



Université Abderrahmane Mira-Bejaia

Faculté des Lettres et des Langues

Département : Français.

Polycopié pédagogique

Dossier numéro (à remplir par l'administration) :

Titre

Poésie et Théâtre

Cours destiné aux étudiants de

Licence (spécialité et niveau) : Français/ 1 LMD

Année : 2020

Engagement de non plagiat

Je soussignée Zoulikha NASRI, Maître de conférences classe B au département de français de l'Université de Bejaia, déclare sur l'honneur :

-Avoir réalisé seule le présent document, « Poésie et Théâtre » relatif au module de « Initiation aux textes littéraires » destiné aux étudiants de 1 LMD, en exploitant les sources citées en bibliographie, et que les cours et photocopiés pédagogiques présentés ici en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches sont un travail personnel émanant d'un effort fourni lors de mes activités pédagogiques ;

-Que mon document ne viole aucun droit d'auteur, hormis les sources exploitées pour appuyer mon propos.

Fait à : Bejaia, le 22/03/2021

Signature de l'auteur du document:

Matière : Initiation aux textes littéraires (I.T.L)

Niveau : 1^{ère} année

Nature : TD (travaux dirigés)

Durée : 1h30 d'enseignement par semaine à raison de 12heures par semestre.

NB : Pour alléger le texte, nous avons opté pour le masculin-neutre qui désigne également le féminin. Merci de votre compréhension.

Présentation de la matière

Sans avoir l'ampleur initialement envisagée, cet enseignement rédigé d'après le programme destiné aux étudiants de première année Licence Français (régime LMD) constitue, en raison de l'importance qu'il accorde à la définition des éléments essentiels de l'objet étudié, un cadre de références efficace. En plus des notions théoriques qui seront données, certains cours seront accompagnés d'exercices pour aider l'étudiant à compléter les connaissances acquises. Nous avons par ailleurs voulu que le document ne soit pas exhaustif pour permettre à l'étudiant de s'impliquer dans la construction du Savoir. Pour lui faciliter l'accès à la connaissance de l'objet d'étude, des liens vers des sources offrant des informations étendues lui seront évidemment donnés.

Initiation aux textes littéraires est une matière d'enseignement annuelle qui recouvre un contenu riche et varié. Axé sur la notion de «genre», ce programme a pour objectif central d'aider les étudiants à distinguer les grandes catégories de l'art littéraire. Deux genres littéraires sont ainsi étudiés, il s'agit, selon la distinction formulée ci-après par Antoine Compagnon de la triade générique «l'ode, l'épopée et le drame»¹. «Après les systèmes des genres compliqués du Moyen Âge, de l'âge classique et du romantisme, le système moderne des genres, dit-il, apparaît très simplifié et rudimentaire. Depuis les environs du milieu du XIX^e siècle, il se réduit en effet et de plus en plus à trois grandes cases fourre-tout : la poésie, le récit et le théâtre.» (*La notion de genre*, 2001)²

¹ Citée par V. Hugo dans sa préface à *Cromwell*.

² Cette ressource peut être consultée à l'adresse suivante :
<http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>

Ceci dit, pour obtenir un rendement satisfaisant et éviter un enseignement au rabais, l'équipe pédagogique qui était chargée d'établir le programme de l'année universitaire 2014/2015 a jugé utile d'alléger le contenu de la matière et de le réduire aux deux genres marqués par leur forme versifiée : la poésie et le théâtre. Concernant le récit, en raison de la place qu'il occupe dans le programme global du cycle LMD, il a été décidé de faire de son enseignement l'unique objet d'étude de la deuxième année.

Concernant les exercices d'appropriation, pour permettre à l'étudiant de s'entraîner, des activités lui seront proposées à l'issue de chaque cours. Celles mentionnées dans le présent document sont d'ailleurs rédigées avec un certain degré de guidage permettant d'optimiser l'acquisition des savoirs enseignés.

Le but fondamental

-Outre le fait d'influer sur le niveau d'attention de l'étudiant, le but fondamental est qu'il parvienne à maîtriser les éléments de base définissant chaque genre.

Autres objectifs pédagogiques

Parce qu'il ne suffit pas d'apprendre par cœur les éléments qui y figurent au programme, nous devons en tant qu'enseignants faire en sorte que l'étudiant :

- Ait confiance en lui et prenne l'habitude de déclamer des textes,
- Développe une culture littéraire qui lui permettra de comprendre les grandes problématiques du monde,
- Acquiert un vocabulaire approprié pour être plus à l'aise lors de ses prises de parole.

Pré-requis

- Maîtrise de la langue française
- Maîtrise de la lecture

Evaluation

Concernant ce module, l'étudiant sera soumis à un examen de deux heures lors de la treizième ou quatorzième semaine. Le test comprendra un ensemble de questions permettant de vérifier la compréhension des éléments liés à cet enseignement. L'étudiant doit être capable d'organiser ses idées et de produire un texte organisé, fluide et argumenté.

Contenu du programme

1. Bref rappel de la notion de genre
2. Etude de la poésie : Histoire et définitions
 - 2.1. Identification des noms de quelques poèmes
 - 2.2. Repérage et noms des strophes
 - 2.3. Mesure et noms des vers
 - 2.4. Identification de la rime et des schémas rimiques
 - 2.5. Repérage du rythme du vers
 - 2.5. Identification de quelques figures de style
3. Etude du théâtre : Histoire et définitions
 - 3.1. Aux origines du théâtre classique
 - 3.2. Le cadre conceptuel du théâtre
 - 3.3. Les genres théâtraux
 - 3.3.1. La Tragédie
 - 3.3.2. La Comédie
 - 3.3.3. La Tragi-comédie

Reprendre tous les titres cités dans ce programme très ambitieux dépasserait évidemment les limites d'un simple dossier pédagogique. Copieux pour être réalisé en douze, treize séances, le plan s'articule autour d'un certain nombre d'éléments dont les étudiants ont besoin pour réussir.

Programme du Semestre 1

Dans l'idée de préciser le sens du mot «poétique» qui sera ici utilisé, nous commençons par cette citation de Laurence Campa (1998 : 5)³ : «La poétique se définit comme l'étude du fonctionnement interne d'un texte, comme l'analyse des procédés et des techniques qui entrent dans l'élaboration de celui-ci.»

Comme nous le remarquons, la définition expose un petit problème qui demande à être éclairci. A ce niveau d'enseignement, il ne nous apparaît pas judicieux de clarifier ce à quoi renvoie le terme dont parle la citation. Tenter de l'expliquer serait, selon nous, d'un succès insuffisant. On dira donc, sans entrer dans une discussion qui dépasserait le cadre de notre propos, que le mot «poétique» utilisé dans ce document se rapporte à l'adjectif qui vient de «poésie»

Cela souligné, il nous faut maintenant retourner au contenu de la matière. Ainsi qu'il a été annoncé plus haut, le programme d'*Initiation aux textes littéraires* prévu au courant du semestre 1 tourne plus précisément autour de la poésie «Classique». Pourquoi ? demanderaient certains.

Alain Vaillant (2005)⁴répond : «On continue à apprendre les règles de versification française et les différents types de vers ou de strophes, puisqu'il y a des concours de recrutement et qu'il faut bien parvenir à décrire la masse des textes versifiés qui constituent une bonne part de notre patrimoine littéraire».

L'opinion d'Alain Vaillant n'est évidemment pas isolée. L'Abbé d'Olivet, bien longtemps avant lui, avait tenu le même propos : «Que si quelqu'un juge, déclare-t-il, qu'il y ait de la petitesse à examiner des syllabes, une réflexion que je le prie de vouloir faire, c'est qu'il n'y a point d'Art, point de Science, dont les éléments aient rien de brillant, mais que ce qui est nécessaire pour arriver à quelque chose d'estimable, ne doit être méprisé »(1763 : 3) (cité par Jean Michel-Gouvard, 1993)⁵

Nous savons en effet que l'un des problèmes de l'enseignement de la littérature est la peur qu'inspire ce genre de langage inhabituel. Conduire à l'idée que la poésie est un jeu de mots amusant, qu'elle suscite plaisir et émotion est donc l'objectif principal de cette première partie.

Pour des raisons d'organisation et pour mieux éclairer l'objet de notre étude, nous commencerons par passer en revue certaines des innombrables définitions entourant la notion.

³CAMPA, Laurence (1998). *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES.

⁴ «Pour une poétique du vers syllabique», Le Seuil, «Poétique», n°143, p.259-281.
www. Cairn.info

⁵ «Du vers classique au 12-syllabe de Verlaine», *Langue française*, n°99, p.45-62.
www. persee.fr

Trois éléments inhérents à la nature du langage versifié suivront: il s'agit du vers, de la rime, et du rythme.

Afin de simplifier cet enseignement, nous avons, à l'instar des collègues, choisi de nous intéresser exclusivement au Sonnet. Les raisons de ce choix nous semblent claires. D'abord parce qu'il s'agit d'une forme fixe. Ensuite parce que la taille du corpus permet de travailler la technique du commentaire composé.

Après chaque élément défini, nous proposerons des pièces de poésie à analyser pour familiariser l'étudiant avec le genre de questions traitées.

Retenons ici :

- 1] L'histoire et définition du genre «Poésie» ;
- 2] L'histoire et définition du Sonnet ;
- 3] Le découpage syllabique ;
- 4] L'étude de la rime ;
- 5] L'étude du rythme.

TD 1 : La poésie : histoire d'un genre

Descriptif de la séquence

1. Etymologie du mot Poésie
2. Quelques définitions

Quelques références bibliographiques à lire :

BOUTEVIN, Christine (2014). « Le livre de poème (s) illustré : étude d'une production littéraire en France de 1995 à nos jours et de sa réception par les professeurs des écoles », Thèse de Doctorat, Université de Grenoble. <https://tel.archives-ouvertes.fr>

DION, Abbé A.(1912).*Les genres littéraires : Poétique et rhétorique*, Cie de « l'évènement » : Québec.

DUCHEMIN, Jacqueline (1955). «Platon et l'héritage de la poésie», *Revue des Études Grecques*, tome 68, fascicule 319-323, Janvier-décembre, p. 12-37. <http://www.persee.fr>

Consulté le 20/09/ 2020

FONDANE, Benjamin, BERAY, Patrice (1994). *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, ed. Complexe.

LAUMONIER, Paul (1997). *Ronsard, poète lyrique. Etude historique et littéraire*, Slatkine
Reprint : Genève.

LOTE, Georges (1992). *Histoire du vers français. Tome VII : Troisième partie : Le XVIIIe siècle. Le vers et les idées littéraires ; la poétique classique du XVIIIe siècle*, PU de Provence.
<http://books.openedition.org>

L.STEVENSON, Charles (1992). « Qu'est-ce qu'un poème ? », *Esthétique et poétique*, Seuil : Paris.

MARCHAL, Hugues (2007). *La poésie*, Flammarion : Paris.

ROMPRE, Paul (1970). « Poésie, sens et fonction », *Liberté*, vol 121, n°1, p.77-88.
<http://id.erudit.org/iderudit/29720ac>

ROUBAUD, Jacques (1978). *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent*, Ivrea : Paris.

RUDHARDT, Jean (1988). « Mnémosyne et les Muses », *La mémoire des religions*, Labor et Fides : Genève.

SAINT-PRIEST, Ange de (1846), *Encyclopédie du dix-neuvième siècle : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts avec la biographie de tous les hommes célèbres*, Tome XXV, Paris. <https://books.google.dz>

SUHAMY, Henri (1997. [1986]), *La poétique*, PU de Paris, coll. *Que sais-je ?*

TERVARENT, Guy de (1997). *Attributs et Symboles dans l'art profane : Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Droz : Genève.

VAJDA, György M. (1982). *Le Tournant du siècle des lumières, 1760-1820 : les genres en vers des lumières au romantisme*, John Benjamins Publishing : Amsterdam/philadelphia.

(1999). *La Poésie*, Dir. BELLENGER Y., Coll. Grand Amphi Littérature, Ed.Bréal, Paris.

Propos préliminaire

Pour commencer notre propos, voici deux citations empruntées respectivement à Charles L.Stevenson et Hugues Marchal (1992 : 157) :

« Lorsqu'un enfant demande « Qu'est-ce qu'un poème ? », la question nous trouble rarement. Mais lorsqu'elle est posée par un philosophe, et qu'elle est associée à des questions du

genre « Qu'est-ce que l'art ? », ou « Qu'est-ce que la beauté ? », il se peut qu'elle nous semble épineuse, voire profonde. » (L.Stevenson, 1992 : 157) ;

«En 1887, Stéphane Mallarmé répond à une enquête sur la poésie :

C'est un coup de poing dont on a la vue, un instant, ébloui !

Que votre injonction brusque : _ «Définissez-la poésie.»

Je balbutie, meurtri :

«La poésie est l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle. »

Au revoir, mais faites-moi des excuses.» (Hugues Marchal, 2007:13)

Nous, les enseignants, avons évidemment compris que la nuée qui entoure la poésie inquiète les étudiants. Car «A quoi peut-on la reconnaître ? à certaines recherches de vocabulaire ? à l'emploi des images ? à l'usage du mètre ? S'interroge Jacqueline Duchemin dans son papier *Platon et l'héritage de la poésie* (1957).

On les comprend mal à l'aise devant un d'objet qu'on ne se lasse pas d'interroger. Ce débat, trop complexe, n'étant pas possible avec les étudiants de première année, nous (les enseignants) avons fait le choix de n'aborder que les aspects essentiels de la poésie : le mètre du vers, le retour de la rime et le rythme.

D'ailleurs, depuis 1996, écrit Christine Boutevin (2014), la revue *Le Français aujourd'hui* insiste sur la nécessité de parler de poème plutôt que de poésie. De plus, poursuit-elle, le terme «poème» correspond bien à ce que l'on peut lire, la plus part du temps, dans un livre illustré pour l'enfance et la jeunesse : « une structure autonome [...] fondée sur un ensemble de règles».

Avoir donc la naïveté de croire que nous lèverons le voile sur ce langage que certains attribuent aux dieux serait assurément ignoré que nous avons affaire à une question qui continue à susciter encore et toujours un débat. Nous espérons toutefois, grâce à la simplicité des définitions retenues ici, apporter quelques éclairages nécessaires.

1-Etymologie du mot

«Le plaisir de connaître le pourquoi et le comment est appelé curiosité.» disait Thomas Hobbes. Beaucoup plus qu'une simple curiosité, connaître l'étymologie du mot «poésie» peut aider à comprendre les définitions, qui d'une manière ou une autre, en dépendent. Il est vrai qu'on l'utilise sans trop s'interroger sur son sens. Pour le savoir, jetons un coup d'œil dans

l'Encyclopédie Larousse. Sur la page réservée à la définition de ce vocable, on y lit : «L'étymologie du mot « poésie » est déjà une interprétation du fait poétique : *poiêsis* pour les Grecs signifie « création », du verbe *poiein* (« faire », « créer »). Le poète, qui s'est appelé d'abord l'« aède », le chanteur, est considéré comme le créateur, l'artiste par excellence, car il invente en même temps le langage, avec ses figures et son rythme, et l'objet du langage, que doit conserver l'architecture du poème. » <http://www.larousse.fr>

Ayant à traiter cette question, Henri Suhamy écrivait en page 4 de son ouvrage *La Poétique* : «On sait que *poésie* et *Poétique* dérivent historiquement et sémantiquement du verbe grec *ποιεῖν* qui signifie *créer*. Certains spécialistes ou écrivains ont eu récemment le souci de revivifier cette racine en remplaçant l'ancien mot *Poétique* par *Poiétique*, plus ancien encore, mais il ne semble pas que ce purisme philologique soit nécessaire, car l'origine du groupe de mots qui tournent autour de *poésie* est connue du public. Il s'ensuit qu'étymologiquement *poète* signifie *créateur*.»

Mettre en rapport poésie et création, c'est forcément convoquer la théorie de l'inspiration. Quiconque se dit poète est autrement inspiré par une puissance surhumaine. Si l'on en croit «les anciens poètes grecs, sans le don céleste, il n'y a pas de poésie : les Homérides invoquent les Muses, déesses inspiratrices, conduites par Apollon, qui transmet à chacune d'elles la pensée de Jupiter (Zeus) ; Démodocus, l'aède des Phéaciens, est présenté comme un interprète des voix divines ; Hésiode a reçu des Muses elles-mêmes des leçons de poésie au pied de l'Hélicon, en même temps qu'un rameau de vert laurier. Ce sont des voyants, des prophètes. » (Paul Laumonier, 1997:339)

Ce caractère à la fois inné et divin qui dispose le poète dès son enfance à tenir spontanément un discours qui ne lui est pas naturel est décrit par Platon dans un passage de son *Phèdre* :

« Parmi nos biens, les plus grands sont ceux qui nous viennent par l'intermédiaire d'un délire, dont à coup sûr nous dote un don divin (...)il y a encore un troisième genre de possession et de délire, celui dont les Muses sont le principe : si l'âme qui en est saisie est une âme délicate et immaculée, elle en reçoit l'éveil, il la plonge dans des transports qui s'expriment en des, en poésies diverses, il pare de gloire mille et mille exploits des Anciens, et ainsi il fait l'éducation de la postérité. » (Cité par Jean Rudhardt, 1988: 41)

Selon des témoignages antiques, c'est sous le haut patronage d'Apollon, le dieu du chant, de la musique et de la poésie, que les Muses donnent le sens du rythme et de l'harmonie au poète. Dans cette conception, l'inspiration poétique est donc incarnée par ces divinités qui insufflent au poète son génie créateur. Platon même le disait de manière claire dans l'*Ion* :«Ce n'est pas en effet par art, mais par inspiration et suggestion divine que tous les grands poètes

épiques composent tous ces beaux poèmes. Tant qu'il n'a pas reçu ce don divin, tout homme est incapable de faire des vers et de rendre des oracles.» (Cité dans *La Poésie*, 1999:40)

Ce rapport établi, depuis l'Antiquité, entre le poète et la transcendance a subsisté pendant longtemps. Au XVI^e siècle, la poésie est encore le fruit d'une possession divine. En témoignent ces vers de Ronsard :

Je suis troublé de fureur

Le poil me dresse d'horreur (Ode 2, Strophe 1, 1550)

Au XVII^e siècle, on ne parlait pas de transe ou de *mania* poétique, mais on était persuadé que ce souffle vif qui caractérise la vraie poésie « ne pouvaient venir '*que d'en haut*', c'est-à-dire de Dieu». Boileau, Malherbe, pour ne nommer que les officiels de cette période de l'Histoire de la France, bien qu'ils aient cru, comme bon nombre de leurs contemporains fidèles, au culte de la raison, ramenaient l'inspiration à l'expression du génie. Mais « le génie n'est qu'une plus grande aptitude à la patience » disait Buffon. Ce terme désignait ainsi chez ce naturaliste du XVIII^e siècle ce que Nietzsche dira plus tard dans son *Humain trop humain* (1878, I, Chap.IV, aph.162) : «Le génie ne fait rien que d'apprendre d'abord à poser des pierres, ensuite à bâtir, que de chercher toujours des matériaux et de travailler toujours à y mettre la forme.»

C'est n'est qu'au cours du XIX^e siècle, sous le poids du progrès scientifique, que la théorie de l'enthousiasme a connu un réel recul. «Baudelaire, pour reprendre les propos de Benjamin Fondane, est le premier dans le monde moderne à vouloir ruiner, dans les esprits, cette antique idée de l'Inspiration qui fait du poète un instrument aveugle de forces inconnues : dieux, muses ou pythies. (1994:40)

Le plus important progrès a eu lieu au XX^e siècle avec la redéfinition du genre. Dès lors, «est poésie ce qui est dit poésie.» (1978 : 67). Dans cette formule de Jacques Roubaud se manifeste l'idée d'un domaine en pleine expansion. C'est à ce moment de son histoire que l'ardeur poétique, libérée des codes antérieurs, prend en effet diverses formes. Dédaignant les règles de la versification classique, le poète moderne s'adonne en effet à des pratiques nouvelles, de plus en plus éloignées des formes régulières.

2-Quelques définitions

Nous le disions, si la question de la définition de la poésie est difficile à résoudre ce n'est que parce que le mot est chargé d'ambiguïté. Pour serrer son sens d'un peu plus près, certains

théoriciens rattachent le terme à une signification courante qui se rapporte à sa forme versifiée.

«Tout le monde, déclare Henry Suhamy (1986: 49), s'accorde à supposer que la naissance coïncide avec la façon mesurée, rythmée, chantante, d'émettre un discours, et le vocable *poésie* est souvent décodé comme l'antonyme de *prose*.»

Rappelons avec Hugues Marchal (op.cit: 15) que : «la poésie s'est longtemps distinguée par la présence de constantes structurelles prédictibles- échos sonores, reprises rythmiques ou parallélismes syntaxiques- qui favorisent à la fois l'identification des textes en tant que poèmes, et leur mémorisation».

Pour éviter les conclusions hâtives, faisons appel à autre définition, celle de Paul Rompre. Dans un article consacré à la poésie, il écrit : «Est communément appelé« poème» un texte dont «l'allure générale» est marquée par certaines singularités physiques : écrit en vers, dont la juxtaposition finit par donner un texte aux «lignes inégales», le poème se présente donc comme une parole différente des autres, tant par le rythme créé que par la présentation typographique». (Paul Rompre, 1970)

Les caractéristiques métrique, phonique et rythmique, que les citations mentionnent clairement, sont les traits essentiels que doit retenir l'étudiant pour identifier le texte comme appartenant au genre «poésie».

TD 2 : Le Sonnet

Plan prévu de la séance

1-Originine du mot

2-Brève histoire du mot

3-Typologie

Références bibliographiques lues et/ ou exploitées

BOILEAU, Nicolas (1674). *L'Art poétique*. Paris.

BONAPARTE, Louis (1825). *Essai sur la versification : volume 1, 2*, J. Salviucci: Rome, 1825. <https://books.google.dz>

CASSAGNE, Albert (1982). *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, [1906], Slatkine Reprints : Genève.

CHEVRIER, Alain (2005). «Iconicité et symétrie. Inversion et autres variations strophiques du sonnet chez Auguste Brizeux», *Poétique*, n°143, p.323-342. <https://www.cairn.info>

COLLETET, Guillaume (1965). *L'Art poétique : Traité de l'Epigramme et traité du sonnet*, [1658], Librairie Droz : Genève. <https://books.google.dz>

DURANT, Pascal (2006). «Le sonnet renversé chez les poètes de la modernité», *Le Sonnet au risque du sonnet*, L'Harmattan : Paris, p.169-183.

GENDRE, André (1996). *Evolution du sonnet français*, PUF.

GENINASCA, Jacques (1980). «Forme fixe et forme discursive dans quelques sonnets de Baudelaire», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°32, p. 123-139. <http://www.persee.fr>

JASINSKI, Max (1970). *Histoire du sonnet en France*, Slatkine Reprints : Genève. <https://books.google.dz>

MARKOWICZ, André (1987), «Puskin et deux romantiques français- Sainte-Beuve et Antoni Deschamps», *Revue des Etudes Slaves*, n°59-1-2, p.21-44. www.persee.fr

MORIER, Henri(1998). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF.

POTTERS, Wilhelm (2005). «Le cercle du sonnet. Une nouvelle théorie sur la nature et l'origine du sonnet », *Poésie*, Traduit et présenté par Martin Rueff, n°112-113, p.241-251.

ROUBAUD, Jacques (1999). *Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe*, Gallimard : Paris.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corrine (dir)(2008). *Qu'est-ce qu'un évènement littéraire au XIX siècle ?*, Université de Saint-etienne. <https://books.google.dz>

Indications complémentaires

DURANT, Pascal (2008). «Avatars de la forme sonnet au XIXe siècle», *Formules*, p.257-280. <http://orbi.ulg.be>

1-Origine et histoire du mot

Il existe plusieurs types de poèmes, certains sont tombés dans l'oubli, d'autres sans à peine évoqués, et d'autres encore, comme le sonnet, sont toujours enseignés. De toutes les formes que nous avons tenté de recenser plus haut, le sonnet est sans doute le mieux connu et le plus étudié.

Dans les lignes introductives de son *Evolution du sonnet français* (1996), André Gendre y a des mots justes pour le dire : «Plus de sept cents ans, le sonnet fascine poètes et critiques plus que toute autre forme poétique. Moins d'un siècle après son apparition, il prend déjà la première place dans la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* d'Antonio de tempo (1332). De la Renaissance italienne à nos jours, le sonnet inspire des propos théoriques aussi bien aux poètes qu'aux essayistes et aux critiques. Chacun se rappelle l'article retentissant d'Aragon dans *Les Lettres françaises* pour saluer, après le surréalisme et une longue période de complète liberté métrique, la renaissance d'une forme fixe.»

