

CAMOUFLAGE ET DISLOCATION
DE L'ALEXANDRIN AU VERS LIBRE
CHEZ BRETON ET COCTEAU

par GÉRALD PURNELLE

préalables : phénomène général, corpus, dates

Quatre poèmes d'André Breton et cinq de Jean Cocteau ont pour point commun d'être apparemment écrits en vers libres, mais en réalité constitués de vers réguliers rimants (des alexandrins, sauf exception) que chaque poète a redistribués en vers libres.

Trois poèmes de Breton appartiennent à son premier recueil, *Mont-de-piété*, paru en 1919. Il s'agit de « *Façon* » [F] (écrit début juin 1916)¹, « *Coqs de bruyère* » [CB] (écrit en juillet ou août 1916)² et « *André Derain* » [AD] (mars 1917)³. S'y ajoute un poème inédit de décembre 1916, « *Soldat* » [S] (ÆC, 44)⁴.

Quatre des poèmes de Cocteau, « *Vacances* » [Vac.], « *Lune* » [L], « *Voile* » [V] et « *La mer sortant sa main de voleuse...* » [Mer], figurent dans un ensemble datant également de la guerre et publié posthument sous le titre *Embarcadères*⁵. Ils datent apparemment de 1917. Le cinquième, intitulé « *Hippocampes* » [H], de facture tout à fait identique, mais demeuré inédit jusqu'à la publication du volume de la « Bibliothèque de la Pléiade » (Po, 233), leur est contemporain (daté « *sans doute des vacances du poète au Picquey en août 1917* » par les éditeurs (1603)⁶). Les deux

ensembles sont donc datables des mêmes années 1916-1917, avec une légère antériorité pour Breton.

Les neuf poèmes sont présentés en Annexe, sous deux formes : la forme en vers libres du texte publié et la forme régulière originelle reconstituée⁷. Le deuxième des trois quatrains de « *Façon* » est en 11-syllabes, le troisième en 13-syllabes.

Je me propose ici de décrire sous tous leurs aspects les formes de départ et d'arrivée des neuf poèmes, puis d'étudier les effets du procédé de redistribution des vers réguliers en vers libres, en comparant le comportement des deux poètes à cet égard.

1. DESCRIPTION DES FORMES DE DÉPART (LES POÈMES EN VERS RÉGULIERS).

prosodie

Chez Breton, tous les *e* féminins sont prononcés, aucun n'est apocopé devant consonne ; il n'y a aucune séquence $V(e)/C$; aucun mot ne contient une succession de voyelles susceptible de diérèse ou de synérèse⁸.

Chez Cocteau, tous les *e* féminins sont prononcés ; aucun *e* n'est anormalement apocopé, sauf à la rime, dans *coup d/(e) (L)* et *s'ag(e)/nouillant (H)* ; il n'y a aucune séquence $V(e)/C$; Cocteau pratique des diérèses classiques : *Indien (Vac.)*, *insolation (L)*, *gabiers (V)*, *patience (Mer)* ; deux synérèses : *Sioux (V)*, *piaffant (H)* ; le *h* normalement disjonctif de *haras* n'interdit pas l'apocope de *case (H)*.

les rimes : organisation, richesse

organisation

« *Façon* » : trois quatrains en *abab* ; l'alternance de genre (Masculin/Féminin) n'est pas respectée : MMMM FFFF MFMF.

« *Coqs de bruyère* » : deux quatrains en *abba* ; respect partiel d'alternance : FMMF FMMF.

« *Soldat* » : six alexandrins (dont un bancal, de 11 syllabes) ; pas d'alternance : FMMMMM.

