

La place de l'e post-tonique dans l'octosyllabe de quelques poètes

Gérald Purnelle

Centre Informatique de Philosophie et Lettres
Université de Liège
1b, Quai Roosevelt, B-4000 Liège

Abstract

This paper analyzes and compares octosyllabic verses by sixteen Belgian and French poets, ranging from Baudelaire and Hugo to Éluard and Perros, with a special emphasis on post-stress e's at the various places this vowel can occupy. Even and odd syllables are confronted to determine whether some poets strive for, or avoid, an iambic scansion of their octosyllables. The study shows that six poets diverge significantly from the rest of the corpus, three of them through an especially high number of e's in even syllables, the others through a deficit at that same place and an overabundance at the 5th syllable. These observations allow us to distinguish between those poets who were able to perceive and design the octosyllable as a unit from those who, in order to compose it, needed to give it a binary rhythm or to allow for a median pause.

1. Introduction

L'octosyllabe occupe une place particulière parmi les vers auxquels recourt la métrique française régulière. Il constitue en effet le plus long vers simple, c'est-à-dire non complexe. Un vers complexe, tels le décasyllabe ou l'alexandrin, se compose de deux sous-mesures de longueur fixe associées (généralement 4 et 6 pour l'un, 6 et 6 pour l'autre) ; à l'inverse, un vers simple se définit par la seule propriété d'un certain nombre fixe de voyelles. Benoît de Cornulier a expliqué pourquoi 8 syllabes sont un seuil au-delà duquel un vers est nécessairement complexe, c'est-à-dire subdivisé et partagé par une césure : " En français, au-delà de huit, le nombre syllabique exact est inaccessible à la perception¹. " Il montre que tout lecteur de vers est plus ou moins apte à percevoir, à la lecture ou à l'audition, l'isosyllabisme des vers d'un poème, et que cette capacité décroît à proportion de la longueur des vers impliqués, avec une limite dont la place varie d'un individu à l'autre, mais qui, d'une manière générale, exclut chez la plupart cette capacité perceptive au-delà de 8 syllabes.

L'octosyllabe ne présente donc aucune coupe, aucune césure : il doit être lu d'un bloc, sans aucune marque de position fixe permettant de fractionner cette perception. Néanmoins, le lecteur, qu'il lise mentalement ou oralement, doit percevoir sans erreur ni hésitation la longueur de chacun des octosyllabes d'un poème, afin de reconnaître à la fois leur identité métrique et le rythme du poème.

Qu'on me permette ici d'évoquer mon expérience personnelle de lecteur : quand il s'agit de lire des heptasyllabes ou des octosyllabes, j'accompagne (mentalement ou oralement) cette lecture d'un rythme respectivement trochaïque ou iambique, en frappant une voyelle sur deux d'un ictus ; je commence à la première syllabe du vers s'il s'agit d'un heptasyllabe, à la seconde pour l'octosyllabe : soit les rythmes '-|-' et '-|-' ; en dernière analyse, la nécessité de commencer en 1 pour un vers impair et en 2 pour un pair en imprimant à un vers un rythme binaire découle de l'accentuation de la langue française, en raison de laquelle la dernière syllabe porte toujours un accent verbal (ou syntaxique)². Je ne prône pas cette scansion : elle m'est utile et familière, simplement.

Je rythme donc l'octosyllabe en y distinguant 4 segments disyllabiques ; ceci, je le reconnais, se fait, la plupart du temps, à l'encontre de la véritable accentuation verbale du vers qui, elle, n'intervient en rien dans le rythme, la structure

¹ De Cornulier B. (1995), *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses universitaires de Lyon, p. 47 et 260. Pour la démonstration de cette thèse, cf. de Cornulier B. (1982), *Théorie du vers*, Paris, Editions du Seuil, pp. 11-35.

² L'accent manifesté dans ce type de scansion est appelé alternatif, binaire ou iambique ; cf. de Cornulier, *Art poétique*, p. 236.

ou la constitution du vers (si ce n'est en dernière syllabe), à l'inverse des vers complexes, dont le rythme supérieur est déterminé par deux accents verbaux ou syntaxiques. Je frappe donc d'un ictus toute syllabe paire, que lui corresponde ou non un accent verbal. Peu importe, dès lors qu'il s'agit de marquer un rythme auquel les frontières de mots ne participent pas, d'accentuer une syllabe interne ou initiale de mot ; il n'est pas choquant d'accentuer ainsi la première syllabe de *soulever* dans *Pour soulever un poids si lourd*. Cette pratique ne me pose problème que dans un cas : il me paraît gênant, en lisant de la sorte, de faire porter un ictus par une voyelle féminine, c'est-à-dire par un *e* atone formant une syllabe finale de mot, située à la suite d'un accent verbal ; exemple : *Hyperbole ! de ma mémoire*. À l'inverse, rien ne s'oppose à frapper toute voyelle masculine³, y compris les autres *e* atones, qu'ils soient internes (*fenêtre*) ou figurent dans des monosyllabes proclitiques (*ce de je le me ne que se te*)⁴.

2. Objet de l'étude et corpus

Mon but sera ici d'examiner l'octosyllabe de différents poètes, afin de déterminer s'il se prête plus ou moins à cette lecture rythmée et si l'inconvénient que j'ai dit est plus présent chez les uns et plus rares chez les autres. Au-delà de cette question, qui serait celle de l'éventuelle pertinence de ce rythme, il s'agit de voir quels poètes y furent plus soumis ou plus sensibles que d'autres ; en d'autres termes, ce rythme a-t-il des chances de leur avoir été présent à l'esprit au moment de la composition ?

