

Le rythme dans la poésie d'Albert Lozeau. Contribution à l'étude du vers régulier symboliste

Michel Lemaire

Volume 22, Number 2 (65), Winter 1997

Henri-Raymond Casgrain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201306ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201306ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lemaire, M. (1997). Le rythme dans la poésie d'Albert Lozeau. Contribution à l'étude du vers régulier symboliste. *Voix et Images*, 22(2), 355–375.
<https://doi.org/10.7202/201306ar>

Article abstract

Abstract

This article on Québécois poet Albert Lozeau (1878-1924) locates his work in relation to French versification as it evolved from the Romantics to the Symbolists. As heir to the French Symbolists' attempts to free regular verse, Lozeau developed a verse technique marked by varied trimeters and a complex use of enjambment at the caesura. His musical lines are remarkable for their fluidity, expressiveness and murmured softness.

Le rythme dans la poésie d'Albert Lozeau. Contribution à l'étude du vers régulier symboliste

Michel Lemaire, Université d'Ottawa

Cet article étudie l'œuvre du poète québécois Albert Lozeau (1878-1924) en la situant dans le cadre de l'évolution de la versification française du romantisme au symbolisme. Héritier des recherches du symbolisme français visant une libération du vers régulier, Lozeau a développé une technique du vers marquée par l'utilisation de trimètres variés et par un emploi complexe des enjambements sur la césure. Il a ainsi créé un vers musical remarquable par sa fluidité, son expressivité et sa douceur murmurée.

Contexte historique

Ce n'est pas sans raisons que l'œuvre poétique d'Albert Lozeau est peu lue aujourd'hui. Les poèmes patriotiques de *Lauriers et feuilles d'érable* n'intéressent pas plus notre époque que les tirades composées pour soutenir l'effort de guerre entre 1914 et 1918. Et la poésie sentimentale qui fit sa renommée de son vivant peut paraître insipide ou, du moins, trop bien élevée. Cependant, on oublie en même temps — à tort, à mon avis — une poésie intimiste d'une remarquable subtilité. Lozeau sait dire le mal de vivre avec une retenue qui peut tromper le lecteur trop hâtif : pas de cris ni d'éclats, un murmure musical, une « chanson grise », mais aussi une précision dans l'expression des sentiments, une force dans la nouveauté des images. Il ne s'agit pas simplement de la narration d'une vie lamentable, confinée à un fauteuil roulant poussé devant une fenêtre ; cette poésie est surtout l'instrument d'une recherche spirituelle. Le sentimentalisme de Lozeau, son acceptation chrétienne de sa situation d'handicapé et de la condition humaine générale, ne doivent pas masquer l'étude qu'il nous offre de la violence du désir — désir amoureux, esthétique, métaphysique —, désir de plénitude devant le vide de l'existence. Les deux premiers recueils d'Albert Lozeau, *L'Âme solitaire* de 1907 et *Le Miroir des jours* de 1912¹, expriment

ce désir avec une intensité intérieure et un art consommé tout à fait neufs dans la littérature québécoise au début du xx^e siècle.

Cette subtilité de la poésie d'Albert Lozeau est fondée sur une nouvelle technique du vers. Lozeau a su remarquablement exploiter les potentialités d'un nouvel instrument musical mis au point en France dans la seconde moitié du xix^e siècle : le vers régulier symboliste. Même si le poète se réclame de Ronsard et de Musset plus que de Baudelaire et de Verlaine², il me paraît évident, à l'analyse, que le vers de Lozeau constitue un aboutissement remarquable de cette évolution technique qui a métamorphosé le vers français — et en particulier l'alexandrin — du romantisme au symbolisme. Lozeau se rapproche de Ronsard et de Musset par son discours sur la femme et l'amour, mais il a forgé son instrument poétique à l'étude de la poésie postérieure, de Baudelaire à Rodenbach en passant par Sully Prudhomme et Verlaine.

La connaissance que Lozeau possède de la poésie de son temps me paraît tout à fait exceptionnelle, surtout si on se rappelle qu'il s'agit d'un autodidacte, jeté hors de l'école par la maladie, confiné à son lit puis à son fauteuil roulant pour le reste de ses jours. Lozeau ne se contente pas de copier ou de pasticher la poésie française, il a véritablement assimilé certaines trouvailles des poètes symbolistes pour se créer un vers extrêmement flexible et nuancé dont il saura jouer pour traduire sa vie intérieure. Cette qualité de Lozeau en tant que technicien du vers est sans doute une raison pour laquelle le critique parisien Charles ab der Halden remarqua sa production poétique et décida de publier *L'Âme solitaire* à Paris en 1907³. Lozeau est ainsi entré naturellement dans ce courant central de la poésie symboliste qui est d'être, pour l'essentiel, une poésie sentimentale et musicale, le drame sentimental n'étant plus l'objet d'un discours comme chez les romantiques mais d'une évocation par le biais d'une utilisation musicale du langage. Selon la formule de Paul Valéry, « ce qui fut baptisé : le *Symbolisme*, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de "reprandre à la Musique leur bien". Le secret de ce mouvement n'est

1. Je citerai les poèmes de Lozeau d'après l'édition des *Poésies complètes*, œuvre en trois volumes publiée à Montréal par les éditions du journal *Le Devoir: L'Âme solitaire* (1902-1907), 1925 (dorénavant, toute citation tirée de ce recueil sera identifiée par le sigle *AS*, suivi du folio), *Le Miroir des jours* (1907-1912), 1925 (dorénavant, toute citation tirée de ce recueil sera identifiée par le sigle *MJ*, suivi du folio), *Les Images du pays*, précédées de *Lauriers et feuilles d'érable*, 1926 (dorénavant *IP* et *LF* respectivement, suivis du folio).
2. «Et j'ai Musset pour maître et pour Muse la femme» (*AS*, p. 5); «En lisant Ronsard» (*MJ*, p. 189); «À Baudelaire» (*AS*, p. 223); «En marge de Verlaine» (*MJ*, p. 194).
3. «Il a lu, beaucoup lu, et bien lu, quoiqu'il en dise. Il a peu à peu formé son goût à la fréquentation des maîtres. Il a compris nos poètes comme il faut les comprendre, par le cœur [...]» (Charles ab der Halden, *Nouvelles Études de littérature canadienne française*, Paris, F. R. de Rudeval, 1907, p. 324).

pas autre⁴». Avec humilité et humour, Lozeau, lui, écrit en tête de son premier recueil :

Je suis un ignorant. Je ne sais pas ma langue. Je balbutie en vers assez harmonieux (j'adore la musique), souples et lâches. Je n'ai pas d'idées. Je rêve et ne pense pas. J'imagine, je n'observe pas. J'exprime des sentiments que je ressentirais. Il m'est parfois arrivé d'en exprimer que j'ai ressentis. J'ai vu des arbres à travers des fenêtres. [...] Je suis resté neuf ans les pieds à la même hauteur que la tête : ça m'a enseigné l'humilité. J'ai rimé pour tuer le temps, qui me tuait par revanche... [...] C'est par des bouquins que me passaient mes amis, que je me suis mis au courant et que le mal de rimer m'a pris. Je dis le mal de rimer, mais pour moi ce n'était pas un mal, c'était plutôt un bien, qui m'a, je le crois sincèrement, arraché au désespoir et à la mort⁵.

