mort, laisse plutôt imaginer ce *manteau* comme une *chape de pluie et d'ombre* qui recouvre le champ de bataille ? Cette métaphore du manteau, traditionnelle dans la poésie française (cf. Charles d'Orléans : «Le temps a laissé son manteau / De vent de froidure et de pluie»), est déjà utilisée dans LE TEMPS DES MOTS CROISÉS :

III 49 Je veille Il se fait tard La nuit du moyen-âge
50 Couvre d'un *manteau* noir cet univers brisé

N'est-elle pas ici mieux mise en valeur par une scansion ternaire

Dans le manteau / de pluie et d'ombre / des batailles

qui accentue *manteau* et, rompant l'expression *manteau de pluie*, la remplace par une combinaison nouvelle, quoique conçue par analogie, dont l'effet repose sur la perception globale des deux éléments du groupe central *de pluie et d'ombre* ? Nous sommes en présence d'un des procédés de mutation du sens des mots grâce à la poésie, idée chère à Aragon, pour qui «l'art des vers est l'alchimie qui transforme en beautés les faiblesses» (*Arma Virumque Cano*, p. 36). Cette dernière interprétation semble mieux présenter la métaphore contenue dans le vers ; on n'oubliera pourtant pas, ici comme ailleurs, que le sens du vers n'est pas «unique» et que l'équivoque - volontaire ou non - l'enrichit. Aussi nous

garderons-nous bien d'éliminer l'une des deux scansions possibles au profit exclusif de l'autre. N'est-ce pas «le propre de maint beau vers de pouvoir supporter un double rythme...» (J. Mazaleyrat, *Le Français moderne*, n° 4, octobre 1972, p. 339) ?

d) *Organisation syntaxique et organisation phonique*

Ailleurs l'organisation interne du vers présente une telle homogénéité phonique que l'on peut se demander s'il faut marquer, par des coupes fortes, des regroupements syntaxiques effectués d'après le sens strict, au risque d'en appauvrir non seulement l'harmonie mais même le sens. Avec Paul Valéry, convenons que «le sens littéral d'un poème n'est pas et n'accomplit pas toute sa fin, qu'il n'est donc point nécessairement *unique*» (P. Valéry, *Variété III*, p. 53). Quatre vers illustrent ce propos.

Le premier (I 31) appartient à un quatrain consacré par le poète à «celle qu'il aime» :

- | | | |
|---|----|--|
| I | 29 | Il n'est qu'une la plus belle la plus douce |
| | 30 | Elle seule surnage ainsi qu'octobre rousse |
| | 31 | Elle seule l'angoisse et l'espoir mon amour |
| | 32 | Et j'attends qu'elle écrive et je compte les jours |

Le sens littéral du vers est clair et suggère une division ternaire :

Elle seule / l'angoisse et l'espoir / mon amour

Cette scansion - parfaitement logique - a l'inconvénient de fondre dans une perception globale *l'angoisse et l'espoir*, sentiments non seulement distincts mais contraires malgré leur parenté phonique. Il est certes possible de maintenir un accent secondaire sur *l'angoisse*. Ce mot n'en sera pas pour autant accentué à l'égal de *l'espoir*. Le vers présente une progression affective : l'évocation de l'unicité de la femme aimée, *Elle seule*, est la source d'un premier sentiment, *l'angoisse*, sentiment douloureux qui est vite corrigé par *l'espoir*, qui s'ajoute, puis se substitue au premier ; enfin jaillit un élan de tendresse confiante (*mon amour*) qui illuminera l'attente exprimée au vers 32. Les quatre mesures, correspondant chacune à un stade de la progression, ne gagneraient rien à être regroupées autrement que par les récurrences phoniques communes à *l'angoisse* et *l'espoir*. Pourquoi ne pas donner à chacune l'accentuation qui

en souligne l'expressivité, sans marquer de hiérarchie accentuelle ?

Les trois autres vers que nous étudierons sont extraits du poème LE TEMPS DES MOTS CROISÉS. Le vers d'ouverture

III 1 Ô soleil de minuit sans sommeil solitude

est remarquable par son organisation phonique comme par le processus d'association qui relie les termes successifs. Le lecteur semble fourvoyé à dessein : le vers commence par une expression courante, perçue d'abord comme telle, *Ô soleil de minuit* ; les mots suivants, *sans sommeil*, transforment le groupement premier en un groupement plus long dans lequel le sens initialement perçu s'efface au profit d'un autre, plus original et suggestif. La première métaphore est rajeunie par cette métamorphose enrichissante, à laquelle s'enchaîne tout naturellement *solitude*, premier thème du poème. Une scansion binaire simple interromprait le processus de la métamorphose et réduirait *Ô soleil de minuit* à son sens littéral, auquel le second hémistiche apporterait une explication laborieuse. Une scansion ternaire

Ô soleil / de minuit sans sommeil / solitude

serait à peine compréhensible : elle dissocierait les deux composantes de l'expression *soleil de minuit* et évoquerait le *soleil*, contre-sens qui serait difficile à rattraper. Une scansion binaire avec rejet

Ô soleil de minuit / *sans sommeil* / solitude

serait plus satisfaisante. Elle aurait cependant le défaut d'isoler *solitude* en fin de vers, alors que ce mot est étroitement lié au reste du vers par le sens, et par les correspondances phoniques - *soleil, sommeil, solitude* - qui font de ce vers un tout indissociable. Écoutons Aragon : «Le vers compté et rimé est anéanti par le lecteur qui ne s'arrête pas au bout de la ligne, ne fait pas sonner la rime, ni en général les éléments de la structure du vers : assonances intérieures, sonorités répétées, etc.» (*Entretiens avec Francis Crémieux*, p. 147). Comme pour le vers I 31, étudié précédemment, les quatre mesures du vers III 1 ne peuvent être regroupées, sans risquer de nuire, non seulement à la «musique» de ce vers éblouissant, mais à la perception de la métaphore et à la progression continue de l'évocation. Laissons les mesures se succéder sans heurt jusqu'à la rime pour préserver l'unité du vers, unité sur laquelle repose son esthétique.

Bien que les deux derniers vers que nous citerons maintenant se

succèdent dans le poème (III 16 et 17), nous les étudierons séparément : ils appartiennent à deux quatrains différents qui traitent deux thèmes distincts.

Le vers 16 est le dernier d'un quatrain où le poète s'adresse aux femmes solitaires, dont les maris ou amants sont à la guerre :

- III 13 Femmes qui connaissez enfin comme nous-mêmes
 14 Le paradis perdu de nos bras dénoués
 15 Entendez-vous nos voix qui murmurent Je t'aime
 16 Et votre lèvre à l'air donne un baiser troué

La logique voudrait que l'on introduisît une coupe forte après *lèvre* pour marquer l'inversion du complément circonstanciel à *l'air*, suivant le principe émis par Pierre Lusson et Jacques Roubaud : « Toutes insertions et inversions syntaxiques introduisent une frontière qu'on identifiera à un syntagme grammatical » (*Langue Française*, n° 23, septembre 1974, p. 45, note 1). On aurait alors une scansion avec contre-rejet :

Et votre lèvre // à l'air / donne un baiser troué

Cette interprétation présente un double inconvénient : elle ne tient pas compte de l'effet des récurrences phoniques et de l'élision qui unissent les deux premières mesures, *Et votre lèvre à l'air*, au point qu'elles apparaissent comme « emboîtées » l'une dans l'autre ; de plus, conséquence beaucoup plus grave, elle détruit l'image de la *lèvre à l'air*, qui explique le *baiser troué* de la fin. Renonçons donc encore à rechercher une hiérarchie des accents, pour nous contenter d'un simple enjambement à la césure :

Et votre lèvre / à l'air / donne un baiser / troué

Le premier vers du quatrain suivant

- III 17 Absence abominable absinthe de la guerre

présente aussi une structure phonique exceptionnelle, (qui n'est pas sans rappeler le vers 1 du même poème). La logique voudrait encore que l'on prononcât le vers en marquant bien qu'*abominable* se rapporte à *absinthe* et non à *Absence*, ce qui exclut que l'on entende ce vers comme simplement césuré, alors qu'une diction avec contre-rejet résoudrait ce problème :

Absence // *abominable* / absinthe de la guerre

Et pourtant l'absence évoquée n'est-elle pas *abominable* aussi ? La parenté phonique des trois termes - *Absence*, *abominable*, *absinthe* - n'est certainement pas fortuite. Aragon a créé une de ces «indestructibles liaisons de mots» qu'il considère comme «les éléments du chant» (*De l'exactitude historique en poésie*, p. 83). Plutôt que de briser le vers, on se contentera à nouveau d'en aligner les mesures, qui sont d'ailleurs enchaînées grâce aux élisions :

Absence abominable absinthe de la guerre

Le vers est rarement plus proche du «mot phonétique» qu'il ne l'est ici. Sans doute un peu de confusion vaut-il mieux, pour sa perception d'ensemble, qu'un excès de précision. N'est-ce pas ce qu'Aragon signifie lorsqu'il déclare, à propos de la suppression de la ponctuation dans la poésie, que la lecture du poème doit être faite non «sur la phrase», mais «sur la coupure du vers, la coupure artificielle, poétique de la phrase dans le vers» (*Entretiens avec Francis Crémieux*, p. 147). Au-delà du sens «littéral», le refus de briser le vers protège le «sens supérieur» que nous avons évoqué plus d'une fois.

II. - LA CÉSURE

1) Césure et tradition

On parle souvent, à propos des vers du C.C., d'un retour aux formes traditionnelles de la poésie. Aragon a certes choisi d'utiliser un vers compté et rimé. Et nous avons constaté que, si des écarts existent, en ce qui concerne le compte des syllabes comme la régularité de la rime, ils restent très rares et ne figurent donc que comme les exceptions qui confirment la règle. L'analyse de la fin du vers montre aussi que la plupart des phénomènes de discordance à cette place sont liés à l'effort de rajeunissement de la rime, entrepris par le poète. Il n'en est pas de même pour la structure interne de l'alexandrin : en aucun cas, Aragon n'a prétendu revenir au vers classique, ou même romantique, dont ses vers, dit-il, «n'ont que l'apparence extérieure» (*Arma Virumque Cano*, p. 26).

La césure a été la seule coupe interne de l'alexandrin, depuis ses origines, et la seule dont l'emploi ait été codifié ; comme sa présence apparaît encore de nos jours comme un critère de régularité et de

classicisme, il est naturel que nous la prenions comme base de recherche pour l'analyse des alexandrins à propos desquels l'auteur se réfère à la tradition.

Aragon s'est expliqué, de multiples fois, sur la forme poétique qu'il a choisie en ce début de guerre. Toutefois dans aucun de ses écrits, on ne trouve d'allusion précise à la césure, ou à un autre mode de coupe de l'alexandrin. Lorsqu'il fait appel à la tradition, c'est néanmoins en hommage à Rimbaud «qui domine les temps modernes du poème», Apollinaire «pour parler du plus grand» (*La Rime en 1940*, p. 69) et Victor Hugo (*o.c.* p.76). Or ces poètes sont ceux-là mêmes qui ont remis en question les règles métriques classiques² et en particulier la césure.

De fait, la notion de césure est difficile à appliquer au vers moderne. Sa seule caractéristique constante, dans l'alexandrin, depuis les origines, est l'accent fixe de longueur qui frappe la sixième syllabe. Même la césure classique ne correspond pas à une véritable coupe, elle n'est que «l'existence à la sixième place du vers d'une syllabe tonique... en tant que dernière d'un mot» (F. Deloffre, *Le vers français*, p. 18). Le point de départ de notre analyse sera donc un examen systématique de cette sixième syllabe, afin de définir dans quelle mesure l'alexandrin du C.C. mérite d'être considéré comme régulièrement césuré.

Pour ne négliger aucune méthode d'investigation, nous nous inspirons de la méthode d'analyse métrique proposée par B. de Cornulier ; puis nous en soumettrons les résultats à l'interprétation stylistique préconisée par J. Mazaleyrat.

L'observation stricte du mot qui contient la sixième syllabe, permet de déterminer exactement le nombre de vers dans lesquels cette syllabe possède les caractéristiques requises, selon les règles traditionnelles, pour indiquer la césure. Que la sixième syllabe réponde ou non aux critères classiques, on cherchera si une interprétation fondée sur l'intelligence du texte n'apporte pas un éclairage nouveau au vers et même, à l'occasion, ne remet pas en question certaines données théoriques. On ne doit pas oublier qu'Aragon a voulu alors renouer avec la tradition orale et que, plus que toute autre poésie, celle-ci est destinée à être dite, et non seulement lue des yeux. Grâce à cette approche du vers, on parvient à mettre en lumière les différentes structures de l'alexandrin présentes dans le recueil.

² Voir à ce sujet, notamment, l'article de J. Mazaleyrat, «Rejet interne et rythme ternaire dans l'alexandrin de Victor Hugo», *Travaux de linguistique et de littérature*, 4, Université de Strasbourg, 1966, p. 333-338, et l'étude de B. de Cornulier sur l'alexandrin de Rimbaud, dans *Théorie du vers*.

2) Sixième syllabe et règles classiques : premier examen objectif

Dans 543 vers sur 582, soit plus de 93 % de l'ensemble, la sixième syllabe correspond à la dernière syllabe accentuée d'un mot, donc précède un intermot. Pour un premier examen de la sixième syllabe de l'alexandrin, nous avons exclu les deux «alexandrins incomplets» de PETITE SUITE SANS FIL (V 21 et VI 9) que nous étudions à part, (cf. *infra* p. 198), leur sixième syllabe ne correspondant pas nécessairement à un repère métrique puisqu'ils ne comportent que dix syllabes.

Cette première observation ne signifie pas que, dans 93 % des cas, Aragon se plie aux contraintes qui régissaient la structure de l'alexandrin classique, ni que l'on puisse en conclure que le recueil comporte 543 alexandrins traditionnels. Le premier décompte mérite d'être «affiné» sans délai :

- parmi les 543 vers de la première catégorie, la sixième syllabe correspond à un proclitique dans 42 vers, soit 7,3 % de l'ensemble : il ne reste donc que 501 vers (86 %) dont la sixième syllabe marque la fin d'un mot dit plein ;

- d'autre part, parmi les 39 vers où la sixième syllabe se trouve à l'intérieur d'un mot, elle correspond néanmoins à la syllabe tonique d'un mot à terminaison féminine dans deux vers : elle est par conséquent susceptible de déterminer une césure dite «lyrique».

3) Alexandrins à césure indiscutable

a) Leur nombre

427 alexandrins, soit plus de 72 % de l'ensemble, sont dotés d'une césure franche, qui résulte d'une parfaite concordance entre la structure syntaxique du vers et la structure métrique binaire traditionnelle. La césure y correspond à une coupe forte, qui est parfois marquée par l'emploi d'une majuscule au début du second hémistiche (dans 23 vers) :

I 5 Jours carolingiens / Nous sommes des rois lâches

Nombreux sont les vers construits selon un parallélisme strict

I 10 Sans chaînes sans draps blancs / sans plaintes sans idées
 11 Spectres du plein midi / revenants du plein jour

ou suivant un chiasme aussi évident

III 7 Le sable sous le toit / Dans le cœur l'insomnie

XI 11 La France ici finit / ici naît la Belgique

La structure binaire est assez souvent déterminée par l'utilisation de deux procédés courants dans la poésie française : l'inversion et l'incidente.

b) *L'inversion*

On connaît le goût d'Aragon pour l'inversion, qu'il pratique même dans ses œuvres en prose. Il y fait allusion, dans *Arma Virumque Cano* (pp. 9-10) : «Qui donc disait que la poésie s'arrête où dans les vers apparaît l'inversion ? C'était quelqu'un qui réagissait à une mode, à une routine de l'imitation des classiques, non pas quelqu'un qui s'exprimait, touchant l'essence de la poésie...». A cause de l'inversion, «la phrase de travers se construit», ce qui peut être «le secret des plus mystérieuses réussites». Cette pratique, en effet, donne au poète la liberté d'organiser les mots et les sonorités à son goût, et de compenser l'étrangeté de la phrase ainsi obtenue, par sa concordance avec le mètre. Alors que la phrase s'intègre dans une structure métrique préétablie, le mot déplacé peut recevoir, grâce à l'accentuation métrique, un éclairage particulier qui en accroît l'expressivité :

I 33 Tu n'as de l'existence / eu que la moitié mûre

Dans une poésie où la rime joue un rôle prédominant, l'inversion la facilite. La fin du vers XI 27 en est un exemple :

XI 25 On rit bien quand on pense à ceux qui couchent nus
26 Aux enfants dans la rue avec leur trottinette
27 Ah sans doute qu'Euler aveugle devenu
28 Etudia l'inégalité des planètes

Elle ouvre la porte à des associations de mots et de sons originales et expressives :

III 16 Et votre lèvres à l'air / donne un baiser troué

A la césure, loin de briser le vers, elle contribue plutôt à son unité : la modification de l'ordre des mots crée un sentiment d'attente, dû à l'urgence d'apporter à la phrase son complément logique :

VI 23 Et sept fois dans l'enclos / fleurit le romarin

c) L'incidente

On note la fréquence d'un autre procédé de «distorsion de l'expression» (*Arma Virumque Cano*, p. 11) : l'incidente. Bien que cette pratique soit généralement indépendante de l'inversion, elle produit souvent le même effet, notent Pierre Lusson et Jacques Roubaud (cf. *supra* p. 109). Grâce à l'emploi d'une incidente, le poète peut non seulement nuancer le ton de l'énoncé - les incidentes ont souvent un ton personnel, intime, dans *Le C.C.* - mais déplacer les mots en fonction de la structure métrique du vers, pour éventuellement en maintenir la structure binaire. On la rencontre à différentes places dans le vers :

- après la césure, que le changement de registre souligne

III 19 Nos jambes se mêlaient / t'en souviens-tu naguère

VII 44 Et je te les tendrai / ma tendre / ces jacinthes

- à la fin du premier hémistiche

IV 9 Comme elle - c'est la guerre - / écoutant cette voix

IX 16 Promenons-nous veux-tu / ce soir aux Tuileries

- ou même à l'intérieur d'un hémistiche, où elle permet de faire porter l'accent métrique sur un mot choisi, retardé grâce à l'insertion

IX 30 Pâris dis-tu Pâris / est tout ce qui me plaît

La fréquence des vers de structure binaire concordante, comme l'emploi des moyens traditionnels auxquels le poète fait appel pour déterminer la coupe binaire, est sans nul doute une des causes - et non la moindre - de l'impression générale de régularité donnée par l'alexandrin du C.C. Si la structure binaire n'est pas de règle, elle constitue néanmoins la structure de base de l'alexandrin, et les vers qui possèdent une autre

structure rythmique sont perçus comme des «vers d'accompagnement» de ce «vers fondamental», pour reprendre la distinction de B. de Cornulier (*Théorie du vers*, p. 98).

4) Hypothèse d'un recours à des formes de césure préclassiques

Il serait logique qu'Aragon, porté par son enthousiasme pour la littérature médiévale, ait profité, en ce qui concerne la césure, de certaines licences anciennes, qui sont exclues de l'alexandrin classique et que l'on rencontre dans la poésie médiévale.

a) Absence de césure épique

Notre étude du nombre des syllabes a déjà éliminé l'hypothèse d'un retour à la césure «épique» du Moyen âge. En effet ce mode de césure, tout à fait indépendant de la césure déterminée par allongement systématique de la sixième syllabe à l'intérieur d'un mot, est marqué par la présence, après la sixième syllabe, d'une syllabe muette surnuméraire. Apollinaire en a montré l'exemple :

Je flambe dans ces flamm(e)s / ô belle Loreley (LA LORELEY)

Or la seule syllabe surnuméraire existant dans *Le C.C.* figure au vers VI 14, non pas après la sixième syllabe, mais après la dixième ; elle est d'ailleurs réduite par la prononciation «réaliste» de l'expression populaire *N'en j(e)tez plus*.

b) Césure lyrique

Lorsque la sixième place de l'alexandrin est occupée par une syllabe finale de mot atone, on a une forme de césure dite «lyrique», qui était employée dans les pièces lyriques médiévales.

Une remarque préliminaire s'impose : la présence d'un *e* caduc non élidé à la sixième syllabe n'est pas suffisante pour créer l'effet propre à la césure lyrique. On conviendra, avec B. de Cornulier (*Théorie du vers*, p. 134), qu'il importe de distinguer l'*e* masculin, voyelle d'appui d'un monosyllabe, de l'*e* féminin qui est la voyelle finale atone d'un mot dont l'accent porte sur la syllabe précédente. «Ce que disent les traités anciens de l'*e* muet vaut précisément pour l'*e* muet féminin» (*o.c.*, p. 158).

En effet, la présence à la sixième syllabe d'un proclitique monosyllabique dont la voyelle est un *e* caduc compté (*de, ne, le, etc.*) et non une terminaison féminine, ne détermine pas une césure lyrique : nous en prendrons pour exemple le vers :

XX 29 A leurs poignets ils *ne* liront plus jamais l'heure

Contrairement à l'*e* féminin, l'*e* masculin à la sixième syllabe est la marque d'un enjambement syntaxique (*o.c.* p.158) et son effet est celui que produit la présence de tout proclitique à la sixième syllabe. C'est donc à ce titre que nous étudierons, (cf. *infra* p. 169 sq.) les six vers du C.C. qui ont pour sixième syllabe un tel monosyllabe : *de* (I 14 et 28), *le* (XV 20), *ne* (I 16, XVI 23, XX 29).

Deux vers seulement possèdent à la sixième place une syllabe véritablement atone :

XI 34 Car est-ce une porte qui s'ouvre enfin car est-ce

XX 30 Reniant le monde moderne et les machines

Doit-on voir dans ces deux occurrences une résurgence moderne de la césure lyrique «dont les exemples sont nombreux dans la poésie lyrique jusqu'au XVe siècle» ? (F. Deloffre, *Le vers français*, p. 38). La présence à la césure d'une syllabe atone a un effet inverse de celui que procure, à la même place, une syllabe tonique : elle crée, en quelque sorte, une césure «en creux», la cinquième syllabe prenant l'accent linguistique lié au sens, alors que la sixième, même anormalement prolongée, n'en est pas pour autant dotée de l'accent mélodique qui correspond normalement à l'accent d'hémistiche. Il semble que cette césure n'existe pas chez Victor Hugo ; on la rencontre dans les poèmes tardifs de Rimbaud et de Verlaine (cf. B. de Cornulier, *Théorie du vers*, p. 158) et on en relève des exemples dans la poésie moderne, notamment chez Vielé-Griffin, Cocteau et La Tour du Pin (cf. J. Mazaleyrat, *E.M.F.*, p. 156). Dès l'abord, les deux vers examinés donnent une impression différente l'un de l'autre, impression que nous chercherons à analyser.

Le vers XI 34 appartient à un poème caractérisé par la prédominance de la rime (on n'y compte pas moins de quatre rimes complexes et une rime enjambée). Comme les rimes des Grands Rhétoriciens, dont elles s'inspirent parfois, les rimes d'Aragon relèvent de la virtuosité et, la priorité étant donnée aux combinaisons phoniques,

leur réalisation peut entraîner un ébranlement rythmique momentané. L'attention est alors détournée du mètre pour se porter sur l'organisation phonique, ici la rime complexe *car est-ce*, qui figure au début et à la fin du vers 34, et à laquelle répondra *caresse* à la fin du vers 37. A l'effet de l'organisation phonique s'ajoute celui de l'agencement syntaxique, qui introduit après la dixième syllabe une coupe forte marquant la fin de la proposition, et celui des moyens de liaison phonique (coupe enjambante, élision), qui renforcent l'enchaînement des trois vers :

XI 34 Car est-ce une porte qui s'ouvre enfin car est-ce
 35 Enfin le printemps qui arrive et son parfum
 36 Bouleverse le vent ainsi qu'une caresse

On pourrait avancer que l'effet de la césure lyrique souligne l'interrogation contenue dans le vers 34 et que le «creux» rythmique suggère la *porte qui s'ouvre enfin*. La division binaire du vers reste pourtant assez arbitraire et la notion de «césure lyrique» ne s'impose guère autrement que pour l'œil.

Le vers XX 30 se prête encore moins facilement à une division binaire :

XX 29 A leurs poignets ils ne liront plus jamais l'heure
 30 Reniant le monde moderne et les machines

L'accent sémantique principal se porte naturellement sur *moderne*, donc sur la huitième syllabe du vers, au risque de désaccentuer, au moins partiellement, le nom *monde* qui le précède. Le contexte peut, d'autre part, nous inciter à rechercher, pour ce vers, une formule rythmique autre que binaire. En effet, non seulement le vers 30 succède à un vers dont le rythme binaire n'est pas assuré, puisqu'il comporte un proclitique à la césure, mais on doit noter que, sur les 40 vers qui composent le poème, une dizaine se lisent spontanément selon un schéma ternaire. On est en droit de se demander si le vers 30 est bien un alexandrin binaire doté d'une césure lyrique, ou s'il ne vaudrait pas mieux préférer une autre formule ternaire, 3/5/4 par exemple, qui lui assurerait un équilibre moins précaire. Dans ce vers où les mots sont étroitement liés par la syntaxe, l'enjambement du sens au milieu du vers apparaît comme un élément d'affaiblissement du rythme. Il annule un éventuel effet de césure lyrique, car il n'est guère compatible, sinon pour l'œil, avec la notion même de césure, qui implique une division binaire.

On conviendra, somme toute, que la notion de «césure lyrique» ne s'applique pas aux alexandrins du C.C., la présence d'une sixième syllabe féminine y résultant avant tout d'un renoncement à la structure binaire. Rien ne permet d'avancer qu'Aragon ait délibérément choisi de réhabiliter cette forme de césure tombée en désuétude. En revanche, nous possédons de multiples autres preuves qu'Aragon, tout simplement, ne tient pas l'accentuation de la sixième syllabe pour un élément indispensable à la réalisation de l'alexandrin.

c) *Césure enjambante*

Lorsque la sixième syllabe se trouve devant une syllabe finale atone à valeur syllabique, on a une forme de césure dite «enjambante». Une telle césure, fréquente dans la poésie médiévale, a été reprise par les poètes symbolistes et par Apollinaire :

Sont les ongles de cel/le que j'ai tant aimée (MAI)

Elle revient assez souvent chez les poètes du XXe siècle, notamment chez Eluard, Jammes et Cocteau, pour pouvoir être considérée comme une constante du vers régulier «libéré qu'on trouve dans la poésie moderne à côté du vers libre» (J. Mazaleyrat, *E.M.F.* p. 155).

Quatre alexandrins possèdent cette caractéristique :

- I 20 Vingt ans L'espace à pei/ne d'une enfance et n'est-ce
- IV 14 Les petites pilu/les Carter pour
- VI 13 Dont les noms sont des gout/tes d'eau sur les talus
- XXII 50 Ce refrain d'eau tombe en/tre nous comme une goutte

Doit-on parler chaque fois de césure enjambante ? Seul l'examen de l'organisation des mots dans le vers et de sa structure syntaxique permettra de juger si le terme de césure est justifié, la possibilité que cette césure soit «enjambante» ne devant être considérée que comme une modalité du phénomène.

La distribution des mots dans les vers

- I 20 Vingt ans L'espace à pei/ne d'une enfance et n'est-ce
 21 Pas sa pénitence atroce pour notre aïnesse

semble essentiellement liée à la réalisation de la rime complexe *et n'est-ce / aïnesse* ; et celle-ci - comme on l'avait remarqué pour le vers XI 34, à propos de la césure lyrique (cf. *supra* p. 116) - est soutenue par le jeu remarquable des récurrences phoniques, qui constituent un tissu harmonique indissociable tel qu'il éclipse l'organisation syntaxique. On constate qu'un accent logique frappe *ans* et *enfance*, mais la place de ces syllabes toniques - deuxième et dixième syllabes dans le vers - ne permet pas de leur faire correspondre une coupe principale de caractère métrique. A la recherche d'une coupe secondaire capable de doter le vers d'une structure équilibrée satisfaisante, on fera porter un accent sur la sixième syllabe, la place de la locution adverbiale à *peine* à la césure étant signifiante, puisque, dans la langue courante, elle précéderait *l'espace*, ou suivrait *enfance*. On note que la structure binaire du vers est soutenue par l'emploi des mêmes phonèmes - dans un ordre inverse - à la sixième et à la douzième syllabes

Vingt ans L'espace à *peine* d'une enfance et *n'est-ce*

les autres récurrences présentes dans le vers déterminant un rythme second (cf. *infra*, p. 287). La présence d'une césure «enjambante» n'a rien de surprenant dans ce vers, où la rime est due à la dissociation par la fin du vers de l'expression *n'est-ce / pas*. On remarque aussi que l'ensemble verbal *n'est-ce / pas sa pénitence* est constitué presque uniquement de phonèmes figurant dans le groupe de mots *l'espace à peine d'une enfance*, qui s'étend de part et d'autre de la césure virtuelle, sans réelle solution de continuité.

Au vers IV 14, le dernier du poème, il s'agit de la citation «antipoétique» du nom d'un remède populaire, qui forme une unité sémantique : formule publicitaire radiophonique, simple «collage», qui ne se prête à aucune division métrique franche :

- IV 12 Et leur espoir le bon vieil espoir d'autrefois
 13 Interroge l'éther qui leur donne pour reste
 14 Les petites pilules Carter pour le foie

En l'absence d'accentuation forte, il apparaît naturel de recourir aux accents secondaires : or l'accent de mot de *pilules* peut tenir lieu d'accent d'hémistiche, faute d'autre solution métrique, et justifier que l'on regarde

ce vers comme un alexandrin binaire à césure enjambante. Ce vers a été commenté par J. Mazaleyrat (*E.M.F.*, p. 165), qui voit dans l'accentuation de la sixième syllabe une «césure semi-mécanique», qui, par son artifice, fait ressortir «la chute prosaïque d'une conclusion». Cette «césure» nous paraît moins artificielle qu'à J. Mazaleyrat. L'accent qui frappe la sixième syllabe n'est pas uniquement d'ordre «mécanique», puisque cette syllabe est la syllabe tonique du mot *pilules*, même si celui-ci est normalement désaccentué, au profit de *Carter*, dans la langue prosaïque à laquelle le vers a été emprunté. Mais nous rejoignons son interprétation stylistique de l'effet produit : le vers IV 14 termine le premier d'une suite de trois poèmes, à la facture très irrégulière, groupés sous le titre de *PETITE SUITE SANS FIL*, où les allusions sont nombreuses à la «télégraphie sans fil», comme le titre le suggère. Et l'esthétique de ce poème réside dans le contraste grinçant entre un texte résolument antipoétique - en ce qui concerne tant le vocabulaire (mots techniques, géographiques, calembours) que la disharmonie phonique et rythmique - et la forme fixe et traditionnelle du sonnet, rimé richement, qui lui sert de moule.

Dans le troisième vers examiné

VI 13 Dont les noms sont des gout/tes d'eau sur les talus

la sixième syllabe ne recevrait pas d'accent tonique dans la langue courante, puisque celui-ci serait reporté sur la huitième syllabe, dernière du groupe sémantique *des gouttes d'eau*. Les accents linguistiques donnent au vers une structure ternaire si franche

Dont les noms / sont des gouttes d'eau / sur les talus

que l'on est tenté de renoncer à l'accentuation de la sixième syllabe et par conséquent au mètre binaire. Or ce vers appartient à un poème où le pourcentage des alexandrins dont la sixième syllabe se trouve à l'intérieur d'un mot est le plus élevé du recueil (7 vers sur 30, soit 23 %). Nombreuses aussi sont les irrégularités, en ce qui concerne le nombre des syllabes aussi bien que le rythme et les rimes complexes, dont certaines - *l'homme erre / Homère, nos fils aiment / un défi sème / emphysèmes* - ont pu paraître extravagantes, sinon insupportables. Dans ce poème constitué de strophes de cinq vers, dont le premier et le dernier sont des octosyllabes qui encadrent un groupe de trois alexandrins, ni le vers 12, ni le vers 14 ne présentent une structure binaire régulière :

VI	11	Combien sont-ils et Dieu les aide
	12	A Mareuil à May Brémoiselle ou Gandelu
	13	Dont les noms sont des gouttes d'eau sur les talus
	14	DCA dragons portés sapeurs N'en jetez plus
	15	Hippomobiles Groupes Z

May et *Brémoiselle* désignant deux localités différentes de Seine-et-Marne, le vers 12 présente une structure 3+2+3+4. On connaît le rôle de l'entraînement rythmique : ce vers se prête à un regroupement ternaire 3/5/4, qu'on tend à reproduire au vers 13, puisque cette structure correspond exactement à l'organisation syntaxique. L'accentuation de la huitième syllabe fait écho, en outre, à l'accent de la fin de l'octosyllabe initial. Verrons-nous une coïncidence dans le fait que les phonèmes qui constituent les septième et huitième syllabes du vers 11 réapparaissent, dissociés mais identiques, à la huitième syllabe des vers 12 et 13 ? Néanmoins, l'accentuation évidente de la huitième syllabe ne doit pas masquer le fait que la sixième syllabe du vers 13 - contrairement aux vers 12 et 14 - est la dernière d'un mot susceptible de recevoir un accent secondaire, qui peut tenir lieu d'accent d'hémistiche et sauvegarder la distribution binaire. La coupe syntaxique ternaire supplante-t-elle totalement le mètre binaire effacé par l'enjambement de l'unité sémantique ? Ou ne se superpose-t-elle pas plutôt à la division métrique binaire, la césure enjambante n'étant qu'une modalité de l'enjambement à la césure ? La question reste ouverte, une structure, on le sait, n'en excluant pas nécessairement une autre.

Le quatrième vers étudié est le dernier de la dernière strophe en alexandrins du dernier poème du recueil, ELSA JE T'AI ME :

XXII 50 Ce refrain d'eau tombe entre nous comme une goutte

Cette strophe - comme les autres strophes en alexandrins du poème - est suivie d'un petit quatrain d'hexasyllabes qui forme refrain. Les cinq alexandrins qui précèdent le vers 50 sont césurés régulièrement et aucun accident rythmique ne vient interrompre ou même perturber leur débit, qui correspond au sens limpide de la strophe exprimé par les mots *rengaine, murmure monotone, machinalement*. La sixième syllabe du vers 50 correspond à la première de la préposition *entre*, mot que l'on pourrait presque faire figurer parmi les proclitiques. Pourtant un accent portant sur cette syllabe n'est aucunement perçu comme un phénomène de discordance entre le mètre et la phrase : il coïncide avec l'accent contre-tonique, qui frappe naturellement cette syllabe lorsqu'on se laisse

porter par la répartition syntaxique ternaire, qui divise le vers en trois mesures isosyllabiques :

XXII 50 Ce refrain d'eau / tombe entre nous / comme une goutte

Contrairement au vers VI 13, il ne peut s'agir d'un alexandrin binaire avec enjambement à la césure, puisque la division binaire ne peut s'appliquer à la structure syntaxique. L'organisation ternaire de cet alexandrin parfaitement isosyllabique est soutenue par le parallélisme des homophonies :

Ce refrain d' eau / tombe entre nous / comme une goutte

On note combien la régularité de l'organisation phonique convient à l'évocation de la goutte d'eau. La principale caractéristique de ce vers en est la régularité rythmique : l'accentuation contre-tonique de la sixième syllabe, à l'intérieur d'un trimètre, évite que ne dominent exclusivement les accents linguistiques qui frappent la quatrième et la huitième syllabes ; elle est un rappel de la structure binaire commune aux alexandrins de la strophe.

De l'étude de ces quatre vers, il ressort que, contrairement à la césure lyrique, la césure enjambante n'engendre pas de rupture rythmique : elle unit pour l'œil, comme pour l'oreille, les deux hémistiches du vers, puisque la dernière syllabe du mot qui reçoit l'accent final du premier hémistiche est en même temps la première syllabe de l'hémistiche suivant. Dans *Le C.C.*, ce procédé correspond toujours à un enjambement du sens. Ce seul fait suffirait à en justifier l'emploi, dans une optique moderne. Toutefois, il faut reconnaître que, dans aucun des quatre vers examinés, la structure linguistique n'impose une division binaire franche ; on est donc amené à se demander si la notion même de césure leur est applicable et si une césure enjambante chez Aragon ne correspond pas plutôt à une absence de césure. Retenons pourtant qu'à deux alexandrins aussi peu structurés que les vers I 20 et IV 14, l'accent sixième confère une structure métrique dont ils seraient autrement dépourvus. Pour les deux autres, qui possèdent une structure syntaxique ternaire franche, l'accent de la sixième syllabe apparaît en filigrane comme un vestige de division binaire. Dans cette superposition de deux rythmes - binaire et ternaire - l'accent de la césure est certes ténu, mais rien ne justifie son élimination totale au vers VI 13, où il porte sur un mot plein. En revanche, au vers XXII 50, dont le rythme ternaire est parfaitement clair et régulier et où la sixième syllabe appartient à une

préposition quasi proclitique, l'accent sixième, même s'il subsiste, est perçu nettement comme l'accent secondaire d'une mesure ternaire et non comme un accent d'hémistiche. Il semble donc bien que l'on ne doive considérer la césure enjambante que comme une modalité de l'enjambement à la césure.

III. - DIFFÉRENTS CAS DE DIVERGENCE

ENTRE L' ORGANISATION VERBALE ET LE MÈTRE BINAIRE

1) La sixième syllabe à la fin d'un mot «plein»

L'identification de la nature du mot que termine la sixième syllabe aide souvent à déterminer la scansion du vers. Bien qu'ils soient apparemment terminés par un mot dit «plein», 70 vers, soit 12% de l'ensemble, présentent un profil différent de celui du vers binaire traditionnel, la sixième syllabe n'y correspondant pas nettement à la fin d'un groupe rythmique. On étudiera successivement les divers cas où la sixième syllabe, sous l'effet de l'élan verbal, risque d'être désaccentuée, parce qu'elle se trouve :

- à la fin d'un mot «semi-plein» (préposition, auxiliaire verbal, ou verbe peu signifiant) ;
- à la fin du premier élément d'une unité sémantique ;
- à la fin d'un mot véritablement plein mais qui, dans un énoncé prosaïque, se trouverait désaccentué au profit du mot plein suivant, avec lequel il se combine pour former un groupe rythmique (comme c'est habituellement le cas pour un verbe suivi d'un objet direct court, pour un adjectif antéposé, ou même pour un substantif devant son épithète).

a) Mots semi-pleins à la sixième syllabe

Dans un nombre relativement élevé de vers, une trentaine au total, soit plus de 5 % de l'ensemble, la sixième syllabe est la dernière d'un mot que nous appellerons «semi-plein», puisqu'il s'agit d'une préposition, ou, à l'intérieur d'une forme verbale composée, d'un auxiliaire, d'un semi-auxiliaire ou d'un adverbe de négation, ou encore d'un verbe d'état ou d'un verbe aussi peu signifiant, dans certains cas, que les verbes *aller* et *faire*.

Prépositions.— L'emploi d'une préposition à la césure est fréquent, dans l'alexandrin français, depuis le XIX^e siècle. On sait que Victor Hugo osa placer en fin d'hémistiche des prépositions dissyllabiques ou des locutions prépositives susceptibles de recevoir un accent (A. Rochette note la fréquence de ce procédé hugolien, dont l'effet a été étudié par J. Mazaleyrat). Cet usage a été repris par ses successeurs ; il est devenu courant dans la poésie moderne. Dans *Le C.C.*, on relève à la «césure» - ou à la place qu'elle occuperait - trois fois la préposition *après*, et les trois locutions *à travers, tout le long, en plein milieu*.

La présence d'une locution à la césure ne crée pas obligatoirement de phénomène de discordance :

I 9 Nous errons / à travers / des demeures vidées

L'enjambement du groupe prépositionnel banal *à travers des demeures* a pour effet d'affaiblir l'accent d'hémistiche. Cet effet s'ajoute à celui de la régularité rythmique parfaite des mesures 3/3/3/3 pour donner au vers un ton neutre qui convient au désarroi évoqué. L'organisation phonique et les liaisons entre les mesures (liaison consonantique ou coupe enjambante) contribuent à accroître la mollesse du rythme :

Nous errons à travers des demeures vidées

L'interprétation des deux autres vers qui contiennent une locution prépositive à la césure est moins évidente :

XIV 16 Les roses tout le long du chemin parcouru

XV 30 Qui marche en plein milieu des étoiles brisées

D'abord *tout le long* et *en plein milieu* ne sont pas des locutions aussi simples que *à travers* : d'une part, elles ne jouent le rôle de préposition qu'avec l'adjonction de la préposition *de*, qui figure au début du second hémistiche ; de l'autre, le substantif avec lequel elles sont formées est, dans les deux cas, accompagné d'un adjectif d'intensification - *tout le long, en plein milieu* -, qui renforce sa valeur substantivale et son sens propre. Une diction avec contre-rejet à la césure nous paraît avoir un double avantage :

- elle détache la première mesure du vers (*Les roses* (XIV 16), sujet du poème *LES LILAS ET LES ROSES*, *Qui marche* (XV 30)) pour en renforcer le ton interrogatif et souligner l'étrangeté d'une présence humaine dans

cet enfer ;

- elle met en relief la locution prépositive pour suggérer l'abondance des roses *tout le long du chemin* et le caractère inquiétant du paysage *en plein milieu* duquel on marche.

La présence de ces trois locutions à la césure, au lieu d'entraîner la destruction de la structure binaire du vers, assure la liaison entre les deux hémistiches.

L'emploi, à la «césure», d'une préposition simple et courte, a une répercussion sur le rythme. La préposition *après* est particulièrement chargée de sens dans le poème *VINGT ANS APRÈS*, où elle apparaît deux fois, à la même place dans le vers et dans la même combinaison avec *vingt ans*, mais dans l'ordre inverse de celui du titre du poème :

- I 13 Nous reprenons *après vingt ans* nos habitudes
 23 Que de revoir *après vingt ans* les tout petits

Le retour de la guerre environ *vingt ans après* la fin de la précédente est le sujet, douloureux, du poème et Aragon insiste sur ce point à d'autres endroits :

- I 21 Vingt ans L'espace à peine d'une enfance...
 25 Vingt ans après Titre ironique à notre vie

Il importe donc, pour être fidèle au sens, de choisir la scansion qui met le mieux en valeur l'expression *après vingt ans*.

Dans les deux vers 13 et 23, le groupe prépositionnel *après vingt ans* est inséré entre le verbe et son objet direct ; l'organisation syntaxique oblige à détacher ce groupe et exclut la coupe binaire traditionnelle. L'impossibilité de considérer le second hémistiche comme un groupe homogène impose la scansion ternaire 4/4/4, à laquelle le maintien expressif d'un accent sur la sixième syllabe apporte le profil de l'alexandrin ternaire à césure médiane déjà évoqué :

- 13 Nous reprenons // après / vingt ans // nos habitudes
23 Que de revoir // après / vingt ans // les tout petits

Dans les deux cas, le changement de rythme est lié au sens. Le vers I 13 occupe une place particulière dans le poème : il succède à douze alexandrins binaires nets et précède directement au moins quatre alexandrins de structure ternaire 4/4/4 aussi franche. Il apparaît que

nous avons affaire à un vers de transition. Et cette transition d'ordre rythmique n'est pas dénuée d'expressivité, puisqu'elle coïncide, non avec un changement brutal, mais avec le retour aux anciennes *habitudes*.

A cause de l'importance du contexte, nous citerons le quatrain tout entier :

- I 21 Vingt ans L'espace à peine d'une enfance et n'est-ce
- 22 Pas sa pénitence atroce pour notre aïnesse
- 23 Que de revoir après vingt ans les tout petits
- 24 D'alors les innocents avec nous repartis

Les articulations métriques traditionnelles (césure et fin de vers) sont effacées par l'organisation syntaxique ; la structure de transition 4/4/4 avec accent sixième nous achemine vers le rétablissement de la césure au vers 24, pour clore le quatrain de façon équilibrée.

Le dernier vers dans lequel la sixième syllabe coïncide avec la fin d'une préposition appartient à l'avant-dernier vers du poème LES CROISÉS :

- XXI 29 Plus tard plus tard après la démente aventure

Une scansion ternaire 4/5/3 ne serait pas absurde, mais elle ne semble pas propre à mettre en valeur le sens profond du vers : elle romprait l'homogénéité de *la démente aventure* et, en outre, affaiblirait l'expressivité de l'expression *plus tard*, qui est répétée non seulement au début de ce vers, mais aussi au début du quatrain suivant (XXI 33). L'accentuation de la préposition *après*, en fin d'hémistiche, s'ajoute à l'accentuation de *plus tard*, et renforce l'impression d'éloignement dans le temps mais aussi d'espoir à long terme, message contenu dans le vers 29.

Si l'on replace le vers dans son contexte rythmique, on remarque (comme à propos du vers I 13) que le vers XXI 29 succède à une suite d'alexandrins binaires dont la coupe est renforcée par l'effet des rimes brisées :

- XXI 25 Le clair obscur *jetai* sur sa robe un damier
- 26 L'écho blasphemateur répétait je vous aime
- 27 Quand le prédicateur disait Jérusalem
- 28 Et ses yeux s'éclairaient comme un vol de ramiers

On constate également qu'il précède un alexandrin ternaire 4/4/4

XXI 30 Dont j'aime autant / ne pas parler / comme vous faites

et que, d'autre part, le vers

XXI 33 Plus tard plus tard quand la souveraine bannie

ne peut recevoir qu'une scansion ternaire 4/5/3 : or il reprend les quatre syllabes initiales du vers 29 pour relancer la phrase inachevée - qui ne se terminera qu'au vers 38.

La scansion binaire avec contre-rejet apparaît, elle aussi, comme une structure de transition entre le rythme préétabli de l'alexandrin régulièrement césuré et une structure ternaire.

Formes verbales composées. — Il arrive que la sixième syllabe coïncide avec la fin de l'auxiliaire dans une forme verbale composée. Nous en avons relevé trois cas, que nous considérons tous les trois comme des cas limites, puisque le mot terminé par la sixième syllabe, n'ayant pas de sens propre, ne peut recevoir un accent expressif. On pourrait, sans risquer de contre-sens, donner à ces trois vers une scansion ternaire :

- 4/4/4

XV 17 Etait-ce ici / qu'ils ont vécu / Dans ce désert

- ou 3/5/4

XX 26 Ils préten/dent avoir mangé / trop de mensonges

XXI 10 Se souvien/nent d'avoir suivi / Pierre l'Ermite

Mais avant d'adopter cette solution de facilité, il convient de s'assurer que le maintien de l'accent de la sixième syllabe n'apporterait pas à ces vers quelque enrichissement expressif.

Au vers XV 17, la structure simple 4/4/4 est renforcée par la présence d'une coupe plus marquée après la huitième syllabe, coupe indiquée par une majuscule et qui détermine une rupture mélodique entre les huit premières syllabes et les quatre dernières. L'organisation syntaxique des huit premières syllabes les répartit en deux groupes de quatre, nombre qui est aussi celui des syllabes de la dernière mesure du

vers, *Dans ce désert*. Une accentuation éventuelle de la sixième syllabe aurait pour conséquence la mise en relief du participe *vécu* ; or le détachement de ce mot ne convient pas au sens général du vers, puisqu'il ne s'agit pas d'une «vie» transcendée - comme le suggérerait une accentuation excessive de *vécu* - mais de la vie banale, quotidienne des mineurs.

D'ailleurs, ce phénomène de discordance serait contraire à l'harmonie d'ensemble du vers, le premier du quatrain, qui est suivi de deux alexandrins binaires et d'un alexandrin ternaire 4/4/4 indiscutable :

- XV 17 Etait-ce ici / qu'ils ont vécu / Dans ce désert
18 Ni le lit de l'amour // dans le logis mesquin
19 Ni l'ombre que berçait // l'air du Petit Quinquain
20 Rien n'est à eux / ni le travail / ni la misère

L'impression générale d'équilibre donnée par le quatrain repose en grande partie sur le parallélisme rythmique des vers associés par la rime : le premier et le quatrième, le deuxième et le troisième.

Bien que les deux autres vers présentent une organisation syntaxique identique (verbe principal + infinitif passé + objet direct) et exactement superposable, puisque les mesures correspondantes de l'un et l'autre vers comprennent le même nombre de syllabes, on les étudiera successivement pour éviter le risque d'une assimilation hâtive, leur interprétation paraissant pouvoir être différente.

En effet le vers

- XX 26 Ils prétendent avoir mangé trop de mensonges

fait allusion à un fait précis, à la déclaration du Maréchal Pétain : «Je hais les mensonges qui nous ont fait tant de mal». La «contrebande» est manifeste. Le message «passera», d'autant mieux que le vers sera interprété de façon expressive. Aussi, à côté de la scansion ternaire «banale», peut-on envisager de mettre en relief le second hémistiche grâce au maintien de l'accentuation de la sixième syllabe, qui aura pour effet d'attirer l'attention sur la suite du vers, la métaphore *mangé / mensonges*, qui complète la comparaison péjorative du *sang* à un mauvais *vin* au vers précédent :

Leur sang ressemble au vin des mauvaises années

La coupe binaire permettra, au choix :

- d'accentuer les deux éléments de la métaphore par une diction avec rejet

Ils préten/dent avoir // *mangé* / trop de mensonges

- de ne pas dissocier le second hémistiche pour donner une impression globale

Ils prétendent avoir / *mangé trop de mensonges*

Le vers XXI 10, au contraire, ne contient pas d'élément verbal méritant une mise en relief particulière. La scansion ternaire introduit un élément de variété rythmique dans ce quatrain d'alexandrins binaires ; on note d'ailleurs que, dans le poème dont ce quatrain fait partie, les vers de structure ternaire se mêlent aux binaires (neuf ternaires pour 44 vers).

Adverbes. — Deux autres vers où une forme verbale composée déborde la limite de l'hémistiche, appartiennent au même poème et ont en commun le fait que la sixième syllabe coïncide avec la fin d'un adverbe.

On passera rapidement sur le premier, qui ne pose aucun problème : la forme verbale occupant le vers tout entier, il est naturel de faire porter un accent sur l'adverbe *pas encore*. Cet accent n'a pas seulement une utilité rythmique, il donne de l'expressivité à *pas encore* et, suivant qu'il est plus ou moins marqué, attire l'attention sur le second hémistiche *amèrement grisée* dont les deux mots forment un ensemble homogène. L'impression d'enjambement à la césure est accrue par l'effet de la coupe sur élision :

III 18 N'en es-tu pas encore / amèrement grisée

Pour le second, on peut hésiter entre un simple enjambement

III 21 Nous n'avons pas assez / chéri ces heures doubles

et une diction plus expressive avec rejet

Nous n'avons pas assez / *chéri* / ces heures doubles

Cette dernière interprétation présente un double intérêt :

- elle met en valeur l'expression *pas assez*, sur laquelle Aragon insiste, la répétant dans chacun des trois vers suivants

- III 22 *Pas assez* partagé nos songes différents
23 *Pas assez* regardé le fond de nos yeux troubles
24 *Et pas assez* causé de nos coeurs concurrents

- elle exprime l'émotion contenue dans le participe *chéri*.

L'hypothèse d'une scansion ternaire 3/5/4 ne semble pas devoir être retenue : elle appauvrirait l'expressivité du vers. Non justifiée par le sens, elle serait incongrue dans cette suite d'alexandrins binaires, dont la structure est soulignée par la récurrence de la voyelle fermée à la sixième syllabe des quatre vers de la strophe (*assez, partagé, regardé, assez*).

L'étude de ces deux vers montre que le dépassement de la limite de l'hémistiche par une forme verbale composée n'entraîne pas d'effacement de la structure binaire lorsque la sixième syllabe correspond à la fin d'une locution adverbiale de négation dont le sens est assez plein pour justifier l'accentuation.

Semi-auxiliaires. — Dans trois vers, la sixième syllabe correspond au verbe *aller* suivi immédiatement d'un infinitif. Dans les trois cas, le verbe *aller* indique le futur proche du verbe *mourir* :

- IX 32 Il faut attendre l'heure où le ciel va pâlir
33 Pour savoir si l'on va *mourir* pour que tu l'aies
- XV 1 Charade à ceux qui vont *mourir* Egypte noire
- XVI 16 Encore un pas Je vais *mourir* va-t-en Marie

Le sens, comme le ton dramatique des trois poèmes dont ces vers sont extraits et dont les titres sont significatifs - POÈME D'OUTRE-TOMBE, ENFER-LES-MINES, TAPISSERIE DE LA GRANDE PEUR -, incite à maintenir un accent sur le verbe *aller* (normalement désaccentué au profit de l'infinitif qui suit, lorsqu'il s'agit du futur proche) afin de mettre en relief *mourir*. Dans les trois vers, *mourir* correspond à la fin d'une proposition et se trouve, de ce fait, plus ou moins détaché du groupe de quatre syllabes qui termine le vers. Or le «profil» de ces trois vers est assez différent et la comparaison de leur ligne mélodique révélatrice.

Dans le vers IX 33, *mourir* constitue le sommet mélodique, les

mots qui le précèdent étant peu chargés de sens. Les deux groupes sémantiques qui donnent au vers son sens général sont de longueur inégale (huit syllabes et quatre syllabes) :

Pour savoir si l'on va mourir / pour que tu l'aies

L'accentuation interne du premier groupe est faible, et le regroupement syllabique qu'elle détermine importe peu dans ce vers, où seules importent l'accentuation de *mourir* et celle de la fin du vers. Si le maintien d'un accent sur *va* met en relief *mourir*, cet accent n'est jamais qu'un accent secondaire, qu'il figure dans le cadre d'un alexandrin binaire avec rejet

Pour savoir si l'on va // mourir / pour que tu l'aies

ou dans celui d'un alexandrin ternaire 3/5/4 avec accent secondaire sur la sixième syllabe

Pour savoir // si l'on va / mourir // pour que tu l'aies
3 3 + 2 4

On est en présence d'un cas limite, d'un vers à propos duquel la notion de scansion, binaire ou ternaire, se révèle non significative.