« *André Derain* » présente une particularité : les vers sont des alexandrins (selon Breton lui-même⁹), mais, si on redistribue les vers libres, les rimes n'apparaissent pas systématiquement en fin de vers : la plupart des fins de vers riment avec des milieux de vers (hémistiche) ; aucune fin de vers ne rime avec une autre fin de vers ; les rimes se font systématiquement d'interne à finale et non de finale à finale (voir le texte redistribué en 12-syllabes, en Annexe). Outre le témoignage de Breton lui-même, plusieurs faits imposent la reconstruction du poème en alexandrins plutôt qu'en 6-syllabes :

— les finales féminines des 6-syllabes de position impaire sont toutes suivies d'une voyelle initiale de 6-syllabe pair : vv. 2, 8, 9, 11, 13, 15 (voir prosodie : il n'y a pas d'apocopes internes au vers devant consonne (*supra*, p.114)) ;

— le sixième alexandrin ne peut être découpé en deux 6-syllabes, en raison d'une césure enjambée (ou 4-4-4) : *langes* ;

— au vers 4 la liaison est nécessaire pour la rime avec le vers 5 (*neigeux Olympe / songeuse*) ;

— la rime interne au vers 5 affecte un proclitique.

Jusqu'au milieu du poème (v. 8), le milieu de chaque vers rime avec la fin du suivant (ce qui fait que la première finale ne rime pas) ; ensuite, la fin de chaque vers rime avec le milieu du deuxième suivant. Il y a donc toujours trois hémistiches entre deux échos.

L'alternance des rimes en genre est régulière au niveau des finales d'alexandrins (ne rimant pas entre elles), mais non au niveau global des rimes (d'hémistiche à finale).

Hormis « *La mer sortant sa main de voleuse...* » (ci-après : « *La mer...* »), les poèmes de Cocteau sont tous des sonnets, avec pour particularité que la première occurrence de toute rime figure au milieu d'un mot et non en sa fin, entraînant ainsi la répartition du mot sur deux vers (le mot est coupé par la frontière métrique) ; la seconde occurrence de chaque rime frappe une fin de mot (une seule fois l'occurrence interne est la seconde : la rime *pain* dans « *Voile* »). Aucun sonnet ne présente les mêmes rimes dans ses deux quatrains. Relativement aux quatrains, on a

deux sonnets élisabéthains, un italien, un hybride :

« *Vacances* » : *abab cdcd eef ggf* ;

« *Lune* » : *abba cddc eff egg* ;

« *Voile* » : *abba cdcd eef gfg* ;

« *Hippocampes* » : *abab cdcd eff geg*.

Le principe même des rimes internes aux mots exclut toute alternance classique des genres.

« *La mer...* » présente quatre paires de rimes qui ne sont pas disposées de façon régulière : *abba aabb aabb abab*. Hormis dans les quatre premiers vers, l'alternance des genres est respectée.

exactitude et richesse

Toutes les rimes attestées sont phonétiquement correctes, excepté dans « *Soldat* », où *aurores / pleureurs* est une contre-assonance¹⁰ ; dans le même poème, une finale féminine (*fissures*) rime avec une masculine (*sur*)¹¹.

Pour évaluer la « richesse » des rimes attestées, on distinguera rimes à simple noyau vocalique (V), avec (VC) ou sans (V) coda consonantique

rimes avec consonne(s) d'appui, avec (CVC) et sans (CV) coda¹².

Les rimes sont plus « pauvres » chez Cocteau que chez Breton. Cela est dû à la fois à l'esthétique d'obédience mallarméenne des quatre poèmes de Breton et à l'option originale de Cocteau (les rimes internes aux mots dans les sonnets).

Le mallarmisme de Breton se répercute jusque dans le système des rimes, qui, à une exception près (*-ave*, rime suffisante, mais assez rare), ont toutes au moins une consonne d'appui ; notons en outre les rimes plus riches : deux syllabes CVCV (*coquetteries / gâteries*) ;

STRUCTURE de la rime	BRE-TON	COC-TEAU
V	0	2
VC	1	17
VCC	0	2
V(C)	1	21
CV	8	6
CVC	7	7
CVCC	1	0
VCV	1	0
CCV	1	0
VCCV	1	0
CVCV	1	1
CVxCV	1	0
CVCVCV	1	0
CVCVCVCV	1	0
(-)CV(-)	23	15
TOTAL GÉNÉRAL	24	36

rime riche variable, avec présence ou absence d'un son interne : CV(C)CV (*complut / qu'on lut*) ; deux rimes léonines, véritables calembours comparables au *désir idées / des iridées* de Mallarmé : trois syllabes (*des genêts / déjeunait*), quatre syllabes (*mais, de mois ? Elles / Mesdemoiselles*).

