

TYPES DE CÉSURES, OU PLUTÔT MANIÈRES DE RYTHMER LE VERS COMPOSÉ

Benoît de CORNULIER

Dans le présent article, je me propose de présenter les différents types de « césures » du vers composé littéraire français¹.

À quoi bon présenter en un article entier ce que des traités spécialisés présentent parfois en quelques lignes, par exemple ainsi : Le vers français « classique » (dominant en poésie littéraire de la Pléiade à la fin du Second Empire) n'admet pas de voyelle « féminine » ou « posttonique » à la *césure* ou frontière de ses hémistiches ou sous-vers. La césure signalée par « – » dans l'alexandrin de Racine « Oui, je viens dans son temple – adorer l'Éternel » n'est *classique* que parce que l'e « muet » ou « atone » de « temple » est élidé (« templ' adorer »). – « Oui, je viens dans son temple – supplier l'Éternel » (le même vers, trafiqué en 1850 par le métricien Quicherat pour l'exemple) n'est pas un alexandrin classique parce que le même e, non régulièrement élidable devant « supplier », ne peut pas participer au rythme régulier (mètre) 6-6, qu'il soit carrément élidé (absent) ou simplement en surnombre, cas dit de césure *épique*. – Dans « Je viens dans son temple – supplier l'Éternel », la césure ne serait pas classique non plus parce que le rythme 6 du premier hémistichon doit s'appuyer sur l'e « muet » de « temple » ; c'est la césure *lyrique*. – Enfin, vous voyez bien qu'il y a une césure *enjambante* dans « Oui, je viens dans son tem – ple prier l'Éternel ». Telle est à peu près la doctrine enseignée.

Pourtant la reconnaissance de la césure d'un vers composé est liée à son analyse en sous-vers, et l'analyse en sous-vers est corrélée à l'analyse rythmique dont relève le mètre. Or une même suite de mots peut être prononcée, syllabée et rythmée de bien des manières selon son contexte et l'occasion ; la traiter rythmiquement en alexandrin 6-6, c'est une activité mentale qui se passe à un certain moment dans un esprit et non sur le papier. Il est hasardeux de poser un diagnostic rythmique indépendant du contexte et de la culture des personnes concernées sur un « vers » dont on ne constate que la forme écrite. Et il serait merveilleux que les problèmes en jeu ne soient pas un peu moins superficiels et un peu plus compliqués que cette *classification objective* des « vers » – en fait, de formes écrites de vers – en vers à *césure classique, épique, lyrique ou enjambante*.

Il s'agira ici de présenter sur ce problème un point de vue qui tienne compte du fait que le rythme régulier associé

aux suites de mots dans la poésie n'est pas une propriété objective de ces mots ; qu'il s'agit toujours de la manière dont ces suites sont syllabées et rythmées (dans tels esprits, à telle époque). Et ce point de vue sera présenté de manière à être utilisable (j'espère), plutôt qu'argumenté et justifié point par point, ce qui réclamerait des développements d'une autre ampleur². Cependant, des définitions seront d'emblée nécessaires, car la simplicité apparente de la classification scolaire des césures repose sur de vigoureuses simplifications opérées au prix de redoutables ambiguïtés et malentendus ; certaines de ces ambiguïtés résultent d'un flou entretenu par la tradition scolaire en ce qui concerne tout simplement la distinction des lettres et des sons, notamment dans l'usage de la notion d'« e muet » comme « voyelle ».

1. NOTIONS POUR L'ANALYSE PROSODIQUE

1.1. Double face de certaines divisions métriques

Par analyse *prosodique*, j'entends l'analyse du rythme de la parole en tant que ce rythme est intimement lié à son fonctionnement sémiotique ; pas seulement au « son » déconnecté de la morfo-syntaxe et du sens. Alors le rythme est lié à des *mots* en tant que signes combinant forme et sens, non simplement à des *formes de mots*.

Mais il est commun et souvent commode de ne pas distinguer une suite de sons ou de lettres et une suite de mots. Ainsi on peut dire de « supplier » que c'est un mot (combinant forme et sens), que c'est une suite de lettres, ou que c'est une suite de phonèmes syllabés, tous représentés ici par cette unique forme graphique « supplier » ; ambiguïté dangereuse quand on traite des rapports entre ces choses. Ici, on les distinguera au besoin au moyen des conventions suivantes :

{Oui, je viens}

désignera la suite sémiotique des mots graphiée en « Oui, je viens ». Une telle suite (parfois arbitrairement découpée dans le discours) sera appelée une *expression*.

[« Oui, je viens »]

avec des crochets autour de « ... », désignera une suite de phonèmes correspondant à la graphie « Oui, je viens », sans obliger à préciser quelle est cette suite comme le ferait une représentation en alphabet phonétique.

