

Mesure de la régularité et de la subversion métriques dans l'*Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* de Jacques Roubaud

Gérald Purnelle

Rouba-üd rouba-üd ! cette fois c'est assé ! [...]
Rouba-üd, rouba-üd !, je le dis, tu habuses !

1. L'OBJET ET SES QUESTIONS

L'*Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* de Jacques Roubaud, parue en 2012 aux éditions Attila¹, est un long poème de 2585 alexandrins rimés qui présente quelques caractéristiques remarquables, voire spectaculaires, sur les plans métrique, versificatoire, graphique et typographique. Il ressort de la lecture de l'œuvre que ces particularités relèvent de deux tendances fortes à priori contradictoires, d'une part la régularité, d'autre part la déviance. C'est d'abord ces deux aspects et leur tension qu'il s'agira de décrire ici, de façon détaillée et même, idéalement, exhaustive, au moyen de méthodes appropriées de codage, de description et d'évaluation statistique : choix des aspects à décrire, mesurer et analyser (imposés par l'œuvre) ; identification des marquages appliqués au texte ; codage ; dénombrements, analyse.

L'objectif de cette étude est ensuite de définir la portée et la fonction de la forme du poème.

Il convient tout d'abord de définir les aspects qui méritent d'être observés dans la pratique de Roubaud. Certains sont communs avec la description de tout poème composé en vers réguliers, d'autres (4 et 5) sont plus propres à l'*Ode*. Ces aspects sont : 1) le niveau métrico-prosodique (la syllabation), 2) le niveau métrico-structurel (la structure de l'alexandrin), 3) la forme de la rime, 4) la typographie (blancs, capitales, faces des caractères, ponctuation), 5) la graphie des mots. À chaque niveau, le poète prend une option formelle et définit un système de marquage spécifique, à l'égard duquel il peut adopter trois positions possibles : application constante, relâchement et application partielle, déviance plus caractérisée.

Dans l'analyse de ces aspects, l'étude mobilisera des notions telles que l'usage, la règle ou la norme, la régularité et l'écart, les niveaux de langue, mais aussi la gratuité et l'arbitraire, le surcodage, la rigueur et la désinvolture, la dérision, l'hommage ou la parodie, l'ambiguïté, la constance et l'inconstance, l'hypercorrection. Pour chaque aspect décrit, nous proposerons une interprétation fonctionnelle mobilisant ces notions.

2. LE TEXTE ET SA FORME

2.1. Structure

L'*Ode* est rédigée en alexandrins en rimes plates, et divisée en 6 chants de longueur assez variable (de 692 à 168 vers) ; chaque chant compte 6 strophes (hormis le 6^e qui en compte 5), chaque strophe correspondant « à une étape [entre deux arrêts] dans le trajet de la ligne 29 ». Leur longueur est (en théorie) fonction de celle du trajet et compte de 11 à 185 vers, avec une

¹ Le premier paragraphe du « Cahier des charges » (plutôt une description de la forme du texte) figurant en fin de volume nous apprend que le poème a été commencé en janvier 2005 et que, « interrompu en 2008, [il] a été repris et achevé en août 2011 » (Jacques Roubaud, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, 2012, p. 121).

longueur moyenne de 70². La structure de l'œuvre est donc dictée par la réalité décrite (les intervalles entre les arrêts, groupés par 6) et non par une numérologie qui soit directement appliquée à la forme versifiée du texte. S'ajoutent à celui-ci douze passages en alexandrins figurant dans les notes, assimilables à des parenthèses (cf. *infra*) et comptant de 2 à 42 vers, pour un total de 120. La longueur des chants tend à décroître au fil du texte :

Chant 1	588	22,7 %	Chant 5	209	8,1 %
Chant 2	692	26,8 %	Chant 6	168	6,5 %
Chant 3	352	13,6 %	Notes	120	4,6 %
Chant 4	456	17,6 %	Total général	2585	

2.2. Les « parenthèses »

Le texte de l'*Ode* présente une structure discursive complexe, dont le principe est nommé « parenthèses » par Roubaud lui-même, et qui repose sur plusieurs niveaux d'imbrications : à l'intérieur d'un niveau zéro du texte en alexandrins, calant ceux-ci à la marge, interviennent des parenthèses, phrases ou syntagmes imbriqués ; sémantiquement, ces « parenthèses » correspondent à de réelles parenthèses classiques (ce qui se mettrait entre parenthèses ou entre tirets), mais aussi à des incises plus courtes ou légères (ce qui se mettrait entre virgules, par exemple), sans que les signes des parenthèses soient jamais utilisés. L'imbrication peut atteindre huit niveaux. Ces parenthèses font l'objet d'un marquage visuel triple (et donc redondant) : a) le changement de niveau est marqué par un décrochage du vers (métrique) à la ligne suivante (« chaque parenthèse qui s'ouvre définit un nouveau vers ») ; b) chaque portion de texte ainsi rejetée parce qu'elle ouvre une nouvelle parenthèse est affectée d'un décalage vers la droite proportionnel à son niveau ; c) « à chaque profondeur de parenthèses correspond une couleur³ » dans laquelle est imprimé le texte. Voici un exemple (pp. 48-49, sans la couleur) :

Vingt pas ru' *montorqueil* nous sommes chez *stohre(u)r*
Casanova haimait ses "opéras"
Horreur !
Encore une répu tati-on usurpée
Il nous faut la pourfendre ici d'un coup d'épée
Le séducteur jamais n'y vint en consommer
Mais son neveu !
J'achève il me reste à nommer
"*La bovida*". chacun connaît cette officine
"La référence des passionnés de cuisine"
À but "professionnel" autant que "grand public"
Tous ustensiles
Je devrais ici décrire
À votre intenti-on chacun d'eux
Car j'aspire
Au grand rôle de bar de
Mais
"Voilà le hic"
En cuisine je suis d'une ignorance crasse
Le sens de certains noms je l'avou' me dépasse
Certes "presse ail", "gaufrier", "poêle", "fouet", "coupe œuf" même

² La longueur des strophes décroît à partir du chant 4 (strophe 21) ; cela anticipe sur l'abandon des parenthèses (cf. *infra*), effectué à la strophe 27 et explicité (commenté) à la strophe 28.

³ Référence des trois citations : Roubaud, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, 2012, p. 123.

Je comprends
 Pourtant je resterais plus que blême
 Si vous me demandiez de vous en dessiner
 Sur le champ, devant vous là, et sans barguigner
 Un
 Mais quel lecteur sait la fonction d'une "pince
 À désareter" ? "à chiqueter" ? aucun ?
 Mince
 Consolation pour moi de comprendre "éminceur"
 "Écumoire", "économe" ainsi qu'"à main miqueur"
 Et si je vous montrais un "chinois étamine"
 Vous disant "kek'c'est k'ça ?" vous auriez bonne mine !
 Autant pour moi ! il pa rait que c'est très courant !
 Ma belle-mère et mon épouse en ont ; c'est grant
 Temps d'arrêter d'éta ler pluss mon ignorance
 Vous avez assez vu son étendue : immance !
 J'aspire à franchir le boulevard réaumur
 Bus, en avant vers de nouvelles avantur

On notera que le rejet à la ligne suivante des débuts de « parenthèses » a deux conséquences : d'une part Roubaud appelle « vers » chaque *ligne* du texte, qu'il s'agisse d'un alexandrin entier ou de fragments d'alexandrins produits par la division du texte en parenthèses⁴ ; pour Roubaud, la notion de vers est donc typographique, non métrique ; les vers métriques sont appelés alexandrins. D'autre part, ce décrochage n'étant pas vertical, mais entraînant un retour à la marge (et un décalage), les alexandrins, unités métriques du texte, cessent d'être typographiquement visibles et marqués dans leur unité respective : le jeu des parenthèses entraîne un éclatement prononcé de la forme métrique. Pour en juger, il suffit de comparer la disposition typographique adoptée par Roubaud avec ce qu'elle serait si le poète avait recouru au procédé du décrochage vertical, usuel en théâtre versifié par exemple⁵, pour marquer conjointement la disjonction syntaxique et la cohérence métrique :

À but "professionnel" autant que "grand public"
 Tous ustensiles
 Je devrais ici décrire
 À votre intenti-on chacun d'eux
 Car j'aspire
 Au grand rôle de barde
 Mais
 "Voilà le hic"

À un moment donné du texte, à la strophe 27, Roubaud abandonne le discours parenthésé (l'abandon est explicitement commenté à la strophe 28), les niveaux, et donc leur marquage ; il se rabat donc sur un discours linéaire à un seul niveau ; s'il contient encore l'équivalent de parenthèses discursives, elles ne sont plus notées typographiquement. Roubaud a donc renoncé à un effet d'écriture proliférante : la disparition des parenthèses explique pour une grande part la moins grande longueur en nombre de vers des chants 5 et 6. Globalement, 11 %

⁴ « Chaque parenthèse qui s'ouvre définit un nouveau vers » ; « Un alexandrin est souvent réparti en plusieurs vers. Le nombre total des vers dépasse donc le nombre des alexandrins » (p. 123).

⁵ Pour la définition du décrochage vertical, v. Gérard Purnelle, « Pour une description typographique du poème », dans *Degrés : Revue de Synthèses à Orientation Sémiologique*, 121-122 (printemps-été 2005), pp. n1-n14.

des vers présentent au moins une ou deux coupes de parenthèse(s) (un vers en présente 3, un autre 4).

On voit que les effets du parenthésage du texte et de son marquage sont multiples : le vers est localement éclaté, devenu typographiquement et métriquement non visible voire illisible, et cette illisibilité affecte aussi le marquage ; malgré le système des décalages et des couleurs, le lecteur perd le compte des niveaux d'imbrication et la perception de la structure gigogne du texte. Celui-ci en devient difficilement lisible. Il y a de toute évidence un ludisme doublé d'une gratuité, aussi bien dans le procédé que dans son marquage et sa redondance — le tout jouant en partie contre la métricité par ailleurs fortement affirmée du texte. Première contradiction.

À quelles positions de l'alexandrin les coupes produites par le parenthésage surviennent-elles ? 40 % des coupes sont en position 6 (les autres se répartissent des positions 1 à 11), et 46 % des vers avec coupe(s) y présentent une coupe : il y a une attraction entre la position de la césure classique et la coupe parenthétique, mais elle n'est pas majoritaire. À nouveau, un même procédé sert à souligner la structure métrique classique de l'alexandrin, aussi bien qu'à la contrarier.

2.3. La ponctuation

Le procédé des parenthèses et ses marquages interfèrent avec l'option prise à l'égard de la ponctuation, qui est caractéristique de la tendance générale de Roubaud : adoption d'un principe mais accommodements complexes à son égard, entre régularité et laxisme.

Le point final de phrase est absent en fin de vers (typographique) et présent à l'intérieur. Le point abrégatif est souvent utilisé, mais pas toujours.

La virgule est présente à l'intérieur du vers, mais elle paraît aussi souvent omise (?) ; en fin de vers, elle est généralement omise (comme le point), sauf dans quatre vers (inadvertance ?). Il en découle qu'en cas de parenthèse (et de décalage), là où une virgule aurait été requise, elle est omise.

Le point-virgule compte 7 occurrences, internes ; le deux-points : 6 finales et 27 internes. Les points d'interrogation et d'exclamation et les guillemets présentent un usage normal et explicite.

À mi-chemin entre l'usage classique (ponctuation complète) et l'option apollinarienne et moderne (suppression de tout signe), la pratique ponctuant de Roubaud constitue un mixte fondé sur la tendance moderne à utiliser d'autres marques comme substitution à la ponctuation là où elle s'avère dispensable (les fins de vers), et à ne la conserver que là où elle aide le sens ou lui est indispensable. Ce compromis est à rapprocher de l'ambiguïté du parenthésage.

2.4. Autres marques typographiques

Les marques de nature typographique sont multiples dans la forme de l'*Ode*. La plupart ont une portée et une fonction liées à la métrique (ci-dessous, les césures typographiques, le marquage des diérèses, des synérèses et des élisions). La seule qui y échappe est l'usage de l'italique, exclusivement (et systématiquement) étendu et réservé à la composition des noms propres, qu'il s'agisse de titres d'ouvrages, mais aussi d'anthroponymes, toponymes, noms de rues, etc. Sont aussi et plus classiquement composés en italique les expressions et mots étrangers (*a majore, squedule* pour *schedule*, etc.).

a. Les capitales

Comme Roubaud l'indique lui-même dans son « Cahier des charges » (p. 122), « En principe, et presque partout, sauf promotion spéciale, les seules majuscules sont au début des vers. Les noms propres internes aux vers sont donc le plus souvent en minuscules et en italiques. Une minuscule également suit un point intérieur à un vers ». Arbitrairement, cet usage des capitales est donc limité à une fonction. Roubaud joue avec les usages typographiques et en redistribue arbitrairement les extensions, avec une radicalité qui paraît participer d'un souci de rigueur (certaines options formelles de l'*Ode* paraissent tendre à « mettre de l'ordre » dans la panoplie des marquages multiples, sur le mode d'un signifiant par signifié et réciproquement), mais aussi d'une critique parodique des usages, puisque se combinent deux traits, l'un classique (capitale au début des vers), l'autre moderne (abolition de la capitale au début des phrases en poésie).

b. Les césures typographiques

L'arbitraire, mais aussi ce souci apparemment sérieux d'un marquage aussi explicite que possible des réalités linguistiques et métriques du texte, président également à un usage particulier du blanc interne (voir des exemples dans l'extrait *supra*) :

Les vers sont des alexandrins classiques, d'une espèce particulière : ils sont « typographiquement classiques ». Ils ont deux hémistiches de chacun six syllabes métriques, séparés par un intervalle, toujours le même, de cinq espaces, toujours marqué même si cela implique de couper un mot en deux⁶.

Chaque alexandrin tenant sur une ligne (non frappé par un passage à la ligne pour cause de parenthèse) est affecté d'un blanc médian, séparant la sixième et la septième syllabe, et marquant une « césure », qui correspond à la réalité métrique du vers quand l'alexandrin est bien un 6-6, mais s'avère totalement arbitraire quand ce n'en est pas un (exemple ci-dessus : « “La référence des passionnés de cuisine” »), au point de couper un mot en deux dans certains cas : « Autant pour moi ! il paraît que c'est très courant ! ». Quand le vers est réparti sur deux lignes en raison d'une parenthèse et que le point de passage d'un niveau à l'autre correspond à la 6^e position, il n'y a, forcément, pas de blanc horizontal. Quand la ou les coupes tombent ailleurs qu'en 6, il y a blanc en 6. Le procédé est régulièrement appliqué : trois vers seulement sont privés de ce blanc interne (dans les notes)⁷.

Retenons le caractère contradictoire de cette « marque » : son apparente fonction pédagogique (montrer au lecteur où se situe la césure naturelle des alexandrins 6-6) est localement contredite par son usage arbitraire dans les alexandrins non 6-6 ; elle force une lecture uniforme de l'alexandrin, parfois contre la réalité métrique des vers. Cette prévalence de la mesure théorique (le mètre) sur la réalité (le vers et sa syntaxe) peut s'éclairer par un parallèle plus ancien mais issu de la poésie de Roubaud lui-même. Le livre-poème *Trente et un au cube* (1973), est fondé sur les nombres du tanka, 5-7-5-7-7, qui s'appliquent aux quatre dimensions du texte, les sections, les pages, les strophes et les vers : ainsi ceux-ci, très longs, sont-ils structurés en segments de 5, 7, 5, 7 et 7 syllabes ; exemple :

[...]

marches jusqu'à toi faut-il qu'en la bouche seule qui les porte (**la** tienne) l'oreille seule **où**
leur point présent se divise
(la tienne la tienne où elles s'habituent) **faut-** il qu'en tes mains (**seules** mains à noircir de leur
encre) qu'en bouche mains yeux oreilles

⁶ Roubaud, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, 2012, p. 121.

