



HAL
open science

Aragon n'est pas un dactylographe! Les vers faux d'Aragon

Hervé Bismuth

► **To cite this version:**

Hervé Bismuth. Aragon n'est pas un dactylographe! Les vers faux d'Aragon. Carnets de l'ERITA, 2020, n°1, p. 20-33. halshs-03107397

HAL Id: halshs-03107397

<https://shs.hal.science/halshs-03107397v1>

Submitted on 7 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Carnets de l'

Mérita

n° 1 – 2020

Équipe de recherche interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon

Aragon n'est pas un dactylographe ! Les vers faux d'Aragon

Hervé Bismuth, Université de Bourgogne-France-Comté

Cette réflexion provient d'un travail proposé dans un séminaire de mon laboratoire de recherches consacré à l'oralité, il y a quelques années, à une époque où j'assurais un séminaire de 2^e année de master sur *Le Roman inachevé*, et où je croisais ici et là quelques – rares – vers faux, comme j'en avais croisé à l'époque où je travaillais sur *Le Fou d'Elsa*. Elle a pour prétention d'être une contribution à la question de l'*oralité* dans la poésie d'Aragon, et notamment – relier immédiatement ce phénomène à cette question – au phénomène des *vers faux* qui apparaissent par traces dans la poésie des années 1950-60. À ma connaissance, cette question des *vers faux* d'Aragon n'a jamais été abordée, au point que je me dis parfois que peut-être personne ne les voit, ou plus exactement *ne les entend*, et ceci mérite également commentaire. À moins que... éviterait-on d'en parler par pudeur et par refus d'une posture pédante ? Ou encore parce qu'on n'y verrait rien d'autre que quelques (rares) erreurs ponctuelles ? Dans l'une ou l'autre de ces deux hypothèses, auxquelles je ne crois guère, on aurait tort, certainement, de passer à côté de la question de ces – rares – vers faux. Ces vers faux – il y en a tout au plus une dizaine – sont le symptôme de bien autre chose que d'« erreurs ponctuelles ».

J'aborderai cette question en explicitant le titre que je donne à cette réflexion. Ce titre est composé à partir d'une phrase de Léo Ferré, connue pour avoir été enregistrée dans un texte intitulé « Préface » en 1973, dans l'album *Il n'y a plus rien* : « Les écrivains qui ont recours à leurs doigts pour savoir s'ils ont leur compte de pieds ne sont pas des poètes : ce sont des dactylographes ». Si l'on ne connaît pas le contexte de ce discours, on pourrait hésiter sur ce qu'il vise exactement, et y voir éventuellement

un éloge du vers libre, auquel cas on aurait bien tort. Aucune hésitation n'est possible sur le sens de cette phrase si on la remet dans son contexte initial : ce texte de 1973 est la reprise, avec bien des coupures, de la préface rédigée en 1956 pour *Poète... vos papiers !*¹, le premier recueil de poésies publié par Léo Ferré. Je remets cette phrase dans le contexte de 1956 :

La poésie contemporaine qui fait de la prose en le sachant, brandit le spectre de l'alexandrin comme une forme pressurée et intouchable. Les écrivains qui ont recours à leurs doigts pour savoir s'ils ont leur compte de pieds ne sont pas des poètes: ce sont des dactylographes. Le vers est musique ; le vers sans musique est littérature. Le poème en prose c'est de la prose poétique. Le vers libre n'est plus le vers puisque le propre du vers est de n'être point libre. La syntaxe du vers est une syntaxe harmonique – toutes licences comprises [...]².

Nulle ambiguïté, donc : ce texte est un éloge du vers régulier, contre le vers-librisme (il est, avec une lettre d'insultes³, la double réponse de Léo Ferré à André Breton, qui avait refusé de préfacier ce recueil). Les poèmes de ce recueil sont d'ailleurs des poèmes à forme fixe, pour la plupart des alexandrins – d'où le refus de Breton. Ce dont Léo Ferré fait l'éloge lorsqu'il blâme les *dactylographes* est bien la musicalité de la poésie à forme fixe, c'est-à-dire la *musicalité* de ce qu'Aragon appelle le *vers compté*, à l'opposé du vers libre – à ceci près que si l'écrivain compte ses vers sur ses doigts, il n'est pas un poète. Comment le poète, le vrai poète, compte-t-il donc en ce cas son vers ? Le vrai poète compte... *sur ses oreilles* : si Léo ferré tient à rappeler que « le vers est musique », c'est bien parce que la poésie s'écrit *d'oreille*, et si Aragon n'est pas un dactylographe, c'est tout simplement parce qu'au lieu de compter sur ses doigts, il compte sur ses oreilles.