«Des bouquins que me passaient mes amis»... L'effervescence qui se manifeste dans les milieux littéraires de Montréal à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle a déjà été notée. Les activités de l'École littéraire de Montréal constituèrent sans doute un catalyseur. Un poète comme Lozeau, qui n'y participa jamais en raison de sa condition, recevait néanmoins chez lui des amis écrivains, et Charles Gill devait avoir beaucoup de succès en racontant son séjour à Paris et sa rencontre avec Paul Verlaine. Je dirais qu'il s'est produit une sorte de rattrapage littéraire : une boulimie de lecture, en désordre, de la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle, littérature plus ou moins sulfureuse (Baudelaire, Verlaine) et donc d'autant plus excitante puisque le scandale moral s'ajoutait à la nouveauté littéraire. En 1898, le professeur français René Doumic donnait, à l'Université Laval de Montréal, une série de conférences sur la poésie du XIX^e siècle. Il y critiquait la poésie contemporaine, «tentative pour vider la poésie des idées et des sentiments et pour substituer à ce qui avait été appelé la poésie jusque-là je ne sais quelle musique [...]», et attaquait en particulier Mallarmé et Verlaine⁶. Mais le mal était déjà fait : journaux et revues multipliaient les publications de poèmes parnassiens et symbolistes, les jeunes poètes fouillaient les librairies pour découvrir cette nouvelle littérature. Ainsi, Edouard Massicotte, membre de l'École littéraire, possédait déjà tous les livres de Verlaine et avait raconté avec moult détails sa découverte de l'œuvre du poète maudit :

C'était en 1890. Selon ma relativement vieille habitude, je me délectais à feuilleter les livres dans la maison Beauchemin et Fils un samedi après-midi. [...] Tout à coup : je saisis un livre qui m'étonna. Il porta [*sic*] pour titre «Paul Verlaine» [...] C'était une biographie d'un soi-disant poète par Charles Morice, un auteur inconnu [...]. J'interpellai un des commis, homme assez versé dans

4. Paul Valéry, «Avant-propos à la connaissance de la déesse», *Variété, Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», vol. I, p. 1272.
5. Albert Lozeau, dans la «Note de l'éditeur» de l'édition de 1907 de *L'Âme solitaire* (Paris, F. R. de Rudeval et Montréal, Librairie Beauchemin, p. I, II, III).
6. René Doumic, cité par Paul Wyczynski dans *Nelligan. 1879-1941. Biographie*, Montréal, Fides, 1987, p. 216-217.

la connaissance des œuvres littéraires [...] et il m'expliqua que ce volume leur avait été envoyé à titre gratuit, qu'il n'avait jamais été demandé, que ce poète était complètement inconnu dans le pays [...] Ce livre fut pour moi un révélation. J'avais trouvé un poète selon mon cœur [...] Je suis [...] un fervent admirateur de ce bizarre écrivain⁷.

Aboutissement d'un siècle de libération progressive du système contraignant que constituait la versification régulière française, le travail de Verlaine se situe essentiellement au niveau du vers. La structure du poème est peu touchée : l'enchaînement de quatrains, le sonnet (souvent irrégulier) sont toujours les deux patrons les plus fréquents. Lozeau, qui dit avoir le souffle court⁸, privilégie le sonnet, de même que le douzain d'alexandrins à rimes plates et la suite de quatre quatrains d'alexandrins. Autant de formes qui n'ont rien de révolutionnaire. De même, d'un côté de l'océan comme de l'autre, les poèmes en strophes hétérométriques sont relativement peu nombreux. La variété du rythme sera atteinte, dans la poésie symboliste, par le jeu des enjambements, avant de reposer sur le vers libre. Chez Lozeau, les structures hétérométriques sont rares, mais le poème «Après la pluie» (*IP*, p. 231), construit sur quatre strophes 7/7/3/7/7/4, offre un bel exemple de ce que Lozeau aurait pu en tirer :

La fleur d'eau vivé trop pleine
 Penche et se vide à l'haleine
 Du vent frais,
 Et le papillon qui n'ose
 S'y poser déjà, s'y pose
 Lent et secret.

L'invention s'inscrit au niveau du vers, par l'emploi du vers impair, d'une part, et par la déstructuration de l'alexandrin, d'autre part. Lozeau utilise peu les vers impairs ; son mètre de prédilection est l'alexandrin, et c'est là qu'on peut découvrir l'originalité et le vrai talent du poète. Comme Verlaine, Lozeau pratiquera toujours le vers compté et rimé ; comme lui, il brisera les structures traditionnelles du mètre, le délivrant de ses chaînes, comme on disait alors, lui donnant une souplesse plus expressive que la rigidité classique, une flexibilité plus adaptée aux complexités de l'âme moderne, pour reprendre un autre cliché de l'époque.

En 1909, Lozeau publie dans *Le Nationaliste* un art poétique intitulé «Liberté!» d'une grandiloquence qui n'est pas dans sa manière habituelle⁹ :

La poésie expire en proie aux règles dures,
 Et voilà trois cents ans que son supplice dure!

7. Cité par Paul Wyczynski, *Émile Nelligan. Sources et originalité de son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1960, p. 55.

8. «J'écris des sonnets de préférence, parce que j'ai l'haleine assez courte.» «Note de l'éditeur», *L'Âme solitaire*, édition de 1907, p. II.

9. Albert Lozeau, «Liberté!», *Le Nationaliste*, 6^e année, n^o 11, 9 mai 1909, p. 3.

Ses liens oppressifs enfin vont éclater,
Esclave, elle apprendra ce qu'est la liberté!

Le poème est précédé, en exergue, d'une longue citation de Sully Prudhomme tirée de sa préface à *L'Anthologie des poètes français contemporains* de G. Walch¹⁰. Dans ces lignes, Sully Prudhomme dénonce certaines règles « excessives » de la versification française : l'interdiction de l'hiatus, l'accord du nombre des mots à la rime, l'alternance du genre des rimes. Ses critiques, on le voit, sont très limitées, surtout en ce début de xx^e siècle où le système, dans son ensemble, a été remis en cause par le vers libre. Mais Lozeau, réclamant plus de liberté, lui, à l'intérieur du système¹², s'appuie donc sur cette autorité — Sully Prudhomme, membre de l'Académie française, premier prix Nobel de littérature en 1901, est plus présentable que cet ivrogne de Verlaine — pour défendre sa cause. Sans trop se préoccuper que la citation soit prise hors contexte, d'une préface où Sully Prudhomme admettait ces excès du système du bout des lèvres, dans le cours d'une défense du vers régulier parnassien le plus strict et d'un rejet des recherches symbolistes.

Néanmoins, Lozeau, ainsi bien protégé, peut présenter son analyse de la situation : les grands romantiques ont tout dit ! la rime « demande le divorce » ! nous ne sommes plus à la hauteur (thème typique de la rhétorique décadente). Que faire alors ? La versification traditionnelle nous enferme dans son carcan :

Pour exprimer enfin le bien, le vrai, le beau,
Il nous faut désormais un instrument nouveau.
[...]
Quand la règle a vaincu, l'idée est en déroute,
Se mirant dans le vers, la pensée a des doutes.
Le rêve, qui battait des ailes, en plein vol,
Marche, lourd de fatigue et d'ennui, sur le sol.
Oui, c'est le cœur qui souffre, oui, c'est le cœur qui saigne,
Mais il n'y paraît rien, puisque la règle règne !