Ces vers élogieux et bien connus de Boileau permettent aussi de comprendre la place prépondérante qu'il occupe dans le paysage poétique français et notamment dans les programmes d'enseignement :

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème

Mais en vain mille auteurs y pensent arriver ;

Et cet heureux phénix est encore à trouver. (L'Art poétique, 1674)

Commençons par rappeler l'origine du sonnet.

Il est en effet de tradition de commencer toute réflexion sur un sujet par rappeler l'histoire du mot soumis à l'examen. Ainsi, d'après les différentes sources consultées, le sonnet dont l'inventeur serait Giacomo da Lentini est né au VIII siècle à la cour de Frédéric II de Hohenstaufen. Selon Max Jasinski (1970 :18), il a été cultivé en Sicile et c'est là qu'il a reçu sa forme définitive. Pour donner plus de détails, il précise que c'est grâce au travail adroit des troubadours, ces poètes de cours et de châteaux, que le sonnet doit sa mise en valeur. Quant à

la critique, qui lui donne une origine populaire, elle attribue à Pétrarque le mérite de lui avoir offert ses lettres de noblesse.

Concernant l'étymologie du mot *sonnet*, une seule réponse revient partout : il viendrait de l'italien *sonnetto* qui signifie petit son. Cité par Guillaume Colletet (1970:130), Joachim du Bellay explique que *Sonare*, qui veut dire sonner, chanter, est le verbe latin d'où il est tiré.

La parenté ici soulignée entre le sonnet et la chanson est clairement résumée dans l'*Essai sur la versification* de Louis Bonaparte (1825 : vii). A le lire, on comprend bien vite d'où vient l'appellation *sonnet* : « Je conviens, écrit l'auteur, que l'étymologie du sonnet dérive autant des sons redoublés des rimes que de ce qu'il était anciennement une petite composition lyrique. »

A ses débuts, le sonnet était donc une pièce de vers récitée avec un accompagnement musical. On employait pour la mettre en musique différents instruments à vent ou à corde tels que le Luthe, le clavecin, l'Orgue, etc. (Colletet, op.cit: 132) Au confluent du XVI^e et du XVII^e siècles, la poésie se sépare du chant et le sonnet n'est plus depuis qu'une simple pièce de vers. Importé d'Italie en France vers le début de la Renaissance, le sonnet suscite beaucoup d'attention et voit ses compositeurs se multiplier. Ici, le nom du poète qui l'a importé importe peu. Que ce soit Maurice Scève, Clément Marot, Pierre de Ronsard ou autre, une chose est sûre : ce petit poème dont ils ont vanté les charmes a subjugué tous les rimeurs français. Ces quelques vers de Joachim du Bellay en témoignent :

Par moi les grâces divines
Ont fait sonner assez bien
Sur les rives Angévines
Le Sonnet Italien

2-Evolution du sonnet

Lorsqu'on vient à comparer le sonnet dans ses premiers âges avec celui qui s'est imposé depuis le XVII^e siècle, on peut dire que le temps s'est chargé d'y introduire de notables changements. Rappelons avec Wilhelm Pötters (traduit par Martin Rueff, 2005) que le vers du sonnet est cet hendécasyllabe que les Français adapteront en alexandrins. La rime du sonnet d'avant les traités poétiques classiques a aussi subi, à cause de l'accusation portée contre elle, d'importantes modifications. Comme le faisait entendre Boileau dans ces vers, la cacophonie dont elle était responsable empêchait l'appréciation esthétique :

La rime, au bout des mots assemblés sans mesure,

Tenait lieu d'ornement, de nombre et de césure.

Selon certains spécialistes en la matière (André Gendre, Georges Lote), les premiers et anciens sonnets composés par Giacomo da Lentini et Da Tempo présentait en effet sur le plan rimique des schémas différents dans la succession des rimes. On ne voudrait pas minimiser l'importance des changements ayant touché sa morphologie et sa structure interne, néanmoins il est vrai que depuis son entrée sur le sol français, le sonnet a su malgré tout résister à l'évolution des formes poétiques. Au temps de la Renaissance, l'âge d'or du sonnet, les poètes ont certes pris la liberté de jouer avec le système métrique et rimique de cette forme, mais au-delà de ces petits détails, l'ossature du genre a été parfaitement respectée.

«Le sonnet, commente Jacques Roubaud dans l'introduction à son *Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe*, est presque toujours présenté comme une forme fixe, étroitement contrainte. Cela est vrai à tout moment de son histoire et de ses migrations. Ce caractère est tantôt mis à son crédit, fait partie de son prestige, tantôt au contraire lui est reproché, le discrédite»(1999 : 11)

Il n'y a donc aucune divergence d'opinion sur le fait que le sonnet doit sa longévité à sa rigoureuse structure. Pour illustrer notre propos, voici deux exemples qui paraissent si semblables qu'on ne peut y apercevoir aucune différence. Pourtant ils sont différents, mais pour déceler ce qui les distingue, il faut s'exercer à trouver la mesure des vers et la disposition des rimes :

***Louise Labé, sonnet VIII, 1555.**

Je vis, je meurs ; je me brûle et me noie ;
J'ai chaud extrême en endurant froidure :
La vie m'est et trop molle et trop dure.
J'ai grands ennuis entremêlés de joie.

Tout à un coup je ris et je larmoie,
Et en plaisir maint grief tourment j'endure ;
Mon bien s'en va, et à jamais il dure ;
Tout en un coup je sèche et je verdoie.

Ainsi Amour inconstamment me mène ;
Et, quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me trouve hors de peine.

Puis, quand je crois ma joie être certaine,
Et être au haut de mon désiré heur,
Il me remet en mon premier malheur.

***Joachim du Bellay, *Les Regrets*, 1558.**

Las, où est maintenant ce mépris de Fortune?
Où est ce cœur vainqueur de toute adversité,
Cet honnête désir de l'immortalité,
Et cette honnête flamme au peuple non commune ?

Où sont ces doux plaisirs, qu'au soir sous la nuit brune
Les Muses me donnaient, alors qu'en liberté
Dessus le vert tapis d'un rivage écarté
Je les menais danser aux rayons de la Lune ?

Maintenant la Fortune est maîtresse de moi,
Et mon cœur qui soulait être maître de soi
Est serf de mille maux et regrets qui m'ennuient.

De la postérité je n'ai plus de souci,
Cette divine ardeur, je ne l'ai plus aussi,
Et les Muses de moi, comme étrangères, s'enfuient.

Quand on parle aujourd'hui du sonnet, on pense à cette forme classique qui lui a valu les louanges de Nicolas Boileau. Pour défendre cette structure si contraignante, le chantre du siècle de Louis XIV affirme dans son *Art poétique* (chant II, v 82-94) qu'Apollon en est le créateur. C'est donc grâce à lui que le Sonnet s'est imposé en maître au XVIIe siècle. Lisons les lignes suivantes et nous comprendrons :

*On dit, à ce propos, qu'un jour ce dieu bizarre⁶,
Voulant pousser à bout tous les rimeurs français,
Inventa du Sonnet les rigoureuses lois ;
Voulut qu'en deux quatrains, de mesure pareille,
La rime avec deux sons frappât huit fois l'oreille ;
Et qu'ensuite six vers artistement rangés,
Fussent en deux tercets par le sens partagés.
Surtout de ce Poème il bannit la licence ;
Lui-même en mesura le nombre et la cadence ;
Défendit qu'un vers faible y pût jamais entrer,*

⁶«ce dieu bizarre» renvoie à Apollon

Ni qu'un mot déjà mis osât s'y remontrer.

Du reste, il l'enrichit d'une beauté suprême :

Un sonnet sans défaut vaut seul un long Poème.

Après avoir été au sommet de la gloire, la forme du sonnet classique a été abandonnée et dédaignée pendant tout le siècle des Lumières. Sur les motifs de cet abandon, Lucien de Rubempré, le personnage balzacien qui espérait occuper une place dans le monde littéraire, explique que «le sonnet(...) est une des œuvres les plus difficiles de la poésie. Ce petit poème a été généralement abandonné. Personne en France n'a pu rivaliser Pétrarque, dont la langue, infiniment plus souple que la nôtre, admet des jeux de pensée repoussés par notre positivisme.» (Cité par Corrine Saminadayar-Perrin, 2008 :106)

En réaction contre les insolentes moqueries des poètes peu épris de cette architecture qu'ils qualifiaient de purement mécanique, Sainte-Beuve publie un texte à forte résonance(cité par André Markowicz, 1987)et donne conséquemment au sonnet une seconde vie :

Ne ris point des sonnets, ô Critique moqueur !

Par amour autrefois en fit le grand Shakespeare ;

C'est sur ce luth heureux que Pétrarque soupire,

Et que le Tasse aux fers soulage un peu son cœur ;

Camoens de son exil abrège la longueur,

Car il chante en sonnets l'amour et son empire ;

Dante aime cette fleur de myrte, et la respire,

Et la mêle au cyprès qui ceint son front vainqueur ;

Spenser, s'en revenant de l'île des féeries,

Exhale en longs sonnets ses tristesses chéries ;

Milton, chantant les siens, ranimait son regard :

Moi, je veux rajeunir le doux sonnet en France ;

Du Bellay, le premier, l'apporta de Florence,

Et l'on en sait plus d'un de notre vieux Ronsard.

Dans un passage de la Lettre adressée à Armand Fraisse⁷, l'auteur des «Fleurs du mal» s'attaque à son tour à tous ceux qui ont rejeté de manière méprisante cet objet, dit-il, digne de louange : «Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique ? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense.»

C'est donc au cours du XIXe siècle, grâce à l'approbation dont elle bénéficie, que la forme-sonnet renaît de ses cendres. Sur ce point, Pascal Durant (2006 : 171) est très précis. Il situe le retour de cette forme durant le Second Empire : «C'est évidemment, déclare-t-il, à partir du Second Empire que le sonnet va se voir crédité du plus fort indice de poéticité(...) Sans doute Leconte de Lisle l'a-t-il peu pratiqué, mais le sonnet apparaîtra bien désormais comme la poésie faite forme».

A cet exercice perçu à l'époque comme un défi, se sont livrés Verlaine, Rimbaud, Mallarmé et beaucoup de leurs contemporains. Baudelaire, qui louait cette source d'invention pour sa facture sévère, a entrepris, comme chacun sait, cette tâche avec grand succès.

3-Définitions et caractéristiques du sonnet

Demandons-nous à présent ce qu'est un sonnet ?

La forme-sonnet qui s'est imposée comme modèle classique est définie dans la section X du *Traité du sonnet* de Guillaume Colletet (op.cit : 190) comme «un petit Poème de quatorze Vers, divisée en quatre couplets ; à savoir, en deux Quatrains uniformes, et en un Sizain, et le Sizain en deux Tercets, artistement enchaînés ensemble.»

Avec cette formulation: « ... je donne ici – à des fins strictement pratiques – la définition du sonnet régulier. C'est, en général, celle que les poéticiens admettent. Le sonnet français régulier est un poème à forme semi-fixe de quatorze vers et composé de trois strophes. Les deux premières sont des quatrains (S1 et S2)...La troisième est un sizain (S3), articulé typographiquement en deux tercets (S3^A et S3^{B1})»(op.cit., 1996), André Gendre ferait sienne la définition de Guillaume Colletet.

Alain Chevrier (1995) le dit encore d'une autre manière: «Les sonnets italiens et français étaient composés de deux quatrains et de deux tercets. Ce qui est un témoignage de leur origine : l'assemblage d'un huitain sur deux rimes et d'un sizain sur deux autres rimes.

⁷ « Lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860 », *CPI* I, p. 676.

Schématiquement, le huitain s'est scindé en deux quatrains, qui ont gardé les deux rimes communes, tandis que le sizain a donné les deux tercets, qui ont pu rouler sur trois rimes».

Pour sa part, Claire Sicard explique que : «Le sonnet est un genre poétique bref très codifié. Il est composé de quatorze vers isométriques, c'est-à-dire d'un même nombre de syllabes, en général des décasyllabes ou des alexandrins. Le poème est organisé en deux quatrains à rimes embrassées identiques (ABBA//ABBA) et deux tercets à la disposition plus souple. Parmi les schémas de rimes possibles dans ces strophes, on trouve des modèles directement issus de l'héritage italien qui évitent les rimes plates. Le plus fréquent, sur deux rimes, est CDC//DCD mais des schémas sur trois rimes, par exemple CDE//CDE, peuvent également être adoptés. En France s'impose surtout la disposition de Marot (CCD//EED) et celle de Peletier du Mans (CCD//EDE), c'est-à-dire des modèles qui combinent un distique à rime plate et un quatrain à rimes embrassées (Marot) ou croisées (Peletier), sur trois rimes. Plus qu'à des tercets, on a parfois l'impression d'avoir affaire à une strophe unique, un sizain. De fait, le sens du sonnet joue souvent du contraste entre les huit premiers vers et les six derniers. En ce cas, le neuvième vers constitue un pivot dans la structure du poème. Le sonnet s'achève par un *conchetto* – en français une *pointe* – ultime vers qui clôt brillamment le poème». (Focus sur le sonnet, 2012)

Ces citations, notons-le, tiennent que la forme archétypale ou l'ossature mise ici en exergue est le propre du sonnet. Mais ce n'est pas tout. Les exigences formelles auxquelles doivent se conformer les sonnetistes désireux de relever le défi lancé par Boileau⁸ sont beaucoup plus nombreuses : la longueur des vers, la nature et la disposition des rimes, l'emplacement de la césure..., sur lesquels nous nous pencherons davantage ultérieurement, sont les éléments invariables de la forme archétypale que tout sonnet doit revêtir au risque de n'être pas qualifié comme tel.

Tout poème ne répondant pas aux normes imposées est en effet considéré comme «faux» ou «irrégulier». A ce propos voilà ce qu'en dit Alain Chevrier (2005) : «A l'article «Sonnet» de la première édition de son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961), dit-il, Henri Morier avait qualifié de «sonnet à rebours» et de «sonnet d'inverti» le poème «Résignation» de Verlaine, sur une base «psychologique». Il indiquait en note que le «sonnet renversé» est une création de Brizeux.

⁸Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.
Mais en vain mille auteurs y pensent arriver ;
Et cet heureux phénix est encore à trouver. (Disait Boileau)

En outre, parmi les autres «faux sonnets», il avait signalé également «L’Avertisseur» de Baudelaire, où les tercets sont embrassés par les quatrains.

Dans la version revue et augmentée de sa somme (1998), non seulement les «faux sonnets» de Baudelaire sont rebaptisés «sonnets irréguliers», mais il ajoute au sonnet renversé le «sonnet polaire», comme «L’Avertisseur», et le «sonnet alterné». C’est le «promoteur» de la forme du sonnet renversé, Auguste Brizeux, qui a initié également le «sonnet polaire». Enfin, il indique que le «sonnet alterné» a été tenté par Catulle Mendès, sous la forme 4343».

De ces définitions qui méritent attention, on comprend que le sonnet régulier se reconnaît à sa forme ainsi qu’à ses aspects canoniques.

3-Typologie de la forme-sonnet

Notre propos ici est d’examiner, sur quelques échantillons, les différents sonnets que Baudelaire a légués à la postérité. Nous le disons plus haut, ce poète, en parfaite homme de son temps, en véritable symbole totémique de la modernité, a excellé dans l’art du sonnet. Incapable de s’arrêter sur un modèle, le poète a pratiqué des schémas différents d’une pièce à l’autre. Sous sa plume, l’usage du sonnet s’est en effet diversifié considérablement.

A son propos, Geninasca Jacques (1980) déclare : « Lorsque nous parlons de sonnet, nous croyons faire référence à un objet bien connu et bien défini. Il en va autrement dès l’instant où l’on se donne la peine d’examiner les choses de près. Si l’on prend en compte la nature des vers, le nombre et la distribution des rimes, le sonnet admet des réalisations très diverses. Baudelaire, pour sa part, a largement contribué à en multiplier les variétés : « L’examen et le classement des sonnets de Baudelaire tend à prouver que le poète a voulu varier le plus possible le schéma. Il n’a jamais écrit plus de cinq sonnets selon un type donné ; et, souvent, un schème nouveau n’est représenté que par un témoin».

Albert Cassagne (1982 : 95) affirme à son tour que : «par l’association des différents systèmes de quatrains et de tercets, Baudelaire obtient 31 combinaisons différentes ».

En introduisant des variations sur le plan formel, l’auteur des *Fleurs du mal* a ainsi donné corps à de nouvelles élaborations. *Les Ténèbres*, *Bien loin d’ici*, *L’Ennemi*, à titre illustratif, nous donne une idée concrète de l’approche baudelairienne :

Les Ténèbres

Dans les caveaux d'insondable tristesse
Où le Destin m'a déjà relégué;
Où jamais n'entre un rayon rose et gai;
Où, seul avec la Nuit, maussade hôtesse,

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres;
Où, cuisinier aux appétits funèbres,
Je fais bouillir et je mange mon cœur,

Par instants brille, et s'allonge, et s'étale
Un spectre fait de grâce et de splendeur.
À sa rêveuse allure orientale,
Quand il atteint sa totale grandeur,
Je reconnais ma belle visiteuse:

C'est Elle! noire et pourtant lumineuse.

Bien loin d'ici

C'est ici la case sacrée
Où cette fille très parée,
Tranquille et toujours préparée,

D'une main éventant ses seins,
Et son coude dans les coussins,
Écoute pleurer les bassins ;

C'est la chambre de Dorothee.
— La brise et l'eau chantent au loin
Leur chanson de sanglots heurtée
Pour bercer cette enfant gâtée.

Du haut en bas, avec grand soin,
Sa peau délicate est frottée
D'huile odorante et de benjoin.
— Des fleurs se pâment dans un coin.

L'Ennemi

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râpeaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,

Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur ?

O douleur ! ô douleur ! le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !

TD 3 et 4 : Le vers et le décompte syllabique

Organisation de la séance :

- 1-Le vers : mise au point définitoire
- 2-Les lois du décompte
 - 2-1- Le «e» muet
 - 2-2- La diphtongue
 - 2-3- La liaison
- 3- Exercices d'application

Repères bibliographiques

AQUIEN, Michèle (1990). *La versification*, Paris, PUF, *Que sais-je ?* <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3967/files/2017/07/Mich%C3%A8le-Aquien-La-versification.pdf>

BEAUDOUIN, Valérie (2000). «Rythme et rime de l'alexandrin classique. Etude empirique de 80 000 vers du théâtre de Corneille et Racine», *Linguistique*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00377348/document>

BOURGAIN, Pascale (1989). «Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age», *Actualité de l'histoire à l'Ecole des chartes : études réunies à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de la Bibliothèque de l'Ecole des chartes, 1839-1989*, Librairie Droz : Paris/Genève.

GATIEN-ARNOULT, Adolphe Félix (1841). *Appendice sur la théorie et l'histoire de la littérature, à l'usage des élèves de rhétorique ... formant le supplément au Programme d'un cours de philosophie élémentaire ... Quatrième édition*, Libraires-Editeurs : Toulouse, 1841.

<http://books.google.fr>

GOUVARD, Jean-Michel (2003). «L'analyse de la prosodie dans la Grammaire générale de Nicolas Beauzée», *Semen*, [en ligne]16.

LIONS, J. (1814). *Dictionnaire portatif des rimes de Richelet : précédé d'un traité abrégé de l'art poétique et des règles de la versification...*, Lions : Lyon. <http://books.google.fr>

MAZALEYRAT, Jean ([1974] 1986). *Eléments de métrique française*, coll. U2, Colin : Paris

TOBLER, Adolphe (1972). *Le vers français ancien et moderne*, Slatkine Reprints : Genève. <http://books.google.fr>

Propos introductif

Nous voici arrivés à la partie dans laquelle sera traité l'élément de base de toute versification, c'est-à-dire le vers. Nous allons nous intéresser, pour parler plus juste, à la question du découpage syllabique. L'attention sera portée en particulier sur les deux points essentiels de la scansion métrique : le «e» muet et la diphtongue. Parce que les deux éléments se complètent l'un l'autre, ils seront ici présentés de manière condensée. Il serait logique de les traiter en même temps en leur consacrant un seul TD. Toutefois, pour des raisons de clarté et dans le but d'amener l'étudiant à une meilleure compréhension, nous les traiterons chacun séparément dans deux séances distinctes. Nous y reviendrons quand cela sera le moment.

Dans cette introduction, une remarque préliminaire nous semble nécessaire : peut-être qu'il est trop tôt pour le dire, mais un étudiant averti a plus de chance de réussir qu'un autre qui ne sait pas. Nous voudrions donc signaler que si pour Nicolas Boileau, un beau vers est celui qui obéit à une structure régulière, pour ceux qui n'ont pas le même goût que lui en matière d'art poétique, cette vision n'est pas sans danger : codifier la poésie signifie à leurs yeux l'asphyxier. L'assouplir est son seul viatique, pensaient entre autres les romantiques. Avec ces mots, le symboliste Gustave Kahn, un des partisans de la réforme prosodique, revendiquait le changement : «formule élastique qui, en affranchissant l'oreille du ronron toujours binaire de l'ancien vers, et supprimant cette cadence empirique qui semblait rappeler sans cesse à la poésie son origine mnémotechnique, permet à chacun d'écouter la chanson qui est en soi et de la traduire le plus strictement possible».

Le fait qu'il faille prendre conscience de la nécessité d'affranchir l'art des règles classiques semblait pour tous une évidence. Retenons toutefois que, malgré l'appel à la libération du vers auquel ont répondu positivement et collectivement les auteurs du XIX^e siècle, la poésie n'a pas tout à fait rompu avec le vers régulier. Paul Verlaine, pour donner un nom bien connu, souscrivait au point de vue de ses contemporains, mais certains de ses écrits n'ignoraient pas pour autant la loi de la symétrie. Une telle position s'explique, pour partie au moins, par la volonté et les préférences individuelles de chacun. Loin d'être le fruit d'un caprice, la poésie était simplement laissée au gré du poète.

Quoi qu'il en soit, convenons-nous, au centre de ce débat sur la métrique, il y a le décompte syllabique. C'est cette question de la syllabation en tant qu'unité de mesure qui constitue ici, ne l'oublions-pas, le fil rouge de notre réflexion.

1- Le vers : mise au point définitoire

Notre étude ayant pour cadre le vers, il semble justifié de commencer par rappeler son origine étymologique. Cela mérite, pensons-nous, d'être signalé car l'une des principales caractéristiques par laquelle la poésie s'impose est l'allure de ses lignes.

Qu'est-ce qu'un poème en effet, sinon une forme structurelle ?

Hugues Marchal (op.cit, : 32) fait remarquer qu'il est fondé sur une cyclicité inscrite dans l'étymologie de termes comme «vers» (du latin *versus*, «retour») niée dans celle du mot «prose» (du latin *prorsum*, «aller de l'avant»).

Dans *Actualité de l'histoire à l'Ecole des chartes* (1989 : 232-233), Pascale Bourgain en donne la même définition : « le vers, dit-elle, est ce qui tourne (*vector*), revient sur soi-même, appelle une reprise : ce qu'on met en ligne. Le vers se définit donc, selon ses préoccupations étymologiques, par sa répétitivité, par la rupture qui le rythme et l'oblige à se recommencer : c'est une rangée (sens initial : «sillon, rangée, ligne», mieux perceptible dans la multiplicité (...)) L'expression *in primo versu litterae* signifie donc «dès le début du texte», que celui-ci soit en vers ou en prose».

Voici les termes propres d'Adolphe Félix Gatién-Arnoult (1841 :32): « Le Dictionnaire de l'Académie définit le vers : Un assemblage de mots mesurés et cadencés selon certaines règles fixes et déterminées. Le vers est métrique ou syllabique.

Le vers métrique est celui qui se compose d'un nombre fixe de syllabes brèves et longues, combinées ensemble d'une manière déterminée. C'est le vers qui était en usage dans la langue

des Grecs et des Latins. Le vers syllabique est celui qui se compose d'un nombre fixe de syllabes, sans égard à leur brièveté, ni à leur longueur, c'est-à-dire, à leur quantité. C'est le vers qui est en usage dans la langue des Français et des autres peuples modernes».

Ainsi, l'emploi du mot *pied* ne convient pas. Les explications d'Adolphe Tobler (1972 : 105) sont significatives à cet égard : «le terme *pied* que certains introduisent dans la théorie du vers français doit en être exclu. Il vaut mieux s'abstenir de cette dénomination, car le mot *pied* ne signifierait rien autre que couple de syllabes (syllabe longue et syllabe brève), et l'on a aucun avantage à mesurer les vers d'après des couples de syllabes plutôt que d'après les syllabes».

Sur ce point, Jean Mazaleyrat (1974 : 35) est tout aussi explicite : «Appliquer le terme *pied* à la syllabe, comme on l'a fait, comme on le fait souvent encore dans notre tradition pédagogique, lexicographique et critique, ce n'est pas seulement mêler les techniques et confondre les notions. C'est méconnaître le caractère accentuel et rythmique du vers français. C'est plus qu'une inadvertance terminologique, c'est une erreur de conception.