Cette question de la primauté de l'oreille dans la fabrique du vers, compté ou non, croise trois étapes importantes de la création poétique chez Aragon, car Aragon écrit *d'oreille* depuis presque ses tout-débuts. Ces trois étapes sont la période vers-libriste de ses débuts dans la poésie, celle d'un retour au vers régulier, connue surtout pour être celle des poèmes de guerre et de résistance, et la période des années 1956-1965, qui commence avec *Le Roman inachevé*, cette période où apparaît de temps à autre un *vers faux*.

¹ Préface rééditée in Léo Ferré, *Les Chants de la fureur*, Paris, Gallimard, « La mémoire et la mer », 2013, p. 87-91.

² *Ibid.*, p. 88.

³ « À l'ami d'occasion », *rééd. in* Léo Ferré, *ibid.*, p. 1233-1237.

Entrée en poésie : le vers libre et l'héritage d'Apollinaire

Aragon, Breton, Éluard, Desnos... : chez aucun de ces jeunes gens qui formèrent, dès le lendemain de la Guerre de 14-18, le groupe dadaïste parisien qui donna plus tard naissance au groupe surréaliste, le vers libre, leur marque de fabrique, n'est le point de départ.

Vers réguliers, vers libres dans les années 1910

Les premiers poèmes de Breton (1913) sont, entre autres, des poèmes réguliers en alexandrins. Il en est de même pour le premier poème de Paul Éluard (« Le Fou parle », 1913), pour le premier poème de Robert Desnos (« Aquarelle », juillet 1915). Le premier poème connu d'Aragon (1915) est lui aussi un poème régulier en alexandrins, mais également un sonnet de facture très classique :

La Seine... Les pontons s'en vont vers la colline
Qui borne l'horizon d'un profil bleuissant.
Le fleuve tourne au pied du coteau frémissant
De l'Avril qui renaît au sein de l'aubépine.

Dans le rouge reflet du soleil qui descend,
Monte, noire, fumeuse et vivante, l'usine.
La fumée et le ciel se teintent de sanguine ;
Une maison se dresse et sourit au passant.

Comme de ce vallon monte la vie, et comme
L'œuvre de la nature et le travail de l'homme
S'unissent, dans un ton de rouille vespéral !

On devine, parmi la paix et le silence,
La chanson des oiseaux qui sortira du val
Pour apporter l'amour à l'humaine souffrance¹.

Ce poème est un sonnet français de facture presque parfaitement classique, dans l'emploi de l'alexandrin, la répétition des rimes dans les deux quatrains, l'agencement des tercets, l'alternance régulière des rimes masculines et féminines, l'application stricte de la règle de la liaison supposée à la rime. Le seul écart poétique d'avec le sonnet marotique date, lui, du XIX^e siècle : les rimes qui étaient embrassées dans le premier quatrain se retrouvent alternées dans le second.

Mais les premiers poèmes *publiés* d'Aragon, à partir de 1918, à la différence de ceux des autres poètes de sa génération, seront immédiatement, pour la plupart, des poèmes en vers libres, ou, comme dira Aragon, en vers *non comptés*. Et le recueil *Feu*

¹ Poème daté du 11 mars 1915, édité en 2008 par Michel Apel-Muller dans *Le Continent Aragon*, Hors-série de *L'Humanité*, 2008, p. 17 et réédité sous le titre « Poème » dans *Le Rayonnement international d'Aragon*, Erwan Caulet, Corinne Grenouillet, Patricia Principalli (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet », n° 16, 2018, p. 251.

de joie paru en décembre 1919 ne comporte presque plus que des poèmes en vers libres. Ce vers libre est très vite lié chez Aragon à deux autres marques de fabrique, héritées d'Apollinaire : l'absence de ponctuation et un bouleversement dans l'alternance des rimes.

Ponctuation, non ponctuation, déponctuation

Les premiers poèmes publiés par Aragon à partir du printemps 1918¹, sont des poèmes en vers libres ponctués. Les premiers poèmes non ponctués commencent au plus tôt en décembre 1918, après la mort d'Apollinaire (novembre 1918) : ils témoignent d'un choix définitif, emprunté à Apollinaire que Breton et Aragon connaissaient de près². Lors de la publication de son premier recueil un an plus tard, *Feu de joie* (décembre 1919), Aragon *déponctue* tous ses anciens poèmes ponctués déjà parus en revue, exactement de la même façon qu'Apollinaire l'avait fait avec les poèmes précédents lors de la parution d'*Alcools* en 1913.

Cette pratique de l'absence, c'est-à-dire du refus, de la ponctuation en poésie appelle trois remarques, trois mises au point.

1. L'absence de ponctuation chez Apollinaire ne touche en fait que la ponctuation respiratoire : demeurent la ponctuation expressive, interrogative par exemple... et certaines majuscules.