Chez Cocteau, il est frappant que les rimes en V(C), sans consonne d'appui, soient majoritaires, et qu'il y ait même deux rimes fondées sur un seul phonème (V). Cela s'explique en partie par le mécanisme de rimes internes au mot dans les quatre sonnets : sans doute est-il plus difficile de produire des rimes riches en sélectionnant pour un des deux termes un segment interne d'un mot. Peut-être la relative « pauvreté » des rimes de Cocteau indique-t-elle sa volonté de masquer les rimes, manifeste à la fois dans la redistribution en vers libres et dans le principe même de la rime interne au mot. Notons toutefois qu'il y a sept rimes en CVC (dont six dans les sonnets), donc relativement longues, dont une assez recherchée ou acrobatique : *coup de / coude*. Au contraire « *La Mer...* », non affecté de rimes internes aux mots, présente des rimes relativement plus riches : aucune en V, quatre en VC(C), contre deux en CV et surtout une en CVC et une en CVCV. Mais ces chiffres ne modifient pas de manière significative l'écart entre les deux poètes.

En outre, si les deux poètes se distinguent sur la richesse de leurs rimes, ils se rejoignent par leur recherche respective d'une originalité de celles-ci ; ce qui diffère, c'est le système choisi : Breton recourt à la rime riche et parfois léonine ; Cocteau innove par la rime interne au mot (de façon systématique : c'est une contrainte préalable à l'ensemble des quatre sonnets). Notons que, ce faisant, il leur arrive de se rejoindre : la rime *coude*, avec l'enjambement de *coup d/-e*, est proche du calembour *mesdemoiselles*, avec son contre-rejet du pronom *elles*. Et l'on sait la fortune du calembour dans la poétique de Cocteau et son lien florissant avec la rime.

En outre Breton innove également dans « *André Derain* », par le jeu des rimes internes au vers une fois sur deux¹³.

forme de la coda

Les rimes de Breton sont riches, mais il déroge dans un des quatre poèmes aux règles qui imposent une identité des codas consonantiques pour une même rime : si dans « *Façon* » et « *Coqs de bruyère* » ses choix sont classiques, dans « *André Derain* » il ignore la règle du *s* : *genêts / déjeunait* ; *langes / l'ange* ; *toi / toits* ; voir également *chiffonnent / bouffonne* et *neigeux / songeuse* ; soit cinq rimes sur douze. De même dans « *Soldat* », *éclairé / marais* ; en outre, la différence de genre de *fissures / sur*, ou même de *auroras / pleureurs*. Ces deux poèmes sont les plus récents : il y a donc évolution chez Breton. Chez Cocteau, le critère n'est pas pertinent pour les sonnets, en raison des rimes internes aux mots. Dans « *La mer...* », deux rimes sur huit seulement sont non classiques : *entraîne / sirènes* et *alcôves / sauve*.

structure des vers réguliers

Il s'agit de voir dans quelle mesure les deux poètes respectent le schéma 6-6 du 12-syllabe, ou recourent à des schémas de substitution (4-4-4, 4-8, 8-4), ou forgent des 12-syllabes totalement différents.

L'attitude de Breton à l'égard de la structure de ses vers est assez variable d'un poème à l'autre :

Dans « *Façon* », il n'y a que quatre alexandrins ; trois sont en 6-6 et le deuxième est plus difficilement césurable (2-7-3) ; on ne peut y voir un schéma classique. Les 11-syllabes et 13-syllabes ne présentent aucun schéma récurrent comparable au 6-6 de l'alexandrin (par exemple 6-5 ou 5-6 ou 4-7 pour le 11-syllabe). Ce sont des 11- et 13-syllabes monolithiques, non des vers complexes.