Va-t-on enfin prendre la Bastille et guillotiner Boileau ? En est-on arrivé à rejeter toute règle ? Non. Sully Prudhomme vient à la rescousse :

Eh bien ! Sully Prudhomme, artiste au verbe pur,
[...]
Tu pris la poésie opprimée en pitié,
Et voulus que, vivante et belle, elle fût libre,
Et pût vibrer à l'aise et de toutes ses fibres !
Maître, nous garderons le rythme essentiel,

-
10. G. Walch, *Anthologie des poètes français contemporains. Le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866 à nos jours)*, Paris, Delagrave, (s.d.) (première édition sans doute de 1906), 3 vol. (suivis de deux volumes sous la direction de Pascal Bonetti).
11. « Dans tous ces poèmes, j'ai observé les lois si raisonnables de la versification traditionnelle, ne me permettant que les rares licences autorisées par les maîtres [...] » Albert Lozeau, « Note de l'auteur », *L'Âme solitaire*, édition de 1925, p. XXIV.

Ces deux ailes du vers pour s'envoler au ciel,
 Mais — que Boileau, critique excellent, nous pardonne! —
 Nous allons profiter des biens que tu nous donnes¹²!

Quelle étonnante timidité! Sully Prudhomme en chef de file libertaire! Bien sûr, Lozeau est un bon petit bourgeois; ce n'est pas un bohème comme Émile Nelligan ou Charles Gill. Que la poésie donc puisse «vibrer à l'aise», portée par les «deux ailes» — «rythme essentiel» — que forment les deux hémistiches égaux de l'alexandrin. Quel surprenant refus de proclamer ouvertement toute la liberté déjà prise par Lozeau lui-même à l'intérieur du système! Son vers n'est plus cet alexandrin timoré que prône Sully Prudhomme. Est-il aveugle ou prudent? Lui qui vient de multiplier dans ce même poème les trimètres et les enjambements sur la césure. Il est prudent et respectueux. Lui à qui l'abbé Charbonnier, «Docteur ès lettres de l'Université de France, Lauréat de l'Académie française¹³», reprochera encore (en 1925!), dans la préface à ses *Poésies complètes*, de n'avoir pas respecté scrupuleusement toutes les règles :

Il a été tenté, à certaines heures, de renouveler sa métrique par des infractions aux lois de la césure et de la rime : on rencontre de ci de là, des séries de rimes féminines qui se répètent exclusivement tout au long d'une strophe. Qu'il nous soit permis de ne pas souscrire à ces fâcheuses nouveautés¹⁴.

Loin de lui reprocher ses audaces, nous allons tenter de les étudier avec quelque précision, afin de redécouvrir, derrière le poète, un technicien très conscient de son art.

Évolution du trimètre

Le déclencheur de l'évolution rythmique de l'alexandrin au xx^e siècle fut l'apparition du trimètre en tant qu'élément constituant du système rythmique du vers français. Son utilisation à la fin du siècle ne cause plus ni surprise ni esclandre. Il est donc nécessaire d'analyser de plus près les diverses formes qu'il a prises, afin de mieux mesurer son impact dans la poésie symboliste. Le trimètre se fonde sur un déplacement du poids relatif des coupes internes de l'alexandrin : la coupe principale après le sixième pied¹⁵ devenant moins importante que les coupes en quatrième et huitième positions. Le vers ainsi divisé 4/4/4 devient, au cours du

12. Albert Lozeau, «Liberté», *loc. cit.*, p. 3.

13. Félix Charbonnier, «Préface», dans Albert Lozeau, *L'Âme solitaire*, édition de 1925, p. XXII.

14. *Ibid.*, p. XX.

15. Je conserve le terme de «pied» qui me paraît toujours utile, non pas dans son sens latin, bien sûr, qui n'a aucune pertinence en français, mais pour distinguer les syllabes métriques, celles qui entrent dans la mesure du vers, des autres. Appeler un alexandrin un «12-syllabes» est trompeur puisque ce vers peut contenir treize ou quatorze syllabes même si seules douze syllabes comptent dans le mètre.

siècle, un véritable mètre intégré dans le système de la versification française, avec ses règles et ses effets stylistiques particuliers. On a même pu considérer les deux coupes en quatrième et huitième positions comme de véritables césures. Si on donne à « césure » le sens de coupe imposée dans la définition du mètre¹⁶, ce sont effectivement des césures ; cependant la règle de césure concernant le contenu syllabique du septième pied (interdiction du E post-tonique à moins qu'il ne soit élidé) ne s'est jamais appliquée aux coupes quatrième et huitième du trimètre : les trois parties du trimètre n'ont donc jamais acquis l'indépendance métrique des deux hémistiches.

Le trimètre romantique typique oppose trois groupes syntaxiques équivalents : appositions ou du moins juxtapositions de syntagmes semblables. Sa fonction stylistique est, le plus souvent, de provoquer une rupture du rythme 6/6 établi par les alexandrins précédents et d'amener une ouverture du rythme (souvent accompagnée chez Victor Hugo d'un sentiment d'élévation). Ce genre de trimètre fortement structuré est extrêmement rare dans la poésie d'Albert Lozeau. En voici un exemple :

Brises de mai, / ruisseaux errants, / soupirs de femme. (MJ, p. 45)

Les quelques autres exemples qu'on peut trouver présentent en sixième position un mot difficilement accentuable, procédé que Victor Hugo aurait refusé :

Sans une ro/se, sans un pleur, / sans un flambeau... (MJ, p. 182)

Légèrement plus fréquents sont les trimètres dont seules les deux premières mesures sont semblables :

De vos regards, / de votre bou/che : je vous aime! (MJ, p. 155)

La terre est rouge / et le ciel noir ; / le canon gronde. (LF, p. 21)

Vous qui pleurez, / vous qui souffrez, / venez à moi!... (LF, p. 90)

Le ciel est bleu, / le vent léger, / la neige fond. (IP, p. 165)

Cependant de tels vers, même aussi fortement structurés que ceux-ci, n'ont pas le même effet de contraste que chez Hugo : ils se mêlent naturellement aux autres alexandrins pour faire varier le rythme sans le briser. Un trimètre aussi net que celui-ci, par exemple :

Et pour jamais, / ô cœur blessé, / que te faut-il? (MJ, p. 123)

qui termine une strophe, comme souvent chez Hugo, ne provoque pas un effet de contraste similaire parce que les vers précédents n'étaient pas des tétramètres rigides d'un rythme clairement divergent.

16. La définition de la césure est difficile. Elle ne correspond pas nécessairement à la division grammaticale la plus importante du vers. Mais le fait qu'elle soit normalisée dans le système de la versification régulière, en fait un élément rythmique majeur : le lecteur attend la césure et la marque autant qu'il est possible.