C'est confondre la structure combinée des mesures rythmiques et la somme pure des syllabes, la fin et les moyens».

Les vers, comme on le sait du reste, ont des noms. Et c'est le nombre de syllabes qui compose la ligne du vers qui sert à la désigner. Mourgues (cité par Jean Michel-Gouvard, 1993) souligne que « c'est seulement par le nombre des syllabes, et non par la qualité des voyelles longues ou brèves qu'on a déterminé les différentes espèces des Vers français».

Il existe donc plusieurs types de vers. Les voici résumés dans le tableau suivant :

Nombre de syllabes	Nom du vers	Exemple(s)
1	Monosyllabe	<i>Cocher ivre</i> d'Arthur Rimbaud <i>La Chasse du Burgave</i> , ballade de V.Hugo, comporte des monosyllabes.
2	Dissyllabe	<i>Jeune Goinfre</i> Sonnet d'A. Rimbaud
3	Trisyllabe	<i>Le pas d'arme du roi Jean</i> Ballade de V.Hugo
4	Tétrasyllabe ou quadrisyllabe	<i>Charleroi</i> de P.Verlaine

5	Pentasyllabe	<i>L'invitation au voyage</i> de Ch. Baudelaire contient des pentasyllabes
6	Hexasyllabe	
7	Heptasyllabe	<i>Les femmes sont sur la terre</i> de V.Hugo
8	Octosyllabe	<i>Cors de chasse</i> de G. Apollinaire
9	Ennéasyllabe	<i>Art poétique</i> de P.Verlaine
10	Décasyllabe	<i>Le Cimetière marin</i> de P.Valéry
11	Hendecasyllabe	<i>Larme</i> d'A. Rimbaud contient des hendécasyllabes.
12	Alexandrin ou dodécasyllabe (c'est le vers le plus utilisé)	<i>Heureux qui, comme Ulysse,</i> <i>a fait un beau voyage</i> de J. de Bellay <i>Marie, qui voudrait votre</i> <i>beau nom tourner</i> de P. de Ronsard <i>La Belle Matineuse</i> de V. Voiture

L'assemblage de plusieurs vers constitue ce que l'on appelle une strophe. Voici une définition complète de ce terme : «On appelle stances ou strophes, un certain nombre de vers après lesquels le sens est fini est complet. Il n'y a point de règles fixes ni pour le nombre ni pour la mesure des vers qui composent une stance : tout dépend du goût et de la volonté du poète. Il y a des stances régulières et des stances irrégulières : on appelle stance régulière celle d'un même ouvrage qui ont même nombre de vers, même mélange de rimes, et égale distribution de syllabes dans chaque vers ; et stances irrégulières celles qui sont différentes les unes des autres, ou par le nombre de vers, ou par le mélange des rimes, ou par le nombre de syllabes de chaque vers. » (J. Lions, 1814 : 56)

Retenons ceci : si les vers qui composent la strophe sont syllabiquement égaux (réguliers), on dit que la strophe est **isométrique** et s'ils sont variés (irréguliers), on dit qu'elle est **hétérométrique**.

Dans un poème, les strophes sont donc séparées les unes des autres par un blanc typographique et certaines d'entre elles ont des noms. Ces noms sont déterminés par le nombre de vers constituant la strophe (la strophe). Les voici répertoriées ici :

Nombre de vers	Nom de la strophe	Exemple(s)
1	Monostique ou monostiche	<i>Chantre</i> de G. Apollinaire
2	Distique	<i>Objets inanimés</i> d'A. de Lamartine <i>Colloque sentimental</i> de P. Verlaine contient 8 stances de 2 vers.
3	Tercet	<i>La Fileuse</i> de P. Valéry se compose de strophes de 3 vers.
4	Quatrain	<i>A Madame M. (Au milieu du sang)</i> de Charles Cros se compose de 3 quatrains.
5	Quintil	<i>La Cène</i> de J. Prévert <i>Le Balcon</i> de Ch. Baudelaire contient 5 quintil. <i>La Chanson du mal-aimé</i> de G. Apollinaire
6	Sizain	<i>Mignone, allons voir si la rose</i> de P. de Ronsard contient 6 sizains.
7	Septain	<i>La Maison du Berger</i> d'A. de Vigny contiens des septains.

		<i>Complaintes à Notre-Dame des Soirs</i> de J. Laforgue <i>La vérandah</i> de Charles-Marie Leconte de Lisle comporte 5 septains.
8	Huitain	<i>Quand je mets à vos pieds un éternel hommage</i> d'A. de Musset.
9	Neuvain	<i>Toi ! sois bénie à jamais !</i> de V. Hugo (8 neuvains)
10	Dizain	<i>La ballade des pendus</i> de F. Villon contient 3 stances de 10 vers.
11	Onzain	<i>Immense et rouge</i> de J. Prévert <i>Complainte du pauvre jeune homme</i> de J. Laforgue
12	Douzain	<i>Ode à Michel de L'Hospital</i> de P. de Ronsard <i>L'invitation au voyage</i> de Ch. Baudelaire

2-Le décompte syllabique

Dans cette partie, c'est la scansion qui retiendra notre attention. Scander signifie découper le vers en unités syllabiques. Pour identifier le nom du vers employé dans un poème, il est nécessaire de repérer le nombre de syllabes qui le constitue.

Dans son acception générale, la syllabe est un son ou un groupe de sons prononcés en une seule émission de voix. En Français, «la syllabe est bâtie à partir d'une voyelle» qui peut être suivie ou précédée d'une ou de plusieurs consonnes. La syllabe française peut donc recouvrir plusieurs formes comme en témoignent ces quelques exemples empruntés à la *Banque de dépannage linguistique* (<http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca>) :

V (voyelle seule) : [o] *eau*

V + C : [OR] *or*

C + V : [tu] *tout*

C + V + C : [bom] *baume*

V + CC : ['aRp] *harpe*

CC + V : [gRA] *gras*

CC + V + C : [bR2S] *branche*

CC + V + CC : [tRakt] *tracte*

CCC + V : [spl2did] *splendide*

CCC + V + C : [stROf] *strophe*

CCC + V + CC : [stRikt] *stricte*

A présent, apprenons à compter les syllabes. L'article de Larousse⁹ consacré à ce sujet, nous offre une excellente explication sur la syllabation :

2-1-Le traitement du «e» muet

En fin de vers

En fin de vers, l'e muet ne se prononce pas :
«Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée[e].» (Hugo)

«C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calm[es].» (Baudelaire)

«Les parfums, les couleurs et les sons se répond[ent].» (Baudelaire)

À l'intérieur du vers

-Précédé d'une consonne

*À l'intérieur du mot, l'e se prononce toujours, contrairement à l'usage courant de la prose :

«J'ai suivi leur projet quant à l'événement.» (La Fontaine)

*En fin de mot, il se prononce, sauf s'il se trouve devant une voyelle ou un h muet :

⁹ http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/versification_fran%C3%A7aise/181635

« Femmes, moine, vieillards, tout était descendu. » (La Fontaine)

« La rim[e] est une esclav[e] et ne doit qu'obéir. » (Boileau)

« L'ami du genr[e] humain n'est pas du tout mon fait. » (Molière)

Il est à noter que l'e se prononce s'il est suivi des terminaisons -s ou -nt du pluriel :

« Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. » (Baudelaire)

« Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissé[e]. » (Racine)

-Précédé d'une voyelle

*À l'intérieur du mot, l'e ne se prononce pas :

«Ceux que vous oubliez ne vous oubli[e]ront pas.» (Hugo)

*En fin de mot, il ne peut entrer dans un vers, sauf dans le cas où il s'élide (devant une voyelle ou un h muet) :

«Parlez-moi, je vous pri[e], avec sincérité.» (Molière)

Cependant sont admises, avec élision, les formes verbales en aient de l'indicatif imparfait et du conditionnel présent, ainsi que les formes soient et aient :

«Ils ne mourai[ent] pas tous, mais tous étai[ent] frappés.» (La Fontaine)

«Je consens que mes yeux soi[ent] toujours abusés.» (Racine)

2-2-Le traitement de la diphtongue : Deux voyelles en contact (autres qu'un «e» muet)

Deux prononciations sont possibles, la diérèse et la synérèse.

La diérèse

Les deux voyelles font partie de deux syllabes différentes :

«Or ce fut hi-er soir, quand elle me parla.» (Coppée)

La synérèse

Les deux voyelles font partie de la même syllabe :

«Madam[e] eut, avant-hier, la fièvre jusqu'au soir.» (Molière)

Sous la plume de Jean-Marc Lemelin¹⁰, on lit également les propos suivants :

- 1)le e dit muet ou caduc(atone)ne compte jamais à la fin du vers, mais il compte et est prononcé dans le vers devant une consonne qui est au début d'une syllabe ou d'un mot: le e masculin est un e qui se prononce;
- 2)il peut y avoir diérèse, c'est-à-dire ajout d'une voyelle devant une semi-consonne pour avoir deux syllabes plutôt qu'une;
- 3)il y a parfois surliaison en vue d'enchaîner avec le e et d'ajouter une syllabe. La synérèse(de plus en plus rare depuis le XVIe siècle) est le contraire de la diérèse (répandue au XIXe siècle) et elle consiste à supprimer une voyelle pour avoir une syllabe de moins.

L'apocope est la chute du e à la fin d'un mot; la syncope est la chute du e à l'intérieur du motet elle est rare ou interdite dans un vers régulier. Pour éviter que le e du mot encore ne compte devant une consonne, il pourra parfois être orthographié *encor*. L'hiatus est la rencontre de deux voyelles dans un mot ou d'un mot à l'autre, comme dans géant ou poète(parfois écrit avec un tréma: poëte); la poésie du XVIIe siècle cherche à l'éviter, voire à l'interdire; l'élision est une manière de le contourner, par exemple dans la chanson populaire ou le parler familier: tu es → t'es, tu as → t'as...

2-3- La liaison

Ce que certains manuels ne disent pas, c'est que pour parvenir à scander correctement un vers, il faut aussi, dans certains cas, considérer le phénomène de liaison. La liaison peut ainsi jouer un rôle métrique important. Pour reprendre les mots de Valérie Beaudouin (2000): «Le décompte correct du vers implique un traitement de la liaison. En effet, quand le premier mot

¹⁰ <http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/>

finit par un *e* muet suivi d'une consonne de liaison, c'est la promotion de la consonne de liaison qui permet le maintien du *e* muet. Dans le vers suivant de *Phèdre* :

Me nourrissant de fiel, de larmes abreuvée (Racine, *Phèdre*, vers 1245)

si la liaison n'est pas faite, le *e* muet de *larmes* tend à s'élider ou à être absorbé (synalèphe) par le *a* de *abreuvée* : il manque alors au vers une position métrique.»

4- Exercices d'application

A l'étudiant qui trouverait l'activité réalisée en séance de TD quelque peu difficile, nous proposons deux exercices d'apprentissage visant à renforcer ses connaissances en matière de scansion syllabique. Le premier exercice consiste à le familiariser avec la règle du «e» muet. Le second lui donnera la possibilité de maîtriser le principe de la synérèse et de la diérèse lié à la diphtongue.

1) Paul Verlaine, «Mon rêve familial», *Poèmes saturniens*, 1866.

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Car elle me comprend, et mon cœur transparent
Pour elle seule, hélas ! Cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Est-elle brune, blonde ou rousse ? Je l'ignore.
Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore,
Comme ceux des aimés que la Vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues,
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

Questions :

1. Scandez les vers du poème en séparant chaque syllabe de l'autre par une barre oblique (coupe).

2. Quelle remarque pouvez-vous faire à propos du deuxième et du dernier vers du premier et du deuxième tercet ?
3. Comment prononcer «souvien» et «L'inflexion»? Sur quel argument devriez-vous vous appuyer pour le décider ?
4. Quelle est la mesure du vers que le poète a utilisée ?

2) Paul Verlaine, «Les faux beaux jours», *Sagesse*, 1880.

Les faux beaux jours ont lui tout le jour, ma pauvre âme,
Et les voici vibrer aux cuivres du couchant.
Ferme les yeux, pauvre âme, et rentre sur-le-champ :
Une tentation des pires. Fuis l'infâme.

Ils ont lui tout le jour en longs grêlons de flamme,
Battant toute vendange aux collines, couchant
Toute moisson de la vallée, et ravageant
Le ciel tout bleu, le ciel chanteur qui te réclame.

Ô pâlis, et va-t'en, lente et joignant les mains.
Si ces hiers allaient manger nos beaux demains ?
Si la vieille folie était encore en route ?

Ces souvenirs, va-t-il falloir les retuer ?
Un assaut furieux, le suprême sans doute !
Ô, va prier contre l'orage, va prier.

Questions :

1. Pour scandez le poème, vous obéirez à deux lois. Lesquelles ?
2. Combien de diphtongues en contient le texte ? Citez-les toutes.
3. Faut-il prononcer «ten-ta-ti-on »ou « ten-ta-tion » ? Pourquoi ?

TD 5 et 6 : La rime

Contenu de la séance :

1. Définitions
2. Nature, qualité et disposition de la rime
3. Assonance et allitération
4. Exercices d'application

Indications bibliographiques

BAINVILLE, Théodore de (1871). *Petit traité de poésie française*, 1871.
www.books.google.dz

BOURDERIONNET, Olivier (2011). *Swing troubadours: Brassens, Vian, Gainsbourg : les Trente Glorieuses en 33 tours*, Summa Publications, Inc. www.books.google.dz

DUMANOIR, Virginie (2003). *Le Romancero courtois : Jeux en enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, coll. Interférences, PU de Rennes.

LOTE, Georges (1975). *L'Alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, Tome I et II, Slatkine, Genève, [en ligne].

LUNIER, (1805). *Dictionnaire des sciences et des arts, volume 3*, Etienne GIDE : Paris.
www.books.google.dz

MURAT, Michel (2002). *L'Art de Rimbaud*, José Corti : Paris.

PLANTE, Christine (2000). «Voilà ce qui fait que votre e est muette», In : *Clio*, n°11. <https://clio.revues.org>

RESTAUT, Pierre (1741). *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française...*, Le Gras : Paris. www.books.google.dz

SAHIRI, Léandre (2013). *Le Bon usage de la répétition dans l'expression écrite et orale*, Mon Petit Editeur : Paris. www.books.google.dz

STRUS, Andrzej (1978). *Nomen-Omen*, BIP : Rome. www.books.google.dz

SZULMAJSTER-CELNICKER, Anne (1991). *Le yidich à travers la chanson populaire : les éléments non germaniques du yidich*, Louvain-La-Neuve : Belgique. www.books.google.dz

VAN HOOFF, Henri (2008). «Rime et allitération dans les langues française et anglaise», *Méta*, vol 53, n°4. <https://www.erudit.org>

Remarque préliminaire

Etant donné leur complémentarité, les deux contenus principaux dont cette étude se compose seront abordés ici de façon indissociable. Mais là encore, afin d'éviter les difficultés de compréhension, l'enseignement sera effectué en deux TD. Le premier sera consacré à la nature, la qualité et la disposition de la rime, le second sera axé sur l'assonance et l'allitération.

Faut-il rappeler la place donnée aux sonorités qu'un poème déploie ? « De la musique avant toute chose, de la musique », n'est-ce pas que Paul Verlaine disait en parlant de poésie ? Il ne fait aucun doute qu'avec ces mots, le poète donne à entendre une fusion entre poésie et chant. Il est vrai. La réalité de cette association puise son origine, comme nous l'avons indiqué plus haut, dans les premiers liens entre *poiein* et lyre. Nous savons par ailleurs pourquoi cette union très étroite n'a pas conservé son éclat : devenus étrangers l'un à l'autre au XX^e siècle, les deux arts se sont séparés. En ouvrant la voie au vers blanc, les poètes modernes, adeptes de la versification libre, ont délibérément sacrifié ce que l'on considérait comme un élément de poéticité.

On l'aura compris, le statut de la rime a évolué au fil des siècles. Ceci dit, il serait faux de penser qu'elle est dédaignée par tous les poètes. La rime, au grand dam de ses détracteurs, est encore appréciée de nos jours. Nous savons l'émotion ressentie à l'écoute d'une parole musicale, nous pouvons comprendre alors l'affect que les vers rimés peuvent transmettre. La rime lorsqu'elle est puissante séduit l'oreille de celui qui l'entend, le possède et s'empare de son esprit. Ces vers ronsardiens qui se font chant ne nous emportent-ils pas loin de nous-mêmes ? :

Ma douce jouvence est passée,

Ma première force est cassée,

J'ai la dent noire et le chef blanc.

Mes nerfs sont dissous, et mes veines,

Tant j'ai le corps froid, ne sont pleines,

Que d'une eau rousse en lieu de sang.

Adieu ma Lyre, Adieu fillette,
Jadis mes douces amourette,
Adieu je sens venir ma fin :
Nul passe-temps de ma jeunesse,
Ne m'accompagne en la vieillesse,
Que le feu, le lit et le vin.
J'ai la tête toute étourdie,
De trop d'ans et de maladies,
De tous côtés le soin me mord :
Et soit que j'aïlle ou que je tarde,
Toujours après moi je regarde,
Si je verrai venir la mort.

2.Définitions

Sur l'importance de cet élément sonore, la *Petite encyclopédie poétique* éditée en 1808 chez Capelle et Renand dit ceci en page 14 : « La versification française se compose de deux éléments ; l'un qui lui est commun avec toutes les langues ; c'est la mesure : l'autre qui lui est propre ; c'est la rime. Je dis qui lui est propre, car nos voisins ont des vers blancs ou non rimés, et notre langue ne les souffre pas. Jugez par ceux qui suivent si elle n'a pas raison :

Je me souviens encor de cette pompe auguste

Qui jadis en ces lieux marqua les premiers jours

Du règne de Cresphonte. Ah ! le grand appareil !

Il n'est plus aujourd'hui de semblables spectacles :

Plus de cent animaux y furent immolés ;

Tous les prêtres brillaient, et, les yeux éblouis,

Voyaient l'or et l'argent partout étinceler.

Voltaire, qui a traduit ces vers là d'après la *Méropé* du marquis Maffei, écrite toute entière en vers blancs, n'eût pas osé en hasarder une pareille en français ; il connaissait trop bien les éléments de notre versification, et il aurait craint d'offenser l'oreille, ce juge superbe qui, (I) habitué au retour et à l'harmonie de la rime, ne se fût pas laissé impunément tourmenter par des mécomptes perpétuels».

Ce culte de la rime est attesté dans la pratique poétique de tous les poètes classiques, peut-on dire. Pour Du Bellay, il n'y a point de poésie sans la présence de la rime. « Le vers français lié et enchaîné est contraint de se rendre en cette étroite prison de rime. » écrit-il dans les premières lignes du chapitre VII de la *Défense et illustration de la langue française*.

Boileau, sur ce point, lui donne entièrement raison. La poésie se fait sentir à l'oreille, déclarait-il. Il faut comprendre que pour ce porte-étendard du classicisme, la rime est plus qu'une simple marque de fin de vers. La rime n'a pas seulement un intérêt sonore, elle est, selon lui, associée au bon sens, à la raison (*L'Art poétique*, Chant I):

Quelques sujets qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,

Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime :

L'un l'autre vraiment ils semblent se haïr ;

La rime est esclave, et ne doit qu'obéir.

Lorsqu'à la bien chercher d'abord on s'évertue,

L'esprit à la trouver aisément s'habitue ;

Au joug de la raison sans peine elle fléchit,

Et, loin de la gêner, la sert et l'enrichit.

Mais, lorsqu'on la néglige, elle devient rebelle ;

Et pour la rattraper le sens court après elle.

Théodore de Bainville, de son côté, jugeait la rime indispensable. Par ces mots forts que le poète parnassien consigne dans son *Petit Traité de poésie française*, il semble réduire la poésie à un effet acoustique.: «La rime, fait-il remarquer, est l'unique harmonie du vers et elle est tout le vers...La rime est seule et elle suffit...On entend dans un vers que le mot qui est à la rime».

Notons qu'avant que la rime ne tombe en disgrâce, les poètes lui vouaient une vénération quasi divine. Comme on peut en effet en juger par les propos donnés ci-dessus, la rime jouissait d'un statut privilégié. Une question vient alors à l'esprit : sur quel raisonnement ont-ils établi cette exigence puisque, d'après les différentes hypothèses émises à ce propos, la rime en tant que telle est un phénomène qui date du XII-VIII^e siècles ?

Si l'on en croit Henry Suhamy (op. cit : 71), la rime n'est apparue qu'assez tardivement, en latin d'église, puis en français et dans d'autres langues, mais pas partout, alors que les autres récurrences phoniques, les allitérations (répétition de consonnes), les assonances (échos vocaliques), les homophonies et paronomases (ressemblances phoniques, incluant les jeux de mots) ont toujours étayé la composition poétique, mais sans avoir un caractère obligatoire.»

Venons-en maintenant à sa définition.

Pour dire les choses très vite, la rime est le son musical qui revient à la fin de chaque vers «commençant par la dernière voyelle accentuée et incluant tout ce qui suit.»

De cette notion, Pierre Restaut (1741 : 115-116) nous donne une explication plus précise et plus détaillée : «La rime n'étant que pour l'oreille, et non pas pour les yeux, on doit plutôt en juger par le son que par l'orthographe. Ainsi, quoique les syllabes finales de deux mots s'écrivent différemment, il suffit ordinairement qu'elles produisent le même son, pour qu'elles riment ensemble, comme repos et maux dans ces deux vers :

Tout conspire à la fois à troubler mon repos

Et je me plains ici du moindre de mes maux ;

Par la même raison, si les syllabes finales de deux mots s'écrivent de la même manière et qu'elles se prononcent différemment, elles ne peuvent rimer ensemble. Ainsi la rime de ces deux vers est défectueuse :

Ma colère revient et je me reconnais

Immolons en partant trois ingrats à la fois.»

2.Nature, qualité et disposition de la rime

Une rime se caractérise par son genre, sa qualité et sa disposition. Que signifient tous ces termes ?

-La nature (genre)

Avant d'expliquer cet élément, une petite précision s'impose : la nature ou le sexe de la rime n'a aucun rapport avec le genre grammatical des mots. Prenons quelques définitions pour plus d'éclaircissement.

Voici une première empruntée à M.Grammont (cité par Georges Lote, 1975:636) :«sont réputées rimes féminines toutes les finales terminées par un *e* muet, et masculines toutes les autres.»

Et voici la seconde, plus longue, de Pierre Restaut (1741:489-490) : «La rime se divise en masculine et féminine (...) La rime féminine est celle qui finit ou par un *e* muet simplement comme dans ces deux vers :

L'Eternel est son nom. Le monde est son ouvrage

Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage.

ou par un *e* muet suivi d'un *s*, comme dans ceux-ci :

Objet infortuné des vengeances célestes

Je m'abhorre encore plus que tune me déteste.

ou par un *e* muet suivi des lettres *nt*, comme dans ceux-ci :

C'est lui-même. Il m'échauffe. Il parle. Mes yeux s'ouvrent

Et les siècles obscurs devant moi se découvrent.

La rime masculine est celle qui est formée par toute autre terminaison que par un *e* muet, soit par une voyelle, comme dans ces vers :

Misérables jouets de notre vanité

Faisons au moins l'aveu de notre infirmité.

Soit par une consonne, comme dans ceux-ci :

Le faux est toujours fade, ennuyeux, languissant :

Mais la nature est vraie, et d'abord on la sent.»

Avant de clore ce point, il est sans doute intéressant de noter avec Georges Lote (op.cit, Tome II, 1951)) que la rime féminine n'était pas très représentée dans les textes anciens. Ce n'est, fait-il observer, qu'au XIII^e siècle que les rimes des deux sexes se trouvent l'une vis-à-vis de l'autre sur un pied d'égalité.

-La qualité

Penchons-nous à présent sur la qualité de la rime. Comment l'explique-t-on ? George Lote dans *Histoire du vers français* (1951) en parle en des termes très clairs : «La rime, ainsi qu'il a déjà été dit, écrit-il, consiste dans l'identité de la voyelle tonique située à la fin de deux ou plusieurs vers voisins, et des articulations qui viennent après elle. Dans un poème rimé, l'accord peut être réduit à cette voyelle finale, si elle n'est suivie d'aucune consonne et si le mot est masculin : ce serait le cas de *aimé* : *chanté* ou *de favori* : *ami*. A la tonique peuvent en outre succéder une ou plusieurs consonnes, qui doivent être homophones dans les vers associés, comme *mort* : *sort* ou *passanz* : *granz*. Les premières de ces rimes sont tout à fait indigentes, les dernières suffisent mais sont encore pauvres. Nous disons aujourd'hui que la rime est riche — mais ce terme, selon Kastner, n'apparaît pas avant 1510 environ — quand il y a identité des articulations qui précèdent la voyelle tonique dont il s'agit : ainsi *vers* : *divers* ou *franchement* : *retranchement*.»