Les deux autres vers produisent un effet autre. Le vers XV 1 est le premier du poème. Il est composé de trois groupes sémantiques de longueur inégale (2 + 6 + 4 syllabes)

Charade / à ceux qui vont mourir / Égypte noire

que l'on peut regrouper de façon logique en deux groupements syllabiques 8 + 4. Il importe néanmoins d'accentuer le mot *Charade*, qui est une sorte de titre et doit être prononcé sur un ton oratoire pour attirer l'attention sur la suite du poème. L'organisation logique est si claire que la présence d'un accent secondaire sur la sixième syllabe, *vont*, ne peut avoir de valeur métrique. Il s'agit d'une division ternaire d'un type particulier, dont nous relevons la fréquence dans *Le C.C.* (cf. *infra* p. 285), type ternaire dont le groupe central de six syllabes donne l'impression d'un hémistiche intercalé.

La structure ternaire 4/4/4 du vers XVI 30 est évidente :

Encore un pas / Je vais mourir / va-t-en Marie

Le changement de locuteur après la quatrième syllabe est indiqué par la majuscule initiale de *Je*. Les paroles du mourant, qui occupent donc les huit autres syllabes, se répartissent en deux groupes logiques, nettement distincts à cause du passage de la première personne à la seconde.

L'examen de ces trois vers met en évidence le fait que le maintien de l'accent traditionnel de la sixième syllabe sur un mot dépourvu de sens propre ne suffit pas à déterminer une scansion binaire, lorsque le vers présente par ailleurs une autre organisation syntaxique clairement marquée, notamment lorsque les groupements syllabiques se prêtent à un schéma canonique : la structure 4/4/4, ou toute autre formule rythmique qui s'est imposée dans le vers moderne, comme la structure ternaire avec hémistiche intercalé, ou la structure ternaire 3/5/4. Il est également à noter que ces vers ont en commun l'accentuation forte de la huitième syllabe, phénomène qui se renouvelle assez fréquemment pour paraître significatif et sur lequel nous reviendrons (cf. *infra* p. 185).

La scansion binaire semble devoir être maintenue au dernier vers du poème *PERGAME EN FRANCE* où *faire* est utilisé comme semi-auxiliaire de sens causatif. Le regroupement des syllabes suivant l'organisation linguistique donnerait au vers une structure totalement déséquilibrée

Grecs / qui ne faisaient pas pleurer / nos bien-aimées
 1 7 4

qui ne convient guère au vers final d'un poème dont la chute doit posséder une certaine harmonie. L'introduction d'un accent de suppléance à l'intérieur du trop long groupe central se révèle indispensable. Or cet accent se porte naturellement sur l'adverbe *pas* et donc sur la sixième syllabe du vers. Le lecteur, qui doit en tout état de cause faire porter un accent fort sur *Grecs*, allusion claire à l'ennemi, aura le choix entre une diction avec enjambement à la césure, qui donne à la fin du poème une chute uniforme, harmonieuse dans sa sobriété

Grecs qui ne faisaient pas / pleurer nos bien-aimées

ou une diction expressive avec rejet

Grecs / qui ne faisaient pas // pleurer / nos bien-aimées

qui accentue, par sa discordance, le ton émouvant du poème.

On ajoutera aux semi-auxiliaires les verbes *pouvoir*, *vouloir*, *croire*, *voir*, *entendre*, suivis directement d'un infinitif, puisque, dans la langue

courante, ces verbes ne forment généralement qu'un seul groupe rythmique avec l'infinitif, lorsque celui-ci leur succède directement, et se trouvent par conséquent désaccentués, l'accent de groupe se portant sur la dernière syllabe, donc sur l'infinitif.

On constate que l'accent d'hémistiche se maintient lorsqu'il correspond à la fin d'un mot plein inséré entre le verbe conjugué et l'infinitif :

III 9 Sorciers vous pouvez seuls // danser dans la bruyère

XV 25 Ils n'iront plus le soir // danser à la ducasse

Cet accent est moins ferme lorsqu'il tombe sur l'adverbe de négation *pas* ou *plus*, comme le montre le vers III 10, pour lequel on hésite entre deux dictions :

- le maintien de la structure binaire, avec enjambement à la césure

Elles ne veulent plus / savoir si tu leur mens

L'accentuation de *plus* a un effet expressif : elle met en relief le renoncement des femmes qui ne supportent plus la séparation. Cette interprétation trouve une justification dans la présence de *plus*, à la sixième syllabe, deux vers plus haut :

III 8 Personne ne lit *plus* le sort dans les tarots

- une scansion ternaire 4/4/4

Elles ne veu/lent plus savoir / si tu leur mens

Cette scansion introduit une variation rythmique qui éveille l'attention sur le changement d'interlocuteur, puisque, dans ce vers, ce n'est plus aux *Sorciers*, mais à l'*Amour* - qui ne sera nommé qu'au début du vers suivant - que s'adresse le poète. Cette dernière interprétation semble plus intéressante. Elle n'interdit d'ailleurs pas que soit maintenu un vestige d'accent sur *plus*, pour n'en pas perdre l'expressivité. Il serait néanmoins arbitraire d'exclure péremptoirement la possibilité d'une scansion binaire : on constate que sur les 52 vers du poème, huit vers - soit un peu plus de 15% - ont une structure rythmique ambiguë, binaire/ternaire. L'ambiguïté rythmique est donc une caractéristique du poème. On sait qu'Aragon « aime les phrases qui se lisent de

deux façons».

Dans trois autres vers, la coupe binaire doit être maintenue :

- pour sauvegarder la cohésion de l'image présentée dans le second hémistiche

XV 2 Sans Pharaon qu'on puisse / *implorer à genoux*

- pour structurer un vers à l'intérieur duquel aucun mot ne se détache sans le recours à l'accent métrique

I 49 Parce que j'ai voulu / te redire Je t'aime

- pour mettre en relief le mot qui succède à la sixième syllabe et qui est détaché de la fin du vers occupée par un groupe incis

XX 18 Et s'étonnent de voir / *voler* / chose insensée

La diction expressive avec rejet s'adapte parfaitement au sens du vers, puisqu'il s'agit d'un phénomène étonnant, *insensé*, qui ne sera identifié que dans le vers suivant.

La structure des deux vers restants est plus incertaine. Il est difficile d'opter pour un regroupement plutôt qu'un autre dans le cas du vers XXII 7, chacune des deux scansion - binaire ou ternaire - donnant une impression légèrement différente. La coupe binaire

Insensé j'avais cru / pouvoir te rendre heureuse

laisse entendre que le poète se déclare *insensé*, pour ce qu'il a *cru* pouvoir faire, pour son erreur de jugement, alors que la scansion ternaire 3/5/4

Insensé / j'avais cru pouvoir / te rendre heureuse

suggère plutôt l'impossibilité d'être heureux, et le désarroi du poète devant son impuissance. La diction la plus fidèle doit-elle dépendre de cette distinction quelque peu byzantine ? Un autre facteur semble devoir ici orienter notre choix, il s'agit du ton général du poème : ce vers appartient au dernier poème du recueil, *ELSA JE T'AIME*, qui se présente sous la forme d'une «chanson» où des couplets d'alexandrins alternent avec de courts refrains, six quatrains d'hexasyllabes. Phénomène unique dans le recueil, le poète y garde le même ton du début jusqu'à la fin. Ce ton

intime et nostalgique est produit par des alexandrins d'une grande douceur musicale, douceur obtenue grâce à différents moyens, dont l'utilisation exclusive de rimes consonantiques - donc féminines selon la distinction apollinarienne - et les fréquents enjambements à la césure, qui affaiblissent le rythme accentuel au profit de la musicalité. La scansion ternaire, par laquelle le lecteur se laisse emporter du fait de l'entraînement verbal, semble donc plus appropriée au ton du poème, à cette évocation mélancolique du passé. Elle a aussi l'avantage de mettre en valeur la première mesure, qui contient le seul mot expressif contenu dans le vers avant les deux syllabes finales :

Insensé // j'avais cru pouvoir // te rendre heureuse

L'organisation du vers XXI 21 laisse perplexe. La logique diviserait le vers en deux groupes qui auraient respectivement huit et quatre syllabes :

Ah quand ils entendaient dire / La Terre Sainte

Notre gêne vient du fait que l'organisation du vers déterminée par les accents toniques ne concorde pas avec cette division, puisque l'accent se porte sur la septième syllabe et non sur la terminaison féminine de *dire*. On imagine qu'il en serait tout autrement si, à la place de *dire*, Aragon avait utilisé *crier* : le vers garderait alors une coupe binaire.

On constate que *dire* est perçu comme la fin d'un hémistiche, l'exclamation monosyllabique *Ah*, en début de vers, étant en quelque sorte perçue hors rythme :

Ah/quand ils entendaient di/re La Terre Sainte

Il s'y ajoute que l'interprétation expressive, qui convient au sens comme au ton oratoire des vers 21 et 22, détache les quatre dernières syllabes : *La Terre Sainte*. Le vers est alors entendu comme suit : l'exclamation *Ah* ; un hémistiche «intercalé» à terminaison féminine, *quand ils entendaient dire* ; et, après une coupe, que l'on pourrait qualifier de «lyrique», le cri *La Terre Sainte* :

Ah / quand ils entendaient dire / La Terre Sainte

Ce vers fournit un nouvel exemple d'abandon des formes canoniques de l'alexandrin binaire 6/6 ou ternaire 4/4/4, au profit d'une création

rythmique inusitée mais fondée sur une illusion à laquelle contribue l'emploi d'éléments aussi familiers que l'hémistiche ou la mesure de quatre syllabes. On est toutefois bien loin d'une organisation métrique équilibrée et ce vers, inséré parmi des alexandrins régulièrement césurés, se distingue d'eux par sa mollesse rythmique.

Dans sept vers, la sixième syllabe correspond à la fin du verbe *être* ou d'un verbe d'état (*sembler, rester, rendre*) devant un adjectif. On sait que ces verbes, n'ayant guère de sens propre, ne reçoivent généralement pas l'accent tonique, qui est reporté sur l'attribut qui suit.

Il est évident que l'on ne doit pas comprendre dans cette catégorie le vers III 45, si le verbe *être* y a le sens d'*appartenir*. Il mérite alors d'être accentué :

III 45 Je suis à toi Je suis // à toi seule J'adore
La trace de tes pas le creux où tu te mis

Aragon emploie un moyen d'insistance fréquent dans *Le C.C.* : la répétition. Ici il ne s'agit pas d'une répétition exacte mais d'une répétition renforcée par l'addition d'un adjectif expressif : *Je suis à toi Je suis à toi seule*. Le maintien de l'accent de la sixième syllabe éveille l'attention sur l'accroissement de la charge affective que traduit cette répétition enrichie, et participe à la mise en valeur de la progression émotionnelle qui aboutira à *J'adore* et au dépassement des limites du vers.

On peut encore concevoir de ne pas faire porter un accent emphatique sur le deuxième *suis* : on renonce alors à la scansion binaire en faveur d'une interprétation aussi naturelle qu'expressive, qui donne au vers une structure originale :

Je suis à toi // Je suis à toi // seule / J'adore

Nous reviendrons plus loin sur cette structure unique dérivée de la formule ternaire 4/4/4 (cf. *infra* p. 164)

Le verbe *être* n'a pas de sens propre dans les trois autres vers que nous allons étudier, et le choix de la scansion dépendra de différents facteurs.

Dans l'avant-dernière des dix strophes de CHANT DE LA ZONE DES ÉTAPES

- VI 41 Mais nous avons d'autres blessures
 42 L'un dit Ma femme est morte et lui sa femme est folle
 43 L'autre se tait qui fut heureux La triste école
 44 De la vie a marqué ces saints sans auréole
 45 Comme le vent de ses morsures

le vers 43 possède une structure ternaire franche 4/4/4. Or le maintien d'un accent sur la sixième syllabe met en valeur l'adjectif *heureux*, dont le détachement au-delà de la «césure» est renforcé par la coupe forte précédant le début d'une nouvelle phrase : *La triste école*. Il traduit le sentiment de gêne qui assaille celui qui se tait, n'osant pas avouer son bonheur à ses anciens compagnons que le sort a traités de façon atroce. La coupe forte après la huitième syllabe souligne la chute abrupte et prématurée de la voix avant la fin du vers. Cette interprétation expressive, rendue possible par le maintien de la coupe binaire, n'empêche pas que la division logique ternaire reste présente à la conscience et que la superposition des deux rythmes soit la caractéristique du vers.

Dans le très régulier poème SANTA ESPINA, le vers X 29 se caractérise par ses combinaisons sonores, appropriées au sens. Les mots significatifs sont soulignés par les allitérations, et les mesures déterminées sont étroitement enchaînées par l'effet des coupes enjambantes :

- X 29 Je veux croi/re qu'il est enco/re des musiques

La scansion ternaire convient aussi bien au sens qu'à la fluidité du vers. On pouvait certes concevoir de garder un vestige d'accent sur *est* afin de lui garder son sens fort (=existe) ou simplement pour mettre en relief *encore*, et renforcer l'acte de foi exprimé au début du vers par *Je veux croire*. Cet accent, facultatif, ne rompt d'ailleurs pas l'impression de cohésion produite par le groupe central, impression à laquelle participe la liaison consonantique entre la sixième et la septième syllabes, au milieu du vers .

En revanche, la coupe binaire résiste, au vers

- XX 11 En août lorsque ce sont // des étoiles qu'il pleut

dans lequel ne s'impose aucune autre structure organisée : l'accent de la césure est justifié par la fonction de présentatif du verbe *être* et il met en relief le phénomène météorologique évoqué, pour l'associer de façon

inquiétante aux *souhais sacrilèges* du vers suivant.

L'examen du vers XXI 16 n'en lève pas l'ambiguïté rythmique :

- le maintien d'un accent sur *semblaient* mettrait en relief l'adjectif *lourdes*. La succession ininterrompue des deux accents donne une impression de poids, d'autant plus forte que la syllabe tonique de *lourdes* est allongée à la fois par sa finale consonantique et par l'allongement compensatoire dont bénéficie la syllabe accentuée suivie d'une terminaison féminine non élidée. Le jeu des rimes «brisées» renforce alors l'impression de symétrie :

XXI 15 Vézelay Vézelay Vézelay Vézelay
16 Et ses manches semblaient // *lourdes* / du poids des chaînes

- la structure 3/4/5, dont la cadence majeure harmonieuse donne une impression d'ampleur, d'élargissement, accroîtrait encore l'effet des coupes enjambantes :

Et ses man/ches semblaient lour/des du poids des chaînes
3 4 5

Nous cédon's d'autant plus volontiers à notre préférence pour cette dernière scansion qu'on rencontre, à deux reprises, la même structure 3/4/5 dans le poème, également en fin de strophe :

XXI 32 A laquel/le il n'y a pas / de dealeur
36 Et les mots / passionnés / de leurs litanies

On maintiendra l'accent d'hémistiche au vers 10 de PETITE SUITE SANS FIL, dont les principaux effets reposent sur la discordance entre la phrase, le vocabulaire, les images, et le cadre traditionnel du sonnet :

IV 10 Les hommes restent là / *stupides* / et caressent
11 Toulouse PTT Daventry Bucarest

Le ralentissement du sens qui en résulte convient au vers qui évoque l'inertie hébétée des hommes qui *restent là* et met en relief *stupides*, adjectif expressif qui contraste avec la fin du vers, *et caressent*, que le sens et la syntaxe rattachent au vers suivant.

Dans les trois derniers vers que nous examinerons, la sixième syllabe ne correspond pas à un verbe d'état, mais à un verbe qui ne possède guère de sens propre sans l'addition d'un complément. Il s'agit

du verbe *faire* et du verbe *aller*.

Rien ne justifierait le maintien d'un accent sur le verbe *faire* au vers III 27. La structure ternaire 4/4/4 concorde parfaitement avec la structure linguistique et met en valeur les trois éléments qui constituent l'image contenue dans le vers :

Si les nua/ges font au jour / des mèches grises

On est sensible à l'harmonie de ce vers dont la cohésion est soutenue par l'effet des récurrences phoniques, par la liaison consonantique entre la sixième et la septième syllabes et par les coupes enjambantes.

Nous avons vu plus haut qu'il n'en est pas de même au vers VIII 18, pour lequel on peut hésiter entre deux dictiones. La coupe binaire attire l'attention sur la suite du vers, c'est-à-dire sur la première mesure du second hémistich, *d'avance*, pour en chercher «la note tragique par un détachement en rejet» (J. Mazaleyrat, *E.M.F.*, p. 135)

Que la fosse qu'on fit / *d'avance* / à votre taille

ou sur le second hémistich entier, les deux «modalités» du creusement de la fosse étant associées dans une perception globale également poignante

Que la fosse qu'on fit / *d'avance* à votre taille

Le maintien d'un accent sur *fit* a aussi l'avantage de mettre en valeur l'allitération en *f* (*fosse, fit*), comme le souhaite Aragon (*Entretiens avec F. Crémieux*, p. 147). Il n'est pas moins tentant d'adopter une scansion ternaire, en cédant à la fois à l'«élan verbal» et à l'«entraînement rythmique»

Que la fosse / qu'on fit *d'avance* / à votre taille

En effet les alexandrins ternaires sont fréquents dans les deux premières strophes de ce poème, intitulé *LA VALSE DES VINGT ANS*, dont le rythme très marqué est destiné à suggérer celui de la valse. Non seulement on compte huit alexandrins ternaires sur les 17 premiers vers du poème, mais le vers 18 succède directement à un ternaire indiscutable puisque le sens en impose la scansion

VIII 17 Enfants-soldats / roulés vivants / sans autre lit

et que les vers 15 et 16 ont également une structure 4/4/4.

La structure asymétrique du vers XI 10 est liée directement à la réalisation de la rime enjambante à la fin du vers 9 :

- XI 9 Ô frontaliers ô frontaliers vos nostalgies
10 Comme les canaux vont vers la terre étrangère
11 La France ici finit ici naît la Belgique

Pour faire entendre à la fin du vers 9 le complément consonantique qui se trouve au début du vers 10, afin de procurer une rime à *Belgique*, les deux vers 9 et 10 doivent se succéder sans interruption. Les deux éléments de la comparaison sont ainsi étroitement associés et, de ce fait, perçus globalement. *Comme les canaux* n'apparaît pas comme un complément de comparaison antéposé et incis, mais comme l'appendice de *vos nostalgies*. Il est indispensable, pour la compréhension du texte, de marquer une coupe forte après *canaux* : cette coupe divise le vers en deux «hémistiches» asymétriques, possédant respectivement cinq et sept syllabes :

- 10 Comme les canaux / vont vers la terre étrangère

On sait que cette «césure asymétrique» existe ailleurs dans *Le C.C.*. Elle est particulièrement évidente dans les vers XV 13-14-15 (cf. *infra* p. 175). Le maintien d'un accent sur la sixième syllabe serait ici totalement arbitraire et incongru.

Lorsqu'il s'agit de déterminer si un vers est régulièrement césuré, l'identification de la nature du mot placé à la césure virtuelle est indispensable, elle ne procure pas systématiquement la clé du rythme.

La présence d'un mot semi-plein à la fin du premier «hémistiche» n'entraîne pas nécessairement la destruction du rythme binaire, qui semble devoir être maintenu pour près de la moitié des vers concernés. Il arrive que le mot qui se trouve en fin d'hémistiche reçoive un éclairage inhabituel sous l'effet de l'accent métrique : c'est le cas de certains adverbes ou prépositions qui seraient normalement désaccentués au profit du mot plein suivant.

Dans la mesure même où il est indépendant de l'accent linguistique, l'accent métrique attire l'attention sur la suite du vers. Le mot semi-plein fait alors fonction de présentatif et sert à mettre en valeur le(s) mot(s) suivant(s).

Il reste que les vers qui ont un mot semi-plein «à la césure» ont un caractère particulièrement instable et sont susceptibles de prendre une autre forme rythmique lorsque leur organisation verbale se prête à un autre découpage équilibré, la structure ternaire isosyllabique par exemple. Le manque de fermeté de l'accentuation de la sixième syllabe ouvre la porte aux variations rythmiques, l'hémistiche intercalé, ou le binaire asymétrique, qu'Aragon utilise à l'occasion.

*b) La sixième syllabe à la fin d'un mot de sens plein.
Cas litigieux et facteurs déterminants du rythme*

Dans à peine une quarantaine de vers - moins de 7 % de l'ensemble - la sixième syllabe est la dernière d'un mot de sens véritablement plein, sans que pour autant le vers possède une structure binaire franche.

Dans une bonne trentaine de vers, le mot plein terminé par la sixième syllabe risque d'être désaccentué au profit du mot plein suivant, sous l'effet de l'élan verbal qui est à l'origine de nombreux ternaires.

Nous citerons, en exemple de la «plasticité» de certains vers, un vers que J. Mazaleyrat présente comme type de vers instable, susceptible de recevoir une scansion binaire avec enjambement (*E.M.F.*, p. 127 sq.)

III 8 Personne ne lit plus / le sort dans les tarots

ou ternaire

Person/ne ne lit plus le sort /dans les tarots

On ajoutera qu'on pourrait imaginer de donner à ce vers deux autres scansions parfaitement justifiées :

- une scansion binaire traditionnelle, qui accentuerait *plus*, pour insister sur le changement radical de mode de vie causé par la guerre ;
- une diction très expressive, qui détacherait la première mesure pour la mettre en valeur et donner au vers un ton tragique :

Personne / ne lit plus / le sort dans les tarots

L'identification de la nature et de la fonction du mot à la césure - lorsqu'il s'agit d'un mot de sens plein - n'est pas un critère suffisant pour déterminer le choix d'une scansion de préférence à une autre. D'autres facteurs semblent jouer un rôle plus déterminant. La création poétique

étant l'art des associations de mots, la meilleure interprétation est celle qui met en valeur, par les regroupements les plus justes, la forme choisie par le poète pour exprimer sa pensée ou ses sentiments. Il importe donc de ne pas briser, par un découpage systématique, des groupes de mots qui ont été conçus comme homogènes. On examinera d'abord soigneusement l'homogénéité du groupe de mots médian, lorsqu'il dépasse la limite de l'hémistiche, et celle des mots qui constituent respectivement chacun des deux hémistiches, avant de décider de renoncer à une division binaire en faveur d'une autre structure rythmique.

Homogénéité du groupe de mots central . — La sixième syllabe à la fin du premier élément d'une unité sémantique

Nous passerons sur le cas du *miroir-réclame* du vers

VI 7 Un œil sur son miroir-réclame à la fontaine

le trait d'union indiquant qu'il s'agit d'un nom composé. Nous l'étudierons donc plus loin avec les vers dans lesquels la sixième syllabe se trouve à l'intérieur d'un nom. Point n'est besoin d'explication pour que l'on perçoive, dès la première lecture, l'effet de surprise créé par le contraste entre le *miroir*, objet traditionnellement poétique, et le *miroir-réclame*, qui n'est que le même objet déprécié qui, par une touche humoristique, rappelle la réalité sordide.

C'est un effet assez proche qui est produit par l'emploi de *Monuments aux Morts* au centre du vers :

VI 29 Tout ce qu'aux Monuments aux Morts le sculpteur grave

Une accentuation forte de *Morts* est doublement justifiée : c'est la dernière syllabe de l'unité sémantique *Monuments aux Morts* et de plus ce mot termine le groupe circonstanciel - *aux Monuments aux Morts* - antéposé donc détaché de la fin du vers. Quelle scansion donner à ce vers au rythme fuyant ? En dehors du fait qu'on ne voit pas quel mot autre que *Monuments* pourrait recevoir un accent, à l'intérieur des huit premières syllabes, si l'on tente de recourir à une scansion autre que binaire - ternaire par exemple - le maintien de l'accent d'hémistiche sur *Monuments* attire l'attention sur *aux Morts*, groupe de mots auquel sa situation en rejet donne le relief qui convient à une évocation tragique :

si cette unité peut être brisée.

Le premier de ces groupes de mots appartient au deuxième poème de la suite de trois, intitulée PETITE SUITE SANS FIL. Comme dans le titre, *sans fil* a un double sens et se réfère aussi bien à la radio, qu'on appelait alors T.S.F, qu'à l'incohérence des émissions. Une diction discordante avec rejet

Il couvre les refrains // *sans fil* / qui l'ont grisé

mettrait en relief l'expression équivoque commune au titre et au vers 14. Or ce vers appartient à un poème dont chaque strophe fait directement allusion à la romance populaire «Parlez-moi d'amour» ; des vers franchement binaires, dont le premier hémistiche se termine par *amour* (*Ah parlez-moi d'amour, Vous parlerez d'amour, Ne parlez pas d'amour, Mais si Parlez d'amour, Nous parlerons d'amour*) alternent avec des vers peu rythmés, très mélodiques, dont les hémistiches sont liés par la syntaxe aussi bien que par les moyens d'enchaînement phonique (allitérations, liaisons consonantiques, coupes enjambantes, élisions). Ces vers, d'autre part, sont reliés entre eux par les débordements de la phrase comme par l'effet des rimes enjambantes. Le vers 14 ne contient pas de «message» exceptionnel. A une mise en relief de *sans fil*, qui aurait un caractère discordant, on préférera une diction souple, musicale, avec un simple enjambement en accord avec le ton lyrique du poème :

Il couvre les refrains / *sans fil* qui l'ont grisé

Cette interprétation liée du vers met en valeur l'allitération en *f* des *refrains sans fil*, allitération qui ne se borne pas au vers 14. On en trouve un rappel au vers 15 *Que fait- elle...*, au vers 17 *le feu*, avant «l'orchestration» finale du vers 18 :

Et les *flammes y font* un parfum de baisers

Vingt ans plus tard, dans *Les Poètes* (JE LUI MONTRE LA TRAME DU CHANT, p. 197), Aragon, tentant d'expliquer le mécanisme de la création poétique, avouera (à propos de son choix du mot *enfin*) «ce goût de l'orchestration auquel trop souvent (il) cède pour prolonger le vent de l'*f*...».

Le vers IX 6 doit être cité dans son contexte proche :

- IX 5 Sur sa barge un marin murmure tendrement
 6 Drôlement un refrain d'opérette No no
 7 Nanette et Notre Dame a l'air d'un casino

En effet les trois vers sont «enchaînés» entre eux par la rime enjambée (vers 5) et l'enjambement à la rime (vers 6) ; en outre le jeu des récurrences leur assure une homogénéité phonique exceptionnelle. L'enjambement de l'expression *un refrain d'opérette* participe à l'impression générale de légèreté, d'insouciance, impression qui se révélera fautive et mettra en valeur, par contraste, l'apparition inquiétante, évoquée au vers suivant :

- IX 8 Le Panthéon surgit là-bas comme un scaphandre

La dernière «unité sémantique», *des fleurs de pommier*, appartient à un groupe de vers dont le ton léger, tendre, est choisi pour évoquer le printemps :

- XI 13 Nous l'avons attendu bien longtemps cette année
 14 Le joli mois où les yeux sont des violettes
 15 Où c'est un vin qui vit dans nos veines vannées
 16 Et le jour a des fleurs de pommier pour voilette

Cette évocation fera ressortir la brutale réalité de la guerre, exprimée quelques vers plus loin. L'effet de l'enjambement, dans l'expression *fleurs de pommier*, n'est pas différent de celui de l'enjambement noté dans les deux vers étudiés précédemment. Il participe à la musicalité de l'ensemble de la strophe et la part que tient *fleurs* (*f* étant l'équivalent assourdi du *v* prédominant dans le quatrain) dans «l'orchestration» du dernier vers, oblige à donner à cette syllabe une ampleur sonore qui correspond à une sorte d'accent.

On constate que l'emploi d'une «quasi-unité sémantique» au centre de ces trois vers va dans le même sens : l'affaiblissement de l'accent d'hémistiche mais non son effacement total, l'expression enjambante jouant un rôle important dans l'organisation phonique. Dans les trois cas, le vers étudié fait partie d'un ensemble de vers - de longueur variable - qui sont unis par le même ton, caractérisé par sa douceur, sa nonchalance, auquel participe l'enjambement.

Dans aucun de ces vers, un effacement éventuel de l'accent d'hémistiche n'aurait pour conséquence l'apparition d'une structure

ternaire isosyllabique. Car on observe que ces alexandrins ont en commun le fait que le groupe de mots «enjambant» est égal à six syllabes :

Il cou/vre les refrains sans fil / qui l'ont grisé

Drôlement / un refrain d'opéret/te No no

Et le jour / a des fleurs de pommier / pour violette.

La «césure» est dépassée par un nombre de syllabes égal à celui de la première mesure du vers. Ainsi le second hémistiche reproduit le schéma rythmique du premier :

V	14	2	+	4	/	2	+	4
IX	16	3	+	3	/	3	+	3
XI	16	3	+	3	/	3	+	3

Ces rapports d'égalité à l'intérieur de chaque vers (groupe central = six syllabes = «hémistiche» ; parallélisme rythmique exact des deux hémistiches) sont sans doute la clé de l'impression de régularité rythmique donnée , en dépit de la présence d'une unité sémantique «à cheval» sur la césure.

Dans la plupart des vers à structure incertaine, on ne peut parler exactement d'unité sémantique, les deux éléments verbaux situés de part et d'autre de la césure virtuelle ne se fondant pas obligatoirement dans une perception globale. Au lecteur de juger s'il vaut mieux garantir l'homogénéité du groupement central par l'effacement de l'accent d'hémistiche, ou au contraire maintenir celui-ci pour ne pas affaiblir le sens du mot plein qui risque d'être désaccentué.

Il est d'autant plus difficile de résister à l'élan verbal que le dépassement de la limite de l'hémistiche donne au vers une autre structure régulière, la structure ternaire 4/4/4 ; cet effort n'est d'ailleurs pas toujours absolument justifié par le sens. Par exemple, une diction ternaire s'impose au premier vers du poème OMBRES

XX 1 Ils contemplaient / le grand désas/tre sans comprendre

l'expressivité du mot *désastre* n'étant en rien rehaussée par la présence de l'adjectif antéposé *grand*, un désastre étant grand par définition. L'adjectif semble avoir pour principale fonction de fournir la syllabe nécessaire à la régularité de la structure ternaire.

Dans ENFER-LES-MINES,

XV 12 Te souviens-tu / *des yeux immen/ses* des gamines

il ne s'agit pas des *yeux* des gamines, mais de leurs *yeux immenses* ; l'évocation gagne en expressivité à être perçue globalement. Et l'on évitera d'associer, dans une même perception, *immenses* et *gamines*...

Inversement, il semble souhaitable de faire porter un accent sur la sixième syllabe, et peut-être même de garder une structure binaire au vers précédent, qui possède pourtant la même structure syntaxique :

XV 11 La colère a *le goût sauvage* du charbon

Le maintien de l'accent sur la sixième syllabe met en valeur la métaphore *le goût sauvage*, dont la vigueur réside dans le rapprochement inusité des deux termes qui la composent. Comme le sens permet, d'autre part, que soient associés dans une même perception *sauvage* et *charbon* - le caractère sauvage étant le propre du charbon - la structure du vers 11, contrairement à celle du vers 12, ne s'impose pas comme ternaire. Entre une coupe binaire avec enjambement, ou ternaire avec accent sur la sixième syllabe, on est en droit d'hésiter. On reviendra sur le caractère transitoire de ce vers.

Dans de nombreux vers où l'organisation syntaxique se prête à une scansion ternaire, la sixième syllabe se trouve à la fin d'un mot chargé de sens ou de sentiment, dont on ne doit pas laisser s'effacer l'accentuation :

- un verbe devant un complément d'objet court ou un adverbe

III 48 L'amour noir a *griffé* leur chair sous la tunique

IX 8 Le Panthéon *surgit* là-bas comme un scaphandre

- un adjectif antéposé, ayant un caractère affectif (colère, attendrissement)

IV 3 Dimanche l'*idiot* speaker te dédie Ô

4 Silence l'*insultant* pot-pourri qu'il rabâche

12 Mais leur espoir le *bon* vieil espoir d'autrefois

XI 39 Sans toi mais le plus *bel* avril le plus doux mai

Le maintien de l'accent de la sixième syllabe peut aussi avoir pour effet d'attirer l'attention sur le mot suivant :

- un adjectif postposé particulièrement évocateur

- III 6 Et barbouillé de bleu *panique* les carreaux
- VII 49 Avant ah tous les mots *fleuris* là-devant flanchent
56 Ce cœur usé ce cœur *banal* seront l'aura
- XV 16 L'air aux maisons oiseau *strident* oiseau-comète

- ou des mots qui créent, grâce à un rapprochement saisissant, une image originale ou expressive

- I 34 Ô ma femme les *ans réfléchis* qui nous furent
35 Parcimonieusement comptés mais heureux
- III 34 S'arracher à sa *peau vivante* comme à Bar
- VII 5 Et quand au *baccara des nuits* vient se refaire
6 Le rêve si ses *doigts de feu* dans les nuages
7 Se croisent c'est hélas sur des oiseaux de fer
- X 28 Rendre la voix aux *bois chanteurs* qui se sont tus

Comme nous l'avons noté plus haut, à propos de vers pourvus d'une structure ternaire indiscutable, la présence d'un accent expressif sur la sixième syllabe d'un alexandrin n'est pas un signe irréfutable de binarité. On ne peut considérer le vers comme régulièrement césuré que si la division du vers en deux hémistiches répond à une perception binaire ou, à la rigueur, lorsqu'aucune autre structure organisée ne prévaut sur la structure binaire. Or la perception binaire du vers repose sur l'impression d'unité donnée par chacun des hémistiches, ou tout au moins par l'un d'eux.

Le second hémistiche. — Il va de soi que plus le second hémistiche est perçu comme homogène, moins l'on est tenté de désaccentuer le mot qui le précède pour en reporter l'accent sur le mot plein suivant : par exemple un éventuel regroupement ternaire serait tout à fait incongru dans le vers

X 6 D'un air pareil au cri *des oiseaux migrants*

La scansion 4/5/3 serait non seulement arbitraire mais contraire au sens, parce qu'elle dissocierait l'unité sémantique *des oiseaux migrants*.

Il en est de même au vers

XXI 18 Écoutaient-ils les mots *des lèvres diaphanes*

Pour la même raison - l'unité du second hémistiche - on ne peut envisager une scansion ternaire régulière 4/4/4.

Et, bien que l'on soit tenté de dépasser la limite de l'hémistiche sous la pression de l'enjambement à la rime précédente, le maintien de la diction binaire sauvegardera l'image globale contenue dans le second hémistiche du vers VI 44 :

VI 43 L'autre se tait qui fut heureux La triste école
44 De la vie a marqué / *ces saints sans auréole*

Dans le vers

IV 12 Et leur espoir / le bon // *vieil espoir d'autrefois*

la coupe binaire a le double avantage de faciliter la mise en valeur de l'adjectif *bon*, dont l'accent d'hémistiche souligne le ton affectif, et de ne pas diviser la suite du vers, dans laquelle la dernière mesure *d'autrefois* apporte un prolongement à *vieil espoir*, sans en modifier aucunement le sens.

Selon que l'interprète conçoit le second hémistiche comme une entité ou non, le vers est susceptible de recevoir une scansion binaire ou ternaire. Ce fait est clairement illustré par le vers

III 5 Qui donc a déchaîné / *la peur cette bannière*

La scansion binaire accentue le verbe *déchaîné*, tandis que les deux éléments constitutifs du second hémistiche se fondent dans une perception globale. Au contraire, une scansion ternaire

Qui donc / a déchaîné la peur / *cette bannière*

atténue l'expressivité de *déchaîné*, mais elle met en relief l'interrogation *Qui donc* et le mot *peur* - qui exprime un sentiment élémentaire, violent,

thème de la strophe - auquel la dernière mesure apportera un développement original.

La cohésion de l'image présentée dans le second hémistiche sera impérativement sauvegardée au vers

VI 27 Reconnaiss-tu ce ciel // sans blé sur un sang brave

L'image (*ce ciel sans blé*), que suggérerait un regroupement des mesures centrales selon un découpage ternaire 4/4/4, serait incompréhensible, à cause du glissement de sens de *ciel*, qui a son sens propre au premier hémistiche, mais, dans le second, évoque non seulement l'horizon tout entier, mais la terre proprement dite, le champ de bataille de la Première Guerre. La césure procure l'interruption du débit, nécessaire à la perception de l'importante modification de sens du mot *ciel*, d'un hémistiche à l'autre.

La notion d'hémistiche, comme celle d'unité sémantique, reste aussi souvent sujette à interprétation et doit être soumise au sentiment linguistique du lecteur. C'est à dessein que nous employons le mot «sentiment», car la raison ne permet pas toujours de justifier une option. En effet, le poète peut réunir, dans le moule de l'hémistiche, deux éléments bien distincts, afin de les associer dans une image globale. Ainsi, au vers

VI 48 L'amour noir a griffé / leur chair sous la tunique

un regroupement ternaire

L'amour noir / a griffé leur chair / sous la tunique

paraîtrait purement descriptif en regard de la scansion binaire, plus émouvante, qui présente *la tunique* militaire comme le revêtement de la *chair* vulnérable, qui n'empêchera pas que celle-ci soit *griffée*, ce verbe suggestif étant également mis en valeur par l'accent de fin d'hémistiche.

On éprouve ce même sentiment d'homogénéité au second hémistiche au vers IV 4 :

IV 3 Dimanche l'idiot speaker te dédie Ô
4 Silence l'insultant /pot-pourri qu'il rabâche

Cette impression s'explique par le fait qu'il s'agit d'une proposition relative déterminative et que l'emploi de l'article défini devant *insultant*

en est le signe. Il n'est généralement pas besoin de recourir à une analyse aussi « technique » pour pouvoir choisir une scansion ; le recours au « sentiment » intime écarte le risque d'occulter une réalité poétique essentielle, par la mise en relief d'éléments secondaires.

L'organisation interne de certains vers paraît particulièrement incertaine : Aragon y utilise, après la sixième syllabe, des adverbes qui, selon qu'on leur donne leur sens strict ou le sens plus vague qu'ils ont dans la langue courante, se rattachent plus ou moins nettement au premier hémistiche. C'est le cas du mot *enfin*, qu'affectionne Aragon, et qui possède un sens logique et un sens affectif (cf. l'article du *Petit Robert*, qui établit la distinction), et de *pourtant*, qui signifie « cependant » ou simplement traduit un sentiment de regret. Ainsi rien ne permet d'affirmer que ces adverbes dépendent nettement du premier hémistiche dans les vers suivants :

- | | | |
|-----|----|---|
| III | 13 | Femmes qui connaissez <i>enfin</i> comme nous-mêmes |
| | 41 | Je ne suis pas des leurs <i>enfin</i> parce que l'ombre |
| IV | 5 | Et Jupiter tonnant amoureux d'une vache |
| | 6 | Princesse avait laissé <i>pourtant</i> en rade lo |

L'emploi de ces adverbes après la sixième syllabe ne détermine donc pas nécessairement l'effacement ou même l'affaiblissement de la structure binaire du vers, puisqu'ils peuvent aussi bien être associés, de façon assez naturelle, à la fin du vers.

D'autre part, le fait que le second hémistiche forme un ensemble cohérent n'exclut pas toujours la possibilité que cet ensemble soit rompu par une autre organisation verbale, si celle-ci paraît tout aussi cohérente. On en prendra pour exemple deux vers, qui ont pour caractéristique commune que leur second hémistiche est constitué par un adjectif suivi de son complément, cet adjectif étant l'épithète du substantif qui occupe la fin du premier hémistiche.

Dans SANTA ESPINA, le poème le plus classique, dont la plupart des vers sont régulièrement césurés, on peut hésiter sur la scansion à donner au vers 5 qui se trouve en tête du second quatrain :

- | | | |
|---|---|---|
| X | 5 | Je me souviens d'un air pareil à l'air du large |
|---|---|---|

Or le premier et le troisième quatrains du poème commencent par le même hémistiche

- X 1 *Je me souviens d'un air* qu'on ne pouvait entendre
 9 *Je me souviens d'un air* que l'on sifflait dans l'ombre

et ces deux derniers vers présentent une structure binaire indiscutable. Cette constatation doit-elle inciter à donner au vers 5 la même structure binaire, qui soulignera l'effet de la répétition identique du même groupe de mots au début des trois premières strophes du poème :

- X 5 Je me souviens d'un air // pareil à l'air du large

Cette solution, la plus simple, est d'ailleurs parfaitement justifiée par le sens du vers. On sait que cet air, *Santa Espina*, avait été joué «en 1936-1938 dans les meetings pour la République espagnole» (cf. G. Sadoul, *Aragon*, p. 29), et que son évocation dans ce poème fait partie de la «contrebande» à laquelle devait servir la poésie à l'époque du C.C.

Une diction ternaire 4/4/4 ne serait pas non plus impossible :

- X 5 Je me souviens / d'un air pareil / à l'air du large

Cette structure existe dans le poème : on la trouve au vers

- X 25 Ô Sainte Epine / ô Sainte Epi / ne recommence

Elle aurait pour seul intérêt d'apporter à la répétition une variation rythmique qui en éviterait la monotonie, qui guette le procédé. Le mot *air* ne risque pas de se perdre dans une perception globale, puisqu'il est repris au début de chacun des deux vers suivants :

- X 6 *D'un air* pareil au cri des oiseaux migrateurs
 7 *D'un air* dont le sanglot semble porter en marge
 8 La revanche de sel des mers sur leurs dompteurs

Les répétitions sont fréquentes dans *Le C.C.*. Aragon prend généralement soin de modifier quelque détail dans le groupe de mots répété. Aurait-il conçu ce vers avec une scansion ternaire pour soutenir l'attention du lecteur ?

Dans LES CROISÉS, au vers 37, le premier de la strophe, (après un enjambement strophique),

XXI 36 Et les mots passionnés de leurs litanies

37 Eveillèrent la rime inverse des paroles

38 Du prêcheur noir et blanc qu'ils avaient bafoué

on écartera la scansion ternaire

Eveillè/rent la rime inver/se des paroles

3

5

4

pour deux raisons :

- la coupe binaire rend le vers plus intelligible ;

- et surtout, *la rime* a une valeur symbolique, expliquée par Aragon («La rime est l'élément caractéristique qui libère notre poésie de l'emprise romaine...», *Arma Virumque Cano*, p. 16). Il importe donc de donner à ce mot une accentuation forte pour mettre en valeur l'expression *éveiller la rime*, qui constitue le premier hémistiché.

Le premier hémistiché. — Ce dernier exemple conduit à se demander si l'homogénéité du premier hémistiché ne mérite pas d'être étudiée au même titre que celle du second, pour la détermination de la structure d'un vers.

En effet, dans plusieurs vers, le premier hémistiché est occupé par une forme verbale composée :

XI 33 *Allons-nous retrouver* la vie ô faux défunts

XX 5 *Avons-nous attiré* la foudre par nos rires

7 *N'avons-nous pas cloué* la chouette à nos granges

Il peut aussi être constitué par un groupe de mots dont seul le dernier est de sens assez plein pour mériter une accentuation forte :

XVI 9 *Ou si ce sont des vols* de flamants qui rougissent

III 40 *Qu'on ne peut détourner* le fleuve de la mer

La structure binaire semble mieux convenir à cette sorte de vers : une scansion ternaire supposerait que l'on fît porter un accent fort sur un mot dénué de sens propre, ou de sens faible, et qu'inversement le mot plein qui occupe la fin de l'hémistiché fût désaccentué par l'effet du

report de l'accent de groupe sur le mot plein suivant. Appliquée à ces vers, la scansion ternaire aurait un caractère déséquilibré, car à une première mesure quasi vide de sens succéderait une deuxième mesure comportant deux mots pleins, comme le montrent les découpages supposés suivants :

- XI 33 Allons-nous / retrouver la vie / ô faux défunts
- XX 5 Avons-nous / attiré la foudre / par nos rires
7 N'avons-nous pas / cloué la chouette / à nos granges
- XVI 9 Où si ce sont / des vols de flamants / qui rougissent
- III 40 Qu'on ne peut / détourner le fleu/ve de la mer

On maintiendra donc la structure binaire lorsque les mots pleins qui figurent dans le premier hémistiche constituent une idée ou image unique, qui risquerait d'être détruite par l'accentuation du premier de ses éléments composants.

Ainsi, malgré le manque d'unité du second hémistiche, la diction binaire semble impérative au vers

- X 26 *On t'écoutait debout / jadis t'en souviens-tu*

puisque *écoutait* ne prend véritablement un sens qu'associé à *debout*, attitude énergique qui encourage à résister (on sait que, malgré son nom religieux, *Santa Espina* avait un sens politique (cf. *supra* p. 152).

Et c'est presque au même titre que l'on préservera la structure binaire au vers

- III 34 *S'arracher à sa peau / vivante comme à Bar*

pour traduire la cruauté suggérée par le premier hémistiche.

Signalons au passage, à propos de ces trois vers, que l'opportunité de détacher plus ou moins distinctement de la deuxième mesure du vers la première mesure du second hémistiche, qui se rattache par le sens au premier hémistiche - c'est-à-dire de choisir entre un enjambement ou un rejet à la césure -, est un autre problème qu'on étudiera plus loin (cf. *infra* p. 163), à propos des phénomènes de discordance.

On ne sera pas surpris d'observer qu'au contraire, une accentuation forte de la première mesure du vers favorise l'effacement de la structure binaire. Le lecteur, qui a dû résister à la poussée de l'élan verbal dès le début du vers, est plus enclin à y céder ensuite et à différer l'accentuation de la sixième syllabe pour la reporter sur la fin de la mesure suivante, lorsque l'organisation syntaxique en offre la possibilité. Plusieurs vers, dont nous avons vu qu'ils se prêtaient également à une diction binaire ou ternaire, prennent un tour ternaire dès que l'on insiste sur la première mesure :

III 8 *Personne / ne lit plus le sort / dans les tarots*

X 5 *Je me souviens / d'un air pareil / à l'air du large*

Le phénomène se manifeste d'autant mieux que la première mesure est accentuée plus fortement et aussi qu'elle est plus longue. Ainsi sera-t-il plus aisé de garder leur structure binaire aux vers

III 13 *Fem/mes qui connaissez / enfin comme nous-mêmes*
1 syll.

VII 49 *Avant / ah tous les mots / fleuris là-devant flanchent*
2 syll.

qu'aux vers

VI 48 *L'amour noir/a griffé leur chair sous la tunique*
3 syll.

IX 8 *Le Panthéon / surgit là-bas comme un scaphandre*
4 syll.

pour lesquels le maintien de la structure binaire demande un effort de résistance notable. Cet effort ne se justifiant que s'il est exigé par le sens profond du vers, on maintiendra donc la cohésion de l'image *leur chair sous la tunique* (VI 48), mais on acceptera la scansion ternaire au vers IX 8.

Ces remarques incitent à croire que, dans un vers destiné à être dit, donc soumis aux exigences du débit verbal - à l'inverse d'autres vers modernes dont la densité ne peut être perçue que grâce à une lecture silencieuse lente - l'effort de tension nécessaire à la mise en valeur du

texte ne peut être continu. Dès lors que la première mesure du vers reçoit une accentuation forte qui souligne son expressivité, une détente devient nécessaire. La répartition équilibrée des accents à l'intérieur du vers n'est pas un phénomène d'ordre uniquement rythmique : il facilite la perception de la poésie. Et l'ébranlement de la structure binaire de l'alexandrin se produit d'autant plus facilement que l'organisation syntaxique du vers se prête mieux à un autre équilibre, fondé également sur un rapport d'égalité exact ou, à la rigueur, différé par un décalage. Or certaines structures rythmiques se révèlent plus « concurrentielles » que d'autres.

La « concurrence rythmique ». — Le dépassement de la sixième syllabe par le groupe rythmique n'entraîne pas obligatoirement l'effacement total de la coupe binaire. Cet effacement a rarement lieu sans qu'une autre structure organisée se substitue à la structure traditionnelle binaire, que nous appellerons « de base », puisqu'elle est celle de la grande majorité des alexandrins du C.C.

Quelques vers ont une structure ternaire nettement marquée et ne se prêtent à aucune autre scansion. Nous avons déjà cité en exemple le vers XXI 30, parce que le découpage rythmique y est indiqué par des majuscules, et le vers VIII 17, dont la scansion est imposée par le sens strict (cf. *supra* p. 101 et 103). Les deux vers possèdent la même structure ternaire 4/4/4, chacune des trois mesures étant divisée en deux demi-mesures sous l'effet d'un accent secondaire :

XXI 30 Le froid / revient // Déjà / le soir // Le cœur / retarde
 2 + 2 2 + 2 2 + 2

VIII 17 Enfants/-soldats // roulés / vivants // sans au/tre lit
 2 + 2 2 + 2 2 + 2

Or le fait que la sixième syllabe y reçoit un accent ne détermine pas pour autant une division binaire. Le maintien d'un accent sur la sixième syllabe n'est donc pas un critère absolu du respect de la césure par le poète.

On relève plusieurs autres vers de structure similaire :

VII 56 Ce cœur usé / ce cœur banal / seront l'aura

X 25 Ô Sainte Epine / ô Sainte Epi / ne recommence

XI 21 Couleur de terre / et sourds au monde /avec des casques

XV 16 L'air aux maisons / oiseau strident / oiseau-comète

L'accentuation éventuelle de la sixième syllabe y est d'ordre expressif (nous l'étudierons plus loin, dans le cadre des accents secondaires).

Comme une structure s'impose d'autant mieux qu'elle est déterminée par des groupements de mots dont le nombre de syllabes est familier, et que l'équilibre rythmique du vers repose sur un rapport d'égalité entre les mesures, l'alexandrin ternaire 4/4/4 est sans conteste la première structure de substitution.

La «pression» de cette nouvelle structure s'exerce dès le début du vers. Une première mesure de quatre syllabes peut être un élément déterminant de la division ternaire du vers. On en prendra pour exemple deux vers qui présentent, par ailleurs, une certaine ressemblance :

VI 2 Les champs bruns // pleins de coqs chanteurs //et de fétus
3 5 4

X 28 Rendre la voix // aux bois / chanteurs // qui se sont tus
4 4 4

Il est évident que la structure binaire se maintient plus aisément au vers VI 2. On ne peut attribuer ce fait au sens : l'association de mots *coqs chanteurs* allant plus de soi que celle des *bois chanteurs*, dont on pourrait, à la réflexion, souhaiter de distinguer les deux éléments pour en mettre en valeur l'originalité. La raison semble être de nature purement rythmique.

On en trouve la confirmation si on modifie le vers

III 40 Qu'on ne peut / détourner/le fleuve de la mer
3

en lui donnant, par exemple, la forme suivante :

«Qu'on ne pourrait / sortir le fleuve de son lit»
4

On constate que le vers supposé s'impose comme ternaire, alors que la structure du vers III 40 reste incertaine. On peut donc en conclure que la structure ternaire s'impose d'autant mieux qu'elle est fondée sur un rapport strict d'égalité des trois mesures.

Le contexte rythmique et phonique. — Quelques vers présentent une organisation interne sans grand relief, car ils ne contiennent ni groupements syntaxiques évidents, ni éléments verbaux chargés de sens à mettre en valeur grâce à la scansion. Nous ne prétendrons certes pas qu'il faille appliquer à tout prix une structure clairement définie à des vers dont les rapports rythmiques sont à peine discernables. Toutefois on ne doit pas perdre de vue que ces vers appartiennent à un contexte non seulement sémantique mais aussi rythmique et sonore dont l'influence peut être déterminante.

Le mouvement rythmique variant considérablement d'un poème à l'autre, et même souvent d'une strophe à l'autre à l'intérieur du même poème, on se gardera d'isoler le vers de ses voisins.

Citons pour exemple le quatrain auquel appartiennent les vers I 34 et 36, dont la première lecture laisse perplexe, aucune structure binaire ou ternaire ne s'imposant de préférence à l'autre :

- | | | |
|---|----|---|
| I | 33 | Tu n'as de l'existence eu que la moitié mûre |
| | 34 | Ô ma femme les ans réfléchis qui nous furent |
| | 35 | Parcimonieusement comptés mais heureux |
| | 36 | Où les gens qui parlaient de nous disaient Eux deux |

Ces vers sont extraits d'un ensemble de 50 alexandrins aux structures les plus variées, où la structure binaire est néanmoins largement majoritaire (78 %). La strophe en question renferme une seule phrase et ses quatre vers sont étroitement reliés entre eux par le sens comme par la syntaxe. On remarque que le passage d'un vers à l'autre se fait sans interruption du vers 33 au vers 34, à cause du rejet expressif *Ô ma femme*, et du vers 34 au vers 35 au moyen de l'enjambement à la rime de la forme verbale composée interminable, *qui nous furent / parcimonieusement comptés*. Alors que même les accents de la rime sont affaiblis par les enjambements de la phrase, il semble vain de rechercher un découpage strictement logique, qui donnerait au vers 34 la structure ternaire :

Ô ma femme / les ans réfléchis / qui nous furent

Le vers précédent (33) possède une structure binaire indiscutable, mais adoucie par l'effet de l'enjambement de la forme verbale et de l'élision de l'*e* caduc à la césure résultant de l'inversion. Une diction binaire, au vers 34, renforce l'impression de continuité qui convient à cette longue phrase. Le parallélisme de structure des vers 33 et 34 est en outre

souligné par l'effet des récurrences phoniques à la fin du premier hémistiche : *Tu n'as de l'existence ... / O ma femme les ans ...* Tandis que les trois premiers vers de ce quatrain se caractérisent par leur ton soutenu (Aragon y fait appel aux moyens d'expression les plus traditionnels : apostrophe, inversion, diérèse, vocabulaire recherché), le dernier vers se distingue par son ton familier (on note le vocabulaire banal : *les gens - parlaient - disaient*). Un changement de rythme, le passage d'une scansion binaire à une scansion ternaire, marque le passage du ton oratoire au ton intime et met en valeur la chute du quatrain dont l'expressivité repose sur l'équivalence finale : *de nous = Eux deux* .