D'ailleurs, le trimètre le plus fréquent chez Lozeau n'est pas construit sur des syntagmes aussi distincts. Composé de trois syntagmes de nature diverse, son rythme sera donc beaucoup plus fluide :

Comme une rose, / un jour d'octo/bre, défaillant. (MJ, p. 134)

Et qu'il succombe / aux cils baissés / de vos paupières! (MJ, p. 135)

Elle revint, / jolie et douce, / et me parla. (MJ, p. 153)

J'écouterais, / les yeux fermés / avec délice. (MJ, p. 174)

Souvent, on le constate, une seule pause en quatrième ou en huitième position est marquée, et le sens seul indique une lecture en trimètre. Exemples de pause quatrième :

Comme un plongeur, / sous l'onde immen/se qui déferle. (AS, p. 18)

Mais prenez garde! / Un jour arrive / où la beauté. (MJ, p. 155)

Et, plus fréquente, de pause huitième :

Dans l'océan / du ciel d'avril, / gonflant leurs voiles. (MJ, p. 11)

Comme on contemple / un ciel lointain, / sans un désir. (MJ, p. 116)

Comme une pierre / en l'eau jetée, / où le ciel luit. (MJ, p. 138)

Si j'ai menti / d'un mot douteux, / je le retranche. (JP, p. 281)

Ce type de trimètre place une syllabe accentuable en sixième position : dernière syllabe masculine¹⁷ d'un mot plein qui pourrait être accentuée si sa position à l'intérieur d'un syntagme n'effaçait cet accent au profit de l'accent tonique syntagmatique. On a dit que la césure était conservée « pour l'œil », que l'emploi de ce genre de trimètre traduisait un manque d'audace de la part des poètes qui sauvaient les apparences de la césure. S'il s'agit de timidité, les poètes symbolistes, et Lozeau en particulier, franchiront rapidement le pas et n'hésiteront jamais à placer en sixième position un mot-outil normalement non accentuable. C'est d'ailleurs le type de trimètre le plus fréquent chez Lozeau. Régulièrement, dans ses poèmes, on peut découvrir en sixième position, un article ou un démonstratif :

Mon rêve meurt, / dans la tristes/se se noyant. (MJ, p. 134)

Mais je suis seul / par ce matin / qui chante et rit. (MJ, p. 174)

Laisse traîner / comme un lambeau / de crépuscule. (MJ, p. 217)

Et c'est déjà / comme un parfum / de saison morte... (JP, p. 201)

Une préposition :

Qui nous prit l'âme / avec douceur, / sans la blesser! (MJ, p. 167)

Sur des canaux / et dans la brume / aux plis flottants. (MJ, p. 185)

Des multitu/des de reflets / et d'étincelles. (JP, p. 243)

17. Sur les concepts de E masculin ou féminin et de syllabe masculine ou féminine, voir Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982, p. 135 sq.

En fait, toutes les catégories d'outils grammaticaux :

- Pour leur voyage, / ils sont partis / dès le matin. (MJ, p. 11)
 Je ne puis pas / ne pas t'aimer / sans repentir! (MJ, p. 93)
 Et moi qui l'aime / et qui connais / ses labeurs sourds. (MJ, p. 105)
 Que je vous aime, / et que voici / venir l'absence. (MJ, p. 146)

L'ultime étape de l'émancipation du trimètre par rapport à la césure et au rythme 6/6 qu'elle marque, est le positionnement d'un mot à cheval sur cette sixième position. On se souvient du vers de Verlaine :

Et la tigresse épou – vantable d'Hyrkanie¹⁸,

remarqué par le jeune Rimbaud dans une lettre de 1870¹⁹. Rimbaud, que les audaces étaient loin d'effrayer, apprécie cette « forte licence ». Il nous offre alors un témoignage intéressant sur la perception du trimètre à l'époque. Les symbolistes, par la suite, ne se priveront pas de cette construction, bien propre à choquer les académiciens qui lèveront les bras au ciel en criant au vers désarticulé. Les trimètres de Lozeau qui présentent ce procédé me paraissent au contraire remarquablement mélodieux :

- Astres éteints / ressurgissant / au fond des soirs! (MJ, p. 30)
 Et s'envelop/pe lentement, / sans se ternir. (MJ, p. 37)
 Elles traver/sent l'infini / de longs frissons. (MJ, p. 47)
 Une fraîcheur /délicieu/se se propage. (MJ, p. 55)
 Avec angoisse, / interrogeant / votre miroir. (MJ, p. 148)

La césure s'est effacée et le trimètre a développé complètement sa fonction de variation rythmique. On ne s'interroge même plus, devant la douceur et le naturel de tels vers, sur la pertinence d'une lecture 6/6 :

- Elles se font / des compliments / sur leurs toilettes. (AS, p. 15)
 Un vœu profond / de n'être plus, / infiniment²⁰. (MJ, p. 73)
 Je me tenais, / comme endormi, / les yeux fermés... (MJ, p. 166)
 Je l'aurais prise / et respirée, / entre mes mains. (IP, p. 279)

Il n'empêche que ces vers ne constituent jamais le mètre unique ou même le mètre dominant d'un poème. Le trimètre ne deviendra jamais un mètre autonome. Sa fonction demeure de créer un contraste par rapport au rythme 6/6 traditionnel, que ce rythme de base soit établi dans le

18. Paul Verlaine, « Dans la grotte », *Fêtes galantes, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 109. Dans un vers comme celui-ci, il me semble qu'on doit admettre que la césure s'efface, sauf si la division du mot provoquée par son maintien amène un effet stylistique. Verlaine utilise parfois ce procédé pour faire de l'humour.

19. Arthur Rimbaud, lettre à Georges Izambard du 25 août 1870, *Correspondance, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 259. Je reproduis le vers tel que Rimbaud le donne dans sa lettre.

20. Remarquer le E féminin non élié en septième position.

poème même par les vers précédents ou qu'il doive être récupéré dans un contexte plus large. Le magnifique début du poème «L'Attente» en est un bel exemple :

Mon cœur est maintenant // ouvert comme une porte.
Il vous attend, / ma Bien-Aimée : / y viendrez-vous²¹? (AS, p. 9)

Jusqu'à maintenant, j'ai considéré le trimètre comme un mètre défini par un rythme 4/4/4, c'est-à-dire présentant des accents toniques internes principaux en quatrième et huitième positions. Il me paraît en effet nécessaire d'avoir une première mesure de quatre pieds pour se préparer à une lecture divergente de la lecture standard 6/6. Si la première mesure est de deux ou trois pieds, le lecteur cultivé attendra et cherchera dans la deuxième mesure un complément permettant d'atteindre une césure sixième, puisque l'alexandrin 6/6 est la norme et le 4/4/4 l'écart à cette norme. Tandis que si la première mesure est de quatre pieds, il suffira que le sixième ne soit pas spécialement marqué pour que le lecteur admette la possibilité d'une pause majeure en huitième position. Certes on trouve, dans la poésie symboliste et chez Lozeau, des alexandrins nettement découpés en trois segments de longueurs inégales :

Où parfois, / dans le noir silence, / une voix pleure? (3/5/4) (MJ, p. 116)

Il est possible de leur octroyer l'étiquette de trimètre (et on parle même de «césures mobiles»). Toutefois, ce faisant, on ôte à «trimètre» la qualité de mètre défini par des règles rythmiques fixes. En réalité, ces vers ne me semblent pas tant provoquer un jeu d'alternance entre deux mètres, ainsi qu'on l'a vu précédemment, qu'une variation rythmique irrégulière et voulue telle. On en trouve un exemple dans le poème de Lozeau intitulé «Lâcheté» (MJ, p. 220). Ce texte est scandé par l'anaphore du mot «cœur» qualifié de diverses manières. En voici les trois strophes centrales :

Cœur lâche, sans orgueil, sans révolte, sans cri,
Ô cœur indifférent, sans amour et sans haine,
Tu seras écrasé dans la mêlée humaine,
Cœur d'ombre, cœur de cendre amère, cœur flétri!
Ô cœur pusillanime, ô cœur confus et triste,
Cœur de paresse, cœur de froideur, cœur d'ennui,
Cœur mort comme une étoile éteinte dans la nuit,
Vide comme un sépulcre où plus rien ne subsiste!
Cœur de faiblesse, cœur bon à jeter au chien,
Cœur morne que le ver du pessimisme ronge,
Qui, petit à petit, glisse, descend et plonge
Dans l'horrible désir du néant, — cœur chrétien! (MJ, p. 221)

Cette longue citation permet d'entendre, dans le déroulement d'un poème, la riche diversité d'un rythme pourtant structuré en vers réguliers.