Les principaux paramètres de l'étude seront donc : la nature féminine ou masculine des syllabes de tous les octosyllabes observés ; la position (paire ou impaire) des *e* féminins dans le vers.

Il existe un autre paramètre, dont l'étude aurait pu s'adjoindre à celle du *e* post-tonique : quand un accent verbal en syllabe finale, non suivi d'une syllabe féminine, se situe à une position paire, cette coïncidence est propre à souligner un rythme iambique. Il va de soi que tout vers où ce phénomène apparaît s'y prête mieux que ceux où, par exemple, un *e* post-tonique apparaît en syllabe paire. Quand cela se produit à la 4^e syllabe, cela va même jusqu'à ménager au milieu du vers une sorte de césure locale (exemples : *Pour soulever un poids si lourd* ; *Au seul souci de voyager*). Si j'ai choisi de n'étudier que la position de l'*e* post-tonique, en négligeant l'accent verbal, qui eût constitué une meilleure marque de rythme, c'est qu'il ne s'agissait pas de montrer l'existence de telles marques ou d'une césure virtuelle au milieu du vers chez certains poètes, mais de chercher s'il existe chez eux des marques incompatibles avec un rythme binaire globalement indépendant des accents verbaux.

J'ai choisi un ensemble de 16 poètes des XIX^e et XX^e siècles, en cherchant la diversité et la possibilité de comparaisons pertinentes. Pour le XIX^e s. sont tout d'abord étudiés quatre grands noms : Baudelaire, Hugo, Mallarmé et Verlaine. De Baudelaire sont relevés tous les octosyllabes des *Fleurs du mal*, tant dans les poèmes isosyllabiques qu'hétérosyllabiques ; De Hugo, un seul recueil, volumineux et particulièrement abondant en octosyllabes, *Les Chansons des rues et des bois* ; de Mallarmé, deux ensembles : les octosyllabes des *Poésies* et ceux des *Vers de circonstance*, publiés posthumément ; de Verlaine, tous les grands recueils jusqu'en 1889 (*Parallèlement*). S'ajoutent à ces quatre noms Maeterlinck, Roussel et Elskamp. Le premier est choisi pour plusieurs raisons : il est belge ; son œuvre poétique est courte ; dans les *Serres chaudes*, tous les poèmes sont, sauf rares exceptions, composés soit en octosyllabes soit en vers libres⁵. Raymond Roussel n'est pas un poète capital (en tant que poète) ; ses vers ne brillent pas par leur art. J'ai pourtant pris en compte son long poème isosyllabique *L'Âme de Victor Hugo*, qu'il place fictivement sous la plume d'Hugo lui-même. Il s'agira de voir si la fiction implique une imitation, du moins selon le critère qui sera envisagé ici. Enfin les premiers recueils d'un autre poète belge également étudié, Max Elskamp, appartiennent au XIX^e siècle ; il a écrit des poèmes au style proche de celui de la chanson, en mètres majoritairement courts, dont beaucoup d'octosyllabes ; sa poésie se distingue par une syntaxe et un "style" très particuliers ; sont utilisés plusieurs recueils de 1895 à 1924.

Au XX^e siècle appartiennent également neuf autres poètes. L'œuvre d'Apollinaire est majoritairement classique quant à la forme métrique, mais elle a en même temps contribué à la fondation de la modernité, en se libérant progressivement du classicisme pur des débuts. J'ai retenu les octosyllabes des seuls poèmes isosyllabiques, mais pris dans toute l'œuvre, y compris dans les recueils publiés posthumément (la *Chanson du mal-aimé* est distinguée du reste du recueil *Alcools*). De Valéry sont repris tous les octosyllabes du recueil *Charmes*. Jules Romains a été choisi en raison

³ Sur les voyelles masculines et féminines, cf. de Cornulier, *Art poétique*, p. 253.

⁴ Ceux-ci se distinguent par plusieurs traits des *e* post-toniques (féminins) : ils sont liés à ce qui les suit (ils sont proclitiques), tandis que le féminin appartient à ce qui le précède ; ils peuvent suivre un autre *e*, féminin ou masculin (ils peuvent donc former des séries) ; ils peuvent apparaître en première syllabe de vers. Dans les dénombrements ici pratiqués, j'ai assimilé aux *e* post-toniques ceux de mots tels que *une* ou *cette*, ainsi que ceux des enclitiques dans *dis-je*, etc.

⁵ Je n'ai pas pris en compte les octosyllabes des *Quinze chansons* de Maeterlinck.

de son style personnel, apparemment prosaïque, et susceptible de contraster avec d'autres poètes. Sont comptés tous les octosyllabes de trois recueils, datés de 1908 à 1916. Sans doute s'attendra-t-on à trouver Paul-Jean Toulet aux antipodes du style de Romains. De ce poète fin ciseleur, j'ai retenu tous les octosyllabes présents dans les trois premières sections de son unique recueil les *Contrerimes* organisé par Toulet mais publié posthument (Contrerimes, Chansons et Dizains). J'ai exclu les autres poèmes posthumes, qu'il avait écartés du recueil. À noter que les poèmes composés en contrerimes (la section la plus abondante) sont forcément hétérosyllabiques (composés en quatrains 8-6-8-6). Jean Pellerin est moins connu ; disciple de Toulet, il en a subi l'influence ; il est choisi à des fins de comparaison avec son maître et pour illustrer l'école fantaisiste. Je n'ai toutefois retenu de lui que le très long poème *La Romance du retour*, entièrement composé en octosyllabes et publié en 1921. Jules Supervielle a représenté à partir des années vingt une certaine modernité qui, peu avant la guerre, a commencé à évoluer vers plus de classicisme ; sont pris les poèmes isosyllabiques de cinq grands recueils. Sont également présents deux surréalistes venus à la métrique régulière pendant la guerre : Aragon et Éluard. Du premier j'ai retenu quatre recueils (de 1941 à 1964) ; d'Éluard, tous les octosyllabes des poèmes ou séquences en vers blancs réguliers depuis les premiers recueils riches en poèmes isosyllabiques (1944) jusqu'à la fin de son œuvre. Enfin, un poète plus récent, pour illustrer l'époque contemporaine : Georges Perros, dont tout un long recueil est écrit en octosyllabes blancs ; cette œuvre produit à la lecture une forte impression de prosaïsme, mais avec une syntaxe parfois contrariée par des chevilles.