La première strophe du poème *PERGAME EN FRANCE* fournit une illustration du même phénomène. A une suite d'alexandrins de ton léger succède un vers (IX 8) au caractère inquiétant. Or l'organisation interne de ce vers se prête à une scansion ternaire 4/4/4 :

- | | | |
|----|---|---|
| IX | 5 | Sur sa barge un marin murmure tendrement |
| | 6 | Drôlement un refrain d'opérette No no |
| | 7 | Nanette et Notre-Dame a l'air d'un casino |
| | 8 | Le Panthéon / surgit là-bas / comme un scaphandre |

Tout changement de rythme éveillant l'attention, il convient de ne pas résister à un regroupement syntaxique logique, lorsque le passage d'une structure rythmique à une autre correspond à un changement de ton dans l'énoncé. La modification du mouvement rythmique renforce le contraste suggéré par le sens.

On a remarqué précédemment, à propos des vers I 33 et 34, que le parallélisme des structures rythmiques peut être soutenu par celui des récurrences phoniques. Les «assonances intérieures, sonorités répétées», ne sont pas fortuites chez Aragon, qui entend que le lecteur les fasse «sonner». On en relève un exemple particulièrement notable dans le sonnet de *PETITE SUITE SANS FIL*, où Aragon se souvient de l'utilisation des calembours par les surréalistes, pour exprimer le caractère dérisoire des émissions radiophoniques :

- | | | |
|----|---|--|
| IV | 1 | Hilversum Kalundborg Brno L'univers crache |
| | 2 | Des parasites dans Mozart Du lundi au |
| | 3 | Dimanche l'idiot speaker te dédie Ô |
| | 4 | Silence l'insultant pot-pourri qu'il rabâche |

- 5 Et Jupiter tonnant amoureux d'une vache
- 6 Princesse avait laissé pourtant en *rade Io*
- 7 Qui tous les soirs écouterait la *radio*
- 8 Pleine des poux bruyants de l'époux qui se cache

L'esthétique du poème est fondée sur la discordance entre la forme traditionnelle du sonnet, d'une part, et le vocabulaire moderne, les divers jeux de mots, de l'autre. Il importe donc que les homophonies qui occupent une place importante dans cette courte pièce, soient mises en valeur par une accentuation appropriée. L'adjectif *idiot*, prononcé avec diérèse, constitue une rime intérieure dissyllabique aux fins de vers 2-3-6-7. Cet adjectif, qui qualifie le *speaker*, prend un relief exceptionnel grâce au maintien de l'accent fort de fin d'hémistiche. L'impression produite se prolonge sur les vers suivants ; elle convient à la médiocrité du calembour *rade Io* (vers 6) et, partant, à la synthèse de la «charade», *la radio* (vers 7), qui est le sujet du poème. On prend conscience du rôle de cette rime intérieure en remplaçant *idiot* par un autre qualificatif péjoratif de trois syllabes, dont les phonèmes ne s'apparentent à aucun mot-clé du poème :

IV	2Du lundi au
	3	Dimanche <i>le crétin</i> speaker te dédie Ô
	4	Silence.....

On constate alors que l'adjectif *crétin* antéposé perd de son expressivité pour se fondre avec le substantif suivant dans une perception globale.

c) Ambivalence rythmique

L'analyse stylistique cherche à mettre en lumière le sens du vers et les effets à ne pas manquer sous peine d'en diminuer ou même d'en détruire l'expressivité. Certains vers présentent une organisation verbale telle qu'ils se moulent dans le cadre d'une structure binaire aussi bien que ternaire sans que leur expressivité en soit pour autant mise en cause. On perçoit cette ambivalence dans les vers assez nombreux où les différents éléments verbaux sont étroitement associés les uns aux autres par le sens et, de ce fait, se prêtent moins facilement à un quelconque découpage.

Ainsi le vers III 6 présente à première vue une structure ternaire élémentaire 4/4/4 :

III 6 Et barbouillé / de bleu pani/que les carreaux

On est pourtant tenté de prolonger la première mesure pour sauvegarder l'expression *barbouillé de bleu*, dont l'homogénéité est renforcée par l'effet des récurrences phoniques. La poussée de l'enchaînement logique oblige à compléter *bleu* par l'épithète *panique*, qui le qualifie, mais avec lequel il ne constitue pas une association courante, une unité sémantique, comme le ferait «bleu marine», par exemple. Or *panique* est suivi de l'objet direct, *les carreaux*, attendu depuis la fin de la première mesure. On note encore la «parenté» phonique qui unit les éléments du second «hémistiche», *panique les carreaux*, à quoi s'ajoute l'effet liant de la coupe enjambante. La phrase donne, en somme, l'impression de dépasser la limite de l'hémistiche, non pour se mouler dans une structure ternaire, mais simplement pour se prolonger jusqu'à la fin du vers. La structure binaire reste présente comme en filigrane, tandis que le rythme ternaire apparent semble s'effacer sous la pression du sentiment d'urgence qui entraîne, vers la fin du vers, le lecteur impatient de compléter le sens des mesures qui ne possèdent pas une autonomie sémantique suffisante pour s'imposer nettement, en particulier lorsque l'organisation phonique conforte la division binaire.

Le vers X 28 en est un autre exemple :

X 28 Rendre la *voix* / aux *bois* / chanteurs / qui se sont tus

C'est aussi le cas des alexandrins dont seule la première mesure constitue une unité autonome, alors que la cohérence de l'image - ou de l'idée - présentée dans la suite du vers en gêne le découpage :

XV 11 *La colère* a le goût sauvage du charbon

On doit constater que la structure binaire a curieusement tendance à réapparaître dès que les mesures ternaires ne sont pas formellement délimitées.

d) Phénomènes de discordance à la césure

Dans la très grande majorité des vers où l'accent qui frappe la sixième syllabe ne coïncide pas avec l'accent de fin de groupe rythmique, cette disjonction ne s'accompagne pas d'un phénomène de discordance, soit que la faiblesse de l'accentuation de la sixième syllabe résulte de la

présence d'une structure ternaire concordante, soit qu'en l'absence d'une structure de substitution, son effet se borne à assouplir le rythme binaire existant. On ne s'en étonnera pas : Aragon ne déclare-t-il pas que «le chant» existe «quand il y a parfaite adéquation du fond et de la forme»? (*Chroniques du Bel Canto, Noël ou l'école buissonnière*, p. 246) et n'ajoute-t-il pas quelques pages plus loin, à propos du «système non ponctué», qu'il l'a adopté «précisément pour forcer le lecteur à considérer le vers comme un élément d'une pièce, pour forcer la voix à s'arrêter au bout du vers et au bout du vers seulement» ?

Le rejet. — Dans neuf vers, la scansion binaire paraît devoir être préférée à la scansion ternaire, à cause de son expressivité.

En effet, au vers III 2

- | | | |
|-----|---|---|
| III | 1 | Ô soleil de minuit sans sommeil solitude |
| | 2 | Dans les logis déserts / d'hommes / où vous veillez |
| | 3 | Epouses d'épouvante elles font leur étude |
| | 4 | Des monstres grimaçants autour de l'oreiller |

à l'image cohérente présentée dans le premier hémistiche *Dans les logis déserts*, l'élément bref rejeté *d'hommes*, mis en valeur par sa position, apporte à *déserts* un complément nécessaire à l'intelligibilité du vers, en même temps qu'une touche affective qui convient à l'évocation de la solitude des femmes en cette période de guerre. On note que le ton émotionnel de la diction se prolonge au-delà du rejet, à cause de l'introduction du pronom *vous*, avant que l'interlocuteur *Epouses d'épouvante* (III 3) ne soit nommé ; le passage à la troisième personne, *elles*, apportera, dans l'organisation syntaxique, une nouvelle perturbation d'ordre affectif.

Dans quatre autres vers, le rejet à la césure est également lié à la présence, en fin de vers, d'un groupe de mots rattaché par le sens au vers suivant.

La mise en relief de l'élément rejeté accentue le contraste entre les deux substantifs, *l'orgueil* et *la romance*, qui constituent le second hémistiche d'un vers déjà cité en exemple (cf. *supra* p. 80 et 96) :

- | | | |
|---|----|---|
| I | 18 | L'homme dépose enfin // l'orgueil / et la romance |
| | 19 | Qui traîne sur sa lèvre est un air idiot |

La diction avec rejet a l'avantage d'éviter toute méprise en indiquant clairement que *la romance* appartient à une autre proposition.

On relève deux rejets très expressifs dans LES TEMPS DE MOTS CROISÉS :

- au vers III 34, c'est une image violente que le rejet de l'adjectif *vivante* met en valeur :

- III 33 Je ne suis pas des leurs puisqu'il faut pour en être
34 S'arracher à sa peau / *vivante* / comme à Bar
35 L'homme de Ligier qui tend vers la fenêtre
36 Squelette par en haut son pauvre coeur barbare

On note aussi que la fin du vers, *comme à Bar*, comme la fin du vers III 2, ne devient intelligible que si on lui apporte sans délai l'explication contenue dans les vers suivants. Il s'agit de la célèbre statue de Ligier-Richier, dite «Le Squelette», qui se trouve dans l'église Saint-Etienne de Bar-le-Duc, et qui représente René de Chalon, prince d'Orange, tué au siège de Saint-Dizier (1544). Le défunt aurait eu pour dernière volonté que le sculpteur représentât son cadavre tel qu'il devait être trois ans après sa mort. En fait cette œuvre d'un réalisme macabre représente - plutôt qu'un «squelette» même - un écorché qui, debout dans une attitude triomphante, brandit son coeur dans sa main gauche.

- le vers III 45 se prête à deux interprétations (cf. *supra* p. 79 et 136). La première, la plus élémentaire, est caractérisée par le maintien de la structure binaire :

- III 45 Je suis à toi Je suis / à toi seule / J'adore
46 La trace de tes pas le creux où tu te mis

L'accentuation du verbe *être* souligne son emploi avec le sens «d'appartenir» et détache *à toi seule*, répétition «enrichie» de la première mesure. La seconde, vers laquelle se porte notre préférence parce qu'elle nous semble plus fidèle au ton du poème, nous offre un exemple - unique dans *Le C.C.* - de rejet dans le cadre d'une structure ternaire :

Je suis à toi // Je suis à toi / *seule* // J'adore

La répétition exacte de la première mesure de quatre syllabes, *Je suis à toi*, est prolongée par l'addition de l'adjectif *seule*, chargé de sens et d'émotion, auquel l'effet de détachement propre au rejet apporte un relief exceptionnel. Cet adjectif constitue-t-il le sommet de la progression affective ? Ou celle-ci se poursuit-elle sans interruption jusqu'à la rime *J'adore* ? Nous avons déjà évoqué ces deux possibilités sans conclure.

Dans le sonnet de PETITE SUITE SANS FIL

- IV 10 Les hommes restent là // *stupides* / et *caressent*
 11 Toulouse PTT Daventry Bucarest

le rejet accentue l'adjectif *stupides*, mais surtout contribue à la mise en valeur de la rime enjambante : *caressent* se perçoit comme d'autant plus nettement rattaché au vers 11 que *Toulouse* doit lui succéder sans interruption, afin de faire entendre l'appendice consonantique qui complétera la fin du vers pour rimer avec *Bucarest*.

Enfin, au vers

- XI 33 Allons-nous retrouver // *la vie* / ô faux défunts

le rejet donne à *la vie* le relief qui convient à ce mot chargé d'espoir et qui contraste avec la mesure suivante *ô faux défunts*.

Il est à noter que, dans ces six vers, Aragon, loin de chercher à accentuer l'effet du rejet, l'atténue en le reliant à la fin du vers par un moyen d'ordre phonique :

- liaison consonantique : *l'orgueil* et *la romance* (I 18) ;
- coupe enjambante avec ou sans liaison : *d'hommes* où vous veillez (III 2), *vivante* comme à Bar (III 34), *toi seule* J'adore (III 45), *stupides* et *caressent* (IV 10) ;
- allitération qui joue sur la correspondance sonore/sourde (v/f) : *la vie* / ô faux défunts (XI 33).

On ne rencontre que trois vers où l'élément rejeté ne se trouve pas lié, par un moyen phonétique, à la fin du vers : l'effet du rejet en paraît plus net.

Le rejet du verbe *voler*, au vers XX 18, est particulièrement accordé au sens :

- XX 18 Et s'étonnent de voir / *voler* / chose insensée
 19 Sous l'aile des oiseaux leurs couleurs offensées

Grâce à sa position dans le vers, *voler* bénéficie de la mise en relief appropriée à ce spectacle *insensé*, qui n'est révélé qu'au second hémistiche. L'intervention, après l'infinitif, de l'expression incidente *chose insensée* provoque un changement de registre qui renforce le phénomène.

Les deux autres rejets successifs à la césure s'ajoutent à deux rejets à la rime, déjà étudiés (cf. *supra* p. 148), successifs également, pour créer un effet essentiellement rythmique, un décalage de deux

syllabes par rapport aux articulations métriques, qui s'étend sur trois vers :

- VII 5 Et quand au baccara / *des nuits* / vient se refaire
6 *Le rêve* si ses doigts / *de feu* / dans les nuages
7 *Se croi/sent* c'est hélas sur des oiseaux de fer

On étudiera plus loin l'effet de ce décalage qui n'est pas unique dans le recueil.

Dans certains vers, l'organisation syntaxique permet, au choix, d'accentuer la discordance phrase/mètre par un rejet, ou au contraire, de l'adoucir par un simple enjambement. Cette dernière solution paraît préférable, en cas d'hésitation, parce que plus fidèle à la conception d'un vers dont l'esthétique repose avant tout sur la richesse de la rime et des sonorités intérieures qui assurent l'homogénéité du tissu phonique. Aussi évitera-t-on, par exemple, au vers XX 5, de détacher *la foudre* bien que le sens ne s'y oppose pas :

- XX 5 Avons-nous attiré // la fou/dre par nos rires

Ce vers appartient à l'un des derniers poèmes du recueil. Les cas limites y sont fréquents et les vers ont une cohésion phonique et syntaxique telle que les structures rythmiques n'apparaissent qu'en second plan.

Le contre-rejet. — C'est sans doute pour la même raison que l'on ne rencontre guère de contre-rejet à la césure. Les deux seuls vers qui se prêteraient à une diction avec contre-rejet interne (IV 12 et VIII 30) font également figure de cas limite, car ils se prêtent également à une autre scansion.

Pour le vers IV 12, on peut en effet envisager une scansion ternaire concordante

- IV 12 Et leur espoir // le *bon* vieil espoir // d'autrefois

soutenue par les assonances (*espoir - autrefois*), qui n'empêcherait pas que l'on portât un accent secondaire, d'ordre affectif, sur *bon*. Mais le maintien de la structure binaire se révèle plus expressif :

- IV 12 Et leur espoir / le *bon* // vieil espoir d'autrefois

Dans ce sonnet moderne, où la discordance entre le fond et la forme est de règle, Aragon n'a renoncé à aucun effet rythmique : l'accentuation de *bon* (détaché ou non de la première mesure - contre-rejet ou enjambement ?) donne au vers un ton confiant qui soulignera, par contraste, les deux vers suivants et la chute du poème (cf. *supra* p. 119).

Le second vers (VIII 30) appartient aussi à un poème où les effets rythmiques sont nombreux et, en particulier, à un distique au rythme haché :

VIII 29 Bon par-ci bon par-là Bon bon bon Je pars mes
30 Chers amis Vingt ans / *Bon* / pour le service armé

Il va de soi que le mot *Bon* (le dix-neuvième *bon* du poème) doit recevoir un accent fort et que, par le sens, il se rattache au second hémistiche. La fin du vers précédent avait déjà dissocié l'expression simple *mes / Chers amis* : les phénomènes de discordance se succèdent sans interruption. On pourrait toutefois atténuer la discordance en donnant au vers 30 une structure plus simple : en regroupant les syllabes dans une diction 5/7, «binaire asymétrique» qui peut donner une impression d'égalité approximative (cf. *infra* p. 175 sq.). La voie est alors ouverte à une restructuration du vers 32, qui pourrait, à défaut d'une autre structure, prendre également cette forme 5/7. Il faut avouer que l'on demeure dans le domaine de l'hypothèse. Cependant il paraît clair qu'un vers qui possède un contre-rejet monosyllabique à la césure a tendance à prendre la forme 5/7. On observe le même phénomène pour le vers VIII 30.

Si l'on peut parler de contre-rejet à propos de cinq autres vers, c'est de contre-rejet «sacrifié», puisque le détachement de la deuxième mesure du premier hémistiche résulte de l'accentuation forte de la première mesure du vers à des fins expressives :

- pour éveiller l'attention, par un impératif au ton familier, en début de strophe

III 29 *Ecoute* / Dans la nuit // mon sang bat / et t'appelle

- pour donner une chute expressive à la fin du poème LE TEMPS DES MOTS CROISÉS et mettre en valeur à la fois le rejet à la rime, *Un jour*, qui exprime la confiance en l'avenir même lointain, et le dernier hémistiche qui reproduit le titre

III 51 Peut-être pas pour nous mais cessera l'orage
52 *Un jour* / et reviendra // le temps des mots croisés

- pour assurer l'homogénéité de toute la suite du vers, conformément au sens (cf. *supra* p. 104)

XV 22 *C'est fini / les enfants / qu'on lave à la fontaine*

- pour créer une atmosphère dramatique, dès le début du poème

XVI 1 *Le paysage / enfant / de la terreur moderne*

Les véritables phénomènes de discordance interne restent, somme toute, exceptionnels et ils apparaissent rarement comme indispensables à l'intelligence du texte. En outre ces éléments, qui seraient détachés par la syntaxe, sont étroitement intégrés dans le tissu phonique du vers, et l'effet de discordance est, de ce fait, considérablement atténué.

L'étude de ces vers indique clairement que, lorsque la sixième syllabe se trouve à la fin d'un mot de sens véritablement «plein», ce mot reçoit toujours un accent d'expressivité, qui empêche qu'il ne se fonde totalement avec le mot plein suivant. Dans la soixantaine de vers où cette syllabe, quoique terminant un mot plein, ne correspond pas à la fin d'un groupe rythmique, ce fait est la conséquence de l'organisation ternaire du vers dans près de la moitié des cas (28 vers) ; dans les autres, la coupe binaire semble devoir être maintenue.

Parmi les vers ternaires, deux catégories prédominent :

- le trimètre «romantique» 4/4/4, dont la mesure centrale est décomposable en deux éléments de deux syllabes, que nous appellerons alexandrin ternaire à césure médiane, forme familière dans la poésie française depuis Victor Hugo, mais aussi forme équivoque puisqu'elle garde, non seulement pour l'œil mais pour l'oreille aussi, une trace de la structure binaire. Cette «trace» peut être assez perceptible pour donner l'impression que les deux structures - binaire et ternaire - coexistent à titre égal dans le vers où elles semblent superposées ;

- l'alexandrin à hémistiche intercalaire avec accent sur la sixième syllabe, qui participe à la fois de la structure binaire et de la structure ternaire, puisque son noyau central, composé de six syllabes, est perçu comme un hémistiche inséré à l'intérieur de l'alexandrin. On est surpris de compter autant de vers de ce type que du type précédent.

Dans un peu plus de la moitié des vers restants, le dépassement de la césure par le groupe rythmique ne détruit pas la structure binaire. Dans un nombre limité, une quinzaine au total, la divergence entre la

structure linguistique et la structure métrique sert à mettre en valeur les mots qui se trouvent détachés par un rejet ou un contre-rejet.

On remarque d'ailleurs qu'à quelques exceptions près, Aragon cherche à atténuer l'effet de détachement propre au rejet, en reliant le terme rejeté au reste du vers au moyen d'un procédé d'enchaînement phonique (liaison consonantique ou coupe enjambante) et en l'intégrant étroitement dans un tissu sonore cohérent. Les redoublements du rejet semblent surtout destinés à créer un effet de décalage rythmique.

La plupart des contre-rejets ont pour effet de mettre en valeur la première mesure du vers. Il en résulte généralement un affaiblissement de l'accent d'hémistiche, et par conséquent de la structure binaire.

Enfin, dans les vers restants, où l'effacement partiel de la césure n'est lié à aucun effet d'ordre expressif, il contribue à l'impression générale de souplesse donnée par les alexandrins du recueil.

2) Proclitiques à la sixième syllabe

D'après les règles classiques de correspondance entre le sens et le mètre, la sixième syllabe, presque à l'égal de la douzième, devrait obligatoirement être la dernière d'un mot plein, c'est-à-dire pourvu d'un sens propre.

Il va de soi qu'en ce cas, comme nous l'avons vu plus haut à propos de la douzième syllabe, seraient exclus de la position en sixième syllabe les mots que nous avons groupés sous le terme de «proclitiques», en comprenant, avec les articles et pronoms atones, la particule négative *ne*, toujours placée avant le verbe (I 16, XVI 23, XX 29), et les prépositions qui, par nature, précèdent le nom, à condition toutefois qu'elles soient monosyllabiques (on rencontre à la sixième syllabe : *à, de, dans, en, sur, pour, sans, sous*). Une préposition dissyllabique ayant une terminaison féminine devient monosyllabique en cas d'élision de l'*e* final devant voyelle : ce n'est jamais le cas dans *Le C.C.*, où la seule occurrence d'*entre* à la sixième syllabe précède un mot commençant par une consonne (XXII 50). Toute préposition non monosyllabique est susceptible de recevoir un accent, ne s'agirait-il que d'un accent secondaire (les trois *après* «à la césure», I 13 - 23 et XXI 29, cf. *supra* p. 125 sq.).

On assimilera aussi aux proclitiques, parce qu'ils sont le plus souvent désaccentués, les mots d'articulation monosyllabiques, tels que les conjonctions de coordination (*et* VII 3, XV 14) et les relatifs (*qui* XI 35, XVI 26 ; *dont* XIV 30 ; *où* V 4), comme nous l'avons fait à propos de la fin du vers (cf. *supra* p. 55).

Dans 42 alexandrins, soit environ 7,3 % de l'ensemble, on trouve à la sixième syllabe un proclitique tel que nous venons de le définir. Or on sait qu'Aragon n'a pas hésité à utiliser dix fois des proclitiques à la douzième syllabe, pour réaliser des rimes complexes. On peut se demander ce qui l'a amené à les employer à la sixième syllabe. S'agit-il de vers dotés d'une césure «pour l'œil», comme on l'a pensé pour Victor Hugo ? Le maintien de l'accentuation de la sixième syllabe est-il justifié par «le sens supérieur du poème», comme le prétend Aragon à propos des rimes enjambées ? L'absence de césure résulte-t-elle de l'utilisation d'une autre structure métrique ? Ou serait-elle liée à la réalisation d'un vers délibérément «faux» (cf. B. de Cornulier *Théorie du Vers*, p. 251 sq., à propos de Rimbaud) ? Le nombre relativement important de ces vers interdit qu'on puisse les attribuer à la négligence, ou même à la désinvolture, d'un poète aussi conscient de sa technique.

Jamais, même à l'époque classique, l'accentuation de la sixième syllabe n'a impliqué que le vers ne dût pas contenir d'autre accent linguistique d'intensité égale ou même supérieure à celui de la syllabe précédant la césure. On sait l'usage qui a été fait du rejet par les Classiques, dans leurs œuvres dramatiques. Toutefois aucun d'eux ne pousse la discordance jusqu'à faire coïncider la sixième syllabe avec un mot normalement atone. Ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle, dans les derniers poèmes de Rimbaud et de Verlaine, qu'apparaîtra ce procédé qui sera repris par les poètes contemporains.

La proportion des vers comportant un proclitique à la sixième syllabe varie considérablement d'un poème à l'autre : elle va de 0 % (poèmes III-IX-X) à 25 % (XV). La grande fréquence de ces vers dans un poème n'est certainement pas sans signification.

a) Accentuation d'un proclitique

Le procédé a des conséquences diverses, selon que l'accentuation de la sixième syllabe est plus ou moins marquée. Le maintien systématique et artificiel de l'accent de la césure entraînerait, à la limite, une interruption du débit de la phrase, donc un renforcement de la structure binaire ; l'effacement de l'accent de la césure cause, au contraire, un affaiblissement de la structure binaire du vers, qui peut aller jusqu'à sa disparition complète.

Dans la langue parlée, toute interruption de l'énoncé non justifiée par la syntaxe est contraire à l'enchaînement, et par voie de conséquence, à la normale. Ce phénomène, assez courant, traduit l'interférence d'un sentiment ou la volonté d'attirer l'attention sur la suite du discours.

Ainsi, pour en revenir au C.C., l'accentuation d'un mot aussi dénué de signification que l'article défini prend une valeur affective devant un superlatif :

I 29 Il n'en est qu'une *la* plus belle la plus douce

Cette expressivité propre à la présence d'un proclitique à la césure n'a pas échappé à H. Morier, qui lui donne curieusement l'appellation de «césure consonantique verlainienne» (*Le vers français au XXe siècle*, Klincksieck, 1967, p.92 sq.). Nous ne retirerons certes pas à Verlaine la paternité de ce procédé, qu'il utilise à plusieurs reprises et dont on ne relève guère d'occurrence avant lui ; mais l'exemple que donne H. Morier

J'ai l'extase et j'ai la *terreur* d'être choisi (Verlaine, *Sagesse*)

ne nous convainc pas que l'effet produit repose sur le renforcement oratoire de la consonne d'attaque de *terreur*. Cet effet semble surtout lié à l'allongement de l'article défini *la*, qui reçoit l'accent d'hémistiche, ou à la légère pause qui y correspond, devant le mot *terreur*. Le renforcement de la consonne initiale du deuxième hémistiche s'ajoute à l'accentuation de l'article, mais il n'est pas indispensable à la perception du phénomène, de nature expressive, qui peut mériter effectivement le nom de «césure».

On relève, plusieurs fois, un proclitique à la sixième syllabe devant des mots chargés d'émotion :

XXI 13 Ils se souvinrent du *frisson* sous les grands chênes

VIII 15 Bon pour l'amour et pour *la mort* bon pour l'oubli

XI 29 Mais nous sans yeux nous sans *amour* nous sans cerveau

XV 7 Noms de grisou Puits de *fureur* Terres cruelles

On constate que l'accentuation du proclitique crée un effet de rejet lorsque le terme situé au début du second hémistiche est détaché de la fin du vers, comme c'est le cas dans les trois derniers exemples.

Comme tout rejet, ce moyen peut également attirer l'attention sur le second terme d'une association inattendue qu'il met en relief :

- I 13 Nous reprenons après vingt ans nos habitudes
 14 Au *vestiaire* de / *l'oubli* Mille Latudes
- IV 1 Hilversum Kalundborg Brno L'univers crache
 2 Des *parasites* dans / *Mozart* Du lundi au

Ailleurs, ce peut être l'indécision, l'hésitation, qui est traduite par une légère pause :

- VI 24 Qui sait Tu iras *en* Syrie ou sur le Rhin
- XI 34 Car est-ce une porte qui s'ouvre enfin car est-ce
 35 Enfin le printemps *qui* arrive et son parfum
 36 Bouleverse le vent ainsi qu'une caresse

Et un simple adjectif possessif peut, s'il est accentué, se charger d'affectivité :

- I 45 Ô mon amour ô *mon* amour toi seule existe
- XXII 40 Elsa je t'aime ô *ma* touchante ô ma méchante

Ainsi est renforcée la subjectivité du vers due à la répétition de l'adjectif possessif de la première personne, et son ton oratoire, pour un effet si évident qu'il ne nécessite pas de commentaire.

b) *Proclitique à la sixième syllabe et structure ternaire*

La plupart des vers que nous venons de citer présentent une structure linguistique ternaire isosyllabique nette. Or l'examen des 42 alexandrins dont la sixième syllabe correspond à un proclitique révèle que la plupart d'entre eux possèdent indiscutablement cette même structure ternaire, comme le montrent quelques exemples significatifs :

- I 16 Et semble-t-il / ça *ne* leur fait / ni froid ni chaud
- XIV 30 Douceur de l'om/bre *dont* la mort / farde les joues
- XVI 25 L'agonisant / que *l'on* transporte / et qui réclame
 26 Une tisane / et *qui* se plaint / parce qu'il sue

Les deux poèmes où l'on relève la plus grande proportion de proclitiques à la sixième syllabe, LA VALSE DES VINGT ANS (17,5 %) et ENFER-LES-MINES (25 %), sont aussi tous deux remarquables pour leurs variations rythmiques et notamment pour la fréquence de la distribution ternaire 4/4/4, souvent fondée sur la répétition de structures simples :

- XV 21 Ils s'en iront / puisqu'on les chasse / Ils s'en iront
 28 Ils s'en iront / ils s'en iront / puisqu'on les chasse

On est alors naturellement amené à se demander si, dans les cas où l'accentuation de la sixième syllabe a une valeur expressive, cette accentuation correspond réellement au maintien artificiel de la structure métrique binaire traditionnelle. Cet accent, qui a pour fonction la mise en valeur du vers, doit plutôt être considéré comme un accent secondaire à l'intérieur de la mesure médiane d'un alexandrin ternaire isosyllabique, formule relativement traditionnelle puisqu'elle est celle du trimètre romantique.

Ces vers ne posent donc pas de problème d'interprétation : le lecteur qui choisit d'accentuer le proclitique de la sixième syllabe à des fins expressives ne maintient pas pour autant la structure binaire classique. Il est impossible de ne pas tenir compte de la structure linguistique lorsque celle-ci est fondée sur le rapport d'égalité 4/4/4, aussi simple que familier.

Le choix du maintien de l'accent d'hémistiche n'entraîne pas systématiquement la disparition de la structure ternaire linguistique, à laquelle le mètre binaire, sauvegardé pour un effet de mise en valeur particulière, se superpose en filigrane. Aragon, loin d'éviter les jeux de superposition métrique, les recherche. Il en joue systématiquement dans *Les Yeux d'Elsa* et en démonte même le mécanisme dans *Arma Virumque Cano* (cf. *infra* p. 287). Or, dans l'alexandrin, la structure binaire et la structure ternaire isosyllabique paraissent particulièrement compatibles. La raison de ce fait ne réside pas uniquement dans le rapport mathématique des deux structures, qui ont le nombre 2 comme commun diviseur de leurs groupes de syllabes respectifs : un certain nombre de vers de structure marquée 4/4/4 possèdent aussi à la seconde syllabe de chaque mesure - et en particulier à la sixième syllabe du vers - un rappel structurel :

- VIII 1 Bon pour le vent / bon pour la nuit / bon pour le froid

Le procédé produit un effet rythmique double : en même temps qu'il sauvegarde la division binaire grâce au maintien d'un accent, fût-il léger, sur la sixième syllabe, il renforce la structure ternaire, qui repose sur le parallélisme parfait des trois mesures correspondant chacune à deux syllabes + deux syllabes. Ce parallélisme peut reposer sur la répétition de trois structures syntaxiques identiques

XI 29 Mais nous sans yeux / nous sans amour/nous sans cerveau

ou produire un effet un peu plus «discret» lorsque deux mesures seulement sur les trois présentent la même structure

XV 7 Noms *de* grisou / Puits *de* fureur / Terres cruelles

XXII 40 Elsa je t'aime / ô *ma* touchante / ô *ma* méchante

On note que le parallélisme structurel est ici soutenu par l'effet des récurrences phoniques placées à la deuxième syllabe de chacune des trois mesures :

XV 7 Noms *de* grisou / Puits *de* fureur / Terres cruelles

XXII 40 Elsa je t'aime / ô *ma* touchante / ô *ma* méchante

Le soutien des structures rythmiques par les récurrences phoniques est un phénomène si fréquent dans *Le C.C.* que l'on a souvent l'impression que l'organisation phonique prend le pas sur l'organisation syntaxique :

XV 3 Profil *terri* / ble de la guerre / Où sommes-nous

4 Terrils *terrils* / ô *pyrami*/des sans mémoire

Un autre phénomène facilite le maintien de l'accent de la sixième syllabe dans tout alexandrin ternaire dont la deuxième mesure se termine avec la huitième syllabe : la sixième syllabe correspond alors à l'accent contre-tonique, ou Nebenton, phénomène purement rythmique, qui tend à frapper la syllabe antépénultième d'un groupe rythmique.

L'alexandrin ternaire sans accent sur la sixième syllabe, que l'on pourrait appeler ternaire «pur», se présente rarement isolé. On le rencontre en général associé à d'autres vers dont la structure ternaire est aussi indiscutable :

- XV 23 Tandis que chan/te sous un ciel / tissé d'antennes
 24 La radio / des bricoleurs / dans les coronas

Parmi ces alexandrins comportant un proclitique à la sixième syllabe, il reste quelques vers dont l'organisation linguistique ne peut s'adapter à aucune structure métrique binaire ou ternaire fondée sur un rapport d'égalité. Nous les étudierons successivement avant de conclure ce chapitre.

c) Proclitique et structure binaire asymétrique

Il arrive qu'une nouvelle structure de remplacement s'impose, sans rapport avec l'alexandrin classique ou romantique. On en relève un exemple dans ENFER-LES-MINES :

- XV 13 Adieu disent-ils / les mineurs dépossédés
 14 Adieu disent-ils / et dans le cœur du silence
 15 Un mouchoir de feu / leur répond Adieu C'est Lens

Si la séparation binaire asymétrique 5/7 paraît ici indiscutable, ce n'est pas seulement parce qu'elle correspond à une organisation syntaxique nette. C'est que cette structure est reproduite trois fois de suite et que, d'autre part, les vers ne se prêtent à aucun autre regroupement. Aragon, après avoir fait alterner alexandrins binaires et ternaires dans le début du poème, qui est caractérisé par ses variations rythmiques, utilise ici un nouveau mètre, auquel J. Mazaleyrat donne le nom de «binaire asymétrique césuré» (*E.M.F.*, p. 158). Or la répartition asymétrique des groupes syllabiques existe dans la poésie d'autres langues que le français notamment dans la poésie byzantine. Chez nous, elle est courante dans la chanson ancienne et dans la poésie moderne, où elle apparaît comme une des caractéristiques de cet alexandrin libéré dont J. Mazaleyrat cite des exemples :

Roses de Damas, pourpres roses, blanches roses,
 Où sont vos parfums, / vos pétales éclatants ? (Moréas)

Et Dieu a eu peur / d'avoir à les condamner. (Péguy).

Aragon, qui utilise à l'occasion cette coupe, en combinaison avec les vers de structure traditionnelle qui constituent la grande majorité, y fera allusion en 1945 : «... j'aimerais vous montrer comment naquit la coupe

à une destruction délibérée du rythme, pour des effets calqués sur la langue parlée familière ou peut être sur la chanson, car ces trois «alexandrins», dont l'un ne compte que dix syllabes (cf. *supra* p. 33 sq.), ne se différencieraient guère de la prose si le poète n'avait pris soin de les terminer par des rimes très riches - *Fontaine, mirlitontaine, capitaine* - empruntées à la chanson populaire, notamment à «En passant par la Lorraine» où alternent groupements de 5 et 7 syllabes.

Le troisième vers remarquable (VII 43) est tiré d'un poème hétérométrique de 60 vers, où quatre huitains d'octosyllabes sont insérés entre deux suites d'alexandrins, la première de neuf vers, la seconde de dix-neuf vers, dont nous citerons les premiers :

- VII 42 Je ferai de ces mots notre trésor unique
 43 Les bouquets joyeux / qu'on dépose au pied des saintes
 44 Et je te les tendrai ma tendre ces jacinthes
 45 Ces lilas suburbains le bleu des véroniques

Quoique l'organisation verbale du vers 43 détermine une coupe 5/7 indiscutable, on est peu sensible au caractère asymétrique de ce vers. En effet, il est perçu comme une seule longue unité sémantique, les deux groupes de mots étant étroitement liés par le sens. Or on constate que, dans le passage cité, les alexandrins s'enchaînent sans interruption et les articulations métriques semblent gommées par l'orchestration sonore, qui s'étend sur plusieurs syllabes à la rime (*ped des saintes / ces jacinthes ; trésor unique / véroniques*) et à l'intérieur du vers, dont la cohésion est assurée par les récurrences phoniques, (par exemple : *Et je te les tendrai ma tendre*). Le vers 43 possède un tissu sonore singulièrement pauvre, en comparaison de ses riches voisins. A cette différence de «tonalité» s'ajoute la variation rythmique apportée par la coupe asymétrique, bien que l'effet en soit atténué par le sens. La modification temporaire qui résulte de ces deux phénomènes convient au changement de ton et de registre, habituel lorsqu'un groupe de mots est mis en apposition, presque entre parenthèses, et fait entendre le vers 43 comme l'écho adouci, le prolongement attendri du vers binaire qui précède.

Le dernier vers (VIII 3) est extrait de *LA VALSE DES VINGT ANS*, dont les premiers vers ont un rythme fortement marqué :

- VIII 1 Bon pour le vent bon pour la nuit bon pour le froid
 2 Bon pour la marche et pour la boue et pour les balles
 3 Bon pour la légende / et pour le chemin de croix
 4 Bon pour l'absence et les longs soirs drôle de bal

Le vers 3 est inséré entre des alexandrins ternaires dont le rythme martelé 4/4/4 s'impose dès le début et la même structure syntaxique *Bon pour* figure dans les quatre premiers vers. Dans le vers 3, cette structure est appliquée à une division binaire, qui introduit une variante dans le mouvement rythmique. Le caractère asymétrique de la division binaire est peu perceptible, pour deux raisons, semble-t-il :

- d'abord la sixième syllabe coïncide avec un mot de liaison, la conjonction *et*, qui sert en quelque sorte de présentatif aux six syllabes suivantes qui constituent un ensemble cohérent ;

- ensuite la structure syntaxique des vers précédents est rappelée par les deux syllabes *et pour*, qui forment un groupe central de part et d'autre duquel sont disposés deux groupes de cinq syllabes :

Bon pour la légende / *et pour* / le chemin de croix
 5 2 5

L'asymétrie numérique paraît en quelque sorte effacée par l'effet de la symétrie des structures syntaxiques.

Ces quatre vers diffèrent tellement les uns des autres qu'il est difficile de tirer une conclusion de leur étude. On retiendra néanmoins que leur structure semble fondée sur un rapport d'égalité approximative :

- d'une part, la division en hémistiches est affaiblie par l'effet des différents moyens d'enchaînement mis en œuvre à la césure : élision (V 4 et VIII 3), liaison consonantique (VIII 8), cohérence sémantique (VIII 43) ;

- de l'autre, l'asymétrie numérique des hémistiches est compensée dans deux vers (V 3 et VIII 3) par le parallélisme des structures syntaxiques.

d) Un vers sans structure

Dans LA VALSE DES VINGT ANS, au vers 32,

VIII 31 Ah la valse commence et le danseur selon
 32 La coutume achète aux camelots bruns des broches

la distribution des mots est telle qu'on ne peut lui faire correspondre aucune organisation rythmique équilibrée. L'enjambement à la césure s'ajoute à l'effet de l'enjambement à la rime du vers 31. Il en résulte un

vers dont la «mollesse», l'absence de structure organisée, dérouta le lecteur. Ce vers délibérément non poétique traduit un désarroi momentané. Le mètre, un instant ébranlé, sera rétabli dès le vers 33 et ne faiblira pas jusqu'à la fin du poème.

On pourrait certes envisager soit une scansion 5/7 (cf. *supra* p. 175), soit l'ébauche de césure suggérée par J. Mazaleyrat (*E.M.F.*, p. 164) à propos de ce vers, pour «maintenir le mouvement donné et poursuivi par (le) contexte» ; mais dans un recueil de poèmes où la structure binaire est prédominante mais non la règle, la nécessité d'une césure «à tout prix» ne s'impose pas, dès lors qu'elle est dépourvue de qualité expressive.

À l'époque du C.C., l'emploi d'un proclitique à la sixième syllabe de l'alexandrin est un procédé mainte fois éprouvé. Aragon l'utilise pour créer des effets d'ordre rythmique et stylistique. On ne peut croire qu'il corresponde au désir du poète de pratiquer une césure «pour l'œil» : le fait que, dans les mêmes poèmes, Aragon n'a pas hésité à organiser le vers de sorte que la sixième syllabe se trouve à l'intérieur d'un mot suffit à nous en convaincre.

Dans la plupart des cas, le vers présente une structure ternaire isosyllabique nette. Le maintien d'un accent sur la sixième syllabe contribue éventuellement à mettre en valeur le sens et en particulier le mot ou le groupe de mots qui succède au proclitique accentué.

Dans quelques cas, l'accentuation de la sixième syllabe disparaît totalement, sans qu'il s'agisse pour autant d'un alexandrin ternaire. Il peut alors arriver que la structure binaire 5/7 prenne valeur métrique, si les groupements verbaux déterminent une structure rythmique assez franche pour s'imposer en l'absence d'une structure métrique traditionnelle. Cette nouvelle structure asymétrique ne prend toutefois un caractère véritablement métrique qu'à la condition que le vers soit associé à d'autres vers de même structure. Isolée, elle fait plutôt figure d'anomalie et c'est à ce titre qu'elle nous intéresse : le rapport entre les deux «hémistiches» semble alors fondé sur une égalité approximative plutôt que sur leur inégalité objective.

Au cas exceptionnel où l'organisation linguistique ne correspond à aucune structure susceptible d'équilibrer le vers, même de façon approximative, le rythme se réduit alors au simple compte des syllabes et l'organisation phonique tend à s'affirmer.

Nous avons tenté, au moyen de l'accentuation systématique de la sixième syllabe, de rendre à des vers apparemment dérythmés la structure binaire quasi mécanique qui caractérisait l'alexandrin pré-

classique, en supposant qu'Aragon aurait renoué avec la tradition médiévale qui lui était chère à l'aube des années 40, dans ces poèmes où fourmillent les allusions au Moyen âge (*Jours carolingiens*, I 5, *La nuit du moyen-âge* III 9, *Renaud... Armide* V 27, *Roméos* VII 8, *Chevaliers* X10, *Nostradamus* XX 21, *Les Croisés*, *Eléonore d'Aquitaine* XXI, etc.). Cette hypothèse, séduisante a priori, ne semble valable que lorsque cet accent purement métrique a quelque valeur expressive. Dans le cas contraire, elle paraît gratuite dans des alexandrins où, contrairement aux alexandrins pré-classiques, la coupe binaire n'est pas de règle.

3) La sixième syllabe à l'intérieur d'un mot

Dans 40 alexandrins, soit environ 6,8 % de l'ensemble, la sixième syllabe se trouve à l'intérieur d'un mot. Nous ne prétendons pas qu'il faille systématiquement l'allonger pour marquer une articulation métrique indépendante de l'organisation linguistique. Cependant l'examen de cette syllabe, en tenant compte de paramètres aussi divers que la structure syntaxique du vers, son sens profond, l'organisation de la strophe et même du poème tout entier, en fait apparaître l'importance virtuelle dans un vers qui, à première vue, semble dénué de tout rapport avec l'alexandrin binaire classique.

a) Rappel de cinq cas déjà analysés

Cinq vers doivent être étudiés à part, la sixième syllabe y jouant un rôle particulier.

On passera rapidement sur le cas du premier

VI 7 Un œil sur son miroir-réclame à la fontaine

où la sixième syllabe se trouve à l'intérieur d'un nom composé, indiqué comme tel par le trait d'union, mais correspond à la dernière syllabe du premier élément de ce nom. Il est donc tout à fait naturel de maintenir l'accent tonique de *miroir* (mot «poétique»), qui désigne l'objet dont il est question, alors que *réclame* n'en indique qu'une caractéristique vulgaire. L'accentuation de la sixième syllabe met en valeur l'association, teintée d'ironie, des deux mots, pour évoquer l'apparence banale, dérisoire, de la vie quotidienne symbolisée par la médiocrité de l'objet en question, qui contraste avec la réalité profonde, la tragédie de la guerre. La présence de part et d'autre de la césure des deux éléments d'un nom

composé n'entraîne pas la disparition de la structure binaire du vers. Elle détermine un enjambement, semblable à celui du vers 29, dans le même poème, avec l'unité sémantique *Monuments / aux Morts* qui enjambe la césure.

Les quatre autres vers ont déjà retenu notre attention (cf. *supra* p. 118 sq.), car la sixième syllabe y coïncide avec l'accent de mot - mot terminé par une syllabe féminine comptée devant une consonne - et nous nous sommes demandé s'il s'agissait d'un retour à la césure enjambante, licence médiévale reprise par les symbolistes et leurs successeurs. L'analyse a montré que cette éventualité ne peut être exclue pour les deux premiers (I 20 et IV 14), dont l'organisation verbale ne se prête à aucune autre coupe que binaire, alors que pour les deux autres, l'absence de coïncidence entre la sixième syllabe et la fin d'un mot est liée à la présence d'une structure ternaire, soit que celle-ci coexiste avec la structure binaire grâce à l'accent de mot (VI 13), soit qu'elle s'impose malgré le maintien de cet accent (XXII 50). Il est à signaler toutefois que la «césure enjambante» n'apparaît jamais que comme un des avatars de l'enjambement à la césure.

b) Une césure «approximative», conséquence de la diérèse

Dans trois vers, la sixième syllabe appartient à un mot qui contient une diérèse :

- | | | |
|------|----|---|
| I | 34 | Ô ma femme les ans réfléchis qui nous furent |
| | 35 | <i>Parcimoni-eusement</i> comptés mais heureux |
| VIII | 5 | Où comme j'ai dansé petit tu danseras |
| | 6 | Sur une <i>partiti-on</i> d'orchestre inhumaine |
| XXI | 36 | Et les mots <i>passi-onnés</i> de leurs litanie |
| | | Eveillèrent la rime inverse des paroles |

Or, dans les trois vers, la sixième syllabe est l'avant-dernière du mot auquel elle appartient : le dépassement de la sixième syllabe par ce mot apparaît donc comme la conséquence directe de la diérèse. (On remarque que, dans les vers I 35 et VIII 6, s'ajoute à l'effet de la diérèse celui de l'*e* caduc compté). Les trois vers ont d'autre part en commun, outre leur caractère affectif, le fait que le dépassement de la sixième syllabe est suivi d'un enjambement syntaxique et que cet enjambement

s'ajoute, dans chaque cas, à un enjambement à la rime qui précède ou qui suit. La diérèse ne gonfle pas seulement le mot qui la comporte : en retardant d'une syllabe l'accent linguistique qui, sans elle, porterait sur la sixième syllabe, elle attire l'attention sur les mots qui suivent. Dans les trois cas, cette diction, quelque peu artificielle, semble propre à mettre en valeur le sens du vers :

- au vers I 35, l'égrènement des syllabes suggère le «compte» des *ans* ;

- au vers VIII 6, l'étrangeté de la diérèse et son effet sur le rythme conviennent à l'évocation d'une musique *inhumaine* ;

- au vers XXI 36, le gonflement de l'adjectif *passionnés* participe à l'envolée lyrique qui entraînera un dépassement de la strophe par la phrase, phénomène unique dans tout *Le C.C.*

Aucun de ces vers n'étant susceptible d'être rééquilibré par une autre structure rythmique de substitution, notamment ternaire isosyllabique, on ne peut oublier qu'une diction plus naturelle, avec synérèse, rétablirait la césure à sa juste place. Car l'observance rigoureuse de la diérèse dans la diction est parfois délicate à réaliser, en particulier si l'on souhaite garder l'accentuation métrique de la sixième syllabe. Ainsi au vers I 35, le respect de la diérèse ferait coïncider l'accent sixième avec l'*e* caduc intérieur de *parcimonieusement*, hypothèse irréalisable. L'accentuation de l'*i* devant le *on* final de *partiti-on* (VIII 6) est tout aussi étrangère à l'articulation française normale, puisque, devant une voyelle finale accentuée, [i] a tendance à se réduire à la semi-voyelle [j]. Seule, l'accentuation de l'*o* de *passionnés* (XXI 36) se révèle réalisable, puisqu'il représente le deuxième élément de la diérèse, et non, comme au vers VIII 6, de l'élément qui correspondrait normalement à une semi-voyelle. De plus, à cause de son sens, le mot *passionnés* se prête plus facilement à une diction qui en dilate le volume et par conséquent l'expressivité, et que justifieraient mal des mots aussi «neutres» que *parcimonieusement* et *partition*.

L'interprétation avec synérèse, par Aragon, des deux diérèses comptées *Ju-in* et *l'illusi-on*, dans *LES LILAS ET LES ROSES*, conforte notre impression que les trois vers que nous examinons sont pourvus d'une césure, légèrement décalée sans doute par rapport à la place exacte de la sixième syllabe, mais réelle. Aragon a créé une forme de césure nouvelle, approximative, née de la divergence entre la prononciation moderne et le compte traditionnel des syllabes dans la poésie, césure faible qui convient à l'enjambement du sens dans des vers où les mots sont étroitement unis par la syntaxe. Libre au lecteur d'interpréter la diérèse selon sa propre conception de la diction poétique, pour s'éloigner

ou se rapprocher de la prononciation moderne. L'observance stricte de la diérèse donnerait aux vers I 35 et VIII 6 la coupe 7/5 qu'Aragon considère comme une véritable coupe (cf. *supra* p. 176), mais qui n'est pas imposée ici par l'organisation syntaxique. Pour le vers XXI 36, on pourrait hésiter entre la coupe 7/5 et une coupe ternaire 3/4/5 dont on étudiera plus loin l'effet. Il reste que la diérèse, phénomène sujet à interprétation, participe à la flexibilité rythmique de ces trois vers.

c) *Un rapprochement troublant*

Le fait que la divergence entre le texte et une éventuelle lecture à haute voix est mise en évidence par la diction d'Aragon, dans un enregistrement très révélateur, permet de s'interroger sur le rôle que peut jouer l'interprétation orale dans la régularisation d'un vers apparemment irrégulier.

L'organisation syntaxique du V 28

VI 27 Reconnaiss-tu ce ciel sans blé sur un sang brave
28 La Marne et vingt ans perdus et les betteraves

correspond à une coupe 2/5/5, que nous avons déjà rencontrée au vers 3 du même poème. Or une telle coupe, pour ce dernier vers, découlait de l'enjambement à la rime du vers précédent. Le vers 28 apporte une suite d'objets directs à *Reconnais-tu* (VI 27) et sa structure est telle qu'on ne peut manquer de le rapprocher d'un autre vers qui lui ressemble beaucoup

IX 11 La guerre et sept ans de mort l'infanterie

dont nous avons cru pouvoir régulariser le nombre de syllabes par la non-élision de l'*e* final de *guerre*. (D'après les indications d'Aragon, *PETITE SUITE SANS FIL*, dont fait partie le poème VI, a été écrit en novembre 1939 et *PERGAME EN FRANCE* (IX) à la fin de février 1940. Le vers VI 28 est donc antérieur à l'autre). Si, au vers VI 28, on renonce à l'élision de l'*e* final de *Marne* devant une voyelle, et que, comme on a dû le faire au vers 14 du même poème pour *N'en j(e)tez plus*, on maintienne douze syllabes au vers en pratiquant l'apocope de l'*e* intérieur de *bett(e)raves*, on obtient le vers binaire suivant :

La Marne / et vingt ans / perdus / et les bett(e)raves

Cette lecture, compte tenu des dérogations consenties, paraît beaucoup plus naturelle et appropriée au sens, dont elle met en valeur les éléments significatifs : *La Marne*, indication essentielle à l'intelligence de la strophe ; le maintien de la coupe binaire avec rejet souligne alors l'absurdité de la guerre, dont la répétition «vingt ans après» est le sujet du premier poème et, pour *les bett(e)raves*, il faut convenir qu'une prononciation «moderne» convient mieux à ce détail réaliste et non poétique que ne le faisait le compte régulier des syllabes pour le même mot, dans un alexandrin d'Aragon peu convaincant, mais parfaitement régulier, d'une période antérieure :

En France on fait du sucre avec des betteraves

Cette hypothèse, qui peut paraître saugrenue au premier examen, s'appuie à la fois sur l'observation de la diction d'Aragon et sur son recours à la non-élision et à la syncope dans d'autres vers (cf. *supra* p. 25 à 27). L'œuvre d'Aragon fourmille de petites irrégularités de ce genre, menus détails caractéristiques d'un aspect de la poésie moderne. Il reste qu'on peut, bien entendu, préférer une interprétation dérythmée : une diction 2/5/5 ou 2/3+2/5 ne serait pas incongrue dans ce poème peu classique. Qu'il nous soit permis néanmoins de préférer notre hypothèse, qui a l'avantage de «régulariser» un alexandrin tout en s'appuyant sur des rapprochements précis.

d) Les diverses structures ternaires

Prédominance de la formule 4/4/4. — Dix-sept vers possèdent une structure syntaxique ternaire 4/4/4 indiscutable. La sixième syllabe y figure à l'intérieur d'un mot :

- | | | |
|----|----|---|
| I | 25 | Vingt ans après / Titre ironique / où notre vie |
| V | 25 | Parler d'amour /c'est parler d'elle /et parler d'elle |
| XI | 9 | Ô frontaliers /ô frontaliers /vos nostalgies |

Il va de soi que ces vers, qui sont caractérisés par leur fermeté et leur régularité rythmique, doivent être comptés, sans hésitation, comme des ternaires, quelle que soit la nature de la sixième syllabe. Ceci n'interdit pas une accentuation éventuelle de la sixième syllabe. Aragon, dans son

enregistrement du poème LES LILAS ET LES ROSES, déclame le vers

XIV 23 A Sainte-Marthe / Un général / De noirs ramages

en le scandant régulièrement et fortement selon un rythme 2+2/2+2/2+2. Son interprétation suggère quelques remarques :

- l'accentuation de la sixième syllabe, dans ce vers, ne correspond à aucun effet d'expressivité qui la justifierait ;

- étant donné le grand nombre de vers ternaires dans *Le C.C.*, on ne peut envisager non plus qu'il s'agisse d'un phénomène de «pression métrique», c'est-à-dire d'un besoin de recréer le rapport binaire d'égalité - pour reprendre l'expression de B. de Cornulier (*Théorie du Vers*, p. 143) -, qui était la règle dans la poésie traditionnelle ;

- sans doute s'agit-il d'un effet du Nebenton, ou accent contre-tonique, qui n'est qu'un accent de caractère mécanique. Cet accent peut faire fonction de relais, lorsque le groupe sémantique comporte un nombre de syllabes trop long pour correspondre à un seul groupe rythmique ; comme cela n'est pas le cas dans le vers étudié, qui se divise en trois groupes de quatre syllabes, sa présence semble liée au ton oratoire adopté par Aragon pour dire ce poème au rythme varié, mais toujours très équilibré. L'accent contre-tonique n'est, par nature, qu'un accent secondaire. Il peut avoir une valeur expressive, mais lorsqu'il tombe à l'intérieur d'un mot, il ne peut suffire à déterminer une coupe binaire.