1. Merci pour leurs remarques à Romain Benini, Johnny Roquand et Gérard Purnelle.

2. Pour des justifications, voir Dominicy (1992b) et de Cornulier (1982, 1995, 1999, 2000b, 2005).

« « Oui, je viens » »

avec des guillemets autour des guillemets, désignera précisément la forme graphique de ce qu'on écrit « Oui, je viens ». Avec des guillemets simples, quand ces spécifications sont inutiles ou problématiques, « Oui, je viens » continuera à servir comme d'habitude de manière ambiguë à ces égards.

Ainsi, on pourra dire que {temple adorer} est une *expression* qu'on distingue pour quelque raison à l'intérieur du vers de Racine. De même, en tant que suite de mots, {Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel}, rythmé d'une certaine façon, est un vers de Racine; en le notant ainsi, on montre qu'on ne note pas simplement la suite de lettres ou la suite de sons qu'il incorpore. Cette dernière expression constituant un vers métrique peut être dite *expression métrique*.

Il est essentiel à la poésie métrique que le rythme qui peut se dégager de la *forme des expressions* (vers ou sous-vers) concerne ces *expressions* mêmes, auxquelles il est lié par une relation forte appelée ici *association*.

Illustrons cette distinction *a contrario* par un type d'analyse assez répandu qui n'en tient pas compte. On lit parfois que « Les hémistiches d'un alexandrin sont des suites de 6 syllabes ». Cette définition impliquerait que l'hémistiche 1 (h1) du vers de Racine n'est pas la suite de signes {Oui, je viens dans son temple}, mais la suite de phonèmes et syllabes [« Oui, je viens dans son tem- »]; et que h2 commence par [« pl(e) adorer... »]. Plutôt que de poser des rustines théoriques sur cette conséquence bizarre, il convient de définir d'emblée les hémistiches et les vers comme des expressions, suites de signes linguistiques plutôt que de syllabes, en sachant qu'à ces mots peuvent être associés des « rythmes » mentalement construits à partir de leurs formes.

Quant au rythme métrique 6-6 de ce vers, on se contentera ici de dire qu'il est fourni par des voyelles de la forme phonique du vers. Une voyelle peut avoir une *valeur rythmique*, éventuellement *métrique*. Aux 6 voyelles de {Oui, je viens dans son templ(e)} conçu comme h1 correspondent donc 6 valeurs rythmiques qui sont, en l'occurrence, autant de valeurs métriques, puisque le rythme métrique correspondant à cet hémistiche est 6. Quant aux consonnes, elle n'ont pas de valeur rythmique directement pertinente à l'égard du mètre dans la poésie française classique.

1.2. Faces rythmique et sémiotique de la césure

La césure, concernant des expressions et des rythmes, est une frontière à double face³ :

1) *Une frontière sémiotique*. Du point de vue sémiotique, la césure est la division du vers (expression métrique) en

3. Cette distinction peut être complétée par cette Condition d'association : normalement, la forme rythmique a pour appui la dernière voyelle masculine (notion définie plus loin) de l'expression à laquelle elle est associée.

Chez Dominicy (1992b), la double face de la césure est prise en compte par la distinction du modèle de vers divisé en deux « sous-vers » par une « coupe » et de l'exemple de vers divisé en deux « hémistiches » par une « césure ».

deux sous-expressions métriques {{Oui, je viens dans son temple} {adorer l'Éternel}}.

2) *Une frontière rythmique*. Du point de vue rythmique, c'est la division de la suite des valeurs rythmiques (métriques) de ses voyelles en deux séries de 6 : les valeurs rythmiques des 6 premières voyelles du vers forment un rythme qu'on peut simplement nommer « 6 » et qui est associé à h1, et celles des 6 voyelles suivantes, un rythme 6 associé à h2. Le *mètre* 6-6 associé globalement au vers est la combinaison de ces deux *sous-mesures*.

L'écriture normale convient assez bien pour noter ces expressions; et la division d'un vers en hémistiches est commodément notée en regroupant les hémistiches par accolades comme ci-dessus, ou par un symbole approprié de leur frontière, tel qu'un tiret dans {Oui, je viens dans son temple – adorer l'Éternel}.

Un inconvénient de la notation par un tiret, ou même par des accolades, est de suggérer que la frontière (césure) ou les limites des expressions ont une sorte d'existence individuelle; si on se contentait de colorer la graphie des deux sous-vers par deux couleurs différentes, on ferait mieux comprendre que chacun existe par regroupement plutôt que par exclusion et que leur frontière n'est que le point de passage, voire de contact, de l'un à l'autre. On conçoit souvent que chacun des 14 vers d'un sonnet existe par une sorte de groupement des mots qui le composent plutôt qu'ils ne sont créés par 13 barrières ou coupures opérées sur un tout continu préalable à ses parties. Comme l'existence des entrevers est plutôt une conséquence de celle des vers, de même l'existence des frontières de sous-vers est une conséquence de celle des sous-vers. Les termes de « coupe » et de « césure » (*caesura*, « coupure » en latin) présupposent l'existence et continuité du vers affecté d'une coupure, non l'existence propre des sous-vers. Ce qui encourage à imaginer, par exemple, que dans un alexandrin tel que « Tranquille, il a deux trous – rouges au côté droit » (Rimbaud, 1970), l'adjectif « rouges » est *séparé* de son support nominal par une coupure (nommée césure) alors que *rien* ne les sépare; on ne signalerait aucune telle séparation dans « Tranquille, il a deux trous rouges comme des billes » où « rouges comme des billes » forme un syntagme adjectival : c'est donc plutôt l'inconsistance de h2 « rouges] au côté droit » qui est sensible.