Le mai le joli mai en barque sur le Rhin
Des dames regardaient du haut de la montagne
Vous êtes si jolies mais la barque s'éloigne
Qui donc a fait pleurer les saules **riverains** ?

« Mai », *Alcools*, 1913

Temps passés Trépassés Les dieux qui me formâtes
Je ne vis que passant ainsi que vous passâtes
Et détournant mes yeux de ce vide avenir
En moi-même je vois tout le passé grandir

« Cortège », *Alcools*, 1913

Chez Aragon, ne demeurera que l'usage des majuscules. On notera que ces majuscules, internes au vers, construisent une seconde respiration du poème et proposent à la scansion du vers comme une sous-scansion, ces deux scansions pouvant être comparées à ce que sont le *soupir* et le *demi-soupir* musicaux.

Reprends sans discuter ta strophe **Avance**

¹ « Soifs de l'Ouest », *Nord-Sud*, n°13, mars 1918 ; « Charlot mystique », *Nord-Sud*, n° 15, mai 1918.

² André Breton connaît Apollinaire depuis le printemps 1916. Il le présentera ensuite à Aragon lorsque les deux jeunes gens se rencontreront à l'automne 1917.

Avance je te dis
Allez va-z-y la mélodie allez va-z-y la mécanique
Le drame des Guatemala comme ta propre tragédie
Entre à tout bout de champ dans ton poème y semant la panique
Allez va-z-y la mécanique allez va-z-y la mélodie

Écoute c'est un air très ancien **Comme** un battement de porte
Au loin comme un bruit de robe sur le balcon comme un écho
Dans la campagne **Au fond** de toi le souffle dur de ton aorte
Laisse les jeunes gens hausser l'épaule et rire aux vers égaux
Et même à coups de canne disperser au vent tes feuilles mortes¹

2. La suppression de la ponctuation, qui était au départ une des hypothèses du poème « Un coup de dés » de Mallarmé, est indissociable, chez Apollinaire comme chez Aragon, du bouleversement de la rime et du remplacement de l'ancien système d'opposition rimes masculines/rimes féminines par un système d'opposition rimes vocaliques/rimes consonantiques, mais également de la suppression de la règle classique de la liaison supposée que suivaient encore les poètes du siècle précédent² : c'est à présent l'oreille qui fixe, entièrement, les règles, et le critère de distribution des rimes n'est plus cette voyelle spécifique qu'est le *ə* du français, voyelle devenue complètement facultative dans la langue moderne sauf contraintes phonologiques, mais ce que l'oreille seule perçoit des finales des vers, comme c'était certainement déjà le cas dans la chanson :

Debout chantez plus haut en dansant une ronde
Que je n'entende plus le chant du **batelier**
Et mettez près de moi toutes les filles blondes
Au regard immobile aux nattes **repliées**

Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se **mirent**
Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter
La voix chante toujours à en râle-**mourir**
Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été

« Nuit rhénane », *Alcools*, 1913

D'où se peut-il qu'un enfant **tire**
Ce terrible et long crescendo
C'est la plainte qu'on ne peut **dire**
Qui des entrailles doit **sortir**
La nuit arrachant son bandeau
C'est le cri du peuple **martyr**
Qui vous enfonce dans le dos
Le poignard du *cante jondo*³

¹ « Allez Reprends en main ton cœur... », *Le Roman inachevé* (1956), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 2007, p. 150.

² Apollinaire n'est pas le seul, à son époque, à renoncer à la règle de distribution des rimes féminines et masculines et à celle de la liaison supposée, voir par exemple Francis Jammes, *Pensée des jardins* (1906).

³ « À chaque garde de poussière... », *Le Roman inachevé* (1956), *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. II, p. 191-192

Ce n'est qu'en 1963 qu'Aragon explicitera tout cela, lors d'un entretien radiophonique où il explique l'absence de la ponctuation par la définition qu'il donne du vers lui-même :

Car qu'est-ce que le vers ? C'est une discipline de la respiration dans la parole. Elle établit l'unité de respiration qui est le vers. La ponctuation la brise, autorise la lecture sur la phrase et non sur la coupure du vers, la coupure artificielle, poétique, de la phrase dans le vers. Ainsi 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 : assonance intérieure, sonorités répétées, etc.¹

3. Aragon est, de ce double point de vue du traitement de la ponctuation et de celui de la rime, le vrai héritier d'Apollinaire – et d'ailleurs le seul, avec André Breton, qui supprimera la ponctuation un peu plus tard : les derniers poèmes ponctués de Breton apparaissent dans *Clair de terre* (1923). Mais le refus par Apollinaire de la ponctuation laissera des traces chez plus d'un poète, par exemple chez Éluard et Prévert, où la ponctuation est rare et n'intervient souvent que pour indiquer que... le poème est terminé (point final).