On distingue ainsi trois types de rimes : pauvre, suffisante et riche. Pour déterminer la qualité de la rime employée, il faut compter le nombre de son répétés :

*On dit qu'une **rime est pauvre** lorsqu'elle reprend un seul et même son. Dans cet exemple de Mazaleyra (1974 : 185), «rond» rime avec «maison» selon le schéma ...V, ...V puisqu'ils n'ont en commun qu'un seul son :

Les flocons bien ronds
tombaient sur la maison

*On dit qu'une **rime est suffisante** lorsqu'elle repose sur l'identité de deux éléments, comme c'est le cas ici entre «temps» et «printemps», et entre «s'amuse» et «fusse». Ces mots sont liés par deux sons selon le schéma : ...CV ...CV et ...VC ...VC (Mazaleyra : 191).

Voici le beau temps !
Vive le printemps !

Les enfants s'amuse
et les rires fusent

*On dit qu'une **rime est riche** lorsqu'elle «est formée par la plus grande uniformité entre les sons». Autrement dit, si deux mots ont en commun trois sons ou plus, la rime est appelée riche. Dans cet exemple (Mazaleyra : 191), la rime est nettement riche puisque «réveille» et «s'éveille» ont quatre sons en commun :

Quand l'hiver est couché, le printemps se réveille
Quand la neige disparaît, le bourgeon s'éveille

Le terme de rime «riche» que nous possédons encore et qui devient d'un emploi courant, note Georges Lote (op.cit, tome V, 1990), est venu remplacer celui de rime «léonine» qui a disparu complètement au XVI^e siècle. La rime riche, soutient-il, est universellement célébrée par tous les critiques comme le comble de la perfection. C'est ce qu'on y apprend dans les *Ruisseaux de Fontaine* de Charles Fontaine qu'il cite, entre autres, comme exemple:

Aussi nul bon esprit ne nie
Que la rime *riche* et fluente

(Mais de bon sens, sus tout, fournie)

L'oreille et le cœur ne contente.

-La disposition

Nous pensons qu'il n'est pas tout à fait inutile de souligner que dans un poème, les vers peuvent être rimés selon différents schémas. Plusieurs façons de procéder existent et toutes les combinaisons sont permises: «Les poètes (...) utilisent différentes combinaisons de rimes parmi lesquelles la rime «plate» (x a x a), la rime «croisée» (abab, et abcabc), la rime «couée» (aabbcb), la rime «embrassée»(...) d'origine romane (abba), la triple rime (aaa) et le «responsorium» (une rime d'une strophe trouve son écho dans une autre).» (Anne Szulmajster, 991 :199-200)

Et même s'il n'y avait pas de règles absolues dans la période d'avant l'âge classique, les combinaisons ne se diversifiaient pas pour autant à l'infini. Les vieilles rimes qui étaient autrefois en usage se présentaient sous trois formes différentes, déclare Lunier dans son *Dictionnaire des sciences et des arts* (1805 : 265-266) :

«***Rime suivie ou plate** ; celles de deux vers de suite, terminés de même ; c'est-à-dire de deux masculins et deux féminins, toujours continués de même.

***Rimes croisées** ; lorsqu'on entrelace les vers des deux espèces, un masculin après un féminin, ou deux masculins de même rime entre deux féminins qui riment ensemble, telles qu'on en voit dans l'ode, le rondeau, le sonnet, etc.

***Rimes mêlées** ; lorsque, dans le mélange des vers, on ne garde d'autre règle que celle de ne pas mettre de suite plus de deux vers masculins ou féminins : comme dans les madrigaux, les chansons, quelques idilles, opéra, contes, etc.»

C'est au XVII^e siècle, rappelons-le encore une fois, que les règles de la poésie française ont été imposées aux poètes. On imagine donc aisément qu'au sein de cette période et jusqu'avant l'époque romantique toute nouveauté concernant les schémas rimiques était sanctionnée. Aucune tolérance n'était en effet permise et les rimeurs étaient astreints à l'emploi de modèles soigneusement définis dans les traités de versification. Il suffisait pour éviter toute faute d'arrangement de respecter certaines contraintes. D'ailleurs si l'on en croit Michel Murat (2002), le problème fondamental qui définit le sonnet, puisque c'est le sonnet qui nous intéresse ici, n'est pas le mètre, mais les règles de disposition des rimes. D'après lui, on considère comme réguliers les sonnets qui construisent des quatrains sur deux rimes et les tercets sur trois.

Théodore de Banville précise que le schéma abba abba ccd ede constitue la seule disposition des rimes possible pour le sonnet régulier. Il écrit(1871 : 171–4) :«Selon la règle, doivent rimer ensemble :

1° le premier, le quatrième vers du premier quatrain ; le premier et le quatrième vers du second quatrain ;

2° le second, le troisième vers du premier quatrain ; le second et le troisième vers du second quatrain ;

3° le premier et le second vers du premier tercet ;

4° le troisième vers du premier tercet et le second vers du second tercet ;

5° le premier et le troisième vers du second tercet.

Si l'on introduit dans cet arrangement une modification quelconque,

Si l'on écrit les deux quatrains sur des rimes différentes,

Si l'on commence par les deux tercets, pour finir par les deux quatrains,

Si l'on croise les rimes des quatrains,

Si l'on fait rimer le troisième vers du premier tercet avec le troisième vers du deuxième tercet, – ou encore le premier vers du premier tercet avec le premier vers du deuxième tercet,

Si enfin on s'écarte, pour si peu que ce soit, du type classique dont nous avons donné deux exemples,

Le Sonnet est irrégulier.»

L'alternance des rimes est également une règle à ne pas négliger. Dans un sonnet régulier, une série de vers à rimes exclusivement féminines ou masculines est perçue de façon négative.

Dans la période classique, note Christine Planté (2000), «il ne sera plus guère discuté à propos de l'alternance des rimes, tant celle-ci s'est imposée comme une règle évidente. L'alternance aurait apparu, dit-elle, avec le souci de mêler les rimes dans la poésie chantée. Pratiquée pour la première fois de façon systématique par Octavien de Saint-Gelais dans ses *Epistres d'Ovide* en 1500, elle est motivée par la recherche d'une douceur féminine qu'il conviendrait d'entrelacer aux vers masculins, exigence esthétique qui cependant ne s'impose que progressivement. Du Bellay la traite encore avec mépris dans *Deffence et Illustration de la Langue françoise* (1549), tandis que Ronsard en recommande l'application dans son *Abbrege de l'art poétique françois* (1565)».

En réalité, déclare George Lote, cette histoire n'est pas aussi simple. «On sait déjà qu'il est possible de rencontrer au Moyen Âge des poèmes lyriques dont les strophes se correspondent

exactement par la position de leurs rimes masculines ou féminines, fournissant ainsi à la musique, vers par vers, un nombre de syllabes constant, et même qu'on en trouve d'autres, en beaucoup plus petit nombre, où l'alternance moderne est déjà réalisée, ce qui aboutit au même résultat. Mais c'est seulement au XV^e siècle et au début du XVI^e que la question commence à prendre une réelle importance». (George Lote, op. cit, Tome V, 1990)

Dès lors se pose la question de l'intérêt de cette pratique. A cette interrogation, Christine Planté, citée quelques lignes plus haut, répond ainsi : «L'apparition de cette règle a suscité deux grands types d'explication. Des linguistes et des historiens de la littérature ont mis l'accent sur le substrat symbolique qui la porte. Daniel Delas souligne qu'on voit d'un même mouvement s'imposer la rime (au lieu de l'assonance) et le retour des finales féminines auparavant exclues, et se définir la problématique du jeu courtois et de la *fin'amor*. Mais la plupart des commentateurs insistent surtout sur des considérations techniques et euphoniques. Le récent ouvrage de Chevrier, représentatif de cette approche, signale cependant plusieurs poèmes où l'emploi exclusif de rimes féminines va de pair avec une *thématique* féminine, suggérant donc qu'une pratique adoptée pour des raisons avouées de facilité du chant et d'euphonie s'est pour le moins trouvée rapidement investie d'une forte charge sémantique.»

Retenons donc ceci : les strophes peuvent commencer sur une rime masculine ou féminine et se terminer sur une rime de l'autre espèce que celle du début. Les schémas en MFFM, FMMF, MFMF, ou en FMFM qui apparaissent dans ces courts exemples sont tous tout à fait tolérés :

Cette verrière a vu dames et hauts barons	M
Étincelants d'azur, d'or, de flamme et de nacre,	F
Incliner, sous la dextre auguste qui consacre,	F
L'orgueil de leurs cimiers et de leurs chaperons	M (Vitrail de J-M. de Heredia)

Le poète est un fou perdu dans l'aventure,	F
Qui rêve sans repos de combats anciens,	M
De fabuleux exploits sans nombre qu'il fait siens,	M
Puis chante pour soi-même et la race future.	F (Torquato Tasso de P. Verlaine)

Je chéris ma défaite, et mon destin m'est doux,	M
Beauté, charme puissant des yeux et des oreilles :	F
Et je n'ai point regret qu'une heure auprès de vous	M
Me coûte en votre absence et des soins et des veilles.	F (Perdu au jeu de P. Corneille)

Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête	F
De femme à cheveux bruns fortement pommadés	M
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,	F
Avec des déficits assez mal ravaudés	M (<i>Vénus Anadyomène</i> d'A. Rimbaud)

3. Assonance et allitération

Si l'on s'en tient à certaines hypothèses formulées à ce propos, les anciens peuples d'Europe ne connaissaient pas la rime. Dans leurs chants et proverbes se manifestaient les deux figures de base de leur versification : l'assonance et l'allitération.

«À l'époque ancienne, rappelle P. Zumthor, dans les textes dont la transmission ne passa point d'abord par la lecture, l'assonance prédomina sur la rime proprement dite : écho sonore suffisant, dans le bruit d'une déclamation publique, à enchaîner les éléments du discours et à en rythmer la progression». (Cité par Virginie Dumanoir, 2003: 85)

En France, les anciens textes étaient aussi assonancés. Abondamment employée dans les poèmes (*Sainte Eulalie, Saint Alexi, ..*), et la chanson de geste (*La chanson de Roland, ..*), elle sera néanmoins bannie à partir de 1200 environ. Depuis que la rime est apparue dans le vers français, le terme s'est généralisé pour désigner tous les phénomènes sonores qui musicalisent les compositions poétiques. Comme l'écrit A. Strus (1978 : 21), «La rime est interprétée aujourd'hui dans un sens plus large : quelques-uns entendent par là tous les types d'organisation sonore, de la rime classique jusqu'à la rime inexacte comme l'assonance et la consonance.»

Après cette petite mise au point, passons à la signification de chacune des deux figures ici considérées. Pour distinguer précisément ces deux termes, voici une définition simple et claire : «...par le mot « allitération » on entend le retour de la même consonne au cours d'un même vers ou d'une série de vers, tandis que le mot « assonance » désigne la répétition, dans les mêmes conditions et ailleurs qu'à la rime, d'une voyelle qui reparaît avec insistance et dans une intention déterminée. (G. Lote, op.cit, Tome III, 1955)

Dans un vocabulaire tout aussi simple, Léandre Sahiri (2013 : 133) nous dit de : «Ne pas confondre assonance (répétition de voyelles) et allitération (répétition de consonnes). Les deux figures de style reposent, précise-t-il, sur l'homophonie (même sonorité) et permet de réaliser un panel florissant de renvois harmoniques. Allitération et assonance peuvent se trouver dans un même vers ou dans une même strophe...»

Pour mieux marquer la différence entre l'allitération et l'assonance, une définition propre de chacun des deux éléments nous semble indispensable. Commençons d'abord par l'allitération.

«L'allitération, écrit Léandre Sahiri (op.cit :41) est le jeu et la répétition de sonorités semblables basées sur les consonnes, dans une suite de mots plus au moins rapprochés en une phrase ou en un vers. En général, cette répétition de la sonorité consonantique s'étend sur plusieurs mots (...) Le principe premier de l'allitération, selon lui, est la répétition de la consonne ou le retour expressif de sons consonantiques identiques.»

Un peu plus loin il ajoute : «Dans l'allitération, la répétition d'une même consonne ou sonorité consonantique peut se situer, soit à l'intérieur et/ ou à la fin d'un mot, soit en début, au milieu ou en fin de vers ou de phrase.» Pour illustrer sa définition, l'auteur propose différents exemples, entre autres :

*Dans son sommeil glissant, l'eau se suscite son songe. (C.Roy)

*Tandis que les crachats rouges de la mitraille

Sifflent tout le jour par l'infini du ciel bleu ;

Qu'écarlates ou verts, près du Roi qui les raille,

Croulent les bataillons en masse dans le feu. (Rimbaud, *Le Mal*)

Concernant l'assonance, l'auteur propose la définition suivante (op.cit : 132-137): L'assonance est une figure de style qui consiste en la répétition d'un même son vocalique (même voyelle) dans plusieurs mots proches (...) Les voyelles formant l'assonance peuvent occuper n'importe quelle place syntaxique dans le vers ou dans la phrase (cas de la prose) : au début, au milieu ou à la fin d'un mot. Les voyelles phoniques ou sons vocaliques formant l'assonance, poursuit-il, peuvent ne pas avoir la même orthographe ; car, le son est, avant tout, l'effet recherché. Autrement dit, on tient compte des sons et non des lettres».

Mais quelle est exactement la valeur de ces figures en poésie?

Henri Van Hoof (2008) répond pour nous : «Rime, assonance et allitération remplissent plusieurs fonctions : elles concourent à marquer un rythme, contribuent à l'harmonie, aident à mieux fixer les idées et à retenir les connaissances renfermées dans les vers.» (2008)

C'est aussi l'avis de Thomas M.Green : «les principes de base de la versification (rythme, répétition, allitération, rime, assonance et consonance), déclare-t-il explicitement, n'avaient pas pour but original de plaire, mais de lier, de forcer, d'exorciser, d'invoquer, de bénir ou de maudire.» (Cité par Olivier Bourderionnet, 2011: 22)

Pour plus de détails, reprenons l'explication de Léandre Sahiri. A propos de l'allitération, il écrit ceci (op.cit :41-46) : «L'allitération vise à créer un effet de rythme marqué, pouvant créer une harmonie imitative, c'est-à-dire elle peut être constituée comme une sorte d'onomatopée suggérant certaines impressions...En raison des effets produits, on distingue cinq sorte d'allitération :

***L'allitération pure** : elle vise à produire une harmonie imitative ou une isotopie. Voici un exemple :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes (Racine, *Andromaque*)

***L'allitération suggestive** : il s'agit de suggérer par les sons, au lieu d'exprimer l'effet par des mots. Exemple :

La rue assourdissante autour de moi hurlait (Baudelaire, *A une passante*) Ici, l'allitération traduit le bruit agressif de la rue.

***L'allitération sifflante** : L'accent est mis sur la valeur phonique de l'allitération. Exemple :

Une nuit sans sommeil, sans nuage et sans lune,

Sur le sable noirci au sommet d'une dune,

Sous l'espace assoupi, bercé par le silence,

Quelques grains de poussière en essaim ensemencent

L'océan et poinçonnent le ciel où s'inspirent

Les Parques dont les sombres desseins réverbèrent

L'infini...(Ipzo l'aniMot, *L'astrôlatre*)

Dans cette strophe, nous dit Léandre Sahiri, l'allitération permet d'exprimer l'effet de calme et l'austérité d'une nuit sans lune...

***L'allitération esthétique** : il s'agit d'allitération qui ne sont que visuelles ou formelles, ou dans lesquelles l'auteur privilégie la fonction rythmique, c'est-à-dire sans objectif de produire des effets phonique, sémantique, psychologique. Exemple :

De mille et mille idoles de soleil

La mer, la mer toujours recommencée (Paul Valéry, *Le Cimetière marin*)

***Le virelangue** : (voir ce mot, écrit-il) ».

Beaucoup plus loin, en page 134, il explique que: «L'assonance vise généralement l'harmonie imitative et, en ce sens, elle est souvent très proche de l'onomatopée, et permet de frapper davantage le lecteur en renforçant la suggestion de certaines impressions visuelles, auditives, ou tactiles par l'imitation des sons réels...L'assonance peut servir à communiquer certaines impressions, certains sentiments, ou à produire certains effets sur le lecteur ou l'interlocuteur. Ainsi la répétition des voyelles i et u sert à exprimer, entre autres :

**Soit la plainte* comme il est indiqué ici : Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue...(Racine, Phèdre)

**Soit une excitation de joie* comme dans cette exemple : Et les voici briller aux cuivres du couchant. (Verlaine)

Généralement, les sons (*ou, o, on*) servent à traduire des bruits sourds, pour exprimer la tristesse, la colère : Avec des grondements que prolonge un long râle. (J. M de Heredia, *Bacchanale*)

4. Exercice d'application

Pierre de Marbeuf, *Et la mer et l'amour*, 1628.

Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage,
Et la mer est amère, et l'amour est amer,
L'on s'abîme en l'amour aussi bien qu'en la mer,
Car la mer et l'amour ne sont point sans orage.

Celui qui craint les eaux, qu'il demeure au rivage,
Celui qui craint les maux qu'on souffre pour aimer,
Qu'il ne se laisse pas à l'amour enflammer,
Et tous deux ils seront sans hasard de naufrage.

La mère de l'amour eut la mer pour berceau,
Le feu sort de l'amour, sa mère sort de l'eau
Mais l'eau contre ce feu ne peut fournir des armes.

Si l'eau pouvait éteindre un brasier amoureux,
Ton amour qui me brûle est si fort douloureux,
Que j'eusse éteint son feu de la mer de mes larmes.

Questions :

1. Indiquez la nature de la rime des deux quatrains et dites comment les féminines et les masculines s'alternent-elles ? (une à une, deux à deux,..)
2. Quels sont les sons répétés ?
3. S'agit-il d'allitération ou d'assonance ? Si les deux figures sont présentes, laquelle prend plus de place ?
4. Le poète l'a exploitée pour faire ressortir quelle idée ?

TD 7 et 8 : Le rythme

Organisation de la séance :

1. Quelques définitions
2. La césure et la coupe
3. L'enjambement, rejet et contre-rejet
4. Exercices d'application

Les références bibliographiques exploitées :

BEAUJEU, Claude-Marie(1993). *L'alexandrin dans le crève-cœur d'Aragon : étude du rythme*, PPS : Paris, 1993.www.books.google.dz

BENVENISTE, Emile(1966), *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

BOURASSA, Lucie (1992). «La forme du mouvement (sur la notion du rythme), *Horizons philosophiques*, 3 (1), p.103-120, www.erudit.org

BRIX, Michel (2014). *Histoire de la littérature française*, De Boeck, Paris.

BUFFARD-MORET, Brigitte (1999). «Le vers de Mallarmé, un instrument au service du sens». In : *L'information grammaticale*, n°81, p.45-49. <http://www.persee.fr>

CALVEL, Etienne (1772). *Encyclopédie littéraire ou nouveau dictionnaire raisonné et universel d'éloquence et de poésie*, tome 2, Costard : Paris. www.books.google.dz

- CORDINGLEY, Antony (2014), «L'oralité selon Henri Meschonnic», *Palimpsestes*, 27, p.47-60. <https://journals.openedition.org>
- DESSONS, Gérard (2003). «Prose, prosaïque, prosaïsme», *Rythme de la prose*, Semen, 16, PU Franc-Comtoises, Paris.
- DUJARDIN, Edouard (1922). *Les Premiers Poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France, p.8-23. [En ligne]
- DURRENMATT, Jacques (2005). *Stylistique de la poésie*, Belin, Paris.
- GOUVARD, Jean-Michel (2009). « Le vers de Pierre Larousse contribution à une histoire des discours sur la poésie au XIXe siècle». In : *Romantisme*, vol 4, n°146, p.57-70. <https://www.cairn.info>
- KARSKY, Marie Nadia (2014). «Présentation», *Palimpsestes*, 27, p.11-26. <https://journals.openedition.org>
- LINARES, Serge (1999). *Jean Cocteau : le grave et l'aigu*, Champ Vallon : Seyssel. www.books.google.dz
- QUICHERAT, Louis (1838). *Traité de versification française*, L. Hachette: Paris. www.books.google.dz
- RICHELET, César Pierre(1778). *Dictionnaire de rimes....* www.books.google.dz
- ROULLE, Joseph (1796). *Eléments raisonnées de la grammaire française*, Tome III. [en ligne]
- SABBATHIER, François (1771). *Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs classiques Grecs et Latins*, Tome X, Seneuze : Paris. www.books.google.dz
- SALAUN, Serge (1986). «La poésie ou la loi des signifiants», *Langages*, vol.21, n°82, p.111-128. <http://www.persee.fr>
- SOURIAU, Maurice (1970). *L'évolution du vers français au dix-septième siècle*, Slatkine : Genève. www.books.google.dz

Propos introductif

Le rythme, qui forme l'objet de cette partie, est une notion vague, complexe et loin d'être claire. Paul Valéry, après avoir consacré à l'étude du rythme plus d'une trentaine d'année, disait avoir : «lu ou[...] forgé vingt définitions du rythme dont [il]n'adopt[ait] aucune.» (Passage emprunté à Lucie Bourassa, 1992)

Etant donné les problèmes de compréhension que l'étude peut poser à l'étudiant, nous avons fait le choix de n'aborder ici que les éléments qui répondent aux exigences d'une première année licence. Le contenu de cet enseignement auquel seront consacrées de séances de TD porte sur les positions métriques et les phénomènes rythmiques de l'alexandrin.

La question épineuse que l'on doit se poser à présent : comment le rythme vient au locuteur ? La réponse d'Ange de Saint-Priest nous semble un bon point de départ pour aborder le problème: «L'origine de la versification française remonte aux bardes qui chantaient en vers les belles actions des héros (...) Nos premiers bardes, en célébrant de la sorte les héros, ne faisaient qu'obéir à l'instinct naturel de tous les peuples, même les plus sauvages, chez lesquels on trouve le sentiment du nombre, puisque leurs danses et leurs chants étaient cadencés».(*Encyclopédie du Dix-neuvième siècle*, 1846:193)

De cette affirmation, il ressort qu'en matière de rythme, le vers français, comme tout autre langue, est régi par des règles inspirées du modèle oratoire. «Un poème, nous dit Serge Salaün (1986), se construit à partir d'une mise en forme d'éléments qui relèvent du geste et du corps en général, des éléments émis et décodés par l'organisme ; dans les muscles, la motricité, l'appareil respiratoire et laryngo-buccal, etc...La poésie, affirme-t-il, est le seul genre où la dimension physique du langage participe *légalement, institutionnellement*, à la production du message plein.»

Mais ceci ne nous aide pas vraiment à comprendre à quel indice on doit se fier pour rythmer notre lecture des vers. Voyons du côté des tenants de la tradition métrique, car c'est chez eux qu'il faut puiser les règles à suivre. Mais avant de répertorier leurs différentes explications, disons rapidement, pour que l'étudiant ne soit pas plus tard surpris, que depuis Henri Meschonnic, tous les métriciens savent qu'il faut distinguer le rythme du mètre. Non satisfait des réponses apportées sur le sujet, le théoricien de la langue et de la traduction contestait la définition du rythme comme élément d'organisation formelle. Selon lui, rapporte Anthony Cordingley (2014), «le rythme n'est jamais fixé». Il ne se laisse pas fixer car, précise-t-il, «il n'y a pas "la" poésie, mais des poèmes» et chaque poème, explique Annie Brisset (1999), manifeste son indépendance par la structure cognitive qui lui est propre.»

Nous le disions, mener une étude sur le rythme n'est pas une entreprise aisée pour la simple raison que dans un vers la place des accents est incertaine. Incertaine parce elle se confond, selon certains, avec les accents du sens et des mots. Si le rythme n'est pas fixe, c'est donc aussi parce qu'il dépend de la manière dont le texte est lu ou présenté.

Ainsi, «Les critères de la concordance entre le mètre et le rythme linguistique sont difficile à préciser, et le seront sans doute toujours, car ils ne peuvent être entièrement objectifs, le

rythme linguistique français étant fondé sur le retour d'accents dont la place dépend non seulement du sens, de la nature, de la fonction ou de la longueur des mots, mais aussi de l'interprétation personnelle, qui résulte de facteurs individuels divers, en particulier d'ordre psychologique.» (Claude-Marie Beaujeu, 1993:39)

Encore une fois, pour des raisons de simplicité, nous allons laisser de côté ces questions très lourdes sur lesquelles il y aurait beaucoup à dire et nous contenter d'exposer ici les éléments les plus basiques des règles de la rythmique.

Jetons, pour commencer, un regard rapide sur les définitions avancées par les métriciens.