Ternaires de coupe 3/5/4 - Valeur métrique de l'accent 8e ? — Dans cinq vers, la distribution syllabique des groupes rythmiques se fait selon une structure 3/5/4. Cette structure doit-elle vraiment être «reconnue comme la variante la plus banale du 4/4/4», comme le déclare B. de Cornulier (*Théorie du Vers*, p. 179) ?

Le vers VII 60 occupe une place remarquable : il s'agit du dernier vers du plus long poème du recueil, d'un vers dont le contenu apparemment léger apporte un message d'espoir. Il possède un rythme ternaire franc

VII 60 J'aurai dit / tradéridéra / comme personne
3 + 5 4

dont les mesures se prêtent à un regroupement 8/4 qui le distingue de la suite des alexandrins binaires auxquels il succède.

Trois vers possèdent une structure syntaxique peu marquée. Deux d'entre eux font partie du poème LE PRINTEMPS, où le rythme est, à plusieurs reprises, ébranlé par la réalisation de rimes complexes et où les

alexandrins binaires alternent avec les ternaires :

- XI 20 Si longtemps / qu'on n'y croyait plus / dans les prisons
31 Vainement / nous nous préparions / au renouveau

Etant donné l'organisation syntaxique des deux vers, on ne peut envisager de substituer à la coupe ternaire 3/5/4 une autre structure (sinon un regroupement 8/4). On remarque que, à l'égal des ternaires 4/4/4, les deux vers s'intègrent aisément dans le mouvement du poème. L'inégalité syllabique des trois mesures qui constituent chacun d'eux reste néanmoins perceptible. Leur présence, comme celle des trimètres isosyllabiques, contribue à l'impression générale de variété rythmique que donne le poème.

Le vers XX 27 succède à un vers de même structure syntaxique dans lequel la sixième syllabe peut être accentuée ou non, selon que l'on adopte une diction plus ou moins traditionnelle :

- XX 26 Ils prétendent avoir mangé trop de mensonges
27 Ils ont l'air d'avoir égaré la clef des songes

Loin de percevoir le vers 27 comme un vers irrégulier, on est sensible au parallélisme syntaxique qui l'unit au précédent, parallélisme soutenu efficacement par les récurrences verbales et phoniques :

- XX 26 *Ils préten/dent avoir mangé / trop de mensonges*
27 *Ils ont l'air / d'avoir égaré / la clef des songes*

DANS LES AMANTS SÉPARÉS, au vers VII 48, relié au précédent par un enjambement à la rime, les mots sont enchaînés par la syntaxe de telle sorte qu'il est difficile de dégager, sans verser dans l'arbitraire, une structure linguistique définie. Mais il va de soi que, si l'on devait obligatoirement procéder à un découpage, la structure 3/5/4 serait la seule susceptible de s'appliquer à ces douze syllabes :

- VII 47 Dans les foires de Mai comme les cloches blanches
48 Du muguet / que nous n'irons pas / cueillir avant

Nous préférons, par une interprétation aussi unie que possible, qu'on pourrait rapprocher d'une voix "off", respecter le ton intime qui convient à la rêverie à laquelle le poète se laisse entraîner, pour mettre en valeur,

par un effet de contraste, l'interruption syntaxique inattendue à la fin du vers. On a ainsi un exemple de «vers silencieux, et sans rythme et sans trame» (Albert Samain, cité par J. Mazaleyrat, *E.M.F.*, p. 163), type propre au XXe siècle mais exceptionnel dans *Le C.C.*

L'étude de ces vers ne confirme ni n'infirmes la thèse de B. de Cornulier : l'effet produit par chacun d'eux est lié à son contexte et varie trop d'un vers à l'autre pour que l'on puisse dégager une conclusion valable sur la parenté des structures 4/4/4 et 3/5/4.

En revanche, ces vers ont une caractéristique commune : tous se prêtent aisément à un regroupement syllabique 8/4. Cette constatation incite à croire à l'importance particulière de la coupe 8e à défaut de la mesure binaire classique, coupe dont B. de Cornulier fait la base de son «système 3» (*Théorie du vers*, p. 173), citant à l'appui J.M. Guyau («*L'esthétique du vers moderne*», *Revue philosophique*, 17, 1884, p. 202-203) et P. Martinon («*Le trimètre : ses limites, son histoire, ses lois*», *Mercure de France*, 77, p. 49-54).

Une hypothèse : la coupe 4/8. — La constatation du fait qu'en l'absence de césure, un accent se porte naturellement sur la huitième syllabe, qui semble occuper une place métrique privilégiée, à tel point qu'un alexandrin de coupe 3/5/4 peut être perçu comme relativement régulier, proche du trimètre isosyllabique, conduit à envisager l'hypothèse selon laquelle la structure inverse, 4/8, posséderait également quelque valeur métrique, comme le pense, à propos de Verlaine, B. de Cornulier (*o.c.*, p. 271). En fait, cette coupe ne peut s'appliquer qu'à trois vers, dont deux ont une structure syntaxique 4/5/3 et le troisième, 4/3/5 :

XI 28 Étudia / l'inégalité / des planètes

XX 3 Et c'est en vain / qu'ils interrogeaient / les savants

XXI 44 C'était ton nom / Liberté / Liberté chérie

L'effet différent produit par chacun de ces trois vers oblige à les examiner séparément.

Le vers XI 28 donne une forte impression d'irrégularité. Les syllabes se répartissent en trois mesures inégales 4/5/3, dont aucune n'est vraiment autonome puisqu'il s'agit d'un verbe et de son objet direct prolongé par un déterminant. Le regroupement des deux dernières mesures pour former un long groupe nominal de huit syllabes, qui

donnerait au vers la coupe 4/8, est conforme au sens et à la syntaxe. Or le lecteur se trouve confronté à un choix :

- ou bien il donne la priorité à la distribution syntaxique, en faisant porter un accent fort sur la quatrième syllabe et un accent secondaire sur la neuvième : le vers produit alors une impression rythmique assez équilibrée, car la coupe 4/8 est effectivement perçue comme une variante de la division ternaire 4/4/4 ;

- ou, au contraire, il choisit de marquer fortement la division ternaire en faisant également porter un accent fort sur la dernière syllabe d'*inégalité* : le rythme 4/5/3 obtenu a un caractère «inégal», immédiatement perceptible, que l'on peut considérer comme le reflet de l'*inégalité des planètes* et qu'il serait peut-être fâcheux d'atténuer. A ceci s'ajoute l'effet de la diérèse qui, dans un mot aussi dénué de valeur expressive que *étudia*, fait figure d'écart et - dans ce quatrain où les vers 25-26 adoptent un ton familier pour évoquer la vie quotidienne - accroît, dès la première mesure du vers, l'impression d'irrégularité.

Le vers XX 3, bien que les mots s'y regroupent selon la même distribution, donne une impression toute différente, qui résulte du sens et de la structure interne du vers aussi bien que de celle des vers précédents. Ce vers, que l'analyse logique divise en deux groupes comprenant respectivement quatre et huit syllabes, s'intègre naturellement parmi les vers réguliers de la strophe. L'examen du début du poème

- | | | |
|-----|---|---|
| XXI | 1 | Ils contemplaient le grand désastre sans comprendre |
| | 2 | D'où venait le fléau ni d'où venait le vent |
| | 3 | Et c'est en vain qu'ils interrogeaient les savants |

révèle que le vers 1 a une structure ternaire 4/4/4 indiscutable. La première mesure du vers 3 possède donc un nombre de syllabes immédiatement familier au lecteur : elle rappelle le début du vers 1 et suggère une structure semblable, à prédominance ternaire. Le fait que les huit dernières syllabes du vers ne se regroupent pas selon un rapport exact d'égalité est presque imperceptible à cause de leur cohésion syntaxique et surtout de l'homogénéité du tissu phonique qui les unit à la première mesure du vers 3 aussi bien qu'aux deux premiers vers de la strophe.

Les huit dernières syllabes du vers XXI 44 forment un octosyllabe emprunté à «La Marseillaise», sorte de «collage» littéraire, procédé auquel Aragon a déjà eu recours (IV 14 et IX 34), et qu'il choisit ici pour clore le poème, à cause du riche pouvoir évocateur de la citation : l'effet de surprise est considérable à la fin d'un poème apparemment consacré

aux Croisés. On ne peut regrouper les huit dernières syllabes en un seul bloc, bien qu'elles forment l'ensemble de la citation, sans nuire au sens profond. Il est impératif de faire porter l'accent principal sur le premier *Liberté*, qui est le mot clé du poème, et pour ce faire maintenir une forte coupe ternaire 4/3/5 :

C'était ton nom / *Liberté* / Liberté chérie

La possibilité d'un regroupement 4/8 est, somme toute, trop limitée dans *Le C.C.*, et l'effet propre à chacun de ces vers trop différent pour qu'on puisse leur reconnaître une quelconque régularité, même relative. Le vers XXI 44 a certes un caractère exceptionnel et non métrique. Le sens du vers XI 28 suggère de maintenir une coupe 4/5/3 dont le rapport d'inégalité est la caractéristique. Seul le vers XX 3 s'intègre sans heurt parmi les vers réguliers voisins. Ce fait semble bien dû à la parenté de la coupe 4/8 avec la coupe 4/4/4, qui est celle du premier vers de la strophe et du poème, et aussi au rôle de l'organisation phonique, qui unit étroitement les vers de la strophe. La coupe 4/8, lorsqu'elle n'est pas le résultat d'un découpage artificiel, pourrait donc avoir une valeur métrique dans des alexandrins, comme ceux du *C.C.*, parmi lesquels la structure 4/4/4 est perçue non comme une irrégularité, mais comme l'alternative régulière au vers traditionnel binaire.

La structure 3/4/5. — Quatre vers se prêtent à un découpage 3/4/5. On sait que la distribution des groupes syllabiques par ordre croissant est une des caractéristiques de la langue française oratoire ; cependant la répartition des douze syllabes d'un alexandrin en trois mesures ayant respectivement trois, quatre, cinq syllabes, n'est pas très fréquente dans la poésie.

Nous avons déjà étudié le vers XXI 36 et observé que le dépassement de la sixième syllabe par le mot *passionnés* était dû à l'observance stricte de la diérèse

XXI 36 Et les mots passi-onnés de leurs litanies

et qu'on pouvait hésiter entre deux interprétations, selon qu'on distingue, comme l'exige le compte traditionnel, les deux syllabes de la diérèse, ou que - comme Aragon le fait dans son enregistrement d'un autre poème - on compense la syllabe escamotée par un allongement de la syllabe prononcée avec synérèse. On a noté que, dans cet enregistrement du poème *LES LILAS ET LES ROSES*, Aragon pratique également, à l'occasion, un

silence compensatoire. Or le vers XXI 36 est à la fois le dernier de la strophe et le premier d'une phrase qui se prolongera dans la strophe suivante par un enjambement strophique unique dans le recueil. Que l'on respecte strictement la diérèse ou que l'on triche un peu pour l'interpréter, l'impression générale reste la même : le volume croissant des mesures concorde avec le gonflement affectif du vers, des *mots passionnés* qui débordent des limites de la strophe pour *éveiller la rime* à la strophe suivante.

Plusieurs interprétations se présentent pour le vers XVI 27. La première consisterait à égrener simplement les syllabes, en faisant porter sur la sixième - la première syllabe de *jamais* - un accent mélodique, comme cela se pratiquait au Moyen âge, pour moduler un vers dont le rythme est tellement masqué par l'homogénéité syntaxique que l'on peut hésiter à le fragmenter artificiellement. La seconde diviserait le vers en trois mesures logiques inégales

Le clocher / qui plus jamais / ne sonnera l'heure

mais dont la disposition par ordre régulièrement croissant, la «cadence majeure», est naturelle dans la langue. On pourrait aussi «rééquilibrer» le vers par une diction résolument moderne, «réaliste», qui introduirait un silence après *clocher*, silence destiné à compenser l'e caduc intérieur non prononcé de *sonn(e)ra*. Cette interprétation peu orthodoxe nous est suggérée par la diction d'Aragon dans l'interprétation de ses propres poèmes ; grâce à ce subterfuge, on obtient alors un alexandrin de coupe ternaire quasi isosyllabique :

Le clocher /- / qui plus jamais / ne sonn(e)ra l'heure

L'énumération des différentes scansiones possibles n'est pas absolument vaine : elle met en évidence, dans ce vers comme dans d'autres, la malléabilité du vers d'Aragon, qui se prête à diverses combinaisons rythmiques dont aucune ne s'impose sans conteste.

L'irrégularité rythmique du vers IV 4, qui succède à trois vers régulièrement césurés, est, de ce fait, encore plus perceptible :

- | | | |
|----|---|--|
| IX | 1 | Un soir que je rêvais sur les bords du Scamandre |
| | 2 | Les ponts les jolis ponts jouaient aux dominos |
| | 3 | N'attendez pas l'hiver me disaient les journaux |
| | 4 | Pour donner à réparer votre Salamandre |

Le changement de rythme correspond à un changement de ton : l'évocation romantique contenue dans les deux premiers vers est interrompue par une citation journalistique, au contenu très prosaïque, un nouveau «collage» littéraire, comme en pratiquaient les surréalistes, qui inséraient volontiers des formules publicitaires dans leurs poèmes. On peut envisager deux interprétations : une scansion ternaire 3/4/5

Pour donner / à réparer / votre Salamandre

qui donne au vers 4, qui termine la phrase et le quatrain, une chute à la fois harmonieuse et prosaïque ; ou un regroupement selon une coupe binaire asymétrique 7/5

Pour donner à réparer / votre Salamandre

dont l'effet est sans doute moins harmonieux, mais qui traduit également le contraste entre le contenu du vers et le début du poème. On n'oubliera pas non plus qu'il s'agit de prose et qu'il n'y a pas lieu d'insister sur les accents rythmiques.

Un vers de même structure apparente, tiré du même poème, donne une impression tout à fait différente, qui résulte à la fois de son sens et de sa composition phonique :

IX 26 Ravissante / à la sembran/ce d'un couple d'ailes

Le caractère naturel de la coupe par groupes de longueur croissante, qui accentuait au vers IX 4 le ton prosaïque d'une formule journalistique anti-poétique, procure au vers 26 la douceur, le ton intime, qui met en valeur, en fin de phrase, cette évocation remplie de tendresse, par un effet auquel contribuent la rime enjambante du vers 25, les récurrences phoniques et les moyens d'enchaînement entre les mesures (élision et coupes enjambantes) :

.....dès la première moue
Ravissante / à la sembran/ce d'un couple d'ailes

La présence occasionnelle, dans une suite de vers réguliers, d'un alexandrin dont l'organisation interne correspond à la structure 3/4/5 est toujours digne d'intérêt. Cette distribution des mots rapproche le rythme du vers de celui de la langue parlée et lui confère un ton naturel dont le poète peut tirer des effets différents. Cette structure ternaire

semble cependant devoir garder un caractère exceptionnel en raison même de son caractère non métrique.

Que conclure de l'examen des quarante vers dont la sixième syllabe est à l'intérieur d'un mot ? La notion de césure reposant sur l'existence d'un accent sur la sixième syllabe, nous avons d'abord distingué cinq vers dans lesquels cet accent doit être maintenu : dans un cas, l'accent de fin d'hémistiche souligne le premier élément d'un nom composé et, par là même, accroît l'expressivité du mot «à cheval» sur la césure (VI 7) ; dans les quatre autres, la sixième syllabe correspond à la dernière syllabe accentuée d'un mot à terminaison féminine, formant ainsi une césure enjambante, liée à l'enjambement du sens.

Dans trois autres vers, une interprétation «souple» de la diérèse permet de maintenir, fût-ce approximativement, la structure binaire du vers. Si l'on se réfère à l'interprétation orale par Aragon de ses propres poèmes, la diérèse gonfle le volume du mot qui la contient, elle n'en modifie le nombre de syllabes que théoriquement ; cette observation fournit un exemple remarquable de la divergence entre le texte écrit et son interprétation orale.

A ce propos, on est amené à se demander dans quelle mesure les irrégularités du texte doivent être masquées par les artifices de la lecture à haute voix, et en particulier par un choix personnel d'interprétation de la diérèse et de l'*e* caduc. Le texte du C.C. montre qu'Aragon n'hésite pas à recourir à l'apocope ou à la non-élision de l'*e* caduc ; pourquoi le lecteur ne suivrait-il pas son exemple, lorsque ces licences modernes sont au service du sens et du mouvement poétique ? La «régularisation» d'un vers se fait parfois à ce prix.

Lorsque rien ne justifie une accentuation autre que systématique, c'est-à-dire arbitraire, de la sixième syllabe à l'intérieur d'un mot, une autre structure rythmique peut apparaître, fondée sur l'organisation syntaxique du vers et déterminée par le retour des accents toniques. On remarque que les vers où la sixième syllabe est à l'intérieur d'un mot appartiennent aux poèmes où l'on relève le plus de proclitiques à la sixième syllabe et que ces poèmes sont aussi ceux qui contiennent la plus forte proportion de vers de coupe ternaire isosyllabique 4/4/4. Dans dix-sept alexandrins, le mot qui contient la sixième syllabe appartient à la mesure médiane d'un vers ternaire parfaitement isosyllabique. Dans les trois autres, on rencontre une division ternaire autre que 4/4/4. La sixième syllabe à l'intérieur d'un mot est donc liée - dans au moins 85 % des cas - à l'abandon de la coupe binaire pour une division ternaire.

Nous nous sommes demandé si, en l'absence de structure binaire ou ternaire fondée sur un rapport exact d'égalité, un nouvel équilibre, fût-il approximatif, ne peut pas être trouvé dans certaines coupes syllabiques apparentées à la structure 4/4/4, lorsque l'organisation verbale permet des regroupements cohérents 8/4 ou 4/8, qui sont susceptibles d'apparaître comme des variantes du ternaire 4/4/4. En effet l'analyse des quatre vers dont l'organisation syntaxique détermine une coupe franche 3/5/4 corrobore la théorie, avancée par plusieurs spécialistes, de l'importance de l'accentuation de la huitième syllabe, qui traduit «le besoin de respecter au moins une coupe huitième à défaut de la mesure binaire classique» (B. de Cornulier, *Théorie du Vers*, p.173). Dans les trois vers de structure 4/5/3 ou 4/3/5 où la distribution syntaxique permet un regroupement 4/8, l'impression différente produite par chacun d'eux interdit de procéder à une généralisation.

La structure 3/4/5 de quatre vers, harmonieuse dans la prose, n'a pas de caractère métrique. Le poète peut l'utiliser à des fins différentes, pour donner au vers un ton prosaïque qui concorde avec son contenu, ou simplement traduire le changement de ton qui convient à l'épanchement de sentiments intimes.

Comme toujours lorsque se produisent des perturbations rythmiques liées à la réalisation de rimes complexes et enjambantes, Aragon a pris soin de les compenser par l'établissement de nouveaux rapports d'égalité syllabique, fondés sur des effets de parallélisme aussi bien structurels que phoniques.

Cette analyse montre à quel point il convient de se garder de tout a-priorisme à propos de l'interprétation d'un vers dont la structure s'écarte du schéma classique. L'alexandrin du C.C. est certes «libéré», il est très rarement anarchique. En l'absence d'une structure établie sur des rapports d'égalité exacts, l'organisation linguistique ou phonique propose d'autres structures, fondées sur des rapports d'égalité approximatifs, ou sur des répétitions qui déterminent de nouvelles structures de substitution. Ce n'est que très exceptionnellement, et pour un effet momentané, qu'Aragon renonce à toute organisation rythmique.

IV. - VERS ET MORCELLEMENT SYNTAXIQUE

Les majuscules à l'intérieur du vers, dont nous avons noté la fréquence, indiquent le début d'une nouvelle phrase. En effet, dans cinquante-quatre alexandrins - près de 10 % de l'ensemble - la phrase se

termine avant la fin du vers. Il arrive même que celui-ci contienne jusqu'à trois phrases :

IX 9 Hélène écoute-moi / Je l'aime / Elle est si belle

Il est certain que la brièveté des phrases rapproche le vers de la langue parlée affective : elle lui donne un ton intense et intime qui est un moyen de toucher le lecteur. Ce type de vers ne produit pas nécessairement pour autant une impression de morcellement, les trois phrases concourant à la même idée générale.

En effet, lorsque la fin de la phrase correspond à une articulation rythmique importante, l'absence de concordance entre la phrase et les limites du vers est occultée par la parfaite concordance entre la phrase et le rythme, que celui-ci soit binaire ou ternaire :

V 15 Ne parlez plus d'amour / Que fait-elle là-bas

XIV 23 A Sainte Marthe / Un général / De noirs ramages

Dans quelques cas, la divergence entre la fin de la phrase et la fin du vers résulte de l'utilisation à la rime d'un mot expressif à cause de ses connotations historiques

I 14 Au vestiaire de l'oubli Mille *Latudes*

aussi bien que d'une combinaison sonore très riche

III 45 Je suis à toi Je suis à toi seule *J'adore*
46 La trace de tes pas le creux où tu te mis
47 Ta pantoufle perdue ou ton mouchoir *va dors*

La rupture syntaxique est généralement atténuée par l'unité de sens du vers

VII 8 Ce n'est pas l'alouette Ô Roméos sauvages

ou la continuité du ton

III 49 Je veille Il se fait tard La nuit du moyen-âge

ou l'homogénéité du tissu sonore

IX 27 Ô monde merveilleux Je tremble Elle est si belle

(On remarque notamment les récurrences consonantiques labiales et l'enchaînement des mesures (cf. *infra* p. 225). Ainsi une répétition exacte du type

XXI 15 Vézelay Vézelay Vézelay Vézelay

confère au vers un ton incantatoire ; elle ne le brise pas, bien au contraire.

Quelques vers exceptionnels produisent un effet inverse :

- soit que les mesures, au lieu de s'enchaîner, semblent se tamponner

IV 1 Hilversum Kalundborg Brno L'univers crache

- soit que les éléments soient trop disparates pour être regroupés

VI 14 DCA dragons portés sapeurs / N'en j(e)tez plus

(N'en j(e)tez plus interrompt brutalement l'énumération qui précède) ;

- soit que le morcellement syntaxique traduise un désordre affectif profond

VIII 29 Bon par-ci / Bon par-là / Bon bon bon / Je pars mes

30 Chers amis / Vingt ans / Bon pour le service armé

Mais ces cas de fragmentation sont rares. Encore une fois, il s'avère que l'unité du ton ou l'homogénéité du tissu sonore prévalent sur l'organisation logique proprement dite.

V. - ORGANISATION RYTHMIQUE DES VERS AU NOMBRE DE SYLLABES ANORMAL

Dans notre première partie, consacrée au compte des syllabes, nous avons relevé cinq vers qui, à première vue, ne comportent pas les douze syllabes requises pour constituer un alexandrin . Nous avons

conclu que trois de ces vers peuvent être «régularisés» chacun grâce à une interprétation particulière de l'*e* caduc, mais qu'aucune interprétation particulière de l'énoncé ne procure les deux syllabes qui manquent à chacun des deux autres vers pour être comptés comme de véritables alexandrins. Il nous faut revenir sur le cas présenté par ces cinq vers, leur organisation interne étant directement liée à leur anomalie syllabique.

On commencera par le vers

IX 11 La guerre et sept ans de mort l'infanterie

car l'omission de l'élision de l'*e* final de *guerre* y a pour conséquence directe le détachement et la mise en relief de ce mot au début du vers (cf. *supra* p. 26 sq.). Comme on l'a remarqué plus haut, le compte de l'*e* final de *guerre* a pour second effet de placer le mot *ans* à la sixième syllabe du vers et de faire ainsi converger l'accent de fin d'hémistiche avec l'accent de mot, pour redoubler, à des fins expressives, l'effet du rejet :

IX 10 Hélène écoute Hélène il nous vaut ton berger
11 La guerre / et sept ans // de mort / l'infanterie

Le double décalage, qui souligne successivement les mots *guerre* et *mort*, accentue le ton tragique qui met en valeur son sens profond.

On ne sera pas entièrement surpris de constater que les quatre autres vers appartiennent à la PETITE SUITE SANS FIL, dont les trois poèmes ont offert à notre étude tant d'exemples d'irrégularités, à la rime comme à l'intérieur du vers.

Au début du sonnet, le vers facilement «normalisé»

IV 1 Hilversum Kalundborg Brno L'univers crache

possède un rythme indiscutable 3/3/2/4 : chacune des mesures est distincte des autres, aussi bien du point de vue syntaxique (énumération de noms de villes étrangères sans lien apparent) que pour la sonorité (heurts entre les consonnes finales et les initiales de ces noms). Le seul regroupement syntaxique possible se fait selon une coupe 8/4, qui contribue au curieux décalage qui affectera la suite de la strophe (cf. *infra* p. 283).

On rapprochera de ce dernier vers le vers VI 14, parce qu'il est également constitué d'une suite de mots inattendus dans un poème - ici une série de termes militaires - dont l'énumération est interrompue avant

la fin du vers. A la différence du vers IV 1, le découpage des mesures donne un résultat nettement asymétrique :

VI 14 DCA / dragons portés / sapeurs / N'en j(e)tez plus
 3 4 2 3

Les tentatives de regroupement, également arbitraires quant au sens, ne pourraient déterminer qu'une coupe 7/5 - qui n'a pas d'équivalent dans la strophe et n'a guère de raison d'être -ou une structure 3/4 + 2/3, qui aurait un caractère relativement familier grâce au pseudo-hémistiche intercalaire central, mais qui n'aurait pas plus de justification sémantique. Devant des hypothèses aussi dénuées de fondement, il vaut mieux «coller» au texte et se contenter de marquer par un accent la fin de chacune de ces mesures au nombre de syllabes disparates pour créer l'effet d'accumulation qui motivera une interruption brusque, l'exclamation très familière *N'en j(e)tez plus*. L'asymétrie des trois premières mesures contribue à l'impression d'inorganisation qui convient au sens.

Les deux derniers vers n'ont que dix syllabes et aucun artifice d'interprétation ne peut porter leur nombre à douze. Doit-on chercher à créer le sentiment d'un équilibre rythmique illusoire en compensant l'absence de deux syllabes par un silence d'une durée équivalente ? On a vu qu'il ne s'agit que d'une hypothèse, que rien ne permet d'étayer. Le découpage rythmique des deux vers doit pourtant être tenté. Il est facile pour le vers

V 21 Parlez d'amour car tout le reste est crime

car l'expression *d'amour*, associée dans le poème au verbe *parler* sous différentes formes, termine le premier hémistiche de huit vers antérieurs à celui-ci (V 1-3-7-11-13-15-17-19). D'autre part, *car tout le reste est crime* forme un ensemble homogène de six syllabes qui le désigne comme second hémistiche. C'est donc le premier hémistiche qui apparaît comme tronqué et l'on ne peut que regrouper les dix syllabes selon une formule 4/6, traditionnelle dans un décasyllabe :

Parlez d'amour / car tout le reste est crime

Le caractère asymétrique du vers est atténué par la présence d'une autre organisation métrique concurrente, que nous avons mise en évidence (cf. *supra* p. 31 sq.).

Les dix syllabes du vers VI 9 ne se prêtent à aucun regroupement de caractère métrique :

VI 9 Toujours pas à tes galons Capitaine

Tout au plus peut-on percevoir dans les sept premières syllabes, *Toujours pas à tes galons*, un écho du groupement de sept syllabes qui constitue le second «hémistiche» asymétrique du vers précédent :

VI 8 A quoi rêve-t-il / en sifflant mirlitontaine

L'examen du manuscrit original du poème prouve que l'irrégularité du vers VI 9 est délibérée (cf. *supra* p. 33 sq.). Bien que ce vers appartienne à un poème où se trouvent rassemblées des irrégularités de tous ordres, on a le sentiment d'avoir affaire à un hapax. On peut imaginer que sa raison d'être réside dans la modification soudaine du ton, pour traduire sinon le changement de personne - il s'agit vraisemblablement du même homme, le poète, qui rêve et se moque -, du moins deux attitudes opposées du même personnage, suivant qu'il s'agit de son rêve ou de son retour à la réalité. L'effet du vers est dû à sa brièveté ; il importe peu, pour son expressivité, que l'on en regroupe les syllabes selon une division binaire fondamentalement asymétrique

Toujours pas à tes galons / Capitaine
7 3

ou ternaire plus symétrique, les deux groupes de trois syllabes encadrant les quatre syllabes qui forment le groupe central :

Toujours pas / à tes galons / Capitaine
3 4 3

De l'examen de ces cinq vers, il ressort que leur irrégularité syllabique est toujours associée à des effets expressifs qui ne sont pas indépendants de leur organisation rythmique.

CONCLUSION SUR LES COUPES PRINCIPALES

Au moment de tirer quelques conclusions sur les coupes principales de l'alexandrin, les avantages et les inconvénients de la méthode que nous avons adoptée apparaissent clairement.

Pour étudier une poésie à propos de laquelle l'auteur - aussi bien à l'époque de la parution des poèmes que par la suite - justifiait la forme qu'il avait choisie en la présentant comme un retour délibéré au vers traditionnel, nous avons cru logique de prendre pour point de départ l'étude de la sixième syllabe. Cette étude s'est révélée fructueuse, puisqu'elle a mis en lumière la prédominance écrasante des alexandrins de type classique 6/6 et la présence significative d'un autre type d'alexandrin qui, à notre époque, a pris également un caractère traditionnel, le «trimètre romantique».

Mais, si l'examen systématique de la sixième syllabe a montré le rôle réel ou virtuel joué par l'accent traditionnel de fin d'hémistiche, il a aussi révélé que, dans un nombre de vers non négligeable, ce rôle est totalement inexistant : nous avons donc été amenée à nous écarter de l'étude intrinsèque de la sixième syllabe pour déterminer les structures diverses qui se substituent aux formes canoniques.

La division de notre étude selon les trois critères objectifs de la nature de la sixième syllabe a pour conséquence inévitable de morceler les informations obtenues. C'est pourquoi il apparaît nécessaire de regrouper ces informations pour être en mesure de dégager une vue d'ensemble sur la structure interne des vers étudiés.

L'intérêt que nous avons porté aux vers de structure incertaine ou présentant quelque irrégularité ne doit pas dissimuler la réalité, que les chiffres mettent en évidence :

- 427 alexandrins (= 72% de l'ensemble) ont une structure binaire 6/6 incontestable ;

- une soixantaine (entre 59 et 62 suivant l'interprétation), soit plus de 10 %, ont une structure ternaire 4/4/4. Parmi ces vers, dix-sept ont une structure intermédiaire entre la structure binaire et la structure ternaire isosyllabique, puisque leur sixième syllabe est accentuée.

La grande majorité des vers - plus des 4/5 - ont donc une structure accentuelle, binaire ou ternaire, fondée sur un rapport d'égalité. On comprend pourquoi ces vers ont donné une impression générale de régularité. Les phénomènes de discordance interne - rejets et contre-rejets - y sont extrêmement rares et toujours discutables ; leur effet est par ailleurs toujours neutralisé par l'homogénéité du tissu sonore dans lequel est inséré l'élément détaché. La seconde caractéristique de ces

vers, leur souplesse rythmique, est due à la grande fréquence des enjambements à la césure (on observe ce phénomène dans plus de 15 % des alexandrins binaires) et à l'enchaînement des mesures ternaires comme des hémistiches. Nous reviendrons sur le rôle de l'organisation phonique à cet égard. La structure accentuelle est parfois si peu marquée que l'on hésite sur la scansion à adopter, d'où le caractère forcément approximatif de certaines de nos estimations chiffrées.

La structure des vers dont les accents ne créent pas de rapports d'égalité syllabique est souvent incertaine, les formules rythmiques asymétriques étant instables par nature. Nous distinguerons néanmoins trois sortes de vers, selon que leur organisation syntaxique se prête à un découpage binaire, ternaire, ou autre.

Un vers binaire approximatif. — L'hypothèse d'un retour à des formes de césure anciennes ne s'est pas vérifiée, puisqu'on ne relève aucune césure épique, que les deux occurrences de césure lyrique donnent l'impression d'être fortuites et que, sur les quatre éventuelles césures enjambantes, on ne peut en retenir que deux, et encore concordent-elles avec un enjambement serré qui en réduit la portée.

Six vers ont une coupe binaire asymétrique 5/7 incontestable, formule dont Aragon a reconnu la valeur métrique. Le rythme de ces vers paraît fondé non sur un rapport d'inégalité, mais plutôt sur un rapport d'approximation, qui semble être caractéristique d'un assez grand nombre de vers.

La coupe 7/5 ne s'impose pas nettement dans *Le C.C.* où, à une exception près, elle peut, à la diction, se réduire à la coupe 6/6, le parallélisme des structures syntaxiques suggérant cette régularisation, réalisable en jouant sur la valeur variable de l'*e* caduc ou de la diérèse.

En effet, les libertés que prend Aragon, dans l'interprétation des dièses et de l'*e* caduc, quand il dit ses propres poèmes, témoigne de la valeur approximative qu'il attache à ces deux «phénomènes». On peut donc imaginer que l'auteur a conçu les trois vers où l'effet d'une diérèse comptée repousse l'accent de mot sur la septième syllabe, comme des vers traditionnellement accentués sur la sixième - ou presque - grâce à une réduction totale ou partielle de la diérèse à une seule syllabe. Il ne s'agit certes que d'une hypothèse, mais une telle interprétation n'aurait rien d'artificiel, au contraire : libre à chacun de juger de son opportunité. Il reste que leur structure présente, une fois de plus, un caractère approximatif.

Différentes structures ternaires. — Un nombre incertain de vers - entre dix et dix-huit selon l'interprétation - ont une structure ternaire 3/5/4. Cette formule se révèle particulièrement instable, puisque cinq d'entre eux se prêtent aussi à un regroupement binaire 6/6 et que, dans six autres cas, la quatrième syllabe est la terminaison féminine atone du mot qui porte l'accent de la première mesure : la délimitation des deux premières mesures paraît, de ce fait, assez imprécise. On n'est donc pas surpris que la structure 3/5/4 puisse être considérée comme apparentée à la structure 4/4/4. La valeur métrique d'un éventuel regroupement 8/4 semble liée à l'accentuation de la sixième syllabe.

Dans sept vers, la cadence majeure produite par l'alignement de mesures de longueur régulièrement croissante détermine une structure non dénuée d'harmonie, 3/4/5, qui rapproche le vers de la langue parlée, pour produire des effets divers.

Les autres formes ternaires apparaissent trop isolées pour qu'on puisse leur attribuer une valeur métrique propre :

- trois vers ont une structure 4/5/3 ;
- deux vers, une structure 4/3/5.

On peut néanmoins concevoir, pour ces cinq vers, un regroupement syllabique 4/8, qui les rapprocherait de la structure ternaire 4/4/4. Si l'effet régularisateur de ce regroupement semble perceptible, il n'est toutefois pas assez significatif pour que nous lui attribuions une portée générale.

Autres structures. — Dix-sept vers environ ont paru, à la première analyse, posséder une structure rythmique incohérente. Nous avons constaté qu'ensuite, à la lecture à haute voix, la plupart d'entre eux ne produisaient pas l'effet de discordance ou d'irrégularité auquel on pouvait s'attendre. On trouve plusieurs explications à ce phénomène.

Quand la phrase se termine à l'intérieur du vers, ce procédé, dont on relève soixante-six occurrences au total dans le recueil, ne donne une impression de forte irrégularité que dans quelques cas exceptionnels, où la coupe forte imposée par l'organisation syntaxique ne correspond pas à une articulation rythmique régulière (césure dans un vers binaire, ou coupe dans un ternaire 4/4/4) et que l'on ne peut procéder à aucun regroupement syllabique qui assurerait au vers une structure cohérente.

Certains vers ont un équilibre rythmique fondé sur la substitution aux rapports numériques familiers d'un nouveau rapport d'égalité (par exemple une division 5/5 après une première mesure de deux syllabes).

Quelques vers dont la structure rythmique est ébranlée par un phénomène de discordance à la rime se trouvent presque instantanément rééquilibrés au moyen d'un regroupement syllabique, qui détermine des segments d'égalité exacte ou approximative (notamment 1+3/4/4 ou 1+4/4+3 = 5/7).

L'organisation syntaxique du vers se prête parfois à un regroupement syllabique qui rappelle une unité métrique familière, l'hémistiche, intercalé à l'intérieur du vers.

La faiblesse fréquente de l'accentuation se conjugue avec les différents procédés d'enchaînement verbal pour donner au vers une structure imprécise, sans référence nette. A l'extrême limite, l'effacement de l'accentuation, allié à l'incohérence de la structure rythmique, rend le vers très proche de la prose.

Quand le rythme est peu marqué, il est facilement éclipsé par la richesse des combinaisons sonores ou par la présence d'autres structures métriques superposées, étrangères au système déclaré.

Ces vers dont les mesures sont difficiles à délimiter, dont l'équilibre structurel repose sur un rapport d'égalité approximatif ou sur leur parenté avec une structure régulière, entrent dans la catégorie des «alexandrins libérés». Leur association avec des vers de facture traditionnelle contribue au caractère composite du recueil.

CHAPITRE VI

ACCENTS SECONDAIRES

La détermination des coupes principales est indispensable dans un premier temps ; elle ne permet pas de rendre compte de la richesse et de la complexité du rythme du vers, auquel participent d'autres accents, de nature différente, que nous grouperons sous le nom d'accents secondaires.

On a déjà constaté, à propos des accents principaux, que l'accentuation est liée au débit individuel, aux intentions subjectives, comme au ton du vers. Il va de soi que la marge laissée à l'interprétation est encore plus grande quand il s'agit d'accents secondaires. On essaiera néanmoins d'analyser la nature de ces accents et leur rôle dans l'organisation rythmique du vers, quelle que soit par ailleurs la structure principale de celui-ci : binaire, ternaire, ou autre.

I. - ALEXANDRINS DE STRUCTURE BINAIRE

1) Rôle des accents secondaires

P. Guiraud (*La Versification*, p. 99) note que «les théoriciens du début du siècle, Souza, Lote, Grammont, considèrent l'alexandrin

français comme un tétramètre accentuel». Il ajoute que «ce point de vue a été en général accepté par leurs successeurs». En effet, Grammont n'hésite pas à écrire que «l'on nomme *tétramètre* l'alexandrin classique» (*Petit Traité de Versification*, p. 53). On peut se demander dans quelle mesure cette appellation est justifiée.

La notion de groupe rythmique a été évoquée plus haut. Si, comme l'estime J. Mazaleyrat, «pour une sensibilité ordinaire, la cohésion phonétique du groupe ne résiste guère au-delà de quatre ou cinq syllabes» (*E.M.F.*, p. 13), l'introduction d'un accent d'appui à l'intérieur des six syllabes de l'hémistiche fait figure de nécessité inéluctable. P. et M. Léon (*Introduction à la phonétique corrective*, p. 67) portent à sept le nombre de syllabes au-delà duquel un accent d'appui est nécessaire. Ils notent toutefois la fréquence des groupes de trois à quatre syllabes. Les six syllabes de l'hémistiche se situent donc à l'intérieur de la «fourchette» définie par les estimations du métricien et des purs phonéticiens. Rappelons, pour nuancer ces chiffres, que J. Mazaleyrat se réfère à «une sensibilité ordinaire» et que P. et M. Léon considèrent sept syllabes comme une extrême limite. Somme toute, l'introduction d'un accent d'appui à l'intérieur d'un groupement de six syllabes apparaît, non pas comme une nécessité absolue qui lui conférerait un caractère obligatoire qui n'a pas été démontré, mais plutôt comme une sorte de relais rythmique qui facilite l'énonciation et que le lecteur a tendance à rechercher. Ajoutons qu'étant donné la longueur moyenne d'un mot français, un hémistiche est généralement constitué de plusieurs mots et il est naturel «qu'une telle séquence comporte le plus souvent deux groupes accentuels» (P. Guiraud, *La Versification*, p.99).

Que des spécialistes de la versification aussi sérieux que Lote et Grammont aient perçu l'alexandrin classique comme un tétramètre s'explique aisément : dans une grande partie des alexandrins écrits entre Malherbe et Hugo et appartenant aux grands genres, la césure divise le vers en deux hémistiches clairement définis par la syntaxe, et l'organisation verbale se prête à l'introduction d'un accent secondaire qui facilite la déclamation. Il suffit pourtant d'ouvrir au hasard n'importe quelle tragédie classique pour constater que les quatre accents de l'alexandrin n'y sont aucunement de règle : l'hémistiche n'y forme parfois qu'un seul groupe rythmique :

Comme une criminelle / amenée en ces lieux (Britannicus v. 605)

ou peut, au contraire, contenir plusieurs accents internes :

En fait, poètes et théoriciens, même s'ils avaient l'intuition du rythme intérieur du vers, n'avaient pas dégagé nettement le rôle, ni a fortiori l'organisation de l'accentuation rythmique. Il est d'ailleurs significatif qu'avant les travaux de l'abbé Scoppa (1812), on ne trouve aucune mention de l'accent dans le vers français.

Dans *Le C.C.*, la majorité des alexandrins de structure binaire seraient également qualifiés de tétramètres par Lote et Grammont. Cependant, à quelques exceptions près, ces vers ne semblent pas plus que l'alexandrin classique mériter le nom de tétramètre, qui doit être réservé aux vers qui comportent quatre accents principaux

Fréquence des mesures de trois ou quatre syllabes. — Les groupes rythmiques de trois ou quatre syllabes étant plus fréquents que les autres dans la langue, il est normal qu'on les retrouve nombreux dans le vers. D'où la très grande proportion, dans *Le C.C.* comme dans l'ensemble des alexandrins, d'hémistiches de structures 3/3, 2/4 ou 4/2, dont les diverses combinaisons permettent d'éviter que les vers ne se succèdent avec une trop grande monotonie, alors qu'est maintenue une régularité d'ensemble toute classique. Une strophe de SANTA ESPINA suffira à illustrer ce constat d'ensemble :

X	13	Il portait / dans son nom / les épi/nes sacrées	3	3	3	3
	14	Qui font / au front d'un dieu / ses lar/mes de couleur	2	4	2	4
	15	Et le chant / dans la chair / comme une barque / ancrée	3	3	4	2
	16	Ravivait / sa blessure / et rouvrait / sa douleur	3	3	3	3

En raison de la grande fréquence, dans l'alexandrin, des structures résultant de la conjugaison d'hémistiches 3/3, 2/4 ou 4/2, il serait déraisonnable de vouloir attribuer à tout prix une expressivité propre à chacune d'elles. On voit, par exemple, qu'un vers composé de mesures isosyllabiques

I	43	Et sur l'air / soucieux / que mon front / avait pris	3	3	3	3
---	----	--	---	---	---	---

ne donne pas une impression de régularité plus grande qu'un autre dont les deux hémistiches ont une coupe différente

IX 1 Un soir / que je rêvais / sur les bords / du Scamandre
 2 4 3 3

Certains spécialistes ont cru pouvoir tirer des conclusions du nombre de ces découpages syllabiques du vers chez un poète ou dans une œuvre déterminée. P. Guiraud (*Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, p. 49) rapporte que «M. Grammont dénombre 100 vers du type 3,3,3,3 dans le premier acte d'*Athalie* (et que) Mademoiselle Durand relève chez Boileau des alexandrins tétramétriques de quatre pieds égaux de trois syllabes dans la proportion de 20 %». Tirerons-nous une conclusion du fait que la formule 3/3/3/3 est prédominante dans *Le C.C.* (20 % des alexandrins, comme chez Boileau), et qu'ensuite viennent, par ordre décroissant, les formules 2/4/2/4 (15%), 3/3/2/4 (14 %), 2/4/3/3 (12,5 %), 4/2/3/3 (8,5%), 4/2/2/4 (8%), 3/3/4/2 (5 %), 4/2/4/2 (5 %) et 2/4/4/2 (3 %) ?

Ces chiffres ne sont guère significatifs, les différentes formules ne traduisant que des variations infimes à l'intérieur de l'alexandrin binaire. On note toutefois que les vers composés d'hémistiches 3/3 ou 2/4 viennent en tête. Il faudrait avoir plus d'informations sur les vers des autres poètes pour opérer des rapprochements susceptibles de nous éclairer sur l'expressivité de ces combinaisons. Il ressort néanmoins de ces décomptes qu'Aragon paraît avoir une prédilection nette pour les mesures parfaitement isosyllabiques. Et la cadence majeure étant plus euphonique en français que la cadence mineure, il est naturel que, spontanément, le poète compose plus d'hémistiches 2/4 que d'hémistiches 4/2.

Il faut cependant reconnaître que les poètes obtiennent parfois des effets qui ne sont pas entièrement indépendants de ces légères variations rythmiques. On en relèvera, au hasard du C.C., quelques exemples que l'on pourrait multiplier.

La structure 3/3/3/3 correspond souvent à :
 - un parallélisme syntaxique strict

I 32 Et j'attends / qu'elle écrive // et je comp/te les jours
 VIII 26 Un moment / de folie // un moment / de bonheur
 X 16 Ravivait / sa blessure // et rouvrait / sa douleur

XIV 19 Aux vélos / délirants // aux canons / ironiques

- la monotonie d'une énumération

XV 5 Est-ce Hénin/-Liétard //ou Noyel/les-Godault
6 Courriè/res-les-Morts //Montigny/-en-Gohelle

- l'expression de tout mouvement régulier : l'aller-retour ou les battements du cœur

IV 6 De ce bled / à venir //et retour / de Paris

VII 53 Ce sang rouge / en mon cœur //qui sans fin / t'aimera

- un rythme facile, valse (VIII) ou air populaire

VIII 36 Aux revers / chamarrés / de la clas / se quarante
37 Le mot Bon / se répète // en anglai / se dorée
38 Je veux croire / avec eux // que la vie / est marrante
39 J'oublierai / j'oublierai //j'oublierai / j'oublierai

V 12 La nuit s'ouvre / et le ciel // aux *chansons* / de deux sous

VI 17 Qui se di/sent encore // un *refrain* / de la Fronde

X 18 A cet air / *fredonnant* // tous les mots / interdits
26 Qui saurait / aujourd'hui // rénover / ta *romance*

- la lenteur, l'absence de mouvement

XI 1 J'écoutais / les longs cris // des chalands / sur l'Escaut
17 Nous l'avons / attendu // bien longtemps / cette année

- une incantation

XXI 15 Vézelay / Vézelay / Vézelay / Vézelay
20 Amoureux / amoureux / amoureux / amoureux

On peut supposer qu'Aragon était sensible à cette régularité tranquille, car on relève cette structure dans des vers particulièrement harmonieux,

où il l'associe à l'expression de l'amour, du charme, du rêve :

- V 18 Et les flam/mes y font // un parfum / de baisers
- XXI 2 C'est à toi / que rêvaient //les mourants / au désert
23 C'est qu'aux mots /les plus purs //il pleuvait /des baisers
28 Et ses yeux / s'éclairaient //comme un vol / de ramiers
- XXII 9 Où le char/me d'un soir // dans le port / de Toulon

Sans aller jusqu'à attribuer une valeur esthétique propre à cette structure fondée sur un rapport d'égalité parfaite entre les quatre mesures, et penser qu'on trouve «ordre et beauté» dans des vers aussi exactement mesurés, il est permis de croire que cette «perfection» mathématique est susceptible de contribuer un tant soit peu à quelques bonheurs d'expression.

Comme pour la combinaison 3/3/3/3, la formule rythmique 2/4/2/4 respecte un parallélisme strict qui met en valeur le parallélisme syntaxique

- III 46 La tra/ce de tes pas // le creux / où tu te mis
- XIV 6 Les chars / chargés d'amour // les dons / de la Belgique
- XX 15 Nos vi/gnes nos enfants // nos rê/ves nos troupeaux

Elle convient aussi à l'expression de la monotonie

- XXII 45 Rengai/ne de cristal // murmu/re monotone

ou donne au vers un dynamisme continu

- III 30 Je cher/che dans la nuit / ton poids / et ta couleur
VII 52 Pourtant / je chanterai / pour toi / tant que résonne

On la trouve parmi les vers cadencés de LA VALSE DES VINGT ANS (VIII 13-19-20-33-40). Il est à noter que la structure 2/4/2/4, comme la structure 3/3/3/3, est celle de vers particulièrement réussis

- III 44 Le vent / porteur d'amour // d'abeil/les et de miel

VII 50 Les fleurs / perdent leurs fleurs // au souf/fle de ce vent

La combinaison 3/3/2/4 est, elle aussi, très équilibrée puisqu'à un hémistiche aux mesures égales succède un hémistiche à cadence majeure, dont la coupe 2/4 est naturellement agréable à l'oreille : elle procure au vers une chute harmonieuse et mesurée

X 30 Marcheront / un beau jour // au son / de la cobla

XI 41 Rendez-moi / rendez-moi // mon ciel / et ma musique

On pourrait tenter d'analyser chacune des formules rythmiques formées avec des hémistiches 3/3, 2/4 ou 4/2. La structure 2/4/3/3 a un mouvement très naturel : un début dynamique, puis un ralentissement dont le poète utilise peut-être l'effet

I 4 Octobre / électroscope // a frémi / mais s'endort
6 Nos rê/ves se sont mis // au pas mou / de nos vaches

Les combinaisons plus rares, celles qui comprennent un hémistiche 4/2 n'en sont pas pour autant créatrices d'effet. Nous nous bornerons à quelques remarques :

- la coupe 4/2, pour le premier hémistiche, se rencontre plutôt dans des vers au ton soutenu

III 14 Le paradis / perdu // de nos bras / dénoués

tragique, voire grandiloquent

XIV 32 A ce Breughel / d'Enfer // un Breughel / de Velours

XV 2 Sans Pharaon / qu'on puisse // implorer / à genoux

- un grand nombre de ces hémistiches 4/2 sont constitués d'un nom suivi d'un adjectif (III 14 *Le paradis perdu*, VII 42 *notre trésor unique*, XI 42 *des passagers bizarres*, etc.) et ne constituent, en réalité, qu'un seul groupe sémantique : la division 4/2 y est peu sensible et ces hémistiches s'apparentent aux hémistiches monogroupes ;

- la formule 4/2/2/4 a la régularité du chiasme. Elle paraît particulièrement équilibrée lorsqu'elle concorde avec un chiasme syntaxique

I 8 Et ce que l'au/be fait // l'igno/re le couchant

V 32 Et le printemps / revienne // et chan/tent les moineaux

Cette dernière remarque conforte notre sentiment que l'équilibre exceptionnel de certains vers dépend moins des rapports mathématiques que l'on peut percevoir entre les mesures que du degré de concordance de la phrase avec la structure accentuelle. Cette conclusion vaut essentiellement pour les vers dont les hémistiches ont une structure courante, résultant de la combinaison de mesures de deux, trois ou quatre syllabes. Dès lors que ces hémistiches sont en majorité dans la poésie, on imagine facilement que toute autre formule rythmique peut être perçue comme un écart.

Il arrive en effet que l'organisation verbale de l'hémistiche n'impose pas l'introduction d'un accent secondaire qui déterminerait une des trois formules précitées, soit que l'hémistiche forme un seul groupe grammatical, soit que l'accent secondaire détermine une division syllabique nettement asymétrique 1/5 ou 5/1. Il arrive aussi, comme on l'a relevé chez Racine, que l'hémistiche reçoive plus d'un accent secondaire.

2) L'hémistiche monogroupe et les accents de suppléance

Une douzaine d'hémistiches contiennent un mot long (quatre syllabes ou plus) :

XXI 6 Tous les crucifiements / d'un cérémonial

Un plus grand nombre, une quinzaine environ, présente une organisation verbale telle qu'aucun mot ne se prête plus qu'un autre à l'accentuation. Dès l'abord, un premier choix s'offre à l'interprète : s'efforcer de respecter l'organisation syntaxique en limitant l'accentuation à la seule sixième syllabe ou rechercher plutôt la syllabe susceptible de recevoir un accent de suppléance qui donnera au vers un profil plus courant.