21. Remarquer la force percutante du premier vers, due au prosaïsme de la comparaison.

Mais arrêtons-nous sur les vers 4 et 6 de cet extrait qui, par la répétition du mot « cœur » en tête de chacune de leurs mesures, se présentent comme des trimètres. Ils ne permettent cependant pas, à la lecture, une reconnaissance immédiate du mètre, si on fait abstraction du sémantisme. Dans le vers 6, la première mesure fait problème :

Cœur de paresse, cœur de froideur, cœur d'ennui.

Faut-il lire 4/5/3, ou 5/4/3 en plaçant une coupe lyrique après « paresse » ? De toute façon, le second « cœur » arrivant en sixième position ne pourrait-il être accentué (le contexte donne une grande importance à ce mot) rétablissant la césure sixième avec un contre-rejet ? Et dans le vers 4, faut-il lire 2/6/4, ou 3/5/4 avec coupe lyrique ?

Cœur d'ombre, / cœur de cendre amère, cœur flétri !

Ou ne peut-on rétablir une césure sixième avec rejet du qualificatif « amère » :

Cœur d'om/bre, cœur de cen//dre amère, cœur flétri !

Ce qui donnerait un découpage 2/4//2/4 (ou 3/3//2/4). Devant tant de flottement, on doit conclure, me semble-t-il, à une volonté de rythme flou (« lâche ») et désordonné (comme le cœur en question), plutôt qu'à un rythme métrique précisément défini.

Il est un cas, toutefois, où un accent tonique en troisième position n'empêche pas la perception naturelle d'un trimètre régulier (4/4/4) ; c'est ce que j'appellerais le trimètre lyrique. Sur le patron du premier vers du « Cygne » de Baudelaire :

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve²²,

Lozeau écrit :

Ô musique ! splendeur du bruit, gloire des sons ! (AS, p. 165)

Courageuse, que ta douleur enfin s'élançe ! (MJ, p. 229)

où l'on voit que le découpage en trois segments est assez évident. Mais comment mesurer exactement ces vers ? La règle qui impose que l'accent tonique marque la fin de la mesure ne peut s'appliquer ici. On ne peut lire :

Androma/que, je pense à vous ! / Ce petit fleuve

1 2 3 1 2 3 4 5 1 2 3 4 (3/5/4)

en raison de la pause grammaticale majeure entre les quatrième et cinquième pieds. On doit donc lire :

22. Charles Baudelaire, « Le Cygne », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, p. 85.

* * *

Andromaque, / je pense à vous! / Ce petit fleuve

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 (4/4/4)

en faisant ce qu'on appelle une coupe lyrique²³. Ce modèle permet de retrouver le trimètre régulier que je qualifie donc de lyrique :

* * *

Courageuse, / que ta douleur / enfin s'élanç!

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 (4/4/4)

Le E post-tonique demeure un E caduc, mais son inclusion dans la première mesure provoque un allongement du troisième pied suivi d'une pause plus marquée qui rétablit l'équilibre entre les trois mesures du vers. Et ces trimètres, en raison de leurs frontières féminines, sont sans doute les plus doux à la lecture, si on les compare à ceux que nous avons vus précédemment :

* * *

Vos paupières, / avant mon â/me satisfaite?

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 (4/4/4)

* * *

Dans les arbres, / au bord de l'eau, / près de l'église.

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 (4/4/4)

Le E post-tonique de la coupe lyrique peut être comparé à un silence en musique : il tient le rythme sans faire de bruit, avec délicatesse.

Enjambements

À la lecture d'un poème en alexandrins, la perception du mètre provient de celle d'un rythme régulier 6/6 (ou 4/4/4). C'est la régularité du rythme qui fait le mètre. Ce rythme est inscrit dans le texte par le positionnement de deux accents toniques en sixième et douzième positions. À ces temps forts fixés par la règle, sont interpolés des accents en positions variables. Les deux accents obligatoires sont plus ou moins suivis d'une pause qui marque la césure et la fin du vers. De l'époque classique à la fin du XIX^e siècle, l'importance et l'obligation de ces deux pauses vont en diminuant. Le second accent tonique obligatoire (en douzième) est rehaussé par l'homophonie sur deux vers de la syllabe qui le porte (c'est la rime), marquant doublement ce dernier pied et créant le sentiment d'un vers clos sur lui-même, structuré par l'égalité de ses deux hémistiches. Ces deux pauses sont d'autant plus nettes que le sens de la phrase permet d'arrêter la lecture à cet endroit. Selon les vers célèbres de Boileau :

23. Sur le concept de coupe lyrique, voir Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 175 sq. et Benoît de Cornulier, *op. cit.*, p. 178 sq.

Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos²⁴.

En langage plus moderne, la régularité du rythme résulte d'un accord entre le découpage syntaxique et le découpage métrique. Lorsqu'il y a désaccord, c'est-à-dire lorsque les syntagmes ne correspondent pas aux hémistiches, on a un effet de rupture, d'écart par rapport au rythme régulier. On peut faire entrer les différentes formes que prennent ces écarts sous le terme générique d'enjambements.

Les critiques ne s'entendent pas sur une distinction précise entre l'enjambement et le rejet. J'utiliserai ici le terme de rejet au sens d'un enjambement particulier, généralement bref, ayant pour effet de mettre en évidence un mot ou une expression. Rejets et enjambements ont donc en commun d'être des débordements du rythme du discours en rupture avec la régularité du mètre; mais alors que l'effet du rejet est de rehausser le sens d'un mot (niveau sémantique), celui de l'enjambement est de donner le sentiment d'une variation du rythme (niveau musical)²⁵.

Bien sûr, chaque cas sera sujet à interprétation; et, devant certains vers, différents lecteurs pourront faire des lectures divergentes plus ou moins justifiées, tandis que d'autres vers demanderont, semble-t-il, des lectures doubles ou ambivalentes (on en verra des exemples). Avec le symbolisme, la lecture n'est plus automatique: par son rythme comme par ses images, le vers crée l'ambiguïté; cette «imprécision», cette recherche de la «nuance», ou cette obscurité, lui donnent une profondeur, une résonance toute nouvelle.