Comme l'écriture normale mélange les notations des voyelles et des consonnes, il n'est pas toujours si facile de noter précisément la frontière rythmique des sous-mesures; par exemple, où que l'on place le tiret dans {... templ(e) – adorer...}, {...tem – pl(e) adorer...} ou {...temp – l(e) adorer}, on situe la frontière rythmique non seulement parmi les graphies de voyelles, mais parmi les graphies des voyelles et des consonnes, alors que seules sont concernées les valeurs rythmiques de voyelles.

Dans bien des cas, la notation traditionnelle simple de la césure est pratiquement suffisante. Il suffit de la faire correspondre aux expressions (sous-vers) et de convenir que la frontière rythmique passe entre les valeurs rythmiques

de la dernière voyelle métrique de h1 et de la première de h2 (*l'intervalle de césure*); par exemple, pour « ... temple – adorer... », entre les valeurs rythmiques des voyelles imprimées ici en gras. Il suffit donc de se rappeler que la frontière rythmique ne concerne pas les consonnes. Mais cette heureuse simplicité n'est pas adaptable à l'analyse, nécessairement plus complexe, de la césure prétendue « enjambante »; et cela se traduit par la diversité des manières dont on la note par symbole de frontière unique; ainsi Edmond Rostand note lui-même, dans *La Samaritaine* (1897), les césures d'une série de trimètres dont celui-ci :

Ton nom contient – toutes les huiles – principales

Cette indication de l'auteur distingue correctement les sous-vers, mais non les sous-mesures 4-4-4 qui leur sont associées, et pour lequel on pourrait préférer noter :

Ton nom contient – toutes les hui- – les principales

On dispute parfois sur laquelle de ces deux notations convient à ce « trimètre ». Mais il ne faudrait pas choisir, puisqu'elles se complètent.

Pour prendre conscience de la distinction des divisions sémiotique et rythmique impliquées par la césure, remarquons qu'il serait absurde de considérer que, dans ce vers, « la césure divise le mot *huiles* en deux morceaux, *hui-* et *-les* », car le mot qu'on écrit « huile » est un signe simple (forme et sens) non décomposable en parties successives « hui- » et « -les » : ces graphies, ou les sons correspondants, ne sont pas des bouts de mot, mais des *bouts de forme de mot*. Chacun des sous-vers « toutes les hui- » et « -les principales » est alors un mélange hétérogène d'un ou quelques mots avec un bout de forme de mot. Il s'agirait là d'une interprétation terriblement discordante que Rostand n'avait certainement pas en tête. L'idée traditionnelle suivant laquelle la césure « doit » correspondre au moins à une frontière de mot (voir Dominicy 2000) peut refléter l'idée que normalement elle correspond à une succession non seulement de rythmes, mais d'expressions.

Ainsi la face sémiotique de la césure du vers français passe entre des *signes* linguistiques, non entre des syllabes ou phonèmes; et sa face rythmique passe entre des *voyelles*, à un niveau de traitement du langage où les consonnes ne sont pas pertinentes.

1.3. Définition d'*e instable* comme voyelle optionnelle

Le mot orthographié « fenêtré » a quatre formes phonétiques différentes selon qu'on fait, ou non, correspondre une voyelle à chacun de ses deux « e » monogrammes (rappelons que la *lettre* « e » est une figure visible et non un son, donc n'est pas une *voyelle*; et qu'elle est *monogramme* par exemple dans « je », où à elle seule elle correspond éventuellement à une voyelle, alors que dans « jeu » elle fait partie d'un *digramme* « eu »). Convenons de noter ici ces quatre formes : « f'nêtr' » (1 voyelle), « f^enêtr' » et « f'nêtr^e » (2 voyelles, la lettre soulignée signalant la réalisation d'une voyelle), et « f^enêtr^e » (3 voyelles), et convenons d'appeler *e instable* ou *e optionnel* ces voyelles correspondant à la lettre « e ». Il y a donc un *e* voyelle instable dans « f^enêtr' », aucun dans

« f'nêtr' ». On peut dire que le mot « f(e)nêtr(e) », considéré abstraitement sans déterminer sa syllabation et réalisable de ces diverses façons, contient deux *options* d'*e* instable notées ici « (e) ».

L'*e* optionnel est *phonologiquement optionnel*⁴; cela n'empêche pas que, dans un contexte particulier, une occurrence de cette voyelle ne puisse être indispensable; ainsi, dans « Max se sauva », l'*e* optionnel de « s(e) » est nécessaire à la syllabation parce que [sss] est insyllabable.