⁷ Dans un vers, c'est un trait d'union qui est multiplié, comme les blancs.

toi énumérante chantante toi sous mes **sibilantes** syllabes accumulées longtemps **pour** mieux te
réduire pour mieux
t'entraver faut-il que sur ces ardoises (**tes** yeux comme j'ai dit) toi par ouïe et toucher et
goût jusqu'au profond temps
passe le mouvant le mouvement de mes nombres passe l'ombre passe lumière mesure **sans**
que tu sache mes raisons ?

On voit qu'assez souvent, ces « césures », destinées à marquer explicitement la structure numérique du vers, s'opèrent contre la syntaxe naturelle du texte, singulièrement après des proclitiques (et un enclitique dans *faut-il*). Hormis un cas (la césure n'est pas matérialisée quand la frontière métrique intervient au milieu d'un mot : *si-bilantes*), le phénomène est *grosso modo* le même que, quarante ans plus tard, dans l'*Ode* : localement (c'est-à-dire dans une minorité de vers), le modèle métrique (l'alexandrin 6-6 dans celle-ci) est appliqué arbitrairement à un matériau préalable (un flux de texte), et une césure ou pause est imposée visuellement et rythmiquement au texte (et au lecteur). Plus précisément, le modèle (ici le 6-6, là le 5-7-5-7-7) est appliqué d'une manière double : majoritairement concordante (le texte s'écrit pour coïncider syntaxiquement avec le mètre et ses limites), minoritairement de manière plus forcée (les segments du texte excèdent ceux du mètre, qui ne se réalise plus que virtuellement, au prix d'une violence métrique).

3. PROSODIE ET MARQUAGE

La réalisation des syllabes numéraires de l'alexandrin s'avère particulièrement complexe dans l'*Ode*. Les quatre phénomènes à observer sont : la diérèse et la synérèse ; les éventuelles élisions ; secondairement la question de l'hiatus.

Écrivant au début du 21^e siècle, plus d'un siècle après les réformes que le vers régulier a commencé à subir à la fin du 19^e, Roubaud avait le choix entre plusieurs voies, dont les extrêmes sont : le maintien de la prosodie classique et la fidélité à la langue des vers (pratique de la diérèse étymologique, abstention de toute élision moderne, évitement de l'hiatus), ou l'adhésion à la langue courante ou moderne (généralisation de la synérèse, indifférence à l'hiatus, voire élision des *e* post-toniques devant consonne). On constate que la pratique de Roubaud est mixte, voire hybride et même incohérente ; les partis apparemment pris sont abondamment transgressés, des choix contradictoires coexistent.

3.1. Diérèses et synérèses

Touchant la question prosodique des diérèses et des synérèses, Roubaud n'offre pas une pratique cohérente, fondée sur des principes préalables clairs et fixes. Pour chaque cas, nous relevons les cas de respect de la norme pratique « classique » ou régulière et les cas de modernisation, d'assouplissement, voire de transgression. Nous donnons plus loin des dénombrements.

a. La diérèse classique

Roubaud affecte de respecter la norme de la diérèse classique ; il emploie même une marque spécifique pour la noter (c'est-à-dire pour indiquer explicitement au lecteur comment il doit réaliser les syllabes concernées), en plaçant un trait d'union entre deux voyelles. Toutefois, sa pratique n'est pas constante, à deux points de vue différents : nombre de mots à diérèse attendue sont affectés d'une synérèse, et, quand diérèse il y a, elle n'est pas constamment notée par la marque du trait d'union.

De même (v. plus loin), Roubaud recourt non systématiquement à une marque spécifique pour les synérèses, en soulignant les deux voyelles (graphiques) impliquées.

Distinguons les diérèses en -i-, pour lesquelles la synérèse est devenue commune dans le langage courant. Exemples de diérèses effectives en -i- :

- les finales des abstraits en -ion : *administrati-on*, etc. ;
- finales en -ien < lat. -ianus : *bérécynthi-enne*, *dami-en*, *malherbi-enne*, *méridi-en*, *musici-en*, *parisi-enne*, *sicili-enne*, *tragédi-en* ;
- verbes en -ier : *justifi-er*, *apparier*, *appréciée*, *apprécier*, *certif-ia*, *criante*, *dédiant*, *estropié*, *estudia*, *justifi-er*, *menvi-ait*, *oublier*, *reliés*, *remani-é*, *souri-ant*, *stupéfi-ant*, *suppliants*, *vérifi-er* ;
- adjectifs en -ieux : *audaci-eux*, *curieux*, *curi-eux*, *furi-eux*, *pluvi-euse*, *stygi-eux* ;
- autres mots : *Hérédi-a*, *impéri-al*, *inqui-étud'*, *maestri-a*, *mini-um*, *mont-de-pi-été*, *ri-ant*, *scientifique*, etc.

Les cas résolus en synérèses sont néanmoins plus nombreux (pour les effectifs, v. le tableau ci-dessous) : en -ion ; en -ien : *baudelairenn*e, *caucasien*, *italien*, *parisien*, etc. ; en -ier : *confié*, *identifiait*, *photographié*, *relier*, *variés*, *vérifié*, etc. ; autres exemples ; *conscience*, *diatribe*, *élégiaque*, *expérience*, *familièrement*, *période*, *spécial*, *trivialité*, etc.

Naturellement, quand la séquence *i* + voyelle suit deux consonnes, la règle des trois consonnes (occlusive-liquide-*i*) continue à s'appliquer, et Roubaud pratique la diérèse : *devrions*, *priori*, *propriétaire*, *triomphe*, *client(èle)* (10 fois) ; la diérèse n'est marquée que 3 fois : *devri-ez*, *cli-ent*, *févri-er*, bien qu'en théorie cela ne soit pas utile. Mais dans quatre cas, toujours marqués, il impose la synérèse, contre la phonétique et l'usage courant : *gaufrier*, *peupliers*, *multipliant*, *oublier* [pp. 48, 54 et 77]. Pour les deux premiers cas, on peut les expliquer de deux façons, non exclusives : soit une extension abusive (au regard de la prononciation courante) de la synérétisation des diérèses classiques, soit une allusion à la fois érudite et ludique à un état de la langue des vers antérieur à la période classique, à savoir médiéval, à une époque où l'*i* développé dans une finale issue d'-*arius* conservait un statut de semi-consonne⁸. Les deux derniers cas s'expliqueront par une extension aux classes de mots pour lesquelles la diérèse fut la norme étymologique, quelle que soit l'époque. On n'exclura pas, en outre, pour ces quatre cas, une allusion à des cas plus contemporains, comme le *semblions* de « La Chanson du mal-aimé » d'Apollinaire.

Les autres voyelles avec diérèse sont *ou* et *u*.

La séquence *ui* présente deux cas où la diérèse classique est particulièrement soutenue contre l'usage courant : *bru-ine*, *flu-ide*.

La voyelle *u* est majoritairement marquée par la diérèse : *actualité*, *affluence*, *affluent*, *concluant*, *conspuons*, *désuet*, *du-el*, *habitu-é*, *insinuant*, *luxueux*, *muet*, *nuage*, *persuadée*, *polluer*, *ponctuer*, *quatuors*, *respectueux*, *saluer*, *s'insinuant*, *sinueusement*, *spirituel*, *spirituelle*, *suave*, *tonitruant*, *tuer*, *virtuose*.

Mais la synérèse est également bien attestée et systématiquement marquée : *continuer*, *dissuadé*, *gestuelle*, *habitué*, *majestueuse*, *muette*, *nuage*, *persuadé*, *prostituer*, *restitua*, *ruant*, *saluer*, *somptueux*, *statuaire*, *virtuel*, *visuel*.

Quant à la voyelle *ou*, on distinguera :

⁸ Cf. Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, Presses universitaires de France, 1999, pp. 63-65.

- les mots courants, avec diérèse : *avouer, jouer, éblou-i, éboueurs, ou-ït, secouer, troué, voué* ; et quelques cas à synérèses : *amadouer, ébloui* (contre la règle des trois consonnes), *éboué* (2 fois), *jouant, jouissent, joueurs* ;
- et le cas particulier du nom *Louis(e)*, où la synérèse est majoritaire (contre un *loui-gi* et un *lou-i*).

On notera ensuite le cas de la famille des mots *poème, poète* et *poésie* ; pour lesquels les occurrences avec prononciation correcte (diérèse entre *o* et *e*) sont les plus nombreuses, mais quelques cas présentent une synérèse relevant d'un langage parlé assez connoté, et toujours marquée ; exemples : « C'est / Au contraire / Uneu qualité pour un poète » [11] ; « RENTRE EN TOI-MÊME POËTE ET Cesse de CHOUGNER » [63] ; « Pour conduire à bon port mon poème, frêle esquif » [66]. Roubaud recourt même à une graphie de type « néo-français » quenien, *pwêm'* (1 x) et *pwète* (2 x), la (fausse) semi-consonne *w* issue du *o* étant également notée *ou* dans deux cas : « Qu'il déchaîne / In petto / Contre l'auteur du pouème » [33] et « Un thème de pouésie obligé, pont-aux-âne » [51]⁹.

Dans le même ordre d'idées, une synalèphe est opérée dans l'expression *il (n')y a* : « Automobiles, n'ya-t-il donc rien qui mérite » [68] ; « Sans oublier au cas où yorait un golf, des club » [77] ; « De vous le dire j'ai heu l'honneur ilya peu » [80], mais aussi dans *tu annonçais* : « C'est au dernier moment que tuannonçais les quais [84].

b. (In)constance et marquage

La plupart des cas de diérèses classiques (avec *i* — *-ier, -ien, -ion*, etc. —, avec *u* et avec *ou*) souffrent une inconstance de la part de Roubaud : il pratique aussi bien la synérèse qu'il maintient la diérèse. Le tableau suivant montre à quel taux il le fait, selon les cas.

(Ci-dessous ne sont pas comptés les cas tombant sous la règle des trois consonnes, où la diérèse devrait être normale, même en régime de prononciation modernisée.)

Types	Diérèse	Synérèse	Total	Proportion des diérèses sur 10
Diérèses en <i>i</i> , mots en <i>-ien</i>	9	25	34	2,6
Diérèses en <i>i</i> , verbes en <i>-ier</i>	23	21	44	5,2
Diérèses en <i>i</i> , mots en <i>-ieur</i>	1	4	5	
Diérèses en <i>i</i> , mots en <i>-ieux</i>	6	11	17	3,5
Diérèses en <i>i</i> , mots en <i>-iant</i>	6		6	
Diérèses en <i>i</i> , mots en <i>-ion</i>	61	99	160	3,8
Diérèses en <i>i</i> , dérivés des mots en <i>-ion</i>	1	10	11	0,9
Diérèses en <i>i</i> , autres	17	48	65	2,6
Total des diérèses en <i>i</i>	124	218	342	3,6
Diérèses en <i>u</i>	33	21	54	6,1
<i>Louis</i>	1	6	7	
Autres diérèses en <i>ou</i>	19	7	26	7,3
<i>poème, poète, poésie</i>	23	10	33	7,0
<i>il (n')y a</i>	6	3	9	

⁹ À noter aussi, pour illustrer la nature à la fois ludique et superfétatoire de certains de ces marquages, la graphie *cö-incidenceu* [103], dont la double marque vise à éviter une relativement improbable synérèse.

Pour *i*, 36 % seulement des diérèses sont conservées. Les mots en *-ien* sont les plus touchés, les moins résistants. La diérèse résiste mieux dans les mots en *-ion* (38 %) et les adjectifs en *-ieux* : c'est un rappel et une conservation de la prononciation classique, particulièrement significative de la diérèse ancienne pour ces finales. Toutefois, les mots dérivés de substantifs en *-ion* ne présentent qu'exceptionnellement la diérèse : *excepti-onelleuement*, vs *contusionnantes*, *conventionnellement*, *dictionnaire*, *fonctionne*, *mentionner*, *passionnants*, *passionner*, *passionnés*, *professionnel*, *sélectionner*. Ils se prêtent moins à une démonstration ostentatoire de l'usage ancien. Pour tous les mots à diérèses en *i*, la tendance dominante est donc à la synérèse, mais leur résistance est variable, en raison d'un respect de l'usage classique moins puriste que citationnel, voire parodique.

Les synérèses en *u* et en *ou* sont moins fréquentes que pour *i* : c'est conforme à l'usage courant ; les deux voyelles arrondies résistent davantage à la consonantisation, et les consonantiser ressortit à un usage plus populaire, mais aussi plus affecté dans ce sens.

Les écarts pour la famille de *poème* sont minoritaires.

Par ailleurs, l'inconstance observée ne frappe pas seulement les différentes classes, mais porte souvent sur les mêmes mots ou les mêmes formations étymologiques :

di-alect'/diatribe, *expéri-ence/expérience*, *furi-eux/furieux*, *impati-ents/impatient*, *impéri-al/impériale*, *inqui-étud'/inquiété*, *intéri-eur/intérieurs*, *méri-di-en/méridien*, *tragédi-en/tragédien*, *vérifi-er/vérifié* ; *attention/attenti-on*, *contemplati-on/contemplations*, *décisi-on/décision*, *digressi-on/digression*, *muet/muette*, *nuage/nuage*, *persuadée/persuadé*, *saluer/saluer*, *éblou-i/ébloui*.

Au total, on observe certes une différence entre les voyelles *i* et *u* ou *ou*, mais l'hésitation entre diérèse et synérèse relève essentiellement, chez Roubaud, de deux facteurs.

Le premier serait un pur opportunisme prosodique selon les vers ; Roubaud pratique l'une ou l'autre par commodité, de façon à réaliser le nombre de syllabes numéraires requis par la mesure de l'alexandrin. Il ne s'est donc pas fixé une norme, fût-elle personnelle et adaptée à chaque classe ou à chaque mot.

On l'observe aussi dans le cas de quelques mots pour lesquels c'est la tradition elle-même ou la langue (langue des vers et/ou langue courante) qui hésite. Ainsi du nom du mois d'*août*, en une ou deux syllabes : « D'un gros soleil **d'a-oût** assassin du confort » [93], « **D'a-oût**, impératif, oqel il obtempère ? » [95], « En **a-oût** dernier le bijou de *bill tornade* » [112], « Vide en **août** (un dimanche) en hiver encombrée » [85] ; du mot *ancien* (3 diérèses, dont une citation d'Apollinaire, contre 8 synérèses : « Nous promener "un livre **anci-en** sous le bras" » [69], « Du boul'vard *beaumarchais* une **anci-enne** marche » [66], « Je m'étais engoncé dans un **ancien** moi-même » [42]) ; ou du mot *hier* (1 diérèse, 3 synérèses : « Aujourd'hui comme **hi-er** me laisse tout pensif » [39], JE NE SUIS PAS BIEN VIEUX MAIS NE SUIS PAS NÉ **D'HIER** » [35]), ou *oui* (1 diérèse, 3 synérèses).

Le second facteur est d'ordre référentiel et métalinguistique, voire métamétrique : chaque choix prosodique local renvoie à un état de langue précis — nous y reviendrons.

c. La synérèse classique

Étant donné sa tendance à laisser la synérèse se substituer à la diérèse, il est normal que, dans les cas où la prosodie classique postule une synérèse, Roubaud la pratique : ceci va dans le même sens d'une prononciation plus globalement alignée sur la langue courante. Quelques

exemples : *assiette, diable, moitié, rien, tiennent*, etc. Les mots en *-ier, -ière*, etc. notamment issus du latin *-arius* présentent la synérèse normale : *premier, dernier, sentier, entière*¹⁰...