A ces hémistiches monogroupes, nous ajouterons deux groupements de sept syllabes figurant en début de vers et qui nous ont paru devoir être assimilés à des hémistiches (cf. *supra* p. 181 sq.), la question d'une éventuelle accentuation secondaire se posant pour eux à plus forte raison :

I 35 *Parcimonieusement* comptés mais heureux

VIII 6 *Sur une partition* d'orchestre inhumaine

a) *Respect absolu de l'unité rythmique*

Si l'énonciation de six syllabes consécutives est réalisable sans introduction d'un accent intérieur, le groupe rythmique ainsi réalisé n'a pas un caractère habituel. Il nécessite, sinon une réelle virtuosité d'élocution (les cours d'art dramatique entraînent à ce genre d'exercice), du moins une certaine tension pour maintenir le mouvement, sans appui rythmique, jusqu'à la fin de l'hémistiche. Cette scansion met alors en valeur les mots longs qui en bénéficient.

Il s'agit souvent du mot à la rime, choisi pour créer un effet particulier en raison de son sens ou de son aptitude à fournir une rime très riche ou inattendue : *tradéridéra* (VII 54), *catacombes* (X 11), *paralytiques* (X 29), *trottinette* (XI 26), *cérémonial/excommunia* (XXI 6-7) ; le plus souvent ces mots sont ceux que J.P. Chausserie-Laprée considère comme prédestinés à la rime à cause de leur organisation phonique : *tradéridéra*, *paralytiques*, *trottinette* (*L'Information Littéraire*, 1971, n° 5, p. 211, note 29).

L'étalement d'un mot long et abstrait sur la quasi-totalité d'un hémistiche donne un sentiment d'élargissement, de gravité, voire de grandiloquence, que le poète utilise à des fins diverses, par exemple pour traduire l'ironie d'une situation :

XX 36 *Sous la dérision / des pompes à essence*

L'effet en est particulièrement perceptible quand les hémistiches monogroupes se succèdent :

XXI 6 *Elle avait inventé / pour le cœur fou des sages*
7 *Tous les crucifiements / d'un cérémonial*
8 *Ce n'est pas pour si peu / qu'on l'excommunia*

(On note que le premier hémistiche des vers 6 et 8 ne contient pas - ou guère - d'accent interne). L'effet produit s'étend même à tout le vers lorsque les deux hémistiches sont liés par un enjambement syntaxique, comme aux vers XX 36 et XXI 7.

b) Rôle de l'organisation verbale et phonique

Bien que tous ces hémistiches ne forment qu'un seul groupe logique et qu'ils puissent également ne former qu'un seul groupe rythmique, l'interprète, très souvent, éprouve le besoin d'introduire un accent d'appui, fût-il léger, à l'intérieur de ces séquences de six ou sept syllabes ; il est conduit non seulement par sa tendance instinctive à adopter une scansion naturelle dans la langue, donc facile à prononcer, mais aussi par la recherche - souvent instinctive elle aussi - d'une structure rythmique équilibrée, élément important de l'harmonie du vers.

Les éventuels accents de suppléance sont de différente nature : ils peuvent être suggérés par l'organisation verbale du texte, par son organisation phonique ou par le sens à mettre en valeur.

Organisation verbale et conscience visuelle. — Il est difficile d'apprécier le rôle exact de la conscience visuelle dans la perception du rythme. Il semble toutefois que l'effet d'écart donné par l'hémistiche monogroupe soit proportionné à la longueur du mot plein qui reçoit l'accent d'hémistiche et inversement proportionnel au nombre de mots contenus dans l'hémistiche. Ainsi la séquence *Sous la dérision* (XX 36), trois mots dont un de quatre syllabes, paraîtra plus banale que *La malédiction* (XX 13), deux mots dont un de cinq syllabes. Les mots de plus de quatre syllabes sont rares dans la poésie française et y prennent, de ce fait, un relief particulier, Il est exclu que les sept syllabes de *Parcimonieusement* (I 35) passent inaperçues et leur effet n'est certes pas dû au seul dépassement de la sixième syllabe par le mot, car l'effet de *Sur une partition* (VIII 6) serait alors identique, ce qui n'est pas le cas.

Lorsque l'hémistiche monogroupe comprend plusieurs mots, le lecteur est enclin à faire porter un accent sur un mot quelconque, même dépourvu de sens propre, qui ne serait pas accentué dans la langue courante, pour la seule raison que ce mot est visuellement distinct de celui qui termine l'hémistiche : une simple préposition devient susceptible de recevoir un accent d'appui lorsqu'aucun autre mot ne s'y prête à l'intérieur de l'hémistiche :

XI 26 Aux enfants dans la rue // avec leur trottinette

Ce phénomène semble même pouvoir se produire lorsqu'il s'agit d'une préposition monosyllabique :

I 20 Qu'il a trop entendu // grâce à la radio

XX 36 *Sous la dérision // des pompes à essence*

Il va de soi qu'un accent aussi accessoire ne peut jouer un grand rôle dans la structure rythmique du vers. Toutefois l'interprète choisit spontanément la scansion la plus équilibrée. *Le C.C.* abonde en hémistiches du type :

XXI 5 *Elle avait / inventé // pour le cœur fou des sages*

Ces hémistiches ne posent pas de problèmes de scansion, même lorsque la place de l'accent d'appui n'est pas aussi clairement indiquée par la disposition des mots : peu importe qu'un accent dépourvu d'expressivité soit porté sur la troisième, la quatrième ou la cinquième syllabe d'un hémistiche tel que : *Et je te les tendrai* (VII 44).

Alors que le mot long qui occupe la plus grande partie d'un hémistiche se trouve, en conséquence, mis en valeur, les formes verbales complexes apparaissent «faibles», en ce qui concerne l'expressivité aussi bien que l'accentuation. Leur emploi est d'ailleurs souvent lié à un enjambement à la césure et, en ce cas, elles sont quelque peu «sacrifiées» à la suite du vers :

III 18 *N'en es-tu pas encore // amèrement grisée*
21 *Nous n'avons pas assez // chéri ces heures doubles*

C'est pourquoi il nous a paru préférable de distinguer des véritables hémistiches monogroupes, relevant de l'emploi d'un mot exceptionnellement long, les formes verbales complexes étalées sur l'hémistiche, à cause de leur caractère plus naturellement divisible.

Organisation phonique. — Nous avons déjà cité une phrase du poète, qui nous semble d'importance, dans laquelle il déclare que le lecteur doit faire «sonner» non seulement la rime mais «les éléments de la structure du vers : assonances intérieures, sonorités répétées, etc.» (*Entretiens avec Francis Crémieux*, p. 147). L'organisation phonique remarquable du vers d'Aragon mériterait certes une étude particulière, qui ferait apparaître la complexité du réseau des récurrences et correspondances sonores.

Dans certains hémistiches, l'accent de suppléance se porte tout naturellement sur la syllabe intérieure qui contient un ou plusieurs phonèmes communs avec la dernière syllabe de l'hémistiche en question :

XV 27 Ils n'allumeront *plus* //la lampe à leur chapeau

VII 54 Ce refrain peut paraître //un tradéridéra

X 11 Quand l'enfance pleurait //et dans les catacombes

La récurrence exacte, à l'intérieur du second hémistiche, de phonèmes entendus dans le premier hémistiche suggère également la place d'un relais rythmique éventuel :

X 29 Les muets *parleront* //et les *paralytiques*

L'architecture phonique du vers vient alors au secours de la défaillance de la structure accentuelle attendue et le rythme des sons prend le pas sur l'organisation métrique.

c) Accents de suppléance

Deux autres sortes d'accent peuvent contribuer au rythme du vers : l'accent oratoire et l'accent contre-tonique ou Nebenton. Leur mécanisme a été étudié par divers auteurs (cf. les «notes bibliographiques» de J. Mazaleyrat, *Pour une étude rythmique du vers français*, p. 62, pour le Nebenton¹ et p. 64-65 pour l'accent d'insistance ou oratoire).

Il a déjà été fait allusion au recours éventuel à ces deux accents à propos de la détermination des coupes principales. Leur nature est différente : alors que l'accent oratoire est d'ordre affectif ou intellectuel et par conséquent étroitement lié au sens, l'accent contre-tonique, au contraire, est un phénomène purement mécanique. Nous les traiterons donc séparément.

L'accent oratoire. — C'est «un accent de présentation intellectuelle (insistance par besoin de clarté) ou affective (appui par réaction sentimentale) appliqué à certains éléments du discours. Il frappe le début du mot intéressé» (J. Mazaleyrat, *E.M.F.*, p. 112). Cet accent frappe-t-il effectivement, comme le suggère J. Mazaleyrat, «la première voyelle pour la présentation intellectuelle» ? Il affecte indubitablement la

¹ Notion contestée par J.Cl. Milner, qui lui substitue celle de «contre-accent», portant sur la syllabe initiale du mot, qui se confond donc avec l'accent oratoire (*Dire le vers*, Seuil, 1987, p. 175).

première syllabe d'un mot commençant par une consonne

XX 13 La *malédiction* // des échelles franchies

mais la question est moins claire lorsque le mot commence par une voyelle

XXI 9 Mais ses *adorateurs* // barons et troubadours

L'accent oratoire affecte-t-il alors la troisième ou la quatrième syllabe du vers XXI 9 ? Notre sentiment - non vérifié - est que l'accent oratoire, qu'il soit d'ordre intellectuel ou affectif, s'exerce plutôt sur la consonne que sur la voyelle. Si notre intuition se révélait juste, c'est donc la quatrième syllabe qui serait touchée.

Cet accent permet en effet de marquer les articulations logiques du discours, par exemple les conjonctions de subordination :

I 49 Parce que j'ai voulu te redire Je t'aime
50 Et *que* ce mot fait mal quand il est dit sans toi

Il peut se porter également sur les conjonctions de coordination :

XXI 9 *Mais* ses adorateurs / barons et troubadours

Il frappe naturellement les mots dotés d'un coefficient d'intensité

XXI 6 *Tous* les crucifiements / d'un cérémonial

ou indiquant l'interrogation ou l'exclamation

XX 33 *Quelle* conjugaison / des astres aux naissances

XXII 5 Oh toute une saison / *qu'*il avait fait bon vivre

Le sens de certains mots se prête particulièrement à une accentuation de type affectif lorsque celle-ci concorde avec le ton du vers :

XX 13 La *malédiction* / des échelles franchies
36 Sous la *dérision* / des pompes à essence

XXI 6 *Tous* les *crucifiements* / d'un cérémonial

La distinction entre la présentation intellectuelle et la présentation affective est souvent difficile à établir et se révèle somme toute assez artificielle.

L'accent contre-tonique. — Il porte aussi le nom de Nebenton, «répandu par les philologues germaniques qui en ont étudié le mécanisme» (J. Mazaleyrat, *E.M.F.*, p. 110) et résulte de la tendance de la langue à faire alterner syllabes accentuées et syllabes non accentuées, dans le discours. «La place de cet accent est déterminée par une réaction rythmique spontanée qui le fait tomber deux syllabes avant l'accent tonique» (*ibid.*). On constate que, dans la diction d'Aragon, il est lié à une intonation de type oratoire. Dans un hémistiche monogroupe, il a donc sa place sur la quatrième syllabe :

XXII 28 Lorsque nous *habitions* / tous deux à Montparnasse

Ce phénomène ne laisserait pas d'engendrer la monotonie si cet accent purement mécanique n'était souvent soutenu par un des autres phénomènes déjà évoqués : récurrence phonique ou accentuation oratoire.

L'accent contre-tonique, naturel dans la langue pour la diction d'un mot très long, accentue l'effet propre à la diérèse :

- soit qu'il attire l'attention sur l'un des deux éléments dissociés

I 35 Parcimoni-*eusement* comptés mais heureux

- soit qu'il anticipe l'effet de la diérèse

XX 13 La malédic-ti-on / des échelles franchies

XXI 6 Tous les crucifiements / d'un *cérémoni*-al

Il est peut-être significatif que sept hémistiches monogroupes se terminent par un mot contenant une diérèse.

Il est à noter que cet accent ne peut se porter sur une syllabe dont la voyelle d'appui est un *e* caduc en position atone, par exemple :

XV 27 Ils n'allumeront plus / la lampe à leur chapeau

En ce cas, l'accent contre-tonique affecte la syllabe précédant l'antépénultième. Son effet se confond alors avec l'allongement naturel

de toute voyelle d'appui suivie d'une syllabe féminine :

XV 27 Ils n'allumeront plus / la lampe à leur chapeau.

d) Convergence ou divergence des accents de suppléance

Les divers accents de suppléance éventuels peuvent se rencontrer sur une même syllabe qui semble alors prédisposée au rôle de relais rythmique. Nous illustrerons ce phénomène par quelques exemples (en indiquant par *o* la place de l'accent dit oratoire, par *ct* celle de l'accent contre-tonique et par *ph* une récurrence phonique notable.

Dans le vers

X 11 Quand l'enfance pleurait // et dans les *catacombes*
o + ct +ph

la première syllabe de *catacombes*, qui se trouve en position contre-tonique, peut également recevoir un accent oratoire d'ordre affectif ; elle est de plus constituée des phonèmes [k] et [a] qui sont repris, séparément et en ordre inverse, dans les deux syllabes consécutives : «*catacombes*».

Ailleurs l'accentuation contre-tonique s'efface au bénéfice d'une accentuation expressive, soutenue par une rime intérieure :

VII 54 Ce refrain peut paraître // un *tradéridéra*
ph+o

Quand les différents modes de suppléance accentuelle ne sont pas concentrés sur la même syllabe, ils ont un caractère concurrentiel :

XX 36 Sous la *dérision* // des pompes à essence
o ct

X 31 Les muets parleront // et les *paralytiques*
o+ph ct

L'hémistiche, en ce cas, a une plasticité dont l'interprète peut jouer à sa guise. Il arrive même que ces accents virtuels lui donnent un profil caractérisé par l'alternance régulière des syllabes faibles et des syllabes

fortes :

XX 13 La *malédiction* // des échelles franchies

o ct

Cette impression est particulièrement nette lorsque cette alternance est soutenue par le jeu des récurrences phoniques étendu à la totalité du vers :

XXII 47 Dit *machinalement* // des mots comme des charmes

2 4 6 8 10 12

o ct

De ce fait, la diction «tétramétrique» a totalement disparu au profit d'un nouveau rythme iambique déterminé par le retour des consonnes nasales. Le rythme accentuel a cédé la place au rythme sonore.

En résumé, toute séquence de six syllabes se prête naturellement à l'introduction d'un accent interne. Lorsque l'organisation verbale de l'hémistiche n'offre pas de mot plein pour recevoir cet accent d'appui, la place de celui-ci peut être suggérée par la disposition des mots, par une récurrence phonique remarquable, par la possibilité de faire porter un accent d'insistance sur un mot qui gagnera à être ainsi mis en relief, ou simplement par le recours à l'accentuation contre-tonique. Il reste toutefois que ces accents de suppléance gardent toujours un caractère optionnel et leur rôle dans la détermination du rythme ne peut être qu'accessoire. Un accent oratoire ou contre-tonique n'a jamais une fonction séparatrice égale à celle de l'accent tonique.

En dehors des quelques effets expressifs liés à l'utilisation de mots longs, nous croyons voir dans la fréquence des hémistiches dépourvus d'accentuation intérieure franche - plus de 6 % des alexandrins de structure binaire - une des causes de l'impression générale de souplesse rythmique donnée par le vers d'Aragon. Le rythme accentuel s'efface pour laisser apparaître le jeu complexe des multiples combinaisons sonores.

3) Hémistiches 1/5

a) Parenté des hémistiches monogroupes et 1/5

Nous venons de constater que, dans certains hémistiches

«monogroupes», il n'était pas impossible de faire porter un accent de suppléance sur une syllabe normalement atone, notamment sur la préposition ou la conjonction qui se trouve au début de l'hémistiche. Ces mots grammaticaux étant souvent monosyllabiques, il n'est pas rare de rencontrer des hémistiches du type «*Quand je te l'ai donné / ...*» (XXII 36). Le rythme de ces vers n'est guère différent de celui des hémistiches 1/5 dont le monosyllabe initial est peu accentué, comme dans le vers suivant :

VI 38 Les roses de jadis // vont / à nos emphysèmes

Que l'on choisisse, pour ces hémistiches, une scansion «monogroupe» ou 1/5, l'option reste sans grande conséquence, puisqu'il ne s'agit, dans le cas d'une scansion 1/5, que de prendre un léger point d'appui rythmique qui facilite la diction. L'accentuation de la première syllabe ne s'accompagne d'aucun effet expressif. Ces hémistiches participent donc à l'impression générale d'effacement du rythme accentuel, au même titre que les hémistiches monogroupes.

b) *Expressivité des véritables hémistiches 1/5*

L'accentuation de la première syllabe d'un hémistiche peut, en revanche, être très expressive, lorsqu'il s'agit d'un mot de sens plein. La grande inégalité du nombre des syllabes de chacune des deux mesures entraîne un allongement compensatoire de la première mesure monosyllabique, qui a pour conséquence à la fois la mise en valeur du monosyllabe initial et un «encadrement» rythmique de l'hémistiche dont la première et la dernière syllabes sont accentuées.

L'accentuation de la syllabe d'attaque est inhabituelle dans la langue. Ce phénomène a toujours une fonction expressive. On ne sera donc pas surpris de relever des hémistiches 1/5 dans des vers caractérisés par leur ton oratoire ou dramatique :

I 5 *Jours / carolingiens // Nous sommes des rois lâches*

(évocation un peu grandiloquente qui donne le ton au début du quatrain) ;

I 11 *Spec/tres du plein midi // revenants du plein jour*

(l'image insistante donnée par la succession de synonymes (*spectres, revenants, fantômes*) a déjà été amorcée aux vers 9 et 10. On retrouve la même tension un peu théâtrale au début des vers III 35 et 50).

Le rythme 1/5 convient particulièrement à l'apostrophe

III 13 *Fem/mes* qui connaissez // enfin comme nous-mêmes

(ici le poète s'adresse directement aux *Femmes*, après avoir interpellé les *Sorciers* (V 9) et l'*Amour* (V 11).

Aragon recourt à la coupe 1/5 comme moyen oratoire au début de deux poèmes :

XIV 1 Ô mois des floraisons // *mois* / des métamorphoses
2 *Mai* / qui fut sans nuage // ...

XXI 1 *Rei/ne* des cours d'amour // ô princesse incertaine

Le ton dramatique de l'auteur, dans son enregistrement de ces vers, confirme notre impression sur le caractère oratoire de cette structure. Dans chaque cas, l'hémistiche 1/5 a pour répondeur un hémistiche commençant par l'interjection *ô* : le poète était donc conscient de l'équivalence du procédé.

L'allongement de la première syllabe participe à la mise en valeur d'un rejet d'ordre affectif au vers V 28 :

V 27 ... où Renaud s'est épris d'Armide et l'
28 *Ai/me* sans en rien dire /absurde paladin

Dans plus de la moitié des hémistiches 1/5, le monosyllabe initial est suivi d'une finale féminine : l'allongement de la première syllabe s'en trouve facilité ; en outre, le passage d'une mesure à l'autre se fait harmonieusement grâce à la modulation due à la coupe enjambante ; enfin, pour l'œil comme pour la conscience, l'hémistiche a une coupe 2/4.

Inversement, la brièveté de la première mesure est plus perceptible lorsqu'il y a rencontre de sa consonne finale avec la consonne initiale du mot suivant ; le choc des deux consonnes empêche la liaison harmonieuse des deux mesures :

IX 45 *Grecs* / qui ne faisaient pas pleurer nos bien-aimées

XXII 10 *Bref* / comme est le bonheur qui survit mal à l'ombre

Il est significatif que, dans les deux exemples de ce phénomène, l'effet de disharmonie soit lié à l'expression d'un sentiment douloureux :

- après l'énumération de guerriers de fantaisie (IX 44), les *Grecs*, puisque Paris est comparé à Troie, sont associés à l'ennemi et méritent, de ce fait, une accentuation spéciale ;

- le monosyllabe initial accentué *Bref* (XXII 10) interrompt brusquement une évocation nostalgique.

Discussion sur la coupe 1/5. — Il est clair que l'expressivité de la coupe 1/5 repose sur l'accentuation forte de la syllabe initiale de l'hémistiche. Or il est des cas où cette accentuation n'est pas imposée par l'organisation verbale et ne dépend que d'une option individuelle. Grâce à ce moyen, on peut imprimer au vers, dès la première syllabe, le ton tragique qui est celui du poème *LES AMANTS SÉPARÉS* :

VII 1 *Com/me des sourds-muets // parlant dans une gare*
2 *Leur langage tragique au milieu du vacarme*

Cette intonation de type oratoire se rencontre fréquemment en début de strophe (cf. Poèmes III-V-VIII-XIV-XXI-XXII).

Au début de la deuxième strophe du sonnet (IV), la scansion 1/5 a un double avantage : elle est conforme au sens comme au changement de ton et, en outre, préserve l'unité de *Jupiter tonnant*, qui est une des appellations courantes de Jupiter, en même temps qu'elle confère au quatrain, caractérisé par la présence de calembours, le ton grandiloquent qui convient à la parodie mythologique.

Pour *LES LILAS ET LES ROSES*, nous avons l'avantage de posséder un enregistrement par l'auteur : il scande ainsi le vers 21 :

XIV 21 *Mais / je ne sais pourquoi // ce tourbillon d'images*

L'accentuation de la conjonction *Mais* annonce le changement de ton : à une évocation mouvementée (*chars, soldats, vélos, etc.*) va succéder, après un temps d'arrêt, la prise de conscience de la réalité cruelle : «*On nous a dit ce soir que Paris s'est rendu*» (XIV 26).

En revanche, la même conjonction semble dépourvue de signification propre au vers

XXI 9 *Mais ses adorateurs // barons et troubadours*

Aucun changement de ton ne justifie non plus une modification rythmique : l'effet de ce début de vers est celui donné par un hémistiche monogroupe.

Cependant l'accent initial d'hémistiche, qui ajoute une note affective à un mot interrogatif (XX 33) ou exclamatif (XXII 5) apparaît comme indispensable au vers V 31, pour justifier l'emploi des subjonctifs qui suivent² :

- V 31 Nous parlerons d'amour // *tant* / que le jour se lève
32 Et le printemps revienne // et chantent les moineaux

Dans le poème LES CROISÉS, on hésite entre une scansion binaire expressive, qui mettrait en relief *lourdes*, au début du second hémistiche du vers 16 et augmenterait le volume de l'adjectif et son «poids»

- XXI 16 Et ses manches semblaient // *lour/des* du poids des chaînes

ou une diction ternaire concordante 3/4/5

Et ses man/ches semblaient *lour/des* du poids des chaînes

contrastant avec la régularité mécanique du vers précédent. Chacune des deux options peut se justifier (cf. *supra* p. 138).

Mais on choisira sans balancer une coupe 1/5 à l'avant-dernier vers (43) du poème dont nous rappellerons la fin surprenante :

- XXI 43 Et blessés à mourir // *su/rent* qu'Eléonore
44 C'était ton nom Liberté Liberté chérie.

Accentué en début d'hémistiche, le verbe banal *surent* prend un relief qui en accroît la densité et crée le «suspens» qui concentrera l'attention sur l'effet de la révélation reportée à la fin du poème.

Il est caractéristique que la plupart des hémistiches 1/5 se rencontrent en début de vers. Leur effet en est d'autant plus notable, car l'accent porté sur la syllabe initiale succède à l'accent métrique fixe de la fin du vers précédent : la juxtaposition de deux accents forts dans l'énoncé étant contraire à nos habitudes linguistiques, elle est, de ce fait même, créatrice d'effet.

² Hypothèse confirmée par l'interprétation d'Aragon (cf. *supra* p. 19).

On ne sera donc pas surpris, en revanche, que la coupe 1/5 du second hémistiche soit à peine perceptible quand les deux hémistiches sont reliés par un enjambement :

I 33 Tu n'as de l'existence // eu / que la moitié mûre

Ce vers forme un ensemble sémantique homogène : les hémistiches se succèdent sans interruption grâce à l'enchaînement phonique de la césure sur élision, qui neutralise l'effet d'interruption produit par l'anticipation du complément de nom *de l'existence*, qui reçoit à la césure un éclairage qui le met en valeur.

Deux autres exemples sont caractéristiques de ces hémistiches 1/5 qui sont proches des hémistiches monogroupes du fait de l'enjambement à la césure :

XX 9 Aurais-tu profané // l'eau / qui descend des neiges
10 En menant les chevaux // boire / à leur mare bleue

La coupe 1/5 faisant toujours figure d'écart lorsque la syllabe initiale est fortement accentuée, il est naturel que la répétition de ce phénomène ait un caractère insistant (cf. le début du poème *LES LILAS ET LES ROSES*, *supra* p. 220).

Cette coupe figure, redoublée, dans *LA VALSE DES VINGT ANS*, poème dans la première moitié duquel sont multipliés les effets rythmiques :

VIII 8 Bon / comme le bon pain // bon / comme la romaine

L'effet de la coupe 1/5 paraissant essentiellement dû à la présence d'un accent fort sur la syllabe d'attaque de l'hémistiche, il nous a paru logique d'analyser l'effet de l'emploi fréquent des interjections dans le recueil.

c) Rôle des interjections

L'emploi des interjections est un signe incontestable de l'interférence des mouvements affectifs dans l'énoncé. Aragon recourt très souvent à l'apostrophe : il y trouve un moyen de personnaliser le discours et de le rendre plus vivant grâce à l'utilisation du style direct, qu'il s'adresse aux êtres (I 34 *Ô ma femme*, I 45 *Ô mon amour*) ou à des notions qu'il évoque par des métaphores :

III 1 Ô soleil de minuit sans sommeil solitude

XVI 10 Ô carrousel flamand de l'antique sabbat

Le retour fréquent de l'ô du vocatif renforce l'effet de l'apostrophe : on n'en dénombre pas moins de dix-neuf, répartis dans les différents poèmes (à l'exception de CHANT DE LA ZONE DES ÉTAPES, ENFER-LES-MINES et OMBRES, dont le ton est plus descriptif, donc moins personnel). On ajoutera à ces ô : six *ah*, un *oh*, et l'impératif monosyllabique *va*, utilisé deux fois comme interjection dans le sens d'un encouragement familial.

Ces interjections sont trop nombreuses pour que leur rôle puisse être considéré comme négligeable. Si l'on se réfère à l'enregistrement d'Aragon, on constate que le poète prolonge avec insistance l'O initial du poème LES LILAS ET LES ROSES :

XIV 1 Ô mois des floraisons // mois des métamorphoses

Cette interprétation a un caractère nettement oratoire, voire grandiloquent, qui résulte non seulement de l'emploi de cet ô légèrement archaïsant, mais de la juxtaposition des deux accents au tout début du vers. Un vers de structure identique - placé également en début de strophe - produit le même effet de tension dramatique :

VIII 21 Ô classes d'autrefois // rêves évanouis

C'est encore cette même structure, obtenue en frappant la première syllabe de *Parlez* d'un accent affectif justifié par l'impératif et le ton du poème, qui donne son intensité émotionnelle au premier vers du second poème de PETITE SUITE SANS FIL :

VI 1 *Ah* / parlez-moi d'amour // ondes petites ondes

Et c'est par une structure semblable que commence LE TEMPS DES MOTS CROISÉS:

III 1 Ô soleil de minuit / sans sommeil solitude

Les mêmes vers prononcés sans recourir à cet accent subjectif optionnel perdraient de leur pouvoir affectif. On peut se demander si la présence d'une interjection, signe d'ordre émotionnel, ne détermine pas systématiquement un phénomène secondaire de contre-accentuation

résultant de l'accentuation affective du mot qui suit l'interjection :

VII 8 Ce n'est pas l'alouette / Ô Roméos sauvages

IX 27 Ô monde merveilleux / Je tremble Elle est si belle

Le soutien apporté à cet accent par l'assonance (*Roméos*) ou l'allitération (*monde merveilleux*) n'est sans doute pas fortuit.

Que conclure ? La coupe 1/5, s'opposant à une proportion facilement perceptible, s'écarte du schéma traditionnel de l'hémistiche partagé en deux mesures équilibrées du type 3/3, 2/4, 4/2. Son effet se révèle proportionné à l'intensité de l'accent porté sur la première syllabe.

Quand le monosyllabe initial est peu chargé de sens ou d'expressivité (mot outil ou presque) et qu'il ne correspond à aucun changement de ton notable, justifiant un accent de «démarcation», l'hémistiche 1/5 produit un effet semblable à celui de l'hémistiche monogroupe, c'est-à-dire un affaiblissement du rythme - effet qui se trouve prolongé au cas où l'accent de la fin de cet hémistiche est atténué par un enjambement. Cet effacement rythmique convient à l'expression de la douceur, de l'intimité ou simplement de la banalité grise.

A l'inverse, une accentuation marquée de la syllabe initiale de l'hémistiche a toujours un caractère provocant : elle attire l'attention, annonce un changement de ton ou l'interférence de l'émotion dans l'énoncé. Aragon l'utilise souvent à des fins oratoires, pour «mobiliser» son public ou pour faire appel à la sensibilité par l'usage des interjections, qui sont des cris du cœur. L'effet de ces interjections est encore souligné par la juxtaposition de l'accent oratoire qui frappe le mot suivant. Ce phénomène de contre-accentuation crée une rupture, ou tout au moins une perturbation sensible dans l'énoncé : on peut s'interroger sur la part de ce phénomène dans l'expressivité généralement reconnue à la coupe 1/5.

4) La contre-accentuation

a) Contre-accentuation et rime

On sait, grâce aux nombreuses déclarations d'Aragon à ce sujet, quelle importance il accordait, à l'époque du C.C., à la rime en particulier et aux combinaisons sonores en général. On ne sera donc pas étonné de rencontrer en fin de vers des mots qui semblent avoir pour «raison»

essentielle de leur présence à cette place leur aptitude à composer des rimes nouvelles et remarquables. La structure de certains vers paraît déterminée avant tout par l'agencement des rimes.

Ainsi ne faut-il sans doute pas chercher à tout prix de valeur stylistique propre aux phénomènes de contre-accentuation en fin de vers, quand la juxtaposition de mots normalement accentués résulte de la création de rimes exceptionnelles : VI 37 *nos fils aiment* / 38 *défi sème*, VIII 25 *vivre est-ce*, citées en exemple par Aragon, dans *La Rime en 1940* (p. 74), auxquelles on ajoutera IX 35 *à son alphabet lire*. Les éléments de ces rimes dissyllabiques sont rassemblés dans un mot-synthèse qui ne porte qu'un seul accent : *emphysèmes* (VI 39), *ivresse* (VIII 27), *délire* (IX 36). Aragon écrit, dans le même article, que «le mot *emphysèmes* est la résolution de l'accord deux fois tenté». Cette déclaration confirme notre sentiment que le lecteur doit «tenter» cet accord, et par conséquent éviter que ne se heurtent les deux syllabes accentuées à la fin du vers. Sa tâche est facilitée par le fait que les quatre vers en question ont une structure syntaxique et phonique particulièrement liée (liaison consonantique ou élision à la césure)

VI 37 Nous ne comprenons rien // à ce que nos fils / aiment
 38 Aux fleurs que la jeunesse // ainsi qu'un défi / sème

VIII 25 Que savent-ils du monde // et peut-être vivre / est-ce

IX 35 Hélène pour pouvoir // à son alphabet / lire

et il est aisé de rendre la fin du vers intelligible par un simple ralentissement du mouvement, qui allonge la durée de la onzième syllabe tout en réservant l'accent mélodique à la douzième. Ainsi l'attention est-elle attirée sur la virtuosité de la rime plutôt que sur le sens des mots qui la composent.

Il en est de même pour les rimes qui entraînent l'utilisation, à la douzième syllabe, d'un proclitique souvent précédé d'un mot plein normalement accentué :

IV 2 Du lundi au
 3 Dimanche l'idiot speaker te *dédie* Ô
 4 Silence ...

(à ces rimes répondront *en rade lo* (6) et *radio* (7) au quatrain suivant) ;

- V 8Un bal où
 9 Ni toi ni moi n'étais...

(qui rime avec *jaloux* au vers 10) ;

- 27où Renaud s'est épris d'*Armide et l'*
 28 Aime sans en rien dire ...

(qui rime avec *Infidèles*, 29) ;

- IX 24quand sa lèvre est l'*M où*
 25 Renaît le mois de Mai dès la première moue

Toutes ces fins de vers fournissent une homophonie qui s' étend sur deux syllabes ; et Aragon a veillé, d'autre part, à ce que les deux dernières syllabes du vers soient étroitement unies par le sens comme par l'organisation phonique.

L'enregistrement par Aragon du poème *LES YEUX D'ELSA*, publié au début du recueil du même nom, qui a directement succédé au *Crève-Cœur*, nous informe sur la façon dont le poète concevait la diction des rimes de ce genre. Nous citerons la strophe dont le premier vers est terminé par une rime complexe avec proclitique :

Cachent-ils des éclairs dans cette lavande où
 Des insectes défont leurs amours violentes
 Je suis pris au filet des étoiles filantes
 Comme un marin qui meurt en mer en plein mois d'août

Notre impression est confirmée³ : pour que la rime complexe soit perçue comme une entité, la voix évite le choc accentuel, qui est remplacé par la modulation mélodique convenant à l'intonation suspensive nécessitée par l'enjambement. L'accent de fin de vers se répartit sur les deux dernières syllabes.

Cette «harmonisation» de la fin du vers pour éviter le tamponnement accentuel n'est réalisable, cependant, que lorsque l'organisation verbale du vers et le ton du poème s'y prêtent. On prendra comme exemple, a contrario, un autre vers, terminé par un proclitique qui participe à la composition d'une rime dissyllabique ; l'impression est toute différente :

³ Hypothèse vérifiée par l'interprétation d'Aragon pour Radio-France (cf. *supra* p. 19).

- VIII 29 Bon par-ci bon par-là Bon bon bon Je *pars mes*
 30 Chers amis Vingt ans Bon pour le service armé

L'adjectif possessif *mes* n'y apparaît pas comme le prolongement naturel de la onzième syllabe, à laquelle il n'est lié étroitement ni par le sens, ni par quelque enchaînement phonique. L'expression *mes/Chers amis* étudiée plus haut (p. 63) est à cheval sur deux vers qui appartiennent au seul poème du C.C. qui ait, de toute évidence, été conçu avec le souci de privilégier le rythme accentuel. Le vers 29 commence par une succession régulière de mesures de trois syllabes qui rappelle le rythme martelé d'un grand nombre de vers de la première moitié du poème, rythme ternaire ou binaire. Au vers 29, ce rythme s'accélère : dans chacune des trois premières mesures sont accentuées la première et la troisième syllabes et la juxtaposition des accents renforce le martèlement :

Bon par-ci / bon par-là / Bon bon bon / Je pars mes

Au début de la quatrième mesure correspond un changement de ton et le passage à la première personne est souligné par une modification rythmique : contrairement aux mesures précédentes, la quatrième commence par une syllabe atone. De plus, la onzième syllabe reçoit l'accent de groupe syntaxique et la douzième l'accent de fin de vers et rien ne permet d'associer ces deux syllabes dans la modulation complexe que nous avons suggérée pour les exemples précédents. Or un second phénomène de contre-accentuation intervient à la fin de l'hémistiche suivant, le premier du vers 30, pourvu, comme le vers 29, d'une structure inhabituelle qu'il est impossible de «réduire» par un regroupement quelconque :

Chers amis / Vingt ans / Bon / pour le service / armé

Le caractère franchement irrégulier du distique VIII 29-30 est dû non seulement à l'accumulation des accents, à l'asymétrie de la structure accentuelle qu'ils déterminent, mais aussi à l'effet de la double contre-accentuation. Le rythme heurté concorde avec le style haché, expression du désarroi : la phrase se morcelle, la voix comme le raisonnement se brise. Ajoutons que ce désordre accentuel servira à la mise en valeur, par contraste, de la régularité rythmique quasi mécanique du distique suivant, prolongé d'un unique octosyllabe qui clôt le poème, avec un apaisement raisonné, une profession de solidarité du quadragénaire avec ceux qui ont *vingt ans* :

- VIII 39 J'oublierai / j'oublierai / j'oublierai / j'oublierai
 40 La val/se des vingt ans // m'entraî/ne j'oublierai
 41 Ma quarantaine / en l'an quarante

On relève des cas de contre-accentuation à la rime de plusieurs vers dont le ton est particulièrement chargé d'émotion. Le phénomène est associé :

- à un élan résolu, un sursaut d'espoir

- V 19 Mais si Parlez d'amour encore et qu'amour / rime
 20 Avec jour avec âme...

- à un accès de désespoir

- VII 49 Avant ah tous les mots fleuris là-devant / flanchent

(on note le morcellement rythmique du vers)

- à la frayeur

- XVI 13 Apocalypse époque Espace où la peur / passe

- au passage soudain à un ton intime

- III 45 Je suis à toi Je suis à toi seule J'adore
 46 La trace de tes pas le creux où tu te mis
 47 Ta pantoufle perdue ou ton mouchoir Va / dors
 48 Dors mon enfant craintif Je veille c'est promis

Ici encore la rupture de l'énoncé n'est pas limitée à la fin du vers. Elle se poursuit au vers suivant, dont la syllabe initiale reprend l'impératif *dors* de la fin du vers 47. Aucune disharmonie notable dans cette strophe, mais plutôt une déstructuration du vers, qui se rapproche de la prose sous l'effet du morcellement syntaxique (on a noté la succession de trois propositions indépendantes au vers 48).

L'effet de discordance résultant de la contre-accentuation est encore renforcé lorsque le phénomène s'accompagne d'une rencontre peu harmonieuse des consonnes en contact. On en citera deux exemples :

- IV 1 Hilversum Kalundborg Brno L'univers / crache

Il s'agit de vers exceptionnels, appartenant tous deux à PETITE SUITE SANS FIL. L'effet de disharmonie n'y est certainement pas fortuit. Le tamponnement accentuel en fin de vers s'ajoute à d'autres accidents rythmiques (déjà étudiés, notamment *supra* p. 161 pour le v. IV 1 et p. 142 pour le v. VI 29). On reviendra sur le premier de ces vers dans les prochaines pages, la contre-accentuation à la rime n'étant que l'écho du même phénomène répété à l'intérieur d'un vers unique en son genre.

b) Contre-accentuation et hémistiche 5/1

Les hémistiches 5/1 sont très rares dans la poésie en général. Ils allient deux phénomènes contraires à l'harmonie du vers : la répartition syllabique disproportionnée des mesures et le choc accentuel final.

Même si, dans quatre vers, l'organisation syntaxique se prête à un découpage 5/1, on peut se demander si cette structure a une existence réelle dans le recueil. Nous avons vu précédemment que l'accentuation secondaire dépend non seulement du sens mais du ton du vers, aussi bien que de son organisation sonore ou rythmique. C'est pourquoi nous ne considérons pas comme de véritables hémistiches 5/1 ceux où la juxtaposition de deux syllabes accentuées à la fin du vers découle de la fabrication d'une rime exceptionnelle.

Un vers toutefois mérite une interprétation stylistique : l'avant-dernier du poème TAPISSERIE DE LA GRANDE PEUR, dont nous citerons les trois vers finals :

- XVI 30 Encore un pas Je vais mourir va-t-en Marie
 31 La beauté des soirs tombe / et son aile marie
 32 A ce Breughel d'Enfer un Breughel de Velours

Ce poème décrit, au moyen d'une juxtaposition d'images désolées ou terrifiantes, le spectacle apocalyptique de la «débâcle» et de l'«exode» de 1940. Aux paroles pathétiques du vieillard agonisant - *Je vais mourir va-t-en Marie* - succède, avec un effet de contraste saisissant, l'évocation de la beauté du soir qui tombe, beauté de la nature indifférente au malheur de l'homme (variation sur le vers de Victor Hugo : «Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe» dans DEMAIN DÈS L'AUBE). Le poète suggère le caractère pictural et tragique de ce contraste avec une économie de moyens étonnante, par le seul nom des deux frères peintres

avec leurs surnoms évocateurs des deux aspects de la réalité décrite. La douceur du soir d'été avec ses couleurs délicates - celles que l'on admire dans les toiles de Breughel de Velours et qui lui ont valu son surnom - s'oppose à la barbarie de *l'enfer* de la guerre. Il est donc bien venu qu'après le morcellement prosaïque des vers 29 et 30, vienne un vers particulièrement harmonieux : c'est pourquoi, au lieu de marquer la construction grammaticale par une coupe 5/1 - qui conviendrait à une évocation brutale, du type «Des morceaux de fer tombent» - on équilibrera la structure du vers 31 en désaccentuant partiellement la syllabe *soirs* pour donner au vers un mouvement régulier, tout au plus ralenti à la fin du premier hémistiche

La beauté / des soirs tombe // et son ai/le marie
 3 2 + 1 3 3

qui se prolongera, au vers final, avec l'élargissement apporté par les deux hémistiches quasi monogroupes et parallèles. Les procédés d'enchaînement phonique (césure sur élision et coupe enjambante) participent à l'harmonie du vers. Il reste cependant que le découpage 5/1 (ou 3 + 2 + 1) figure pour l'œil. Faut-il attribuer à la conscience visuelle, à un vestige d'accent demeurant sur *soirs*, ou simplement au contraste rythmique entre le vers 31 et les vers précédents, l'impression que la structure de cet hémistiche n'est pas sans suggérer la chute progressive du jour ?

On doit reconnaître que la coupe 5/1 est trop peu représentée dans *Le C.C.*, où elle résulte surtout de la réalisation de rimes exceptionnelles, pour qu'on lui attribue une valeur expressive propre. L'unique occurrence où cette coupe existe indépendamment de la rime ne permet pas de tirer une conclusion valable, le poète l'intégrant habilement dans un vers harmonieux où son effet est opposé à celui qui s'attache généralement à cette structure peu agréable à l'oreille.

c) Contre-accentuation à l'intérieur du vers

La juxtaposition de deux syllabes accentuées reste exceptionnelle dans le corps du vers. Ce télescopage accentuel s'oppose à la fluidité. L'effet de la contre-accentuation ne mérite d'être pris en compte que si l'existence des accents en question est incontestable. Ainsi n'entend-on pas de heurt accentuel à la césure lorsque celle-ci est affaiblie par un enjambement :

- XX 9 Aurais-tu profané // l'eau qui descend des neiges
 10 En menant les chevaux // boire à leur mare bleue

Le phénomène dépend parfois d'une option individuelle, destinée, par exemple, à souligner l'effet du rejet à la césure

- III 2 Dans les logis déserts // d'hommes / où vous veillez

alors qu'une scansion ternaire affaiblirait l'accentuation de *déserts* et amortirait le choc accentuel

Dans les logis / déserts d'hommes / où vous veillez

La contiguïté de deux accents dont l'un est d'ordre purement affectif n'entraîne pas de contre-accentuation brutale. Celle-ci apparaît comme un phénomène accessoire qui vient à l'appui d'un autre phénomène, par exemple l'accentuation d'une interjection au début d'un hémistiche, pour souligner le ton oratoire (cf. *supra* p. 223 sq.).

La juxtaposition de deux syllabes fortement accentuées est susceptible de créer deux effets différents : une rupture de la chaîne parlée et un renforcement du rythme accentuel. Ces deux effets ne sont d'ailleurs pas incompatibles.

L'effet de rupture est sensible lorsque la phrase commencée est brusquement interrompue par une interjection, expression du désarroi :

- I 48 Du muguet que nous n'irons pas cueillir avant
 49 *Avant / ah /* tous les mots / fleuris / là-devant / *flanchent*

Une nouvelle rupture, à la fin du vers (*là-devant / flanchent*), produit une impression d'effondrement, qui mettra en valeur, par contraste, le sursaut de confiance et le message d'espoir final (vers 52 à 60).

La contre-accentuation accroît l'effet d'accumulation produit par une énumération d'éléments hétéroclites, en même temps qu'elle attire l'attention sur celui qu'elle introduit, élément à portée symbolique :

- IX 44 Egyptiens Gaulois Romains / *Francs* sans framées

Dans le vers plusieurs fois cité,

- IV 1 Hilversum Kalundborg Brno L'univers crache

l'effet de contre-accentuation n'est pas limité aux deux dernières syllabes du vers. Dans les noms des postes étrangers énumérés - *Hilversum Kalundborg Brno* - la première syllabe reçoit l'accent tonique régulier dans la langue du pays où ils sont situés, ce qui n'empêche pas l'accentuation typiquement française de leur dernière syllabe : on sait que cette prononciation mixte est traditionnelle en France. Le choc accentuel souligne le heurt des consonnes initiales et finales pour créer un effet de disharmonie unique.

Mais la juxtaposition de deux syllabes accentuées n'est pas toujours synonyme de désordre affectif ou même rythmique. Elle produit parfois une délimitation nette des segments métriques traditionnels, hémistiches ou mesures ternaires, dont elle renforce le parallélisme :

XIV 1 Ô mois des floraisons // mois / des métamorphoses

XV 7 Noms / de grisou // Puits / de fureur // Ter/res cruelles

Dans le premier vers de *LA VALSE DES VINGT ANS*, elle bat la mesure pour marquer le rythme ternaire de la «valse» :

VIII 1 Bon / pour le vent // bon / pour la nuit // bon / pour le froid

Plus loin elle souligne le retour à la structure binaire :

VIII 8 Bon / comme le bon pain // bon / comme la romaine

Il suffit de comparer l'effet du vers 1 avec celui du vers 2, qui a la même structure à l'exception de la contre-accentuation, pour juger du rôle de ce phénomène :

VIII 2 Bon pour la marche / et pour la boue / et pour les balles

Que ressort-il de cette brève analyse des phénomènes de contre-accentuation ? Tout d'abord que la présence d'accents contigus doit être indiscutable pour être génératrice d'effet marqué.

Dans une douzaine de vers, la contre-accentuation résulte de la composition d'une rime inhabituelle : il n'y a pas lieu de marquer le phénomène par une double accentuation, mais, au contraire, d'associer les deux accents dans une modulation souple pour que la rime fasse l'objet d'une perception globale.

Dans un très petit nombre de cas, la juxtaposition des accents

rompt l'harmonie du vers et souligne le désordre accentuel, harmonique, syntaxique, qui traduit le désarroi affectif de l'homme confronté à une situation qu'il ne comprend ni ne maîtrise.

Dans quelques autres vers, enfin, ce phénomène a pour principal effet de délimiter nettement les segments métriques et de contribuer ainsi à renforcer les combinaisons métriques.

5) La suraccentuation

a) Son effet

La plupart des vers précédemment étudiés, où un phénomène de contre-accentuation provoque une modification rythmique sensible, donnent aussi une impression de suraccentuation. Cette impression est justifiée : la majorité de ces vers possèdent une structure de base binaire, à l'intérieur de laquelle l'introduction d'un ou deux accents supplémentaires provoque une perturbation de la belle ordonnance traditionnelle binaire à quatre accents. Le début du poème VINGT ANS APRÈS en fournit un exemple :

- | | | |
|---|---|---|
| I | 1 | Le temps a retrouvé son charroi monotone |
| | 2 | Et rattelé ses boeufs lents et roux c'est l'automne |
| | 3 | Le ciel creuse des trous entre les feuilles d'or |
| | 4 | Octobre électroscope a frémi mais s'endort |

Le «tétramètre» traditionnel initial 2/4/3/3 est suivi d'un vers qui s'intègre dans la structure non moins traditionnelle 4/2/3/3

Et rattelé / ses boeufs / lents et roux / c'est l'automne

dont la troisième mesure a toutefois la caractéristique de contenir deux adjectifs de sens bien distinct, susceptibles de recevoir chacun un accent - *lents* et *roux* - et rien ne justifie qu'on se laisse entraîner à désaccentuer le premier, à seule fin de donner au vers un profil banal. L'accentuation de *lents* a une valeur stylistique : l'introduction d'un accent «excédentaire» a pour effet de ralentir le mouvement du vers conformément au sens. On ne peut attribuer ce ralentissement à la contre-accentuation de part et d'autre de la césure, car, en raison de l'enjambement (nom + adjectifs épithètes), l'accent de *boeufs* est très affaibli. Le ralentissement du mouvement est essentiellement dû à la

présence, dans le vers, d'un accent de plus qu'au vers précédent, dont la structure parfaitement classique imprime au début du poème un caractère traditionnel qui fera percevoir toute différence comme un écart.

On rencontre un phénomène comparable dès le vers suivant (3), qui s'insère également dans un moule régulier

Le ciel / creuse des trous // entre les feuil/les d'or
 2 4 4 2

en même temps qu'il se distingue par la richesse de son organisation verbale et phonique, que le maintien de l'accent de mot sur le verbe *creuse* met en valeur (on note le jeu expressif des récurrences consonantiques, comme l'assonance vocalique approximative : *creuse/feuilles*). Après le léger ébranlement rythmique introduit par les vers 2 et 3, le groupe des quatre premiers vers du poème se clôt par un vers à la structure parfaitement classique et harmonieuse 2/4//3/3, qui reproduit exactement celle du vers initial.

b) Rééquilibrage rythmique du vers

L'interprétation orale d'un poème exige beaucoup de vigilance : le lecteur risque de céder spontanément à la tendance instinctive - et parfois justifiée - qui le pousse à donner au vers la structure la plus équilibrée. Nous illustrerons ce risque au moyen d'un vers emprunté au début de la seconde strophe du poème AH PARLEZ-MOI D'AMOUR :

V	7	Vous parlerez d'amour	La valse et la romance
	8	Tromperont la distance et l'absence	Un bal où
	9	Ni toi ni moi n'étais va s'ouvrir	Il commence

Il serait en effet tentant de donner au vers 9 la structure simple

Ni toi ni moi / n'étais / va s'ouvrir / Il commence
 4 2 3 3

associant les deux éléments *toi* et *moi* dans une perception globale à valeur symbolique. Or cette scansion a le défaut de laisser inaccentué le pronom *toi*, qui apparaît pour la première fois dans le poème : le poète, présent dès le premier vers (*Ah parlez-moi d'amour*), n'a encore évoqué les autres que par un *vous* - pluriel vague puisqu'on ne sait exactement à qui il s'adresse - et un *on* répété, vague aussi puisqu'il est à la fois «je» et

«nous» (*voici les jours où l'on / Doute où l'on redoute où l'on est seul on s'écrit*). L'introduction du pronom *toi*, singulier à valeur intime, apporte la précision attendue, la note affective en accord avec le sens et le ton lyrique. Ce changement de ton était déjà annoncé par la rupture syntaxique avant la fin du vers 8. La multiplication des accents, la brièveté de la fin du vers, avec la proposition isolée *Il commence*, traduisent l'émotion qui assaille le poète. Comme c'est presque toujours le cas dans le recueil, l'ébranlement rythmique reste sans suite : des vers de structure parfaitement régulière rendront à la fin de la strophe l'harmonie un instant perturbée. Toutefois la tension émotionnelle subsiste et la strophe se termine par un vers riche en mots expressifs qui composent le *mot immense* évoqué au vers 11, grâce au jeu des récurrences et des moyens d'enchaînement phonique que constituent l'élision et la liaison consonantique :

V 12 La nuit / s'ouvre / et le ciel / aux chansons/de deux sous

C'est également un changement de ton qu'indique la multiplication des accents au vers VI 42 : le passage au style direct, qui rend plus pathétique un vers dont le rythme est soutenu par le parallélisme syntaxique et l'architecture sonore :

VI 42 L'un dit / Ma fem/me est morte // et lui / sa fem/me est folle

La coïncidence presque exacte des trois systèmes rythmique, phonique et syntaxique produit une impression de facilité quelque peu schématique, qui explique que l'on ait pu reprocher à Aragon, à propos de ses vers de *Résistance*, d'avoir composé «des vers de mirliton».

Inversement, quand la multiplication des accents s'ajoute à un phénomène de discordance très marqué, elle peut renforcer l'impression de désordre rythmique. Aragon utilise ce moyen pour suggérer l'affolement des oiseaux et mettre en relief deux adjectifs monosyllabiques expressifs :

V 22 Et les oiseaux ont peur des hommes fous par les
23 Brancha/ges noirs et nus / que l'hiver blanc / dégrime

Plus les mots accentués sont nombreux dans un vers, plus l'effet d'accumulation est perceptible :

VIII 22 Quin/ze sei/ze dix-sept // écoutez / Ils fredonnent

(on note le contraste rythmique avec l'hémistiche 1/5 précédent : *rê/ves évanouis*) ;

IX 12 Des son/ges décimés // Marthe / Eli/se ou Marie

XVI 18 Un ours / Un châle / Un mort // comme un soulier / perdu

(la structure de ce dernier contraste avec le ternaire 4/4/4 qui le précède : *les chariots / bariolés / de literies*).

Comme on l'a déjà remarqué (cf. *supra*, p. 232), le heurt de la contre-accentuation se conjugue avec l'effet de la suraccentuation pour l'accroître (vers IV 1, IX 44) et cet effet est encore multiplié quand le morcellement rythmique affecte deux vers consécutifs (VIII 29-30).