L'*e instable* est la seule voyelle phonologiquement optionnelle du français. Toutes les autres voyelles du français peuvent être dites (phonologiquement) *stables*⁵.

Ces définitions nous aideront à ne pas confondre une voyelle, une possibilité de voyelle, et une lettre.

1.4. Définition de voyelle posttonique de constituant ou *fémminine*, non posttonique de constituant ou *masculine*

Ci-dessous, par constituant (grammatical), on entend au moins les syntagmes ou mots (voire les morphèmes inférieurs au mot simple), donc on suppose une analyse en constituants grammaticaux.

La *tonique* (t) d'un *constituant* (grammatical) contenant au moins une voyelle stable est sa dernière voyelle stable (sa « DVS »).

Une voyelle est *posttonique de constituant* (ou *fémminine*) si elle est postérieure à la tonique (t) du plus petit constituant qui la contient; sinon, elle est *non-posttonique de constituant* (ou *masculine*).

Exemples : chacun des deux *e* instables d'une occurrence du mot « f^enêtr^e » (3 voyelles) appartient à ce constituant grammatical, et, comme il n'est pas divisible en morphèmes, il est, pour chacun de ces *e*, le plus petit constituant qui l'inclut quel que soit le contexte où ce mot est éventuellement plongé; sa seule voyelle stable [« ê »] est sa DVS, donc sa tonique de constituant. Son premier *e* instable est donc masculin (non posttonique de constituant) puisqu'il n'est pas postérieur à sa DVS, et son deuxième *e* instable est féminin (posttonique de constituant), puisqu'il est postérieur à cette DVS.

Le syntagme « t^e l^e r^edirai-je » (6 voyelles) a une seule voyelle stable ([« ai »]). Que le plus petit constituant contenant à la fois cette voyelle stable (sa DVS) et l'*e* de « j^e » soit « dirai-je » ou « te l^e dirai-je », de toute manière l'*e* de « j^e » est postérieur à cette DVS; il est donc posttonique de constituant (féminin). Non postérieurs à la DVS de « T^e l^e r^edirai-je », les *e* de « t^e » et « l^e » sont masculins. – Déplaçons « je » : soit « J^e t^e l^e r^edirai » (6 voyelles) : l'*e* instable de « j^e », non postérieur à la DVS de ce constituant (ni d'aucun autre), est masculin. Donc le statut féminin ou masculin de l'*e* instable de « j^e »

4. Dans la variante /s/ de /si/ dans « s'il pleut », le caractère optionnel du /i/ est propre au mot « si » (option morpho-syntaxique).

5. Cette description « du » français est, historiquement et synchroniquement, une simplification; mais elle convient au moins en première approche à la langue *supposée* par les régularités métriques dans la poésie littéraire traditionnelle; voir notamment Morin (2005).

dépend de sa position dans son unité verbale, et cela parce que « je » n'a pas de voyelle stable.

Une conséquence de la définition des voyelles posttoniques de constituant (féminines) est que toute voyelle stable est masculine (non posttonique de constituant).

1.5. Définition de tonique (d'expression), anatonique, catatonique (d'expression)⁶

La tonique (T) d'une expression quelconque est sa dernière voyelle masculine (« DVM ») (sa dernière non posttonique de constituant).

Exemple : Soit le premier de ces deux vers du chanteur Georges Brassens (1966), considérés ici comme des vers de poésie littéraire : « Pardonnez-moi, Prince, si je/Suis foutrement moyenâgeux » ; ce vers n'est pas un constituant grammatical, puisque « si je » n'est que le début du constituant « je suis foutrement moyenâgeux ». L'e de « je » est masculin, puisqu'il n'est pas postérieur à la DVS du constituant « je suis » (ou à celle du constituant « je suis foutrement moyenâgeux » si « je suis » n'est pas un constituant). C'est donc la DVM ou « tonique » de l'expression-vers {Pardonnez-moi, Prince, si je}.

La segmentation traditionnelle en suites syllabiques « prétonique », « tonique » et « posttonique » est utile, mais, pour l'analyse rythmique, la division qui suit, non syllabique, est directement pertinente :

La partie anatonique d'une expression comprend exactement sa tonique (T) et ce qui la précède éventuellement dans l'expression. La partie catatonique d'une expression comprend exactement sa tonique (T) et ce qui lui succède éventuellement dans l'expression⁷.

Exemples : si l'expression coïncide avec le constituant « fenêtré » (3 voyelles) : sa partie tonique correspond à « ê », sa partie anatonique à « fenê », sa partie catatonique à « êtré ». – Si l'expression est « Pardonnez-moi, Prince, si je », sa partie tonique coïncide avec l'e instable de « je » parce qu'il est masculin, sa partie anatonique avec « Pardonnez-moi, Prince, si je », sa partie catatonique avec l'e instable de « je » (en l'absence de posttonique d'expression, les parties tonique et catatonique coïncident).