En annexe figure un tableau reprenant, pour chaque recueil et chaque poète, les titres, les dates de publication ou de rédaction, le nombre d'octosyllabes examinés, le nombre de vers contenant au moins un *e* post-tonique, le nombre de syllabes présentant cette voyelle, les effectifs pour les syllabes 2 à 6.

3. La proportion des *e* post-toniques chez les 16 poètes

Avant d'aborder la question principale de cette étude, il convient d'évaluer si l'objet dont on observera un trait (la position) est par ailleurs stable dans le corpus étudié.

Pour ce faire, on compare les poètes selon deux critères convergents : d'une part le nombre de vers qui contiennent au moins un *e* ou qui en sont dépourvus, d'autre part le compte des syllabes selon qu'elles présentent une voyelle masculine ou féminine (*e* post-tonique). Pour la deuxième évaluation, les 6 syllabes centrales, de 2 à 7, étant les seules susceptibles de contenir un *e* post-tonique, les première et dernière syllabes ne sont pas prises en compte dans les effectifs de voyelles.

Le pourcentage de vers contenant au moins un *e* est, pour tout le corpus, égale à 44,71 %⁶. Les voyelles féminines occupent 8,7 % des six syllabes concernées. D'un poète à l'autre, la proportion varie considérablement ; en partant du plus abondant en vers ou en syllabes de ce type, les poètes se classent comme suit :

% des vers avec <i>e</i>				% des syllabes avec <i>e</i>			
<i>Valéry</i>	56,92	Baudelaire	44,89	<i>Valéry</i>	11,74	Baudelaire	8,59
<i>Maeterlinck</i>	54,59	Apollinaire	43,47	<i>Romains</i>	11,60	Hugo	8,44
<i>Romains</i>	54,59	Hugo	43,24	<i>Maeterlinck</i>	11,25	Apollinaire	8,28
<i>Mallarmé</i>	52,22	Perros	42,72	<i>Mallarmé</i>	10,20	Perros	7,95
<i>Éluard</i>	48,84	Roussel	41,54	<i>Éluard</i>	9,62	Roussel	7,94
<i>Supervielle</i>	47,84	Aragon	40,55	<i>Supervielle</i>	9,58	Aragon	7,81
Pellerin	47,67	Toulet	38,68	Verlaine	9,21	<i>Elskamp</i>	7,48
Verlaine	46,63	<i>Elskamp</i>	37,88	Pellerin	8,99	Toulet	7,17

Le paramètre (la proportion de *e*) n'est manifestement pas stable : un test de χ^2 opposant les 16 poètes selon le nombre de vers avec et sans *e*, montre que la disparité observée n'a rien d'aléatoire (240,7 pour $v = 15$, soit $p < 0,001$) ; selon le nombre de syllabes avec ou sans *e*, χ^2 vaut 248,2 (pour $v = 15$, soit $p < 0,001$). Les poètes dont l'écart par rapport au corpus est significatif sont marqués en italique.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner les causes de cette disparité : elles doivent tenir à des faits lexicologiques ou syntaxiques dont l'étude sortirait du cadre de la recherche ici menée. Retenons seulement que certains poètes paraissent éviter l'*e* post-tonique et d'autres le privilégier. Contentons-nous de noter le fait, afin d'y revenir plus tard.

⁶ Un octosyllabe peut compter au maximum 3 *e* post-toniques : les vers de ce type sont au nombre de 74 pour tout le corpus, soit 0,3 % de tous les vers, 0,65 % des vers contenant au moins 1 *e* ; les vers à 2 *e* sont au nombre de 1782, soit 7 % et 15,6 %.

Pour 9 des 16 poètes, les octosyllabes sont tirés de plusieurs recueils. Il est donc intéressant de vérifier que chacun de ces sous-corpus est homogène quant au trait étudié ci-dessus. Malgré des disparités parfois grandes dans les pourcentages chez plusieurs auteurs, les tests ne révèlent de différences significatives que dans deux cas : Mallarmé et Elskamp. Chez le premier, la voyelle féminine est significativement plus abondante dans les *Poésies* que dans les *Vers de circonstance* : dans 59,6 % des vers et 11,64 % des syllabes contre 51 % et 9,97 %. Quant à Elskamp, les pourcentages varient de 34,2 % à 42,8 % (vers) et de 8,60 % à 6,52 % (syllabes), sans que se dessine dans cette variation une quelconque évolution chronologique. Chez les 7 autres poètes, les variations peuvent être grandes, mais les tests montrent qu'elles ne sont pas significatives.

4. La place des *e* post-toniques dans les octosyllabes

De la 2^e à la 7^e syllabe de l'octosyllabe, la répartition des *e* post-toniques présente, dans l'ensemble du corpus, une tendance générale selon laquelle ces voyelles sont plus rares à mesure que l'on s'éloigne du milieu du vers, le sommet de la courbe ainsi dessinée correspondant à la 5^e syllabe. Dans le tableau suivant, les pourcentages de la 1^{re} ligne sont calculés à partir de l'ensemble des *e* attestés (c'est-à-dire la dernière ligne du tableau placé en annexe) ; à la 2^e ligne les pourcentages représentent, pour chaque position, la proportion des *e* parmi toutes les voyelles attestées. Les deux séries présentent une courbe convergente.