Mais ici aussi, comme pour les diérèses, l'usage de Roubaud ne se cantonne pas à une telle simplicité... On relève en effet plusieurs cas où le poète force une diérèse contre l'étymologie et l'usage, aussi bien moderne que classique ; relevé exhaustif :

À rester dans la **cinq i-èm'** strophe. et pourquoi ? [28]

Mi-elleux ils déguisteront à l'avenir [87]

Qui parsèment, milliards de **milli-ards**, sa toiles [65]

S'en énorgueillit leu *british* **mi-ouzéom** [28]

– *Servon, y-è-bles* — *guign'*, *verneuil l'étang*, finy [93]

Air dans son jardin le **bi-enveillant** jeune home [106]

On n'a **ri-en** sans rien toutes les marchandise [104]

Chaude sur deux niveaux et **hospitali-ère** [112]

Si vous voulez bien me passer la **mani-ère** [114]

Sur ma droite descend de la **michodi-ère** [29]

Voilà ce que je lis "*porte de saint-ou-in*" [74]

M'instru-it / C'est à *tulle* où mes parents sont prof [25]

Et, comme pour les diérèses, les raisons, facteurs ou fonctions de ces phénomènes déviants sont doubles ou triples. Ils sont d'abord contingents : il s'agit de réaliser par opportunisme un compte « correct » des syllabes, en compensant un déficit par la scission artificielle d'une diphtongue. Ils sont ensuite référentiels : ici, ils renvoient d'une façon volontairement erronée et déplacée à la langue des vers, essentiellement caractérisée, en tel contexte, par la diérèse. Enfin on n'éludera pas la dimension ludique de ces hypercorrections totalement assumées. Relevons également la gratuité au moins potentielle du procédé : dans le premier exemple, rien « n'oblige » le poète à forcer une diérèse dans *cinquième*, dont il élide par ailleurs l'*e* final : il aurait tout aussi bien pu respecter la langue des vers en écrivant : « *À rester dans la **cinq ième** strophe. et pourquoi ? » au lieu de la transgresser deux fois dans le même mot.

On trouvera une preuve de cet aspect ludique dans l'extension radicale du procédé, passé des phonèmes aux graphèmes. Car, s'il y a bien deux sons dans le *ie* de *mielleux* ou le *ui* de *instruit*, qui fournissent une base (originellement consonantique) à la diérèse (et à la vocalisation) forcée, les variations du poète sur son propre patronyme opèrent un pas de plus dans l'arbitraire, l'hypercorrection et le jeu (métrique) avec le signifiant, en étendant le procédé à un *graphème* double de voyelle unique (une fausse diphtongue), comme si *toute* séquence de deux *lettres* de voyelles était potentiellement affectable d'une réalisation diérétique et donc (doublement) vocalique. Roubaud écrit donc 5 fois *Roubaud* prononçable en deux syllabes, mais produit 6 occurrences avec une marque de diérèse : « Du calme *roubaud* ! il vient quand ça lui chente » [15] ; « IL EST TEMPS ROUBA-UD DE COUVRIR DE TÉNÉBRE » [63] ; « *Rouba-üd rouba-üd* ! cette fois c'est assé ! » [24] ; « *Rouba-üd, rouba-üd* !, je le dis, tu habuses ! » [24].

d. Conclusion

Au total, Roubaud paraît laisser interagir, de façon à la fois aléatoire et dialectique, deux niveaux de réalités : d'une part, les différents états de langue (langue des vers, prononciation courante et contemporaine du français, prononciation plus populaire ou affectée) ; d'autre part, différents moments de l'histoire de la versification française : la norme passée (la diérèse

¹⁰ Notons deux cas particuliers, exceptions traditionnelles de l'usage de la diérèse : *fouet* et (*don*) *juan* sont normalement monosyllabiques, et pourtant marqués : *fouet*, *don juan*.

classique), un rappel de réalités anté-classiques (les synérèses dans les groupes de trois consonnes), la prosodie moderne (en versification : la synérèse remplaçant la diérèse), le néo-français de Queneau (*pwète*).

L'inconstance quasi générale dans le traitement de la question des diérèses et synérèses s'explique par un complexe de facteurs, qui vont de l'affichage de la norme à sa négation, en passant par l'arbitraire (et donc une désinvolture certaine), l'opportunisme, le jeu avec les normes et l'histoire, l'audace outrancière adressée comme une forme de connivence aux connaisseurs de cette histoire.

Dans cet ensemble de dispositions, dont certaines sont tournées vers le lecteur, l'intention pédagogique reste secondaire, bien que les marques typographiques affectées aux diérèses et aux synérèses aient précisément cette fonction (trait d'union, soulignement). À cet égard, il est éclairant d'observer, à nouveau, le degré d'(in)constance de Roubaud dans l'application même de son propre choix formel. Dans certains cas, le marquage est indispensable pour signaler le phénomène et donc produire l'effet escompté. Les diérèses hypercorrectes ou forcées, là où la synérèse serait normale, sont toujours marquées : *ri-en*, etc. (cf. aussi *roubaud*). À l'inverse, Roubaud évite les marquages superflus : ainsi les synérèses correctes ne sont pas marquées. De même, les diérèses correctes en situation de 3 consonnes sont majoritairement non marquées ; pourtant Roubaud choisit d'en marquer 3 sur 19 ; peut-être est-ce dû au fait que d'autres cas de même type sont résolus en synérèse forcée¹¹.

Le support pédagogique fourni par le marquage est notamment utile pour les diérèses correctes ; il permet au lecteur d'éviter une lecture moderne en synérèse qui fausserait l'alexandrin. Mais le marquage n'est requis que parce que la pratique de Roubaud est mixte et inconstante : s'il avait appliqué la seule langue des vers classique (toutes diérèses correctes), cet usage aurait été assumé comme norme interne au texte et aurait induit un mode de lecture unique dispensant de tout marquage. En d'autres termes, c'est parce qu'il est inconstant et mélange les modes prosodiques que Roubaud a dû inventer les marquages décrits. Les taux de marquage peuvent être indicatifs de sa disposition profonde à l'égard de la question prosodique. Or ils sont très variables, voire contrastés, selon qu'il s'agit des diérèses (classiques) ou des synérèses (modernes), et selon les voyelles impliquées.

Type	Diérèse		Synérèse	
	marquée	non marquée	marquée	non marquée
-i-	84,7 %	15,3 %	5,5 %	94,5 %
Dont : -ion	100 %	0 %	0 %	100 %
-ier	8	15	7	14
-ou-	5	15	4	9
-u-	2	31	21	2
-ui-	2			
Poème, etc. ¹²	0	23	10	0
Août	3	0		

¹¹ On observe que deux de ces trois cas de diérèses correctes marquées surviennent dans le texte après des cas de synérèses forcées : *devri-ez* [52] après *gaufr̄ier* [48], *cli-ant* [79] après *oubl̄ier* [77].

¹² Pour cette classe, les marquages des synérèses sont multiples : soulignement, mais aussi graphies en *pw-* et en *pou-*.

La langue sous-jacente (la prononciation) à la pratique (hybride et contradictoire) de Roubaud peut se dégager de sa pratique des marquages. C'est une langue courante qui présente les caractéristiques suivantes :

- la synérèse y est naturelle et spontanée pour les mots en *-i-* ; le poète se dispense donc de la marquer, alors que c'est nettement requis pour la diérèse (c'est radical, dans les deux sens, pour les finales en *-ion*) ;
- à l'inverse, la synérèse n'est possible pour *-u-* qu'au prix d'un forçage, d'une prononciation plus connotée que courante, et qui nécessite donc un marquage, alors que la diérèse, nettement plus naturelle ou courante, peut s'en dispenser ;
- il en va de même pour les mots *poème, poète, poésie*, dont la synérèse est socialement ou culturellement connotée, et nécessite un marquage systématique, sous peine de n'être pas naturellement anticipée par le lecteur, qui, à l'inverse, y réalisera sans hésitation la diérèse naturelle ;
- pour les mots en *-ou-*, la prononciation courante permet plus facilement aussi bien la diérèse (*jou-er*) que la synérèse (*jwer*). Cette ambivalence aurait pu déterminer Roubaud à marquer chaque occurrence, pour, justement, clairement différencier les deux traitements ; on mettra les 9 cas non marqués (sur 33) sur le compte d'une certaine négligence, mais le marquage majoritaire (des diérèses comme des synérèses) atteste de l'utilité, sinon de la nécessité, de les différencier.

Tout cela dessine sous la métrique de Roubaud (et la présence de la langue des vers classique) un état de langue assez cohérent, proche du langage courant contemporain, mais aussi de la prosodie moderne du 20^e siècle en régime de vers régulier : la synérèse devient la norme pour *-i-*, mais les deux autres voyelles (3 en comptant *-o-*) lui échappent encore, et ne la subissent qu'au prix de l'importation forcée d'une prononciation plus populaire. Cette langue commune (à la population, à l'époque et à la prosodie moderne) et neutre se situe donc à mi-chemin de deux états opposés, littéralement marqués : la langue des vers diérétique et la diction populaire.

3.2. Marquage des hiatus

La règle classique, telle qu'elle s'est appliquée du 17^e au 19^e siècle inclus, interdit de produire un hiatus à l'intérieur d'un vers, c'est-à-dire la succession d'une voyelle finale nue et d'une voyelle initiale de mot¹³ (**tu as*). La portée de la règle, d'origine prosodique puis esthétique, est devenue purement graphique et conventionnelle : la conjonction *et*, qui s'achève par une consonne graphique, peut précéder toute voyelle, même si la liaison ne se fait jamais ; de même, un *h* initial évite l'hiatus, même s'il n'est pas disruptif (*un joli homme vs une haute maison*).

Roubaud « joue » avec cette règle, en affectant de la respecter tout en ne le faisant pas ; pour ce faire, il ajoute un *h* artificiel à une initiale vocalique en position d'hiatus : « Mais timide ainsi qu'il sied à hun jeune homme à l' » [12] ; il va même jusqu'à en placer un à la suite d'un *et* : « et hen dehors de cloû » [12]. Notons que ce procédé graphique (comme bien d'autres dans l'*Ode...*) n'est pas constant, et n'est appliqué qu'à hauteur de 82 cas sur 100 (159/195) ; en d'autres termes, Roubaud a « oublié » d'appliquer son procédé près d'une fois sur 5 (« Seul'men voilà dans ce scénario idyllique » [36]) parfois dans un même vers (« Comme une poule qui ha trouvé un canif » [39]). Quant à la fonction de cette marque,

¹³ Cf. Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, Presses universitaires de France, 1999, 41-48.

ou à son effet, ils sont au moins doubles : produire un texte qui, à *la lettre*, paraît respecter la règle, c'est-à-dire, avec une bonne dose d'ironie, feindre de se placer dans une versification classique ; secondairement, induire chez le lecteur une prosodie marquée, chacun de ces *h* excédentaires tendant à produire une aspiration qui évoque une diction soutenue. Paradoxalement, chaque hiatus est ainsi mis en évidence sur le plan phonétique par un procédé qui devait pourtant le neutraliser sur le plan graphique.

3.3. Le marquage des *e* atones numéraires

À plusieurs reprises, Roubaud choisit de marquer explicitement certains *e* atones, qu'ils soient « féminins » (post-toniques) ou masculins (internes ou voyelles de proclitiques), en les notant par la graphie *eu*.

a. Les positions 6 et 7

Un premier type concerne les cas placés aux abords de 6^e position de l'alexandrin, par ailleurs marquée par la césure typographique décrite plus haute, qui impose une césure au milieu du vers. Exemples en position 6 :

- post-tonique : « Est la certitudeu de mon bon droit. je mé » [47] ;
- masculin interne : « Quelque étudiant de cheu valeresque nature » [13] ;
- proclitique : « Ce latex cousin deu l'euphorbe verruqueux » [18] ;

exemples en position 7 :

- post-tonique : « Par une vieille tan teu de banlieue au thé » [12] ;
- masculin interne : « Par lequel je m'obli jerais à corriger » [14] ;
- proclitique ; « À la périphrasti' queu comme vous j'exèkre » [14].

La fonction de la graphie *eu* pour *e* est claire : il s'agit d'indiquer sans équivoque que la voyelle doit être prononcée et donc qu'elle est numéraire, dans des configurations métriques non régulières, où le sort à réserver à cette voyelle peut faire l'objet d'une hésitation et d'une tentation de l'élider.

b. L'*e* post-tonique

On peut se demander quelle « nécessité » amène le poète à user de cette marque. On pourrait penser qu'elle est plus utile en position 7 qu'en 6 : en effet, dans le cas d'un hémistiche de 6 syllabes prolongé d'un *e* post-tonique (« Par une vieille tante »), le second hémistiche commençant par une consonne, le lecteur peut être amené à hésiter, et à postuler une césure épique (élision de l'*e*) au lieu de la configuration réalisée par le poète, à savoir une césure enjambée (*e* numéraire dans le second hémistiche), alors qu'un *e* post-tonique en position 6 suivi d'une initiale consonantique sera plus facilement perçu spontanément comme numéraire, pour réaliser la mesure 6 de l'hémistiche (« Est la certitude / de [...] »). On pourrait donc supposer que Roubaud, dont, ici comme ailleurs, l'usage n'est pas constant, marquera davantage les *e* numéraires en position 7 qu'en 6. C'est pourtant l'inverse qui s'observe : 32 graphies en *eu* contre 35 en *e* en position 7, 38 *eu* contre 2 *e* seulement en position 6 :

- position 6 : « Si par azar elle zavaient commis la fote » [38] ; « Ru lamblardie une pente chargé de ronce » [96] ;
- position 7 : « Poète, avec de l'en cre rouge sur le pif ! » [48].

La raison se trouve évidemment dans l'usage de la césure typographique : rejeté au-delà de celle-ci, l'*e* numéraire en position 7 n'a guère besoin d'être marqué pour être perçu comme tel : il lui suffit d'être isolé par elle, devant une consonne ; en revanche, le problème est déplacé sur l'*e* qui figure en position 6 devant cette césure typographique : ce grand blanc peut induire la tentation de l'élider, malgré l'anomalie métrique (l'hémistiche ne compterait alors que 5 syllabes)¹⁴. En outre, la graphie *eu* souligne la façon (caricaturale) dont un *e* en une telle position (césure lyrique induite par la césure typographique) peut être prononcé pour être numéraire (et éventuellement accentué).

c. Les configurations Ve

Le même procédé frappe ces *e* post-toniques, en positions 6 et 7 ou ailleurs, lorsqu'ils suivent une voyelle finale de mot (type Ve) et *sont comptés comme numéraires* par le poète (cf. ci-dessous) :

- position 6 (1 cas en *eu*, aucun en *e*) : « Auteurs / L'avenue-eu ledru-rollin traverse » [78] ;
- position 7 (1 cas en *eu*, 3 en *e*) : « De l'objé, mélangé heu de pâté de foie » [17] ; « Caco-chyme ? encloqué-e, moutard ? je m'en tap' » [46] ; « Bien. moi, déterminé e la résistance » [86] ; « Il me dit : "continu-e ton ode. il le faut !" » [91] ;
- autres positions (internes) : « Persuadé-heu des vertus du métallique » [18] ; « Et l'ortiheu griffant mes jambe, zé la ronce » [25].