1.6. Rythme anatonique (mesure) et catatonique (cadence) et rime.

L'analyse de corpus poétiques fait apparaître que la partie anatonique et la partie catatonique d'une expression (un vers notamment) sont deux domaines pertinents du point de vue rythmique, d'où l'utilité de leur donner un nom. Le rythme anatonique d'un vers simple, s'appuyant sur sa tonique d'expression, correspond, en tradition littéraire française,

6. La tonique d'expression peut être opposée comme énonciative à la tonique de constituant, virtuelle ou grammaticale, en ce que l'organisation en expressions prosodiques relève de l'énonciation et ne dépend qu'indirectement de l'organisation morpho-syntaxique (grammaticale).

7. Ces notions sont justifiées et exploitées dans de Cornulier (2005). En transposant, on peut définir les parties tonique, anatonique et catatonique de constituant.

à sa longueur en nombre de voyelles anatoniques, par exemple 8 pour « Pardonnez-moi, Prince, si je » et 7 (sur une longueur totale de 8) pour « Pardonnez-moi, Prince, suis-je » ; cette longueur définit sa mesure (mètre du vers) ; on peut dire qu'elle a pour base ou appui rythmique la tonique qui la conclut.

La forme catatonique (= T, plus les éventuels phonèmes suivants) est le domaine de la rime et du rythme catatonique, ou cadence, par lequel s'opposent, en français, les rimes ou terminaisons traditionnellement dites masculines (à une voyelle, T) et les féminines (à 2 voyelles)⁸. Ainsi l'expression « Pardonnez-moi, Prince, si je » a une cadence de 1 (nombre de voyelles de sa partie catatonique « e ») ou cadence dite masculine ; l'expression « Pardonnez-moi, Prince, suis-je » a une cadence de 2 (nombre de voyelles correspondant à « is-je »), cadence dite féminine.

La rime repose sur une équivalence de forme catatonique intégrale (rime intégrale) ou réduite, par exemple, aux voyelles (rime vocalique souvent dite assonance). La rime et la cadence ont pour appui la tonique du vers.

On notera au besoin « 3² » ou « 3c2 » le rythme d'une expression de rythme anatonique 3 et de cadence 2 comme « La fenêtré » (la longueur totale 4 n'est pas leur somme parce que la tonique est comptée dans chacun d'eux).

1.7. Limite de cadence en français

En français, depuis la fin de xii^e siècle au plus tard (plusieurs siècles plus tôt selon certains), la cadence maximale d'expression et par conséquent de constituant est 2.

La morphologie des mots et syntagmes français est adaptée à cette limite qui laisse la possibilité d'une seule posttonique (par exemple, par remplacement d'un e instable par « è » dans « achêt(e) » au lieu de « ach(e)t(e) »). Il en résulte que l'accent souvent supposé pouvoir tomber sur la tonique de constituant, notamment de mot, en français, tombe sur la dernière voyelle du constituant si elle est stable, ou sinon sur l'avant-dernière (qui doit alors être stable).

1.8. Types de traitement rythmique

Les modes de traitement rythmique de la parole envisagés ci-dessous sont révélés par les régularités de la poésie littéraire plutôt que les poètes ne les inventent.

L'expression {L'espace efface le bruit} syllabée en continu (et séparément), donnerait en diction régulière de poésie littéraire classique : [« L'espac' efface le bruit »] (7 syllabes) ; rythmée en continu, sa tonique étant le [i] de « bruit », elle aurait alors un rythme anatonique de 7 avec une cadence simple (ce qu'on peut noter 7c1), et ferait un vers masculin de mètre 7.

8. Outre ses inévitables connotations sexistes via la classification morphologique en genres grammaticaux, la classification des cadences en masculines et féminines a l'inconvénient de n'être pas généralisable aux cadences supérieures à 2 dans des langues autres que le français, comme l'anglais ou l'italien.

L'expression {L'espace}, syllabée en continu séparément, donnerait : [« L'espace »] (3 syllabes), de mètre 2 et cadence 2 (soit : 2c2). Dans les mêmes conditions, {efface} se rythmerait en 2c2 et {le bruit} en 2c1. Ainsi sont censés être rythmables les trois derniers vers des *Djinns* de Hugo (1828) : « L'espace / Efface / Le bruit », les entrevers étant au moins censément des discontinuités syllabiques et rythmiques. Syllabation, cadence et rythme anatonique dépendent donc de la division métrique en vers.

La sensibilité à la régularité métrique, donc à la longueur anatonique 7 d'un éventuel vers {L'espace efface le bruit}, n'empêcherait pas de pouvoir y sentir, naturellement et sans convention poétique particulière, une suite de sous-rythmes 2-2-3 associable à la subdivision sémiotique {{L'espace} {efface} {le bruit}}. Autrement dit, {efface}, dont le rythme anatonique en traitement isolé serait 2 – son *rythme propre* –, conserve cette valeur rythmique en continuité ;

Mais sur la valeur rythmique de la DVM de {Le bruit} peut se construire comme en amont un rythme 3 incluant la valeur rythmique de la posttonique de {efface} ; on peut dire que cette valeur rythmique qui ne pouvait pas contribuer au rythme anatonique de {efface} peut être *récupérée* dans le rythme anatonique suivant, associable à {Le bruit} par sa DVM/i ; ainsi cette dernière expression a un rythme propre 2, mais peut avoir un *rythme contextuel* 3.