Proportion des <i>e</i>	2 ^e syll.	3 ^e syll.	4 ^e syll.	5 ^e syll.	6 ^e syll.	7 ^e syll.
Par rapport aux <i>e</i> des autres positions	13,33	16,90	17,88	24,07	18,07	9,75
par rapport aux autres voyelles à la même position	6,97	8,83	9,35	12,58	9,44	5,10

On observe cependant plus d'un poète qui ne présente pas le même mouvement régulier de montée et de descente de la 2^e à la 7^e syllabe : ainsi (pourcentages calculés par rapport aux autres voyelles aux mêmes positions), chez Mallarmé et Toulet, ce n'est pas la 5^e syllabe qui occupe le sommet de la courbe ; chez Roussel, Elskamp, Valéry et Éluard, le mouvement ne respecte pas la courbe générale.

Proportion des <i>e</i>	2 ^e syll.	3 ^e syll.	4 ^e syll.	5 ^e syll.	6 ^e syll.	7 ^e syll.
Mallarmé	8,89	10,50	12,10	11,46	11,84	6,43
Roussel	3,49	11,03	9,56	7,72	10,11	5,70
Elskamp	6,56	8,59	7,82	9,92	6,96	5,03
Toulet	6,79	6,45	9,41	8,01	7,84	4,53
Valéry	11,64	5,82	10,53	17,92	18,40	6,13
Éluard	7,06	10,14	6,01	22,61	7,59	4,28

Il sera donc intéressant de comparer entre eux les 16 poètes, afin de déterminer d'éventuelles positions auxquelles ils privilégient ou évitent de manière significative les *e* post-toniques. Cette évaluation est faite en deux temps : d'abord les syllabes paires seront opposées aux impaires, ensuite chaque syllabe sera examinée, en opposition avec toutes les autres.

a. Syllabes paires et impaires

Pour le premier test, deux totaux sont calculés pour chaque poète, l'un cumulant les effectifs des *e* dans les trois syllabes paires, l'autre ceux des impaires. Il a pour objet de répondre à la question posée au début : les octosyllabes de certains poètes peuvent-ils se lire plus aisément que d'autres selon un rythme binaire iambique, avec ictus sur les syllabes paires ? d'autres poètes ont-ils évité de manière significative un tel rythme ?

Le résultat du test est largement significatif : χ^2 vaut 112,6, pour 15 degrés de liberté (soit $p < 0,001$). Dans l'ensemble du corpus, 49,28 % des *e* post-toniques occupent une syllabe paire. Chez les poètes, cette proportion varie de 35,81 à 57,59 %. Les 16 poètes se classent de la manière suivante, depuis ceux qui placent plus volontiers des *e* en syllabe paire jusqu'à ceux qui l'évitent le plus :

selon le χ^2 (pourcentage de <i>e</i> en syllabe paire)				selon le pourcentage de <i>e</i> en syllabe paire			
Valéry	57,59	Aragon	50,15	Valéry	57,59	Aragon	50,15
Mallarmé	53,63	Perros	49,45	Toulet	55,87	Perros	49,45
Toulet	55,87	Roussel	48,65	Mallarmé	53,63	Roussel	48,65
Hugo	51,42	Apollinaire	48,60	Baudelaire	52,94	Apollinaire	48,60

Baudelaire	52,94	Elskamp	47,55	Pellerin	52,59	Elskamp	47,55
Verlaine	51,11	Supervielle	44,58	Hugo	51,42	Supervielle	44,58
Pellerin	52,59	Maeterlinck	38,60	Romains	51,34	Maeterlinck	38,60
Romains	51,34	Éluard	35,81	Verlaine	51,11	Éluard	35,81

Les valeurs partielles du χ^2 montrent que les 3 premiers poètes (Mallarmé, Valéry et Toulet) se distinguent significativement par un nombre excessif d'*e* en syllabe paire, tandis que les 3 derniers présentent la tendance inverse (Maeterlinck, Supervielle, Éluard). L'ensemble formé par les 10 autres poètes est quant à lui homogène ($\chi^2 = 9,2$, pour 9 degrés de liberté, soit $p = 0,5$).

Un exemple, tiré de Maeterlinck, illustrera bien l'effet de rythme que peut avoir le placement fréquent d'*e* post-toniques en syllabes impaires plutôt que paires :

Mes doigts aux pâles indolences
 Élèvent en vain, chaque soir,
 Les cloches vertes de l'espoir
 Sur l'herbe mauve des absences⁷.

L'examen de la série ainsi formée révèle d'autres informations. Tout d'abord, un certain mouvement chronologique, quoiqu'imparfait, s'y dessine, contrarié par d'autres traits. Un des premiers poètes, Mallarmé, est un des plus anciens ; le dernier, un des plus récents ; d'autres poètes anciens figurent dans la première partie du classement : Baudelaire, Hugo, Verlaine. Ce phénomène partiel peut s'interpréter de la manière suivante. D'un poète qui évite plus que d'autres de placer un *e* post-tonique dans une syllabe paire, on peut dire qu'il a tendance à appliquer à ses octosyllabes la lecture rythmée envisagée plus haut ; à l'inverse, de celui qui privilégie les positions paires, on peut dire qu'il ne cherche pas à composer des octosyllabes qui puissent facilement se scander de cette manière. Le premier se servait peut-être de ce rythme au moment de la composition des vers, tandis que le second n'en avait aucun besoin. L'opposition des deux poètes extrêmes, Mallarmé et Éluard, signifierait dès lors que pour le premier (et pour Baudelaire avant lui ou Verlaine à son époque), l'octosyllabe se concevait d'un bloc, comme un série de 8 syllabes ; si l'on se réfère à la thèse de Cornulier, la capacité de perception d'une longueur métrique allait jusqu'à 8 chez ces poètes, tandis qu'à l'autre bout de la chronologie, chez Éluard, elle s'est réduite, au point qu'il lui faille sous-tendre son vers d'un rythme particulier pour le composer. La même hypothèse vaut pour Supervielle, dont la période ici étudiée est légèrement antérieure à celle d'Éluard.