Il arrive toutefois que l'effet de la multiplication des accents ne soit pas perturbateur. Dans un vers apparemment dépourvu de structure, elle permet parfois des regroupements syllabiques capables de rétablir un rythme ébranlé, comme au vers XI 4 :

XI 1 J'écoutais les longs cris des chalands sur l'Escaut
2 Et la nuit s'éveillait comme une fille chaude
3 La radio chantait Elle ne blesse qu'au
4 Cœur ceux qu'atteint cet air banal où l'amour rôde

La création de l'étonnante rime *l'Escaut / blesse qu'au* a pour conséquence le rejet de *Cœur* au début du vers 4. Ce mot rejeté, chargé d'expressivité, n'est pas pour autant détaché du reste du vers : le regroupement des quatre premières syllabes pour former la première mesure d'un alexandrin ternaire 4/4/4 n'a pas pour seul avantage de renforcer l'unité du vers en effaçant la rupture après *Cœur*, il détermine une forme complexe, la structure de base 4/4/4 se trouvant enrichie par le découpage de chaque mesure :

Cœur / ceux qu'atteint // cet air / banal // où l'amour / rôde
1 + 3 2 + 2 3 + 1

La régularité obtenue est fondée sur l'égalité des trois mesures de quatre syllabes, et renforcée par la symétrie des deux séquences disposées en chiasme de part et d'autre d'une césure virtuelle.

c) *Cas litigieux*

Vers trop riches en mots pleins. — Certains hémistiches ont une organisation verbale telle que deux mots sont susceptibles de recevoir un accent secondaire. Prenons-en pour exemple le vers

VII 58 Que si le soleil brille / et si l'amour frissonne

qui ne présente aucune ambiguïté apparente. Et pourtant il faut choisir : ou bien privilégier l'organisation logique et le parallélisme parfait des deux hémistiches en accentuant les conjonctions

Que si / le soleil brille // et si / l'amour frissonne

ou, au contraire, mettre l'accent sur le message affectif en faisant porter un accent interne non sur les mots d'articulation mais sur les substantifs sujets plus évocateurs

Que si le soleil / brille // et si l'amour / frissonne

Cette dernière interprétation, qui a l'inconvénient de donner au vers une structure moins équilibrée - puisque le premier hémistiché a la coupe 5/1, peu naturelle parce qu'asymétrique -, met en évidence le parallélisme métaphorique *le soleil / l'amour*.

On ne saurait renoncer à l'une ou l'autre de ces options, toutes deux nécessaires à la présentation des deux vers qui suivent, apportant le message d'espoir qui constitue la conclusion du poème :

VII 59 C'est que sans croire même au printemps dès l'automne
60 J'aurai dit tradéridéra comme personne

C'est pourquoi on fera coexister, à l'intérieur de chaque hémistiché, l'accent logique et l'accent affectif, dans une scansion très intense, qui mettra mieux en valeur l'organisation phonique du vers :

Que si / le soleil / brille // et si / l'amour / frissonne

L'introduction d'un accent supplémentaire à l'intérieur de l'hémistiché en augmente le poids affectif, la densité ; dans le cas particulier, le ralentissement dû à la multiplication des accents renforce le sentiment d'attente créé par la présence des deux propositions conditionnelles

II. - ALEXANDRINS TERNAIRES

Alors que, dans un alexandrin de type binaire, la présence d'un accent secondaire à l'intérieur de chaque hémistiche a un caractère quasi métrique - puisque cet accent est presque de règle dans l'alexandrin classique traditionnel et qu'il est inhabituel, dans la langue, de ne pas introduire un accent d'appui à l'intérieur d'une séquence de six syllabes - l'accentuation interne des mesures dans les alexandrins de type ternaire a toujours un caractère accessoire : d'une part, le rythme ternaire n'a jamais été codifié, de l'autre, les groupes syllabiques inférieurs à six syllabes sont naturels dans la langue et l'on n'éprouve pas le besoin de recourir à une accentuation d'appui, si celle-ci ne s'impose pas.

Cependant, la suraccentuation interne d'une mesure ternaire n'est pas toujours dénuée d'effet et cet accent supplémentaire peut même jouer un rôle rythmique notable dans deux cas : lorsqu'il tombe sur la sixième syllabe du vers et lorsqu'il participe à la réalisation d'une figure rythmique déterminée.

1) Alexandrins de structure ternaire avec accentuation de la sixième syllabe

Une proportion importante des alexandrins ternaires du C.C. conservent un intermot après la sixième syllabe et même, dans un assez grand nombre de cas (25 vers), la sixième syllabe admet la possibilité d'une accentuation forte (cf. *supra* p. 141 sq.). Ce phénomène permet la coexistence - au moins virtuelle - de deux structures rythmiques pour le même vers, dont l'interprétation est laissée au choix du lecteur.

Nous ne reviendrons pas sur les cas limites assez nombreux dans le recueil et nous bornerons à analyser rapidement l'effet produit par la présence d'un accent secondaire sur la sixième syllabe d'un alexandrin de structure ternaire indiscutable.

a) Césure «pour l'œil»

Cette forme de vers, qui est à l'origine du trimètre romantique, ne présente pas seulement une césure «pour l'œil», comme certains l'ont pensé, mais, comme le note B. de Cornulier (*Théorie du Vers*, p. 105), elle est un signe de l'ambivalence rythmique de nombreux alexandrins, qui semblent participer à la fois des structures 6/6 et 4/4/4.

b) Poids de la tradition

Il semble que l'oreille française, habituée à l'accentuation de la sixième syllabe de l'alexandrin depuis ses origines, soit en quelque sorte rassurée par ce vestige de l'accentuation traditionnelle, comme par le rapport d'égalité qu'elle sauvegarde. Dans les vers de structure 4/4/4, l'accent de la sixième syllabe marque non seulement le milieu du vers mais le milieu de la mesure médiane

IX 8 Le Panthéon // surgit / là-bas // comme un scaphandre
4 2 2 4
pour déterminer une structure rythmique parfaitement symétrique (chiasme) de part et d'autre de l'intermot central.

c) Accent contre-tonique et sixième syllabe

La plupart des alexandrins ternaires ayant un accent sur la huitième syllabe, l'accent contre-tonique frappe la sixième syllabe : cet accent non expressif a un effet régularisateur (cf. cers IX 8 ci-dessus).

d) Expressivité de l'accent maintenu sur la sixième syllabe

La sixième syllabe apparaissant comme privilégiée pour recevoir un accent secondaire, il est normal que les poètes utilisent cet accent à des fins expressives :

- soit en guise d'accent d'insistance sur un mot choisi

VII 56 Ce cœur usé // ce cœur / banal // seront l'aura

- soit pour attirer l'attention sur le mot suivant

III 6 Et barbouillé // de bleu / pani // que les carreaux

On pourrait multiplier les exemples, que l'on trouvera dans notre étude de la sixième syllabe, où nous avons longuement analysé ce phénomène, Même à l'intérieur d'un mot, le vestige d'accentuation de la sixième syllabe peut aussi participer à la mise en valeur de combinaisons phoniques exceptionnelles, par exemple d'une diérèse :

XVI 17 Les chariots / bari-olés / de literies

Et comme nous l'avons déjà noté à propos des vers suivants,

- I
- | | | | |
|----|---|---|---|
| 11 | 6 | 6 | 6 |
| 12 | 6 | 6 | |
| 13 | 4 | 2 | 4 |
| 14 | 4 | 4 | 4 |
| 15 | 4 | 4 | 4 |

l'alexandrin ternaire avec accent sixième, ayant une structure intermédiaire, s'intègre aisément dans une suite de vers de coupe binaire, en même temps qu'il assure une transition qui facilite le passage d'une formule rythmique à l'autre.

2) Créations rythmiques dans le cadre ternaire

Aragon, grand admirateur de Maïakovski, avait fait des essais de poésie à dominante rythmique avant la guerre. On relève dans *Hourra l'Oural* (1934) des vers du type :

Donne donne donne donne
 Nous sommes ceux qui donnons

Puis il y avait renoncé, notre langue se prêtant mal à cette sorte de poésie. Il n'est donc pas entièrement surprenant que son désir de jouer avec les rythmes réapparaisse épisodiquement dans son œuvre, comme en témoignent LA VALSE DES VINGT ANS, dans *Le C.C.*, et ELSA-VALSE, dans *Les Yeux d'Elsa*. Le rythme de base des alexandrins du C.C. est fondé sur un rapport d'égalité syllabique : la majorité des vers sont de structure binaire 6/6 et, parmi les vers ternaires, la plupart sont de type 4/4/4. Or quelques-uns de ces alexandrins ternaires ont une structure complexe déterminée par le retour régulier des accents secondaires.

Le rythme ternaire se «dédouble» dans une dizaine de vers, parmi lesquels nous citerons quelques exemples :

- | | | | | | | | | | | | |
|------|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|
| VII | 46 | 2 | + | 2 | 2 | + | 2 | 2 | + | 2 | |
| VIII | 17 | Enfants-/soldats // roulés / vivants // sans au/tre lit | | | | | | | | | |

- XI 21 Couleur /de terre //et sourds /au monde // avec /des
casques
- XVI 30 Encore / un pas // Je vais / mourir // va-t-en / Marie
- XXII 30 Le froid/ revient // Déjà / le soir// Le cœur/ retarde

Les accents oratoires ou contre-toniques participent éventuellement à cette création rythmique, soutenue souvent par la répétition de structures syntaxiques, identiques ou presque

- I 45 Ô *mon* / amour // ô *mon* / amour // toi *seule* / existe
o + ct o + ct o + ct
- X 25 Ô *Sainte* / Epine // ô *Sainte* / Epi// ne *re*/commence
o + ct o + ct ct
- XI 29 Mais nous /sans yeux // nous *sans* / amour // nous *sans*
cerveau o + ct. o + ct

ou même par le jeu des récurrences phoniques

- XV Terrils/ terrils//ô *py*/rami//des sans /mémoire

Par ailleurs huit vers (dont six sont empruntés à LA VALSE DES VINGT ANS, les deux autres à ENFER-LES-MINES) prennent la forme 1 + 3 répétée :

- VIII 1 Bon / pour le vent // bon / pour la nuit// bon / pour le froid
1 + 3 1 + 3 1 + 3
- 2 Bon pour la marche //et / pour la boue //et / pour les
balles
- 4 Bon / pour l'absence // et / les longs soirs // drô/le de bal
- 7 Bon / pour la peur //pour /la mitraille// et / pour les rats
- 12 Bon /pour l'attente//et / la tempête // et / les patrouilles
- 15 Bon / pour l'amour //et / pour la mort // bon pour l'oubli
- XV 7 Noms / de grisou // Puits / de fureur // Ter/res cruelles
- 20 Rien / n'est à eux // ni / le travail // ni / la misère

Ces variations rythmiques produisent un effet très appuyé, qui est la conséquence de la juxtaposition, à la «jointure» des mesures, de deux syllabes accentuées. Aragon utilise ce phénomène pour marteler le rythme : les vers de ce type, dans les deux poèmes, sont associés à d'autres vers parfaitement symétriques et en général fortement rythmés :

VIII	1	Bon / pour le vent // bon / pour la nuit // bon / pour le froid
		1 3 1 3 1 3
	8	Bon / comme le bon pain // bon / comme la romaine
		1 5 1 5
XV	5	Est-ce Hénin/-Liétard // ou Noyelles/-Godault
		3 3 3 3
	6	Courriè/res-les-Morts // Montigny/-en-Gohelle
		3 3 3 3
	7	Noms / de grisou // Puits / de fureur // Ter/res cruelles
		1 3 1 3 1 3

En fin de compte, il semble clair qu'à l'intérieur d'une structure de base ternaire, les accents secondaires n'ont une valeur rythmique déterminante qu'à condition de créer un rapport de symétrie parfaite :

- soit par une division binaire, grâce à l'accentuation de la sixième syllabe ;

- soit par la répétition de figures rythmiques identiques.

Les alexandrins ainsi obtenus ont une forme qui nous est familière, qu'il s'agisse de l'alexandrin ternaire à sixième syllabe accentuée, ou des formules 2+2 / 2+2 / 2+2 ou 1+3 / 1+3 / 1+3, présentes chez les Romantiques et leurs successeurs :

C'est lui / le pur, // c'est lui / le vrai, // c'est lui le grand !
(V. Hugo, LA FIN DE SATAN, v. 68)

Morts / de Valmy, // morts / de Fleurus, // morts / d'Italie
(A. Rimbaud, *Premiers Vers*, SONNET, v. 10).

Il est bien difficile de dégager une conclusion de cette étude des accents secondaires. Leur rôle est complexe et divers dans «une poésie qui oscille» non «entre le journal et Mallarmé», comme l'écrivait Aragon à propos de la poésie de Pierre Emmanuel (*Chroniques du Bel Canto*, p. 107), mais bien entre le journal (IX 3), la radio (IV 14) et... Victor Hugo, en passant par Lamartine, Apollinaire et bien d'autres, sans compter

quelques retours à des sources plus anciennes.

Pour la détermination de ces accents, une grande part doit être laissée à l'interprétation individuelle : il appartient au lecteur de juger du bien-fondé de la «normalisation» d'un vers à la structure instable ou même anarchique, par l'introduction d'un accent de suppléance, par un regroupement syllabique subtil ou par l'atténuation de l'effet de la contre-accentuation.

Si les accents secondaires ont pour fonction de créer des rapports perceptibles à l'intérieur du vers, l'importance de leur rôle est néanmoins proportionnée à leur force.

Certains vers ont un rythme très marqué. Aragon, qui n'a pas oublié la leçon de Maïakovski, sait utiliser les accents secondaires à des fins différentes :

- pour souligner l'expressivité d'un rejet, d'un mot expressif ou d'un jeu de mots ;

- pour imprimer au vers un ton oratoire, affectif, ou même franchement discordant, en calquant l'accentuation sur celle de la langue parlée ;

- pour créer des combinaisons rythmiques variées, notamment dans LA VALSE DES VINGT ANS.

La fonction séparatrice de l'accent est redoublée, lorsque celui-ci détermine un phénomène de contre-accentuation qui renforce considérablement la structure rythmique. Inversement, le poète n'hésite pas à composer - exceptionnellement, il est vrai - des vers quasiment sans rythme, dans lesquels seuls le compte des syllabes (et encore !) et la rime, le plus souvent fort riche, indiquent qu'il s'agit de poésie et non de prose.

Nos hésitations répétées sur l'existence et la place d'éventuels accents secondaires ne sont que la conséquence de l'effacement du rythme accentuel dans de nombreux vers. Fréquents sont les hémistiches monogroupes, ou quasi monogroupes, où l'introduction d'un accent secondaire semble souvent avoir pour seule fonction de fournir un point d'appui à la voix pour faciliter la diction. Et il est certain que la faiblesse des accents secondaires se conjugue avec les multiples enjambements, à la rime comme à la césure ou entre les mesures du vers ternaire, pour créer l'impression d'enchaînement caractéristique du vers d'Aragon.

D'autres facteurs contribuent certes à donner ce sentiment de fluidité, qui ne dépend pas uniquement de l'organisation syntaxique du vers. Nous avons souvent noté, au passage, l'action liante des récurrences phoniques pour soutenir les débordements de la phrase.

Etant donné l'importance de ces phénomènes sonores, il ne paraît pas inutile de résumer succinctement les principaux procédés d'enchaînement auxquels recourt le poète.

CHAPITRE VII

LES ENCHAÎNEMENTS PHONIQUES

I. - RIME ET RÉCURRENCES PHONIQUES

1) La rime et son orchestration

Aragon a souvent souligné l'importance qu'il attachait à la rime et à son «orchestration» dans le corps du vers. Dès l'époque du C.C., nous l'avons déjà mentionné, il met l'accent sur le rôle fécond de la rime et sur sa fonction tant musicale que symbolique¹. La rime, marquant la fin du vers, produit un effet rythmique notable, auquel nous consacrerons quelques pages. Nous sommes convaincue que — dans *Le C.C.* tout au moins — la rime est véritablement «première» (comme le dit Aragon, cf. Jean Sur, *Aragon, le réalisme de l'amour*, p. 167). Nous avons vu que la plupart des phénomènes de discordance que l'on relève dans le recueil sont la conséquence directe des combinaisons sonores à la rime. La rime mériterait à elle seule une étude détaillée.

La majorité des rimes des alexandrins (55 %) sont riches. Elles n'ont souvent rien à envier aux rimes «milliardaires» préconisées par Banville, puisque leur homophonie s'étend fréquemment sur plusieurs

¹ In *La rime en 1940*, puis *Arma Virumque Cano*, qui servit de préface au recueil qui a directement succédé au C.C. : *Les Yeux d'Elsa*.

syllabes. Même les rimes «enjambées», qu'on a le droit de ne considérer que comme des assonances, sont loin d'être misérables. Et parmi les rimes restantes, toutes ont deux phonèmes communs, à l'exception d'une dizaine dont l'homophonie ne porte que sur la voyelle d'appui de la syllabe finale, mais dont nous pourrions aisément démontrer que leur pauvreté apparente est toujours compensée, d'une manière ou d'une autre. Aragon prend toujours soin de donner à sa rime assez de «matière» pour qu'elle puisse «sonner», conformément à son désir exprimé (cf. *Entretiens avec F. Crémieux*, p. 147).

Le poète s'astreint à faire alterner les rimes, soit selon le système traditionnel (en établissant la distinction suivant «la présence ou l'absence d'un e muet à la fin du mot rimeur» ; *La Rime en 1940*, p. 69), soit selon le principe d'Apollinaire (rimes terminées par une consonne prononcée ou par une voyelle tonique) ; il lui arrive de mélanger les deux systèmes dans le même poème, mais une alternance d'une sorte ou d'une autre existe presque toujours. Or, malgré ce respect manifeste d'une règle ancienne, plus de 60 % des rimes ont une terminaison consonantique prononcée, qui prolonge la sonorité de la rime en même temps qu'elle adoucit la fin du vers. Fait significatif : les trente alexandrins du dernier poème, ELSA JE T'AIME, sont tous terminés par une rime féminine (selon le système traditionnel ou selon le système apollinarien). L'enjambement par la voix d'un vers sur l'autre s'en trouve facilité, surtout quand le vers succédant à la rime consonantique commence par une voyelle (on observe la fréquence du même phénomène chez Lamartine). Cette observation sert d'ailleurs à Aragon pour justifier ses rimes enjambées «où ce n'est pas le sens seul qui enjambe...» (*La Rime en 1940*, p. 72). On multiplierait les exemples montrant cette convergence de l'enjambement phonique et de celui qui est imposé par la syntaxe :

- III 41 Je ne suis pas des leurs enfin parce que l'ombre
 42 Est faite pour qu'on s'aime et l'arbre pour le ciel

On note aussi la fréquence en fin de vers des consonnes spirantes (dont J.P. Chausserie-Laprée signale les vertus liantes, in *L'Information Littéraire*, 1971, n° 4, p. 164).

Mais la notion de rime, pour Aragon, ne se limite pas à l'homophonie des fins de vers. Dans *Arma Virumque Cano* (p. 18) notamment, il s'explique sur sa pratique du «redoublement intérieur de la rime», dont il a «fait un système», et sur la possibilité de bâtir «entièrement le vers sur la répétition triple ou quadruple de la rime» pour s'assurer «que le morcellement de ce fait même devenait impossible». On comprendra

aisément que la multiplication des récurrences des phonèmes de la rime, à l'intérieur du vers comme d'un vers à l'autre, crée un réseau de correspondances qui resserre le tissu phonique et en assure la cohésion. *Le C.C.* offre un choix immense de ces correspondances vocaliques ou consonantiques :

- horizontales (à l'intérieur du vers)

I 48 Et celui de ma *vie* et la *joie* et la *voix*

XV 29 Les toits / se sont assis / sur le sol / sans façon

(dans le dernier exemple, l'allitération en [s] sert à la fois à marquer les limites des unités rythmiques et à les unir entre elles) ;

- ou verticales (d'un vers à l'autre)

I 47 Où je *perds* à la fois le *fil* de mon *poème*

48 Et celui de *ma vie* et la *joie* et la *voix*

Il n'est pas rare que ces correspondances sonores s'étendent sur toute la strophe :

I 45 Ô *mon amour* ô *mon amour* *toi seule existe*

46 *A cette heure pour moi* du *crépuscule triste*

47 Où je *perds* à la fois le *fil* de mon *poème*

48 Et celui de *ma vie* et la *joie* et la *voix*

49 *Parce que j'ai voulu te redire* *Je t'aime*

50 Et que *ce mot fait mal* quand il est *dît sans toi*

(N.B. Nous avons compté comme récurrences le retour de consonnes de même articulation, p/m , t/d , f/v , la distinction entre sourde et sonore étant secondaire).

La deuxième strophe du poème *AH PARLEZ-MOI D'AMOUR* offre un exemple, saisissant, de réseau étroit créé par le jeu des récurrences phoniques entre les rimes et les césures : les six vers reposent sur deux rimes et les hémistiches sur trois homophonies dont deux reproduisent presque les rimes :

- V 7 Vous parlerez d'amour La valse et la romance
 8 Tromperont la distance et l'absence Un bal où
 9 Ni toi ni moi n'étais va s'ouvrir il commence
 10 Les violons rendraient les poètes jaloux
 11 Vous parlerez d'amour avec des mots immenses
 12 La nuit s'ouvre et le ciel aux chansons de deux sous

Le jeu des homophonies rappelle certaines combinaisons de rimes utilisées à la fin du Moyen âge et dont l'emploi renforce l'homogénéité du vers ou assure la liaison d'un vers à l'autre :

- *le vers léonin*, dont les deux hémistiches riment ensemble

IV 3 Dimanche l'idiot speaker te dédie Ô

On relève seulement sept rimes exactes de ce type ; il s'agit le plus souvent d'une assonance (42 fois)

- I 4 Octobre électroscope a frémi mais s'endort

ou d'une allitération (48 fois)

III 5 Qui donc a déchaîné la peur cette bannière

- *la rime brisée*, «qui fait rimer les vers par la césure» (J. Mazaleyrat, *E.M.F.*, p. 187), exactement (47 fois, le phénomène concerne donc 94 vers), ou au moyen d'une assonance ou d'une allitération, (62 fois, 124 vers)

- I 11 Spectres du plein midi revenants du plein jour
 12 Fantômes d'une vie où l'on parlait d'amour

- *la rime batelée* (18 fois), «qui fait rimer la fin du vers avec la fin de l'hémistiché suivant» (*ibid.*) et qui relie les vers les uns aux autres (comme les «bateaux» d'un train de péniches...)

- V 7 Vous parlerez d'amour La valse et la romance
 8 Tromperont la distance et l'absence Un bal où

- *la rime annexée* (129 fois, en comptant dans ce nombre les assonances et allitérations), goûtée de Marot, «qui reprend la syllabe de la rime au début du vers suivant» (*ibid.*) :

- III 47 Ta pantoufle perdue ou ton mouchoir Va *dors*
 48 *Dors* mon enfant craintif Je veille c'est promis

Il s'agit souvent d'une assonance ou d'une allitération :

- I 3 Le ciel creuse des trous entre les feuilles d'*or*
 4 Octobre électroscope a frémi mais s'endort
- III 26 Pourquoi m'arrive-t-il d'entendre ou de penser
 27 Si les nuages font au jour des mèches grises

- la rime «en écho» (173 fois), qui reprend le(s) phonème(s) de la rime, voyelle ou consonne, à la fin du premier mot accentué du vers suivant :

- I 25 Vingt ans après Titre ironique où notre *vie*
 26 S'inscrivit tout entière et le songe dévie
- XI 21 Couleur de terre et sourds au monde avec des *casques*
 22 Des *masques* et du cuir barrant nos cœurs soldats

2) Récurrences phoniques étrangères à la rime

Le jeu quasi constant des assonances et allitérations est une des caractéristiques du vers d'Aragon en général. Nous avons déjà cité l'aveu du poète sur ce «goût de l'orchestration auquel trop souvent (il) cède». Il est à remarquer qu'Aragon pourrait avoir emprunté ce terme d'*orchestration* aux Futuristes russes, qui employaient le mot *instrumentovka* qui en est la traduction exacte (cf. M. Gauthier, *Système euphonique et rythmique*, p. 57, n. 31).

Les récurrences phoniques peuvent être indépendantes des limites de mot, de mesure, d'hémistiche, et même de vers, puisque le tissu sonore auquel elles participent s'étend souvent sur plusieurs vers ; la délimitation des mesures en est alors rendue plus incertaine. Il n'est pas exceptionnel non plus qu'il y ait correspondance entre ces retours sonores et la structure métrique du vers, que le poète renforce :

- en soulignant les syllabes accentuées

- IX 37 C'était un *soir* / de *Troie* / en *proie* / aux bien-aimées
- X 17 *Personne* / n'eût osé / lui donner / des paroles

- en marquant les limites de l'hémistiche ou de la mesure

XX 22 *Sont leur refuge d'ombre / et leur abêtissoir*

IX 25 *Renaît / le mois de Mai / dès la première moue*

Les consonnes, à l'égal des voyelles, semble-t-il, jouent un rôle important dans «l'architecture phonique du vers», pour reprendre le titre d'un article de J.P. Chausserie-Laprée (*L'Information Littéraire*, 1973, n° 4, pp. 170 à 178). La symétrie des homophonies entre les syllabes accentuées du premier quatrain de SANTA ESPINA montre clairement que l'organisation sonore de nombreux vers d'Aragon a un caractère architectural :

X 1 Je me souviens d'un air qu'on ne pouvait entendre
3 Sans que le cœur battît et le sang fût en feu
3 Sans que le feu reprît comme un cœur sous la cendre
4 Et l'on savait enfin pourquoi le ciel est bleu

Et chaque poème du C.C. fournirait des exemples significatifs de récurrences sonores disposées suivant les schémas les plus variés, évoqués par J.P. Chausserie-Laprée ou M. Gauthier. Ce dernier signale l'intérêt que les Futuristes russes et en particulier Ossip Brik, le beau-frère d'Elsa Triolet, portaient aux «répétitions phoniques» (*Système euphonique et rythmique*, p. 58). Il rapporte même l'analyse que font René Wellek et Austin Warren (*La Théorie Littéraire*, p. 219) du «travail» d'Ossip Brik. Nous reproduisons une partie de cette longue citation : «(Il) a classé les figures phoniques possibles d'après le nombre de sons répétés, le nombre des répétitions, l'ordre dans lequel se suivent les sons dans les groupes répétés, et la position des sons dans les unités rythmiques. Cette classification, par ailleurs très utile, doit être précisée par des divisions supplémentaires. On peut distinguer des répétitions de sons rapprochés à l'intérieur d'un même vers, de sons intervenant au début d'un groupe et à la fin d'un autre, à la fin d'un vers et au début du suivant ; au début des vers ou enfin en position finale...» Or il est connu que Maïakovski, à la fois «futuriste» et proche d'Ossip Brik, a tiré des effets inédits des répétitions de sons. Aragon doit-il beaucoup à l'influence de son beau-frère dans ce domaine, directement ou par l'intermédiaire de Maïakovski ? On sait qu'en France, à la même époque, certaines œuvres poétiques révèlent aussi un art consommé des combinaisons sonores chez leur auteur : la poésie de P. Valéry comme

ses écrits théoriques en témoignent.

Il apparaît incontestable que c'est essentiellement à la virtuosité d'Aragon dans la pratique de l'assonance et de l'allitération qu'est due l'impression d'homogénéité donnée par la grande majorité des vers du C.C.. Point n'est besoin d'analyse subtile pour déceler la «trame» consonantique du tissu sonore dans des vers tels que

V 12 La nuit s'ouvre et le ciel aux chansons de deux sous

ou des échos multipliés

XVI 17 *Les chariots bariolés de literies*

On peut aussi penser que c'est l'abus de ce procédé qui communique parfois au vers un côté «clinquant» qu'on a pu reprocher au poète.

L'analyse des correspondances phoniques nourrirait une étude approfondie ; ce bref exposé, fort incomplet, donne un aperçu du rôle des homophonies dans le maintien de l'unité du vers, de la strophe, et même du poème puisqu'il n'est pas rare que leur jeu s'exerce d'une strophe à l'autre.

II. - AUTRES MODES DE LIAISON PHONIQUE

Aragon fait appel à d'autres moyens d'ordre phonique pour «tresser» ses mots, pour que le vers puisse être perçu - sauf exception délibérée - comme le mot total, le mot phonétique, dont le poète n'était d'ailleurs pas le premier à concevoir la possibilité (les commentaires de P. Valéry sur l'œuvre de Mallarmé et sur ses propres poèmes, notamment, en témoignent).

1) Liaison consonantique et élision

On parle couramment de la «chaîne syllabique» française. P. Léon, qui a enseigné notre langue à l'étranger et s'est soucié de corriger la prononciation de ses étudiants, insiste sur la «syllabation ouverte» du français. Il semble inutile de discuter le problème de la délimitation de la frontière entre les syllabes, en particulier lorsque le mot accentué a une terminaison féminine, puisqu'il n'a jamais été mis en doute que le rythme du vers est déterminé par le retour de l'accent (cf. H. Morier, *Le moment de l'ictus*) et non par la séparation visuelle des mots. Il n'empêche que le

poète ne construit pas sa poésie avec des syllabes mais avec des mots porteurs de sens ; et son lecteur, comme M. Jourdain pour la prose, n'a le plus souvent même pas conscience du découpage syllabique opéré par la voix. Il n'y a pourtant aucune différence pour l'oreille - comme l'avait justement noté Apollinaire - entre la prononciation d'un mot terminé par un *e* caduc et celle d'un mot terminé par une simple consonne prononcée. Comme l'illustrent deux exemples tirés du même poème :

VIII 2 Bon pour la *mar*che *et* pour la boue et pour les balles
15 Bon pour l'*am*our *et* pour la mort bon pour l'*ou*bli

Les mots sont pareillement emboîtés les uns dans les autres. L'effet de l'unique cas d'absence d'élision (à l'intérieur du vers IX 11) n'en est que plus saisissant. Ce phénomène de concaténation syllabique, nous l'avons vu, voile les articulations métriques, aussi bien celle de l'hémistiche

XXII 25 Le soleil est *pareil* // *au* pianiste blême

que celle d'une mesure ternaire

VIII 12 Bon pour l'*att*ente / *et* la *temp*ête / *et* les *patrouil*les

Les chiffres sont assez significatifs de la fréquence des enchaînements : dans 15,5 % des alexandrins, les hémistiches sont enchaînés par une élision (11 %) ou une liaison consonantique (4,5 %). On constate également qu'environ 20 % des mesures sont emboîtées au moyen d'une élision (15 %) ou d'une liaison (5 %).

2) L'*e* caduc compté

a) Généralités sur les coupes

Les commentaires sur le rôle de l'*e* caduc dans la poésie ne manquent pas. En position pré-vocalique, son amuïssement total lui ôte toute valeur métrique et ne gêne en rien l'enchaînement syllabique. Mais lorsque l'*e* caduc qui termine un mot accentué se trouve placé devant un mot à initiale consonantique, il sert de voyelle d'appui à une syllabe traditionnellement comptée. Le caractère particulier de cette syllabe a été perçu par les poètes dès les débuts de notre poésie.

En effet les hésitations des poètes du XII^e siècle, lorsqu'ils utilisaient un mot à terminaison féminine à la césure, montrent que ceux-

ci avaient conscience de l'anomalie de cette syllabe atone : ou bien ils l'excluaient du compte syllabique (césure épique) ; ou bien ils la dotaient de la même valeur que les autres syllabes en lui faisant occuper la place de l'accent de fin d'hémistiche (césure lyrique). Mais cette dernière solution n'était possible que parce que le vers était alors toujours chanté et que l'accent musical suppléait à la faiblesse accentuelle de la syllabe atone dans la langue courante. Le choix de l'une ou l'autre césure dépendait du genre de poésie (épique ou lyrique) et de l'origine des poètes (trouvères ou troubadours). Une troisième possibilité existait : compter l'*e* comme la première syllabe du second hémistiche (césure enjambante) : la séparation des hémistiches était alors effacée. Nous avons constaté qu'Aragon - qui s'était toujours passionné pour la poésie du XII^e siècle (cf. son article *La leçon de Ribérac ou l'Europe française*, juin 1941) - n'a pratiqué, dans *Le C.C.*, aucune césure épique ; or ce moyen de couper le vers indique, contrairement à la coupe lyrique, qu'à l'époque où on l'employait, le vers était encore conçu comme la juxtaposition de deux segments distincts ; Aragon concevant le vers comme une association homogène de mots et de sons, il n'est pas étonnant qu'on ne relève aucune césure épique dans son vers. En ce qui concerne la coupe lyrique et la coupe enjambante, nous avons vu que, si le poète les pratique dans quelques cas isolés, elles sont toujours liées à un enjambement syntaxique, ce qui laisse planer un doute sur l'existence même d'une césure.

La valeur réelle de l'*e* caduc devant consonne, à l'intérieur du vers, reste sujette à discussion. Dans son *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* (p. 150), H. Morier accorde à cette voyelle sept valeurs possibles, allant du degré zéro, qui correspond à l'amuissement total. (c'est la diction d'Aragon pour *l'enn(e)mi* dans son enregistrement du poème LES LILAS ET LES ROSES) au degré 6 de l'*e* devenu tonique du *Moi je* (XII 32) qui rime avec *outrageux* (XII 34). Entre ces deux extrêmes, la durée de l'*e* caduc varie selon divers facteurs :

- les consonnes qui l'encadrent (règle des trois consonnes de Grammont) : «Spectres du plein midi» (I 11)

- l'interprétation personnelle du lecteur, qui peut dépendre soit du ton du passage : plus le ton sera familier, plus la diction du vers se rapprochera de celle de la prose et moins on prononcera les *e* caducs ; soit d'habitudes de prononciation : un Méridional articulera plus nettement les *e* qu'un Parisien... ; soit encore d'un parti pris concernant l'*e* caduc, lié à une doctrine (par exemple, la diction des acteurs classiques).

Or, les observations pertinentes d'H. Morier sur la valeur incertaine de l'*e* caduc affaiblissent sa propre démonstration de l'existence d'une distinction catégorique entre deux sortes de coupes - lyrique ou enjambante - séparant deux mesures dont la première se termine par une syllabe féminine dont l'*e* est compté. Cette démonstration, fondée sur des enregistrements, est clairement expliquée par J. Mazaleyrat, qui y souscrit (*E.M.F.*, p. 175 sq.) et par B. de Cornulier, qui la réfute (*Théorie du Vers*, p. 177 sq.).

Nous emprunterons à H. Morier les termes essentiels de la définition de chacune de ces deux coupes :

- la coupe enjambante «tombe droit après la voyelle accentuée», l'*e* caduc final doit «couler dans la mesure suivante» (*D.P.R.*, article enjambante). Les deux mesures s'enchaînent donc sans discontinuité : *le char/me d'un soir* (XXII 9) ;

- la coupe lyrique, au contraire, «consiste à "couper" le rythme du vers après l'*e* atone...». Choisissons un cas de ponctuation forte :

I 29 Ecoute / Dans la nuit mon sang bat et t'appelle

Cette coupe, qui rompt l'enchaînement verbal, entraîne un «phénomène de déséquilibre» (cf. *D.P.R.*, articles *lyrique* et *syncope*).

Il faut avouer notre scepticisme, a priori, à l'égard d'une démonstration fondée sur des enregistrements, qui sont forcément la transcription d'interprétations individuelles et, de ce fait même, suspects. Seuls les enregistrements par l'auteur de ses propres poèmes nous semblent devoir être pris en compte dans cette sorte d'étude. D'autre part, l'allongement de l'*e* caduc, en cas de coupe lyrique, noté par H. Morier comme la marque d'une interruption de la voix, ne paraît être qu'une conséquence non nécessaire de cette interruption : H. Morier lui-même, dans le même ouvrage (article *syncope*, remarque 2), ne constate-t-il pas que, dans la diction de quelques vers de Verhaeren, notamment

Et la lampe, / qui toujours veille

«l'allongement de la voyelle tonique est tel qu'il empiète sur la valeur de l'atone, laquelle devient des plus ténues...» ?

Nos réserves n'avaient pas pour objet de contester l'existence de la coupe lyrique. Car, si la démonstration expérimentale n'est guère convaincante, les analyses stylistiques d'H. Morier, comme celles de J. Mazaleyrat - ces deux stylisticiens n'étant d'ailleurs pas les premiers à

percevoir la distinction (cf. résumé des principales théories sur la coupe, in *D.P.R.*, 2e édition, p. 708) - suffisent, en revanche, à démontrer qu'il existe en effet des vers à l'intérieur desquels une rupture de la chaîne syllabique est «une nécessité et de grammaire et d'expression». J. Mazaleyrat, à qui nous avons emprunté ces derniers mots (*E.M.F.*, p. 177), illustre ses propos - qui concernent la coupe lyrique, alors que nous leur avons donné un sens moins précis - par la citation de la fin de la tirade d'Hermione, dans *Andromaque* (V 3) :

Adieu. Tu peux partir. Je demeure en Epire :
Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire,
A toute ma famille ; et c'est assez pour moi,
Traître, qu'elle ait produit un monstre comme toi.

Tout en restant convaincue de la nécessité de couper le dernier vers après *Traître*, nous avons voulu vérifier si cette nécessité ne serait pas aussi pressante dans le cas où l'on remplacerait *Traître* par un terme de deux syllabes dont la seconde recevrait l'accent tonique et où le dernier vers serait, par exemple :

«*Félon*, qu'elle ait produit un monstre tel que toi.»

Or, il faut constater que l'effet de rupture est plus marqué dans le vers original. Pourquoi cette différence ? Si l'on s'efforce de négliger le coefficient d'expressivité affectant chaque terme, il apparaît que plusieurs phénomènes se conjuguent pour donner plus de relief à *Traître* qu'à *Félon*. Les deux premiers sont indépendants de la rupture de la chaîne syllabique ; nous les avons déjà étudiés à propos de certains vers du C.C., ce sont :

- l'accentuation de la première syllabe du vers, contraire à nos habitudes de langue et, de ce fait, toujours expressive (cf. *supra*, p. 219 sq.) ;

- l'allongement compensatoire de la voyelle tonique d'un mot à terminaison féminine.

L'effet propre à la coupe lyrique, qui la distingue de toute autre interruption de la voix, semble provenir du fait que l'interruption de la voix, en ce cas, s'ajoute au creux rythmique associé à la présence de toute syllabe féminine, finale de mot, à l'intérieur du vers. Ce phénomène donne une impression de «vide» phonétique, ce vide étant d'ailleurs plus ou moins sensible, selon la durée de l'*e* caduc et celle de l'interruption de la voix.

Ce fait justifie-t-il qu'H. Morier assimile ce phénomène à la syncope musicale (cf. *D.P.R.*, article *syncope*) ? Ce rapprochement ne paraît valable - comme l'avait d'ailleurs pressenti H. Morier (*D.P.R.*, article *lyrique*) - que dans le cas où la syllabe atone occupe la place désignée pour recevoir l'accent métrique : dans l'alexandrin, seule la sixième syllabe répond à cette définition ; ou, à la rigueur, la quatrième d'une mesure ternaire ; et encore faut-il qu'il s'agisse d'un alexandrin de caractère assez traditionnel pour que l'effet «syncopé» soit sensible.

Sans nier l'existence des deux sortes de coupes, dont on perçoit clairement la différence lorsque celle-ci est illustrée par des exemples rigoureusement sélectionnés, on observe néanmoins que la distinction de ces deux modes de passage d'une mesure à l'autre est rarement aussi tranchée que dans les exemples cités, et qu'entre une rupture brutale du débit du vers et un enchaînement continu, il peut y avoir des degrés intermédiaires qui dépendent du sens, du ton du vers, comme du style de l'auteur. «Affaire de nuance et d'interprétation», écrit J. Mazaleyrat à propos de la coupe du mot *monstre* dans le vers cité de Racine : nous aurions tendance à élargir cette opinion à l'ensemble des cas et à insister plus vigoureusement sur le caractère d'exception de la coupe lyrique, noté par J. Mazaleyrat dans sa conclusion. Peut-être notre jugement est-il faussé par notre trop grande «fréquentation» du vers d'Aragon... H. Morier appréciait la fréquence des coupes lyriques à une sur dix ; cette estimation était sans doute valable pour le vers de Verhaeren, elle ne l'est certainement pas pour l'alexandrin du C.C., dont l'esthétique est fondée, en grande partie, sur la cohésion du tissu phonique.

b) *La coupe lyrique dans Le C.C.*

L'analyse systématique de chacune des mesures dont la syllabe accentuée est suivie d'une syllabe féminine comptée révèle que l'introduction d'une coupe après l'*e* caduc n'est guère possible que dans une douzaine de cas (environ 2 %) et encore ce chiffre est-il contestable. En effet, en aucun cas on ne peut parler de rupture franche de l'enchaînement verbal ; si bien que l'on hésite sur les critères à retenir pour déterminer la nécessité d'une coupe lyrique.

Examinons successivement ceux qui nous paraissent susceptibles de pouvoir être pris en considération.

D'abord *une ponctuation forte* - ou, ce qui en est le signe, une majuscule - le point étant généralement considéré comme un signe de respiration : on en rencontre deux occurrences seulement, l'une et l'autre

dans le poème LE TEMPS DES MOTS CROISÉS :

III 29 Ecoute / Dans la nuit mon sang bat et t'appelle
45 Je suis à toi Je suis à toi seule / J'adore

Le vers III 29 a déjà été analysé (cf. *supra*, p. 100) : la coupe lyrique y est imposée par la grammaire et le sens ; elle est, d'autre part, très expressive puisqu'elle mobilise l'attention de l'interlocuteur, comme celle du lecteur, sur la suite du vers.

Le vers III 45 fournit un exemple de l'aptitude de la coupe lyrique à traduire une émotion qui envahit tout l'être et le tient en suspens. Il est certain qu'une interruption de la voix après *seule* accroît l'intensité de cet adjectif et donne au vers un ton passionné. Une interprétation liée ne serait pourtant pas impossible, mais elle produirait une impression très différente : la montée affective se ferait selon une progression continue dont *J'adore* serait le sommet, et non par paliers successifs. Nous préférons ici recourir à la coupe lyrique, entièrement justifiée par la syntaxe, pour souligner l'expressivité du rejet (cf. notre analyse de ce vers, *supra*, p. 136). Notons, à cette occasion, que la coupe, dite «lyrique» parce qu'elle était employée dans la poésie médiévale lyrique, mérite son qualificatif dans *Le C.C.* : la plupart des exemples que nous avons relevés appartiennent à des poèmes ou à des vers caractérisés par leur ton lyrique.

La présence de la majuscule ne suffit pas à justifier une coupe lyrique quand elle a pour fonction d'indiquer que l'auteur reproduit exactement des paroles prononcées, qui seraient présentées entre guillemets dans un texte ponctué. L'opportunité de l'introduction d'une coupe lyrique avant la citation dépend alors plus du ton du vers, du contexte, que du sens des mots cités. Sur les trois cas de style direct succédant à un verbe introducteur terminé par un *e* caduc, un seul se prête à l'introduction d'une coupe lyrique :

XXI 21 Ah quand ils entendaient dire / La Terre Sainte

Il s'agit du cri poussé par les Croisés à l'approche de Jérusalem. On peut croire qu'Aragon a employé le verbe *dire*, au lieu de «crier», tout simplement parce qu'il emploie le mot *cris* dans le vers suivant :

XXI 22 S'ils joignaient leurs clameurs aux *cris* fanatisés

La coupe lyrique, qui met en relief la fin du vers, a donc ici pour effet de compenser la faiblesse d'expressivité du verbe *dire*.

Les deux autres vers sont empreints de tendresse nostalgique. La citation *Je t'aime*, sous une forme identique, est touchante dans sa banalité :

I 49 Parce que j'ai voulu te redire Je t'aime

III 15 Entendez-vous nos voix qui murmurent Je t'aime

Il s'agit de mots répétés (I 49) ou murmurés (III 15), qui traduisent un sentiment constant : l'interruption de la voix par une coupe lyrique serait un contre-sens.

L'*insertion* d'un élément interrompant la continuité de l'énoncé - apostrophe ou incidente - provoque toujours une rupture de registre, avant comme après l'insertion. Le poète peut utiliser cet effet emprunté à la langue parlée :

- pour mettre en valeur l'incidente, qui indique la «circonstance» essentielle du poème

IV 9 Comme elle / - c'est la guerre - / écoutant cette voix

- pour accentuer le ton lyrique de l'apostrophe au début du vers

I 33 Tu n'as de l'existence eu que la moitié mûre
34 Ô *ma femme* / les ans réfléchis qui nous furent

- ou pour marquer l'insistance suppliante contenue dans le nom *Hélène*, répété pour la cinquième et dernière fois

IX 34 Trop d'astres font à l'ombre une robe de lait
35 *Hélène* / pour pouvoir à son alphabet lire

Cette rupture de registre s'impose aussi lorsqu'il y a *inversion du sujet*, et parfois risque d'ambiguïté :

VII 50 Les fleurs perdent leurs fleurs au souffle de ce vent
51 *Et se ferment* / les yeux pareils à des pervenches

Il est naturel aussi que la voix s'interrompe pour marquer le suspens lorsque l'ordre logique est inversé, notamment quand les

propositions circonstancielles précèdent la proposition principale :

- VII 5 Et quand au baccara des nuits vient se refaire
6 *Le rêve / si ses doigts de feu dans les nuages*
7 *Se croisent / c'est hélas sur des oiseaux de fer*

La coupe lyrique a pour seconde fonction, dans ces derniers vers, de souligner le parallélisme du décalage syntaxique et l'effet d'écho à la rime.

En dehors des neuf vers (1,5 % de l'ensemble des alexandrins) qui viennent d'être examinés, la coupe lyrique ne s'impose pas impérativement. L'interruption brusque de la chaîne parlée étant contraire à nos habitudes, elle peut servir à attirer l'attention sur tout autre phénomène expressif. En voici quelques exemples non exclusifs :

- une répétition chargée d'émotion

- I 29 Il n'en est qu'une la plus belle la plus douce
30 Elle seule surnage ainsi qu'octobre rousse
31 *Elle seule / l'angoisse et l'espoir mon amour*

- une apostrophe précédant une longue période oratoire

- III 13 *Femmes / qui connaissez enfin comme nous-mêmes*
14 Le paradis perdu de nos bras dénoués
15 Entendez-vous nos voix qui murmurent Je t'aime
16 Et votre lèvre à l'air donne un baiser troué

- un rejet, dont le caractère dramatique est ainsi accru

- III 33 Je ne suis pas des leurs puisqu'il faut pour en être
34 *S'arracher à sa peau / vivante / comme à Bar*

- VIII 17 Enfants-soldats roulés vivants sans autre lit
18 *Que la fosse / qu'on fit d'avance à votre taille*

(cf. l'analyse de ces vers, *supra*, p. 154 pour III 34 et p. 139 pour VIII 18).

La coupe lyrique paraît étroitement liée aux phénomènes de discordance, rejets et contre-rejets, caractérisés par leur détachement du vers ou de l'hémistiche auxquels ils sont, d'autre part, rattachés par la construction syntaxique. Aussi l'introduction éventuelle d'une coupe

lyrique paraît-elle très discutable dans le vers V 28 qui appartient à un ensemble très cohérent :

- V 25 Parler d'amour c'est parler d'elle et parler d'elle
 26 C'est toute la musique et ce sont les jardins
 27 Interdits où Renaud s'est épris d'Armide et l'
 28 *Aime* sans en rien dire absurde paladin

On pourrait aussi introduire une coupe lyrique expressive après *foudre* dans le vers

- XX 5 Avons-nous attiré *la foudre* / par nos rires

mais cette option doit être exclue, après réflexion, à cause du style très lié de l'ensemble du poème.

Pour la même raison, nous avons rejeté l'éventualité d'une coupe lyrique après *fleuve* (III 40), un renforcement de l'accentuation de ce mot apparaissant comme suffisante pour empêcher qu'il ne se fonde dans une perception globale du second hémistiche, qui serait alors dénué de sens :

- III 40 Qu'on ne peut détourner *le fleuve* de la mer

Une autre observation nous paraît présenter un certain intérêt : la coupe lyrique, impliquant une interruption nette de la voix, interdit la liaison entre un mot terminé par l's du pluriel et l'initiale vocalique du mot suivant. Nous rencontrons cette particularité dans deux vers, légèrement discordants, que nous avons déjà analysés (cf. *supra* p. 163 sq.)

- III 2 Dans les logis déserts d'hommes / où vous veillez

- IV 10 Les hommes restent là stupides / et caressent

La coupe lyrique est justifiée par la grammaire, devant une proposition relative détachée (III 2) ou une nouvelle proposition (IV 10) ; il suffit de supprimer l'initiale vocalique, en remplaçant les fins de vers par un groupe de mots syntaxiquement équivalent, pour en prendre conscience :

«Dans les logis déserts d'hommes / *que vous gardez*»
«Les hommes restent là stupides / *mais caressent*»

Pourtant la coupe lyrique avec absence de liaison ne nous semble pas devoir être retenue dans les deux vers originaux, à cause de son caractère trop grossièrement discordant et antipoétique, qui ne s'impose pas, surtout dans *LE TEMPS DES MOTS CROISÉS* (III).

Avant de conclure cette étude rapide de la coupe lyrique, nous nous sommes demandé si l'on pouvait tirer quelque leçon de la diction d'Aragon. Dans son enregistrement du poème *LES LILAS ET LES ROSES*, le ton oratoire très intense est justifié par le contenu du vers 26 : «On nous a dit ce soir que Paris s'est rendu». Le poète pratique une seule coupe lyrique :

XIV 16 Les roses / tout le long du chemin parcouru

L'évocation, au milieu du poème, de ces roses déjà mentionnées dans le titre, puis à la rime du vers 3, et reprises dans chacun des deux vers de la fin, a un caractère poignant en regard des circonstances. Il faut souligner que, s'il y a bien interruption de la voix de l'auteur, après *Les roses*, cette interruption ne s'accompagne ni d'un silence, ni même d'un ralentissement du rythme : le phénomène existe mais sa portée est à peine perceptible. Il est clair qu'Aragon neutralise un phénomène qui s'oppose à sa conception de l'unité du vers, alors qu'en revanche il tire un grand parti des coupes enjambantes, comme nous allons l'expliquer.

c) *La coupe enjambante*

Il est naturel, dans la chaîne parlée (prose ou vers), qu'un groupe rythmique à terminaison féminine s'enchaîne avec le suivant sans effort, au moyen d'une modulation de la voix, la syllabe atone, de durée variable mais toujours de sonorité neutre, marquant le point de départ d'un nouveau groupe rythmique. Cette coupe enjambante, étant normale, ne peut être la source de grands effets. Néanmoins certains poètes l'ont goûtée: elle «creuse la mélodie» (H. Morier, *D.P.R.*, p. 158) et adoucit l'accentuation.

Sans insister sur les effets qu'Aragon tire de la coupe enjambante, nous signalerons que cette coupe participe à la souplesse des vers évoquant notamment :

- la féminité

XXI 4 Eléonore Eléono / re d'Aquitaine

- la douceur amoureuse

- III 41 Je ne suis pas des leurs enfin parce que l'ombre
42 Est fai/te pour qu'on s'ai/me et l'ar/bre pour le ciel

- la tristesse mélancolique ou nostalgique

- 46 A cette heu/re pour moi // du crépuscu/le triste

On remarque que les coupes enjambantes sont rares dans les vers au rythme fortement marqué, alors qu'elles se font fréquentes dans les poèmes plus lyriques. Il suffit, pour en juger, de comparer le début de LA VALSE DES VINGT ANS, totalement dépourvu de coupe enjambante

- VIII 1 Bon pour le vent / bon pour la nuit / bon pour le froid

avec celui du poème LES AMANTS SÉPARÉS

- VII 1 Com/me des sourds-muets // parlant / dans une gare
2 Leur langa/ge tragi//que au cœur noir / du vacarme

P. Guiraud (*Langage et Versification*, p.59) constate que les mots accentués terminés par un *e* caduc sont plus nombreux dans la poésie (31 %) que dans la prose (28 %) et il note le pourcentage exceptionnellement élevé de ces mots chez Valéry (41 %). Or ce pourcentage atteint 34 % dans *Le C.C.*, où il varie d'un poème à l'autre, de 19 % (LE TEMPS DES MOTS CROISÉS) à 47 % (VINGT ANS APRÈS). Comme chez Lamartine, la fluidité du vers d'Aragon provient, au moins en partie, de la fréquence des mots à terminaison féminine.

Les récurrences phoniques et les liaisons participent également à l'effet d'enchaînement. Ces divers procédés sont associés indifféremment

- V 28 Aime_sans_en rien dire_absurde_paladin
c. enj. liaison élision c. enj.

- pour citer un exemple parmi beaucoup d'autres - et concourent pour lui donner son allure «coulée» caractéristique, que les exceptionnelles ruptures de la voix, comme la coupe lyrique, ne font que souligner par contraste.

CHAPITRE VIII

VARIATIONS RYTHMIQUES

L'examen du nombre de syllabes contenues dans chaque vers, des coupes, des groupements de vers a montré l'extrême diversité des formes utilisées. Elle ne donne pas une idée claire des variations rythmiques à l'intérieur des poèmes. L'analyse détaillée des modifications du rythme à l'intérieur de chaque pièce révèle que les changements de structure sont quasi incessants. S'il est impossible, dans le cadre de notre ouvrage, de présenter une étude exhaustive de toutes les variations du mouvement, il paraît néanmoins utile d'indiquer les conclusions que nous avons dégagées, en les illustrant par quelques exemples appropriés. Nous aborderons les variations rythmiques en général, avant d'analyser les «mètres cachés» qui constituent une des originalités du C.C.

Les variations rythmiques sont essentiellement liées aux rapports entre le vers et la phrase, aux phénomènes de discordance et au passage d'une structure métrique à une autre au cours du poème. Nous nous intéresserons tout particulièrement aux vers dans lesquels la modification du rythme concorde avec le contenu, le sens profond du poème.

I. - LA PHRASE ET LE VERS

En l'absence de ponctuation, il est difficile de déterminer, de manière précise, la limite de chaque phrase, d'autant que *Le C.C.* semble surtout constitué de propositions indépendantes, qui correspondent souvent au vers - ou à deux vers - et dont on ne sait exactement si on doit les considérer comme des phrases à part entière ou comme des propositions juxtaposées ou coordonnées à l'intérieur d'une même phrase.