Retour au vers régulier et critique du vers libre

On notera que contrairement à une idée qu'on se fait parfois en lisant l'Histoire littéraire dans ses grandes lignes, Aragon écrit et publie toujours, même au plus fort de la période dadaïste puis surréaliste, des vers comptés et des vers rimés, en alternance avec des pièces de vers libres. Pendant ces années, le vers compté est généralement un vers court – huit syllabes tout au plus –, un vers souvent ludique (vers de comptine voire de mirliton), un vers parfois de chanson (les octosyllabes de certains poèmes d'*Hourra l'Oural*, 1934), mais il existe.

Ce sur quoi tout le monde s'accorde en revanche est l'abandon, en 1939, après cinq années de silence poétique (depuis *Hourra l'Oural*), et pour une bonne quinzaine d'années (il réapparaît dans *Le Roman inachevé*, 1956²), du vers non rimé et non isométrique. Encore faut-il remarquer que l'abandon du vers libre dans la période 1939-56 n'est pas absolu : on rappellera les deux notables exceptions que sont le poème de *La Diane française* « Le drôle de printemps » (1943), composé en vers rimés mais non comptés, et *Brocéliande* (1942), dont les chants II, IV et VI sont composés en vers libres de toute rime et de toute isométrie.

¹ Neuvième entretien : « Vers et prose », *Entretiens avec Francis Crémieux* (1963 pour la radiodiffusion), Paris, Gallimard, 1964, p. 147.

² « Quoi Comment Où tout ceci », *Le Roman inachevé* (1956), *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, vol. II, p. 229-233.

Certains ont pu voir dans ce renoncement à la pratique du vers libre une volonté de rupture avec les pratiques associées au surréalisme ; cette interprétation est fort discutable, et démentie quoi qu'il en soit par les dates. La rupture avec Breton (1932) remonte à bien plus tôt que 1939 ; qui plus est, cette interprétation n'explique pas le retour au vers libre en 1956 – et ceci sans compter qu'Aragon n'a, quoi qu'il en soit, jamais renoncé dans ses écrits, y compris ses romans, à d'autres fondamentaux du surréalisme qui étaient les siens auparavant (pratique du collage littéraire, bascule dans le rêve, intrusion de l'imaginaire dans le réel...). Aragon explique en revanche, dans un texte connu de 1940, les raisons de son choix de revenir à la poésie régulière : ce sont des raisons, tout paradoxe assumé, de *liberté*, de *nouveauté créative* et, nous y sommes toujours, des raisons d'*oreille* :

Cette sévère critique de la rime a par ailleurs abouti à sa disparition totale dans la poésie contemporaine. Le moment est venu de s'interroger à ce sujet, et de chercher les raisons de cette décadence qui atteint le poème, mais n'a presque pas touché la chanson.

[...]

Nous venons de traverser une période où la décomposition du vers était devenue aussi habituelle que le taratata des pieds bien comptés du dix-huitième siècle, et sans doute la poésie logorrhéique de ces dernières années aura le même sort que les vers à l'aune du temps des bergeries. La liberté dont le nom fut usurpé par le vers libre reprend aujourd'hui ses droits, non dans le laisser-aller, mais dans le travail de l'invention. [...]¹

Il ne s'agit évidemment pas alors pour Aragon de revenir simplement à la rime... mais de la renouveler, tel un Victor Hugo du XX^e siècle. Entre autres nouveautés, on notera l'invention de ce qu'il appelle la *rime enjambée*, et qu'on appelle, à en croire Aragon lui-même², *rime aragonienne* (à ne pas confondre avec ce que l'Université appelle *rime aragonesque*³, qui est tout simplement le virelai) et qui n'est rien d'autre qu'une rime qui, à l'inverse de la « rime pour l'œil », n'est une rime que « pour l'oreille » et à condition d'*entendre* le poème]. Ici encore, c'est *par l'oreille* qu'Aragon innove.

« Petite suite sans fil » [1939]

II

Ah parlez-moi d'amour ondes petites **ondes**
Le cœur dans l'ombre encore a ses chants et ses cris
Ah parlez-moi d'amour voici les jours où l'**on**

¹ « La rime en 1940 », écrit aux armées (20 avril 1940), réédité à partir de 1942 en postface au *Crève-cœur, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 2007, p. 727-733 ; ici p. 728, 730.

² « Noël ou l'École buissonnière », *Chroniques du Bel Canto*, Paris, Éditions Albert Skira, 1947, p. 231-258, ici p. 252.

³ Voir Jean Molino, Joëlle Gardes-Tamine, *Analyse linguistique de la poésie*, I : « Vers et figures » [1982], Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1987, p. 81.