On voit toutefois que la chronologie ne peut expliquer à elle seule le classement des 16 poètes. Toulet et Valéry sont postérieurs d'au moins 20 ans à Mallarmé, les *Serres chaudes* de Maeterlinck précèdent Éluard de 55 ans. Inversement, Perros, le poète de loin le plus récent, figure au milieu du classement, sans tendance particulière. Ici interviennent plusieurs autres facteurs, dont le premier est l'affinité que certains poètes peuvent entretenir avec un de leurs prédécesseurs. C'est certainement le cas de Valéry et Mallarmé, quand on sait l'influence qu'eut le second sur le premier et l'admiration du premier pour le second. Quant à Toulet, si l'on ne peut affirmer que Mallarmé fut une de ses influences majeures (on songerait plutôt à Moréas ou Verlaine), on constate toutefois qu'il partage avec lui, ainsi qu'avec Valéry, une qualité de versificateur exigeant, subtil, virtuose, que ne possèdent pas d'autres poètes de notre corpus. Les trois auteurs qui, en tête de classement, se distinguent par un excès d'*e* en syllabes paires comptent donc parmi les plus attentifs à la forme et à la musicalité du vers : les trois "ciseleurs de vers" ont pour point commun de réduire la possibilité de rythmer iambiquement leurs octosyllabes.

À l'autre bout de la série, le cas de Maeterlinck est différent. Contemporain de Verlaine et de Mallarmé, il inaugure dans le temps la tendance opposée. Un premier élément de sa différence se trouve peut-être dans son origine belge. Sans aller jusqu'à envisager des facteurs strictement linguistiques, on observera qu'il partage cette qualité avec Elskamp, le plus proche de lui parmi les poètes sans tendance significative. Tous deux, d'autres part, écrivent des poèmes de style proche de la chanson, qui sans doute nécessite davantage d'être rythmée ou y est plus propice.

Un autre trait permet d'expliquer la présence de trois poètes en fin de liste⁸. Maeterlinck, Supervielle et Éluard ont pour point commun, qui les oppose radicalement à Mallarmé, Valéry et Toulet, d'avoir par ailleurs composé en vers libres : ceux-ci ne sont pas rares chez Supervielle et constituent la majorité de l'œuvre d'Éluard jusqu'à la période qui nous occupe ; quant à Maeterlinck, j'ai déjà dit que les poèmes des *Serres chaudes* sont écrits soit en octosyllabes soit en vers libres. Introduire dans leurs vers réguliers une plus grande possibilité de rythme a dû leur permettre de les démarquer nettement des vers libres ; du point de vue de la composition, la pratique des deux formes les a induits à s'aider, pour les vers réguliers, d'un rythme suffisamment marqué.

⁷ Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes. Quinze chansons. La Princesse Maleine*, Paris, Gallimard, "Poésie", 1983, p. 41.

⁸ Cette hypothèse m'a été suggérée par Étienne Évrard, que je remercie.

Un dernier fait mérite attention : on trouve à l'exact milieu de la série trois poètes, Romains, Perros et Roussel, de dates très différentes, mais dont le point commun est une tendance marquée au prosaïsme, que ce soit dans la syntaxe, le lexic, la thématique ou le rythme. Certes, ils voisinent avec des poètes qui n'encourent pas cette qualification (Verlaine, Apollinaire) ; toutefois, sans glisser dans une catégorisation subjective qui distinguerait des poètes " plus poétiques " et d'autres " plus prosaïques ", notons que ce troisième groupe de trois poètes s'oppose nettement aux deux autres, où les uns, plus virtuoses, tiennent à marquer l'unité monolithique de leur vers, tandis que les autres lui assurent un rythme plus marqué. À l'inverse, un style plus prosaïque n'évite ni ne privilégie le rythme binaire de l'octosyllabe⁹.

Les 6 poètes déviants figurent tous parmi ceux chez qui la fréquence du *e* post-tonique, toutes positions confondues, s'écarte significativement, dans un sens ou dans l'autre, du reste du corpus (cf. *supra*, 3). Il n'y a toutefois pas de lien étroit apparent entre l'une et l'autre tendance. Valéry et Maeterlinck, Mallarmé et Éluard comptent parmi ceux dont les vers abondent en *e*, tandis que Toulet en est le plus avare : fréquence et position ne sont donc pas directement liées¹⁰. Il faut cependant remarquer que la présence des 6 poètes dans les deux séries montre au moins qu'à ce double point de vue ils accordaient à l'*e* post-tonique une plus grande attention que les autres, en dépit des divergences de leurs tendances.

Le phénomène observé ici, à savoir le rejet ou l'usage d'un rythme iambique dans l'octosyllabe, n'est évidemment qu'une tendance plus ou moins forte pour 6 de nos 16 poètes ; elle ne constitue en rien une contrainte inexorable qu'ils se fussent imposée : ainsi les vers de Maeterlinck ou d'Éluard abondent en *e* post-toniques placés à des positions paires. Un exemple :

Palmes lentes de mes désirs,
Mousses froides, lianes molles¹¹.