1. Quelques définitions

Puisqu'il ne s'agit pas de faire ici un état des lieux exhaustif de la question, nous limiterons notre attention aux définitions, que nous jugeons, claires et simples pour être comprises de l'étudiant. De nombreux théoriciens se sont donc penchés sur cette question délicate et parmi les nombreuses définitions existantes, citons par exemple celle de Jacques Dürrenmatt. Dans *Stylistique de la poésie* (2005 : 121), il explique que le rythme est «un mouvement produit par la répétition organisée de séquences similaires».

Edouard Dujardin (1922 : 11) ne dit pas autre chose : «Comme le vers latin, comme le vers grec, comme les vers des grandes littératures modernes, le vers français est donc essentiellement constitué par la succession d'un certain nombre de pieds rythmiques.»

Pur Jean Mazaleyrate (1974 : 16), le vers est aussi «un système de mesures rythmiques fondé sur une série de rapports perceptibles des parties entre elles et des parties au tout.»

Cette définition ressassée par les rythmologues s'appuie sur l'explication qu'en donne Platon pour résumer le fait. Selon la conception platonicienne, le rythme est cet : «...ordre du mouvement» (*Les Lois*, 666a). Il serait ainsi un phénomène périodique. C'est en remontant à son origine que l'on peut parvenir à saisir cette idée. D'étymologie grecque, le mot «rythme» qui vient de «rhuthmos», comme le laisse entendre le Dictionnaire culturel en langue française (Le Robert) signifie: «un mouvement réglé et mesuré, une cadence, l'harmonie d'une période, mais aussi l'organisation d'un mouvement, sa forme. Ce dictionnaire précise qu'en français, le mot rythme se rapportait historiquement à la musique et se comprenait donc d'abord comme « retour périodique des temps forts et des temps faibles, disposition régulière des sons musicaux (du point de vue de l'intensité et de la durée) qui donne au morceau sa vitesse, son allure caractéristique.» (Marie Nadia Karsky, 2014)

Pierre Sauvanet dans son article, «Le problème étymologique» (1999) rappelle que le mot «rythme» que Rimbaud écrivait encore avec un «h» après le «r» initial, donc comme ceci

«rhythme», dérive du verbe grec rhéo ou rhein qui veut dire couler. Voilà pourquoi, écrit E. Benveniste (1966 : 328), certains l'envisage comme «mouvement plus au moins régulier des flots». Le point de vue des métriciens classiques accorde, on s'en rend compte, une attention considérable à la mesure et aux unités métriques. En effet, «un mauvais vers, pour un versificateur classique, est un vers où les frontières métriques (césure, fin de vers) sont affaiblies, notamment par la non-coïncidence de la structure métrique et de la structure syntaxique.» (Gérard Dessons, 2003: 120)

Concernant les notions techniques attachées au domaine du rythme, citons ici :

2. La Césure, l'accentuation, la coupe et l'hémistiche

***La césure**, d'après le *Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs classiques* (François Sabbathier, 1771:261), est un terme qui, dans le sens propre, signifie *incision, coupure*. La Césure en Français est un repos, que l'on prend dans la prononciation d'un vers, après un certain nombre de syllabes. Ce repos soulage la respiration et produit une cadence agréable à l'oreille. Ce sont ces deux motifs, qui ont introduit la césure dans les vers.»

«La césure se définit communément comme un silence, une légère pause ou un arrêt de la voix dans le vers.»

Cette règle que N. Boileau juge essentielle est clairement exprimée dans ces vers :

Ayez pour la cadence une oreille sévère ;

Que toujours dans vos vers, le sens coupant les mots

Suspendre l'hémistiche, en marque le repos.

Ce que nous appelons césure en poésie versifiée classique correspond donc à «un repos que l'on prend dans la prononciation d'un vers, après un certain nombre de syllabes.» Pour ce qui est de l'alexandrin, clairement codifié au cours du dix-septième siècle, ce repos ne tombe pas n'importe où. M. Restaut nous l'explique: « La césure est un repos, dit-il, qui coupe le vers en deux parties, dont chacune s'appelle *hémistiche*, c'est-à-dire demi-vers. Et ce repos bien ménagé contribue beaucoup à la cadence et à l'harmonie des vers français. Il n'y a que les vers de douze syllabes et ceux de dix qui aient une césure, note-t-il avec une suffisante netteté : les autres, c'est-à-dire ceux de huit, de sept et de six syllabes, n'en ont point. La césure des vers de douze syllabes, ou des vers alexandrins, est à la sixième syllabe, en sorte qu'elle partage le vers en deux parties égales. La césure des vers de dix syllabes ou des vers communs est la quatrième syllabe, et elle coupe le vers en deux parties inégales dont la première est de quatre syllabes et la dernière de six.» (Cité par George Lote, op. cit, Tome IX)

Pour pouvoir prétendre à la rigueur, le poète doit respecter le rythme binaire du vers français ainsi que la place attribuée à la césure. En termes plus précis, dans le vers alexandrin, elle doit se trouver à la place qui lui est traditionnellement attribuée, c'est-à-dire après la sixième syllabe si c'est un alexandrin (1 2 3 4 5 6 // 7 8 9 10 11 12) et après la quatrième syllabe si c'est un vers décasyllabique (1 2 3 4 // 5 6 7 8 9 10). La règle de la césure, sachons-le, ne s'applique qu'à ces deux types de vers, les autres tels que l'octosyllabe, l'heptasyllabe, l'hexasyllabe, considérés comme courts (jusqu'à neuf syllabes), n'ont pas besoin d'être césurés.

Fondée sur la raison de l'harmonie, la pause de la césure peut ne pas être, d'après les principes établis, bonne lorsque le sens s'y oppose. Voici, tirés de l'*Encyclopédie littéraire* d'Etienne Calvel (1772, 448-453), les principaux cas qui peuvent rendre la césure défectueuse. Le passage emprunté est assez long, mais il contient tout ce qui est nécessaire à savoir à propos de cette contrainte de la versification française:

1°. Elle ne peut être formée que par une syllabe finale : ainsi la phrase suivante,

Que peuvent tous les fai_bles humains devant Dieu ?

ne serait pas un vers, parce que, quoique de douze syllabes, il n'y aurait point de césure ou repos après la sixième syllabe. Dans la phrase,

Que peuvent devant Dieu tous les faibles humains ?

la césure tombe précisément après Dieu, et le vers est bon.

2°. L'*e* féminin ou muet, seul, ou suivi d'un *s* ou de *nt*, ne peut jamais terminer la césure et faire la syllabe du repos, parce qu'il ne produit qu'un son sourd qui ne se fait presque pas sentir : mais quand il est à la fin du mot et que le mot suivant commence par une voyelle, la césure peut fort bien tomber sur la syllabe qui précède ce *e* muet, parce qu'alors celui-ci s'élide avec la voyelle suivante. Exemple :

Rarement de sa faute_ on aime le témoin. (Henriade)

L'opprobre avilit l'âme _ et flétrit le courage. (Mérope)

3°. Les articles étant inséparables des noms, ils ne peuvent former la césure. Exemple :

Tâchez de vaincre les_ penchants de la nature.

4°. Il en est de même des pronoms personnels qui ne peuvent être séparés du verbe dont ils sont nominatifs ; non plus que les pronoms conjonctifs des verbes dont ils sont le régime, ni

les pronoms *ce, cet, ces, mon, ma mes, que, qui, dont*, etc. Ainsi les vers suivants ne vaudraient rien :

Je me flatte que *vous* me rendrez votre estime.
Songez que la mort *vous* surprendra quelque jour.
Pratiquons le bien *qui* peut nous conduire au ciel.
Eh bien ! apprenez *que* depuis un mois je cours.
Avez-vous appris *ce* que votre ami veut faire ?

5°. Les adverbes monosyllabiques comme *plus, très, fort, bien, mieux, trop*, ne peuvent être séparés par la césure, des adjectifs ou des verbes auxquels ils se rapportent, comme dans ces vers :

Ce discours n'est pas *fort* nécessaire à redire.
Le chef n'était pas *bien* d'accord avec les membres.
Nous verrons qui tiendra *mieux* des deux sa parole.
Cet homme n'est pas *trop* certain de son salut.

6°. La césure ne doit point tomber sur un adjectif suivi d'un substantif, ni sur un substantif suivi de son adjectif. Ainsi les vers suivants seraient défectueux :

Mais j'aurais un *regret mortel*, si j'étais cause.

ou bien :

Mais j'aurais un *mortel regret*, si j'étais cause.
N'oublions pas les *grands bienfaits* de la patrie.
Faites voir un *regret sincère* de vos fautes.

Cependant si le substantif est suivi de plusieurs adjectifs, il peut être séparé par la césure.

Exemple :

Redoutez ces projets inhumains et barbares.

7°. La césure ne doit jamais séparer les verbes auxiliaires suivis immédiatement des participes, ni le verbe substantif *être* suivi d'un adjectif, surtout quand il est au présent de la troisième personne du singulier. Ainsi la césure serait défectueuse dans le second vers suivant :

Oui ! vous serez toujours, quoique l'on se propose,
Tout ce que vous *avez été* durant vos jours. (Molière, Coméd. de l'Etourdi)
Et comme je vous *ai* rencontré par hasard. (Le même)

Je ne saurais souffrir, a-t-il dit hautement,
Qu'un honnête homme *soit* traité honteusement. (Le même)
On sait que la chair *est* fragile quelquefois. (Tartuffe)

8°. Quand deux verbes, ou un verbe avec un nom forment un sens indivisible, la césure ne doit pas les séparer. Exemple :

Mon père, quoiqu'il eût la tête des meilleures,
Ne m'a rien *fait apprendre* que mes Heures.
Car le ciel a trop *pris plaisir* à m'affliger.

9°. Un verbe suivi de la négation *pas* ou *point*, ne doit pas en être séparé par la césure. Exemple :

Non, je ne souffrirai *pas* un pareil outrage.
Et vous ne voulez *point* faire, quoiqu'on en dise

10°. La césure ne doit point séparer une proposition d'avec son régime, ni diviser une conjonction composée de plusieurs mots, dont le dernier est *de* ou *que*. Exemple :

Peut-être encore *avec* toute ma suffisance.
Par vos gestes *durant* un moment de repos. (Coméd.de l'Etourdi)
Je l'aime encore, *malgré* ses infidélités. (Corneille)
Quoi, vous fuyez, *tandis que* vos soldats se battent. (Rotrou)

11°. Elle ne doit point séparer le substantif du génitif qui en est régi, comme dans ce vers de Molière :

Sais-tu qu'on n'acquiert *rien* de bon à me fâcher ?(Coméd.de l'Etourdi)

12°. Ni le verbe du cas, comme dans ces vers de Benserade :

Un berger *nourrissait son chien* de brebis mortes.

13°. On doit éviter d'enjamber du premier hémistiche au second, c'est-à-dire, que si on porte un sens au-delà de la moitié du vers, il ne faut pas l'interrompre avant la fin ; parce qu'alors le vers semblerait avoir deux césures, ce qui serait désagréable. Le vers suivant aurait ce défaut si le style en était sérieux :

En s'habillant _ en homme _ sous le linge.

***L'hémistiche**

Les métriciens, selon George Lote (op.cit, tome IX), donne le nom d'hémistiche à la coupe qui divise le vers en deux moitiés. Selon une définition élémentaire, l'hémistiche est un groupe de mots avec un nombre très précis de syllabe séparé par une respiration brève d'un autre groupe de longueur égale comme dans l'alexandrin 6-6 ou inégale comme dans le décasyllabe 4-6.

Et pour dire les choses de la manière la plus simple qui soit, l'hémistiche est très exactement la moitié d'un vers située de chaque côté de la césure.

En parlant de l'organisation régulière de l'alexandrin, Joëlle Gardes Tamine déclare : «Comme n'importe quel vers en français, il est fait d'un certain nombre de syllabes (...) Mais à la différence de vers plus courts, il implique une séparation, une composition en deux hémistiches dont ont chacun six syllabes. C'est la césure, continue-t-elle, qui constitue la frontière entre les deux parties du vers.» (2002 : 107)

Une dernière précision. Selon les règles de la versification classique : «les hémistiches des vers qui se suivent immédiatement, ne doivent pas rimer entre eux : c'est ce qui a fait dire, que les deux vers suivants de Godeau ressemblent plus à un quatrain qu'à un distique :

Si la grâce à ton cœur, par sa clarté céleste,

N'eût découvert l'horreur de ce piège funeste.»(E. Calvel, op.cit : 453)

***L'accentuation**

Pour mieux comprendre le concept de césure, il est nécessaire, en raison de l'étroite solidarité qui les unit, de s'arrêter un petit instant au phénomène d'accentuation. L'auteur de l'article sur l'accent tonique, paru dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, le dimanche 1^{er} décembre, 1811, donne à ce propos une définition assez précise du sujet. Voici ce qu'il écrit : «L'accent tonique, affirme-t-il, consiste dans une certaine vibration, dans un léger effort qui se fait sentir sur la syllabe qui doit le recevoir ; c'est ce que les Latins nommaient *iclus*, le coup, parce que la voix semble donner un coup sur la syllabe qui en est affectée. Il sera plus aisé de le reconnaître que de le définir ; en voici le moyen bien simple et bien facile : tous les mots terminés par un *e* muet ont cet accent sur la pénultième syllabe, et tous les autres mots sur la dernière(...)

Il faut faire une autre observation, ajoute-t-il quelques lignes plus bas. J'ai dit que tous les mots qui ne finissent pas par un *e* muet ont l'accent tonique sur la dernière syllabe ; on en conclura que les pronoms, les adjectifs, les prépositions ont cet accent : ce serait une erreur. Ces mots ont l'accent quand ils sont seuls ou quand ils terminent une phrase ; mais ils le perdent devant les mots dont ils ne peuvent se séparer.»

Quel rapport l'accent a-t-il avec la versification ? se demande-t-il ? Une question à laquelle il répond lui-même. Il indique, nous dit-il, les repos et par conséquent il détermine les césures.»

Tâchons donc de nous souvenir : l'alexandrin a deux accents fixes, le premier sur la sixième syllabe, le second sur la douzième.

***La coupe**

Peu de chose sépare la coupe de la césure. Ainsi que nous l'avons dit, la césure est un repos qui divise le vers en deux. Comme le souligne George Lote (op. cit, tome1), il n'y a qu'une seule césure par vers. Telle est la règle de la versification française à l'origine ; elle est absolue et sans exception. Ce repos, cette respiration et cette reprise d'haleine, comme l'appelle A.Scoppa (1811 : 449) est une coupe prosodique principale qui tombe à la sixième syllabe pour l'alexandrin et à la quatrième pour le décasyllabique. Les deux termes poétiques sont ainsi pratiquement synonymes, mais il ne faut pas les confondre : la césure est une coupe à place fixe, et la coupe, proprement dit, est une pause variable. La première est notée par une double barre (//), la seconde est matérialisée par une barre simple (/).

On sait maintenant les efforts que les poètes romantiques ont faits pour se soustraire à cette exigence instaurée depuis le Classicisme. A partir du XVIIIe siècle, certains commençaient déjà à ne plus césurer à l'endroit où la métrique traditionnelle voulait que la césure apparaisse. En effet, «lorsque Mallarmé écrit ses premiers poèmes, il y a déjà longtemps qu' «on a touché au vers ». Hugo, dès 1827, a déclaré vouloir « un vers libre, franc, loyal [...] passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie [...] ; sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin ». Il étend très vite cette révolution à sa poésie où l'alexandrin saisit la césure, et la mord [...] faisant que «le vers vague sans muselière.» (Brigitte Buffard-Moret, 1999)

Avec les parnassiens et les symbolistes, on comprend aisément qu'un pas de plus a été franchi en faveur du non respect de la césure. C'est sous l'influence de ces versificateurs que la scansion binaire s'est vu bannir peu à peu des réalisations poétiques des uns et des autres.

Pourquoi ont-ils abandonné une habitude qui a fait loi des siècles durant ? Dira-t-on que c'est par simple caprice qu'ils ont agi?

A vrai dire, beaucoup ont émis l'opinion que le problème du vers classique réside dans sa monotonie. Selon Voltaire, «l'alexandrin est beau, mais parfois ennuyeux.» Même point de vue chez Pierre Larousse : «le vers alexandrin, déclare-t-il, est majestueux et solennel ; mais il a les défauts de ses qualités.» (Cité par Jean-Michel Gouvard, 2009)

Derrière cette manière de traiter le vers, derrière la multiplication des coupes secondaires, il y a, pourrait-on dire, un désir de multiplier les richesses de cet art. «Outre la césure, qui est obligatoire, le vers peut, par d'intelligentes coupures ménagées à d'autres endroits, produire un effet poétique (...) il y a, poursuit-il, des césures mobiles, ou coupes qui varient heureusement la forme du vers.»(Jean-Michel Gouvard, 2009)

Il arrive donc que le vers soit coupé en trois, quatre ou même cinq groupe rythmique de longueur inégale. Les quelques exemples suivants peuvent servir d'illustration:

-Le rythme ternaire :

Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie ! (Corneille, *Le Cid*) ;

Ces yeux tendres, ces yeux perçants, mais amoureux. (Corneille, *Psyché*) ;

Tantôt légers, tantôt boiteux, toujours pieds nus ! (Musset, *Sur la paresse*)

-Le rythme quaternaire :

Vaincu, pleure, et l'angoisse atroce, despotique (Baudelaire, *Spleen IV*) ;

Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente

N'éprouve devant eux ni charme ni transports (Lamartine, *L'isolement*)

-Autres exemples :

J'arrive. Levez-vous, vertu, courage, foi. (V. Hugo, *Les Châtiments*) ;

Le lait tombe : adieu veau, vache, cochon, couvée

(La Fontaine, *Pierrette et le pot au lait*) ;

Nains, grandis, rêve, souffre, aime, vis, vieillis, tombe.

(V. Hugo, *Les Contemplations*)

Pour clore ce point de notre étude, nous retiendrons ceci : «Les coupes répondent d'abord au souci d'expressivité du poète. On le voit en terme très formels, assujettir la syntaxe aux découpages métriques les moins réguliers, à dessein de souligner les termes décisifs.»(Serge Linares, 1999:87)

3. L'Enjambement, le rejet et le contre-rejet

De l'enjambement, César Pierre Richelet (1778) propose la définition suivante : « On appelle enjamber, quand on continue le sens qu'on a commencé dans un vers jusqu'au vers suivant. »

Louis Quicherat (1838 : 73) donne du mot une définition équivalente : « Lorsque le sens commence dans un vers et finit dans une partie du vers suivant, on dit que le premier vers *enjambe*, ou qu'il ya *enjambement* ».

Dans la suite du même passage, immédiatement après, il ajoute : « L'enjambement est interdit au vers alexandrin, surtout dans les genres soutenus. Boileau fait un mérite à Malherbe d'avoir établi ou du moins respecté cette règle. »

A son propos, l'auteur de l'*Art poétique* disait fort bien (Chant I) :

Par ce sage écrivain la langue réparée

Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber

Tout reconnu ses lois ; et ce guide fidèle

Aux auteurs de ce temps sert encor de modèle.

Le vers enjambé, admis dans la poésie française, a donc été proscrit depuis Malherbe. En aval, un triste avenir s'ouvrait devant lui et sa gloire a ainsi peu à peu cessé de briller. Pour le condamner, le Port-Royal n'a pas trouvé de meilleur argument que celui-ci : « Il ne faut point s'imaginer que cette règle soit une contrainte sans raison. Car la rime faisant la plus grande beauté de nos vers, c'est en ôter la grâce que d'en disposer le sens de telle sorte qu'on ne puisse pas s'arrêter aux rimes pour les faire remarquer. » (Cité par Maurice Souriau, 1970 : 451)

Qu'est-ce que cela veut dire ? Que la pratique de l'enjambement est un défaut dans la poésie française ?

C'est ce qu'il convient de retenir en effet. Pour Maurice Souriau : « L'enjambement est un réel défaut lorsqu'il désoriente l'oreille, c'est-à-dire, lorsqu'on ne sait plus, la rime étant ainsi escamotée, si le vers est fini, ou continue, si l'on a affaire à des alexandrins réguliers ou à des vers libres ». (op.cit : 159)

Dans la partie intitulée « De l'enjambement des vers » d'*Eléments raisonnées de la grammaire française*, page 226, Joseph Roullé le dit aussi de manière très explicite¹¹ : « Les vers n'ont ni

¹¹Certains mots sont réécrits selon l'orthographe moderne.

grâce ni harmonie, quand on rejette au commencement d'un autre vers des mots qui dépendent nécessairement de ce qui se trouve à la fin du premier :

Quelque soit votre ami, sachez que mutuelle

Doit être l'amitié, même ardeur, même zèle.

Il n'est donc point d'amis ; pour la dernière fois

Je le répète encore ; peu connaissent les lois

D'une vraie amitié.

Mutuelle dépend de *doit être l'amitié*, et *d'une vraie amitié* dépendent de ces mots *les lois*, et on ne peut les séparer dans la prononciation.»

Prenons encore un autre passage, extrait cette fois-ci du *Dictionnaire abrégé de l'Académie Française* : « Les vers n'ont ni grâce, ni harmonie quand ils enjambent les uns sur les autres, c'est-à-dire, quand le sens demeure suspendu à la fin d'un vers, et ne finit qu'au commencement du vers suivant, comme dans ceux-ci :

Elle est votre nourrice. Elle vous ramena,

Suivit exactement l'ordre que lui donna

Votre père, etc.

où l'on voit que *votre père* a une liaison nécessaire avec la fin du vers précédent, puisqu'il est le sujet du verbe *donna*.» (1836 :13)

Force nous est de constater avec Jh. Roullé que : «Ces enjambements sont proscrits dans la haute poésie ; mais ils se tolèrent dans les fables.»

On peut se demander pourquoi? Et bien d'après Louis Quicherat (op.cit : 77), c'est parce que la fable, la comédie, le conte et l'épître badine étaient considérés comme des genres simples. Il n'est pas facile de comprendre la raison de l'hiérarchisation des genres, mais une chose est sûre, Boileau ne considérerait même pas la fable comme un genre littéraire et, à ce titre, ne la mentionna pas dans l'Art poétique.» (Michel Brix, *Histoire de la littérature française*, 2014: 135)

Au XVIIIe siècle, peu d'auteurs se sont écartés de cette règle. Malgré l'existence de quelques cas, l'interdiction est restée incontestablement très légitime. On connaît à ce propos la critique sévère de La Harpe à Ronsard. En parlant de lui, le théoricien disait : «Son affectation presque continuelle d'enjambrer d'un vers à l'autre, est essentiellement contraire au caractère de nos grands vers. Note hexamètre, naturellement majestueux, doit se reposer sur lui-même ; il perd toute sa noblesse si on le fait marcher par sauts et par bonds : si la fin d'un vers se rejoint souvent au commencement de l'autre, l'effet de la rime disparaît, et l'on sait qu'elle est essentielle à notre rythme poétique.»(Cité par Quicherat, op.cit : 73-74)

La Harpe, comme tout défenseur de la culture et du modèle classiques, disait : «Nos vers ne peuvent enjamber parce qu'ils riment.»

«Pour éviter cet inconvénient, écrit Richelet (1778), on doit terminer le sens sur un mot qui serve de rime, et par ce moyen l'esprit et l'oreille seront satisfaits.»

Ainsi que nous le mentionnions, c'est au XIX^e siècle que remontent les premières transgressions de cette règle : enjambement, rejet et contre-rejet, tous des moyens utiles à celui qui veut donner élan et vivacité à sa verve poétique.

Au sujet des notions citées, nous croyons qu'une distinction s'impose. Comment donc les définit-on?

Jean Mazaleyrat dans *Eléments de métrique française* (op.cit) en donne la définition suivante :

- «L'enjambement» désigne le débordement du mètre par la phrase sans effet de rupture ni de mise en relief spéciale ;

-«le rejet» désigne le décalage par retard dû à la présence en début de vers d'un élément bref lié par sa construction au vers précédent et qui prend de par sa position une valeur particulière ;

-«Le contre-rejet» est le phénomène symétrique du rejet, décalage par anticipation et non par retard. Le contre-rejet, précise-il, est un procédé rythmique selon lequel un élément verbal bref, placé à la fin d'un vers..., se trouve étroitement lié par la construction au vers...suivant, et prend de par sa position une valeur particulière.

Maurice Souriau pour sa part, distinguant le rejet de l'enjambement, écrit (op.cit : 453): «Nous appellerons *rejet* le report d'un seul mot au vers suivant, et *enjambement* le rejet de plusieurs mots (...) Le rejet, note-t-il plusieurs pages auparavant (p.159), ne se compose que d'un mot, ou de deux mots étroitement unis (...) Il y a deux sorte de rejet : 1° celui qui se rattache aussi bien au second vers qu'au premier, qui constitue ainsi une transition, une soudure, pour ainsi dire ; 2° le rejet qui, très certainement, est un empiètement du premier vers sur le second.

Pour distinguer ces deux sortes de rejet, il est nécessaire, bien entendu, de ne tenir aucun compte de la ponctuation, qui provient de l'imprimeur et non du poète : on ne doit se préoccuper que des divisions indiquées bien nettement par le sens».