Dans « *Coqs de bruyère* », quatre vers sur huit sont en 6-6, un en 4-8 (v. 1), un en 8-4 avec récupération (v. 8), un en 7-5 ou 5-7 (v. 3) et un en 8-4 ou 5-7 (v. 4).

Dans « *Soldat* », sur six vers, un seul est à la rigueur en 6-6 (v. 2), un autre en 4-4-4 (v. 6) ; les autres ne sont pas classiques

(3-6-3, 7-5, 3-4-5); rappelons que le troisième (voire le quatrième si l'on identifie autrement les rimes) est un 11-syllabe.

Dans « *André Derain* », les 6-6 sont beaucoup plus nombreux (treize sur quinze). Cela tient évidemment au fait que la plupart des vers fournissent deux rimes, dont l'une à l'hémistiche. La contrainte innovante de ce poème (placer une rime sur deux à la fin d'un premier hémistiche) détermine donc sa régularité schématique. Les deux vers non 6-6 sont le cinquième et le sixième, tous deux en 4-4-4 (ou 6-6 pour le deuxième), avec la rime interne figurant en milieu de syntagme et non en fin (à *son éclat, ces langes bleus*).

En résumé, il faut donc, chez Breton, une contrainte plus complexe que le simple jeu des rimes finales pour lui imposer de respecter le schéma classique du vers. Quand aucune autre contrainte ne pèse sur son écriture, il compose l'alexandrin en une variété faiblement structurée bien mallarméenne, voire rimaldienne. Les vers 11- et 13-syllabes, difficilement lisibles, parce qu'ils suivent des alexandrins et peuvent donc être pris pour tels dans un premier temps, et qu'aucune structure régulière n'asseoit visiblement leur hétérogénéité, viennent confirmer cette caractéristique générale de l'alexandrin de Breton (hormis « *André Derain* »)¹⁴.

Les alexandrins des sonnets de Cocteau, en dépit de la finale fortement discordante d'un vers sur deux, sont majoritairement réguliers et respectent les schémas classiques et hérités du Symbolisme :

— quarante et un sur cinquante-six sont en 6-6; deux sont en 6-6 moyennant une récupération (césure enjambée) : vv. 4 et 5 (*Vac.*);

— trois sont en 8-4 : v. 10 (*Vac.*), v. 14 (*Vac.*), v. 5 (*L.*);

— cinq sont en 4-4-4 : v. 3 (*Vac.*); vv. 8, 9, 10 et 11 (*L.*), avec plusieurs césures enjambées;

— restent cinq cas plus problématiques (soit un sur onze) : v. 12 (*H.*) (en 8-4 ?); v. 2 (*Vac.*) (en 5-7 ?); v. 13 (*L.*) (7-5 ?); v. 7 (*L.*) (6-6 ou 9-3 ?); v. 6 (*H.*).

On remarque quelques faits :

— le sonnet « *Voile* » est le plus régulier, puisque tous ses alexandrins sont en 6-6 ;

— quelques séries s'observent : « *Vacances* », vv. 4-5 ; « *Lune* », vv. 8-11 ;

— quand plusieurs 6-6 se suivent, il se produit un fort écart de situation entre la finale d'un vers sur deux, fortement discordante (finale au milieu d'un mot) et la césure à l'hémistiche, fortement concordante. De telles séquences d'hémistiches sont donc comparables, mais avec un décalage de la finale à l'hémistiche, à des 12-syllabes suffisamment concordants en finale mais difficiles à structurer et potentiellement constitués d'un seul bloc de 12 syllabes (comme certains de ceux de Breton, voire de Cocteau).

Dans « *La mer...* », onze alexandrins sont aisément lisibles en 6-6, parfois distendus ou assouplis ; un autre est en 6-6 avec césure enjambée (v. 4) ; restent deux 4-4-4 (vv. 9 et 10), tous deux avec double récupération, un 4-8 (v. 12) et un vers non régulier, peut-être en 5-7 (v. 2).

mètre et syntaxe : les fins de phrases

Il serait intéressant d'évaluer les longueurs de phrases attestées chez chaque poète, afin d'étudier leur interaction avec la métrique. Mais il est difficile de se fonder sur une conception unique de la phrase : s'agirait-il de toute portion de texte située entre deux ponctuations fortes (point, point-virgule) ? ou entre deux points finals ? ou faut-il distinguer plusieurs phrases quand plusieurs prédicats sont juxtaposés, voire coordonnés ?