Favorisée par la *continuité* syllabique et rythmique à l'intérieur du vers, la *récupération rythmique* est normalement exclue à la frontière des vers : en prosodie française normale, la valeur rythmique de la voyelle féminine de « efface » est de toute manière extérieure à son rythme anatonique (puisque posttonique de « efface »), mais, selon que ce vers est rythmé isolément ou en continuité avec la suite, elle peut, ou ne peut pas, participer au rythme anatonique suivant (elle est récupérée ou non).

2. TYPES DE CÉSURES EN POÉSIE FRANÇAISE

Reconnaître une expression comme vers métrique composé, c'est distinguer : 1) les expressions qui constituent ses sous-vers (traditionnellement nommés *hémistiches* s'ils sont deux), 2) les rythmes qui constituent son mètre, par exemple 6, puis encore 6, pour un alexandrin classique ; c'est de plus associer le premier 6 à h1, le second à h2, et la combinaison 6-6 à l'expression totale. Dans le sentiment métrique sans doute comme dans l'analyse intellectuelle, on peut distinguer le mètre à partir des sous-vers, ou les sous-vers à partir du mètre, ou les deux. Ci-dessous, à partir de sous-vers supposés, nous essaierons notamment de retrouver le rythme 6-6 de l'alexandrin.

La DVM de chaque sous-vers, appui normal de son rythme, sera au besoin distinguée en gras.

2.1. Appui rythmique sur féminine en fin de h1 (cas dit de *césure lyrique*)

Supposons d'abord ce vers et ces sous-vers : {{Je viens dans son temple} {supplier l'Éternel}}.

Il s'agit de les rythmer en 6-6.

Bizarre ! Bien sûr, h1 a 6 voyelles ; mais son rythme anatonique normal, s'appuyant sur sa DVM, est 5 ; un rythme 6 (recherché ici) devrait *s'appuyer* sur la posttonique (de constituant et d'expression) de « temple », chose absolument contraire à la prosodie française. Une manière d'y parvenir est de traiter l'e de « temple » comme s'il s'agissait d'un mot qui pourrait s'écrire « templeux », c'est-à-dire comme une voyelle stable. Quel que soit l'artifice pour obtenir ce rythme, il est inimaginable en poésie classique.

Et pourtant ce traitement semble s'être pratiqué dans certains corpus de poésie notamment lyrique aux xiv^e-xv^e siècles (Deschamps, Christine de Pisan...) sans fonction stylistique apparente ; ainsi dans la Ballade pour prier Notre Dame de Villon (env. 1462), « Que comprise soie entre vos élus » (= que je sois comprise parmi vos élus) en rythme 4-6 (comme pour « comprise » ?). On parle alors de césure *lyrique*. Il est difficile de reconstituer aujourd'hui ce qui rendait alors ce traitement prosodique possible, voire anodin.

L'appellation de coupe ou césure « lyrique » généralisée à toute apparence de telle coupe à n'importe quelle époque est désastreuse, à moins qu'on ne songe à une espèce de « lyre » fracassée, et encourage à diagnostiquer des coupes lyriques là où il n'y en a pas. Seule la recherche obstinée du rythme 6-6 peut forcer cet appui sur posttonique. La division sémiotique supposée ici conduirait plutôt, normalement, soit, en cas de traitement rythmique continu, à un rythme 5-7 (avec récupération rythmique, voir plus bas § 2.3.2) ; soit, en cas de traitement rythmique discontinu, à un rythme 5-6, plus précisément 5c2 – 6c1, avec surnuméraire à la césure.

Il ne faut pas confondre le simple fait de prononcer l'e féminin final comme encore aujourd'hui dans le Midi de la France et le fait, s'il est prononcé, d'en faire l'appui rythmique comme à la césure dite « lyrique », ce qui n'est conforme à la prosodie française ni du Nord, ni du Midi.

Remarque : Rythmer en 6-6 « Comme des lyres, je tirais les élastiques » (Rimbaud, 1870) n'implique pas une césure « lyrique », car l'e instable de « je », prétonique de constituant dans « je tirais », n'est pas féminin.

2.2. Féminine surnuméraire non récupérée en fin de h1 (cas dit de *césure épique*)

Expression et sous-vers supposés : {{Oui, je viens dans son temple} {supplier l'Éternel}}.

En traitement rythmique discontinu : le rythme de h1 est 6c2 ; celui de h2 est 6c1.