Rappelons en outre que près d'un vers sur deux en moyenne ne contient pas d'*e*.

b. La proportion de *e* à chacune des 6 syllabes

L'évaluation précédente ne porte que sur l'opposition des syllabes paires et impaires. Deux poètes tels que Mallarmé et Éluard ont adopté, à l'égard des *e* en syllabe paire, une attitude globale diamétralement différente. Cela ne signifie toutefois pas *a priori* que l'un évite plus que l'autre cette voyelle à toutes les positions paires, ni que l'autre l'y privilégie sans distinction. Il convient donc de subdiviser l'approche de la question, en observant l'attitude de chaque poète à l'égard de chacune des 6 positions.

6 χ^2 ont été calculés, un par syllabe, en prenant en compte les effectifs de *e* à cette position opposés à ceux des autres. Ils sont tous significatifs : aucune syllabe ne s'avère neutre dans notre corpus. On trouvera les valeurs de χ^2 à la 1^{re} ligne du tableau ci-dessous ; pour 15 degrés, $p < 0,001$ sauf pour la 7^e syllabe, où $p = 0,01$. À la 2^e ligne figure le pourcentage moyen des *e* à chaque position dans le corpus total. Aux autres lignes figurent, pour chaque poète et à chaque position, les différences, positives ou négatives, observées entre les pourcentages de *e* dans son corpus et celles du corpus total — ceci afin d'apprécier la grandeur des écarts. Le gras indique les positions pour lesquelles s'observe chez tel poète un écart statistiquement significatif par rapport au reste du corpus.

	2 ^e syll.	3 ^e syll.	4 ^e syll.	5 ^e syll.	6 ^e syll.	7 ^e syll.
Valeurs de χ^2	46,7	40,7	49,1	178,0	47,0	30,8
Pourcentage dans le corpus	13,33	16,90	17,88	24,07	18,07	9,75
Baudelaire	+ 2,94	- 0,43	- 2,00	- 0,34	+ 2,71	- 2,89
Hugo	+ 0,77	+ 0,49	+ 1,03	- 3,32	+ 0,34	+ 0,69
Mallarmé	+ 1,19	+ 0,25	+ 1,89	- 5,35	+ 1,27	+ 0,75
Verlaine	+ 0,74	- 0,25	+ 0,82	- 3,32	+ 0,27	+ 1,74

⁹ Les tests calculés pour chacun des 9 poètes dont plusieurs recueils sont étudiés montrent qu'aucun d'eux ne présente, globalement, une hétérogénéité significative, ceci en dépit de variations dans les pourcentages d'une recueils à l'autre ; ainsi les *Fêtes galantes* de Verlaine se distinguent significativement de ses autres recueils par un déficit d'*e* en syllabes paires et un excès en impaires, ce qui rapproche ce recueil de poètes tels que Maeterlinck ou Éluard (χ^2 vaut 7,5 pour 1 degré de liberté, soit $0,01 < p < 0,005$; 38 % des *e* apparaissent en syllabe paire dans les *Fêtes galantes*, contre 52 % dans l'ensemble des autres recueils).

¹⁰ Chez Mallarmé existe une différence significative dans la fréquence des *e* entre les *Poésies* et les *Vers de circonstance*, mais non dans leur répartition entre syllabes paires et impaires.

¹¹ Maeterlinck, p. 40.

Maeterlinck	- 6,34	- 1,46	- 1,34	+ 7,92	- 3,00	+ 4,22
Roussel	- 5,99	+ 6,27	+ 2,20	- 7,85	+ 3,17	+ 2,22
Elskamp	+ 1,28	+ 2,24	- 0,45	- 1,96	- 2,57	+ 1,45
Romains	+ 1,29	+ 0,57	+ 2,08	- 1,97	- 1,31	- 0,66
Apollinaire	- 1,12	+ 1,06	- 0,08	- 0,13	+ 0,53	- 0,25
Toulet	+ 2,46	- 1,92	+ 3,98	- 5,45	+ 0,15	+ 0,78
Valéry	+ 3,19	- 8,64	- 2,92	+ 1,38	+ 8,05	- 1,04
Pellerin	+ 0,03	- 1,81	+ 3,24	- 0,79	+ 0,03	- 0,70
Supervielle	- 2,73	- 1,28	- 1,12	+ 6,37	- 0,85	- 0,40
Aragon	+ 1,60	- 0,15	- 0,83	+ 1,06	+ 0,09	- 1,78
Éluard	- 1,09	+ 0,68	- 7,46	+ 15,12	- 4,92	- 2,33
Perros	- 1,76	- 0,55	+ 1,58	+ 0,97	+ 0,35	- 0,60

Nous nous intéresserons essentiellement aux 6 poètes déjà signalés et aux deux positions centrales (4^e et 5^e).

Les 3 poètes qui privilégient *e* en position paire ne le font pas nécessairement à chacune des 3 syllabes impliquées. Chez Mallarmé et Toulet, elles sont en excès par rapport à la moyenne, mais aucun écart n'est significatif ; c'est surtout un déficit en *e* à la 5^e qui les caractérise. Quant à Valéry, la situation est plus confuse : deux syllabes paires sont en excès significatif, mais non la 4^e ; une syllabe impaire est en déficit (la 3^e). Chez les 3 poètes opposés, les syllabes impaires doivent être privilégiées au détriment des paires ; on constate localement que certaines syllabes ne suivent pas ce schéma ; le trait le plus marquant reste un excès d'*e* en 5^e syllabe, renforcé chez Éluard par un double déficit en 4^e et 6^e.