La difficulté vient de ce que les marques typographiques sont différentes chez Breton et chez Cocteau, compliquant la comparaison : classiquement, Breton use de points finals et de capitales initiales de phrases ; Cocteau, en revanche, supprime toute ponctuation y compris les points, et sépare des groupes de vers libres par des blancs ; chaque groupe commence par une capitale¹⁵ (le début de chaque groupe coïncide donc avec un début de phrase et sa fin avec une fin) ; sauf dans « *Voile* », il n'y a pas de capi-

tales ailleurs (« *Voile* » est donc le seul poème avec début de phrase marqué typographiquement ailleurs qu'en début de groupe). Si le blanc entre groupes de vers semble remplacer le point final, des blancs internes aux vers paraissent tenir lieu de ponctuation secondaire (virgules, deux-points, etc.).

Observations possibles pour la forme régulière¹⁶ :

« *Façon* » : les trois premières phrases s'achèvent en fin de vers (vv. 2, 4, 8) ; la suivante précède un contre-rejet déterminé par la rime léonine (*mois ? Elles*) ; la dernière figure en milieu de vers (*jamais*).

« *Coqs de bruyère* » : la première phrase, s'achevant avant *Oh !*, est liée à une rime acrobatique (*quetsche oh / chaud*) ; la seconde est en concordance métrique.

« *Soldat* » : trois fins de phrases internes (*érodant, forêts, feu*), une finale (*pleureurs*).

« *André Derain* » : quatre phrases en concordance (vv. 1, 3, 7, 9) ; fins de phrases internes au vers : vv. 2 (point-virgule), 5, 8 (phrase courte), 12, 15.

Conclusion : chez Breton, la discordance n'est pas nettement majoritaire ou systématique (sauf dans « *Soldat* ») ; elle n'apparaît que liée aux autres aspects formels : rimes riches et recherchées ; poèmes à rimes internes — notons toutefois que, dans « *André Derain* », à part au vers 15, aucune fin de phrase interne au vers ne coïncide avec une rime interne ; il n'y a donc pas concordance selon la seconde structure du poème (en hémistiches).

Dans les sonnets de Cocteau, sur quinze fins de phrases (en assumant les seules fins de groupes comme fins de phrases), quatre seulement sont internes aux alexandrins : deux sont liées au phénomène de rime interne au mot : v. 3 (*Vac.*) et v. 13 (*V*) ; les autres sont v. 13 (*Vac.*) et v. 5 (*H*). Au niveau des fins de phrases, il y a donc une forte concordance, les exceptions étant une fois sur deux liées à la contrainte formelle propre à Cocteau. Dans « *La mer...* », il n'y a à proprement parler que deux phrases (la capitale de *Ô* ne doit pas tromper), leurs fins concordant avec des fins de vers (noter toutefois la suite *Cri Car* en début de vers).

mètre et syntaxe interne à la phrase

Les phénomènes remarquables (outre ceux liés aux fins de phrase) sont les suivants chez Breton :

« *Façon* » : la parenthèse enjambe en vv. 5-6 ; rejet en vv. 9-10 (*nanti / de froideur*) (voir contre-rejet en vv. 10-11 : *elles*) ;

« *Coqs de bruyère* » : rejet en vv. 6-7 (*chromos / savoureux*) ;

« *Soldat* » : rejet en vv. 2-3 (*d'un roc*) et contre-rejet en vv. 4-5 (*sur*) ;

« *André Derain* » : rejet en vv. 8-9 (*toits / exquis*) ; en vv. 12-13 (*un semblant / de cornette*).