Pour juger de ces cas, il faut les rapprocher des cas où cet *e* est élidé (v. *infra*).

d. Les proclitiques

En ce qui concerne les proclitiques en position 6, le même marquage est employé (exemple : « Averti / Hafin queu mon parcours soit sans faute » [16]), mais le taux est moindre (14 *eu* contre 44 *e*), sans doute parce que le « risque » ou la tentation d'élider l'*e* masculin sont moins grands. Nos conclusions antérieures sur les post-toniques sont confirmées par le traitement des proclitiques en position 7 : un seul cas (gratuit, ludique ou mécanique) est attesté, contre de nombreux cas en *e* : « À la périphrasti' queu comme vous j'exèkre » [14].

e. Les *e* masculins internes

Ici aussi le marquage affecte davantage la position 6 que la 7 (18 *eu* et 6 *e* en 6, 2 *eu* et 9 *e* en 7), c'est-à-dire là où elle est (légèrement) plus utile : « Quelque étudiant de cheu valeresque nature » [13] ; « Par lequel je m'obli jeurais à corriger » [14]. On imagine mal Roubaud notant *eu* tout *e* interne en position interne dans l'hémistiche !

f. E numéraire à la rime

On compte sept cas de proclitiques promus à la rime, où ils riment généralement avec des finales en [ø], leur voyelle [ə] subissant donc une mutation forcée, notée par la graphie marquée *eu* (exemples : « De l'autobus escar gotant cependant queu » [64] ; « Ne vois rien à fourrer dans ma strophe, je neu » [86]). Ces cas renvoient historiquement à ce que l'on trouve chez Verlaine puis chez Apollinaire (sans modification graphique)¹⁵. Il y a même deux cas où c'est un *e* post-tonique qui est ainsi promu à la rime, en devenant numéraire contre

¹⁴ Notons un cas particulier, où deux anomalies se cumulent : « Avec haine et de hai neu hon vous le bombarde » [17], où contre l'usage l'*e* de *haine* est numéraire devant voyelle (d'où la double marque *eu* et *h*).

¹⁵ Par exemple, Verlaine, *Invectives*, p. 923 : *ne :: me*, p. 930 : *de :: que* ; Apollinaire, *Alcools*, « Rosemonde » : « Longtemps au pied du perron de ».

toute logique ou tout usage : « METTRE “ANCIEN FUTUR É LÈVE DE L'ÉCOLEU » [35] ; « De ma tante honoraire et marraine commeu » [80].

g. Autres cas

Dans quatre cas, l'*e* post-tonique est noté *eu* sans que sa situation ou son contexte le « justifie » : « *Mnémosyneu* dont les filles sont les neuf muses » [24] ; « et penseu “pauvre type !” » [15] ; « des blaineu des métaill » [20] ; « Très vite car ces deu moiselleu qui s'admire' » [23]. Manifestement Roubaud laisse ainsi transparaître le caractère dispensable, voire gratuit, des marques adoptées.

3.4. Élisions

Il arrive fréquemment que Roubaud élide des *e* post-toniques qui, selon la prosodie classique et la langue des vers, devraient être numéraires (devant consonne initiale ou entravés par une consonne graphique devant voyelle initiale). Il s'agit d'un choix et d'une position situés dans une histoire de la prosodie française : adapter la langue des vers à une diction courante, voire populaire, du français.

On y distinguera les *e* post-toniques (VCe) et les *e* masculins internes aux mots. Par ailleurs, Roubaud adopte une position hybride à l'égard des groupes Ve (voyelle finale suivie d'un *e* ; voir le point c ci-dessous).

a. VCe

Pour marquer l'élision d'un *e* final après consonne (la signaler à la lecture), Roubaud emploie la solution d'une apostrophe assez « classique ». Apparemment, il ne laisse jamais intact (graphiquement) un *e* non numéraire, à élider : le phénomène prosodique et métrique est trop grave pour ne pas être explicitement signalé. Il apparaît aussi bien à l'hémistiche (où il est nécessaire de marquer l'élision pour éviter une lecture en césure enjambée avec récupération de l'*e* dans le second hémistiche) qu'à l'intérieur. En d'autres termes, les élisions VCe devant consonne, en césure épique ou internes aux hémistiches, présentent toutes une apostrophe. Exemples : « Elle souffre muett' l'humili-ati-on » [13] ; « On en fit un remak' starring *deborah kerr* » [13] ; « Enfant ? dans quel miroir ? ça te pos' pas problème ? » [26]. Le phénomène concerne également les suites en VCe avec consonne(s) graphique(s) devant voyelle : « Offensait les dévot' au *pont-neuf* refondue » [41].

b. Élisions internes

On observe 4 occurrences d'une élision interne au mot, qui concernent toutes des substantifs ou adverbess en *-ment*, où c'est une prononciation moderne qui est notée : « RENFORCER D'UN RAISONN' MENT ÉTYMOLOGIQUE » [35] ; « Seul'men voilà dans ceu scénario idyllique » [36] ; « Devant le tribunal elle non seul'ment dût » [63] ; « Ou de prose égalment. son nom est *fudd elmer* » [92].

Le phénomène est minoritaire : on compte 97 substantifs et adverbess en *-ment* dont l'*e* est classiquement numéraire ; l'élision, comme option linguistique et prosodique, n'est guère privilégiée par Roubaud, la langue des vers demeurant ici sa norme majoritaire.

Notons que des marques d'élision frappent aussi des *e* graphiques situés après voyelles, dans des formes que la tradition métrique accepte telles quelles sans qu'elles continuent à poser un problème prosodique ; Roubaud choisit, de manière superfétatoire, de marquer l'« élision » par apostrophe et/ou suppression de l'*e* : « Les vers que nous crérons ainsi courant la rue »

[23] ; « Pour les bons appari' ments auxquels je m'efforce » [47] ; « Ils préfèrent souvent les broi'ments aux caresses » [19]¹⁶.

c. Ve

Ce cas est différent des autres, et notamment de VCe¹⁷. Les finales en Ve (comme dans *vie*, *aimée* ou *voie*) furent d'abord licites à l'intérieur du vers devant consonne (du Moyen Âge à la Renaissance), et l'*e* était numéraire. Puis, la prononciation de l'*e* posant problème, il fut d'abord élidé, puis la configuration Ve devant consonne fut tout simplement proscrite jusqu'à la fin du 19^e siècle. La règle (d'exclusion) étant devenue artificielle, et l'éventuel caractère numéraire de l'*e* étant totalement exclu, l'usage des poètes s'est ouvert et calqué sur la prononciation courante, non ambiguë. Ils ont donc commencé, dès la fin du 19^e siècle (Rimbaud) et à travers tout le 20^e, à intégrer ce genre de finales devant consonnes, instaurant ainsi une nouvelle convention avec le lecteur, qui sait qu'un tel *e* après voyelle n'a pas à être numéraire ni prononcé.

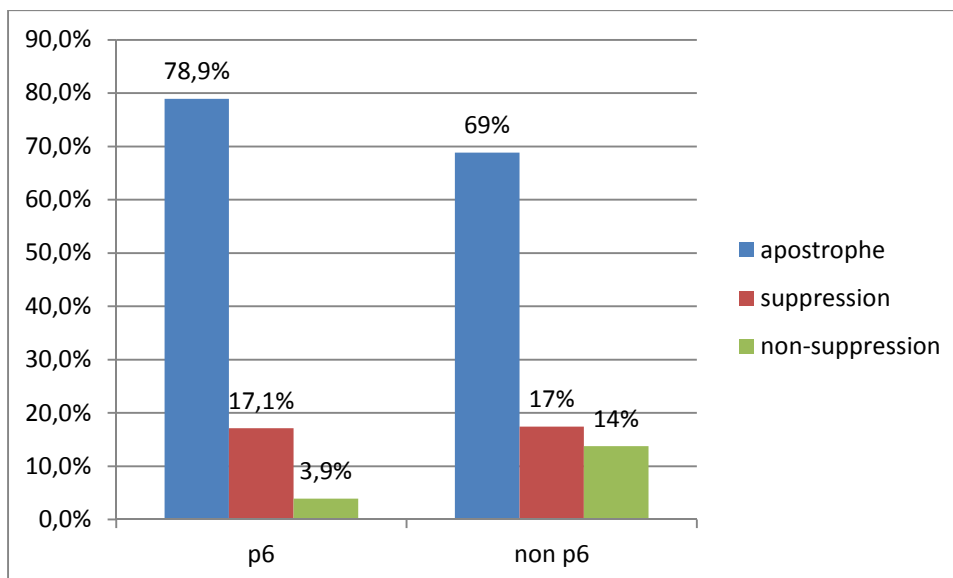
Roubaud applique le dernier usage (Ve autorisé devant consonne) et a renoncé au premier (exclusion classique). Il est toutefois remarquable qu'il choisisse la plupart du temps de marquer explicitement l'« élision » de tels *e*, alors qu'un usage maintenant largement répandu l'autoriserait à placer de tels mots dans un vers sans autre nécessité d'un marquage. Il recourt en effet à trois solutions : si la première, minoritaire, consiste simplement à maintenir graphiquement l'*e* (conformément à l'usage moderne : « Envie de s'attarder dans ce morne désère » [12]), les deux autres sont l'élision par apostrophe ou par suppression pure et simple, sans marque substitutive : « Si j'appari' ce mo tici avec baedèkre » [14] ; « De ces départements aux rus si peu passantes » [12]. C'est singulièrement le cas pour les Ve en 6^e position devant la césure (4 exceptions sur 67¹⁸), notamment quand la finale Ve est entravée par une consonne graphique et apparaît devant voyelle initiale (4 cas) : « Voyez les agité's en un conciliabule » [23] ; « Conservant de ses vi zantérieures l'écho » [60] ; « Tant bien que mal fermé's, aux plafonds, les lumières » [93] ; « J'entends le chant des rou's il a tout pour me plère » [93].

Apparemment, Roubaud étend à ce cas pourtant peu problématique sa tendance au (sur)marquage des réalités métriques.

¹⁶ Le cas de « Si j'étais moins pressé je m'en pay'rais bien un » [94] est différents, mais tout aussi contradictoire : *paierais* passerait sans problème pour dissyllabique, alors que *payerais* serait trisyllabique.

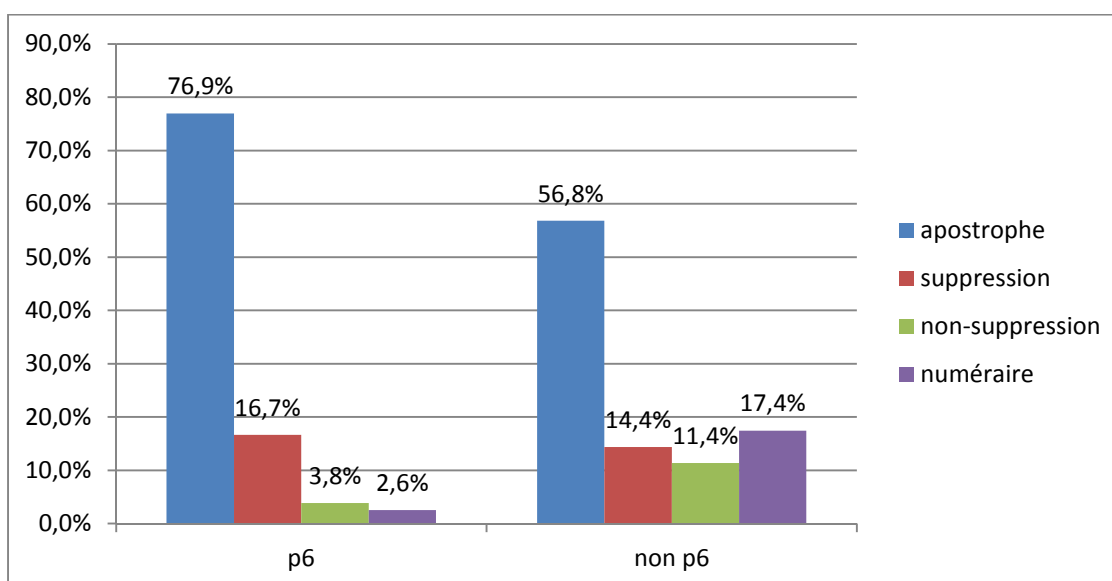
¹⁷ Cf. Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, Presses universitaires de France, 1999, p. 32-40.

¹⁸ « Chanteuse appréciée de quelqu'un qui m'est proche » [29] ; « Protestent, injurient d'autres, plus débonère » [81] ; « Libellules chatoient dans l'air "flagrant d'odeurs" » [87] ; « Un peu hinadaptée peut-être en la matière » [114].



Apparemment, la position de la césure revêt une importance particulière, puisque Roubaud y est sensiblement plus attentif à noter l'« élision » de l'e qu'à l'intérieur des hémistiches.

Dans quelques cas (25 sur 210 mots en Ve final), Roubaud rend l'e numéraire, contre l'usage moderne et en restauration d'un usage anté-classique (exemples ci-dessous). Ces e numéraires sont plus nombreux à l'intérieur (17,4 %) qu'à l'hémistichique (2,6 %) :



Il y a un paradoxe apparent à privilégier à l'intérieur à la fois les e numéraires (forcément notés) et les élisions non marquées graphiquement, mais la confusion est évitée par l'emploi systématique du trait d'union ou d'un h pour marquer la numéarité : « De l'objé, mélangé heu de pâté de foie » [17] ; « Persuadé-heu des vertus du métallique » [18] ; « Et l'ortiheu griffant mes jambe, zé la ronce » [25] ; « Se ru-e sur le toit et point ne tergiverce » [44] ; « De mon doigt négligent la bué-e j'essui' » [46] ; « Des lieux, volens nolens résignée-es [sic] victimes » [46].

À nouveau, Roubaud mêle des usages diamétralement opposés et théoriquement incompatibles, avec les mêmes motifs : opportunisme métrique, goût de la déviance, référence à des époques multiples de la versification, ludisme.

3.5. Liaisons

Toujours dans le but de noter — et d'imposer au lecteur — une prononciation précise de ses vers, Roubaud choisit de marquer, par des modifications graphiques, les liaisons consonantiques qui doivent ou peuvent s'opérer entre une finale de mot affectée d'une consonne graphique (généralement *s*) et une initiale vocalique : « J'ai troi zan zédemi je suis zun garçon grand » [24]. Le premier mot peut bien subir une modification graphique (amputation de la consonne déplacée), ou non. Comme on peut s'y attendre, le procédé n'est pas appliqué avec constance : « Je la voyais accorte et très fort à mon goût » [12], y compris dans un même vers : « À ses occupation zancestrales vaqué » [20].

L'incidence de la question n'est plus strictement métrique, hormis lorsque le premier mot comporte un *e* post-tonique devant la consonne graphique : « Tels des touriste zen partance vers la grèsse » [11].

Lettre	Marque de liaison	Pas de marque	Total	% marque	% sans marque
s final en 6	10	91	101	9,9%	90,1%
s ailleurs	31	328	359	8,6%	91,4%
Total pour s	41	419	460	8,9%	91,1%
x final en 6	0	10	10		
x ailleurs	2	42	44		
Total pour x	2	52	54	3,7%	96,3%
Total	43	471	514	8,4%	91,6%

Le tableau ci-dessus montre trois choses : 1) le phénomène est loin d'être dominant, Roubaud n'y recourt que sporadiquement (une fois sur 10 en moyenne) ; 2) il ne fait pas de différence entre la position 6 (où une pause, d'ailleurs marquée par la césure typographique, pourrait « inhiber » toute liaison) et les positions internes aux hémistiches ; 3) le marquage affecte moins la consonne *x* que l'*s*, mais la différence n'est pas statistiquement significative.

La fonction du procédé est évidemment plus ludique qu'utilitaire, comme le montrent trois cas plaisamment abusifs, mimant une certaine hypercorrection de la liaison, confinant au solécisme ou au pataquès : « N'ÊTRE PAS NORMALIEN MOI QUI ZICI VOUS PARLE » [35] ; « Je les décris zici hé zici je les glosent » [59] ; « Boileau le commanda raymond queneau zossi » [98] ; ou deux cas de liaisons opérées d'un vers à l'autre : « De l'odorat également et du goût, san / Zoublier le toucher / Suivons la descendante » [24] ; « Sur la tâche à venir, absent au monde, tré / Zimmobile à tel point que la serveuse, inquiète » [95].