Ces quelques observations amènent à compléter l'analyse précédente : le principal enjeu de la variation de fréquence se situe à la 5^e syllabe : les uns évitent autant qu'ils le peuvent d'y placer un *e* post-tonique, les autres l'y emploient à l'excès ; les uns sont Mallarmé et Toulet, mais aussi d'autres poètes de notre première période (Hugo, Verlaine, Roussel) — ce qui confirme notre hypothèse chronologique —, les autres Maeterlinck, Supervielle et Éluard.

La 5^e syllabe est une position stratégique : y placer un *e* revient à amener en 4^e un accent verbal, dont la présence à cet endroit du vers y ménage *ipso facto* l'apparition d'une "césure", comparable à celle que produit en 4^e l'accent verbal d'un mot masculin (cf. *supra*). Les deux marques diffèrent en ceci qu'une fin de mot masculine en 4^e produit une césure identique à celle de l'alexandrin classique, tandis qu'une syllabe féminine en 5^e entraîne une coupe enjambante (avec récupération de féminine¹²) ; la première dégage nettement deux sous-vers dans l'octosyllabe, tandis que la seconde les garde davantage liés.

Manifestement, les poètes du premier groupe (excepté Valéry) se refusent autant que possible à marquer ou suggérer une césure qui partagerait le vers en deux segments égaux ; ce faisant ils imposent au lecteur une lecture globale du vers, sans pause ; ils distinguent radicalement l'octosyllabe des vers complexes en soulignant sa nature de plus long vers simple. Les 3 autres poètes, quant à eux, le rapprochent davantage de ces vers complexes, tels l'alexandrin¹³. Un exemple le montrera, extrait d'Éluard¹⁴ ; les accents verbaux en 4^e syllabes, suivis ou non d'une voyelle féminine, s'y cumulent pour marquer un rythme assez constant :

[...]

Où est la lettre sans réponse
Et la poussière des paroles
Cette confiance dans la vie
Qui tout à coup devient silence

Je nie les larmes leur lumière
Mes yeux ne sont plus de ce monde
Je suis passée tout est passé
Je suis une ombre dans le noir
Je suis le germe du désordre.

¹² Cf. de Cornulier, *Art poétique*, p. 64.

¹³ La tendance est particulièrement nette chez Éluard qui, non content de privilégier la 5^e syllabe, évite de manière significative les *e* post-toniques aux deux positions paires adjacentes.

¹⁴ P. Éluard, *Le Temps déborde*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Pléiade", t. II, p. 112.

Ceci ne se produit évidemment pas au milieu de chaque octosyllabe : nombre de vers possèdent en 4^e un accent verbal, qu'il soit suivi ou non d'une syllabe féminine, mais non tous — il ne s'agit, répétons-le, que d'une tendance, liée à un rythme virtuel auquel leurs vers sont globalement plus aptes que ceux d'autres poètes.

5. Conclusion

En mettant au jour ces tendances opposées, cette étude a pu, à partir d'un paramètre unique et bien délimité, déterminer l'attitude de certains poètes à l'égard du vers qu'ils utilisent : leur capacité de perception des longueurs au moment de la composition n'est pas indifférente, non plus que leur conception du vers lui-même, de sa nature et du rythme qu'il convient de lui imprimer à la lecture.

L'étude pourrait être approfondie et élargie. Évoquée plus haut, la question des coïncidences d'accents verbaux en syllabes finales avec les ictus mériterait l'examen ; peut-être confirmerait-elle les conclusions de ce premier volet. Une question mène donc à une autre : certains poètes évitaient-ils plus que d'autres de placer au milieu de leurs octosyllabes une coupe aussi nette que la césure d'un alexandrin classique ?

Une autre question : qu'eussent pensé ces poètes d'une telle observation de leurs vers ? Je dois ici citer Valéry lui-même :

Le ridicule de la *scansion* des vers métriques — Réduire la musique à battre la mesure, quand la musique consiste à faire oublier la mesure tout en l'observant rigoureusement¹⁵.

L'avis est rédhibitoire, mais il confirme et justifie notre étude : car en évitant de favoriser une lecture iambique de ses octosyllabes, que voulait Valéry, sinon “ faire oublier ” la scansion “ tout en observant rigoureusement ” la mesure, c'est-à-dire la longueur du vers ?

¹⁵ Paul Valéry, *Ego scriptor et Petits poèmes abstraits*, Paris, Gallimard, “ Poésie ”, 1992, p. 139 (écrit en 1940).