Albert Lozeau, dans sa poésie la plus personnelle, compose de la musique de chambre. Recherchant avant tout une musicalité caressante et intime, il évitera les coups de cymbales pour jouer avec des variations rythmiques multiples et atténuées. Les enjambements et rejets sur la fin du vers, plus évidents que ceux sur la césure, seront conséquemment moins fréquents. Les rejets et contre-rejets purs sur la fin du vers, faisant exploser le sens d'un mot, sont ainsi relativement rares dans son œuvre. Voici des exemples de rejets:

Les champs sont blancs à l'infini; de toutes parts
Il neige. C'est le temps propice aux beaux départs. (AS, p. 157)

Robe pâle, dans l'ombre, — hésite, va, trébuche
Et tombe, — par un soir de lune merveilleux²⁶. (MJ, p. 194-195)

Et que nous prodiguons, simulant la surprise
Douloureuse, en serrant la main d'un pauvre ami. (MJ, p. 226)

Et de contre-rejets:

24. Nicolas Boileau, *Art poétique*, *Ceuvres*, Paris, Garnier, 1961, p. 162.

25. Cf. Jean Mazaleyrat, *op. cit.*, p. 119 sq. et 125 sq.

26. Extrait d'un poème sur Verlaine.

J'improvise ces vers mystérieux pour une
Qui rayonne de grâce et de blanche beauté. (MJ, p. 115)

Et pour l'avoir connu je m'en vais seul, et triste
D'une vieille ferveur éteinte et qui persiste. (MJ, p. 160)

Hélas! tu ne seras grande en rien! La matière
T'écrase le cerveau sous sa masse de pierre! (LF, p. 98)

Mais le plus souvent, ces rejets seront accompagnés d'un jeu sur le rythme interne, ce qui mettra en évidence leur valeur rythmique d'enjambement au détriment de leur valeur sémantique. Exemples de contre-rejets liés à un trimètre :

Ou que, songeant / depuis des heu/res, revenu
D'un voyage lointain // en pays inconnu. (AS, p. 11)

Pour tout un jour / la pluie abdi/que. L'on s'étonne
D'un sourire d'été // s'allumant en automne²⁷. (AS, p. 145)

Et de rejets liés à un trimètre :

À des bonheurs / dont le mira/ge se prolonge
Sans fin, comme la mer // à mesure qu'on va! (AS, p. 45)

Ah! fous que nous étions! // Mon amour réveillé
Ressuscita / par la puissan/ce d'une larme. (MJ, p. 153)

De même, la mise en relation du rejet ou contre-rejet de fin de vers avec un rejet ou contre-rejet de césure provoquera un effet complexe de parallélisme sémantique (les deux termes rejetés étant reliés par-dessus les autres mots) augmenté d'un double décrochage rythmique :

L'inattendu bonheur // dont la venue enchante
Passe; à peine en a-t-on // *su* goûter le plaisir²⁸. (AS, p. 9)

Tu prolonges les soirs // *de rêves*, et tu mets
Des étoiles là-haut // plus qu'il n'en fut jamais. (MJ, p. 14)

Allez vous promener // aux chemins où la feuille
Tombe, comme un oiseau // *sans ailes*, sous vos pas. (MJ, p. 83)

Plus choquante pour les lecteurs contemporains de Lozeau, la brisure par le rejet de liens grammaticaux étroits (article-nom, auxiliaire-participe, locution conjonctive ou adverbiale) paraissait pousser la contradiction entre rythme du discours et rythme métrique à un point où la poésie tombait dans la jonglerie. Et ce qui pouvait passer dans une chansonnette semblait inadmissible dans la littérature sérieuse. De qui se moquait-on? Verlaine — encore lui — avait montré le chemin à la fin de sa «Chanson d'automne» :

27. Cf. Paul Verlaine :

Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone.
(«Nevermore», *Poèmes saturniens*, op. cit., p. 61).

28. Dans ces exemples, c'est moi qui souligne.

Et je m'en vais
 Au vent mauvais
 Qui m'emporte
 Deçà, delà,
 Pareil à la
 Feuille morte²⁹.

Comment lire ces vers? la versification demandant une pause après le « la » du cinquième vers, la syntaxe l'interdisant. On sait que Verlaine obtient des effets très puissants de ces enjambements : le lecteur, hésitant, déchiré entre ses deux obligations, ressent physiquement le déchirement existentiel du poète. Il ne me semble pas que Lozeau vise, par ces enjambements « grammaticaux », à transmettre un malaise existentiel aussi violent. Comme c'est aussi le cas chez Verlaine, les enjambements grammaticaux ont plutôt pour effet chez lui de créer un brouillage rythmique : la multiplication des sauts par-dessus les limites métriques atténue la perception auditive de ces limites et provoque une « méprise », un « fouillis » rythmique³⁰. Recherche du flou, du relâchement de la règle (métrique), qu'on peut évidemment interpréter à un niveau philosophique (vide existentiel, rejet de la règle morale). Sur le modèle de Verlaine, Lozeau écrit :

Entre les murs étroits de ma chambre, n'ayant
 Pour clarté qu'un reflet de vitre dépolie. (MJ, p. 134)

Dans les heures de deuil et de larmes, parmi
 La désolation lamentable qui brise. (MJ, p. 226)

Et plus d'une sera visible encore avant
 Que la feuille nouvelle ait décoré les branches. (IP, p. 166)

Et, avec un procédé parallèle à la césure :

Comme un étrange mur // fait de silence, ou bien
 D'air bleu, mais à travers // lequel on ne voit rien. (AS, p. 51)

Cet effet de brouillage du rythme métrique (mais non d'effacement, les blancs de fin de vers demeurent pour délimiter les mètres) est semblable au brouillage des couleurs lorsque le peintre frotte la toile de son doigt. Multiplié sur plusieurs vers, il enveloppe le lecteur et le place dans un état de confusion ou d'indécision. Moins martelé, le rythme devient moins perceptible ; il faut le deviner comme « des beaux yeux derrière des voiles », entendre la régularité du mètre — qui demeure — derrière le désordre savant des variations rythmiques.

Mais l'espace où Albert Lozeau déploie la grande majorité de ses jeux avec le rythme est le cœur même du vers : son procédé de prédilection est l'enjambement sur la césure. Pour qu'il y ait enjambement (ou rejet)

29. Paul Verlaine, *op. cit.*, p. 73.

30. Ici, comme précédemment, je fais allusion à l'« Art poétique » de Verlaine (*Jadis et naguère, ibid.*, p. 326). On peut parler d'impressionnisme musical.

sur la césure, il est évidemment nécessaire qu'il y ait une césure perceptible, par-dessus laquelle le discours paraîtra «enjamber». Je crois qu'on doit toujours poser, en principe, à la lecture d'alexandrins, la présence d'une césure en sixième position³¹. Cependant, cette règle admet des exceptions et il est sans doute inutile de rechercher à tout prix une césure dans certains vers de la fin du siècle (par exemple dans les derniers recueils de Verlaine). Mais même dans ces cas où il paraît impossible de discerner une césure (mot non accentuable en sixième, mot à cheval sur la sixième), la césure demeure, si je puis dire, en tant que marque effacée. En effet, pour l'auteur comme pour le lecteur cultivé, la césure demeure en tant que règle de versification, mais règle momentanément non observée, et l'absence de césure est ressentie comme un effet de style (écart par rapport à la norme). Les effets d'enjambement sur la césure et d'effacement de la césure sont donc perceptibles dans la mesure où le contexte (celui du poème ou celui du recueil) affirme l'utilisation d'une versification régulière et la mise en place de rythmes standardisés. Ce vers symboliste est donc conçu dans un esprit de scandale : le système est contesté de l'intérieur sans être rejeté radicalement. Le vers libre se débarrasse du poids de la tradition et, après un temps, l'oublie. Le vers régulier symboliste accepte la tradition pour mieux en jouer, reconnaît la règle pour mieux la bafouer. Il se donne le frisson de l'illégalité en réaffirmant la prépondérance de la loi. Le lecteur doit donc reconnaître la norme (de même que l'auteur l'avait «reconnue», si on me permet ce jeu de mot), afin d'apprécier la nouveauté de l'écart qui lui est présenté.