Commentaire : La voyelle féminine de « temple » ne participe alors ni à la mesure de h1, ni à celle de h2. Cette césure à voyelle surnuméraire, dite *épique*, est commune jusqu'au début du xvi^e siècle dans des vers (notamment des vers chantés) non syllabés d'une traite et pour lesquels une pause est normale à la césure ; exemple en rythme 4-6 : « Rollant s'en turnet, par le camp vait tut suls » (« Rolland s'en retourne, par le champ va tout seul », vers 2184 du texte de

la Chanson de Roland). Ce mode de traitement discontinu du vers composé a disparu au XVI^e siècle en tradition littéraire, au moins « sur le papier »⁹; cependant sur le traitement continu des mêmes expressions, voir 2.3 ci-dessous.

Ce qui vaut de la tradition littéraire ne vaut pas forcément des paroles de chant. Ainsi ce vers de Malherbe, « Je suis à Rodante, je veux mourir sien », généralement considéré comme un 11-syllabes, n'est conforme à aucun modèle littéraire et la posttonique de « Rodante » ne permet pas de le Césarer de manière classique; mais il appartient à la chanson « Chère beauté que mon ame ravie » (1620), ce qui permet d'envisager plutôt, pour sa métrique de lecture, un traitement rythmique 5-5 avec surnuméraire à la césure.

Il ne faut pas confondre (comme on fait parfois) ce traitement où *e* féminin est en surnombre avec l'élision d'*e* dans [« templ'supplier »], envisageable surtout chez les modernes, mais non conforme à la langue des vers et à notre hypothèse de travail; car, si l'*e* féminin est éliidé à la césure, il ne peut pas s'y trouver en surnombre, et alors il n'y a pas de césure épique!

Autre exemple : Expression et sous-vers supposés : { {Oui, je viens dans son temple} {adorer l'Éternel}.

En traitement syllabique et rythmique discontinu : rythme de $h1 = 6c2$; $h2 = 6c1$: donc *e* est en surnombre à la césure. – Le lecteur peut remarquer que ce que nous venons de traiter comme un vers à « césure épique » est la phrase même qui constitue le premier vers d'*Athalie* de Racine. Ceci montre simplement que la phrase n'est pas le vers, qui est, lui, *muni d'un rythme* produit par tel ou tel type de traitement rythmique. L'énoncé du vers de Racine ne constitue un vers classique que syllabé et rythmé d'une certaine manière... classique.

2.3. Féminine fournissant la première valeur rythmique du rythme de h2 (cas ambigu)

Soit à rythmer en 6-6 : {Oui, je viens dans son temple prier l'Éternel}.

Problème : l'*e* féminin de « temple » doit contribuer au second rythme 6.

Il y a plusieurs manières d'y parvenir dont les deux suivantes, souvent confondues quoique radicalement différentes, sont typiques.

2.3.1. En traitement rythmique classique, au prix d'une discordance

Soit la division : {{Oui, je viens dans son tem-} {ple prier l'Éternel}}. En traitement rythmique discontinu, ceci donne les rythmes : $h1 = 6c1$ et $h2 = 6c1$. C'est le traitement rythmique normal du vers composé classique, mais on a supposé une division épouvantablement discordante : « temple » est partagé entre les hémistiches; et comme ni « tem- », ni

« -ple » qui se trouve en rejet au début de $h2$, ne sont des signes (forme et sens), ces sous-vers combinent des mots avec des bouts de forme de mot. À ne pas confondre avec ce qui suit. Il est difficile de trouver un exemple historique certain d'une telle césure, qu'on pourrait légitimement appeler « enjambante ».

2.3.2. En concordance classique, mais avec récupération rythmique à la césure (parfois dite italienne)

Soit la division sémiotique : {Oui, je viens dans son temple} {prier l'Éternel}, conforme au sens (bien concordante).

En traitement rythmique discontinu : $h1 = 6c2$, ce qui est satisfaisant quant au rythme 6; mais alors $h2$ ne peut avoir que son rythme propre = $5c1$, et la surnuméraire restée telle à la césure trahirait la discontinuité; soit un rythme 5-6 (avec « césure » dite « épique »), qui n'est pas le rythme cherché.

Essayons le traitement rythmique continu. Alors $h1 = 6c2$ comme dans le cas précédent. Le rythme propre de $h2$ est toujours 5, mais, en traitement rythmique continu, la valeur rythmique de la posttonique surnuméraire relativement à $h1$ peut participer au rythme associé à $h2$, ce qui permet la formation d'un rythme 6. Telle est la *césure à récupération rythmique*, à laquelle son appellation scolaire de *césure enjambante* ne convient pas, puisque la *voyelle* de $h1$ dont la *valeur rythmique* contribue au rythme de $h2$ n'est pas arrachée à $h1$. De même, la 13^e voyelle d'un alexandrin féminin ne contribue pas, par sa valeur rythmique, à son rythme anatonique 6-6, et pourtant nul n'en conclut que la voyelle est arrachée au vers. Il ne faut pas confondre une voyelle et sa valeur rythmique. Donc, avec récupération rythmique, cette division sémiotique est bel et bien concordante en 6-6.