A cet égard, on notera le rôle important joué par les conjonctions de coordination, dans l'organisation logique de la phrase comme dans l'enchaînement des idées : plus de 8 % des vers commencent par *et*, et l'on atteint plus de 10 % en ajoutant à ce nombre les vers commençant par *mais, ni, car, ou*.

D'après notre évaluation forcément approximative de la longueur des phrases, à considérer l'ensemble du recueil, une centaine de phrases correspondent à un seul vers, une soixantaine à deux vers et une trentaine à quatre. On remarque la concordance fréquente de la phrase avec la strophe : les phrases de deux vers occupent souvent un demi-quatrain et celles de quatre vers un quatrain. Les phrases de trois vers, qui se prêtent moins facilement aux effets de symétrie, sont plus rares : on n'en compte qu'une vingtaine.

Comme les très longues phrases ont un caractère exceptionnel, leur présence s'accompagne toujours d'un effet de style :

- une énumération interminable, deux fois huit vers, décrit l'exode de 1940, dans *LES LILAS ET LES ROSES* (XIV 5-12 et 13-20) ;

- une orchestration remarquable unit les neuf vers de la fin du poème *LES AMANTS SÉPARÉS* (VII 52-60) ;

- un souffle épique semble animer la seule phrase de dix vers, qui enjambe la limite de deux strophes successives dans *LES CROISÉS* (XXI 29 à 38) : cette longue période a pour fonction évidente de préparer le lecteur à la révélation contenue dans le vers final.

En revanche, on relève un assez grand nombre de phrases dont la longueur est inférieure à celle du vers. On a déjà remarqué que, dans un poème non ponctué, l'emploi des majuscules à l'intérieur du vers, pour indiquer le début d'une nouvelle phrase, prend une importance qui peut être déterminante ; dans cinquante-huit alexandrins, soit 10 % de l'ensemble, le vers est interrompu par une coupe forte, ou plusieurs, que signale la présence d'une majuscule. Or il ne s'agit pas seulement, à de très rares exceptions près, d'une coupe «pour l'œil», ni même d'une simple interruption du débit verbal : la chute de l'intonation, qui

correspond dans la langue à la fin de la phrase, ne peut manquer de produire un effet.

Il est exceptionnel qu'une phrase commencée dans un vers se termine brusquement à l'intérieur d'un autre. On ne relève que six occurrences de ce phénomène :

- dans VINGT ANS APRÈS,

- I 13 Nous reprenons après vingt ans nos habitudes
 14 Au vestiaire de l'oubli / Mille Latudes

la chute anticipée de la phrase, à la fin de la seconde mesure ternaire du vers 14, souligne le passage du rythme binaire au ternaire qui traduit le retour aux anciennes habitudes ; elle a surtout pour conséquence la mise en valeur du groupe de mots détaché à la fin du vers, *Mille Latudes*, qui reçoit l'éclairage de la rime. Cet effet stylistique prend tout son sens quand on sait qu'il s'agit de la première allusion politique voilée du recueil (cf. *supra*, p. 85) ;

- dans les quatre exemples suivants, la phrase correspond à un alexandrin décalé (IV 1-2, V 7-8-9) ou participe à une organisation métrique seconde indiquée par les rimes intérieures, deux phénomènes que nous étudierons plus loin ;

- le dernier cas est le seul où la divergence entre la phrase et le vers soit vraiment sensible :

- XVI 23 Des gens qui vont on ne sait où tout l'or des granges
 24 Aux cheveux / Les fossés où l'effroi vient s'asseoir

La phrase se termine avec la première mesure du vers, mesure courte qui ne correspond pas à une véritable unité métrique, hémistiche ou mesure ternaire. Cet abandon de la coïncidence entre le vers et les unités syntaxiques crée un effet de désordre rythmique qui convient au désordre de l'exode, et au profond désarroi des gens, si désemparés qu'ils ne savent même pas où ils vont.

Dans vingt cas, une phrase commencée au début du vers se termine avec la césure. La division binaire en est certes renforcée, mais on constate surtout que, dans tous les vers ainsi coupés, la juxtaposition de deux phrases courtes traduit l'émergence soudaine de l'émotion dans l'énoncé. Nous en citerons quelques exemples :

- III 7 Le sable sous le toit / Dans le cœur l'insomnie

V 13 Ne parlez plus d'amour / J'écoute mon cœur battre

XVI 13 Apocalypse époque / Espace où la peur passe

La concordance de chaque phrase avec l'hémistiche accentue le rythme de base, elle n'atténue pas l'effet de morcellement.

Comme il est logique, le phénomène est encore plus sensible dans les trois vers ternaires dont chaque mesure commence par une majuscule :

XIV 23 A Sainte-Marthe / Un général / De noirs ramages

XV 7 Noms de grisou / Puits de fureur / Terres cruelles

XXII 30 Le froid revient / Déjà le soir / Le cœur retarde

Ces vers, comme ceux qui ont une coupe forte à la césure, ont une portée affective ; le sentiment évoqué est ici de nature désagréable : inquiétude dans le décor menaçant où l'on annoncera la défaite (XIV 23), constat de colère et de cruauté (XV 7), découragement (XXII 30).

L'effet de morcellement s'accroît encore lorsque plusieurs coupes fortes interviennent à l'intérieur du vers, ou même dans le corps de la strophe. La fin du poème *LE TEMPS DES MOTS CROISÉS* illustre cette observation : les phrases brèves, parfaitement adaptées au ton affectif et confidentiel (III 45-49), mettent en valeur, par contraste, la gravité dont est empreinte la suite continue du poème, qui se compose d'une vision sombre (*La nuit du moyen-âge*), puis d'un message d'espoir qui occupe le dernier vers.

Les vers VIII 29-30, dans *LA VALSE DES VINGT ANS*, offrent un exemple de morcellement répété et irrégulier, aboutissant à un désordre rythmique choquant, qui traduit l'incohérence de la situation et des sentiments du poète.

La présence d'une coupe forte ailleurs qu'à la césure ou après une mesure ternaire clairement marquée produit une impression de déséquilibre. Et l'interruption du vers paraît d'autant plus brusque qu'elle a lieu plus près du début du vers. Il est remarquable que les groupes syllabiques courts détachés au commencement du vers traduisent tous l'irruption de la langue parlée dans l'énoncé, qu'il s'agisse :

- d'une exclamation douloureuse : *Vingt ans* (I 21) ;

- d'un impératif destiné à mobiliser l'attention : *Ecoute* (III 29) ;

- d'une affirmation insistante : *Mais si* (V 19) ;
- d'une question directe : *Qui sait* (VI 24) ;
- ou d'un terme de tendresse : *Chérie* (XXII 27).

Dans LA TAPISSERIE DE LA GRANDE PEUR, le poète suggère, de façon saisissante, l'accumulation, dans le désordre, des choses et des êtres, au moyen d'une succession de groupes de deux syllabes :

XVI 18 Un ours / Un châle / Un mort / comme un soulier perdu

Lorsque la fin de la phrase a lieu dans la seconde moitié du vers, elle se produit souvent après la deuxième mesure d'un trimètre. On note la fréquence de vers du type

XV 17 Etait-ce ici / qu'ils ont vécu / Dans ce désert

Il arrive aussi que cette interruption du vers soit liée à la présence d'une seconde organisation métrique «cachée» qui se superpose au système apparent des alexandrins (cf. *infra*, p. 286 sq.).

II. - VARIATIONS DE STRUCTURE RYTHMIQUE D'UN VERS A L'AUTRE

1) Variante à l'intérieur du cadre binaire

Sans entrer dans le détail des variations de structure de l'hémistiche, qui prennent plus de relief dans les ensembles de vers traditionnellement césurés, il est à noter qu'il n'y a guère plus de trente vers qui reproduisent exactement la formule rythmique du vers précédent. Il n'est d'ailleurs pas exclu que, dans quelques cas exceptionnels, le poète ait trouvé dans une suite parfaitement régulière un moyen de traduire la gravité solennelle (XIV 26-27), un charme paisible (XXII 8-9), un fredonnement (X 18-19-20), le rythme régulier de la valse (VIII 36-37-38-39), ou simplement la monotonie de l'attente (I 31-32).

L'introduction d'hémistiches 1/5 dans une séquence composée de mesures de deux à quatre syllabes peut produire un effet sensible. On en trouve un exemple au début du premier poème, où un vers au ton personnel succède à quatre vers purement descriptifs :

I 5 Jours carolingiens Nous sommes des rois lâches

Nous avons par ailleurs observé que les hémistiches 1/5 sont souvent liés au ton oratoire, ton qu'Aragon imprime au premier vers des poèmes *LES LILAS ET LES ROSES* et *LES CROISÉS*.

La multiplication des accents à l'intérieur du vers modifie le rythme. Son effet est cependant discret lorsque l'accent supplémentaire est de type «secondaire» et, de ce fait, n'entre pas véritablement en concurrence avec les accents principaux. Ainsi avons-nous constaté que l'accentuation de l'adjectif *lents* (I 2) ne détermine qu'un ralentissement du mouvement, adapté au sens, alors qu'au vers VIII 30, souvent cité, l'absence de hiérarchie entre les trois accents du premier hémistiche donne au vers un caractère franchement anormal. Il est à noter qu'on ne relève aucun vers de ce dernier type dans le recueil à partir du poème *LES LILAS ET LES ROSES*.

Beaucoup plus sensible est le passage de la structure binaire, qui constitue la structure de base (72 % des alexandrins du recueil, rappelons-le), à toute autre structure.

2) Vers de transition

Le passage de la structure binaire à la structure ternaire ou vice-versa est insensible lorsqu'il s'effectue par l'intermédiaire d'un vers qui possède une accentuation commune aux deux systèmes : l'alexandrin ternaire à sixième syllabe accentuée, qui fait office de vers de transition.

Le premier poème (I 12 à 19) offre un exemple de passage progressif à la structure ternaire, puis de retour au rythme binaire, après quatre vers ternaires, grâce à la structure ambivalente des vers 13 et 18.

3) Le trimètre romantique, élément de variation du rythme

La structure ternaire 4/4/4, à notre époque, ne fait plus du tout figure d'innovation. Les successeurs de Victor Hugo se sont emparés de cette structure de substitution, qui leur permet de varier l'allure du poème tout en respectant une régularité rythmique fondée sur un rapport d'égalité. On trouve cette forme de vers dans environ 10 % des alexandrins du C.C., mais leur proportion varie considérablement d'un poème à l'autre (de 5 % à 30 %) ; elle dépasse même 50 % dans certains passages.

Il est difficile de mesurer la valeur des «variations» impliquant le trimètre romantique : doit-on le considérer comme plus ou moins rapide que le vers binaire classique ? Grammont le disait plus rapide, puisque, pour lui, le vers classique était un tétramètre ; on peut lire, dans son

Petit Traité de Versification Française (p. 54), que le trimètre «ayant le même nombre de syllabes et d'autre part une mesure de moins, il est forcément plus rapide que le vers classique». Or les analyses expérimentales de G. Lote ont montré que le trimètre a généralement une durée supérieure à celle du vers classique, simplement parce qu'il possède trois syllabes fortement accentuées au lieu de deux. Nous n'entrerons pas dans cette discussion, qui mériterait peut-être d'être reprise en faisant intervenir d'autres facteurs, notamment la différence qui existe entre deux vers de même structure, suivant que l'un est plus fortement accentué que l'autre. Il reste que le passage d'un alexandrin binaire à un alexandrin ternaire, ou vice-versa, introduit une modification notable dans le rythme de l'énoncé. Les poètes ont la possibilité de jouer de cette variation rythmique, selon leur propre conception des vertus du trimètre et en fonction de ce qu'ils veulent exprimer.

Il ne semble pas qu'Aragon ait considéré l'alexandrin ternaire isosyllabique comme un vers particulièrement rapide, bien au contraire : on relève fréquemment ce type de vers en début de strophe - ou même de poème (XX) - et chacune des trois mesures y est construite suivant un parallélisme strict qui rappelle les trimètres du XIXe siècle. Ce type de vers est associé :

- à une évocation solennelle

XX 1 Ils contemplaient / le grand désas/tre sans comprendre

- à une incantation oratoire (I 29-45, V 25, XI 9-29, XX 21), du type

X 25 Ô Sainte Epine / ô Sainte Epi/ne recommence

On trouve également des trimètres à la fin des strophes, auxquelles ils apportent un élargissement final, qui peut être empreint d'éloquence (XXI 4), de lyrisme (XXII 40), comme de nostalgie (XXII 50) ou de découragement (XIV 20, XXII 30).

On constate que ces alexandrins de structure ternaire régulière qui figurent en début ou en fin de strophes ont tous une coloration affective, qu'Aragon semble associer à cette forme de vers.

Mais le passage au rythme ternaire peut aussi correspondre simplement à un changement qui peut être de différentes natures, par exemple un retour en arrière :

grandiloquente des pays miniers sous forme de charade. A l'annonce de la charade, sorte de titre qui prend la forme d'un octosyllabe, *Charade à ceux qui vont mourir* (XV 1), succède un groupe de quatre syllabes qui constitue l'essentiel de la devinette, *Egypte noire*, suivi d'un développement qui s'étend de façon continue (enjambement à la césure) sur les douze syllabes du vers 2. Ensuite viennent six vers fortement rythmés : deux ternaires (v.3-4), deux binaires (v.5-6), un ternaire à structure complexe très marquée (v. 7 : 1+3 / 1+3 / 1+3) et un dernier vers binaire souple. La troisième strophe contraste par le ton avec les précédentes ; elle évoque la réalité quotidienne de la vie des mineurs (*l'accordéon, l'alcool, le café, le charbon, les gamines...*), dans quatre vers à la structure rythmique si peu marquée qu'on hésite entre la scansion binaire et la scansion ternaire pour les vers 11 et 12 (cf. *supra*, p. 147). Au quatrième quatrain correspond un changement de ton : le passage au style direct se traduit par l'apparition de trois vers qui ont la même structure asymétrique 5/7 (cf. *supra* p. 175 sq.), avec une légère variation à la fin du troisième. A l'intérieur de ces trois vers presque identiques dans leur irrégularité, le jeu des rimes intérieures dessine une organisation métrique indépendante de celle de l'alexandrin, sur laquelle nous reviendrons (p. 290). Dans les trois quatrains suivants (n^{os} 5-6-7), l'alternance des vers binaires et ternaires isosyllabiques sert à décrire la pauvreté des mineurs et leurs plaisirs modestes (*l'air du Petit Quinquin, la radio, la ducasse...*). La répétition de la structure 4/4/4 scande à la fois la banalité de leur vie régulière et leur départ forcé :

XV 21 Ils s'en iront / puisqu'on les chasse / ils s'en iront
 28 Ils s'en iront / ils s'en iront / puisqu'on les chasse

Aragon a trouvé, dans le mélange des deux vers traditionnels de notre poésie, un moyen d'obtenir des effets rythmiques simples, convenant à une évocation populaire.

4) Variantes du trimètre : les vers 8/4 et 4/8

On a déjà noté la parenté qui existe entre l'octosyllabe et l'alexandrin. Un assez grand nombre d'alexandrins du C.C. donnent l'impression d'être constitués d'un octosyllabe suivi d'un vers de quatre syllabes, ou vice-versa : le premier vers d'ENFER-LES-MINES en est un exemple. L'effet du passage de l'alexandrin binaire à un vers dont l'organisation syntaxique concorde parfaitement avec la formule 8/4 ou 4/8 est comparable à celui qui est produit par le passage de la structure

binaire à la structure ternaire 4/4/4. C'est pourquoi un vers ternaire aux mesures inégales peut, par exemple :

- répondre parfaitement à un trimètre dans l'organisation symétrique de deux demi-quatrains, de part et d'autre de la césure strophique

XXI 1 Ils contemplaient / le grand désas / tre sans comprendre
 4 4 4
 2 D'où venait le fléau ni d'où venait le vent
 3 Et c'est en vain / qu'ils interrogeaient les savants
 4 8 (5 + 3)
 4 Qui prenaient après coup des mines de Cassandre

- constituer une simple variation rythmique qui mettra en valeur un vers gracieux

XI 14 Le joli mois / où les yeux / sont des violettes

Nous avons évoqué le rôle de l'interprète dans la «régularisation» des alexandrins asymétriques. Le sens du vers peut inciter le lecteur à refuser un regroupement que la syntaxe permettrait, lorsque l'asymétrie du vers correspond à quelque «irrégularité» de ton. Ainsi le vers XI 28, qui succède à un vers binaire particulièrement conventionnel, avec une inversion très artificielle, sera mieux servi par une scansion ternaire inégale, plus fidèle au sens (*l'inégalité*) comme au ton de dérision de la strophe :

XI 25 On rit bien quand on pense à ceux qui couchent nus
 26 Aux enfants dans la rue avec leur trottinette
 27 Ah sans doute qu'Euler aveugle devenu
 28 Etudia / l'inégalité / des planètes
 4 5 3

5) Expressivité des variations apportées par les structures asymétriques

A côté des alexandrins classiques de type binaire, des trimètres romantiques et des vers 8/4 ou 4/8 qui leur sont apparentés, on compte moins d'une trentaine de vers - environ 5 % de l'ensemble des alexandrins - dont la structure ne se prête à aucun regroupement fondé

sur le rapport d'égalité exact 6/6 ou 4/4/4 ou sur le rapport simple 8/4 ou 4/8 dérivé de la structure 4/4/4. Or ces vers atypiques ne se trouvent pas rassemblés dans un seul poème. De ce fait, étant donné leur faible nombre, ils apportent toujours un élément de nouveauté, une perturbation dans le mouvement rythmique de l'énoncé.

Les cinq alexandrins «mal comptés», que nous avons étudiés séparément, appartiennent aux trois poèmes de *PETITE SUITE SANS FIL* (IV, V, VI), et à *PERGAME EN FRANCE* (IX). Si trois d'entre eux peuvent être régularisés par la diction, il n'empêche que cette régularisation demande à l'interprète un certain effort qui entrave la lecture cursive et attire nécessairement l'attention sur le vers en question. Les deux «faux alexandrins» - ou plutôt alexandrins faux - auxquels aucun artifice d'interprétation ne peut procurer les deux syllabes manquantes créent un effet très marqué : la brièveté du vers VI 9 traduit la désinvolture du poète à l'égard des officiers ; la brusquerie du vers V 21 correspond à un changement de ton - le mot *crime*, qui termine le vers, surprend après la triple répétition d'*amour* dans les deux vers précédents - mais surtout ce décasyllabe inattendu participe à une organisation rythmique curieuse de la strophe (cf. *infra*, p. 288)

Nous avons mentionné le caractère harmonieux, dans la prose, de la structure 3/4/5, pour laquelle Aragon semble éprouver un goût particulier, puisqu'on la relève, dans des vers aux mesures étroitement enchaînées, six fois sur sept en fin de strophe : cette cadence majeure, succédant à la coupe binaire symétrique, donne à la phrase une chute souple ou, exceptionnellement, un nouvel élan qui lui fera déborder la limite de la strophe (XXI 36).

Les autres vers de structure asymétrique se rencontrent presque tous dans les poèmes précédant l'armistice. Leur irrégularité sensible résulte souvent des phénomènes de discordance en fin de vers déjà cités (cf. *supra* chap. IV) et en particulier des créations de rimes. En ce cas, leur incohérence métrique est fréquemment atténuée par l'effet de l'enjambement à la rime auquel leur présence est liée ; nous avons constaté également que les mesures composant ces vers sont, la plupart du temps, enchaînées selon divers procédés et que leur inégalité fondamentale en est moins perceptible. Néanmoins la structure irrégulière de ces vers peut avoir pour conséquence l'effacement du rythme de l'alexandrin, de sorte que le vers se rapproche de la prose : l'effet produit par ces vers, qui font toujours figure d'exception, réside alors dans le contraste qu'ils forment avec les vers réguliers voisins, qu'ils traduisent la banalité de la réalité prosaïque (VIII 32), le désarroi qui ébranle l'ordonnance rythmique (I 28, V 4, VII 48) ou l'intervention de

la langue parlée (VI 7-24-27-28). On a parfois l'impression que l'écrivain abandonne brusquement la langue poétique traditionnelle pour laisser parler son cœur dans une exclamation (*le ciel leur pardonne*, VIII 24), ou dans une douce évocation intérieure (VII 43).

Il est significatif que la majorité de ces vers soient concentrés dans les poèmes qui contiennent le plus d'emprunts à la langue courante moderne - vocabulaire, tournures familières - CHANT DE LA ZONE DES ÉTAPES et LA VALSE DES VINGT ANS. Aragon a souvent utilisé des formules de prose dans les poèmes antérieurs au C.C., et ceci depuis l'époque surréaliste ; ce procédé se fera de plus en plus rare dans sa poésie à partir de l'armistice.

Lorsque la destruction du rythme traditionnel binaire ou ternaire de l'alexandrin n'est pas justifiée par le ton prosaïque du vers, que le poète veut transcrire par souci de «réalisme», la modification rythmique apportée par un ou plusieurs alexandrins d'apparence incohérente est parfois enrichie par la superposition à ce mètre affaibli d'un autre mètre cohérent, indiqué par les rimes intérieures qui en marquent les unités (cf. *infra*, p. 286 sq.). L'insertion de ces mètres cachés à l'intérieur d'un système apparent aussi traditionnel que celui de l'alexandrin, est une source de perplexité chez le lecteur ; lorsque ces variations savantes existent, Aragon semble les utiliser pour mettre en valeur un message en relation étroite avec le thème principal du poème : la fatalité inéluctable de la guerre (I 21-24), la lueur d'espoir apportée par le printemps (XI 33-36).

6) Les fins de poèmes

Il arrive qu'Aragon modifie le système des rimes ou celui des mètres pour mettre en valeur la fin de plusieurs poèmes. Dans les pièces qui ne sont pas terminées par une variation de forme évidente, la fin du poème s'accompagne d'une variation d'ordre rythmique. La diversité des fins de poème témoigne de l'esprit d'invention, de l'ingéniosité du poète et surtout de son souci d'adapter la forme du poème à son contenu

Nous avons déjà relevé le «collage» d'une formule publicitaire radiophonique connue, à la fin du sonnet. Le rythme des mots qui composent le dernier vers, dont le contenu prosaïque n'est pas à démontrer,

s'intègre dans le moule de l'alexandrin binaire. Dans ce court poème, la discordance entre la forme et le fond traduit la discordance profonde entre la réalité cruelle de la guerre et la continuité apparente de la vie quotidienne insouciant. Or on remarque qu'une interprétation «circonflexe», exagérément classique, soulignerait l'étrangeté de la situation, comme le ferait aussi une interprétation prosaïque, réaliste, conforme à la diction courante de ce groupe de mots.

L'intérêt de la fin de *PERGAME EN FRANCE* réside aussi dans un effet de contraste, formé par deux vers de structure opposée :

- IX 44 Egyptiens Gaulois Romains Francs sans framées
 45 Grecs qui ne faisaient pas pleurer nos bien-aimées

L'évocation rapide des guerriers de fantaisie est brusquement interrompue, au début du vers 45, par le monosyllabe *Grecs*, suivi de onze syllabes qui s'enchaînent mollement sans organisation rythmique franche. Le dernier vers donne la clé, facile à déchiffrer, de ces *Grecs* qui n'ont encore été évoqués que par *Hélène*, et qui figurent un autre ennemi, qui fait *pleurer nos bien-aimées*.

Le poème *SANTA ESPINA*, qui possède une forme toute classique, se termine par un simple élargissement du rythme, obtenu au moyen d'un enjambement à la rime du vers 35 et de la symétrie parfaite de l'organisation syntaxique, soutenue par l'organisation phonique, de part et d'autre de la césure du dernier vers :

- X 35 Et l'Homme chantera tout haut cette fois comme
 36 Si la *vie* / était *belle* // et l'*aubépi*/ne en *fleurs*

L'esthétique de la fin des poèmes *LE PRINTEMPS* et *OMBRES* est apparentée à celle de *SANTA ESPINA* : elle réside essentiellement dans l'élargissement de la phrase à l'intérieur du quatrain final, accompagné d'effets de symétrie dus aux répétitions (épanaphore, XI, et anaphore, XX).

Dans les cinq poèmes restants, la conclusion rythmique repose sur le jeu de l'alexandrin avec les deux mètres qui en paraissent parfois les composants : l'octosyllabe et le vers de quatre syllabes. Le soutien de ces formes métriques par les récurrences phoniques les fait apparaître comme de véritables mètres cachés.

CHAPITRE IX

«SECRETS» DU CRÈVE-CŒUR :

MÈTRES CACHÉS, DÉCALAGE ET CONTREPOINT

Aragon s'est beaucoup expliqué, surtout dans son âge mûr, sur son goût de l'équivoque en général. Cette équivoque, que le poète dit choisir lui-même, parce qu'une «équivoque volontaire est un enrichissement du sens», peut être favorisée par différents moyens dont nous avons déjà noté quelques-uns :

- l'omission de la ponctuation ;
- l'utilisation à la rime d'homophonies recouvrant des mots susceptibles d'identifications multiples, que l'on risque même de confondre à l'oreille, à l'exemple des rimes équivoques des Rhétoriciens ;
- et surtout, «dans la période de Vichy», le recours, dans sa poésie, à des allusions voilées : ce double langage devait être à la fois assez facilement compréhensible pour les initiés et assez hermétique pour échapper, au moins pour un temps, aux censeurs non avertis (Aragon s'explique sur cette «contrebande», dans *Aragon parle*, p. 138 sq.)

Une autre sorte d'équivoque, dont nous avons relevé des exemples au cours de notre étude, concerne les formes métriques. Dans *Arma Virumque Cano* (p. 19 sq.), publié en 1942 en guise de préface au recueil *Les Yeux d'Elsa*, le poète déclare avoir emprunté au «clus trover»,

l'art fermé des troubadours, la superposition à un système de mètres apparents, d'un autre système, indiqué par l'organisation des rimes intérieures, dont il fait la démonstration que nous reproduirons partiellement un peu plus loin (cf. *infra*, p. 287)

Dans *La Rime en 1940*, article paru pour la première fois en avril 1940, Aragon fait surtout l'éloge de la rime, au sens traditionnel du mot, c'est-à-dire de l'homophonie qui marque la fin du vers ; pourtant, dès le troisième paragraphe, une phrase laisse percer une allusion à l'usage, fait par R. Desnos, d'une rime «qui ne se borne plus aux bouts-rimés, mais pénètre le vers entier...». Une étude centrée sur la rime ferait apparaître, mieux que nous ne l'avons fait rapidement, le rôle organisateur des rimes intérieures dans les alexandrins du C.C.

Sans prétendre donner une liste exhaustive de tous les «secrets» de fabrication d'Aragon, pour reprendre sa propre expression (*Arma Virumque Cano*, p. 21), nous avons jugé utile de rassembler en quelques pages certaines observations que nous avons faites et qui nous paraissent toutes aller dans le même sens, celui de l'équivoque métrique.

L'ambivalence rythmique, que nous avons déjà constatée dans nos tentatives de détermination du rythme de certains vers, prend la forme d'une véritable superposition de mètres dans deux cas particuliers : d'abord, lorsque l'alexandrin ou l'hémistiche, son composant de base, sont décalés par rapport aux articulations métriques traditionnelles, fin de vers et césure ; ensuite, lorsque l'organisation syntaxique et phonique fait apparaître, concurremment au système de l'alexandrin, l'existence d'un autre système fondé sur des rapports numériques différents.

I. - ALEXANDRINS ET HÉMISTICHES DÉCALÉS

1) L'alexandrin décalé

On relève des unités syntaxiques clairement marquées de douze syllabes qui ne se plient pas au cadre du vers, dans les deux premiers poèmes de *PETITE SUITE SANS FIL*. Dans chaque cas, le décalage s'étend sur trois vers et il est souligné par des récurrences phoniques assez riches pour mériter le nom de rimes intérieures. Nous étudierons successivement les deux strophes dans lesquelles sont insérés ces «alexandrins» décalés.

a) PETITE SUITE SANS FIL I

- IV 1 Hilversum Kalundborg Brno / L'univers crache
 2 Des parasites dans Mozart / Du lundi au
 3 Dimanche l'idiot speaker te dédie Ô
 4 Silence l'insultant pot-pourri qu'il rabâche

Après la huitième syllabe du premiers vers de ce sonnet, qui nous a déjà intéressée à plusieurs égards, apparaît le début d'une phrase qui se terminera avec la huitième syllabe du vers suivant, syllabe dont la voyelle d'appui est la même que celle de la rime du vers 1. Le nouvel «alexandrin» possède une structure ternaire régulière, soulignée par les récurrences phoniques des syllabes toniques, dont les éléments rassemblés constituent un «accord» à la fin de la phrase :

L'univers *crach(e)* / Des *parasi/tes* dans *Mozart*

Le décalage ne s'arrête pas là : une autre phrase commence, qui s'étend jusqu'à la fin du quatrain, mais dont le profil «alexandrin», tout au moins au début, est suggéré par un remarquable effet de symétrie dans l'organisation phonique : la quadruple assonance, de la troisième à la sixième syllabe des deux groupes de six syllabes, qui, au départ, sont perçus comme les premiers hémistiches de nouveaux «alexandrins» :

Du *lundi au Diman* // che l'idiot speaker
te *dédie Ô Silen* // ce l'insultant...

Le jeu ne se perpétue pas : «au-delà le système est abandonné» (*Arma Virumque Cano*, p. 21). Jamais, dans *Le C.C.*, un décalage ne concerne toute une strophe comme dans *Les Yeux d'Elsa*.

b) PETITE SUITE SANS FIL II

- V 7 Vous parlerez d'amour / La valse et la romance
 8 Tromperont la distance et l'absence / Un bal où
 9 Ni toi ni moi n'étais va s'ouvrir / il commence
 10 Les violons rendraient les poètes jaloux
 11 Vous parlerez d'amour avec des mots immenses
 12 La nuit s'ouvre et le ciel aux chansons de deux sous

Ici encore le décalage commence à la fin du premier vers : le début de la nouvelle phrase, après la césure du vers 7, ne crée pas d'effet très marqué ; en revanche la rime «batelée», à la sixième syllabe du vers 8, indique la douzième syllabe de cet «alexandrin» décalé, auquel s'ajoute curieusement un groupe de trois syllabes terminé par la même rime. Avec la dixième syllabe du vers 8 commence une autre phrase qui se terminera après la neuvième syllabe du vers 9 : nouvel «alexandrin», qui sera aussi suivi d'une «queue» trisyllabique rimant avec le groupe de trois syllabes du vers précédent. On pourrait donner à l'ensemble formé par les alexandrins 7-8-9 une présentation plus fidèle à leur structure réelle :

	Vous parlerez d'amour	(6 syll.)
	La valse et la romanc(e) tromperont la distance	(12)
	et l'absence	(3)
	Un bal où Ni toi ni moi n'étais va s'ouvrir	(12)
	Il commence	(3)

2) Le rejet redoublé

On éprouve une impression de décalage chaque fois qu'un phénomène de discordance de même nature et de même longueur - toujours un rejet d'après nos observations - se reproduit à la fin d'articulations métriques successives. Cette impression est très sensible dans LES AMANTS SÉPARÉS, où le phénomène concerne trois vers :

VII	5	Et quand au baccara / <i>des nuits</i> / vient se refaire
	6	<i>Le rêve</i> / si ses doigts / <i>de feu</i> / dans les nuages
	7	<i>Se croisent</i> / c'est hélas sur des oiseaux de fer

Après *Et quand* se succèdent quatre «hémistiches» décalés de deux syllabes, la fin des alexandrins 5 et 6 étant affaiblie par l'effet de la double rime «annexée» : *refair(e)* / *Le rêve*, dans les *nuag(e)s* / *Se croisent*.

Un phénomène comparable trouble le rythme de l'alexandrin dès le début du CHANT DE LA ZONE DES ÉTAPES, le troisième poème de PETITE SUITE SANS FIL :

VI	1	Décembre décembre décembre
	2	Les champs bruns pleins de coqs / <i>chanteurs</i> et de fétus
	3	<i>De paille</i> ont pris ce matin l'air de chiens battus

Mais le décalage ne se poursuit pas : la phrase se termine avec le vers 3 dont les dix dernières syllabes se répartissent en deux groupes égaux de cinq syllabes.

3) L'hémistiche «à cheval»

Aux quelques hémistiches décalés par retard que nous venons de citer, on peut ajouter quelques groupements de six syllabes qui enjambent la fin du vers et dont la parenté avec un hémistiche atténue l'effet de discordance :

- | | | |
|------|----|--|
| I | 23 | Que de revoir après vingt ans <i>les tout petits</i> |
| | 24 | <i>D'alors</i> les innocents avec nous repartis |
| VIII | 29 | Bon par-ci bon par-là Bon bon bon <i>Je pars mes</i> |
| | 30 | <i>Chers amis</i> Vingt ans Bon pour le service armé |
| XVI | 5 | Ecumeur de la terre oiseau-pierre <i>qui coud</i> |
| | 6 | <i>L'air aux maisons</i> oiseau strident oiseau-comète |

4) L'hémistiche intercalaire

Un certain nombre de vers donnent l'impression qu'un hémistiche s'est intercalé dans le corps de l'alexandrin, entre deux groupes syllabiques. Ces «hémistiches intercalaires» présentent parfois une homogénéité syntaxique qui est la preuve de leur existence propre :

- | | | |
|----|----|---|
| XI | 38 | Et le plus beau printemps je ne saurais qu'en faire |
| | 39 | Sans toi <i>mais le plus bel avril</i> le plus doux mai |
| | 40 | Sans toi ne sont que deuil ne sont sans toi qu'enfer |

Les six syllabes du groupe central du vers 39, *mais le plus bel avril*, sont en effet perçues comme l'écho du premier hémistiche du vers 38, *Et le plus beau printemps*, qui possède une structure grammaticale et rythmique identique.

Le regroupement des mots, dans le corps du vers, pour former un «hémistiche» peut procurer une structure quasi métrique à des vers qui en seraient autrement dépourvus :

ce «jeu», à citer le premier de ces deux quatrains d'alexandrins

Ô revenants bleus de Vimy vingt ans après
Morts à demi Je suis le chemin d'aube hélice
Qui tourne autour de l'obélisque et je me risque
Où vous errez Malendormis Malenterrés

qui se lit aussi bien en octosyllabes

Ô revenants bleus de Vimy
Vingt ans après morts à demi
Je suis le chemin d'aube hélice
Qui tourne autour de l'obélisque
Et je me risque où vous errez
Malendormis Malenterrés

Aucune strophe du *Crève-Cœur* n'est construite suivant un double schéma aussi systématique ; pourtant, à l'intérieur des strophes les plus désorganisées en apparence, l'on reconnaît :

- deux octosyllabes, rimant entre eux, insérés dans le tissu sonore apparemment indivisible de deux alexandrins

I 21 Vingt ans L'espace à peine d'une enfance et n'est-ce
 22 Pas sa pénitence atroce pour notre aïnesse

que l'on pourrait aussi bien écrire comme suit

Vingt ans	(2)
l'espace à peine d'une enfance	(8)
et n'est-ce pas sa pénitence	(8)

- un octosyllabe suivi d'une «queue», puis trois décasyllabes, tous liés par des homophonies approximatives mais clairement perceptibles, dans le quatrain

XI 33 Allons-nous retrouver la vie ô faux défunts
 34 Car est-ce une porte qui s'ouvre enfin car est-ce
 35 Enfin le printemps qui arrive et son parfum
 36 Bouleverse le vent ainsi qu'une caresse

dont on pourrait transcrire le découpage syntaxique ainsi

Allons-nous retrouver la vie	(8)
ô faux défunts	(4)
Car est-ce une porte qui s'ouvre enfin	(10)
car est-ce enfin le printemps qui arrive	(10)
et son parfum bouleverse le vent	(10)
ainsi qu'une caresse	(6)

A côté de la quasi-rime *la vie / arrive*, l'homophonie des autres fins de «vers» est fondée sur la parenté des consonnes *v* et *f* et des voyelles nasales.

Nous avons déjà présenté le curieux «montage» que l'on découvre dans la quatrième strophe de *PETITE SUITE SANS FIL II* : le «faux alexandrin» de dix syllabes (vers 21) est un décasyllabe, qui a pour voisins trois autres décasyllabes, si l'on ne tient pas compte des groupes de deux syllabes, superflus ou rattachés par le sens au vers suivant, qui figurent au début ou à la fin de ces semblants d'alexandrins :

V	19	(Mais si) Parlez d'amour encore et qu'amour rime
	20	Avec jour avec âme ou rien du tout (parlez)
	21	Parlez d'amour car tout le reste est crime
	22	Et les oiseaux ont peur des hommes fous (par les)
	23	Branchages . . .

Ces «décasyllabes», qui riment parfaitement entre eux, sont complétés par des mesures dissyllabiques «flottantes», susceptibles de s'adjoindre à l'un ou à l'autre pour le transformer en alexandrin. La mise en évidence du système normalise, en quelque sorte, l'irrégularité numérique du vers 21.

2) Juxtaposition de «mètres» à l'intérieur de l'alexandrin

On connaît les liens structurels qui unissent l'alexandrin - en particulier le trimètre 4/4/4 - et l'octosyllabe : il est en effet facile de passer de l'un à l'autre sans dérangement important de la structure de base. Le poème *TAPISSERIE DE LA GRANDE PEUR* en fournit plusieurs exemples que nous analyserons successivement :

- les deux alexandrins

- XVI 18 Un ours Un châle Un mort comme un soulier perdu
 19 Les deux mains prises dans son ventre Une pendule

qui suivent un alexandrin de structure ternaire régulière, ont une organisation grammaticale indiquée par les majuscules et que l'on peut regrouper comme suit :

Les chariots / bariolés / de literies	(4 x 3)
4 4 4	
Un ours Un châle	(4)
Un mort comme un soulier perdu	(8)
Les deux mains prises dans son ventre	(8)
Une pendule	(4)

- deux alexandrins ternaires isosyllabiques, suivis d'un alexandrin de structure 8/4

- XVI 25 L'agonisant / que l'on transporte / et qui réclame
 26 Une tisane / et qui se plaint / parce qu'il sue
 27 Sa robe de bal sur le bras / une bossue

se découpent, selon la logique, en quatre octosyllabes suivis d'un demi-vers :

L'agonisant que l'on transporte
 et qui réclame une tisane
 et qui se plaint parce qu'il sue
 sa robe de bal sur le bras
 une bossue

Les «rimes» ne sont certes pas parfaites, mais la symétrie grammaticale évidente compense leur faiblesse phonique. Contrairement aux exemples précédents, le «jeu» des rimes et des superpositions de mètres, dans TAPISSERIE DE LA GRANDE PEUR, enrichit le rythme, il ne le perturbe pas fondamentalement, puisque les articulations métriques des deux systèmes coïncident. Grâce au système second - qui concorde avec l'organisation linguistique - la phrase prend la forme d'une succession de mètres variés, mais non discordants.

Exceptionnellement, dans ENFER-LES-MINES, le jeu des rimes intérieures détermine un «découpage» rythmique original qui se fait selon le rapport numérique 5/7 ; nous reproduisons le quatrain entier en indiquant en

italique les principales homophonies :

XV	13	<i>Adieu / disent-ils // les mineurs dépossédés</i>	
		2 + 3	7
	14	<i>Adieu / disent-ils // et dans le cœur du silence</i>	
		2 + 3	7
	15	Un mouchoir de <i>feu</i>	(5)
		leur répond <i>Adieu</i>	(5)
		C'est <i>Lens</i>	(2)
	16	Où des <i>joueurs de fer</i> / ont renversé leurs <i>dés</i>	(12)

On constate aussi qu'après cet intermède, dont le début correspond au passage au style direct, la structure binaire classique est habilement «rattrapée» au dernier vers de la strophe.

3) Fins de poèmes

On remarque également que les alexandrins qui se trouvent à la fin de plusieurs poèmes ont une organisation syntaxique dont l'équilibre rythmique repose sur la présence d'octosyllabes intégrés dans les limites de l'alexandrin.

Si l'on entendait l'interprétation faite par Aragon du poème *LES LILAS ET LES ROSES* sans connaître le texte écrit, il est probable que l'on transcrirait les derniers vers du poème ainsi :

XIV	29	Bouquets / du premier jour // lilas / lilas des Flandres	
		2	4 2 4
	30	Douceur de l'om/bre dont la mort / farde les joues	
		4	4 4
	31	Et vous / bouquets de la retrain / te roses tendres	
		2 + 6	4
	32	Couleur de l'incendie au loin	
		8	
		roses d'Anjou	
		4	

A la fin du poème *LES AMANTS SÉPARÉS*, la structure irrégulière du vers final prend une forme très équilibrée, dès lors qu'on le considère comme une «clausule», composée d'un octosyllabe suivi d'un demi-vers :

VII 60 J'aurai dit tradéridéra
comme personne

(8 syll.)
(4 syll.)

Et l'impression qu'il s'agit en réalité de deux vers est confortée par leurs rimes, qui reprennent exactement, comme il était d'usage dans l'envoi des ballades, les dernières rimes de la séquence qui précède.

La fin du poème *LES CROISÉS* peut, «suivant l'humeur du lecteur», soit garder sa structure irrégulière fondamentale 4/3/5, qui met en relief la surprise que révèle son contenu, soit recevoir une interprétation plus «trionphale» grâce à une scansion traditionnelle et équilibrée : un vers de 4 syllabes suivi d'un octosyllabe emprunté tel quel à *La Marseillaise* :

C'était ton nom
Liberté Liberté chérie

Les phénomènes de décalage ou de juxtaposition métrique sont trop nombreux et trop caractéristiques pour qu'on puisse les considérer comme fortuits : ils sont donc délibérés et constituent une des originalités du C.C. L'effet du décalage systématique, sensible, de l'organisation linguistique par rapport au mètre apparent donne à la phrase un rythme complexe, qui fait penser à la technique du contrepoint dans la composition musicale. Ce rapprochement sera fait par Aragon lui-même (cf. *infra* p. 292). Les «deux chants» s'y développent en concurrence, pour se rejoindre rapidement - le jeu ne s'étend jamais au-delà de quatre vers - grâce à des artifices calqués sur la langue parlée. Ces décalages limités portent en germe les combinaisons savantes de *LA NUIT DE MAI*, analysées dans *Arma Virumque Cano*.

Dans le même texte de 1942, le poète laisse entendre que l'idée d'un double chant, déterminé par le jeu des rimes intérieures dans *LA NUIT DE MAI*, lui est venue quand, en «bâtissant entièrement le vers sur la répétition triple ou quadruple de la rime, il (s'assurait) que le morcellement même devenait impossible» (*o.c.* p. 18). Quelques lignes plus loin, il déclare que ce «jeu... renoue les mystères du «clus trover», de cet art fermé sur lequel (il n'a) pas fini de rêver». Or l'on sait que l'un des troubadours les plus représentatifs qui pratiquèrent «l'art fermé» est cet Arnaut Daniel, dont Aragon fait l'éloge dans *Arma Virumque Cano* et qui a composé des «chansons» d'une structure formelle complexe, fondée sur le retour des rimes internes (on en trouve un exemple dans l'anthologie bilingue de Jacques Roubaud, *Les Troubadours*, p. 226). Aragon a-t-il emprunté l'idée de ces superpositions métriques à la poésie

médiévale, qu'il connaissait bien pour l'avoir étudiée avec passion depuis sa jeunesse ? Les jeux de rimes des Rhétoriciens, en particulier ceux de Guillaume Crétin - qu'Aragon cite dans *Chroniques du Bel Canto* (p. 68) - sont connus et ne sont pas limités à la pré-Renaissance : Voltaire, notamment, recourt à ce jeu dans *Zadig*. Or l'idée d'introduire des mètres «cachés» n'est pas nouvelle chez l'écrivain : *Feu de joie*, recueil composé en 1919, contient des alexandrins dissimulés sous des artifices typographiques (cf. *supra*, p. 11). Il existe, d'autre part, un étonnant poème en alexandrins cassés - écrit par A. Breton en 1917 -, dans lequel «la disposition des vers dérober au lecteur leur véritable nature» et «la rime se déplace et s'établit d'un hémistiche à l'autre suivant un système diagonal» (Marguerite Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, p. 123). Le poème d'André Breton est le fruit d'un travail savant. Aragon s'est-il livré lui aussi à des exercices de ce genre dans sa jeunesse ? A. Breton et Aragon ont-ils puisé chez les poètes du Moyen âge des formes métriques oubliées, qu'ils ont jugées propres à servir de support à l'expression de leur pensée ? Rien ne permet de répondre avec certitude. Il est certain que l'intérêt porté par le poète à la poésie ancienne lui a fait découvrir des analogies entre certaines périodes troublées du Moyen âge et les années qui ont précédé la dernière guerre et le début de celle-ci. Il a cru aussi trouver chez les écrivains médiévaux une conception de la poésie proche de la sienne. Le «clus trover» des troubadours est fondé sur l'ambiguïté de la parole. Cette notion d'ambiguïté et d'équivoque était fondamentale dans l'entreprise surréaliste. M. Bonnet remarque aussi que des poèmes fondés sur l'équivoque «exigent des complices» (*o.c.*, p. 138). Or un complice doit obligatoirement connaître la règle du jeu : les textes théoriques dont Aragon accompagne ses recueils de guerre - textes dont l'équivoque n'est d'ailleurs pas absente - ont pour objet de mettre le lecteur sur la voie.

Il est toujours difficile de délimiter la part de l'emprunt et celle de l'intention chez un poète aussi «ingénieux». Le contrepoint qui résulte du jeu des combinaisons métriques est un élément original de l'équivoque cultivée par Aragon, qui avouait aimer «les phrases qui se lisent de deux façons». Comme ses nombreuses déclarations le montrent, il a toujours attaché un grand prix à ces métamorphoses de la forme qui - écrivait-il à propos de la poésie de Pierre Emmanuel (*Chroniques du Bel Canto*, p. 107) - enrichissent «le développement de son discours», ajoutant : «comme dans la musique l'accord n'est rien, mais le contrepoint est tout».

CONCLUSION

Cette étude attentive quoique non exhaustive des éléments du rythme dans l'alexandrin du *Crève-Cœur* avait pour but d'identifier la forme rythmique choisie par Aragon, au début de la dernière guerre, comme la plus propre à véhiculer un message destiné à l'ensemble des Français. Le succès obtenu par ces poèmes dès leur parution prouve qu'après des essais poétiques divers et peu satisfaisants, le poète avait enfin trouvé le «langage commun» que «des milliers et des milliers cherchaient» (*Aragon parle*, p. 137). Sans aller jusqu'à prétendre que le rythme des vers du recueil fut l'élément principal de leur succès, on peut affirmer que la forme utilisée a grandement contribué à l'assurer.

Dans ce langage que l'auteur définit comme «un langage de tradition nationale» (*o.c.*, p. 136), les critiques, encouragés par les écrits théoriques de l'auteur lui-même, ont généralement vu un «retour» à la tradition, «à une versification qui rappelle à un peuple angoissé les vers émouvants qui chantent dans la mémoire depuis l'école» (pour ne citer qu'un commentateur, B. Lecherbonnier, *Aragon*, p. 123). A l'appui de cette thèse, on trouve, dans les travaux consacrés à l'œuvre d'Aragon, des références aux nombreux poètes, du Moyen âge au XXe siècle, dont les noms ont été cités en exemples par l'auteur. Or les nombreuses déclarations faites par Aragon pendant la guerre, à propos de sa poésie, méritent d'être lues de très près : lorsque l'écrivain cite les poètes médiévaux, ou l'un ou l'autre de leurs successeurs jusqu'à notre siècle,

c'est essentiellement pour inciter les lecteurs à la vigilance et leur suggérer, s'ils ne s'en sont pas encore aperçus, que les poèmes qui leur sont présentés contiennent, comme ceux des poètes occitans du XII^e siècle qui pratiquaient le «clus trover», un sens caché qu'il convient de découvrir. La rime elle-même devient symbole de liberté (cf. *La Rime en 1940*, p. 75, et *Arma Virumque Cano* p. 16). L'emprunt à la littérature ou à l'histoire, en particulier à la période médiévale, de thèmes, de héros historiques ou mythologiques, de circonstances rappelant la réalité française au début de la guerre, est flagrant ; leur signification n'est d'ailleurs pas très obscure : un bon dictionnaire permet généralement de comprendre les allusions de cet ordre.

La plupart des critiques signalent «les réminiscences nombreuses qui s'éveillent en nous à la lecture des œuvres» d'Aragon, (B. Lecherbonnier, *Aragon*, p. 123). Claude Roy, qu'on ne peut soupçonner de malveillance, quand il a écrit son *Aragon*, dans la collection «Poètes d'aujourd'hui», parle de «pastiche» (p. 78). Drieu La Rochelle - dans un article à portée politique, il est vrai, publié en 1941, dans *L'Emancipation nationale* - accuse Aragon d'être «resté le grand pasticheur qu'il a toujours été, le pervers pasticheur...» (Georges Sadoul a reproduit l'essentiel de cet article dans les pages 76 sq. de son *Aragon*). On sait aussi, parce qu'il l'a dit, qu'Aragon goûtait fort les pastiches écrits par Proust dans sa jeunesse. D'ailleurs, dans *Arma Virumque Cano* (p. 13), l'auteur reconnaît publiquement ses emprunts : «Car j'imité. Plusieurs personnes s'en sont scandalisées. La prétention de ne pas imiter ne va pas sans tartuferie, et camoufle mal le mauvais ouvrier. Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas». Ces lignes sont suivies d'une très longue note, dans laquelle le poète cite quelques-unes de ses imitations, signale qu'Apollinaire «avait un petit carnet où il notait, en lisant Lamartine par exemple, les vers à imiter», et, pour se justifier encore, raconte le destin d'une épigramme latine sur laquelle Du Bellay, et d'autres, calquèrent des vers. Or on relève facilement, à la lecture du recueil, des éléments empruntés par le poète à ses prédécesseurs en ce qui concerne les rimes comme les structures de vers. Il arrive même qu'on rencontre un groupe de mots connu, répété sans la moindre altération : «Tout se tait», au début du vers XIV 25, rappelle au lecteur Victor Hugo (*Orientales* 1829), ou Leconte de Lisle (*Poèmes Antiques* 1852)... Aragon possédait une mémoire «infernale», disait-il. On ne saurait pourtant parler de plagiat. Il s'agissait plus, croyons-nous, d'un clin d'œil complice au lecteur que d'imitation servile.

Il est trop évident que le caractère «traditionnel» des poèmes que nous avons étudiés ne provient pas uniquement de ces «emprunts»,

relativement fréquents mais qui concernent plus les mots que la forme poétique. Les emprunts d'ordre formel sont certes plus difficiles à déceler; nous avons attiré l'attention sur certains d'entre eux au cours de notre analyse systématique du vers. Cette dernière a permis de préciser, d'une part, les éléments qui contribuent à donner à la métrique du *Crève-Cœur* son apparence «régulière», de l'autre, en quoi consiste, au-delà de cette apparence, la forme originale conçue alors par Aragon.

Nous avons mis en évidence les différentes irrégularités qui caractérisent certains alexandrins et la place consacrée aux écarts d'ordre métrique y est importante : elle se révèle disproportionnée avec le nombre, somme toute restreint, des vers concernés.

Rappelons brièvement les anomalies les plus marquantes, celles qui sautent aux yeux du lecteur, ou qui l'amènent à relire tel ou tel vers pour s'assurer qu'il a bien lu :

- cinq «alexandrins» ne présentent pas, au premier abord, les douze syllabes réglementaires. Si trois d'entre eux peuvent être régularisés grâce à une interprétation moderne, «réaliste», de l'*e* caduc, les deux autres, mêlés aux alexandrins et rimant avec eux, ne possèdent que dix syllabes. On notera, au passage, que les cinq vers en question sont répartis dans les quatre poèmes IV, V, VI, IX ;

- les rimes «enjambées» ne sont en réalité que des assonances enrichies, Aragon en conviendra (dans *Chroniques du Bel Canto*, p. 52) ; chez les successeurs de Victor Hugo, ces «rimes» ne figurent d'ailleurs que dans quelques petites pièces de fantaisie, il n'en est pas d'exemple dans les véritables poèmes ;

- les rimes complexes ont un caractère franchement discordant quand elles sont composées à l'aide d'un proclitique à la douzième syllabe (cf. poèmes IV, VIII, IX, X) ; on peut, d'autre part, douter que leur emploi «légitime l'hiatus», comme le prétendait Aragon dans *La Rime en 1940* (p.75 n.1) ;

- Les cas de discordance rythmique nette sont difficiles à chiffrer. Ils sont le plus souvent déterminés par la création d'homophonies exceptionnellement riches. On rencontre aussi des phénomènes saisissants de suraccentuation, de contre-accentuation alors que certains vers ont une structure si incertaine qu'elle ne se prête à aucun regroupement de caractère métrique, et qu'à la limite, ils ne se différencieraient de la prose ni par leur forme, ni par leur contenu, s'ils n'étaient régulièrement comptés et rimés.