L'enjambement sur la césure est toujours moins évident que l'enjambement sur la fin du vers : n'existe pas cette pause imposée par le blanc et le retour à la ligne de la fin de vers. Il est donc plus subtil et plus sujet à discussion. Et souvent le lecteur pourra hésiter entre deux interprétations d'un vers, que ces deux lectures résultent d'une compréhension globale différente du poème ou qu'elles soient voulues par l'auteur comme concurrentes (pour faire entendre au lecteur deux rythmes, deux musiques, en même temps). Relisons par exemple le début du fameux poème de Verlaine, «Mon rêve familier³²» :

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime.

Quel est le rythme métrique du premier vers ? Faut-il le lire comme un trimètre :

* * *

Je fais souvent / ce rêve étrange / et pénétrant

(4/4/4)

-
31. À l'appui de cette thèse, voir S. Paul Verluyten, «L'analyse de l'alexandrin. Mètre ou rythme?», Marc Dominicy (dir.), *Le Souci des apparences*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, p. 31-74.
32. Paul Verlaine, *op. cit.*, p. 63.

dont les trois mesures sont marquées par une assonance? Ou faut-il rétablir une césure et considérer le substantif «rêve» comme un contre-rejet sur cette césure :

* * * *

Je fais souvent / ce rêve // étrange / et pénétrant (4/2//2/4)

La seconde lecture me paraît beaucoup plus expressive: la signification de «rêve» est rehaussée par la pause métrique qui suit le mot, et la coordination des deux qualificatifs «étrange» et «pénétrant» est mieux perçue puisqu'ils se retrouvent dans le même hémistiche, ce qui fait mieux sentir la difficile cohabitation des deux sentiments.

De son côté, Lozeau écrit :

Étroit sonnet où l'âme immense trouve place. (MJ, p. 197)

où la lecture avec césure :

* * * *

Étroit sonnet / où l'âme // immen/se trouve place. (4/2//2/4)

qui met en parallèle en tête de chaque hémistiche les deux qualificatifs antonymes, me semble plus expressive que celle en trimètre. S'agit-il alors de rejet ou de contre-rejet? La distinction est futile puisque les deux termes (ici «âme» et «immense») se trouvent mis en relief par la pause non grammaticale qui les sépare. Voici d'autres exemples du procédé :

Et celle-la / qui m'est // si douce, / et plus encore. (4/2//2/4) (AS, p. 38)

Et les amants / qui font // l'amour / à lèvres closes. (4/2//2/4) (MJ, p. 23)

Dans la bi/se vos mains // tremblan/tes sont gercées. (3/3//2/4) (LF, p. 119)

Sous vos haillons / l'hiver // glacial / s'introduit. (4/2//3/3) (LF, p. 119)

Cette structure rythmique s'applique à merveille, évidemment, pour traduire un déplacement ou un changement de sentiments :

Pour les chanter, / prêter // à d'au/tres tous vos charmes.(4/2//2/4) (AS, p. 19)

Dont la douleur / d'un cœur // à l'au/tre se propage... (4/2//2/4) (LF, p. 147)

Et l'enchaînement de deux vers par un enjambement incitera le lecteur à placer un autre enjambement à la césure. Ainsi ce vers :

On ne sait si le soir a vécu, si la nuit (M, p. 37)

que la grammaire divise 3/6/3, prend un autre relief si on remarque les deux enjambements parallèles :

On ne sait / si le soir // a vécu, / si la nuit (3/3//3/3)

Règne enfin... / Un point bleu // dans l'obscurité / luit. (3/3//5/1)

Je donne ces lectures comme préférables et non uniques ou définitives. D'ailleurs, dans le domaine de la métrique, la critique est souvent contradictoire. Mais passons à des cas où l'enjambement sur la césure produit un effet net de mise en relief par le rejet ou le contre-rejet d'un

élément. De loin la figure la plus prisée par Lozeau, le rejet sur la césure est fréquemment utilisé pour mettre en évidence un adjectif :

Votre cou, / votre bouche // exqui/se, vos cheveux... (MJ, p. 148)

Avec leurs appétits // brutaux / vous jugeront! (MJ, p. 149)

Je ne sais / quelle paix // heureuse / est dans mon cœur... (MJ, p. 173)

Qui sentît / le désir // violent, / comme moi. (MJ, p. 174)

Des mots / qui ne sont plus // sincè/res qu'à demi. (MJ, p. 226)

Et l'effet du rejet sera encore plus fort si le terme rejeté est monosyllabique, en raison de la juxtaposition de deux accents toniques des deux côtés de la césure, en sixième et septième positions :

Fixe-les / pour l'éclat // som/bre qui luit en elles³³. (AS, p. 41)

Rendre / une volupté // triste / à mon dernier rêve. (AS, p. 131)

Par un rayonnement // pâle / en la nuit obscure³⁴. (MJ, p. 234)

Mais la neige / et le vent // â/pre n'empêchent pas³⁵. (LF, p. 115)

Poète de la nuance, Lozeau abuse des qualificatifs. Et ses poèmes descriptifs multiplient les adjectifs de couleur en position de rejet. Le poème « Croquis d'hiver » (AS, p. 157) se permet ainsi de placer six adjectifs en rejet sur la césure dont trois adjectifs de couleur, et ce en vingt-deux vers.

Qu'il s'agisse d'un adjectif ou d'un autre mot, le rejet présente aussi l'avantage de permettre d'inclure dans le premier hémistiche des syntagmes inusités dans les vers en raison de leur longueur. On se souvient du goût de Baudelaire pour les substantifs abstraits ou les longs adverbes en «-ment». L'effet obtenu se situe alors autant dans la précieuse longueur du premier syntagme que dans le rejet :

Les invitations // d'amour / que vous faisiez. (MJ, p. 169)

C'est ce mystérieux // désir / qui nous entraîne. (MJ, p. 248)

On pourra noter les diérèses dans «invitations» et «mystérieux»: le musicien a la possibilité de distinguer chacune des notes de sa mélodie, le poète a l'espace pour s'étendre doucement sur un sujet qui le touche. Mais toujours le vers pivote sur le rejet; que l'expression de l'idéal y soit concentrée :

De tout petits / fragments // d'azur, / et les balancent. (MJ, p. 67)

Qu'il sai/gne dans vos doigts // son â/me, longuement. (MJ, p. 135)

ou qu'on y cache au contraire (pour mieux le montrer) le drame d'une existence :

Une fem/me parfois // pas/se, l'ombrelle en main. (AS, p. 77)

Ainsi, / quand vous serez // morte, / ô très chère femme. (MJ, p. 179)

33. Remarquer l'oxymore «éclat sombre».

34. Remarquer l'opposition des deux adjectifs.

35. Remarquer la force de l'hiatus «vent âpre» si on ne fait pas la liaison.

Alors que le rejet emporte la lecture par-dessus la limite métrique et la fait tomber en arrêt sur le mot choisi, le contre-rejet arrête la lecture par une pause métrique avant la fin du syntagme et laisse ainsi le mot résonner à l'oreille du lecteur. Il relie, de plus, l'expression en contre-rejet à l'hémistiche qui la contient (alors que grammaticalement elle en est séparée) et crée ainsi des relations sémantiques supplémentaires :