Comme on peut le constater, la distinction opérée par ces théoriciens peut paraître au premier regard compliquée. Pour la fécondité de notre acte pédagogique et dans le but de simplifier la tâche aux étudiants auxquels ce travail est adressé, nous avons pris le parti d'adopter le vocabulaire que l'on retrouve dans les manuels de vulgarisation :

***Enjambement simple**, comme c'est le cas ici :

Homme ! libre penseur ! te crois-tu seul pensant

Dans ce monde où la vie éclate en toute chose ? (G. Nerval, *Vers dorés*)

Prenons un autre exemple chez Leconte De Lisle :

Elle passe, tranquille, en un rêve divin

Sur le bord du plus frais de tes lacs, ô Norvège ! (*Epiphanie*)

Chez Baudelaire, on en trouve aussi :

J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres

Le bois retentissant sur le pavé des cours. (*Chant d'automne*)

***Enjambement avec rejet** correspond à ce qui est indiqué dans ce passage :

Il dort dans le soleil, la main sur la poitrine

Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit. (Rimbaud, *Le Dormeur du val*)

Ou dans cet autre :

Bienheureux, j'allongeai les jambes sous la table

Verte : je contemplai les sujets très naïfs (Rimbaud, *Au cabaret vert*)

Voici un autre exemple :

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,

Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends. (V. Hugo, *Demain, dès l'aube...*)

***Enjambement avec contre-rejet**, on le voit ici dans le vers de Rimbaud :

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme

Souriait un enfant malade, il fait un somme (*Le Dormeur du val*)

Dans celui-ci de Paul Eluard :

C'est la tempête et le tonnerre. Pourquoi pas le silence

Du déluge, car nous avons en nous tout l'espace rêvé (*Le sourd et l'aveugle*)

En voici un autre tiré de *Carmen* de Théophile Gautier :

Carmen est maigre-un trait de bistre

Cerne son œil de gitana

Et un dernier :

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs

Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs (Mallarmé, *Apparition*)

4. Exercice d'application

Paul Verlaine, *Nevermore*, 1866.

Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant où la bise détone.

Nous étions seul à seule et marchions en rêvant,
Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent.
Soudain, tournant vers moi son regard émouvant :
"Quel fut ton plus beau jour ?" fit sa voix d'or vivant,

Sa voix douce et sonore, au frais timbre angélique.
Un sourire discret lui donna la réplique,
Et je baisai sa main blanche, dévotement.

- Ah ! les premières fleurs, qu'elles sont parfumées !
Et qu'il bruit avec un murmure charmant
Le premier "oui" qui sort de lèvres bien-aimées !

Questions :

1. Repérez les coupes et les césures des vers du poème et représentez-les par des barres obliques (/) ou des doubles (/).
2. Dans le premier et le deuxième vers, on observe :
 - un rejet ?
 - un contre-rejet ?
 - un enjambement ?
3. Y a-t-il d'autres enjambements, rejets et contre-rejets ? Citez-les.
4. Que concluez-vous ?

Programme du semestre II

Le programme du semestre II dont le contenu porte sur le théâtre classique a pour but de donner à l'étudiant les connaissances fondamentales liées à l'histoire de la pratique théâtrale, à ses modèles esthétiques et à ses enjeux. Le plan d'étude, au service d'un enseignement centré sur l'apprentissage des règles et des codes régissant les genres, donne une place importante au corpus du grand siècle de Louis XIV. Les œuvres dites classiques fortement recommandée appartiennent aux auteurs considérés comme les plus importants dramaturges de la langue française. Pour une meilleure acquisition des procédés de cette dramaturgie, l'accent sera mis sur les éléments structurels et stylistiques des textes dramatiques choisis.

Outre les connaissances qui seront acquises au cours des séances d'étude, beaucoup d'autres compétences seront développées grâce à cet enseignement. A l'issue de ce programme alliant théorie et pratique, l'étudiant remarquera que:

- sa mémoire visuelle s'est renforcée,
- son expression orale et gestuelle s'est améliorée,
- ses émotions sont régulées
- son regard sur les autres (le public notamment) s'est transformé.

Contenu des enseignements :

- 1.Aux origines du théâtre classique
- 2.Le cadre conceptuel du théâtre
3. Les genres théâtraux
 - 3.1. La tragédie
 - 3.2. La comédie
 - 3.3. La Tragi-comédie

Ce programme qui s'étalera sur une durée de dix à douze semaines prévoit que l'historique du théâtre ainsi que son cadre conceptuel apparaissent dans les deux premiers enseignements dirigés. Pour pallier la difficulté liée à l'abstraction des concepts, les étudiants seront invités à jouer des scènes courtes qui leur permettront de mettre en pratiques les connaissances acquises.

Après les deux séances introductives, tout le travail sera articulé autour du triptyque exposition/ nœud/ dénouement dont se compose toute intrigue théâtrale. Dans l'intérêt de l'efficacité et afin que l'étudiant apprennent à organiser les informations, chaque pièces sera enseignée en trois TD successifs et le temps consacré à l'analyse de chacun des trois éléments

du triptyque doit permettre de comprendre les questions soulevées par chaque étape du processus.

Concernant le corpus d'étude, notons qu'une liberté de choix est accordée aux enseignants à condition, cela dit, de le choisir parmi les textes fondateurs du théâtre «classique».

TD1 : Aux origines du théâtre classique

Structure du cours d'ouverture :

1. La naissance du théâtre à l'Antiquité
2. Les fonctions du théâtre
3. La configuration spatiale du lieu de présentation
4. Les principaux auteurs antiques

Ce travail s'est appuyé, entre autres, sur les travaux de :

JACCOTTET, Anne-Françoise (2011). «Le théâtre à Athènes : chronique d'une invention», *Etudes de Lettres*, n°1-2, p.15-28.

MORETTI, Jean-Charles (1992). «Les entrées en scènes dans le théâtre grec : l'apport de l'archéologie», *Pallas. Revue d'études antiques*, n°38, p.79-107.

SPINETO, Natale (2005). «Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco», *Bretschneider*, n° 1, vol. 17. <https://journals.openedition.org/kernos/1690>

VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia (2004). *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq : PU de Septentrion. <https://books.openedition.org/septentrion/53318?lang=fr>

Présentation

Ce cours dont le contenu n'est pas exhaustif est une esquisse rapide de quelques points qu'il n'est pas permis de négliger. Ces éléments essentiels brossés à grands traits permettront d'avoir un aperçu général de ce qu'est le genre dramatique. Pour faire découvrir aux étudiants les origines du théâtre classique, nous avons jugé utile de rappeler la genèse du modèle grec antique dont les dramaturges français se sont inspirés. Il va de soi qu'il conviendra de préciser les fonctions et les enjeux qui lui sont assignés et qui animent encore au XVII^{ème} siècle le théâtre français. L'aspect formel du genre en question, ses traits caractéristiques, son vocabulaire seront également abordés au sein de ce cours introductif. Pour plus de clarté, nous rappellerons, dans ce document que nous avons restreint à dessein, par un tour d'horizon rapide, l'architecture du lieu du spectacle grec d'où provient le mot théâtre ainsi que et les noms de quelques auteurs auxquels Racine et Molière, pour ne citer que les plus connus, doivent beaucoup.

1. La naissance du théâtre grec antique

«Le hasard et Bacchus donnèrent les premières idées de la tragédie en Grèce : l'histoire en est assez connue. Bacchus ayant trouvé le secret de cultiver la vigne et d'en tirer le vin, l'enseigna à un certain Icarius, dans une contrée de l'Attique, qui prit depuis le nom d'Icarie.

Cet homme un jour rencontra un bouc qui faisait du dégât dans ses vignes, et l'immola à son bienfaiteur, autant par intérêt que par reconnaissance. Des paysans, témoins de ce sacrifice, se mirent à danser autour de la victime, en chantant les louanges du dieu. Ce divertissement passager devint un usage annuel, puis sacrifice public, ensuite cérémonie universelle, enfin spectacle public profane : car, comme tout était sacré dans l'antiquité païenne, les jeux et les amusements se tournèrent en fêtes, et les temples à leur tour se métamorphosèrent en théâtres ; mais cela n'arriva que par degrés.» (Sébastien-Roch Nicolas Chamfort, 1824)

Les manifestations théâtrales ont commencé vraisemblablement au Vème siècle Avant J.C à Athènes. Les spectacles donnés en l'honneur de Dionysos (ce dieu vénéré pendant plus de mille ans jusqu'à l'époque de la Rome impériale est bien connu comme dieu du théâtre) et que les Athéniens organisaient trois fois dans l'année (les Grandes Dionysies avaient lieu vers la fin du mois de mars, les Lénéennes prenaient place en janvier et les Dionysies champêtres étaient organisée à la fin de décembre) étaient de gigantesques processions auxquelles tout le monde participait. C'est lors de ces fêtes que les premiers acteurs sont apparus. Travestis en Satyres ivres, les figurants dont chacun dansait en tournant sur lui-même, se laissaient emportés par une sorte de transe collective. Le groupe de la procession officielle, contrairement à celui qui allait de village en village, traversait la ville d'Athènes jusqu'au théâtre pour participer au concours dramatique organisé en l'honneur du dieu de la vigne et du vin et prendre part au banquet donné à l'issue de la scène du sacrifice.

Au cours de ces fêtes de défoulement collectif, les participants qui festoyaient portaient des masques, emblèmes de la confusion des sens. https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1989_num_206_2_1828

On l'aura compris, le masque que revêtent les acteurs lors des représentations dramatiques, organisées à cette occasion, est un élément essentiel du culte de Dionysos. A ce propos, selon certaines sources, Thespis, poète et acteur tragique, venu longtemps après Homère, aurait été le premier à avoir composé des pièces dramatiques. Il y a en effet de bonne raisons de penser qu'il ait été le premier à obtenir un prix lors des Dionysies d'Athènes. Une déduction tirée, entre autres, de cette citation :

« Solon, qui, par tempérament, aimait à écouter et à s'instruire, se livrait plus que jamais, dans sa vieillesse, au loisir, aux divertissements, et même, il faut le dire, à la boisson et à la

musique. Il alla voir une pièce où Thespis jouait lui-même, comme c'était la coutume chez les anciens. Après le spectacle, il l'aborda pour lui demander : « N'as-tu pas honte de faire de pareils mensonges devant tant de monde ? ». Thespis répondit qu'il n'y avait pas grand mal à mettre en œuvre des fictions par amusement. Alors Solon frappa vivement la terre de son bâton et s'écria : « Bientôt pourtant, à force de louer et d'honorer ce genre d'amusement, nous le retrouverons dans les relations sociales »<https://books.openedition.org/pufr/8564?lang=fr>

2. Les fonctions du théâtre grec ancien

***La fonction religieuse :** Nous le disions, le théâtre grec fut associé au dieu de la fiction, Dionysos. Cela nous invite évidemment à percevoir le lien étroit entre le culte et la scène jouée. La fonction religieuse du théâtre grec antique était donc d'importance majeure. On le sait, pour agir sur le cours des choses, les membres d'une communauté doivent entretenir de bons rapports avec leurs divinités. C'est par l'accomplissement, bien entendu, de certaines activités rituelles que le groupe communautaire adopte un comportement précis qui détermine leur orientation religieuse.

Les représentations dramatiques dont l'enjeu essentiel est de mettre en scène des ritualisations étaient ainsi des cérémonies officielles auxquelles y assister était un devoir indiscutable.

***La fonction soci-politique :** Personne ne pouvait s'y soustraire en effet, car pour mieux s'intégrer dans la communauté, les citoyens devaient consolider leurs sentiments d'appartenance en resserrant les liens entre eux. Resserrer les liens entre ville et campagne est également l'une des multiples aspirations réalisées lors de ces manifestations. Ces festivités auxquelles tous les groupes sociaux y participent sont en effet l'occasion de grands rassemblements qui favorisent la cohésion sociale. Outre les deux fonctions, religieuse et sociale, citées précédemment, le théâtre grec, étroitement lié aux institutions d'Athènes, remplit une fonction politique. La liaison indissociable entre le politique et la citoyenneté n'est pas à démontrer. Les représentations exprimaient une certaine vision du monde nécessaire au fonctionnement de la Cité. Pour Natale Spineto (2008), il s'agirait, entre autres, d'un moyen d'affaiblir l'aristocratie en la donnant en spectacle.

***Fonction dramaturgique :** Ce que l'on sait, c'est que cette fonction est assurée par le chœur du théâtre. Le rôle de ce médiateur, outre la liaison qu'il établit entre les acteurs et les

spectateurs, est de permettre la continuité de l'action dramatique. Sa présence sert donc aussi à «occuper le vide de la scène entre les actes.» (Gabriel-André Pérouse, *Etudes sur Etienne Dolet*, 1993 :159). Le chœur permet, en d'autres termes, d'assurer le bon déroulement de la fiction tragique en signalant les entrées et les sorties des personnages. « La scène elle-même devient, grâce au chœur, un lieu de passage entre espaces et temporalités.» (Martin Mégevant, *L'éternel retour du chœur*, 2003)

3. La configuration spatiale du lieu de présentation

Le théâtre, faut-il le rappeler, se joue bien entendu dans des lieux qui lui sont consacrés. Il faut savoir, explique Patricia Vasseur-Legangneux (2019), que «les premières représentations tragiques furent données sur l'agora où l'on installait des bancs de bois face à espace plan, rectangulaire. Au début du V^e siècle, les bancs s'écroulèrent, et l'on transféra les spectacles au pied de l'Acropole, à l'intérieur de l'enceinte du sanctuaire de Dionysos, devant le temple.»

Les scènes avaient donc lieu en plein air, à hauteur du sol au pied d'une colline, tandis que les gradins où se trouve le public s'élevaient en arc de cercle d'un ou deux mètres. Cet aménagement spatial qui pouvaient accueillir jusqu'à 15000 personne (<https://journals.openedition.org/edl/1085>) a une structure tripartite. Le lieu, plus précisément, est organisé en trois espaces : pour le public, le cœur et le jeu.

*La *cavea* ou le *theatron*, en forme de fer de cheval, désigne la partie occupée par les spectateurs. C'est une aire pentue constituée de gradins en bois montés sur des échafaudages, sauf pour le premier rang, précise Patricia Vasseur-Legangneux (2019).

*L'*orchestra* ou l'épicentre des gradins, de forme circulaire en terre battue, soigneusement nivelée, est l'aire de jeu réservée au chœur. La *thymélé* ou la *thumèlé*, située au centre de l'espace, est une sorte d'autel érigé à la gloire du dieu du théâtre.

*Le *proskenion* est une longue estrade, haute de trois ou quatre mètres, où jouent les acteurs. Ce lien https://www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1992_num_38_1_1236 renvoie à des figures iconographiques du plan type du théâtre grec ancien.

4. Les principaux auteurs antiques

Pendant les festivités dionysiaques, les auteurs qui concouraient, par quatre ou cinq pièces, chacun au nom de sa tribu, se disputaient la couronne d'or. Parce que cet élément excède le

cadre de ce travail, je me contenterai d'énumérer rapidement le nom et les œuvres des plus connus.

***Eschyle** est important à connaître car, pour certains, il est considéré comme l'inventeur de la tragédie. Il est également le plus ancien des trois grands tragédiens de l'Antiquité grecque. A son actif plus de quatre vingt dix pièces dont *Les Perses* et *Prométhée enchaîné*.

***Sophocle**, considéré comme le plus grand poète tragique de la Grèce classique. Plus jeune d'Eschyle, plus âgé qu'Euripide, il fut le plus populaire, le plus admiré et le plus célèbre d'entre eux. Ses pièces en l'honneur des Dionysies sont très nombreuses, citons, entre autres : *Œdipe roi*, *Antigone* et *Electre*.

***Euripide** est né à Salamine, le jour même, dit-on, de la bataille navale. Certains disent l'année même où les Athéniens ont remporté la victoire sur l'Empire perse. Ce dramaturge de talent, grand ami de Socrate, serait l'auteur de plus de quatre vingt dix pièces théâtrales. *Médée* et *Andromaque* sont sans doute les plus connues.

***Aristophane**, contrairement aux trois tragédiens cités précédemment, est un poète comique. On ne connaît que très peu de choses sur sa vie, mais nous savons qu'il est l'auteur de : *Les Nuées* et *Les Grenouilles*

TD2 : Le cadre conceptuel (suite du cours d'ouverture)

Plan de cours :

1. Le classicisme et l'origine du mot théâtre
2. Le théâtre : texte et mise en scène
3. Les modalités de l'échange sur scène
4. La structure de l'action dramatique
5. Les règles du théâtre classique

Quelques sources bibliographiques

BOURQUE, B.J. (2008). «Abbé d'Aubignac et les trois unités : théorie et pratique», *Papers on French Seventeen Century Literature*, vol.XXXV,n°69, éd.Rainer (Hg.) Zaiser.

CICUREL, Francine (2002). «Le texte et ses ornements», *Figure d'ajout : phrase, texte, écriture*, Presse Sorbonne Nouvelle. www.books.google.dz

DOUGET, Marc (2015). «La liaison des scènes dans le théâtre français du XVII^esiècle», Thèse de Doctorat, Université Paris 8. <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01504340v1/document>

FOURNIER, Nathalie(1991). *L'aparté dans le théâtre français du XVII^e siècle au XX^e siècle*, Peeters Publishers. www.books.google.dz

GABAY, Simon (2015). «L'acteur au Moyen-Age : L'Histoire et ses avatars en Occident de saint Augustin à saint Thomas», *Linguistique*, Université Van Amsterdam.

GUARDIA, Jean de (2007).*Poétique de Molière : comédie et répétition*, Librairie Droz. www.books.google.dz

HUGH, Blair (1821). *Cours de rhétorique et de belles-lettres*, volume1, Delalain, Paris. www.books.google.dz

ISSACHAROF, Michael (1993). «Voix, autorité, didascalies», *Poétique*, n°96.

— , (1985), «*Texte théâtral et didascalecture*»,

— , *Le spectacle du discours*,

LOCHERT, Véronique (2009).*L'écriture du spectacle : les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Droz.

_ (2004). «La didascalie dans le théâtre français au XVIIe siècle : une pratique mineure ?», *Littératures classiques*, n°51, p.43-67. www.persee.fr

VAIS, Michel (1978). *L'écrivain scénique*, Presses de l'Université du Québec, Montréal.

1. Le Classicisme et l'origine du mot théâtre

Venons-en au théâtre français

On sait ce qu'il est advenu de la dramaturgie grecque antique au Moyen-âge : le théâtre antique a disparu avec le peuple qui l'a créé. L'esprit du théâtre grec ancien est revenu avec l'arrivée de la Renaissance. La redécouverte de cet héritage doit beaucoup à l'Italie où subsistaient encore quelques traces de la culture antique. La passion pour cette première civilisation humaine a eu comme conséquence une dramaturgie proche de celle qui a donnée naissance à l'action dramatique.

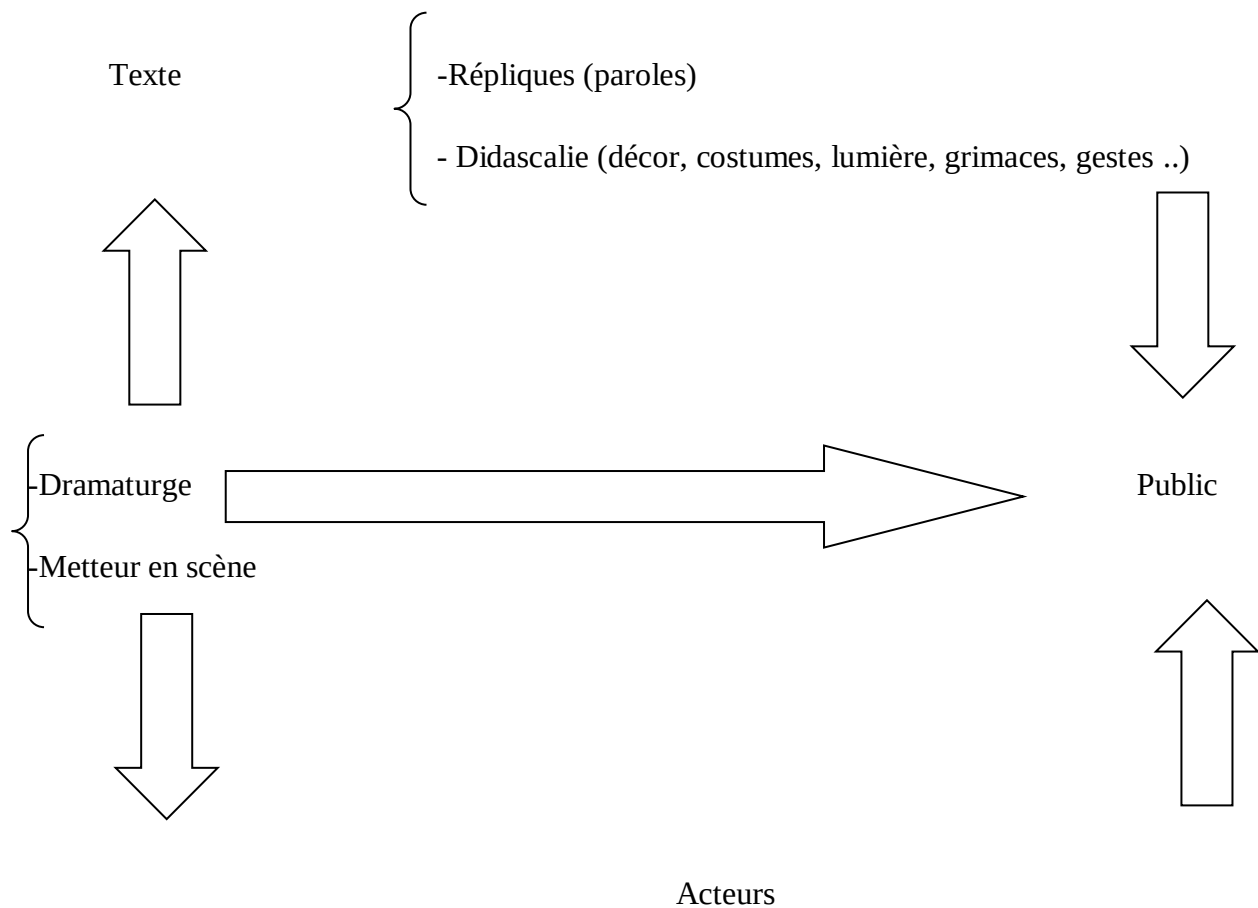
Les dramaturges français du XVIIe siècle, grand siècle du théâtre, ont puisé à pleine main dans la matière antique. Fascinés par le théâtre grec ancien, «ils se sont pénétrés de son esprit, de ses formes, ont copié ses traits et ont retrouvé à force d'imagination les mœurs, les idées et le costume d'un peuple disparu de la terre» (A lire *Cours de littérature française par Villemain* sur www.books.google.dz)

Le théâtre français s'est développé au cours de la période classique. Le classicisme, pour le dire très rapidement, est un mouvement qui s'est développé à la deuxième moitié du XVIIe siècle sous le règne de Louis XIV. L'adjectif «classique » désigne une esthétique fondée sur la raison, l'ordre et la mesure.

Chaque genre a son aspect formel, ses traits caractéristiques, son vocabulaire. Avant d'aborder brièvement tous ces points, rappelons que le théâtre, à la fois genre littéraire et lieu de spectacle, tire son nom de *theatron* qui signifie, ainsi qu'il est indiqué dans le cours précédent, «lieu d'où l'on voit». Pour Louis Claude de Saint-Martin, le mot théâtre dérive du grec *Thèaomai*, qui veut dire proprement *regarder, contempler*. (*De l'esprit des choses*, 1800 : 181)

2. Le théâtre : texte et mise en scène

Il est clair que le sens d'un genre littéraire dépend des éléments qui le composent. Pour faciliter la compréhension, dans le cadre étroit des limites de ce document, voici un schéma synthétique qui montre assez clairement toutes les parties inhérentes au drame.



Comme on le voit dans ce schéma, le texte dramatique se constitue de paroles (les répliques) et de didascalies. Les didascalies, communément appelées indications scéniques, méritent qu'on s'y arrête un instant.

Cette composante, importante autant par le rôle de premier plan qu'elles jouent dans la production du sens que par la stimulation de l'imagination du lecteur, a été pratiquement inexistante dans les pièces dramatiques du début du XVII^e siècle. Absente du théâtre antique, sa pratique a suscité un débat houleux à l'âge classique. L'abbé d'Aubignac, s'appuyant sur les réflexions d'Aristote, avait condamné sans la moindre hésitation son emploi. Le texte des répliques, selon lui, explique Véronique Lochert (2004) est le seul élément signifiant, il se suffit parfaitement à lui-même :

«Et j'ose dire que les Anciens ont en cela travaillé si sagement, que si on m'avait donné une Tragédie de Sophocle et d'Euripide, ou bien une Comédie de Térence et de Plaute [...] sans titre, sans distinction, sans aucun nom d' Acteurs, et sans aucun caractère qui les pût faire connaître, ni la séparation des Actes, et la variété des Scènes ; je découvrirai d'abord et sans

aucune peine, le nom, la qualité, les habits, l'équipage, les gestes, et les intérêts de tous ceux qui parlent, ce que chacun doit dire, le lieu de la Scène et ses décorations, l'étendue du Poème et tout ce qui doit faire partie de l'Action Théâtrale.»