Cette énumération risquerait de donner une impression fautive, si l'on ne savait que les écarts les plus manifestes ne concernent guère plus d'une trentaine de vers. En outre, les vers dont la structure s'éloigne le plus des formules traditionnelles ne sont pas répartis également entre les poèmes du recueil. Telle pièce a un caractère franchement discordant, alors que telle autre aurait pu, pour la forme, être empruntée à un poète romantique ou parnassien. Il apparaît que les phénomènes de discordance marquants - vers mal compté, proclitique à la rime, contre-accentuation, suraccentuation, hiatus, non-élision, structure rythmique incohérente - se rencontrent exclusivement dans les pièces de la première partie du recueil. Plusieurs de ces poèmes, en particulier les trois de *PETITE SUITE SANS FIL*, ont un caractère résolument «moderne», tant par leur forme que par leur contenu. L'auteur y pratique continuellement le mélange des genres, qu'il préconisait, en 1928, dans le *Traité du Style* (p. 233), l'humour «qui prête à équivoque» (*ibid.*, p. 138), les jeux de mots, la discontinuité du discours, moyens d'expression auxquels avaient recouru les surréalistes. Le contraste règne : le poète passe du rythme le plus traditionnel au désordre accentuel, du martèlement rythmique à la quasi-absence de rythme, comme de la grandiloquence oratoire à la prose la plus impersonnelle, celle de la publicité radiophonique et journalistique, ou à la vulgarité d'une expression populaire. La forme extérieure parfaitement traditionnelle du sonnet a pour contenu les éléments les plus hétéroclites : les noms propres étrangers y voisinent avec les emprunts à la mythologie, à la technique et avec les calembours les plus éculés...

Ces irrégularités, qui figurent surtout parmi les premiers poèmes, les critiques ont négligé de les relever pour ne faire porter l'accent que sur l'aspect traditionnel du recueil ; l'auteur lui-même ne semble-t-il pas les avoir oubliées quand il évoque, longtemps après, le vers du *Crève-Cœur* ?

En fait, l'examen des structures rythmiques démontre la coexistence d'alexandrins de type binaire classique, qui sont largement majoritaires (72%), de trimètres romantiques 4/4/4 (plus de 20% de l'ensemble), et de deux autres sortes de vers : les uns dont l'organisation verbale concorde avec la structure 8/4 ou 4/8 - que l'on peut considérer comme semi-traditionnelle, puisqu'elle est relativement fréquente chez les poètes de la fin du XIX^{ème} siècle, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine -, les autres, peu nombreux, dont la structure ne se prête à aucun regroupement de caractère métrique et qu'on peut inclure dans la catégorie des alexandrins «libérés», qui ne sont pas nécessairement pour autant discordants. Les phénomènes de discordance sont d'ailleurs absents d'au moins la moitié des poèmes.

Ajoutons que la présentation typographique même contribue à l'impression de régularité : les vers sont groupés en strophes, ou pseudo-strophes, dont la majorité sont des quatrains.

Et dans les pièces où les alexandrins sont mêlés à des octosyllabes ou à des hexasyllabes, les vers de même nature riment entre eux, l'organisation interne de la strophe est souvent symétrique et chacune possède son unité de thème.

Il apparaît surtout que le vers du *Crève-Cœur* se caractérise par son extrême homogénéité aussi bien phonique que syntaxique. Ces quelques constatations suffisent à expliquer l'apparente régularité des poèmes qui composent le recueil.

Une question se pose : les différences de forme d'un poème à l'autre ne refléteraient-elles pas une évolution chez le poète ? Ou, à défaut d'une évolution progressive, que rien ne vérifie, un changement de manière plus ou moins brusque ? Or un tournant se dessine, assez nettement, avec le poème *LES LILAS ET LES ROSES*, le quatorzième du recueil, écrit après l'armistice comme tous les poèmes suivants. Car ce poème et ceux qui le suivent ont un caractère nouveau par rapport à ceux qui le précèdent et leur unité de ton est évidente. Différents éléments d'ordre formel - notamment rythmique et phonique - que nous allons rappeler concourent à cet effet.

On assiste à la disparition de tous les phénomènes de discordance rythmique criante, que l'on relevait dans certains poèmes antérieurs. Si le rythme de l'alexandrin ne devient pas pour autant conforme à la tradition classique ou romantique, il concorde avec le mouvement de la phrase pour produire des effets d'expressivité calqués encore sur la langue parlée mais dorénavant sur la langue soutenue, organisée, d'un énoncé continu, et non plus sur une langue discontinue, désorganisée par l'irruption fréquente d'exclamations, de bribes de langage inarticulées.

La phrase est courte, souvent limitée à une proposition, qui adopte le moule du vers. On ne rencontre plus de proclitique à la douzième syllabe, ni heurt accentuel. Et lorsque la suraccentuation existe, elle a un caractère purement affectif et ne s'accompagne d'aucun effet de rupture : l'enchaînement syllabique est assuré grâce aux divers procédés de liaison et par la multiplicité des récurrences phoniques.

La concordance entre la syntaxe et le vers ne nuit en rien à l'extrême variété rythmique, qui reste constante jusqu'à la fin du recueil. Les alexandrins binaires, traditionnels ou asymétriques 5/7, alternent avec les très nombreux ternaires. Cette alternance se révèle même parfois systématique. Les hémistiches monogroupes sont fréquents ; ils résultent

soit de la prédilection du poète pour les mots longs - qu'il allonge encore et module au moyen de la diérèse -, soit de l'utilisation de formes verbales composées. Les hémistiches 1/5 s'apparentent aux monogroupes, car lorsque la première syllabe correspond à un mot plein, il s'agit du premier élément d'un groupe nominal ; sinon elle est constituée par une simple interjection ou par une conjonction de coordination.

Quelques vers, au ton particulièrement émotionnel, comportent plusieurs propositions, mais le morcellement syntaxique y est toujours atténué par l'extrême régularité rythmique et le resserrement de la texture sonore. Jamais plus on ne rencontre rien qui rappelle le martèlement qui caractérisait LA VALSE DES VINGT ANS.

Cette diversité rythmique, qui reste au service de l'expressivité, concourt à l'effacement du rythme : la multiplicité des structures empêche que ne s'impose trop fortement l'une ou l'autre d'entre elles, même si l'alexandrin binaire classique reste le constituant de base, de plus en plus fréquemment accompagné par le ternaire 4/4/4. Nombreux sont les vers où règne l'incertitude accentuelle, à tel point qu'il semble quelquefois vain, voire même contraire à l'esprit du poème, de chercher à leur appliquer un schéma quelconque. Les accidents rythmiques nets, tels que rejets ou contre-rejets, sont quasi inexistants. Tout ce qui pourrait faire figure d'écart est d'ailleurs adouci par son intégration dans l'organisation phonique, rythmique et syntaxique. Si les enjambements abondent, aussi bien à la rime que dans le corps du vers, le dépassement des limites canoniques constitue également un facteur d'assouplissement rythmique. Les mesures elles-mêmes s'emboîtent grâce à divers procédés d'enchaînement : coupe enjambante, élision, liaison consonantique. Et bien que les phénomènes de décalage soient moins fréquents et moins remarquables que dans la première partie du recueil, ils contribuent, en «brouillant» le rythme, à l'affaiblissement de celui-ci.

Tout se passe comme si, après les soubresauts de la révolte ou la dérision, qui secouaient les premiers poèmes, le rythme se faisait plus souple, plus doux, ondoyant, pour s'adapter au ton intime, nostalgique, douloureux, adopté désormais.

Cet assouplissement rythmique s'accompagne d'une évolution dans le domaine de la rime, dont on sait qu'elle est, à l'époque, pour Aragon, à la fois un instrument poétique et un symbole patriotique auquel il déclare attacher la plus grande importance. La rime va cesser d'être le facteur de discordance, de fantaisie, voire même d'extravagance, dont le poète préconisait l'emploi dans *La Rime en 1940*, article - il faut le souligner - paru en mai 1940, donc antérieur à l'armistice. Elle se présente comme un élément harmonique, qui participe au «bel canto»,

à la musique du vers, dans lequel elle joue, comme l'a déclaré Aragon, le rôle d'un accord musical. La caractéristique de cette rime est sa richesse : les homophonies s'étendent souvent sur les deux dernières syllabes du vers. Il est courant aussi qu'elle rassemble des phonèmes qui figurent dans le vers qu'elle termine ou dans les vers voisins. C'est à ce titre que l'on peut parler de rimes intérieures. Certains réseaux de récurrences phoniques composent un tissu sonore exceptionnellement dense et mériteraient, à eux seuls, une étude particulière des correspondances vocaliques et consonantiques, tant dans le sens horizontal (à l'intérieur du vers) que vertical (d'un vers à l'autre).

Aragon a renoncé aux véritables rimes complexes : s'il consent à utiliser deux mots pour former la douzième syllabe de l'alexandrin, c'est à seule fin d'enrichir l'homophonie ; la voyelle de la rime n'appartient plus jamais à un proclitique. Ainsi est écartée une des principales causes de discordance rythmique.

On relève plusieurs rimes enjambées. Mais là encore le poète a évité de recourir à l'emploi de proclitiques. L'enjambement de la consonne finale de la rime y est à peine perceptible tant l'auteur a pris soin de faire correspondre l'enjambement phonique à un resserrement des deux vers, justifié par le «sens supérieur», pour reprendre l'expression d'Aragon, qui traduit ainsi l'émotion qui sous-tend le vers.

Les rimes alternent selon le système traditionnel (opposition masculine / féminine) ou apollinarien (vocalique / consonantique) et le recours aux deux systèmes à l'intérieur d'un même poème permet d'obtenir une majorité de rimes consonantiques, terminaison qui facilite le passage au vers suivant, surtout lorsque celui-ci commence par une voyelle. L'enchaînement d'un vers à l'autre se fait encore plus aisément quand la rime nouvelle comporte - le cas est fréquent - un phonème de la rime précédente, voyelle ou consonne.

Ce phonème commun à des rimes consécutives se conjugue avec d'autres procédés pour pallier, pour l'oreille, l'intervalle qui sépare les strophes. En effet la plupart des strophes sont des quatrains, groupements familiers très courts, dont la juxtaposition risque de produire un effet d'émiettement. Aragon remédie à ce risque non seulement grâce aux liaisons phoniques mais en utilisant les moyens de transition classiques : rappels lexicaux, répétition des structures syntaxiques, ou enchaînement logique, au moyen de conjonctions par exemple. On remarque en outre que c'est dans l'avant-dernier poème du *Crève-Cœur* que figure l'unique enjambement strophique du recueil. Pour les sizains du dernier poème, ils ont en commun d'être suivis par le même quatrain d'hexasyllabes (affecté d'une légère variante pour le

dernier). Ce quatrain est en vérité un refrain, dont il joue pleinement le rôle, accentuant le caractère chantant du poème, *romance à la musique triste, air que l'on fredonne*, pour reprendre des expressions qui y figurent. Notons que l'alternance de couplets et refrains rappelle les «chansons» des poètes médiévaux comme nos vieilles chansons populaires.

Pour nous résumer, toute innovation choquante, tout élément discordant - qu'il s'agisse du lexique, de la syntaxe, des sonorités, de la rime, du rythme - semble définitivement gommé de la seconde partie du recueil : les mots s'enchaînent naturellement, le vers coule sans effort. Aragon a enfin mis au point «cet instrument chantant» qu'il revendiquera dans *Arma virumque cano* (p. 30).

Cette constatation d'un changement de technique poétique après les treize premiers poèmes du recueil éclaire le sens d'une déclaration, involontairement équivoque, d'Aragon à Dominique Arban (*Aragon parle*, p. 137), dont le véritable sens nous avait d'abord échappé. La voici : «Tous les premiers poèmes ont été écrits après le 1er septembre 1939 et avant le 10 mai 1940. L'articulation se fait sur un poème daté, qui est le poème du 10 mai même. Pour ce qui est de la forme, les vers ici bénéficiaient du travail des réflexions que j'avais faites sur la métrique...». Il apparaît clairement que «l'articulation» signifie le passage d'une technique à une autre, et que «ici» indique les poèmes postérieurs au 10 mai 1940, le premier de ceux-ci étant *LES LILAS ET LES ROSES*, écrit après l'armistice.

Les poèmes quelque peu disparates de la première partie du recueil doivent probablement être considérés comme les derniers exercices d'un poète à la recherche d'un langage accessible à tous. Si l'on excepte *SANTA ESPINA*, dont la composition est parfaitement traditionnelle (à l'exception d'une unique rime enjambée), le ton discordant comme les irrégularités métriques de ces vers - qui s'inscrivent en fait dans la lignée apollinarienne de l'alexandrin libéré - étaient trop manifestement «modernes» pour toucher la masse des Français, dont la conscience poétique était surtout bercée de vers de Victor Hugo.

Aragon s'était toujours intéressé aux formes du langage. Ses préoccupations linguistiques datent de la période dadaïste : dans son projet de bibliothèque, pour Jacques Doucet, daté de 1922, il recommandait, entre autres, les ouvrages de Michel Bréal, de Frédéric Paulhan et d'Arsène Darmesteter. On sait aussi que la perspective marxiste de l'utilisation de la littérature comme moyen d'action sur la réalité politique et sociale, l'avait amené, suivant le conseil de Maïakovski, à prendre en considération «l'audience de la poésie».

Quelle est la raison de ce tournant brusque dans sa technique, entre deux poèmes dont l'un fut écrit avant, l'autre après l'armistice ? Il paraît évident que le poète prit alors la décision de toucher un public plus large, qu'il était plus facile de gagner en jouant sur la corde sensible, la fibre patriotique, le lyrisme amoureux. La signature de l'armistice interrompant les combats, il n'était d'ailleurs plus besoin, pour l'auteur, de protester contre la guerre, le fait militaire, dans sa «réalité pratique».

La nouvelle forme adoptée par Aragon est, somme toute, «facile». S'il emprunte quelques traits de métrique aux poètes du Moyen âge et à d'autres, la musicalité de son vers semble plutôt inspirée de Verlaine et d'Apollinaire, mais on n'y trouve pas les irrégularités novatrices auxquelles ces poètes se sont complu. Le caractère «chantant» de la poésie de guerre d'Aragon - dans laquelle nous incluons tous les recueils publiés avant la Libération et même *La Diane française*, qui est de 1945 - a été perçu de tous. En 1969, à F. Seguin qui définissait *Le Crève-Cœur* comme «une poésie qui pourrait se chanter», Aragon répondait : «c'est curieux que vous disiez cela parce que, dans les années trente, j'ai fait des exercices dans ce domaine, dont on ne connaît rien parce que je ne les ai pas gardés» (F. Seguin, *Aragon, le sel de la semaine*, p. 68).

L'écrivain, qui s'est expliqué souvent, par la suite, sur la forme de poésie que l'on voit apparaître dans *Le Crève-Cœur*, en revendique la paternité et souligne son importance historique : pour lui, c'est de cette poésie qu'est né, «ce qu'on a appelé ensuite la poésie de la Résistance» (*Entretiens avec F. Crémieux*, p. 135).

Cette forme de vers sera certes celle des poèmes de guerre d'Aragon ; on sait aussi que, la guerre terminée, il ne renoncera pas au vers compté, et que dans toute son œuvre, jusqu'au recueil *LES ADIEUX* (1982), alternent vers comptés et vers non comptés. Il ne renoncera jamais totalement non plus à écrire des «chansons», courts poèmes à refrains, dont s'empareront Léo Ferré et d'autres compositeurs, pour les mettre en musique, bien que l'auteur se défendît toujours de les avoir écrits dans cette intention. Les «inventions» que constituaient la rime enjambée et les jeux de rythmes de *LA VALSE DES VINGT ANS* n'ont eu de véritable postérité que dans le recueil qui a succédé au *Crève-Cœur*, *Les Yeux d'Elsa* : on y relève quelques rimes enjambées et les mesures strictement comptées - et même séparées par la typographie - d'*ELSA-VALSE*. Les deux rimes enjambées que l'on découvre, à la fin de vers non comptés, dans *Les Chambres* (p. 17 et 19), recueil publié en 1969, ne sont guère signifiantes.

En revanche, dans toute son œuvre postérieure au *Crève-Cœur*, en vers comptés comme en vers non comptés, Aragon n'a jamais démenti sa prédilection pour les associations sonores «indestructibles», pour les «mariages de mots» suivant «un rapprochement satisfaisant de sonorités similaires» (cf. *Les Poètes*, p. 194), pour les «accords» et pour «l'orchestration» ; et il clamera son attachement au «chant». L'harmonie de ce chant repose sur la conjugaison étroite des associations sonores, mais aussi sur la concordance entre la phrase, le vers, la strophe, tous ces éléments savamment conjugués et enchaînés. Si certains poèmes du *Crève-Cœur* gardent un pouvoir de séduction indéniable, un demi-siècle après les tristes circonstances qui les engendrèrent, c'est qu'en dépit de quelques excès de virtuosité, le poète est parvenu à obtenir «le chant seul qui ne peut à rien se réduire», «ce mystérieux pouvoir d'écho, ce qui fait vibrer les verres sur la table, frissonner les insensibles».

Ne parlez plus d'amour j'écoute mon cœur battre
Il courra les rivières que nous fit ~~le printemps~~
Ne parlez plus d'amour que fait elle là-bas
Trop proche et trop lointain o temps martyrisé
Ne parlez plus d'amour de son chant dans l'air
Et les flammes en font un parfum de baisers

Mais ne parlez d'amour encore et que l'amour vaine
Avec jour avec âme ou rien du tout parlez

Parlez d'amour car tout le reste est crime
Et fort et les oiseaux ont parlé pour les
Bourgeois ~~de la ville~~ que l'hiver blanc de grime
Où les nids sont pareils aux bourgeois ~~enrobés~~

Parlez d'amour c'est parler d'elle et parler d'elle
C'est toute la nuance et les jardins
Interdits où l'on se voit et l'Amide et l'

Aime sans elle au milieu de l'absurde paradis
Invisible point à nos regards et qui ont infidèles
Nous offrons parler d'elle Sultan Saladin

Nous parlerons ~~de l'amour~~ tant les moineaux
Et le printemps revient et plain de rêves
Je parlerai d'amour dans cet air
Où nous serons tous deux comme l'ord d'un amant

Et tu me diras comme dans les journaux

III
Je t'ai parlé de personne
Et tu m'as dit que c'était tout

Chant ~~de la~~ sur les étapes

Décembre décembre de décembre
Les champs bruns pleins de cages chanteurs et de faisans,
De paille ont pris ce matin l'air de chiens battus
Capitaine de jour soleil d'hiver que fais-tu
Comme un qui traîne dans sa chambre

Celui qui se vante au plein vent
Un oeil sur son miroir réclame à la fontaine
A quoi rêve-t-il en soufflant sur la fontaine
Toujours et pas à tes gelons d'hiver Capitaine
Celui qui se vante au révant

Combien sont-ils et Dieu les aide
A Mareuil à May Bre' nouvelle ou Gardelu
Dont les noms sont des gouttes d'eau sur les talus
DCA dragons portés sapeurs N'ont plus
Hippomobiles groupés CNR
PERS

A l'ombre des châteaux de truits
Qui résistent encore un peu de la France
De truits montés vers les sommets les plus profonds
Capitaine de jour la terre est si dure
Pauvre proposition d'armes

Ulysse Tandis que l'hiver erre
Sa femme se morfond croquant les sous marins
Et sept fois dans l'onde fleurit le rongrin
Qui sait Tu iras en Syrie ou sur le Rhin
Ce sont toujours les temps d'Homère

Ce sont toujours les temps mandés
Racomaiz tu ce ciel semble sur un sang brave
La Marna et vingt ans perdus et les batailles
Tout ce qui est Monument aux Morts les sculpteurs gravent
Au pied d'un ange à jamais

Nous sommes cessé de l'autre guerre
Le fer n'a pestonné le chemin de nos coeurs
Et nous portons des cicatrices de vainqueurs
Dans nos poumons gérés des bruits de remorqueurs
Vient raffabots qui naviguent

Nous sommes cent de l'autre amour
Nous ne comparons rien à ce que nos fils aiment
Aux fleurs que la jeunesse n'a qu'un bûche s'en
Les roses de jadis vont à nos yeux plus aimés
Aimer moins, c'est à Car Tour

~~Handwritten text, possibly a name or title, with a horizontal line through it.~~

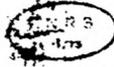
~~Handwritten text, possibly a name or title, with a horizontal line through it.~~

~~Handwritten text, possibly a name or title, with a horizontal line through it.~~

~~Handwritten text, possibly a name or title, with a horizontal line through it.~~

~~Handwritten text, possibly a name or title, with a horizontal line through it.~~

~~Handwritten text, possibly a name or title, with a horizontal line through it.~~



BIBLIOGRAPHIE

I - ARAGON

A - Textes d'Aragon

Nous ne prétendons pas donner une bibliographie exhaustive de l'œuvre immense d'Aragon : lui-même s'avouait incapable de recenser les innombrables préfaces et articles écrits et publiés par lui, en France ou à l'étranger, au cours de sa carrière. Nous limiterons nos indications à l'œuvre poétique et à la liste des essais et des entretiens dans lesquels l'écrivain s'explique sur sa poésie. Pour plus de détails, on peut se reporter aux bibliographies assez complètes d'Hubert Juin (*Aragon, La Bibliothèque Idéale, Paris, N.R.F., 1960*) ou de B. Lecherbonnier, celle-ci ayant l'avantage d'être plus récente (*Les critiques de notre temps et Aragon, Paris, Garnier, 1976*).

1 - Poésie

a) *Le Crève-Cœur*

On trouve à la fin de l'édition actuelle du C.C., chez Gallimard, après *La Rime en 1940*, deux pages où sont réunies, sous la rubrique «Bibliographie», différentes informations ayant trait à la composition et à la première publication de chaque poème. Les vingt-deux poèmes ont paru séparément, ou

par groupes de deux ou trois, dans des organes différents, de décembre 1939 à novembre 1940 (on se reportera à ces deux pages, pour plus de détails).

La première édition de l'ensemble des poèmes eut lieu à Paris, chez Gallimard, en 1941. Suivirent d'autres éditions : à Londres, Horizon France Libre, 1942 ; New-York, Pantheon, 1943 ; Montréal, Variétés, 1943 ; Beyrouth, Syrie et Orient, 1943.

La guerre terminée, Aragon apporta quelques menues corrections à ses poèmes, qui furent à nouveau publiés chez Gallimard, en 1946, accompagnés de l'article *La Rime en 1940*. Cette dernière édition doit être considérée comme l'édition définitive, car le texte n'a subi aucune retouche dans les éditions suivantes.

Les manuscrits des poèmes reproduits à la fin de notre étude furent donnés avec d'autres, officiellement, au CNRS par Aragon, en 1977.

b) Autres recueils

Nous nous limitons à la présentation des titres des recueils dans l'ordre chronologique de leur parution. La date qui figure à côté du titre est celle de l'édition originale.

Dans la très bonne bibliographie de G. Sadoul, à la fin de son *Aragon* (collection *Poètes d'Aujourd'hui*, chez Seghers), on trouvera des renseignements plus précis (rééditions successives, format, nombre de pages, etc.). Lorsque le lieu de la première publication n'est pas précisé, elle s'est faite à Paris.

Feu de joie, Au Sans Pareil, 1920.

Le Mouvement perpétuel, publié avec *Les Destinées de la poésie*, N.R.F., 1926.

La Grande gaieté, N.R.F., 1929.

Persécuté Persécuteur, Editions Surréalistes, 1931.

Aux enfants rouges éclairez votre religion, édité pour La Libre Pensée Révolutionnaire de France, par le bureau d'Éditions et de Diffusion, 1932.

Hourra l'Oural, Denoël et Steele, 1934 .

Cantique à Elsa, Alger, Ed. de la Revue *Fontaine*, 1942.

- Les Yeux d'Elsa*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1942.
- Brocéliande*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1942.
- En Français dans le texte*, Neuchâtel, Ed. Ides et Calendes, 1943.
- Le Musée Grévin*, Bibliothèque Française, publié sans lieu ni date à Saint-Flour, 1943.
- La Diane Française*, Editions Pierre Seghers, 1945.
- En étrange pays dans mon pays lui-même*, Monaco, A la Voile latine, 1945.
- Le Nouveau Crève-Cœur*, N.R.F., 1948.
- Mes Caravanes et autres poèmes*, Seghers, 1954.
- Les Yeux et la mémoire*, N.R.F., 1954.
- Le Roman inachevé*, N.R.F., 1956.
- Elsa*, N.R.F., 1959.
- Les Poètes*, N.R.F., 1960.
- Le Fou d'Elsa*, N.R.F., 1963.
- Le Voyage de Hollande*, Seghers, 1964.
- Il ne m'est Paris que d'Elsa*, Laffont, 1964 .
- Elégie à Pablo Neruda*, N.R.F., 1966.
- Les Chambres*, Editeurs Français Réunis, 1969.
- Les Adieux*, Temps Actuels, Diffusion Messidor, 1981.

2 - Principaux écrits et entretiens d'Aragon sur la poésie

Traité du Style, N.R.F., 1928.

Pour un réalisme socialiste, Denoël et Steele, 1934.

«La Rime en 1940», article d'abord paru le 20 avril 1940, dans la revue *Poètes Casqués 40*, et publié ensuite, avec les poèmes du *Crève-Cœur*, dans toutes les éditions à partir de 1946.

«La leçon de Ribérac ou l'Europe française», article paru dans *Fontaine*, n° 14, juin 1941.

«Sur une définition de la poésie», dialogue épistolaire, paru dans *Poésie 41*, n° 4, mai-juin 1941.

«Arma Virumque Cano», préface à *Les Yeux d'Elsa*, 1942.

Saint-Pol Roux ou l'espoir, Seghers, 1945.

«Les Poissons noirs», préface à *Le Musée Grévin*, 1946.

Chroniques du Bel canto, Genève, Skira, 1947.

Avez-vous lu Victor Hugo ? Ed. Français Réunis, 1952.

Journal d'une poésie nationale, Lyon, Les Ecrivains Réunis, 1954.

Littératures soviétiques, Denoël, 1955.

Introduction aux littératures soviétiques, N.R.F., 1956.

J'abats mon jeu, Ed. Français Réunis, 1959.

Entretiens avec Francis Crémieux, N.R.F., 1964.

Notes marginales au livre de J. Sur, *Aragon le réalisme de l'amour*, Ed. du Centurion, 1966, (ces notes figurent imprimés dans le livre de J. Sur).

Aragon parle avec Dominique Arban, Seghers, 1968.

Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, Genève, Skira, 1969.

Entretiens avec F. Seguin, *Aragon le sel de la semaine*, Montréal, Les Editions de l'Homme, 1969.

B - ÉCRITS SUR ARAGON

1 - Principales études consacrées exclusivement à Aragon et intéressant sa poésie (ouvrages, articles et numéros spéciaux de revues)

L'Arc, n° 53, mai 1973.

BABILAS, W., «Le collage dans l'œuvre critique et littéraire d'Aragon», in *Revue des Sciences Humaines*, juillet-septembre 1973.
- «D'une enclave» in *Europe*, mai 1991, n° 745.

BÉGUIN, A., «Quatre de nos poètes», in *Fontaine*, 1942, t. IV .

BIBROWSKA, S., *Une mise à mort*, Paris, Denoël, 1972.

BORDIER, R., «L'inévitable rendez-vous» in *Europe*, mai 1991, n° 745.

BRETON, A., *Misère de la Poésie*, Paris, Ed. Surréalistes, 1932.

BRUGMANS, H., «Aragon, résistant, conteur et poète», in *Erasme*, 1946.

Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.L. Barrault, 1968.

CONNOLLY, C., «Introduction» à l'édition américaine du *Crève-Cœur*, New-York, Editions de la Maison Française, s.d. .

COWLEY, M., «Préface» à *Aragon poet of the French Résistance*, New York, 1945.

DELVAILLE, B., «Arrachez-moi le cœur vous y verrez Paris» in *Europe*, mai 1991, n° 745.

DOBZYNSKI, Ch., «Aragon, une poétique de la totalité» in *Europe*, mai 1991, n° 745.

DUTOURD, J., «Présentation» à *Poésies (Anthologie 1917-1960)*, Le Club du Meilleur Livre, 1960.

ÉTIEMBLE, «Préface» à *Le Roman Inachevé*, N.R.F., 1966.

Europe, oct.-nov. 1957, fév.-mars 1967, mai 1991.

GALEY, M., «Aragon l'alchimiste», in *L'Express*, n° 962, 1969.

GARAUDY, R., *L'Itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961.

GAUCHERON, J., «Aragon», in *La Pensée*, n° 27, 1949.

- «L'homme par son chant traversé» in *Europe*, mai 1991, n° 745.

HAROCHE, C., *L'Idée de l'amour dans «Le Fou d'Elsa» et l'œuvre d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1966.

- «Langage et styles dans *Le Fou d'Elsa*» in *Europe*, mai 1991, n° 745.

HURAUULT, A., *Aragon, prisonnier politique*, Paris, Balland, 1970.

JAKOBSON, R., «Le métalangage d'Aragon», in *L'Arc*, n° 53, mai 1973.

JOSEPHSON, H., «Introduction» à *Aragon, Poet of the French Resistance*, New-York, 1945.

JOUFFROY, A., «Préface» à *Le Mouvement Perpétuel*, Gallimard, 1970.

JUIN, H., *Aragon*, Paris, Collection «La Bibliothèque idéale», N.R.F., 1960 ; et «Aragon mis à nu», in *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2192, 1969.

LABARTHE, A., «Préface» à *Le Crève-Cœur*, Ed. de la Maison française, New York, s.d. .

LABRY, S., *Aragon, poète d'Elsa*. Paris, CERM, 1965.

LA DOES, J., *Aragon, poète de la Résistance*, Bruxelles, 1945.

LECHERBONNIER, B., *Aragon*, collection Présence littéraire, n° 805, Paris, Bordas, 1971 ;

- *Les critiques de notre temps et Aragon*, Paris, Garnier, 1976.

MARTINE, N., «Contradiction et unité dans la poétique d'Aragon» in *Europe*, mai 1991, n° 745.

MESSIDOR, janvier-février 1958 : articles de différents auteurs et une bibliographie établie par René Lacôte.

MESCHONNIC, H., «Tradéridéra comme personne» in *Europe*, mai 1991, n° 745.

MICHA, R., «La folie-Aragon», in *L'Arc*, n° 53, mai 1973.

RAILLARD, G., *Aragon*, Paris, 1964.

RAY, L., «Prose pour un portrait» in *Europe*, mai 1991, n° 745.

RAYMOND, M., «Le poète Louis Aragon», in *Nouvelle Relève*, n° 6, 1944.

«Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet» n° 1-2-3. *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, série «Linguistique et sémiotiques», diffusion Les Belles Lettres, Paris 1988-1989-1991.

RAVIS, S. et VICTOR, L., «Sur les trois proses du *Roman inachevé*», in *Europe*, mai 1991, n° 745.

RISTAT, J., «Qui sont les contemporains», Paris, N.R.F., 1975.

RISTÍC, M., «Le miroir d'Aragon», in *Europe*, mai 1991, n° 745.

ROLLAND DE RENEVILLE, A., «Persécuteur Persécuté», in *La Nouvelle Revue Française*, septembre 1932.

ROY, C., *Aragon*, Paris, Collection «Poètes d'aujourd'hui», Seghers, 1945 et 1962.

RUIZ, E., «Repères chronologiques», in *Europe*, mai 1991, n° 745.

SADOUL, G., *Aragon*, Paris, Collection «Poètes d'aujourd'hui», Seghers, 1967.

SCHELER, L., «L'hôte du quatrième hiver», in *Europe*, mai 1991, n° 745.

SOUPAULT, Ph., «Feu de Joie», in *Littérature*, juin 1920.

SUR, J., *Aragon le réalisme de l'amour*, Paris, Le Centurion, 1966.

TORLAY, G., «Étude de la rime dans la poésie d'Aragon», in *l'Information grammaticale*, n° 37, mai 1988.

WUCHER, M.-N., «De l'influence d'une légende», in *Europe*, mai 1991, n° 745.

2 - Ouvrages divers où est évoquée la personne ou la poésie d'Aragon

ADERETH, M., *Commitment in modern French literature*, Londres, 1967.

APEL-MULLER, M., «Elsa dans le texte», in *Europe*, mai 1991, n° 745.

BEACH, S., *Shakespeare & Company*, University of Nebraska Press, 1956.

BEHAR, H., «La parenthèse dada», in *Europe*, mai 1991, n° 745.

BOISDEFRE, P. de, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris, 1958.

BONNET, M., *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975.

BRETON, A., *Entretiens, 1913-1952*, Paris, Gallimard, 1952.

DESANTI, D., *Les clés d'Elsa*, Paris, Ed. Ramsay, 1983.

EIGELDINGER, M., *Poésie et tendances*, Neuchâtel, 1945.

GROS, L., *Poètes contemporains*, Marseille, Cahiers du Sud, 1944.

LARNAC, J., *La littérature française d'aujourd'hui*, Paris, 1948.

MONNIER, A., *Rue de l'Odéon*, Paris, Albin Michel, 1960.

NADEAU, M., *Histoire du surréalisme*, Paris, Le Seuil, 1964.

PICON, G., *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1960.

ROY, C., *Descriptions critiques*, Paris, Gallimard, 1949.

TAVERNIER, R., «Les poètes de la revue *Confluences*», in *Poésie*, n° 100-103, juillet-octobre 1982.

THIRION, A., *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Laffont, 1972.

C - DISCOGRAPHIE ET ENREGISTREMENTS RADIOPHONIQUES

1 - Poèmes dits par l'auteur

a) Disques

- *AMOURS par Aragon* : Le Chant du Monde LDY-6002, 33 t. Ce disque, auquel nous nous référons, comprend le poème LES LILAS ET LES ROSES et six autres poèmes : RICHARD II QUARANTE, LA ROSE ET LE RÉSÉDA, PARIS, LES YEUX D'ELSA, ELSA AU MIROIR, AMOUR D'ELSA.

- *LES YEUX ET LA MÉMOIRE*, larges extraits, La Voix de son Maître, FELP 109, 33 t.

b) Cassettes

éditées par la Société des Amis d'Aragon et Elsa Triolet : *Aragon dit Aragon*, Aragon mai 1944.

c) Radio

- 23 avril 1944 : Aragon lit ses poèmes patriotiques (Club d'essai).

- 12 octobre 1960 : Entretien avec Claudine Chonez sur *Les Poètes*, la poésie et le thème d'Elsa.

- 25 octobre 1966 : Soirée Elsa Triolet - Louis Aragon, organisée sous l'égide du Théâtre de France.

- 27 avril 1967 : Soirée Louis Aragon, dans le cadre du Club des Poètes de J.P. Rosnay.

2 - Enregistrements de poèmes dits ou chantés par d'autres

A l'exception du disque enregistré par J.L. Barrault, qui récite, entre autres poèmes, deux pièces du *Crève-Cœur*, LES AMANTS SÉPARÉS et RICHARD II QUARANTE, (Disques Adès, P. 37 LA 4009 Editions Seghers), nous renvoyons aux listes d'enregistrements établies par H. Juin, *Aragon, N.R.F.*, p. 272-274, G. Sadoul, *Aragon*, Seghers, p. 207-210 et B. Lecherbonnier, *Les Critiques de notre temps et Aragon*, Garnier, p. 194-197.

Les poèmes d'Aragon ont inspiré des compositeurs aussi connus que G. Auric, G. Brassens, J. Ferrat, Léo Ferré, Kosma, F. Poulenc, et «une cinquantaine d'autres», nous dit G. Sadoul. Il serait intéressant de procéder à une étude comparative entre rythme musical et rythme poétique.

II - BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE DES TRAVAUX ET RÉFLEXIONS SUR LA TECHNIQUE DU VERS EN GÉNÉRAL ET SUR LE RYTHME EN PARTICULIER

A - PUBLICATIONS ANTÉRIEURES À 1963

Dans l'impossibilité de donner une liste exhaustive des travaux concernant l'histoire du vers en général et le rythme en particulier, nous renvoyons, pour les publications antérieures à 1963, aux «notes bibliographiques» de J. Mazaleyrat, publiées sous le titre *Pour une étude rythmique du vers français moderne* (Paris, Minard, 1963). Cet ouvrage étant très complet, nous nous bornerons à reproduire ici, pour la période indiquée, les titres des écrits auxquels nous nous sommes référée dans notre travail :

BANVILLE, Th. de, *Petit Traité de poésie française*, Paris, 1972.

CLAUDEL, P., *Positions et propositions*, Paris, N.R.F., 1928.

FOUCHET, M.-P., *Anthologie thématique*, Paris, Seghers, 1963.

FRIOUX, C., *Maiakovski par lui-même*, Collection «Ecrivains de toujours», Paris, Seuil, 1961.

- GUYAU, J.-M., «L'esthétique du vers moderne», in *Revue philosophique*, 17, 1884, p. 179-204 et 258-275.
- GRAMMONT, M., *Petit traité de versification française*, Paris, Colin, 1961.
- JASINSKI, R., *Histoire du sonnet en France*, Paris, 1903.
- LANGLOIS, E., *Le Roman de la Rose*, Paris, Didot, 1914-1924.
- LE HIR, Y., *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens, du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, PUF, 1956.
- LOTE, G., *Histoire du vers français* I (Paris, Boivin, 1949), II (ibid., 1951) et III (Paris, Hatier, 1955).
- *L'Alexandrin français d'après la phonétique expérimentale*, Paris, La Phalange, 1913.
- MAÏAKOVSKI, V., *Comment faire des vers*, 1926, traduit en 1955, Editions Moscou .
- MARTINON, P., «Le trimètre : ses limites, son histoire, ses lois», in *Mercure de France*, 77, 1909, p. 620-639, et 78, p. 40- 58.
- PARENT, M., *Rythme et versification dans la poésie de Francis Jammes*, Paris, Les Belles Lettres, 1957.
- ROCHETTE, A., *L'Alexandrin chez Victor Hugo*, Lyon, Vitte, 1911.
- ROMAINS, J. et CHENNEVIÈRE, G., *Petit Traité de versification*, Paris, Gallimard , 1924.
- TRIOLET, E., *Maiïakovski*, Paris, Editions Sociales Internationales, 1939.
- VALÉRY, P., *Pièces sur l'art*, Paris, N. R. F., 1934 .
-, *Variétés III*, Paris, N.R.F., 1936.
-, «Avant-propos» à l'essai d'explication du *Cimetière Marin*, de Gustave COHEN, Paris, N. R.F, 1946.

B - ÉTUDES POSTÉRIEURES À 1963

ADAM, J.M., «Re-lire 'Liberté' d'Eluard», in *Littérature*, 14, mai 1974, p. 94-113.

BONNARD, H., *Procédés annexes d'expression : stylistique, rhétorique, poétique*, Paris, Magnard, 1981.

CHAUSSERIE-LAPRÉE, J.P., «Les récurrences phoniques dans l'alexandrin», in *L'Information Littéraire*, 1971, n° 4, p. 158-171, et n° 5, p. 205-220.

-, «L'architecture phonique du vers», in *L'Information Littéraire*, 1973, n° 4, p. 170-178.

-, «Structure phonique et poésie», in *Mélanges de linguistique et de stylistique en hommage à Georges Mounin*, Univ. de Provence, 1975, p. 89-100.

-, «L'architecture secrète de l' 'Ouverture ancienne'», in *Europe*, n° 564-565, avril-mai 1976, p. 74-103.

-, «Equilibres mallarméens», in *Europe*, n° 564-565, mai 1976, p. 161-170.

-, «Pour une étude des organisations phoniques en poésie : les leçons de la rime», in *Travaux de linguistique et de littérature*, Univ. de Strasbourg, 1978, p. 251-271.

CHEVALIER, J.C., *"Alcools", analyse des formes poétiques*, Paris, Minard, 1970.

COHEN, J., *Structure du Langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

CORNULIER, B. de, *Problèmes de métrique française*, thèse de doctorat, Faculté des lettres d'Aix-en-Provence, 1979.

-, «Métrique de l'alexandrin de Mallarmé», in *Annales de la Faculté des Lettres de Dakar*, 9, 1979, p. 77-129

-, «Métrique du vers de 12 syllabes chez Rimbaud», in *Le Français moderne*, 48, 1980, 2, p. 140-174.

-, «Métrique de l'alexandrin d'Y. Bonnefoy», in *Langue française*, 49, 1981, p. 30-48 (numéro publié par Molino, J., et Tamine, J.).

-, «La rime n'est pas une marque de fin de vers», in *Poétique*, 46, 1981, p. 247-256.

-, *Théorie du vers*, Seuil, 1982.

CUÉNOT, C., *Le Style de Paul Verlaine*, Paris, CDU, 1963.

DELAS, D., «Phonétique, phonologie et poétique chez Roman Jakobson», in *Langue française*, 19, septembre 1973, p. 108-119.

DELAS, D. et FILLIOLET, J., *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973.

DELBOUILLE, P., «Quelques études récentes sur la structure phonique du vers français», in *Cahiers d'analyse textuelle*, 17, 1975, p. 70-91.
-, *Poésie et Sonorités II, Les nouvelles recherches*, Paris, Les Belles Lettres, 1984 .

DELOFFRE, F., *Le Vers français*, Paris, Sedes, 1969.

ELWERT, Th., *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck, 1965.

FONAGY, I., «Le langage phonétique : forme et fonction», in *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 1966.

FRAISSE, P., *Psychologie du rythme*, Paris, PUF, 1974.

GAUTHIER, M., «Cinq principes fondamentaux du vers français», in *L'information littéraire*, 1973, n° 5, p. 212-218.
-, «L'architecture phonique du langage poétique», in *Paul Valéry contemporain*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 377-397.
-, *Système euphonique et rythmique du vers français*, Paris, Klincksieck, 1974.

GUIRAUD, P., *La Versification*, collection «Que sais-je ?», Paris, PUF, 1970.

JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963.
-, «Une microscopie du dernier Spleen dans 'Les Fleurs du Mal'», in *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 420-435.

JAKOBSON R. et WAUGH., L., *La Charpente phonique du langage*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.

- KIBEDI VARGA, A., *Les Constantes du poème*, Paris, Picard, 1977.
- KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- LE HIR, Y., *Styles*, Paris, Klincksieck, 1972.
- LÉON, P. et M., *Introduction à la phonétique corrective*. Paris, Hachette / Larousse, 1966.
- MARTIN, P., «Une théorie syntaxique de l'accentuation en français», in *Studia phonetica*, 15, 1980, p. 1-12.
- MAZALEYRAT, J., «Rejet interne et rythme ternaire dans l'alexandrin de Victor Hugo», in *Travaux de linguistique et de littérature*, Université de Strasbourg, 4, 1966, p. 333-338.
- , «La tradition métrique dans la poésie d'Eluard», in *Le vers français au XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1967.
- , «Elan verbal et rythme ternaire dans l'alexandrin», in *Le Français moderne*, 1972, n° 4, p. 335-339,
- , *Eléments de métrique française*, Paris, Colin, 1974.
- , articles «rythme» et «vers», in *Grand Larousse de la langue française*, respectivement IV, VI, VII, 1975-1977-1978.
- MESCHONNIC, H., *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970-1973-1977.
- , *Critique du rythme*, Verdier, Lagrasse, 1982.
- MILNER, J.C. et REGNAULT, F., *Dire le vers*, Paris, Seuil, 1987.
- MOLINO, J. et TAMINE, J., *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, PUF, 1982.
- MORHANGE-BEGUE, C., «*La chanson du Mal Aimé*». *Analyse structurale et linguistique*, Paris, Minard, 1970
- MORIER, H., «Le moment de l'ictus», in *Le Vers français au XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1967.
- , *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 2e éd., Paris, P.U.F., 1975.

- MOUNIN, G., *La Communication poétique*, Paris, Gallimard, 1969.
- PINEAU, J., *Le Mouvement rythmique en français*, Paris, Klincksieck, 1979.
- RICHARD, J.P., *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.
- ROUBAUD, J., «La destruction de l'alexandrin», in *Changement de forme*, coll. 10/18, Paris, 1975, p. 87-93.
- , *La vieillesse d'Alexandre*, Paris, Maspéro, 1978.
- ROUBAUD, J. et LUSSON, P., «Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire», in *Langue française*, 23, 1974, p. 41-53 (numéro publié par Meschonnic, H., Paris, Larousse).
- RUWET, N., «Blancs, rimes et raisons», in *Revue d'esthétique*, numéro *Sémiotiques, rhétoriques*, coll. 10/18, UGE, Paris, 1979.
- , «Linguistique et poétique : une brève introduction», in *Le Français moderne*, 49, 1981, p. 1-19.
- , «Musique et vision chez Paul Verlaine», in *Langue française*, 49, 1981, p. 92-112.
- SPITZER, L., *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970.
- STAROBINSKI, J., *Les mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971.
- SUMPF, J., *Introduction à la stylistique du français*, Paris, Larousse, 1971.
- TAMINE, J., «Remarques sur deux conceptions de la versification», in *L'Information Grammaticale*, n° 6, 1980, p. 18-22.
- TODOROV, T., «Théorie de la poésie», in *Poétique*, 28, 1976, p. 385-389.
- VERLUYTEN, P., *Recherches sur la prosodie et la métrique du français*, thèse de doctorat, Université d'Anvers, 1982.
- WARREN, A. et WELLEK, R., *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971.

- ZUMTHOR, P., *Langue et techniques poétiques à l'époque romane* (XI-XIIIe s.), Paris, Klincksieck, 1963.
- , *Essai de Poétique Médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Le Masque et la lumière : la poétique des Grands Rhétoriciens*, Collection Poétique, Paris, Seuil, 1978.

TABLE DES MATIÈRES

Préface.....	5
Note liminaire.....	7
CHAPITRE I — INTRODUCTION	9
CHAPITRE II — MISE AU POINT LIMINAIRE : DÉCOMPTE SYLLABIQUE....	23
I. L'e caduc.....	24
II. Une hypothèse : le silence métrique.....	29
CHAPITRE III — LE RYTHME ACCENTUEL.....	37
I. Généralités.....	37
II. Découpage du vers — Principaux phénomènes de discordance	38
III. L'alexandrin «libéré» : primauté de l'accent de fin de vers.....	40
CHAPITRE IV — LA FIN DU VERS.....	43
I. Primauté de la rime.....	43
1) La rime en 1939.....	43
2) La rime complexe.....	44
3) La rime enjambée.....	46
a) La rime coupée.....	46
b) La rime enjambée d'Aragon.....	47
c) La rime enjambée et l'enjambement.....	50
II. L'emploi de mots normalement atones à la fin du vers.....	53
1) Les proclitiques.....	53
a) Véritables proclitiques.....	54
b) Quasi-proclitiques : conjonctions et relatifs monosyllabiques.....	55

c) Comme.....	56
d) Une rime véritablement «équivoque» ?.....	57
e) Une véritable rime coupée ?.....	58
f) Expressivité de l'accentuation d'un proclitique.....	59
2) Les mots semi-pleins.....	63
a) Prépositions de plus d'une syllabe.....	64
b) Verbe «être».....	65
III. Autres effets de divergence à la fin du vers.....	68
1) Organisations concurrentes.....	68
a) Rôle de l'organisation rythmique.....	68
b) Rôle de l'organisation phonique.....	70
2) Le rejet à la rime.....	72
a) Rejet par interruption d'une unité sémantique.....	72
b) Rejet «décalage».....	75
c) Rejet affectif : le vocatif incis.....	78
3) Le contre-rejet à la rime.....	79
a) Sa quasi-inexistence.....	79
b) Contre-rejet de quatre syllabes ?.....	79
4) L'enjambement.....	87
a) Enjambement et rythme ternaire.....	87
b) Discordance à la fin du vers et création métrique.....	88
 <i>CHAPITRE V — LA CÉSURE ET LES COUPES PRINCIPALES</i>	
À L'INTÉRIEUR DU VERS.....	91
I. Problèmes de lecture.....	91
1) L'interprétation orale du vers.....	91
2) Les trois tentations du lecteur.....	94
a) La pression métrique.....	95
b) L'entraînement rythmique.....	96
c) L'élan verbal.....	97
3) L'accentuation et le sens du vers.....	98
a) Informations fournies par le poète.....	99

b) Le sens strict.....	103
c) Le «sens supérieur».....	104
d) Organisation syntaxique et organisation phonique.....	107
II. La césure.....	110
1) Césure et tradition.....	110
2) Sixième syllabe et règles classiques :	
premier examen objectif.....	112
3) Alexandrins à césure indiscutable.....	112
a) Leur nombre.....	112
b) L'inversion.....	113
c) L'incidente.....	114
4) Hypothèse d'un recours à des formes	
de césure préclassiques.....	115
a) Césure épique.....	115
b) Césure lyrique.....	115
c) Césure enjambante.....	118
III. Différents cas de divergence entre l'organisation	
verbale et le mètre binaire.....	123
1) La sixième syllabe à la fin d'un mot «plein».....	123
a) Mots semi-pleins à la sixième syllabe.....	123
b) La sixième syllabe à la fin d'un mot de sens plein.	
Cas litigieux et facteurs déterminants du rythme.....	141
c) Ambivalence rythmique.....	161
d) Phénomènes de discordance à la césure.....	163
2) Proclitiques à la sixième syllabe.....	169
a) Accentuation d'un proclitique.....	170
b) Proclitique à la sixième syllabe et structure ternaire.....	172
c) Proclitique et structure binaire asymétrique.....	175
d) Un vers sans structure.....	178
3) La sixième syllabe à l'intérieur d'un mot.....	180
a) Rappel de cinq cas déjà analysés.....	180
b) Une césure «approximative», conséquence de la diérèse..	181
c) Un rapprochement troublant.....	183
d) Les diverses structures ternaires.....	184

IV. Vers et morcellement syntaxique.....	194
V. Organisation rythmique des vers au nombre de syllabes anormal.....	196
Conclusion sur les coupes principales.....	199
CHAPITRE VI — ACCENTS SECONDAIRES.....	203
I. Alexandrins de structure binaire.....	203
1) Rôle des accents secondaires.....	203
2) Hémistiche monogroupe et accents de suppléance.....	210
a) Respect absolu de l'unité rythmique.....	211
b) Rôle de l'organisation verbale et phonique.....	212
c) Accents de suppléance.....	214
d) Convergence ou divergence des accents de suppléance.....	217
3) Hémistiche 1/5.....	218
a) Parenté des hémistiches monogroupes et 1/5.....	218
b) Expressivité des véritables hémistiches 1/5.....	219
c) Rôle des interjections.....	223
4) Contre-accentuation.....	225
a) Contre-accentuation et rime.....	225
b) Contre-accentuation et hémistiche 5/1.....	230
c) Contre-accentuation à l'intérieur du vers.....	231
5) Suraccentuation.....	234
a) Son effet.....	234
b) Rééquilibrage rythmique du vers.....	235
c) Cas litigieux : vers trop riches ou trop pauvres.....	238
II. Alexandrins ternaires.....	241
1) Alexandrins de structure ternaire avec accentuation de la sixième syllabe.....	241
a) Césure «pour l'œil».....	241
b) Poids de la tradition.....	242
c) Accent contre-tonique et sixième syllabe.....	242
d) Expressivité de l'accent maintenu sur la sixième syllabe...	242

2) Créations rythmiques dans le cadre ternaire.....	243
CHAPITRE VII — LES ENCHAÎNEMENTS PHONIQUES.....	249
I. Rime et récurrences phoniques.....	249
1) La rime et son orchestration.....	249
2) Récurrences phoniques étrangères à la rime.....	253
II. Autres modes de liaison phonique.....	255
1) Liaison consonantique et élision.....	255
2) L'e caduc compté.....	256
a) Généralités sur les coupes.....	256
b) La coupe lyrique dans <i>Le C.C.</i>	260
c) La coupe enjambante.....	265
CHAPITRE VIII — VARIATIONS RYTHMIQUES.....	267
I. Phrase et vers.....	268
II. Variations de structure rythmique d'un vers à l'autre.....	271
1) Variante à l'intérieur du cadre binaire.....	271
2) Vers de transition.....	272
3) Le trimètre romantique, élément de variation du rythme.....	272
4) Variantes du trimètre : vers 8/4 et 4/8.....	275
5) Expressivité des variations apportées par les structures asymétriques.....	276
6) Fins de poèmes.....	278
CHAPITRE IX — «SECRETS» DU CRÈVE-CŒUR : MÈTRES CACHÉS, DÉCALAGE ET CONTREPOINT.....	281
I. Alexandrins et hémistiches décalés.....	282
1) L'alexandrin décalé.....	282
a) <i>Petite suite sans fil I.</i>	283
b) <i>Petite suite sans fil II.</i>	283
2) Le rejet redoublé.....	284
3) L'hémistiche «à cheval».....	285
4) L'hémistiche intercalaire.....	285

II. Mètres cachés autres que l'alexandrin.....	286
1) Contrepoint.....	286
2) Juxtaposition de «mètres» à l'intérieur de l'alexandrin.....	288
3) Fins de poèmes.....	290
CONCLUSION.....	293
REPRODUCTION DE MANUSCRITS : PETITE SUITE SANS FIL I, II, III.	303
BIBLIOGRAPHIE.....	307
I. Aragon.....	307
A - Textes d'Aragon.....	
1) Poésie.....	307
a) <i>Le Crève-cœur</i>	307
b) Autres recueils.....	308
2) Principaux écrits et entretiens d'Aragon sur la poésie.....	310
B - Écrits sur Aragon.....	
1) Principales études consacrées exclusivement à Aragon et intéressant sa poésie (ouvrages, articles et numéros spéciaux de revues).....	311
2) Ouvrages divers où est évoquée la personne ou la poésie d'Aragon.....	314
C - Discographie et enregistrements radiophoniques.....	
1) Poèmes dit par l'auteur.....	315
a) Disques.....	315
b) Cassettes.....	315
c) Radio.....	315
2) Enregistrements de poèmes dits ou chantés par d'autres.....	316
II. Bibliographie sélective des travaux et réflexions sur la technique du vers en général et sur le rythme en particulier....	316
A - Publications antérieures à 1963.....	316
B - Études postérieures à 1963.	318