Il en va de même pour les liaisons fondées sur d'autres consonnes que *[z]* : on observe 8 cas en *t* (3 internes et 5 à l'hémistiche), quatre cas en *r*, un cas en *[k]* et aucun après un *g* : « Le canard enchaîné habitai tautrefois » [38] ; « Tout détail qui serai tau réel étranger » [14] ; « Pour l'installé rau bout de la rue de la pé » [28] ; « De se laissé rallé rà lire cet hebdo » [38] ; « Que ce fut d'étalé ravec componcti-on » [38] ; « Le ciel s'est fait tout blan ket son plafond est ba » [49] ; « Du bout du premier rang en écarquillant même » [28].

Le tout tend néanmoins à expliciter et imposer à la lecture (orale ou silencieuse) une diction particulièrement de la langue des vers, soutenue, classique, emphatique. C'est donc aussi une référence à une « norme » ou à un état de langue chronologiquement et socialement situé.

4. MÉTRIQUE DE L'Ode

En tenant compte de quelques vers qui ne doivent pas être pris en compte¹⁹, le corpus compte un total de 2558 alexandrins. Les effectifs des différents schémas sont détaillés dans le tableau suivant (la mention d'un *e* indique une récupération d'un *e* post-tonique après une césure).

Schémas	Pourcentages	Totaux des structures (schémas regroupés)		Métrique paire
6-6	77,2 %			
6-e6	2,7 %	6-6	79,9 %	
4-4-4	3,2 %			
4-4-e4	0,9 %			
4-e4-4	0,9 %			
4-e4-e4	0,4 %	4-4-4	5,4 %	
8-4	3,0 %			
8-e4	1,0 %	8-4	4,0 %	
4-8	3,8 %			
4-e8	1,3 %	4-8	5,1 %	94,4 %
7-5	2,2 %			
7-e5	0,4 %	7-5	2,6 %	
5-7	1,7 %			
5-e7	0,5 %	5-7	2,2 %	
Sans schéma	0,7 %			

La métrique de l'Ode est assez nettement classique :

- les 6-6 purs ou avec *e* récupéré sont nettement majoritaires : 80 % ;
- si on y ajoute les trois mètres de substitution intégrés à la métrique de l'alexandrin depuis la fin du 19^e siècle²⁰, on atteint 94 % des vers qui répondent à une métrique paire ;
- restent 4,8 % des vers à base impaire, en décalage par rapport au 6-6, et 0,7 % de vers non structurables.

Lorsque le vers n'est pas structurable en 6-6, la position 6 est surtout occupée par des syllabes masculines (internes aux mots, 50 % des cas) ; les proclitiques représentent 37 % des cas, dont 6 % de prépositions ; les *e* post-toniques 8 % : la césure lyrique n'est pas une option lourde de Roubaud.

On n'observe guère de variation d'un chant à l'autre dans la répartition des classes de schémas (6-6, substitutions paires, schémas impairs et autres), bien que l'Ode ait été écrite sur une longue période. La seule divergence statistiquement significative concerne les mètres pairs de substitutions, plus nombreux dans le premier chant et dans les notes. La pratique de Roubaud est donc remarquablement stable, fondée sur un 6-6 nettement dominant et une place tout aussi stable réservée aux mètres de substitution devenus habituels.

¹⁹ Deux vers faux (un 10s en [50] et un 11s en [86], 14 vers de Molière cités au chant 6 (pages 101-102), 8 vers courts et 5 vers de lignes de points.

²⁰ Cf. Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Seuil, 1982 ; Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Champion, 1999 ; Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, Presses universitaires de France, 1999, 137-140.

	Chant 1	Chant 2	Chant 3	Chant 4	Chant 5	Chant 6	Notes	Total
6-6	75,5%	81,0%	83,8%	79,8%	82,3%	85,1%	74,4%	79,9%
4-4-4, 4-8, 8-4	17,9%	13,5%	11,6%	13,6%	12,9%	10,4%	24,0%	14,5%
Autres	6,6%	5,6%	4,5%	6,7%	4,8%	4,5%	1,7%	5,6%

Le système de parenthésage décrit plus haut a une influence sur la fréquence des classes de schémas :

1. Forcément, quand un vers présente une coupe de parenthèse à la position 6, le schéma est 6-6 ;
2. Quand le vers présente une ou deux coupes ailleurs qu'en 6, le nombre de 6-6 baisse fortement par rapport à la moyenne : 60,2 % ; les deux autres catégories augmentent : mètres de substitution : 24,3 %, autres : 15,5 % ;
3. Une coupe en position 4 va de pair avec un mètre 6-6 ou un mètre pair (pas d'impairs) ;
4. Une coupe en position 8 fait baisser le pourcentage des 6-6 (55,6 %) et augmente fortement celui des pairs (40,7%) ;
5. Les vers sans coupe ont une répartition conforme à la moyenne : 6-6 : 80,4 % ; pairs : 14,2 % ; autres : 5,4 %.

Compte tenu de la possibilité d'élisions d'*e* à l'hémistiche (césures épiques), il est intéressant de voir comment les hémistiches se combinent en fonction de leurs points de contact, c'est-à-dire comment finales de premier hémistiche et initiales de second hémistiche s'associent.

H1	H2						
H1/H2	c-	h-	v-	Total général	c-	h-	v-
-V	249	4	61	314	79,3%	1,3%	19,4%
-Vn	116	1	28	145	80,0%	0,7%	19,3%
-VT	635	4	225	864	73,5%	0,5%	26,0%
-VC(T)	253	1	96	350	72,3%	0,3%	27,4%
-VCe	23	5	133	161	14,3%	3,1%	82,6%
-VCeT	7		6	13			
-Ve	54		43	97	55,7%	0,0%	44,3%
-VeT	13		4	17			
Moyenne	1359	15	601	1975	68,8%	0,8%	30,4%

Typologie et fréquences des jonctions à l'hémistiche²¹

Les finales de H1 masculines attirent les initiales de H2 consonantiques : Roubaud évite l'hiatus pour -V, y compris après une finale nasale pure (-Vn) ; la portée du procédé artificiel masquant les hiatus attestés est donc limitée. Les finales de H1 féminines attirent les initiales vocaliques : les césures épiques sont plutôt évitées, et celles qui sont attestées sont limitées en nombre. Le phénomène des élisions est d'ailleurs globalement limité et ne constitue qu'un

²¹ Légende : H1et H2 = 1^{er} et 2^e hémistiche ; -V : finale vocalique nue ; -Vn : finale vocalique nasale nue ; -VT : finale masculine sans consonne(s) phonétique(s) et avec consonne(s) graphique(s) ; -VC(T) : finale masculine avec consonne(s) et graphique(s) éventuelle(s) ; -VCe = finale féminine nue ; -VCeT : avec consonne(s) graphique(s) ; -Ve(T) : Voyelle + e ; c- = initiale consonantique ; v- : vocalique.

écart sporadique, non une option globale de la prosodie de l'*Ode* : 97 % des vers sont dépourvus de toute élision d'un *e* post-tonique après consonne.

5. LES RIMES

L'arbitraire déjà attesté dans la césuration forcée des alexandrins non 6-6 se retrouve, de façon plus spectaculaire encore, dans la forme donnée par Roubaud aux rimes du poème. À nouveau, le poète s'impose deux principes formels qu'il tire de la tradition, c'est-à-dire, respectivement, de la règle et de l'usage. Il les formule explicitement dans son « cahier des charges » :

- « La règle d'alternance est respectée, entraînant parfois des “féminisations” de mots à finale masculine [...] ou le contraire [...] » [122-123] ;
- « Les vers riment pour l'œil obligatoirement. L'orthographe s'en déduit : [...] caprisse [rime avec] finisse » [122].

L'une et l'autre de ces règles ou contraintes que Roubaud s'impose entraînent des modifications substantielles et parfois spectaculaires de la graphie des mots à la rime. Pour arriver à la pureté formelle qu'elles postulent, il suffit au poète, pour deux mots rimant phonétiquement, de forcer l'identité de leur forme graphique. Deux exemples pour le respect de l'alternance en genre, où une finale masculine devient féminine et *vice versa* :

« “Au grand café vous êt eu zentré par hazare” / Vous vous taisez, seriez- vous ignorant, barbare ? » [26] et « Que chu hen rêveri' je ne reprends contact / Avec le monde bas qu'à la fin de l'entract' » [37].

Quant à l'application du principe de la rime « pour l'œil », elle prend notamment la forme d'une adaptation de la graphie d'un mot à celle de l'autre : *pouce :: rescouce, loin :: moin, mis :: bandis*. Le second principe inclut le premier : adapter une finale à la règle de l'alternance, c'est aussi l'ajuster à cette rime pour l'œil forcée.

On observera ci-dessous les conditions concrètes dans lesquelles cette uniformisation des graphies afin de forcer la rime pour l'œil s'opère : proportions, mécanismes, cas particuliers, afin de dégager d'éventuels principes ou tendances dominantes.

Pour mesurer l'impact de cette uniformisation, chaque mot rimant a été codé selon quatre critères : selon son genre originel (genre réel : *année* et *anné'* sont originellement féminins) ; selon le genre de la paire à laquelle il appartient (genre fonctionnel : *anné'* entre dans une paire masculine) ; selon le type de finale auquel il appartient (V, VC, VCT, VCe, VCes/ent, Ve, VeT) ; selon que sa graphie demeure inchangée ou a été modifiée.

5.1. L'alternance en genre et le genre des finales

L'alternance en genre chez Roubaud repose sur le principe classique : sont féminines les finales présentant un *e* post-tonique (VCe et Ve), masculines les autres (V et VC).

La modification graphique du genre d'une finale survient lorsqu'une féminine est associée à une masculine, et est liée au respect de la règle de l'alternance.

La constance avec laquelle Roubaud applique ses choix formels n'étant guère totale, il est intéressant de voir ce qu'il en est pour l'alternance, principe capital de la versification classique, qu'il reprend ici. Il apparaît que (moyennant les adaptations graphiques signalées) il ne transgresse ce principe (c'est-à-dire fait se suivre deux rimes féminines ou deux masculines) que 17 fois sur 1267 successions de rimes, soit 1,3 % (de 1 à 3 cas par chant), ce qui est remarquablement rare. Il s'agit donc d'un principe formel préalable (programmé)

auquel il s'est globalement tenu (comme la césure typographique et à la différence des marquages de synérèses et des diérèses, par exemple).

Corollairement, le procédé de modification artificielle du genre d'un mot par adaptation à celui de son partenaire en rime est assez rare, et la plupart des finales gardent leur genre (réel et fonctionnel) : 96,8 % des féminines restent féminines et 97,6 % des masculines restent masculines.

Il y a 41 cas de masculinisation de finales féminines par élision de l'e post-tonique, marquée ou non par une apostrophe : *anné, authentic, avantur, bé', claqu', d'échard, d'indécenss, darn', devantur', duré, erroné', fourrur', fott', guèr', histor, j'essui', l'avenu', l'entract', militer, mock, mond', plan', poétic, raill', rapé, rest', ru, ru', s'effass, s'pâm', saix, seine-et-marn', séver, subict', tap', téléphon, trophé, tulip, véhicul'*.

Il y a 30 cas de féminisation de finales masculines par ajout d'un e : *alfrêde, boffe, cinze-, d'œilles, désère, dice, frique, hazare (2x), hélace, hélasse, huitte, jauresse, l'appelle (2 x), l'arsenale, l'azure, l'éhènessse, meetinge, nev yor que, offe, peure, phie, reuillie, saque, sensse, tong(ue)s, wagnère*.

Cette rareté du phénomène peut s'interpréter par une tendance spontanée de Roubaud à pratiquer la rime classique (respectueuse du genre des finales associées), et à ne recourir à son procédé que par un opportunisme déjà observé pour la prosodie. Cela procède également de son option de base, le respect de l'alternance en genre, principe qui a dû l'amener quasi spontanément à n'associer presque toujours que des féminines ou des masculines entre elles.

Entre deux tendances — respecter la définition classique de la rime, incluant le genre comme trait discriminant, et ouvrir la rime à sa seule dimension phonétique, en autorisant l'association de finales masculines et féminines — Roubaud observe une position nettement plus orientée vers le pôle plus classique que moderne.

La tendance est confirmée par l'examen des paires :

Genres d'origine	> paire féminine	> paire masculine	Total général	Paire féminine	Paire masculine
f-f	613	3	616	95,6 %	0,5 %
f-m	18	9	27	2,8 %	1,4 %
m-f	10	25	35	1,6 %	4,0 %
m-m	0	587	588	0,0 %	94,1 %
Total général	641	624	1265		

95,6 % des couples féminins sont faits de deux finales féminines ; 94,1 % des couples masculins sont faits de deux finales masculines. 28 paires féminines (4,4 %) et 34 paires masculines (5,4 %) sont faites d'une finale féminine et d'une masculine :

– *saint-lazare :: hazare, jeunesse :: jauresse, guère :: désère, quatre-vingt-quinze :: cinze, interpelle :: l'appelle, quintessensse :: sensse, notice :: dice, gestuelle :: l'appelle, l'audace :: hélace, boutique :: frique, méninge :: meetinge, longue(s) :: tong(ue)s, laque :: saque, étoffe :: boffe, accélère :: wagnère, heure :: peure, l'écurie :: reuillie, stroffe :: offe, d'alfrêde :: lêde, hélasse :: trasse, hazare :: barbare, nev yor que :: horror que, d'œilles :: mille-fœilles, phie :: photographie, l'arsenale :: sale, l'éhènessse :: jeunesse, huitte :: profite, l'azure :: éblouissure.*

- (exemples) *l'avenu' :: pu, ru :: pu, véhicul' :: recul, contact :: l'entrac't', handicap :: tap', réaumur :: avantur*. Notons que, dans trois cas, ce sont deux féminines qui sont masculinisées : *seine-et-marn' :: darn', fourrur' :: devantur', authentic :: poétic*.

L'élision est plus souvent utilisée pour masculiniser une féminine que l'allongement par *e* pour féminiser une masculine. Il n'y a pas de V masculin modifié en Ve pour devenir féminin. Ces faits sont d'abord fonction de la fréquence des différents types de finales (VCe, VC, Ve, V) en langue.

5.2. Les modifications graphiques des finales

S'agissant de la modification opérée pour produire une graphie identique pour deux mots qui riment (a_1 et a_2), quatre types sont théoriquement possibles :

- soit le mot a_1 et le mot a_2 ont d'origine une graphie de finale identique, satisfaisant au principe de la rime pour l'œil telle qu'elle est conçue par Roubaud (type 1, identité) ;
- soit leurs graphies diffèrent par un élément au moins ; dans ce cas,
- soit la graphie d'un des deux mots est appliquée à l'autre (soit a_1 impose sa graphie à a_2 : type 2, assimilation progressive ; soit a_2 impose sa graphie à a_1 : type 3, assimilation régressive) ;
- soit aucune des deux graphies ne reste intacte, et la graphie commune est neuve (type 4, double modification). Il convient d'analyser les cas de ce quatrième type en termes d'hybridité, de moyen terme ou autre.

Les effectifs des quatre types sont les suivants :

- type 1, identité : 51,61 % ; plus de la moitié des paires associent deux mots sans que leur graphie soit modifiée, c'est-à-dire deux mots originellement identiques et directement compatibles sur le plan graphique (rime pour l'œil) ;
- type 2, assimilation progressive : 23,05 % ; dans près d'un cas sur quatre, Roubaud adapte le deuxième mot au premier ;
- type 3, assimilation régressive : 16,52 % ; Roubaud adapte anticipativement le premier mot à la graphie du second ;
- type 4, double modification : 8,8 % ; Roubaud n'a pas pu ou voulu conserver une des deux graphies pour la substituer à l'autre ; il a forgé une graphie tierce.