Auteurs et œuvres	Publ.	Octo.	Vers avec e post.	Syll. avec e post.	Epost					
					2 ^e syll.	3 ^e syll.	4 ^e syll.	5 ^e syll.	6 ^e syll.	7 ^e syll.
BAUDELAIRE , <i>Fleurs du mal</i>	1857	989	444	510	83	84	81	121	106	35
HUGO , <i>Chansons des rues et des bois</i>	1865	3122	1350	1581	223	275	299	328	291	165
MALLARMÉ	1887, 1893	1867	975	1143	166	196	226	214	221	120
<i>Poèmes</i>		265	158	185	35	25	38	31	31	25
<i>Vers de circonstance</i>	[posth.]	1602	817	958	131	171	188	183	190	95
VERLAINE		2033	948	1123	158	187	210	233	206	129
<i>Poèmes saturniens</i>	1866	85	45	52	6	7	13	12	10	4
<i>Fêtes galantes</i>	1869	195	81	95	11	16	16	28	9	15
<i>La Bonne chanson</i>	1870	131	56	59	8	14	3	13	15	6
<i>Romances sans paroles</i>	1874	102	45	56	9	11	9	12	8	7
<i>Sagesse</i>	1881	297	152	184	33	33	32	33	32	21
<i>Jadis et Naguère</i>	1884	204	111	126	12	19	28	25	27	15
<i>Amour</i>	1888	354	158	187	32	29	42	32	30	22
<i>Parallèlement</i>	1889	665	300	364	47	58	67	78	75	39
MAETERLINCK , <i>Serres chaudes</i>	1889	403	220	272	19	42	45	87	41	38
ROUSSEL , <i>L'Âme de Victor Hugo</i>	[1894]	544	226	259	19	60	52	42	55	31
ELSKAMP		3004	1138	1348	197	258	235	298	209	151
<i>Six chansons du pauvre homme</i>	1895	152	65	72	8	7	20	11	15	11
<i>Enluminures</i>	1898	398	142	169	18	31	34	38	31	17
<i>Chansons désabusées</i>	1922	690	237	270	50	45	50	60	38	27
<i>La Chanson de la rue Saint-Paul</i>	1922	377	135	152	17	39	29	29	20	18
<i>Les Délectations moroses</i>	1923	573	231	286	44	46	45	66	48	37
<i>Chansons d'amures</i>	1923	196	67	80	6	17	13	20	14	10
<i>Aegri somnia</i>	1924	618	261	319	54	73	44	74	43	31
ROMAINS		806	440	561	82	98	112	124	94	51
<i>La Vie unanime</i>	1908	287	156	210	24	37	42	47	38	22
<i>Odes et prières</i>	1913	164	84	100	15	19	16	27	16	7
<i>Europe</i>	1916	355	200	251	43	42	54	50	40	22
APOLLINAIRE		2521	1096	1253	153	225	223	300	233	119
<i>Bestiaire</i>	1911	113	57	70	12	11	8	21	15	3
<i>Alcools (sans la Chanson ...)</i>	1913	285	119	145	25	31	26	30	17	16
<i>Chanson du mal aimé</i>	1913	280	114	130	8	21	37	27	21	16
<i>Poèmes à Lou</i>	[1914-15]	323	138	152	11	23	31	38	31	18
<i>Poèmes à Madeleine</i>	[1915-16]	69	32	37	3	5	6	13	6	4
<i>Vitam impendere amori</i>	1917	65	29	32	1	10	5	6	8	2
<i>Calligrammes</i>	1918	528	247	279	34	52	40	69	56	28
<i>Le Guetteur mélancolique</i>	posth.	195	72	76	12	13	10	18	16	7
<i>Il y a</i>	posth.	174	85	95	12	22	15	23	16	7
[<i>Poèmes posthumes</i>]	posth.	489	203	237	35	37	45	55	47	18
TOULET , <i>Contrerimes</i>		574	222	247	39	37	54	46	45	26
– <i>Contrerimes</i>	1921	400	153	168	23	26	41	33	30	15
– <i>Chansons</i>	1921	56	26	33	9	1	3	8	8	4
– <i>Dizains</i>	1921	118	43	46	7	10	10	5	7	7
VALÉRY , <i>Charmes</i>	1922	636	362	448	74	37	67	114	117	39
PELLERIN , <i>La Romance du retour</i>	1921	430	205	232	31	35	49	54	42	21
SUPERVIELLE		1526	730	877	93	137	147	267	151	82
<i>Gravitations</i>	1925	397	196	234	33	40	34	66	40	21

<i>Le Forçat innocent</i>	1930	96	52	67	8	16	8	20	8	7
<i>Les Amis inconnus</i>	1934	109	53	64	5	11	9	18	11	10
<i>La Fable du monde</i>	1938	346	152	175	14	18	30	62	38	13
<i>1939-1945</i>	1946	578	277	337	33	52	66	101	54	31
ARAGON		2116	858	991	148	166	169	249	180	79
<i>Le Crève-cœur</i>	1941	277	110	134	29	24	20	29	19	13
<i>Les Yeux d'Elsa</i>	1942	136	65	74	16	10	16	13	16	3
<i>Le Roman inachevé</i>	1956	1072	414	473	67	85	85	119	80	37
<i>Le Voyage de Hollande</i>	1964	631	269	310	36	47	48	88	65	26
ÉLUARD		1331	650	768	94	135	80	301	101	57
<i>Au rendez-vous allemand</i>	1944-46	135	67	78	9	15	9	30	9	6
<i>Lingères Légères</i>	1945	18	7	7	0	1	2	1	2	1
<i>Poésie ininterrompue</i>	1946	70	47	53	7	8	5	26	4	3
<i>Le Dur désir de durer</i>	1946	64	33	36	5	5	2	16	7	1
<i>Le Temps déborde</i>	1947	29	12	13	1	1	0	9	2	0
<i>Corps mémorable</i>	1947	36	16	28	5	1	4	12	3	3
<i>Léda</i>	1949	33	23	20	1	5	2	7	4	1
<i>Grèce ma rose de raison</i>	1949	84	38	43	7	14	5	12	5	0
<i>Une leçon de morale</i>	1950	178	81	103	15	19	1	53	10	5
<i>Pouvoir tout dire</i>	1951	20	12	12	1	2	2	3	4	0
<i>Le Phénix</i>	1951	83	38	46	5	11	2	14	9	5
<i>Poésie ininterrompue 2</i>	1953	581	276	329	38	53	46	118	42	32
PERROS, Une vie ordinaire	1967	3642	1556	1737	201	284	338	435	320	159
TOTAUX		25544	11420	13350	1780	2256	2387	3213	2412	1302