Tenus pour secondaires, les éléments didascaliques étaient toutefois employés dans les deux autres sous genres dramatiques, à savoir la comédie et la tragi-comédie. Tous les critiques s'accordent sur le fait que ces deux catégories étaient plus chargées de didascalies que les tragédies. Les pièces de Corneille et de Molière en sont la preuve.

La pratique de la didascalie a connu un regain d'intérêt au XVIII^e siècle avec l'apparition du drame bourgeois et s'est développée fortement dans le drame romantique. Le XX^e siècle semble par ailleurs être le moment de gloire de la théorie didascalique. Après l'avoir longtemps négligé en tant que procédé de la représentation, la critique française a donc commencé à s'y intéresser. «Rappelons, écrit Yves Jubinville (*L'annuaire théâtral*, 2000) que jusqu'à l'aube du XX^e siècle, la doctrine classique faisait encore la pluie et le beau temps, chez les auteurs comme chez les commentateurs.» L'idée que la didascalie est un moyen d'éclairer ce qui est écrit s'est répandue abondamment grâce aux travaux de, pour ne citer que quelques uns: Anne Ubersfeld, Jean-Marie Tomasseau, Jeanette Laillou Savona, Thierry Gallèpe et d'autres.

Le terme didascalie, signalons-le, vient du grec *didaskalia* et signifie «enseignement, instruction». Ce mot, «désigne dans l'Antiquité grecque, les instructions données aux acteurs par le *didaskalos*, qui dirige la représentation et est souvent l'auteur du texte. Il s'applique également aux inscriptions contenant des informations sur les représentation, en Grèce et à Rome, et aux notices placées au début des comédies latines (...) Excédant souvent, chez les théoriciens modernes, la notion d'indication scénique, la didascalie est tantôt considérée comme un élément du paratexte et tantôt comme un élément du texte.» (Véronique Lochert, 2009:13) A propos du dernier point, c'est-à-dire le texte didascalique, nous pouvons dire qu'il occupe une position supérieure chez Edmond Rostand, Samuel Beckett et Bernard-Marie Koltès. Ces auteurs, comme dirait Michel Vaïs, n'étaient pas des littérateurs dramatiques mais des «écrivains scéniques». Un coup d'œil rapide sur leurs textes confirme le statut privilégié qui lui ont accordé.

Ces indications fournies par l'auteur à l'intention des acteurs ou du metteur en scène apparaissent souvent sous une forme graphique qui les distingue du texte proprement dit. Qu'elle soit notée en italique, en majuscule, ou entre parenthèses, les didascalies, de manière générale, ont pour fonction d'assurer le bon déroulement de la pièce mise en page. Elles

permettent, autrement dit, au lecteur qui lit le théâtre-papier de voir les acteurs-personnages en train de le jouer.

Pour cerner la nature et la fonction de la didascalie, nous le disions, plusieurs théoriciens s'y sont appliqués. Certains ont abordé la question sous l'angle narratologique, d'autres l'ont envisagé sous l'aspect sémiologique, d'autres encore ont préféré l'examiner à travers le prisme de la pragmatique, ...etc. Il existe ainsi plusieurs approches de la didascalie, on s'en tient ici à celle de Michael Issacharoff qui considère les indications scéniques comme un moyen de lutte à la disposition de l'auteur pour imposer sa vision de la représentation aux acteurs. (Cité par Véronique Lochert, 2009 :153)

L'approche de Michael Issacharoff (*Le spectacle du discours*, 1985: 34-37) a débouché sur la typologie suivante :

***la didascalie à fonction nominative** est chargée d'indiquer l'identité de celui qui parle et celle du destinataire. C'est aussi la liste des personnages au début de la pièce ;

***La didascalie à fonction destinatrice** «correspondant aux énoncés du type : «X à Y», ou «X, seul», et parfois «X, à part »» ;

***la didascalie à fonction mélodique (ou prosodique)** donne des indications qui permettent d'interpréter au plus juste l'intonation préconisée ;

***la didascalie à fonction locative**, comme son nom l'indique, est chargée de situer l'espace et le temps de l'action dramatique.

3. Les modalités de l'échange sur scène

***Drame** est une «pièce de théâtre qui représente une action, soit tragique, soit comique, dérivé de *draô*, agir, parce que, dans le genre dramatique, on fait parler et agir les personnages.» (J.B. Morin, *Dictionnaire étymologique des mots français dérivés du grec*, 1803 : 174)

***La Réplique** : Elle désigne les paroles prononcées par un personnage en réponse à celui qui lui parle lors d'un dialogue.

***La Répartie** : Caractérisée par des phrases courtes, la répartie est une réplique rapide et vive.

***La Tirade :** C'est une longue réplique à visée argumentative.

***La Stichomythie :** Elle désigne un échange de répliques brèves et rapides. C'est un dialogue où les personnages se répondent par des phrases courtes, de longueur presque égale.

***Monologue :** Seul sur scène, le personnage, face à un public auquel il n'est pas censé s'adresser, se parle à lui-même à voix haute, parfois très longuement, pour annoncer une décision, pour exprimer ses véritables intentions et sentiments,...

***L'Aparté :** «C'est le nom qu'on donne à un discours que tient un personnage pour n'être pas entendu d'un autre.»

4. La structure de l'action dramatique

«Une grande partie du plaisir qu'on éprouve tient à la manière dont est conçu le plan ou la fable du poème ; à la liaison qui règne entre ses parties et à la vraisemblance de cet enchaînement.» disait Hugh Blair dans son *Cours de rhétorique et de belles-lettres* (1821).

La pièce, selon les prescriptions édictées en 1561 par le plus célèbre des commentateurs français d'Aristote, Jules-César Scaliger, doit être en effet divisée en cinq actes. (Pour la suite, lire Pierre Robert, *La poétique de Racine*. www.books.google.dz)

«La division en actes s'analyse parfois comme la trace de la représentation dans le texte. D'Aubignac ou Corneille associent souvent l'intervalle à la musique qui est censée s'y jouer ; et ils l'analyse sous l'angle de la réception en précisant qu'il permet un relâchement de l'attention du spectateur condition qu'ils jugent nécessaire à la bonne écoute d'un spectacle.» (*Philologie et théâtre*, 2012 :89)

Doté d'une structure rigide, la pièce se compose donc de cinq parties (rarement de trois), appelées actes, dont chacune se compose elle-même de quelques actes brefs que l'on appelle scènes. «Dans une définition préliminaire, écrit Marc Douguet (2015), on dira qu'il y a un changement de scène si un personnage entre ou sort du plateau, et qu'une scène est donc un segment de représentation sans entrée ni sortie de personnages.»

Par ailleurs, la longueur des épisodes, séparés entre eux par des entractes, correspond à la durée de vie des bougies utilisées pour éclairer la salle où se joue le spectacle. Selon certaines sources consultées, cette division n'a aucun fondement et ne justifie sa raison d'être que par la fatigue du spectateur et de l'acteur. Selon d'autres, cette structure est nécessaire car elle

permet d'introduire ou d'exposer le sujet, de le développer progressivement jusqu'à atteindre le nœud du problème, pour arriver *in fine* au dénouement.

Voici donc en résumé les trois grandes étapes de la composition dramatique :

***L'exposition :** Cette première étape de la composition porte sur le sujet de la pièce dont l'expression se précise dans les propos échangés entre les personnages. Elle a pour fonction de fournir aux spectateurs tous les éléments nécessaires à la compréhension de l'intrigue : la situation initiale, les caractères des personnages impliqués, le lieu, l'époque, le ton de la pièce et les enjeux.

***Le nœud :** Les trois actes qui suivent l'acte 1 constituent le nœud de l'intrigue. Le péril qui découle d'une suite d'événements, appelée péripéties, s'intensifie généralement vers la fin du deuxième acte et atteint son paroxysme au cours du troisième. Le quatrième acte est celui qui propulse l'action dans sa phase finale.

***Le dénouement :** Il s'agit du dernier acte de la pièce, le moment où l'histoire se termine. C'est donc au cours du cinquième acte, réservé à la scène finale, que le nœud se défait. Destinée à la résolution du problème, il peut être favorable ou défavorable à l'intrigue.

5. Les règles du théâtre classique

Extrêmement codifié, le théâtre obéit à des normes héritées de l'Antiquité grecque. Selon le bon usage, le texte dramatique doit sa légitimation à son respect notamment de trois règles :

***La règle de la bienséance :** Cette règle exige qu'il ne soit représenté sur scène que ce qui ne choque pas les habitudes des spectateurs. Tout ce qui n'est pas conforme à la morale telles que la violence (les meurtres, les viols,...), la vulgarité, est banni. Dans l'*Art poétique* de Nicolas Boileau, on lit :

«Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Une merveille absurde est pour moi sans appas :

L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.

Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose :

Les yeux, en le voyant, saisiraient mieux la chose ;

Mais il est des objets que l'art judicieux

Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.»

Nicolas Boileau, *Art poétique*, Chant III, Vers 51-54, 1674)

***La règle de vraisemblance :** «J'appelle, déclare l'Abbé d'Aubignac, vérité de l'Action Théâtrale l'histoire du Poème Dramatique, étant qu'elle est considérée comme véritable, et toutes les choses qui s'y passent sont regardées comme étant véritablement arrivées, ou ayant dû arriver» (*La pratique du théâtre*, 1996 : 43)

Cette contrainte, que «les classiques définissent en termes perlocutoires d'effet produit sur le public, sert à donner de la créance au spectacle (...) Les règles elles-mêmes sont commandées par le souci de la vraisemblance, dont dépend la perfection de l'illusion, et notamment la règle des trois unités.» (Nathalie Fournier, 1991: 49)

Très simplement, le fait ou l'action doit paraître vraisemblable au spectateur, car comme disait Boileau : «L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.» Il faut donc que le spectateur ait l'illusion d'assister au déroulement d'une histoire vraie. Une action vraisemblable en tant que reproduction fidèle de la vie humaine doit être claire, cohérente, sans discontinuité temporelle et sans changement de lieu.

***La règle des trois unités :**

«Qu'en un jour, qu'en un lieu, un seul fait accompli

Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.»

écrit Boileau dans son *Art poétique* (chant III, vers 45-6)

Ces trois éléments (l'action, le temps, le lieu) sont chargés d'assurer la crédibilité du fait dramatique en tant qu'écrit et en tant que spectacle. La règle des trois unités occupe une place importante dans le théâtre classique, car le langage occupe une place majeure, car la règle des trois unités oblige à tout dire puisqu'il est difficile de tout montrer.»

L'unité de l'action : La loi de l'unité de l'action est sans doute la plus importante, «elle a été inspirée, nous dit B.J.Bourque (2008), des théories du commentateur italien Castelvetro et du Hollandais Vossius et approuvée par Mairet, Chapelain et Scudéry.» Cette règle implique

qu'il n'y ait dans la pièce qu'une seule intrigue composée d'une suite d'évènement intimement liés entre eux. Elle admet des actions secondaires pourvu qu'elles ne soient pas détachées de l'action principale. Il « est impossible que deux Actions (j'entends principales) soient représentées raisonnablement par une seule Pièce de Théâtre. » dit d'Aubignac.

Cette notion d'unité d'action qui admet des épisodes inspiré des théories du commentateur italien Castelvetro et du Hollandais Vossius a été approuvée par Mairet, Chapelain et Scudéry.»

L'unité de temps : Afin de respecter la règle de la vraisemblance, la durée de l'action doit correspondre à celle de la représentation. Si l'évènement dure deux heures, pour reprendre l'exemple donné par Corneille, l'action dramatique ne doit pas en demander davantage. La mention «Qu'en un jour» indique que l'action ne doit pas dépasser les vingt quatre heures. «A l'égard de l'unité de temps dans la comédie, Corneille prêche pour un strict respect de la règle des vingt-quatre heures, non par souci d'orthodoxie mais parce que l'intrigue comique, le plus souvent domestique ou «particulière», n'est pas directement en prise sur une durée historique qui excéderait le temps de la représentation. Il faut tolérer quelques accommodements avec la règle des vingt-quatre heures dans la tragédie, où un trop grand nombre d'évènements, pour certains historiques, ne sauraient advenir en une seule journée sans heurter la vraisemblance, la comédie ne mérite pas la même indulgence : les sujets de comédie étant entièrement inventés, le dramaturge n'a aucune excuse (il n'est soumis à aucune «nécessité» dans le sens très spécifique accordé par Corneille au terme «nécessaire») pour ne pas respecter l'unité de temps.» (Cité par Jean de Guardia dans *Poétique de Molière : comédie et répétition*, 2007: 106)

L'unité de lieu : L'action, ainsi que l'expression l'indique, doit se dérouler dans un même et unique lieu. «Unique et fixe, le lieu du théâtre classique, explique Véronique Lochert (*L'écriture d spectacle*, 2009 : 240) se limite idéalement à un espace réduit où peut vraisemblablement se dérouler l'ensemble de l'action représentée (...) La didascalie initiale de lieu permet au dramaturge de déclarer son intention de composer une pièce régulière, en soulignant son respect de l'unité de lieu, comme c'est le cas de Racine qui va souvent jusqu'à préciser dans quelle salle du palais se joue l'action.»

TD 3, 4, 5 : La tragédie

Plan de cours :

1. La définition de la tragédie
2. Les éléments essentiels de la tragédie
3. Les fonctions de la tragédie
4. Exercices d'appropriation

Quelques références bibliographiques utilisées

CHAPELAIN, Jean (1936). «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures [1630]», *Opuscles critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Paris, Droz.

DENIZOT, Nathalie (2010). «Usages disciplinaires des genres littéraires. L'exemple de la tragédie classique».

http://www.unige.ch/litteratures2010/contributions_files/Denizot%202010.pdf

DION, Nicholas(2011). «Dans le sillon des *Parallèles*. Tragédie classique française et poètes tragiques au tournant du XVIIe siècle », *Littératures classiques*, n°76, p.223-233.

DOUAIRE, Anne (2005). *Contrechamps tragiques : contribution antillaise à la théorie du littéraire*, Presses Paris Sorbonne. www.books.google.dz

LE MEUR-WEISSMAN, Nadine (2013). «Les dithyrambes de Pindare et de Bacchylide sont-ils des hymnes ?», *Hymnes de la Grèce antique : approches littéraire et historiques*. Acte du colloque international de Lyon, 19-21 juin 2008, MOM Editions, n°50, p.79-103. www.persee.fr

REYNOLD, Gonzague de (1994). *Synthèse du XVIIe siècle : la France classique et l'Europe baroque*, Slatkine, Genève. www.books.google.dz

VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia (2004). *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq : PU de Septentrion. <https://books.openedition.org/septentrion/53318?lang=fr>

ZANIN, Enrica (2014). «Pourquoi la tragédie finit mal ? Analyse des dénouements dans quelques tragédies de la première modernité», *Cahiers d'études italiennes*, n°19, p.45-59. <https://journals.openedition.org>

Lectures recommandées

GARNIER, Patrick (1976). «La notion de vraisemblance chez les théoriciens français du Classicisme», *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, n°83-1, p.45-70. www.persee.fr

MEGEVANT, Martin (2003). «L'éternel retour du chœur», *Littérature*, n°131, p.105-122.

VICAIRE, Paul (1958). «Platon et Dionysos», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, p.15-26.

Présentation

L'art dramatique en Grèce antique comportait trois genres : le Dithyrambe, la tragédie et la comédie.

Sur les origines de la tragédie, les spécialistes de l'art dramatique ne savent pas grand-chose. Certaines considérations obligent par ailleurs à penser que la tragédie est née du dithyrambe. Patricia Vasseur-Legangneux (2004) ne partage pas cet avis et estime que la tragédie n'est pas une évolution du dithyrambe puisque ce dernier a subsisté, précise-t-elle, indépendamment du genre tragique.

Selon la version la plus communément admise, rapporte Nadine Le Meur-Weissman (2013) le dithyrambe ou *di-thura*, qui veut dire en grec «la double porte», faisant par là allusion à la double naissance de Dionysos, était entonné par un chœur d'hommes déguisés en satyres et en silènes.

Du chœur rituel des origines au premier acteur de Thespis, de Thespis à Eschyle, l'inventeur du dialogue dramatique, le théâtre classique a connu des transformations. Avec le temps, l'art dramatique s'est donc éloigné de sa source attique et la tragédie a fini par abandonner certains éléments qui étaient inhérents au théâtre. En France du XVIIIe siècle, le siècle du rayonnement de la tragédie classique, le chœur auquel la tragédie athénienne devait son caractère sacré a été supprimé. La musique et la danse ont été également éclipsés au profit du principe de la vraisemblance. «La tragédie classique, note Francis Foreaux dans son *Dictionnaire de culture générale* (2010 :438), abandonnant le chœur, privilégie la vraisemblance psychologique dans les dialogues.»

Bien que les dramaturges ayant composé des tragédies soient nombreux (Jodelle, Claude Billard, Nicolas Soret, Denis Coppée, Mairat et bien d'autres), le corpus scolaire, nous dit Nathalie Denizot (2010), s'est fortement resserré autour de deux auteurs : Corneille et Racine. En Algérie, ce sont également les deux dramaturges proposés à la lecture. Ce choix est probablement corrélé à ce genre de réputation qui les rend si séduisants :

«Monsieur Corneille et Monsieur Racine, déclare Longepierre (cité par Nicholas Dion, 2011), tous deux d'un mérite infini, quoique d'un caractère différent (...) ont su porter parmi nous la Tragédie à ce haut degré d'élévation, où la firent monter autrefois les Grecs ; et où jamais les Romains avec toute leur grandeur de génie n'ont pu atteindre. C'est à ces deux grands hommes que la France est redevable de l'honneur d'égaler l'ingénieuse Athènes.»

1. Définition de la tragédie

Emprunté au grec *Tragôdia*, le mot «tragédie», formé de *tragos* «bouc» et de *ôdê* «chant» veut dire «chant de bouc». (Claude-Marie Gattel, *Dictionnaire portatif de la langue française*, 1813 : 280) Le mot viendrait du sacrifice sanglant que les citoyens d'Athènes offraient à Dionysos. Sans entrer dans le détail du mythe, on explique que chez les Grecs anciens, le bouc est perçu comme le destructeur des vignes. Pour savoir comment est né le mythe, pour saisir l'origine de l'immolation de l'animal, référons-nous à cette fable d'Esopé (Trad. Chambry 1927) : «Au temps où la vigne jette ses pousses, un bouc en broutait les bourgeons. La vigne lui dit : « Pourquoi m'endommages-tu ? N'y a-t-il plus d'herbe verte ? Je n'en fournirai pas moins tout le vin nécessaire, lorsqu'on te sacrifiera. » (A lire sur le sujet : Michèle Blanchard, «La scène de sacrifice du bouc dans la mosaïque dionysiaque de Cuicul», 1980)

On raconte aussi que des victimes humaines étaient déchirées par la meute de bacchantes en l'état de délire qui les démembraient et qui mangeaient leur chair crue.

Pour cerner les contours de ce genre littéraire, donnons en guise d'exergue cette définition d'Aristote :

«La tragédie est l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui, par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.» (Aristote, (trad) 1990, chap.5 :1449b)

Comme on peut le remarquer, la première exigence formulée dans cette citation renvoie à l'action représentée. Si l'on s'en tient à l'exégèse de certains commentateurs, Aristote attribue à la tragédie le rôle d'éduquer les citoyens en suscitant en eux les bonnes émotions.

Par action noble, certains entendent la représentation d'hommes de grands caractères appartenant au premier rang. Une tragédie réalisée dans les règles de l'art est celle qui met

donc en scène «des personnages mythiques ou historiques» (Francis Foreaux, *Dictionnaire de culture générale*, 2010 :438) Imprégnés de la culture grecque antique, les dramaturges français du siècle de Louis XIV ont revivifié les mythes anciens en les adaptant à l'esprit et aux mœurs de leur époque. «Que pour être éloquent, disait Colleret (1658), il faut imiter les Anciens, et qu'en les imitant, on peut les surpasser.» (Cité dans Jean Delisle, *Portraits de traductrices*, 2002 : 30)

Etant le siècle de la réforme catholique, le XVII^e siècle (le Roi et l'Eglise) s'est engagé dans un processus de spiritualisation pour discipliner les mœurs. Nous voyons bien sûr de quelle manière les dramaturges ont contribué à mettre en œuvre cette entreprise réformatrice. Dans *Le Dieu caché*, Lucien Goldmann lie étroitement les tragédies de Racine au jansénisme.

On l'aura compris, c'est de cette ambition de former de belles âmes que la tragédie «régulière» s'est imprimée. «Rien, en effet, affirme Gonzague de Reynold, n'est plus chrétien que la tragédie classique dans son essence, même lorsque les personnages sont des Grecs ou des Romains, qu'ils s'appellent Auguste ou Phèdre.» (*Synthèse du XVII^e siècle*, 1994 :115)

Les autres traits les plus saillants validant la qualité de la tragédie, nous les résumons dans les trois points auxquels nous avons consacré la partie suivante. (Pour le vocabulaire inhérent à la tragédie, voyez : Louise Vigeant, (1993), «Les mots de la tragédie», *Jeu*, n°68, p.94-102.)

2. Les éléments essentiels de la tragédie

Nous retenons ici quatre aspects considérés comme des catégories pertinentes de la tragédie :

-Le dilemme :

- **Le héros tragique** : «Il faut donc que ce soit un homme qui soit entre les deux, c'est-à-dire qui ne soit point extrêmement juste et vertueux, et qui ne mérite point aussi son malheur par un excès de méchanceté et d'injustice. Mais il faut que ce soit un homme qui, par sa faute devienne malheureux, et tombe d'une grande félicité et d'un rang très considérable dans une grande misère : comme Œdipe, Thyeste, et d'autres personnages illustres de ces sortes de familles.» (*Œuvres complètes de J. Racine*, 1858:580)

Ces quelques lignes de *La Poétique* d'Aristote que Jean Racine a reproduit assez fidèlement brossent le portrait d'un homme qui doit être «semblable à nous, mais en plus grand, en plus beau.» Le courage et la beauté de son âme sont en effet ses caractéristiques principales. La

résistance est aussi l'une de ses grandes qualités. La lutte qu'il mène contre ses mauvais instincts est d'ailleurs décrite comme un exploit héroïque. Faire apparaître l'attachement obsessionnel de l'âme aux biens de la vie et les tourments qu'elle provoque est le véritable but de la tragédie. Le dramaturge a également pour mission de convaincre le spectateur que le héros tragique est sous la domination du *fatum*. Mais il ne faut pas l'imaginer tout à fait innocent, car ce sont ses désirs les plus détestables qui l'ont entraîné à commettre des erreurs. Il n'est pas non plus tout à fait coupable même si la faute commise paraît impardonnable. N'oublions pas qu'il se heurte au tragique de sa condition humaine. C'est la fatalité qui est derrière sa situation tragique et c'est elle qui provoque sa chute. Il est dans le destin d'Œdipe, explique Eliane Amado, de réaliser l'inceste et de tuer son père.» (Cité dans Jean Guilhot, *Le concept de libido*, 1980 :171)

«Ion Omesco souligne que le châtement qui s'abat sur le héros n'a en aucun cas à être justifié, sans quoi la tragédie perd son caractère fondamentalement inacceptable.» (Cité par Anne Douaire dans *Contrechamps tragiques*, 2005 :27)

Aux prises avec deux grandes puissances, Éros et Thanatos, le héros tragique est un être qui souffre moralement. C'est dans ce conflit entre la liberté et la responsabilité, l'amour et le devoir, la nature et la culture, qu'il y a quelque chose de fécond pour la tragédie.

-L'issue malheureuse : Le dénouement funeste est le propre de la tragédie classique française. Pourtant, disent les spécialistes en dramaturgie, la fin tragique n'est pas l'élément fondateur de la tragédie grecque antique. D'après Enrica Zanin (2014), ce sont les Modernes italiens, les premiers d'ailleurs à avoir traduit et commenté *Poétique*, qui ont composé des pièces à l'issue funeste. Or, Aristote définit le genre comme «la représentation d'une action noble» et non comme une action malheureuse (...) La fin de la tragédie, poursuit-elle, peut être heureuse ou malheureuse, et de préférence malheureuse, car elle s'avère ainsi plus efficace et plus apte à susciter les passions tragiques.»