Doute où l'on redoute où l'on est seul on s'écrit
Ah parlez-moi d'amour Les lettres que c'est **long**
De ce bled à venir et retour de Paris
[...]
Ne parlez pas d'amour J'écoute mon cœur **battre**
Il couvre les refrains sans fil qui l'ont grisé
Ne parlez plus d'amour Que fait-elle là-**bas**
Trop proche et trop lointaine ô temps martyrisé
Ne parlez plus d'amour Le feu chante dans l'**âtre**
Et les flammes y font un parfum de baisers¹

Troisième période : vers libres, nouveaux mètres, et... vers faux

À partir de 1956, Aragon revient au vers libre (qui prendra une importance croissante dans sa production), concurremment au vers régulier et à ces « longues respirations » qu'il faut bien, à la suite d'Aragon, appeler *verse*². Les innovations poétiques portent cette fois sur le mètre. Aragon continue d'écrire dans les mètres traditionnels de la poésie française (6, 7, 8, 10, 12 syllabes), mais aussi, assez régulièrement dans les années 1950 et 1960, en vers de 16 syllabes et – plus rarement – en vers de 18 et 20 syllabes.

C'est aussi la période où apparaissent ici ou là, sporadiquement (deux ou trois par ouvrage), des vers... faux. On en croise dans *Le Roman inachevé*, dans *Les Poètes*, dans *Le Fou d'Elsa*. On conviendra qu'un vers est faux, du point de vue du nombre de syllabes, s'il constitue un hapax à l'intérieur d'une suite régulière, et qu'il représente donc un écart à l'intérieur d'une contrainte, un hapax que rien ne peut justifier dans le signifié global du vers ou du poème. Je laisserai par conséquent de côté ce vers du « Journal de moi » du *Fou d'Elsa* :

Pour une phrase inachevée ah comme pour un mot *tû*³

– vers de 11 syllabes, mais comportant une syllabe finale *longue*, en tout cas étrangement prolongée par un accent circonflexe, *tû*, sur lequel j'avais déjà fait un commentaire il y a quelques années⁴. On conviendra que le raccourcissement du nombre de syllabes est compensé, volontairement, par l'allongement de la syllabe finale du vers : une telle lecture (et une telle diction) de ce vers est après tout possible. D'autres cas de figure sont quoi qu'il en soit bien plus indiscutables. En voici trois qui

¹ In *Le crève-cœur* (1942), *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. I, p. 702

² *Entretiens avec F. Crémieux*, op. cit., p. 149.

³ « Journal de moi », *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963, p. 411. La forme *tû* a été corrigée en *tu* dans les rééditions postérieures de 2002 (« Poésie/Gallimard ») et de 2007 (*Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. II, p. 891).

⁴ H. Bismuth : « Quatre articles du "Lexiques et notes" du *Fou d'Elsa* : *Futur*, *Histoire*, *Orthographe* et *Tû* », 2001, article en libre accès, consultable à <https://herve-bismuth.net/quatre-notices-du-lexique-et-notes-du-fou-delsa-futur-histoire-orthographe-et-tu-2001/> (dernière consultation 04-12-2020).

proviennent du *Roman inachevé*, et qui appartiennent à des suites d'hexadécasyllabes :

[...]
Et la vie a passé le temps d'un éclair au ciel sillonné
J'écoute au fin fond de moi le bruit de mes propres pas s'éteindre
J'entends ma propre chanson qui se fatigue de se plaindre (15 syllabes)
Je compte tout bas sur mes doigts les jours les mois les années¹
[...]

[...]
Que tout ce que je fais tout ce que je dis tout ce que je suis
Même de l'autre bout du monde aide ce peuple ou bien lui nuit
Et nuit à mon peuple avec lui Crains ah crains jusque dans tes rêves
Quand l'outil pèse qu'on soulève d'agir comme un briseur de grève (17 s)
Et je vois les gens ricaner supérieurs indifférents²
[...]

[...]
Il y a ce quartier perdu quand on suit le chemin de fer
Où les immeubles et les gens ont fait de mauvaises affaires
Ce palais délabré qu'emplit une marmaille débraillée
Le linge y pend partout sur les balcons les escaliers (14 ou... 15 ? s)
Mais le pis peut-être que ce sont les pensions de famille³
[...]

On remarquera que les vers faux, à une exception près que je relèverai plus tard, n'apparaissent que lorsque deux contextes sont réunis : a) ces vers font plus de 12 syllabes (ici 16) ; b) ils ne comportent pas de *coupe fixe* (*césure*). C'est le point le plus important. Il existe en effet deux types de vers longs chez Aragon : ceux comportant une coupe fixe, tels les vers du poème « Medjnoûn⁴ » (1963) ; ceux sans coupe fixe, comme ceux du poème « Une respiration profonde⁵ » (1956), qui comporte deux vers faux.