- Pas un nua/ge. Rien // que les étoi/les vagues. (AS, p. 87)
 L'heure est gri/se. Le vent, // chargé / de feuilles mortes. (MJ, p. 74)
 Mais si la mort, / heureuse // aux souffrants, / vous saisit. (MJ, p. 181)
 Et ces rê/ves, en vain // faits / et recommencés. (IP, p. 171)

Puis la lecture, reprenant après la pause de la césure, doit comme réinventer la relation sémantique entre le contre-rejet et le second hémistiche ; cette relation apparaît ainsi renouvelée, et une expression surprenante ou paradoxale y sonnera d'autant plus clair :

- Des gouttes d'eau, / le long // des fils / télégraphiques. (MJ, p. 220)
 Cœur de faibles/se, cœur // bon à jeter / au chien. (MJ, p. 221)
 Le cœur frisson/ne, plein // d'une crain/te profonde. (LF, p. 21)

Lozeau place souvent un mot-outil (une préposition, par exemple) dans cette position. Si le rythme est semblable, l'effet global est évidemment différent : le poète ne cherche pas tant à mettre ce mot-outil en évidence qu'à l'utiliser comme un tremplin vers le second hémistiche. C'est la valeur de ce second hémistiche qui se trouve alors rehaussée :

- Flottante et dou/ce comme // une fumée / heureuse³⁶. (MJ, p. 15)
 Les jours ont fui, / pareils // à des oiseaux / sauvages. (MJ, p. 103)
 Changent de sens / selon // le regard / et la bouche. (MJ, p. 124)

Ce type de contre-rejet, que Jean Mazaleyrat nomme contre-rejet de présentation³⁷, peut facilement disparaître si le lecteur refuse cette pause sixième comme trop antigrammaticale (en particulier lorsqu'elle divise un groupe verbal). On perd alors, me semble-t-il, un procédé de mise en relief particulièrement subtil parce qu'il se calque sur les légers arrêts, les hésitations, les retenues de la parole quotidienne. Si on lit ces vers de manière plus conventionnelle mais plus plate, le drame peut demeurer inaperçu :

- Nés du désir, / ils sont // passagers / comme lui. (MJ, p. 117)
 Aujourd'hui, / je ne suis // pas mêm/me misérable!
 Et le poignard / est dans // la loyauté / des mains!
 Peut-ê/tre qu'on nous eût // aimés / d'amour plus tendre... (MJ, p. 231)

36. On peut constater que si le mot-outil n'est pas mis en évidence pour lui-même, le contre-rejet rend cependant manifeste la figure de style utilisée (ici la comparaison). C'est donc la littérarité du texte qui est affirmée.

37. Jean Mazaleyrat, *op. cit.*, p. 124. Cf. Benoît de Cornulier, *op. cit.*, p. 192 sq.

On voit que, dans ces exemples, si l'on considère la césure impossible, le vers perd tout rythme métrique. Bien sûr, il conserve le rythme naturel du discours, mais il devient un simple agrégat de douze syllabes menées par leur rythme propre, et non plus une structure rythmique normalisée et donc identifiable en tant qu'alexandrin. Doit-on pour autant s'interdire cette possibilité et faire entendre, envers et contre tous, une césure? Je ne le crois pas. Toutefois, le concept alternatif de «césure mobile» me paraît critiquable. Sans doute, certains vers contiennent-ils des pauses grammaticales marquées, ailleurs qu'en sixième ou en quatrième et huitième positions, et présentent donc un rythme net :

Le soleil, entre deux nuages gris, s'allume (3/7/2)
Et s'éteint comme sous la paupière un regard. (3/6/3) (MJ, p. 89)

Mais ce rythme ne donne pas pour cela le sentiment d'un mètre régulier. Et si souvent on pourrait y forcer un rythme métrique :

Le vieux Maître, inventeur de rythmes, se repose. (3/3/1/2/4?) (AS, p. 221)
Son image est au fond de moi, comme un portrait. (3/3/1/2/4?) (MJ, p. 116)

cette lecture me semble affaiblir la signification du vers. Mais, lorsque Lozeau place en sixième ou en septième position un E masculin non accentuable ou un E féminin, il faut y reconnaître un refus manifeste de la césure :

La confiance est le premier pas de l'amour. (MJ, p. 228)

6

Ils continuent, entre leur bras gris, de tenir. (MJ, p. 67)

6

Pour savoir si vous êtes jeune et belle encor. (MJ, p. 149)

7

Il faut accepter qu'au-delà de toutes ces variations rythmiques que nous avons considérées, le vers symboliste revendique aussi la possibilité de ne pas être divisé en groupes métriques, que ce soient les deux hémistiches 6/6 ou les trois mesures 4/4/4 ou même des mesures de longueurs irrégulières. On parvient à ce que j'appellerais un «vers plat³⁸», c'est-à-dire ici un alexandrin défini uniquement par ses douze pieds et l'accent tonique de la rime, un alexandrin qui n'est plus soutenu même indirectement par le grand rythme apporté par la tradition. Les poèmes de Mallarmé présentent de tels vers, masses unitaires tissées d'une syntaxe complexe, qui correspondent à son ambition de faire du vers, dans son entièreté et non dans chacun de ses hémistiches, un syntagme neuf : «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole³⁹».

38. Jean Mazaleyrat parle de vers «dérhythmé» (*op. cit.*, p. 163).

39. Stéphane Mallarmé, «Crise de vers», *Variations sur un sujet, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 368.

Mais je voudrais proposer aussi une autre explication de ce vers plat, explication d'ailleurs contradictoire à la conception mallarméenne précédente. Loin de se séparer de la langue commune, le vers plat de la poésie symboliste répond, à mon avis, à un désir de créer un vers d'un rythme irrégulier qui mime celui de la prose. Il résulte précisément d'une volonté de prosaïsme : intercaler, dans le chant du poème, la parole quotidienne dans sa pauvreté, sa simplicité, comme dans sa variété ou sa spontanéité. Cette préoccupation me paraît très présente dans la poésie d'Albert Lozeau. Poète du quotidien, de la vie humble, Lozeau doit limiter son chant pour le mettre en accord avec la pauvreté de son univers. Poète de l'amour murmuré, impossible, il doit en faire sentir les entraves dans le rythme même de son vers :

Et votre effort à les détourner sera vain. (AS, p. 19)

Et c'est vous qui dans les jours mauvais de combats. (MJ, p. 41)

Vers celle-là qui dans la détresse est passée. (MJ, p. 123)

On peut rétorquer à cet argument du vers plat qu'il s'agit simplement de la justification de faiblesses de versification. On peut y découvrir des rythmes métriques qui m'auraient échappé. Ainsi, le rythme du vers suivant :

Et l'odeur d'un géranium au rouge pur. (IP, p. 201)

me paraît soit pauvre, soit prosaïque ; mais peut-être est-ce plutôt mon sentiment face au géranium lui-même. Je maintiens néanmoins l'intérêt de ce concept de rythme pauvre, de prosaïsme voulu au cœur même du chant poétique. Sans lui, la poésie de Lozeau, en particulier, risque d'être mal interprétée. Il y va de la volonté du poète de dire son existence dans sa vérité intime, et non drapée d'habits d'opéra empruntés. C'est cette quête de la vérité, dans l'invention des images comme dans la musique du vers, qui permet à Albert Lozeau de transcender son quotidien :

Ah ! prenez garde, fleur aux fragiles éclats,
Qu'on vous adore pour ce qui ne dure pas ! (MJ, p. 156)