Voici ce qu'on peut lire dans *Travaux de Littérature* (1990 : 86) «Racine ne s'intéresse pas beaucoup à la première partie de la citation aristotélicienne (...) En revanche, il glose assez longuement sur ce qu'Aristote dit des effets de la tragédie. Il s'intéresse surtout, autrement dit, au pathétique de la tragédie.»

La raison est très simple en son fond. Nul n'ignore qu'au XVII^e siècle, renoncer à soi-même était un devoir moral et religieux. Pour être un bon chrétien, il fallait se soumettre à la volonté de l'Eglise et à celle du Roi. L'esprit tragique des dramaturgies de la seconde moitié du

XVIIe siècle n'est donc que le témoignage d'une époque marquée par le pessimisme et la désillusion.

-La notion de catharsis : «Puis donc qu'il faut que la constitution d'une excellente tragédie soit, non pas simple, mais composée, et pour ainsi dire nouée, et qu'elle soit une imitation des choses terribles et dignes de compassion (car c'est là le propre de la tragédie).» (*Œuvres diverses en prose. Fragments historiques*, 1822 : 517 sur le site www.books.google.dz)

Les derniers mots par lesquels se termine cette citation désignent ce qu'on appelle, en langage dramatique, la catharsis.

Disons-le en passant, ce terme théorisé dans la *Poétique* d'Aristote est emprunté à la médecine. D'après Isabelle Châtelet (2006), ce sens médical proviendrait des travaux de Jacob Bernays, un helléniste de l'entourage de Freud. En abandonnant son premier sens religieux, «cérémonie de lustration», il en faisait prévaloir, écrit-elle, la dimension purgative.

La dernière phrase du passage cité le dit donc bien : la catharsis est le but final de la tragédie. Etant destinée à peindre la vie humaine, la tragédie, par la représentation des passions terribles, se donne ainsi pour objectif de faire pleurer le public en montrant les conséquences inéluctables d'une faute grave. Grâce à la vraisemblance de la passion représentée sur scène, le spectateur doit pouvoir s'identifier avec le personnage frappé par le malheur.

Comme le rappelle, dans sa *Poétique* (1640 : 73-74), Jules de La Mesnardière «Le Poète se les [les passions violentes] figure avec tant de réalité durant la composition, qu'il ressent la Jalousie, l'Amour, la Haine, et la Vengeance avec toutes leurs émotions, tandis qu'il en fait le tableau. Le coloris qu'il y emploie, est, s'il en faut parler ainsi, une Passion extensible, qu'il tire de sa Fantaisie, et qu'il couche sur le papier à mesure qu'il la décrit. Ensuite l'excellent Acteur épouse tous les sentiments qu'il trouve dans cet ouvrage, et se les met dans l'esprit avec tant de véhémence, que l'on en a vu quelques uns être si vivement touchés des choses qu'ils exprimaient, qu'il leur était impossible de ne pas fondre en larmes, et de n'être point abattus d'une longue et forte douleur, après avoir représenté des aventures pitoyables. Enfin l'Auditeur honnête homme, et capable des bonnes choses, entre dans tous les sentiments de la Personne théâtrale que touche ses inclinations. Il s'afflige quand elle pleure : il est gai lorsqu'elle est contente ; si elle gémit, il soupire ; il frémit si elle se fâche ; bref il suit tous les mouvements, et il ressent que son cœur est comme un champ de bataille, où la science du Poète fait combattre quand il lui plaît mille Passions tumultueuses, et plus fortes que la Raison.»

On doit enfin ajouter que la catharsis ou la purification par les larmes n'empêche pas le plaisir. La beauté du spectacle vient de la qualité de l'imitation.

3. Les fonctions de la tragédie

«Que développe la tragédie classique? Quel est son but ? Il semble que les enjeux de la tragédie classique puissent s'articuler autour de trois fonctions principales :

***Fonction rhétorique :** La principale fonction de la tragédie «est de plaire et de toucher», lit-on dans la préface de *Bérénice*. Marc Fumaroli (1980) l'a bien dit : le XVII^e siècle était l'âge de l'éloquence. Envisagé sous cet angle, on ne s'étonnera pas si l'un des enjeux de la tragédie classique, qui porte les marques de son temps, est lié à l'art de la parole. Il n'est évidemment pas de sentiment tragique sans émotion, et pas d'émotion sans persuasion. C'est notamment par le biais du grand style que s'obtiennent les résultats escomptés. On dira donc que ce sont les effets sonores de l'alexandrin, le rythme de la prosodie, la beauté du lexique et la forme du discours, l'organisation du tout et des parties, qui donnent au travail poétique son caractère littéraire puissant.

***Fonction morale ou cathartique:** Ce qui est dit, à ce sujet, de la tragédie attique peut être répété ici. Nous l'évoquions plus haut, la tragédie, qui est créée dans un contexte extrêmement religieux, est conçue pour éduquer à la foi chrétienne. Et puisque ce n'est qu'au moyen de la religion que l'on corrige le vice des hommes, la morale était un élément omniprésent dans le théâtre de la fatalité. Cette fonction thérapeutique ou éducative, répétons-le encore une fois, permet au spectateur de se débarrasser des émotions excessives qu'il éprouve dans la vie réelle et dont les conséquences sont fâcheuses.

***Fonction politique :** En cette époque extrêmement politisée qu'était le XVII^e siècle, le rapport entre la tragédie et le politique était du plus haut degré. Dans un environnement où la politique faisait partie de la morale, la tragédie ne pouvait être, bien entendu, qu'un instrument de «manipulation». Valoriser les principes idéologiques et culturels de la classe dominante était en effet l'une des tâches assignées à la dramaturgie classique française. Et cette mission dont elle est chargée est notamment rendue possible à travers le statut des personnages : le rôle politique qu'incarnent certains d'entre eux est sans conteste le garant de ladite dimension.

4.Exercices d'appropriation

Etude d'une tragédie de Racine : Andromaque (1667)

-Etude de l'acte d'exposition :

1. En quoi **la scène1 de l'acte1** est une scène d'exposition ?

2. Quelle issue laisse prévoir la conversation entre Oreste et Pylade ?

3. Lisez très attentivement la scène 4 de l'acte 1 puis dites :

*A quel dilemme Andromaque est-elle confrontée ? Comment le vit-elle ?

*Que pouvez-vous dire du comportement de Pyrrhus ? En lui, deux passions luttent l'une contre l'autre ? Lesquelles ?

*Dites lequel des deux est véritablement le captif de l'autre ? Comment pouvez-vous expliquer cela ?

*Expliquez précisément en quoi cette scène annonce-t-elle la fin tragique de la pièce.

Etude du nœud

Lisez la scène 8 de l'acte 3 puis expliquez :

1.En quoi cette scène constitue-t-elle le nœud tragique de la pièce?

2.En quoi Andromaque est-elle une héroïne tragique ? Remplit-elle, autrement dit, toutes les caractéristiques exigées par le théâtre classique ?

3. Le courage de cette femme est saisissant. Sur quoi s'appuie-t-elle pour ne pas céder au chantage de Pyrrhus ? Outre la bravoure et la résistance, quels autres thèmes ce personnage vous fait-il entendre ?

4.Pyrrhus est lui aussi un héros tragique. Est-il une victime ou un bourreau ?

Etude du dénouement

Lisez la scène 3 de l'acte 5 :

1.Ce dénouement est-il conforme aux règles de la tragédie classique ?

2.Trouvez-vous que cette scène inspire terreur et pitié ? Justifiez votre réponse.

3.Andromaque sort de cette rude épreuve triomphante. Elle est la seule à avoir échappé à la mort. Comment pouvez-vous expliquer cela ?

4. Andromaque répond-elle à La définition de la tragédie selon Aristote.

5. Quelle est la fonction principale de cette tragédie ?

TD 6,7, 8 : La comédie

Plan de la séance :

1. Définition de la comédie

2. Structure et éléments constitutifs de la comédie

3. Types de comiques

4. Exercice d'application

Quelques références bibliographiques

BOUVIER, David (2018). «Mémoire de la cité et la mémoire de la tragédie», *Penser la scène*, n°1, p.81-98.

CARRIERE, Jean-Claude (1979). *Le carnaval et la politique : une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, P.U.Franche-Comté. www.booksgoogle.dz
_ (1983). «Le carnaval et la politique : une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments», *Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité*, n°212, 2^{ème} édition, p.349-353. www.persee.fr

CONESA, Gabriel (1996), «Le style de la comédie», *Littérature classique*, n°28, p.95-109. www.persee.fr

EGEER, Emile (1849). *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs : Suivi de La poétique*, Paris : A.Durand.www.booksgoole.dz

GAIL, Jean François (1821). *Recherches sur la nature du culte de Bacchus en Grèce, et sur l'origine de la diversité de ses rites*, Paris : Gail Neveu, Collège Royal. www.booksgoogle.dz

GARAPON, Robert (1958). «La langue et le style des différents personnages du *Bourgeois gentilhomme*», *Le français moderne*, n°36.

GUARDIA, Jean de (2004). «La comédie est-elle possible ? Etude générique», *L'Annuaire théâtrale*, n°36, p.117-140. www.erudit.org

KARADIMOS, Dimitri (2009). *L'Art du comique*, France : Publibook. www.booksgoogle.dz

LACHENY, Marc (2015). *Littérature «d'en haut», littérature «d'en bas» ? : La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin : Frank& Timme GmbH.

LEMERCIER, Népomucène (1817). *Cours analytiques de littérature générale tel qu'il a été professé à l'Athénée de Paris*, vol.2, Paris : Nepveu. www.booksgoogle.dz

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte (2013). «Le vieillard amoureux, de la comédie à la tragédie», *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre de Corneille*, (Dir. Myriam Dufour-Maître), Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. Normandie, Mont-Saint-Aignan.

MOSSE, Claude (1998). *Le Dictionnaire de la civilisation grecque*, Bruxelles : Complexes. www.booksgoogle.dz

PERUS, Jean (1964). «La tragédie du Chevalier avare», *Revue des Etudes Slaves*, 43-1-4, p.35-42. www.persee.fr

Remarque préliminaire

Disons-le d'emblée, l'étude de la comédie tentée ici ne sera pas déployée dans toute son étendue. Dans les quelques pages qui vont suivre, nous nous limiterons à quelques éléments de caractérisation jugés susceptibles d'apporter des réponses aux questions soulevées par l'étudiant de première année licence. Soulignons aussi, pour expliquer pourquoi notre exposé sera relativement court, qu'une large part du traité aristotélicien consacrée à la comédie a disparue. Cette absence ainsi que la rareté de textes théoriques liés à la définition de ce genre rendent évidemment l'étude difficile. Le manque de sources sur le sujet a même fait sentir à certains que la comédie est, en termes de valeur esthétique, inférieure à la tragédie. (Marc Lacheny, 2015 :31) Il n'y a donc pas lieu de s'étonner, puisqu'on ne peut s'appuyer sur aucun texte théorique fondateur (Jean de Guardia, 2004) pour ramener le genre à ses contours précis, si la comédie se définit toujours par contraste avec la tragédie (Konrad Schoell, 1992:31). Pour cerner ce genre supposé laid, il faut, nous dit-on, se tourner vers le genre dominant

auquel il est rattaché et qu'on lui préfère. Une telle présentation des choses pourrait bien entendu laisser penser que la comédie est sans forme. Or cela est loin d'être le cas, car dans l'esprit de tout un chacun, la comédie est une histoire qui fait rire. En dépit du fait qu'elle soit inféodée au modèle dit noble, la comédie est un genre, ainsi que nous le verrons, fondé sur des critères clairs et nets qui n'admettent aucune discussion. Voyons cela d'un peu plus près.

1. Définition de la comédie

Commencer par un résumé rapide de la genèse de la comédie grecque antique d'où émerge le genre comique français du XVII^{ème} siècle nous semble nécessaire pour comprendre aisément la portée ainsi que les traits caractéristiques de ce dernier.

De l'origine de la comédie, Claude Mossé nous donne une idée assez claire (*Dictionnaire de la civilisation grecque*, 1998:119) : «La comédie grecque est née du *comôs*, chœur parlé et chanté qui accompagnait les cérémonies du culte de Dionysos. De nombreuses obscurités subsistent quant à ses débuts en Attique, mais aussi hors de l'Attique, à Mégare, en Sicile, à Sparte peut-être. On ne peut vraiment s'en faire une idée précise qu'avec la plus ancienne comédie d'Aristophane, les *Acharniens*, représentée en 425 avant J.-C.

[...] on distingue habituellement, précise-t-il, trois périodes dans l'histoire de la comédie attique : la comédie ancienne, représentée essentiellement par Aristophane, le seul auteur dont nous possédions une partie importante de l'œuvre ; la comédie moyenne, dont, à l'exception des deux dernières pièces d'Aristophane, nous n'avons que des fragments ; la comédie nouvelle enfin dont Ménandre est le principal représentant.»

On retiendra que la comédie où domine le rire provient du mot grec *Comos*. La comédie tire ainsi son origine des fêtes célébrées en l'honneur du dieu de la vigne. (Dimitri Karadimos, *L'Art du comique*, 2009:183)

On voit bien qu'à l'instar de la tragédie, la comédie est inspirée par le culte de Dionysos. Puisque leur origine est commune, comment distingue-t-on les deux formes ? La réponse, selon nous, se trouve dans ce passage :

«La tragédie et la comédie sont, à l'origine, nées d'improvisation. La tragédie remonte aux meneurs des dithyrambes, la comédie aux meneurs de chants phalliques comme ceux qui, aujourd'hui encore, existent traditionnellement dans beaucoup de cités.» (Jean-Claude Carrière, *Le carnaval et la politique*, 1979:33)

Les chants dont ils sont issus expliqueraient la différence entre les deux genres, car ce sont deux rituels dionysiaques différents : le premier, réservé à l'imitation du bon, est un chant lyrique en l'honneur des dieux ou des héros ; le second, associé à l'imitation du mauvais et dont la forme archaïque serait l'iambe, est une sorte de poésie satirique autour d'un personnage porteur de phallus. (Emile Egger, 1849:166)

Le dithyrambe, nous dit Jean François Gail (1821 : 223), était grave, pompeux et plein de majesté. Lié à la poésie épique, le chant dithyrambique, note Jean-Claude Carrière (1983), est voué à porter une réflexion «sérieuse» sur la destinée des héros. Le chant phallique, en revanche, explique-t-il, est de nature carnavalesque ; le *comos*, autrement dit, se réservait la fonction de parodie et de dérision.

Voici comment Aristote explique la différence: «l'origine de la division entre tragédie et comédie est qu'une partie des poètes ont préférés imiter par l'art les belles actions, et les hommes de ces actions, alors que d'autres poètes préféreraient imiter les actions de l'homme vil. Les premiers composaient des hymnes et les seconds des blâmes, ce qui est l'origine de la comédie.»

Reléguée, comme nous le disions, dans l'ombre de la tragédie, la comédie s'est vue attribuée le statut de genre mineur. Considérée comme l'esthétique du laid, elle n'a qu'une importance de second ordre. Rappelons avec David Bouvier (2018) que les auteurs comiques ne concourraient, lors des fêtes en l'honneur de Dionysos, que le dernier jour de la compétition. Calquée sur le modèle de son ancêtre attique, la comédie classique française «garde encore les habitudes que lui avaient transmises les mimes du chariot de Thespis». (Népomucène Lemercier, 1817:124) Héritière de la *Commedia dell'Arte*, elle est aussi regardée comme un «Genre moyen, aux personnages «bas », à l'action «commune et enjouée», et au style «médiocre» Marie-Claude Canova (*La comédie*, 1993)

2. Structure et éléments constitutifs de la comédie

Ces vers de la poétique de Boileau, qu'on le remarque bien, nous donne une connaissance claire du genre :

*Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs ;
Mais son emploi n'est pas d'aller, dans une place,*

*De mots sales et bas charmer la populace.
Il faut que ses acteurs badinent noblement ;
Que son nœud bien formé se dénoue aisément ;
Que l'action, marchant où la raison la guide
Ne se perde jamais dans une scène vide ;
Que son style humble et doux se relève à propos ;
Que ses discours partout fertiles en bons mots,
Soient pleins de passions linement maniées,
Et les scènes toujours l'une à l'autre liées. (L'Art poétique, Chant III, 1674)*

Outre le respect scrupuleux des règles de l'unité de ton et de l'action formulées dans ces lignes, outre le respect de la forme noble en cinq actes et en vers exigée par la théorie classique, les caractéristiques de la comédie classique peuvent être réduites à celles-ci :

-un style simple, voire bas, proche du parler quotidien. En effet, reconnaissons-le, «Un sujet comique ne demande pas des vers nobles et pompeux comme ceux de la tragédie» (*Œuvres d'Horace en Latin*, 1735 : 26) Reconnaissons également l'importance que représente les nombreuses exclamations qui appartiennent en propre à la comédie et dont le seul but est de renforcer l'expressivité du spectacle comique. Comme il se doit, ce style des conversations s'exprime non seulement au moyen du vocabulaire, mais aussi de diverses exclamations qui permettent aux comédiens de précieux effets d'intonation et d'inflexion. (Gabriel Conesa, *Le style de la comédie*, 1996)

«On répète communément que Molière n'a pas de style propre, mais prend le style de chacun de ses personnage» fait remarquer Robert Garapon (1958 : 103) Boileau, sans doute un peu trop sévère avec son ami Molière, trouvait aussi qu'il poussait au dernier terme les traits des personnages:

*Si, moins ami du peuple en ses doctes peintures,
Il n'eût pas fait souvent grimacer ses figures,
Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin*

A la lecture de ces vers, on comprend que la comédie a pour ambition la caractérisation des personnages. On se doute bien qu'une certaine façon de parler est très significative : elle est censée identifier le type et le rôle du personnage. Une chose est sûre, quel qu'il soit, quelle que soit sa vision du monde, susciter le rire est sa raison fondamentale d'être sur la scène.

-des personnages aux traits exagérés ou déformés. «On n'avait jamais vu jusque-là que la Comédie fût rire sans Personnages ridicules, tels que les Valets bouffons, les Parasites, les Capitans, les Docteurs, etc.» disait Corneille. (Cité dans *Le vieillard amoureux, de la comédie à la tragédie* de Bénédicte Louvat-Molozay, 2013)

En tant que texte à vocation comique, la comédie met en scène des personnages affublés de noms, de physionomies et de comportements suscitant le rire. Ces personnages aux apparences les plus absurdes sont souvent des caricatures en lesquelles le lecteur averti peut reconnaître des portraits issus de la réalité sociale.

Les tabous linguistiques et sociaux, les parodies des comportements, sur lesquels se brode la comédie sont aussi une source féconde du comique. Ce procédé qui aboutit systématiquement au triomphe de ce registre implique «toutes les formes qui supposent peu d'élégance dans les images et peu de délicatesse dans l'expression.» (G. de Staël-Holstein, *Préface de De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 2e éd.)

-un sujet emprunté à la vie quotidienne : Contrairement à la tragédie qui puise ses sujets dans l'Histoire ou la Mythologie, la comédie, elle, trouve ses sujets dans ce qui se passe dans la vie tous les jours. Le spectacle, par le truchement du ridicule, invite à réfléchir sur des thématiques traitant des écarts par rapport à la norme commune. La jalousie, l'hypocrisie, la fourberie, la flatterie, la vanité, à titre d'exemple, sont des thèmes qui ne peuvent être traités sur le mode tragique. Ce sont des défauts du comportement humain dont le traitement ne débouche pas sur de grands événements. «L'avarice, dans la tradition dramatique, souligne Jean Pérus (1964) n'est pas «tragique» : elle n'a pas la dignité de passion. On ne met pas en action l'avarice, on fait le portrait de l'avare. Une telle étude de « caractère » appartient au genre comique. Malgré les incidences et les conséquences douloureuses de l'avarice d'Harpagon, Molière s'applique à faire rire.»

-un dénouement heureux et joyeux. Le dénouement est considéré comme l'un des critères essentiels déterminant le genre de la pièce théâtrale. «La condition du dénouement, déclare Népomucène Lemerrier (op.cit. : 333), suit nécessairement celles de l'ordre des scènes et de l'ordre des actes. Le dénouement comique est comme dans la tragédie la conclusion naturelle de tous les intérêts de la fable (...) nous désignons par dénouement

heureux celui qui tourne simplement à la satisfaction du personnage principal ou du principal intérêt du spectateur.»

Voici un tableau de comparaison des deux genres :

	La tragédie	La comédie
-Le sujet de la pièce	-Tiré de l'Histoire antique notamment	- Puisé dans la vie quotidienne
-Les personnages	-De rang social élevé (des nobles : roi, héros,..)	-De condition moyenne (des bourgeois surtout)
-Le dénouement	-Malheureux	-Heureux
-Réaction du public	- Les pleurs	-Le rire

3. Les types de comique

Dans *Le Tartuffe de Molière* (2011 : 21-22) de Kathy Jusseret, nous lisons : «On dénombre quatre types de comique au théâtre, qui se retrouvent tous dans *Le Tartuffe*». Parce que l'explication proposée par l'auteure est assez claire et parce qu'elle est à la portée du plus grand nombre d'apprenants, nous avons jugé utile de la reprendre dans son entièreté. Il s'agit donc du comique :

***de geste** : le rire est provoqué par les gestes des comédiens (pour le lecteur de la pièce, l'information est donnée dans les didascalies), c'est-à-dire par les mimiques, les grimaces, les vêtements et les accessoires, par exemple la gifle manquée d'Orgon à Dorine (Acte I, scène 1) ;

***de caractère** : le caractère du personnage, ses vices, idées ou traits moraux, provoquent le rire. Ici, Tartuffe, personnage à deux visages, se ridiculise lorsqu'il joue le dévot tout en séduisant Elmire (Acte III, scène 3) ;

***de situation** : le comique vient de la situation incongrue dans laquelle se trouvent les personnages (rebondissements, coïncidences, quiproquos, etc.). Ainsi, Tartuffe déclare avec

éloquence son désir pour Elmire alors qu'Orgon est caché sous la table (Acte IV, scène 4,5, 6) ;

***de mots** : les paroles prononcées par les comédiens provoquent le rire (déformations, jargon, exagération, jeux de mots, répétitions, etc.), comme par exemple lorsque Dorine informe Orgon sur la maladie d'Elmire et qu'il ne cesse de répéter «Le pauvre homme» en pensant à Tartuffe, alors que ce dernier se porte à merveille (Acte I, scène 4)»

4. Exercice d'application (pour ne pas dépasser le nombre de pages autorisées, nous nous limitons ici à deux exercices que l'étudiant pourra évidemment multiplier en changeant de corpus) :

Exercice 1 : Lisez la pièce de Molière, *L'Avare* (1668), en vous intéressant au personnage d'Harpagon.

La question principale : En quoi est-il un personnage de comédie ?

Pour vous aider à répondre à la question posée, **voici des questions détaillées** :

1. Comment trouvez-vous le personnage d'Harpagon ? Est-il un père digne ?
2. Quelles idées a-t-il des liens familiaux ? Quels projets de mariage met-il en œuvre pour ses enfants ? Que pense-t-il du mariage ?
3. Comment se comporte-t-il avec la Flèche (acte 1, scène 3) ? De quoi le soupçonne-t-il ?
4. Porte-t-il bien son nom ?
5. Que trouvez-vous ridicule chez ce personnage ? Vous fait-il rire ?

Exercice 2 :

Les femmes savantes est une comédie que Molière a créée en 1672. Lisez précisément l'acte 2, scène 6, puis répondez aux questions suivantes :

1. Quel est le sujet principal de la pièce ? Est-il toujours d'actualité ?
2. Comparez l'expression de Philaminte et de Martine et dites en quoi leur façon de s'exprimer est-elle amusante ?
3. Repérez tous les passages qui suscitent le rire. A quels types de comique (mots, gestes, caractère, situation) correspondent-ils ?

TD 9,10, 11 :La tragi-comédie

L'espace réduit de ce polycopié ne permettant pas de développer ce cours, nous nous contentons, afin d'aiguiller l'étudiant et le pousser à chercher, de proposer ici cette définition englobante :

«Le poème Dramatique se divise ordinairement en Tragédie et Comédie. Tragédie n'est autre chose que la représentation d'une aventure héroïque dans la misère (...) La Comédie est une représentation d'une fortune privée sans aucun danger de la vie (...) De la définition de la Tragédie et de la Comédie on peut aisément tirer celle de la Tragi-Comédie qui n'est rien qu'une composition de l'une et de l'autre.» (Jean de Mairet, Préface de *La Silvanire* (1630).

Compte tenu des points communs qui lient la tragi-comédie aux deux grands genres, nous nous contentons de citer ici quelques définitions permettant de mettre en avant les caractéristiques fondamentales de ce théâtre.

Pour approfondir ses connaissances en la matière, il est conseillé à l'étudiant de première année de lire attentivement et intégralement les documents, d'accès facile, d'Hélène BABY dont voici les liens :

<file:///C:/Users/user/Downloads/loxias-105.pdf>

https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_2004_num_51_1_2016