À nouveau, un choix formel particulièrement spectaculaire et déviant tel qu'appliqué dans *l'Ode* se révèle relativement limité dans son application, ce qui peut autant être dû à un choix, conscient ou inconscient, du poète, qu'à la réalité des stocks lexicaux des différentes terminaisons rimiques et à leur fréquence dans l'usage de Roubaud : faire rimer deux infinitifs en *-er* ou deux participes en *-é* accroît la fréquence du type 1 ; alors que les rimes dont la voyelle est [ɛ], par exemple, offrent des graphies multiples (*è, et, ê, ait, ais*, etc.) qui en cas d'association induisent les types 2, 3, voire 4, tout comme les terminaisons fondées sur [ɑ] (*an, en, em*).

Pour établir si Roubaud force le jeu en multipliant les associations de finales graphiquement différentes, afin de produire davantage de reconfigurations graphiques, ou si la proportion de ces finales (et des finales identiques d'origine) est conforme à une production aléatoire, il suffit de comparer nos chiffres avec ceux d'un corpus similaire (respect majoritairement du genre, mais non exclusif ; abandon de la contrainte d'identité des finales graphiques, etc.) mais non affecté par le procédé de rime pour l'œil forcée. En codant les rimes du recueil *Churchill 40 et autres sonnets de voyages. 2000-2003* (2004) du même auteur (seuls sont pris

en compte les poèmes entièrement rimés, les rimes du même au même étant éliminées), on constate que 52,9 % de ces rimes sont graphiquement identiques (222 sur 420), ce qui correspond assez étroitement aux 51,6 % de l'*Ode* (656 sur 1271 ; la différence n'a aucune significativité statistique). Roubaud n'a donc pas eu tendance à choisir ses rimes en vue de multiplier l'application de son choix spectaculaire et déviant. La rime pour l'œil n'était pas un but en soi, mais une « contrainte » secondaire appliquée à un poème où les rimes viennent naturellement selon un mode déjà familier.

Le « choix » de la forme à donner aux trois types avec modification (assimilation régressive ou progressive, modification graphique des deux finales), est fonction de plusieurs facteurs, qui ne sont pas toujours faciles à déterminer, mais dont l'un est certainement la fantaisie du poète et son inconstance déjà notée. Par ailleurs, ce choix est fonction de la nature propre des finales, de leur complexité, de leurs composants (voyelle, consonnes sonores, consonnes graphiques) et de leurs combinaisons. Quand deux finales en *-ant* et *-emps* sont associées, le nivellement de leur graphie ne se fait pas dans les mêmes conditions que pour *-i* et *-y* ou *-u* et *-us*.

5.3. Typologie des modifications graphiques

Quelle que soit la raison de la modification graphique opérée sur une finale (adaptation au genre et/ou forçage de la rime pour l'œil), et qu'elle s'applique à un seul mot ou aux deux d'une paire, les points sur lesquels peut porter la modification sont multiples ; il s'agit : de la voyelle elle-même (V), de la coda phonétique (C), de la coda ou terminaison graphique (T, consonnes et *e* post-tonique), et même du phonétisme antérieur à la voyelle (consonnes d'appui, avant-dernière syllabe).

Un relevé exhaustif de ces modifications serait fastidieux à réaliser et à chiffrer, surtout en tenant compte de la combinatoire (la modification d'une finale peut porter sur plusieurs points, notamment la graphie complexe de la voyelle et des consonnes graphiques dans une suite VT) et de la grande dispersion des cas, et la portée des éventuels dénombrements serait peu parlante.

Il est préférable d'examiner les cas présentant un nombre significatif d'occurrences selon quelques hypothèses portant sur d'éventuelles tendances. Les questions possibles sont :

1. Comment Roubaud choisit-il entre deux graphies concurrentes, notamment entre une graphie plus simple et une plus complexe ?
2. En cas d'assimilation d'une graphie à l'autre, privilégie-t-il l'assimilation progressive ou la régressive ?
3. D'autres facteurs peuvent-ils intervenir ?

On s'intéressera d'abord aux trois éléments de la finale séparés : la voyelle V, les consonnes C et la terminaison graphique T. On observera ensuite les finales complexes (VT) méritant un examen.

a. Modifications d'une graphie de voyelle par l'autre

Pour un même phénomène, on distinguera quand nécessaire les cas où les deux voyelles ont le même phonétisme et ceux qui présentent une différence dans la prononciation de voyelles.

Voyelles simples

Le cas le plus fréquent de deux graphèmes simples de voyelles en concurrence est celui des graphies *i* et *y* : *type* :: *anticype*, *ryme* :: *cacochyme*, *dyre* :: *satyre*, *stile* :: *difficile*, *tulipe* :: *tipe*, *ligne* : *cigne*.

On pourrait s'attendre à ce que Roubaud privilégie la graphie marquée (y pour i) au lieu de la plus neutre (i pour y), mais les effectifs sont assez équilibrés : i est mis 5 fois pour y, y 8 fois pour i (cf. aussi, pour un graphème complexe, *grympe* :: *olympé*).

Différences phonétiques : le circonflexe

L'usage de certains poètes français autorise l'association en rime de deux timbres vocaliques qui ne sont pas rigoureusement identiques, la différence résidant dans le point d'articulation d'aperture ([a] antérieur rimant avec [ɑ] postérieur) le degré d'aperture ([e] fermé rimant avec [ɛ] ouvert) ou la longueur (*mettre/maître*)²². Roubaud s'inscrit dans cette tendance, fondée à la fois sur une certaine tradition, sur certaines particularités régionales de prononciation (par exemple la fermeture méridionale d'[ɛ] ou l'ouverture d'[o]) et sur la recherche d'un accroissement des possibilités d'associations à la rime (licence poétique).

Un premier type est celui des voyelles avec accent circonflexe : *a* antérieur ou postérieur, *o* ouvert ou fermé. Dans ces cas, l'accent circonflexe d'une finale est soit ajouté à l'autre, soit supprimé de la première ; exemples : *trâce* :: *grâce*, *écôle* :: *drôle*, *aimable* :: *rabble*, *école* :: *drole*. En outre, deux cas sans différence phonétique : *pûr* :: *sûr*, *cloû* :: *goû*. Globalement, Roubaud tend nettement plus souvent à ajouter un circonflexe qu'à le retirer : 28 cas contre 6.

Différences phonétiques : e ouvert et fermé

Lorsque les deux voyelles de finales en V sont [e], la graphie commune est toujours clairement lisible en [e] : *é*, *er*, *ez* ou *ai* ; exemples : *étrangeai* :: *geai* (j'ai), *d'étrangé* :: *ouvragé*, *cachéz* :: *chéz*, *commenter* :: *tenter* (= *tenté*).

Quand les deux finales diffèrent par leur aperture ([e] vs [ɛ]), la graphie adoptée est majoritairement lisible en [e] (23 occurrences ; ex. : *compliqué* :: *secré*, *vanté* :: *anglé*), contre 3 en [ɛ] (*violet* :: *désolé*, *après* :: *près* = *prés*, *arrê* :: *assuré*) et 3 en *ai* (ex. : *l'anglais* :: *côtai*). Le choix majoritaire paraît correspondre à la prononciation sous-tendue par la confusion des deux voyelles : c'est le [ɛ] qui en est venu à se fermer et à se prononcer [e] ; la solution en [ɛ] pour [e] peut toutefois elle aussi correspondre à une prononciation effective.

Lorsque les deux voyelles de finales en V sont normalement [ɛ], la graphie commune est généralement clairement lisible en [ɛ] : *angley* :: *shelley*, *jamais* :: *sujais*, *Pécuchet* :: *parfet*, *lê* :: *mollê*, *billet* :: *intérêt*, *revenait* :: *juillait*, *projais* :: *nivernais*, *sifflet* :: *lançet*, *reconnais* :: *c'ais*²³. Mais il y a trois cas où les deux finales sont notées *é*, contre la prononciation attendue (*parapé* :: *pé*, *toulé* :: *harvé*, *zeffé* (*effets*) :: *c'est fé*), en une extension de la fermeture régionale (ou affectée) de l'*e* ouvert.

Il apparaît donc que le jeu d'occultation des graphies originelles par la rime pour l'œil forcée peut aussi porter la trace de particularités phonétiques inscrites dans un certain usage.

Graphies simples et complexes

La concurrence de graphèmes simples et complexes, ou de deux graphèmes complexes, se pose pour d'autres voyelles.

La concurrence des trois graphies pour [o] et [ɔ], *o*, *au* et *eau*, ne présente pas de tendance nette, hormis l'ordre des rimes, la préférence pour les graphies plus lourdes et le choix de

²² Pour l'interdit auquel contrevient cet usage, v. p. ex. Maurice Grammont, *Le Vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, Librairie Delagrave, 6^e d., 1967, pp. 347-349.

²³ C'est naturellement toujours le cas quand la syllabe est ouverte (finales en VCe et VC) : *nécessaire* :: *n'obtempaire*, *d'avant-guerre* :: *populierre*, *conçairs* :: *airs*, *d'alembert* :: *militier*.

déformer fortement certains mots (les effectifs sont très faibles, et le contexte compliqué par la différence formelle entre les finales VCe, V et VC) : 1) quand *au* est associé à *o*, l'assimilation est majoritairement progressive (8 *au* pour *au/o*, *cause* :: *chause* ; 6 *o* pour *o/au*, *note* :: *fote* ; contre 2 *o* pour *au/o*, *fove* :: *mangrove*) ; 2) *eau* l'emporte sur *au* (2 cas : *ronceveaux* :: *veaux*, *nouveau* :: *traveau*) ; mais pas sur *o* (*gâto* :: *écho*, *paletot* :: *ratot*) : les extrêmes (*eau* lourd et *o* simple) sont préférés à *au* intermédiaire. On note par ailleurs que ces deux voyelles peuvent être associées malgré leur différence, la prononciation préférée étant tantôt l'ouverture (*note* :: *fote*, *molles* :: *épolles*), tantôt la fermeture (*l'aude* :: *l'aude* (= *l'ode*), le premier choix correspondant davantage à une réalité de prononciation que le second.

Tous types de finales confondus (VCe et VT), les graphies *an* et *en* se substituent l'une à l'autre au profit majoritaire de la première (28 occ. de *an* pour *en* contre 7 inverses) ; cette tendance paraît l'emporter sur l'assimilation progressive (20 occ. contre 15) : *maintenant* :: *simplemant*, *trante* :: *enchante*, *j'entend* :: *quend*. Peut-être peut-on isoler ici l'existence d'une graphie pure ou première pour la voyelle (*an*), contre la graphie alternative *en* (cf. *o*).

Quand la finale (-)temps est en jeu, elle a tendance à s'imposer à *en* ou *an*, en raison de son épaisseur (3 occ. : *instemps* :: *printemps*, *temps* :: *contemps*, *exactememps* : *longtemps*), mais pas toujours (2 occ. inverses : *instant* :: *tant*, *tan* :: *attan*, graphie tierce). Roubaud ne laisse pas de telles tendances jouer de manière absolue ; il en prend au contraire le contrepied.

Ainsi la tendance à préférer la graphie la plus épaisse ne s'applique-t-elle pas à tous les timbres vocaliques : dans le cas de la voyelle [ɛ] (ci-dessus), la graphie lourde en *ai* est moins souvent étendue aux autres que l'inverse (tous types de finales confondus) : 19 *ai* étendus contre 41 *ai* remplacés (par *é* ou *e* ouvert).

b. Graphie des consonnes prononcées

Dans le cas de la concurrence des trois graphies pour le son [f], *ph*, *f* et *ff*, les choix de Roubaud illustrent la tendance à choisir le graphème le plus lourd ou le plus complexe, à savoir *ph* : *philosophes* :: *étophes* ; *hiéroglyphes* :: *gryphes*, *orthographe* :: *gaphe*. Le cas *gaffe* :: *photographe* est intéressant : il est l'exact inverse de l'autre, il illustre la tendance progressive, et il est justifié par l'épaisseur de la graphie double *ff*. Quant à *stroffe* :: *offe* (pour *off*), il illustre la fusion de deux graphies (*ff* pour *ph* + *e*). Cf. aussi *tinthe* :: *absinthe*, *permanenthe* :: *menthe*.

Quand un consonne simple (*l*, *m*, *n*, *r*, *s*, *t*) s'oppose à sa version double, Roubaud tend davantage à étendre la double à la simple (22 occ. ; exemple : *pattes* :: *épattes*) que l'inverse (12 occ. ; exemple : *gare* :: *bizarre*).

Onze cas sur douze de concurrences de *c* et *s* se résolvent par le choix de la graphie *c* ; dix sont progressifs (*c* se transfère à *s* : *force* :: *torce*) et un est régressif. La concurrence entre *c* et *ss* est plus partagée : 5 solutions en *c* et 7 en *ss*. Les chiffres sont faibles, mais on peut conclure à une prévalence de *c* sur *s* mais de *ss* (graphème double) sur *c*. Ceci est confirmé par le rôle de *ss* dans les cas où une graphie tierce est substituée aux graphies originelles dans les deux mots-rimes : *caprisse* :: *subreptisse* ; *quintessensse* :: *sensse* ; *indécenss* : *senss* ; *hélass* : *s'effass*.

Quelques cas isolés de choix de graphies « lourdes » : *j'exèkre* :: *baedèkre*, *sarcasthme* :: *asthme* ; deux cas où *z* l'emporte sur *s* (et jamais l'inverse) : *hypothèze* :: *cèze* (rivière), *soixante-seize* :: *parenteize*.

c. Traitement de la terminaison graphique dans les V(T), les VCe(T) et les VC(T)

La présence de consonnes graphiques dans la finale impose au poète de résoudre le problème de l'uniformisation pour l'œil dans deux cas : 1) quand une des deux finales en possède et l'autre pas (V et VT, VCe et VCeT (VCes ou VCent), VC et VCT) ; 2) quand les deux finales présentent des terminaisons différentes (VT¹ et VT², VCes et VCent, VCT¹ et VCT²).

1) Quand une des deux finales est sans T et l'autre avec T, deux solutions existent :

a. Soit VT est ramené à V, VCeT à VCe et VCT à VC ; la coda graphique d'une finale est supprimée, les deux finales sont sans T : *nous-même :: polyphème, voi :: émoi, collé :: régallé* (pour *régaler*) ;

b. Soit V est ramené à VT, VCe à VCeT, VC à VCT : la finale sans T prend la/les consonne(s) de l'autre : *quatre-vingt-cinq :: destinq, violong :: long, devantures :: l'aventures, commenter :: tenter* (< *tenté*).

Pour les trois types de finales concernés — V/VT, VCe/VCeT et VC/VCT — une même tendance s'observe, à privilégier la solution *a*, c'est-à-dire à éliminer la terminaison graphique de la finale qui la comporte, en alignant celle-ci sur celle qui est nue. Tout au plus constate-t-on une incidence secondaire de la tendance à l'assimilation progressive dans le cas des finales en V/VT : quand V est premier et VT second, Roubaud applique la solution V à celle-ci dans 55 cas contre 3 seulement ; quand VT est premier et V second, il prend la solution V dans 54 cas et la solution VT dans 12, c'est-à-dire proportionnellement plus que dans l'autre configuration (la différence est statistiquement significative).

Pour les finales en VCe vs VCes, l'ordre ne détermine pas davantage le choix de la graphie commune : VCe l'emporte sur VCes 27 fois contre 2 dans cet ordre et 43 contre 4 dans l'ordre inverse. Roubaud choisit d'alléger la graphie par suppression de l's du pluriel, ce qui obéit à la tendance de supprimer le signe porteur de l'écart. Le fait est confirmé par les deux cas où *-e* est préféré à *-ent* (*expire :: s'admire*, *commende :: descende*).