Hexadécasyllabes avec coupe fixe (césure) :

Ô nom que je ne nomme point // et qui s'arrête dans ma bouche
Comme un objet de pureté // qui briserait son propre son
Comme la fleur dans le tilleul // avant de la voir que l'on sent
Ô nom de vanille et de braise // ô comme l'oiseau sur la branche
Léger à la lèvre tremblante // et doux au toucher de la main
Comme le verre que l'on brise // et qui ressemble une caresse
Comme l'aveu d'une présence // au bord de l'ombre tentatrice [...]

Hexadécasyllabes sans coupe fixe (avec deux vers faux) :

¹ « Et la vie a passé le temps d'un éclair au ciel sillonné », *Le Roman inachevé* (1956), *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. II, p. 223.

² « À Guendrikov pereoulouk nous étions tous ensemble assis », *ibid.*, p. 227.

³ « Prose du bonheur et d'Elsa », *ibid.*, p. 257.

⁴ « Medjnoûn », *Le Fou d'Elsa* (1963), *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. II, p. 548-549.

⁵ « Une respiration profonde », *Le Roman inachevé* (1956), *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. II, p. 128-131.

Je change ici de mètre / pour dissiper en moi l'amertume

[...]

Il fait un soleil si grand / que de tous les côtés aujourd'hui

Le lavis semble tout déteint / dans les vents parlés d'un mah-jong

Et la route n'est qu'un bourdon / le ciel l'ébranlement d'un gong

Il me plaît que mon vers / se mette à la taille des chaises longues

Et le cheval prenne ce pas / où son cavalier le réduit

Il me plaît d'entendre un bras d'homme / frapper sur le bois ou la pierre (17 s)

Qui fabrique des pieux peut-être / ou c'est quelque chose qu'il cloue

Il me plaît que le chien / dans la colline aboie / et que la roue

Au fond du chemin bas grince / et que les toits soient roux (15 s)

Que les serres sur les coteaux / fassent poudroyer la lumière

C'est encore plus clair dans le cas du vers de 20 syllabes, le vers utilisé pour l'« Épilogue » des *Poètes* (1960)¹ :

Je me tiens sur le seuil de la vie et de la mort les yeux baissés les mains vides

Et la mer dont j'entends le bruit est une mer qui ne rend jamais ses noyés

Et l'on va disperser mon âme après moi vendre à l'encan mes rêves broyés

Voilà déjà que mes paroles sèchent comme une feuille à ma lèvre humide

J'écrirai ces vers à bras grands ouverts qu'on sente mon cœur quatre fois y battre

Quitte à en mourir je dépasserai ma gorge et ma voix mon souffle et mon chant

Je suis le faucheur ivre de faucher qu'on voit dévaster sa vie et son champ

Et tout haletant du temps qu'il y perd qui bat et rebat sa faux comme plâtre

J'ai choisi de donner à mes vers cette envergure de crucifixion

Et qu'en tombe au hasard la chance n'importe où sur moi le couteau des césures

Il me faut bien à la fin des fins atteindre une mesure à ma démesure

Pour à la taille de la réalité faire un manteau de mes fictions

Cette vie aura passé comme un grand château triste que tous les vents traversent

Les courants d'air claquent les portes et pourtant aucune chambre n'est fermée

Il s'y assied des inconnus pauvres et las qui sait pourquoi certains armés

Les herbes ont poussé dans les fossés si bien qu'on n'en peut plus baisser la herse

Dans cette demeure en tout cas anciens ou nouveaux nous ne sommes pas chez nous

Personne à coup sûr ne sait ce qui le mène ici tout peut-être n'est qu'un songe

Certains ont froid d'autres ont faim la plupart des gens ont un secret qui les ronge

De temps en temps passent des rois sans visage On se met devant eux à genoux

Quand j'étais jeune on me racontait que bientôt viendrait la victoire des anges

Ah comme j'y ai cru comme j'y ai cru puis voilà que je suis devenu vieux

Le temps des jeunes gens leur est une mèche toujours retombant dans les yeux

Et ce qu'il en reste aux vieillards est trop lourd et trop court que pour eux le vent change

Ils s'interrogent sur l'essentiel sur ce qui vaut encore qu'on s'y voue

Ils voient le peu qu'ils ont fait parcourant ce chantier monstrueux qu'ils abandonnent

L'ombre préférée à la proie ô pauvres gens l'avenir qui n'est à personne

Petits qui jouez dans la rue enfants quelle pitié sans borne j'ai de vous

Je vois tout ce que vous avez devant vous de malheur de sang de lassitude

Vous n'aurez rien appris de nos illusions rien de nos faux pas compris

Nous ne vous aurons à rien servi vous devrez à votre tour payer le prix

Je vois se plier votre épaule A votre front je vois le pli des habitudes [...]

¹ « Épilogue », *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. II, p. 485-488.