Ce traitement rythmique est naturel et nullement propre au vers; il est, notamment, anodin à la césure 4-6 ou 6-4 du grand vers de la poésie italienne, d'où le nom de *césure italienne* (Martinon), même si ce phénomène banal n'est pas propre à la poésie italienne. Quant au vers français, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il convient de distinguer les mètres *normaux* traditionnels, employables en suites périodiques, comme le 6-6, le 4-6 ou, plus marginal, le 5-5, des rythmes subsidiairement métriques – mètres compensatoires ou de *substitution* – qui se glissent seulement parmi les mètres normaux, comme un 4-4-4 ou 3-5-4 dans une suite de 6-6, ou un 6-4 dans une suite de 4-6. Alors, conformément à la tradition, le vers composé en mètre normal reste rythmiquement traité en discontinu (la récupération est inexistante ou rarissime aux césures 4-6, 6-6, 5-5); mais la récupération rythmique est parfois si banale dans les mètres compensatoires qu'il semble qu'ils soient généralement rythmés en continu; ainsi chez Verlaine (1869) dans « Et la tigresse épouvantable d'Hyrcanie », où la division 6-6 durement entravée (voyelle 6 prétonique non seulement du mot, mais du morphème simple « épouvant- ») est compensée par le rythme 4-4-4 avec récupération rythmique au profit de {d'Hyrcanie}.

9. Si on pouvait examiner les dictionnaires, et non les graphies, la situation serait sans doute bien plus complexe, variable et nuancée, qu'à l'examen des graphies de vers, sujettes à des conventions particulières.

On remarque aussi qu'à la différence des mètres normaux qui sont potentiellement discordants, les mètres compensatoires, reposant sur le sens, sont systématiquement concordants.

2.4. Ne pas confondre césure particulière et système de césure

Dans les vers du texte de la Chanson de Roland, de mètre 4-6, l'hémistiche 1, comme le vers, peut être librement masculin ou féminin, auquel cas sa posttonique reste en surnombre à la césure. Seules ces césures à surnuméraire sont traditionnellement dites *épiques*. Cependant, dans ce contexte, les césures à surnuméraire ne sont qu'un symptôme du traitement rythmique discontinu fonctionnant à toutes les frontières métriques, et la césure sur h1 féminin n'est pas plus différente de la césure sur h1 masculin qu'un entrevers sur rime féminine n'est différent d'un entrevers sur rime masculine : ce sont alors les rimes qu'on classe (en féminines et masculines), non les entrevers. Les césures masculines de la Chanson de Roland ressemblent superficiellement à des césures classiques, mais ne relèvent pas d'un traitement rythmique classique.

De même, dans un corpus où la récupération se pratique tout à fait librement, par exemple dans le 4-6/6-4 italien, ou dans les 4-4-4 accompagnant des 6-6 chez certains poètes à partir des années 1860, épingler sous quelque nom que ce soit les seules coupes compensatoires à récupération ne devrait pas masquer le fait que c'est, parfois, l'ensemble des divisions compensatoires qui semble être rythmé en continu à la différence des divisions normales comme 6-6 : les cas de récupération sont alors des symptômes d'un mode de traitement rythmique continu également valable pour les coupes compensatoires masculines.

Il convient donc de distinguer les termes qui épinglent des cas (superficiellement) et les termes qui caractérisent des systèmes. C'est en ce sens que j'ai parfois utilisé la notion de système de césure *analytique* (qui rend possible la récupération, mais ne l'impose pas) et de césure *synthétique* (qui l'exclut), la première relevant de ce que j'appelle ici *traitement rythmique continu*, et la seconde, d'un *traitement rythmique discontinu*.

2.5. Le traitement *classique* du vers composé

Pour qu'une *césure* soit véritablement *classique* au sens systémique de ce mot, il ne suffit donc pas que son premier hémistiche soit masculin. À la césure des vers classiques, on constate à *la fois* l'absence de la surnuméraire de type « épique » (que n'empêche pas un traitement rythmique discontinu) et l'absence de la récupération rythmique (que n'empêche pas un traitement rythmique continu). Une manière d'en rendre compte *sans supposer des « interdictions »* est de considérer que le vers composé classique, issu du vers composé discontinu du Moyen Âge, relève d'un double traitement :

- 1) Il conserve le traitement du vers médiéval au niveau de chacun de ses sous-vers, chacun étant rythmé de manière autonome, par exemple en rythmes 4 pour h1 puis 6 pour h2 (ce qui exclut automatiquement la récupération à la césure).
- 2) Il est sujet de plus à un traitement rythmique continu au niveau global du vers, par exemple en 4-6 (ce qui exclut automatiquement la surnuméraire non récupérée à la césure).

Benoît de CORNULIER
Laboratoire de linguistique de Nantes/CEM

Pour adhérer à la S.I.G.

Je, soussigné

(fonction)

adresse

.....

.....

désire adhérer à la Société pour l'Information grammaticale pour l'année 2009. J'ai pris note que l'adhésion à l'association est distincte de l'abonnement. Je joins un chèque bancaire/postal de 10 € à l'ordre de la S.I.G. et j'adresse le tout à la Société pour l'Information grammaticale, 1, rue Victor-Cousin, F-7005 Paris.