De même, quand une terminaison est VC et l'autre VCT, la solution *a* est nettement majoritaire (suppression de la T) : 30 cas (*tor :: l'or, cour :: jour*) contre 2 (*peurs :: voleurs, vers :: d'enfers*). On observe ici la même tendance à supprimer les consonnes encombrantes.

Cette tendance est forte : dans les trois types confondus, la solution *a* (terminaison 0) est choisie neuf fois sur 10. La rime pour l'œil est donc aussi, tendanciellement, une rime pure, entière sonore et idéalement sans terminaison graphique.

2) Quand les deux finales ont une terminaison T différente, deux solutions sont appliquées :

a. Une des deux terminaisons consonantiques est étendue à l'autre ;

b. La terminaison est supprimée aux deux : VT¹, VT² > V, etc.

Dans le cas des finales VT, la solution *a* s'applique soit par suppression partielle : *plans :: blans, puit :: bruit* ; soit par ajout : *quatre-vingt :: advingt, doigt :: doigt* ; soit, le plus souvent, par substitution : *genoux :: noux, courant :: grant, sang :: passang, endroit :: foit, trouvez :: complez, interromps :: avomps, vingt-trois :: soit, mait :: était*. Exemples de la solution *b* : *l'espri :: j'écri, numéro :: tro, nou :: cou, autrefois :: endroi, pon :: fon* (= *fond*).

Le choix entre les deux options ne montre pas de tendance forte : pour les finales VT, la solution *b* est minoritaire et ne compte que 23 occurrences contre 52 pour *a* (1 tiers / 2 tiers), parmi lesquelles l'assimilation progressive s'applique à 28 cas contre 24 pour la régressive. Sans doute est-ce davantage la nature complexe des terminaisons qui oriente les choix du poète, s'il en a.

Quand *-es* et *-ent* sont concurrents, Roubaud choisit aussi bien la solution *a* (3 occ. : *cuisse* :: *hérisse* (pour *cuisse* :: *hérissent*), *d'ancienne* :: *revienne*, *réclame* :: *dame*), ou *b*, et dans ce cas, *-es* est toujours préféré à *-ent* (3 occ. : *georges* :: *regorges*, *ondes* :: *répondes*, *insectes* :: *intersectes*).

Les cas en VC sont peu nombreux et partagés : *regard* :: *part*, *pard* :: *retard*, *dépard* :: *tard* ; dans *effort* :: *tort*, un pluriel est gommé²⁴.

d. Modification en amont de la finale V(C)(T)

Le procédé de nivellement des graphies de deux mots-rimes (rime pour l'œil forcée) ne porte en théorie que sur la finale V(C)(T), mais il arrive à Roubaud de modifier aussi la graphie d'un mot en amont de la voyelle finale, en étendant le principe de la rime pour l'œil à la rime riche (conçue comme impliquant la consonne d'appui) ou même à la rime léonine (impliquant la voyelle de la syllabe pénultième ou même son attaque consonantique).

L'assimilation graphique est étendue à la consonne d'appui : *invithé* :: *thé*, *qu'es aco* :: *éco*, *poirauthier* :: *éther* (rime normande), *trophé* :: *parphé*, *tronçon* :: *fricon*, *leçon* :: *fricon*, *étrangeai* :: *geai* (j'ai), *zossi* :: *farssi*, *aussi* :: *préssi*, *tahoma* :: *noma*, *collé* :: *régallé*, *j'ai* :: *érij'ai* ; *sceine* (scène) :: *sceine* (seine), *draconyenne* :: *payenne*, *éléphante* :: *inphante*, *poésie* :: *zazie*, *chougnier* :: *pagner*, *excursions* :: *compagnions*.

On observe la tendance à privilégier la graphie la plus lourde ou épaisse (*th* pour *t*, *ph* pour *f*, *ge* pour *j*, *ç* pour *s*, *ss* pour *c*, *sc* pour *s*, *z* pour *s*) mais pas toujours : *pharmaco* :: *éco*.

S'y ajoutent trois cas de la finale en [siʃ], pour une concurrence des finales en *-tion* et en *-sion* : *disposition* :: *pati-on*, *immigration* :: *pati-on*, *direction* :: *mition* (c'est *t*, moins directement lisible comme graphie de [s], qui est choisi).

Dans trois cas où la consonne d'appui est identique, c'est la voyelle qui la précède qui est uniformisée (rimes léonines pour l'œil) : *praisé* :: *délaissé* ; *empyrée* :: *déchyrée* ; *aventure* :: *deventure* ; dans deux cas, un circonflexe est transféré : *écouté* :: *voûté*, *s'avâchit* :: *gâchit*.

D'autres signes peuvent l'être : *c & a* :: *hév&a* ; une apostrophe (cf. *érij'ai*) : *c'é* :: *évinc'é*, un blanc : *presqu'à vide* :: *impà vide*, *quel que* :: *visuel que*, *débus que* :: *plus que*, *sièc le* :: *sec le*.

e. Graphies tierces, types et tendances

En cas de différence graphique entre les deux terminaisons rimantes (qu'il s'agisse de la voyelle, des consonnes prononcées ou de la terminaison graphique, *e* compris), la solution la plus fréquente pour produire une graphie unique « pour l'œil » est l'assimilation d'une des deux terminaisons à l'autre. Les cas du quatrième type, la double modification, sont fonction de facteurs divers, dont certains ont déjà été rencontrés.

Deux situations sont possibles : *a*) soit Roubaud aurait pu conserver une des deux graphies et l'étendre à l'autre finale, *b*) soit il n'a pu faire autrement que d'adopter une graphie tierce pour les deux finales. On peut classer les cas comme suit :

Premier type : application bilatérale d'un principe général :

– masculinisation de deux féminines pour respect forcé de l'alternance des genres : *seine-et-marn'* :: *darn'*, *fouurrur'* :: *devantur'*, *authentic* :: *poetic* (type *b*) ;

²⁴ Dans un cas, la graphie choisie est tierce et constitue un compromis : *vieillard* (pluriel) :: *quard* procède d'une suppression d'un *s* et de l'extension du *d*.

– neutralisation d’une différence de codas graphiques (T ou e) par leur suppression bilatérale : *cuisse :: hérissé* (pour *cuisse* :: *hérissent*), *l’espri :: j’écrit* ; *sui :: j’essui*’ ; *duré :: retiré* (pour *durée :: retirés*) ; *ver :: séver* (pour *vers*) (type a).

Deuxième type, graphies syncrétiques : deux facteurs se combinent en s’appliquant séparément à chaque finale ; chaque finale transfère à l’autre un trait qui lui est propre ; la graphie nouvelle cumule des éléments des deux originelles (alors qu’il eût été possible d’adopter une de celles-ci, type a). Ces traits peuvent être : une graphie de voyelle, de consonne finale, graphique ou d’appui ; l’absence de coda (qui entraîne une suppression) ; la féminisation et la masculinisation.

Ainsi, dans *d’œilles :: mille-fœilles*, la graphie combine le graphème *œ* d’*œil* et la finale féminine de *feuilles* ; la rime *sceine :: sceine*, en cumulant la consonne d’appui d’une finale et la graphie de voyelle de l’autre, aboutit à deux homographes « parfaits ». Autres exemples :

- suppression d’une coda et féminisation d’une finale masculine : *mère* (pour *mères*) :: *magistère, boutique :: frique, étoffe : boffe* ;
- suppression de codas et transfert d’une graphie vocalique : *j’entend :: quend, tendreman :: blan, dévote :: fote* (pour *dévotés*), *quintâne :: pont-aux-âne, tulipe :: tife* ;
- gestion de rimes en [e] ou en [ɛ] :: [ɛ] avec ou sans codas, généralement par suppression de celles-ci et maintien d’un des graphèmes de voyelle : *défilé :: affolé* (pour *défiler :: affolés*), *poulé :: acéré*’, *arrê :: assuré* ;
- échange d’une graphie de consonne et d’une graphie de voyelle : *panse :: contenanse* (pour *pense*), *famme :: dramme* ;
- maintien et transfert d’un accent grave : *prèsse :: grèsse* (et non *presse :: gresse* ou *prèce :: grèce*), d’un circonflexe : *cloû :: goût*, ou d’un accent aigu : *cachéz :: chéz* ;
- à l’inverse, rejet de l’accent : *prece :: lucrece* ;
- extension d’un s et doublement d’une consonne : *pannes :: quadrumannes* (pour *panne :: quadrumanes*) ;
- unification de la consonne d’appui et de la graphie vocalique : *étrangeai :: geai* (j’ai) ;
- fusion de deux graphies de diphtongues : *saint-ou-in :: mouin* ;
- masculinisation et graphie phonétique : *mi-ouzéom :: rom*’.

Troisième type : la graphie est réellement tierce ; elle ne procède pas de la combinaison de traits issus des deux graphies originelles ; un trait au moins n’est tiré d’aucune d’elles ; exemples :

- féminisation et graphie tierce pour [ɛ] : *alfrède :: lède* (et non *alfraide :: laide*) ;
- gestion de rimes en [e] ou en [ɛ] :: [ɛ] ou même en [ɛ] avec ou sans codas, généralement par l’adoption d’une graphie en *é* non originelle : *jamé :: rapé* (pour *rapée*), *rouillé :: pié* (*rouiller*), *mé :: m’alarmé* (*mais :: m’alarmer*), *compliqué :: secré* (*compliquer*), *toulé :: harvé, lê :: mollé* (*lait :: mollet*), *zeffé :: c’est fé* ;
- graphie tierce de voyelle nasale et suppression de coda : *tan :: hattan* (*temps :: attend*) ;
- unification de la consonne d’appui, masculinisation, perte de coda et normalisation de la voyelle : *trophé :: parphé* ;
- doublement d’un s pour une féminisation ou une masculinisation : *hélassse :: trasse*, *quintessensse :: sensse*, *d’indécenss :: senss* ;

– suppression d'un circonflexe et d'une coda : *to* :: *ho*.

Quatrième type : un graphème non originel remplace deux graphèmes pourtant identiques : *pozent* :: *zozent* ; *deboût* :: *boût*, *caprisse* :: *supreptisse*.

Les tendances que l'on peut dégager d'une pratique aussi complexe de la rime tierce sont, pour celles qui sont déjà observées ailleurs : d'une part la suppression de la source d'une différence graphique (terminaisons), d'autre part le choix d'épaissir ou de compliquer les graphies (troisième et quatrième types), enfin l'absence de constance ou de voie unique (cf. : *prèsse* :: *grèsse* et *prece* :: *lucrece*).

f. Tendances

Globalement, les procédés de modification graphique des rimes accusent plusieurs choix et tendances qui entrent en concurrence.

Le premier choix est l'adoption et le respect d'une norme traditionnelle, inscrite dans les principes de la versification classique, la distinction des genres des rimes et le respect de leur alternance.

Le second, la rime pour l'œil généralisée et forcée, présente un caractère arbitraire et absolu qui l'oppose au premier, en fusionnant une norme datée (l'obligation d'identité des terminaisons graphiques) et une simple tendance (éviter l'association de deux finales graphiquement différentes).

Il y a donc chez Roubaud une hésitation, ou une non-décision, entre une voie classique et une voie plus naturelle : on a vu qu'il laisse venir les rimes graphiquement différentes selon un taux vraisemblablement non contrôlé par une autocensure (type « identité » vs les autres) ou qu'il laisse émerger dans sa pratique de la rime des réalités d'ordre phonétique (voyelles ouvertes et fermées).

Les choix et tendances ont soit un impact lourd (rime pour l'œil) soit léger (masculinisation et féminisation pour assurer l'identité et l'alternance en genre). Hormis l'option globale de la rime pour l'œil, aucune n'est absolue : il y a toujours application partielle et circonstancielle. Aucune tendance particulière ne présente de constance : des cas comparables peuvent subir des choix exclusifs l'un de l'autre.

Dans le détail, Roubaud peut privilégier la graphie plus lourde, longue, dense, complexe, marquée. C'est le cas pour le circonflexe, les finales *-eau* et *-emps*, les graphèmes *ph*, *ss* et *z*, les consonnes doubles, les consonnes d'appui, les rimes léonines et les graphies tierces.

À l'inverse, il peut privilégier la graphie « pure » (*o*, *an*, *c*) et opter pour la simplification graphique (terminaison *0*). L'assimilation progressive, attestée globalement, n'impacte réellement que certaines configurations (*au* :: *o*, les rimes *V* :: *VT*).

Ces deux tendances contradictoires illustrent bien l'absence de tout plan ou de toute ligne préalable dans l'application du principe de la rime pour l'œil absolue. Les facteurs déjà observés peuvent expliquer ceci : l'opportunisme et la liberté (en dehors des deux grandes options, Roubaud ne s'est pas imposé de normes concrètes pour leur application), la recherche ou l'acceptation d'un effet (Roubaud assume ou même désire que la forme de ses rimes soit rendue peu lisible, voire illisible, une fois sur deux). Cette tendance converge avec d'autres attestées à l'intérieur du vers et étudiées dans les sections précédentes.

g. Autres rimes

Deux autres phénomènes propres à la rime s'observent :

– d'une part deux cas de rimes normandes : *poirauther* :: *éther*, *déclamer* :: *mer*

– d’autre part des rimes coupées, c’est-à-dire dont le matériel phonétique et/ou graphique est réparti sur deux vers, l’une des deux finales ne rimant pas par sa terminaison, rejetée au vers suivant. Trois types :

a) scission du matériel phonétique de la finale, avec :

a1) soit rejet d’une ou plusieurs syllabes : *quatre-vingt-quinze :: cinze|Ano* [17] (avec féminisation du tronçon interne formant rime), *pour|quoi :: tour|S* [20] (cf. *infra*), *jouxte :: bouxte-|Houde* [39], *nom :: tom|Bé* [79] ; *pa l|A :: va l|E* [75]

a2) soit rejet de la coda consonantique et féminine, masculinisant une finale en V : *l’opéra :: Ra|Re* [73], *tou :: bou|Che* [74-75], *subli|Me :: établi* [92] ; avec jeu sur la remotivation phonétique du graphisme : *ludwig :: dig|Ne* [36] ;

a3) soit rejet de la coda consonantique d’une finale VC : *creva :: balza|Keu* [18] ;

b) le procédé de marquage des liaisons consonantiques, attesté à l’intérieur du vers (cf. *supra*), est appliqué d’une finale de rime à l’initiation du vers suivant : *san :: san|ZOublier* [24], *concentré :: tré | Zimmobile* [95] ;

c) la terminaison graphique d’une finale est rejetée au début du vers suivant : *pour|quoi :: tour|S* [20], *toi :: toi|Ts* [66], *wagner :: ner|F* [68] ; c’est le phénomène décrit plus haut, produisant les rimes pour l’œil, mais dans la plupart des cas, la terminaison est supprimée sans autre forme de procès ; ici Roubaud joue à la conserver sans renoncer à son principe, à l’instar des rejets de phonèmes du point *a*. Il joue sur une confusion ludique entre son et lettre.

Quelques remarques à propos de ces autres formes de rimes :

1. La rime normande est une autre évocation sous forme d’emprunt à un moment de l’histoire du vers français (Moyen Âge, Renaissance, Racine et Corneille), qui est encore présente chez Baudelaire.
2. Dans tous les cas de rimes coupées sauf un, même purement graphiques, le phénomène frappe la seconde finale ; le procédé, éminemment ludique, est donc aussi pratique, voire opportuniste, et comparable aux assimilations progressives des rimes pour l’œil (cf.).
3. Ces rimes coupées renvoient elles aussi à divers moments de l’histoire métrique : ces innovations ont pu compter parmi les audaces formelles de certains poètes, tels Mallarmé et Verlaine en contexte ludique²⁵ ; elles sont reprises à une plus grande échelle aux 20^e et 21^e siècles par certains poètes formalistes d’avant-garde (p. ex. René Belletto et Christian Prigent²⁶).