Le compte du vers est explicitement donné dans la mesure à 4 temps qui s'installe comme une régularité dans le deuxième quatrain du poème :

J'écrirai ces vers/à bras grands ouverts/ qu'on sente mon cœur/ quatre fois y battre
Quitte à en mourir/ je dépasserai/ ma gorge et ma voix/ mon souffle et mon chant
Je suis le faucheur/ ivre de faucher/ qu'on voit dévaster/ sa vie et son champ
Et tout haletant/ du temps qu'il y perd/ qui bat et rebat/ sa faux comme plâtre

Mais le bel ordonnancement 5x4 est bouleversé ensuite par l'absence volontaire de césure fixe, comme le 3^e quatrain en annonce la couleur :

J'ai choisi de donner à mes vers cette envergure de crucifixion
Et qu'en tombe au hasard la chance n'importe où sur moi le couteau des césures
Il me faut bien à la fin des fins atteindre une mesure à ma démesure
Pour à la taille de la réalité faire un manteau de mes fictions

C'est précisément le moment les vers faux font leur apparition, dans les sixième et huitième quatrains :

Quand j'étais jeune on me racontait que bientôt viendrait la victoire des anges
Ah comme j'y ai cru comme j'y ai cru puis voilà que je suis devenu vieux **(21 s)**
Le temps des jeunes gens leur est une mèche toujours retombant dans les yeux
Et ce qu'il en reste aux vieillards est trop lourd et trop court que pour eux le vent change

Je vois tout ce que vous avez devant vous de malheur de sang de lassitude
Vous n'aurez rien appris de nos illusions rien de nos faux pas compris **(19 s)**
Nous ne vous aurons à rien servi vous devrez à votre tour payer le prix
Je vois se plier votre épaule A votre front je vois le pli des habitudes

Cet état des lieux soulève deux questions, en même temps qu'il y fournit les réponses :

1. Pourquoi Aragon, grand praticien de la rime, écrit-il des vers faux ici ou là ?

Réponse : parce qu'il ne compte pas sur ses doigts.

2. Pourquoi n'écrit-il des vers faux qu'à l'occasion de vers longs et sans césure fixe ?

Réponse : Parce qu'il compte... sur ses oreilles.

Aragon expérimente, dans sa pratique, ce que Benoît de Cornulier théoriserait quelque vingt ans plus tard.

La thèse de Benoît de Cornulier (présentation rapide)

Dans un ouvrage daté de 1982, *Théorie du vers*¹, Benoît de Cornulier émet une

¹ Benoît de Cornulier, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Travaux linguistiques », 1982. Cet ouvrage publie les travaux de sa thèse, soutenue en 1979, que l'auteur met lui-même à la disposition du public à partir de sa page personnelle : <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/PMF79.pdf> (dernière consultation le 04-12-2020).

thèse sur la nécessité historique de la césure fixe dans la versification française. Cette thèse, il l'expérimente à partir de la lecture du poème « Les Djinns » de Victor Hugo. « Les Djinns » est ce poème qui mime le passage d'une troupe de djinns qui passe dans la plaine au milieu de la nuit ([voir en ligne](#)).

Pour son expérimentation, le stylisticien décide de trafiquer légèrement ce poème, qui est un crescendo puis un decrescendo de huitains de deux à dix puis de dix à douze syllabes, en y glissant de temps à autre en contrebande... un vers faux, c'est-à-dire un vers comptant une syllabe en plus ou en moins que le compte prévu, mais aussi en fabriquant à partir du texte même de Victor Hugo deux strophes de vers de neuf syllabes non césurés – NB : il n'y a aucun vers de neuf syllabes dans le texte original d'Hugo, qui passe directement de l'octosyllabe au décasyllabe.

[...]

La rumeur approche.
L'écho la redit.
C'est comme la cloche
D'un couvent maudit ;
Comme un bruit de foule,
Qui tonne et qui roule,
Tantôt s'écroule,
Et tantôt grandit,

Dieu ! la voix sépulcrale
Des Djinns !... Quel bruit ils font !
Fuyons sous la spirale
De l'escalier profond.
Déjà s'éteint ma lampe,
Et l'ombre de la rampe,
Qui le long du mur rampe,
Atteint le haut du plafond.

C'est l'essaim des Djinns qui passe,
Et tourbillonne en sifflant !
Les ifs, que leur vol fracasse,
Craquent comme un pin brûlant.
Leur troupeau, lourd et rapide,
Volant dans l'espace vide,
Semble un monstre livide
Qui porte un éclair au flanc.

Ils sont tout près ! - Tenons fermée
Cette salle, où nous les narguons.
Quel bruit dehors ! Hideuse armée
De vampires et de dragons !
La poutre du toit descellée
Ploie ainsi qu'une herbe mouillée,
Et la vieille porte rouillée
Frémit, à déraciner ses gonds !

*Cris d'enfer ! voix qui hurle et qui pleure !
L'horrible essaim, sous cet aquilon,
S'abat à coup sûr sur ma demeure.*

*Le mur fléchit sous ce bataillon.
La maison crie et gémit penchée.
On dirait qu'au sol arrachée,
Comme il chasse une feuille séchée,
Le vent l'enlève en son tourbillon !*

*Ô prophète ! si ta main me sauve
De tous ces impurs démons des soirs,
J'irai prosterner mon crâne chauve
Devant tes solennels encensoirs !
Fais que devant ces portes fidèles
S'éteigne leur souffle d'étincelles,
Et fais que l'ongle de leurs tristes ailes
En vain s'accroche à ces vitraux noirs !
[...]¹*

Benoît de Cornulier fait ensuite lire ou entendre le résultat « à plusieurs dizaines de personnes² », notamment à ces grands professionnels de la diction du vers à voix haute que sont les acteurs de la Comédie-Française. Le résultat est le suivant : si les plus habitués à la diction du vers repèrent facilement les vers faux jusqu'à huit syllabes, à quelques rares exceptions près (notamment celle du poète Yves Bonnefoy), ils perdent pied dans les deux strophes de 9 syllabes et plus. La conclusion du stylisticien est la suivante : « En français, la perception instinctive et sûre du nombre syllabique exact est limitée, selon les personnes, à huit syllabes, ou à moins³. »

C'est à partir de cette thèse que B. de Cornulier explique quelques constantes de l'histoire du vers français : le vers de neuf syllabes est quasiment inusité dans l'histoire du vers français ; et le vers d'une mesure supérieure à neuf syllabes (décasyllabe, alexandrin) ne peut se concevoir *pour être entendu comme vers* qu'avec une césure fixe : 4-6, 5-5, 6-4 pour le décasyllabe ; ou 6-6 pour l'alexandrin qui est en fait un hexasyllabe redoublé (ce qu'Aragon faisait déjà remarquer au début des années 1960, dans les *Entretiens avec Francis Crémieux*⁴).

Pourquoi ces vers faux dans les vers longs d'Aragon ? Tout simplement parce la pratique poétique d'Aragon vérifie la thèse de Benoît de Cornulier en prouvant par l'exemple que même une oreille aguerrie comme la sienne peut ne plus entendre ici

¹ *Ibid.*, p. 12-13

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 90. Cette « loi des huit syllabes », ainsi qu'il l'appelle, est une reformulation du constat appelé « Limite de la capacité métrique en français », déjà énoncée à la page 16.

⁴ « Mais comment se fait-il que personne, chez les autres comme chez moi, ne songe à considérer l'alexandrin, et ceci malgré la césure fortement marquée, comme un vers de six répété ? », « Neuvième entretien... », *op. cit.*, p. 148.

ou là les vers qu'elle fabrique dès lors que le fabricant du vers n'est pas un *dactylographe*, dès lors qu'il compose *d'oreille*. Le vers faux, qui apparaît dans une dizaine d'occurrences éparses à l'intérieur d'un corpus de quelques milliers de vers longs, étalés sur une dizaine d'années d'écriture (1956-1965), est la trace paradoxale non pas de la maladresse ponctuelle d'un poète vieillissant, mais bien au contraire de sa virtuosité dans la pratique du vers compté : une pratique qui apparemment ne supporte même pas l'idée qu'un poème puisse seulement se recompter – *a fortiori* sur les doigts. On peut même supposer qu'il arrive au poète écrivant de... ne pas se relire du tout. C'est en tout cas la seule explication possible de ce cas unique (et aberrant), dans le poème « Les veilleurs » du *Fou d'Elsa*, de vers faux à l'intérieur d'une strophe de vers comptés avec césure fixe, et qui plus est en tout début de strophe¹ :

Avec les êtres de la légende avec les gens imaginaires

Que l'homme engendre par musique / et qu'il anime de frissons
Avec les amants à mourir / dont s'illumine un millénaire
*Car toute la vie est un songe / et les songes des songes sont*²
Chemine immense carnaval / des abîmes que Dieu chemine
Il est mort le Comte d'Orgaz / et s'époumonnent les Ménines
Et l'Histoire n'est qu'une histoire / au plus bonne à faire chansons Zurbaran
passe et vient Goya / Béliers pendus chèvres-caprices
À qui ces baroques bouquets / à qui portez-vous ces pensées
Ces sauges ces *vergiss-mein nicht* / ces œillets noirs et ces iris
Est-ce à ce jeune *cantaor* / aux fleurs des fusils fiancé
[...]

Un *dactylographe* n'aurait, justement, jamais laissé passer une chose pareille...

¹ « Les veilleurs », *Le Fou d'Elsa* (1963), *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, vol. II, p. 847-850, ici p. 849.

² Italiques de l'auteur.