6. LA GRAPHIE DES MOTS

Les modifications graphiques opérées sur la forme écrite de la langue sont multiples dans l’*Ode*. Le texte est fortement modifié et même localement rendu difficilement lisible. Le taux n’est pas mince : on peut estimer à 7 à 8 % la proportion des mots dont la graphie est modifiée par rapport à une orthographe « normale » (en tenant compte des césures typographiques, mais sans prendre en compte la suppression des capitales au début des noms propres, ni des

²⁵ Voir, dans les *Poèmes de circonstance* de Mallarmé, *vi-|Te :: Halévy* (p. 87) et *l’Améri-|Que :: à Méry* (p. 167) ; chez Verlaine : *ta-|Ble :: rasta, grise :: exquise-|Ment* (p. 590), *roucou-|Lant :: cou* (p. 883), *affreuse-|Ment :: malheureuse* (p. 907), *pré-|Tend :: pré* (p. 915), *shak-|O :: chaque* (p. 935), *Nord :: ord-|E :: mord* (p. 951).

²⁶ René Belletto, *Loin de Lyon*, P.O.L, 1986 ; *Somme toute*, P.O.L, 2011 ; Christian Prigent, *Météo des plages*, P.O.L, 2010 ; *La Vie moderne*, P.O.L, 2012.

traits d'union marquant les diérèses). Rappelons les modifications graphiques qui ont une origine prosodique ou métrique : les élisions (suppression d'un *e*, avec apostrophe éventuelle), *h* pour inhiber un hiatus, marquage des liaisons (et modification des deux mots impliqués), graphie *eu* pour *e* atone numéraire, marquage des synérèses (*pwê'm'*), césure typographique coupant un mot en deux ; s'y ajoutent évidemment les nombreuses modifications graphiques dues à l'uniformisation des rimes pour l'œil.

Roubaud ne s'est pas contenté de ces modifications « imposées » par ses choix d'ordre métrique ou versificatoire. Il apparaît qu'un nombre substantiel de modifications graphiques interviennent à l'intérieur des vers sans que de telles raisons les justifient.

Dans un premier ensemble, Roubaud paraît appliquer à des mots internes aux vers des phénomènes qui se produisent à la rime :

- suppression de coda : *pa* pour *pas*, *signalon*, *genou* pour *genoux*, *azar*, *peti* ;
- modification de coda : *romant* pour *romans* ;
- adoption de la graphie de base pour une voyelle : *jugeman*, *tristeman*, *crindre*, *n'avé*, *ho-parleur*, *laisseryé*, *m'expriman*, *resplandit*, *badaux*, *euvre*, *dûman*, *frène* ;
- marquage de la prononciation [e] pour [ɛ] : *paqué* (= *paquets*), *l'objé*, *très*, *regré*, *sidné*, « *É le mové papié* », *dé* pour *des*, *hépe* pour *épais*, *exprés*.

Un deuxième ensemble de cas présente une base plus phonétique :

- transcription française d'une prononciation étrangère : *wouayatt*, *chèk'spire*, *ouall stritt institiout*, *the quiour'*, *bouxte/Houde*, *starteur*, *miqceur*, *yautt*, *gardenss'* ;
- ou, à l'inverse, notation de la prononciation française, attestée ou forcée, d'un mot étranger : *bak* pour *bach*, *nev yor que*, *meetinge*, *wizeki* ;
- aide à la discrimination phonétique : *buss*, *autobuss*, *pluss*, *plu* ; c'est nettement le cas pour deux mots enjambant la césure : *Cruss/tacé*, *mu-ê/tteu*, *l'alè/xandrin*, *transmé/tant* ; il s'agit ici de signaler sans ambiguïté la façon de prononcer la syllabe *crus* (avec [s]) et la voyelle *e* ouvert ;
- graphies visant apparemment un marquage plus net (mais par ailleurs peu utile) de la prononciation : *z* pour *s* intervocalique (*trézors*, *frizeli*, *roze*, *puizer*, *muzarder*, *viz-à-vis* ; cf. *ozent* en rime), *squedule* et *skedule*, *kaka*, *chô*, *tro*, *ho* = *au*, *bo* = *beau*, *jorje*, etc.

Comme d'autres phénomènes, celui-ci n'a rien de cohérent chez Roubaud, qui peut aussi bien écrire *egzact*, *inegzacte* et *axan* ou *clacson*. Cette tendance à modifier la graphie des mots reste d'abord ludique, même quand elle paraît justifier par des considérations phonétiques. Ceci est confirmé par d'autres cas, qui ressortissent comme les précédents au « néo-français » de Queneau, qui sert ici de modèle et de référence intertextuelle : *qelqe*, *qi*, *équeuré*, *dégeulasse*, *ouature*, *auqel*, *oqel*, *manqué* ;

- décomposition-recomposition d'un graphème de diphtongue : *témouin*, *mouin*, *suédoua*, *suédouas*, *foa*, *béqueille* ;
- hypercorrection, recours à la graphie lourde, ajout de graphème inutile : *fronthon*, *vinçenne*, *làh* ;
- épels d'un sigle de lettres : *èr-a-té-pé*, *ère-a-té-pé*, *èratépé*, *l'éhènesse*, *seu-neu-ceu-feu* ;
- transcription d'une forme courante, orale ou populaire : *v'là*, *d'ouss'que*, *cétipabo*, *céti*, *françouais*, *kek'c'est k'ça*, *yorait*, *ceusses* ;
- graphies archaïsantes : *bruslant*, *estudia*.

CONCLUSIONS

Tendances

La forme de l'*Ode* est marquée par des phénomènes multiples, qui tous font sens ou revêtent une fonction, mais dont les portées, effets ou intentions éventuelles peuvent apparaître comme contradictoires. Le tableau ci-contre reprend les faits les plus notables et les caractérise selon leur lien avec une ou plusieurs des tendances qui émergent (cf. *supra*, 3.1, d et 5.3, f).

linguistique). La concurrence de ces deux tendances entraîne un degré variable de **brouillage** des codes, des formes et des signes, et repose souvent sur une part assez forte d'**arbitraire**. La prosodie, notamment, est tantôt explicitée, tantôt forcée, tantôt occultée. Certains traits sont particulièrement **spectaculaires**, au point de déformer la version graphique (ou même phonétique) de la langue ou de la forme, et d'attenter à l'orthographe traditionnelle ou à la disposition classique des vers.

À l'opposé de cette occultation du sens des formes et des marques, certains procédés sont investis d'une **fonction pédagogique**, destinée à aider le lecteur à la perception correcte des dimensions prosodique, métrique et linguistique du texte (marquage typographique). Mais la portée des marques et phénomènes n'est guère essentiellement celle-là : d'une part, certaines marques ne font que **simuler** une réalité d'apparence régulière, masquant une réalité multiple ou déviante ; d'autre part, leur application n'étant pas constante, l'effet adjuvant n'est que partiel ; enfin, la part est grande du **ludisme** ou de la **gratuité**.

La concurrence de ces tendances, marquée par l'inconstance et la contradiction, voire une désinvolture certaine, trahit une incohérence foncière de la pratique de Roubaud dans l'*Ode*, sur la base d'une multiplicité de traits et faits de portée diverse : au respect de l'usage, à la fonction pédagogique s'opposent les autres tendances, inconstance et opportunisme, arbitraire et simulation, ludisme, brouillage, gratuité. C'est donc une forme au second degré qui marque l'*Ode*, davantage fondée sur un jeu de références multiples au code (formel, métrique), aux usages et à la réalité versificatoires que sur le marquage fonctionnel, constant et univoque d'une pratique elle-même constante. À travers son intertextualité formelle, le poème instaure une connivence permanente avec le lecteur, pour peu qu'il soit familiarisé avec les questions formelles, dans leur détail le plus technique comme dans leur dimension diachronique.

L'Ode et l'histoire du vers français

Car, si l'application rigoureuse d'une forme stable n'est pas ce qui anime l'écriture formelle de l'*Ode*, quel peut être le « sens » de cette forme complexe ? La réponse paraît reposer, précisément, dans la double matérialité linguistique et formelle du texte.

Il apparaît que les différents phénomènes de cette forme renvoient tous à un ou plusieurs moments de l'histoire de la versification française, soit que la référence soit intentionnelle, soit que le produit du phénomène coïncide superficiellement avec un état antérieur (cf. 3.1, a-d ; 3.4 ; 6). Le tableau suivant détaille ces références à la diachronie du vers français.

Phénomènes	Moyen Âge	16 ^e s.	17 ^e s.	17 ^e -19 ^e s.	19 ^e s.	fin 19 ^e s.	20 ^e s.
12s classique, césure 6-6	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Mètres de substitution					✓	✓	✓
12s à segments impairs, 12s non structurés						✓	✓
Césure épique	✓						✓
Césure lyrique	✓						
Diérèse classique	✓	✓	✓	✓	✓	(✓)	(✓)
Synérèse pour diérèse						(✓)	✓
Synérèse pour diérèse en groupe de trois consonnes	✓	✓					(✓)
Élision des e finals, apostrophe		✓					✓
Ve + C, e non numéraire							✓
Ve + C, e numéraire	✓	✓					
Élisions des e internes aux mots							✓

Graphies à fonction prosodique							Queneau
Respect de l'alternance en genres			✓	✓	✓	✓	(✓)
Non-respect des règles graphiques de la rime						✓	✓
Rime pour l'œil		✓	✓				
Consonne d'appui pour l'œil					(✓)		
Rimes normandes	✓	✓	✓				
Rimes coupées						✓	✓
Parenthèses							Roussel
Capitale initiale de vers	✓	✓	✓	✓	✓	✓	(✓)
Minuscules aux noms propres							✓
Ponctuation partielle							✓
Césures typographiques							Roubaud
Graphies déviantes							Queneau

On voit combien cette cumulation dessine une pratique superficiellement ou même profondément hétérogène. Certains faits reproduisent les bases invariantes de la métrique française, d'autres renvoient à ses évolutions acquises au cours du 19^e siècle et assimilées par le 20^e, lequel, par d'autres traits, restaure des pratiques antérieures à l'ère classique (même s'il faut évidemment tenir compte de la différence contextuelle, voire essentielle, de la réapparition d'un phénomène tel que la césure épique). Plus particuliers sont ceux qui paraissent des allusions claires à des faits anté-classiques jamais reparus depuis (césure lyrique, Ve numéraire), ou à des pratiques idiosyncrasiques propres au 20^e siècle (Roussel, Queneau, Prigent...) ou du 19^e (Mallarmé, Rimbaud, Verlaine). Tout comme l'*Ode* mêle différents niveaux ou états de langue (langue courante, langues régionales, accents, langue des vers..., cf. 3), on voit que sa métrique mixte, composite (parfois dans le même vers), cumulative, écartelée, improbable, tend également à dissimuler une réalité (linguistique, prosodique) multiple et contemporaine sous une référence radicale, excessive et artificielle à la norme classique.

Une mémoire de la langue des vers

Cette hétérogénéité des époques évoquées invite à voir dans l'*Ode* une intention, peut-être secondaire, mais claire, à savoir constituer un conservatoire ludique (parce que non systématique), parfois même ironique, de l'histoire de la versification française et de la langue des vers.

Revenons un instant sur un fait relevé au début de cette étude (2.2) : Roubaud appelle vers, plutôt que lignes, les segments de texte isolés de ligne en ligne par le procédé de parenthésage et de rejet consécutif. Pourquoi détourner l'appellation « vers » de l'alexandrin vers ses *membra disjecta* non métriques ? Roubaud paraît ici sanctionner l'existence du vers libre, à la suite et à côté du vers régulier, et l'écartèlement de la notion de vers en mètre et « forme appelée vers », sachant que :

Le *vers libre*, comme forme (« forme appelée vers »), est essentiellement une réponse à une question qu'on peut formuler ainsi : *qu'est-ce qu'un vers* ? Et le vers libre est cette réponse :

*Aller à la ligne*²⁷.

²⁷ Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Éditions Ramsay, 1988, p. 117.

À travers le « vers » comme unité typographique, par le truchement d'un procédé plutôt gratuit, et avec l'alexandrin pour objet et contexte, Roubaud fait donc aussi une place, dans ce poème, à la crise de vers et à la révolution profonde que fut le reflux de la forme régulière.

Roubaud a assertivement défendu le point de vue de « la poésie [comme] mémoire de la langue » :

Mémoire, formelle, dans une forme, la forme-poésie. La forme-poésie met une langue en mémoire : son être, ses changements, ses constituants, ses sons, sa syntaxe, ses accents, ce qui s'y ressent, ce qui s'y dit²⁸.

On fera ici l'hypothèse que, dans le cas de Roubaud et plus particulièrement de l'*Ode*, c'est aussi la langue des vers, c'est-à-dire sa propre langue, dont la poésie (le poème) prend en charge la mémoire : « Le vers place les unités de la langue : ses signes, ses syllabes, ses mots, ses phrases, etcetera. C'est un lieu de mémoire²⁹. » Attendu que « la poésie du passé est aussi une poésie présente³⁰ », l'*Ode* est une longue anamnèse désordonnée et parcellaire d'une histoire, celle de la langue des vers français(e). Et l'on comprendra mieux les mélanges de didactisme et de ludisme, de rigueur et de désinvolture, de régularité et d'ironie, si on lit plus loin que « La poésie est hommage et profanation d'une langue³¹ ». L'ironie, si elle est présente, prendrait comme signal certaines des tendances observées (l'inconstance, l'opportunisme) et traduirait un discours critique à l'égard de cette histoire du vers français, qui diachroniquement n'a pas plus de stabilité que la forme sonnet, en dépit de la persistance de ses principes fondateurs (le syllabisme, le nombre, la structure de l'alexandrin).

L'*Ode* est donc, entre autres choses, mais aussi, une œuvre méta-poétique, en ce sens que chaque vers renvoie à la forme métrique classique et à son histoire, à ses normes et usages. On peut même former l'hypothèse que le sujet du poème (ou du moins un de ses sujets, un de ses propos) est précisément la forme métrique régulière, l'alexandrin et la versification française, et leur histoire.

Si l'on accepte cette hypothèse, ce qui se dissimulait derrière les tendances plus négatives affichées par le texte et sa forme (incohérence, inconstance, opportunisme, voire ludisme) méritait que soient développés et appliqués les moyens et méthodes nécessaires à son étude.

BIBLIOGRAPHIE

CORNULIER, Benoît de, *Théorie du vers*, Seuil, 1982

GOUVARD, Jean-Michel, *Critique du vers*, Champion, 1999.

GOUVARD, Jean-Michel, *La Versification*, Presses universitaires de France, 1999.

GRAMMONT, Maurice, *Le Vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, Librairie Delagrave, 6^e d., 1967.

MALLARMÉ, Stéphane, *Vers de circonstance*, Gallimard, coll. « Poésie », 1996.

PURNELLE, Gérald, « Pour une description typographique du poème », dans *Degrés : Revue de Synthèses à Orientation Sémiologique*, 121-122 (printemps-été 2005), pp. n1-n14.

²⁸ Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Stock, 1995, pp. 101-102.

²⁹ Roubaud, *Ibid.*, p. 159.

³⁰ Roubaud, *Ibid.*, p. 165.

³¹ Roubaud, *Ibid.*, p. 110.

ROUBAUD, Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Éditions Ramsay, 1988.

ROUBAUD, Jacques, *Poésie, etcetera : ménage*, Stock, 1995.

ROUBAUD, Jacques, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, Éditions Attila, 2012.

VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.