Chez Cocteau, un vers sur deux est en discordance, puisqu'il s'achève au milieu d'un mot (six seulement et non sept dans « *Hippocampes* »). Autres observations :

— Enjambements : « *Vacances* » : vv. 3-4 (*jambes / d'Indien*), vv. 7-8 (*me crame / les cuisses*), vv. 10-11 (*ayant bu / au goulot*) ;

« *Lune* » : vv. 12-13 (*prend racine / pour fleurir*) ;

« *Voile* » : vv. 3-4 (*je rêve / aux pirates*) ;

« *Hippocampes* » : vv. 4-5 (*les cils / palpitent*), v. 12 (*où*).

— Proportion des vers relativement ou complètement concordants (compte non tenu du dernier vers de chaque poème) :

« *Vacances* » (sept vers milieu de mots) : deux vers sur six : v. 4 (fin de phrase = fin de vers) ; v. 8 (concordance interne à la phrase, relativement grande).

« *Lune* » (sept vers milieu de mots) : soit cinq vers sur six : vv. 3, 4, 7, 8, 11 (fin de phrase = fin de vers).

« *Voile* » (sept vers milieu de mots) : soit cinq vers sur six : vv. 4, 7, 8, 9 (fin de phrase = fin de vers) ; v. 13 (concordance).

« *Hippocampes* » (six vers milieu de mots) : soit cinq vers sur sept : v. 8 (fin de phrase = fin de vers), vv. 3, 7, 11, 13 (concordance).

— Concordance phrase / fin de strophe : jamais à la fin du premier tercet ; en fin de quatrains : « *Vacances* » : 1 sur 2 ; « *Lune* » : 2 sur 2 ; « *Voile* » : 2 sur 2 ; « *Hippocampes* » : 1 sur 2.

Dans «*La mer...*», la concordance est plus grande, puisqu'on ne note que deux cas saillants de discordance : *mille* (v. 2) et *puissant* (v. 13).

synthèse

	BRETON	COCTEAU
a) prosodie	traditionnelle	traditionnelle
b) innovations	<i>F</i> (et <i>S</i>) : 11-syl. et 13-syl. ; <i>AD</i> : rimes internes au vers (6 ^e position)	rimes internes au mot dans les sonnets
c) structure rimique, groupement des vers	<i>F, CB</i> : quatrains	4 sonnets
d) alternance des genres	<i>F, CB, S</i> : non <i>AD</i> : oui	non pertinent dans les sonnets <i>Mer</i> : non
e) richesse des rimes	CV(C) nettement majoritaires	V(C) majoritaires
f) règles de la coda	<i>F, CB</i> : oui <i>S, AD</i> : non	non pertinent dans les sonnets <i>Mer</i> : non
g) vers non 6-6, non 4-4-4, non 8-4, non 4-8	<i>F, CB, S</i> : majoritaires (compte tenu des 11-syl. et 13-syl. de <i>F</i>) <i>AD</i> : rares	minoritaires
h) concordance fin de phrase/ fin de vers	<i>F, CB</i> : forte ; exceptions dues aux rimes léonines ou acrobatiques <i>S, AD</i> : discordance plus grande	concordance forte ; discordance parfois due aux rimes internes aux mots
i) concordance fin de phrase/ fin de strophe	<i>F</i> et <i>CB</i> : totale	six quatrains sur huit (<i>Mer</i> non concerné)
j) concordance syntaxe / fin de vers	quelques discordances	dans les sonnets : discordance systématique pour un vers sur deux (rime interne) ; concordance assez fréquente pour les autres

L'un et l'autre poète pratiquent une métrique traditionnelle (*a*, *c*, *i*) allégée de certaines règles (*d*, *f*) et légèrement modernisée (*g*, *h*, *j*). Ils se rejoignent également par une même tendance à l'innovation formelle (*b*), même si celle-ci diffère de l'un à l'autre. Ils se différencient par la richesse des rimes de Breton (*e*) et par une tendance généralement plus grande à moderniser sa métrique (*g*, *h*). Enfin, la rédaction des quatre poèmes de Breton s'étendant sur près d'un an, on observe chez lui une évolution dans le sens de la modernisation, de l'allègement et de l'assouplissement, qui ne peut affecter les cinq poèmes de Cocteau, sans doute plus rapprochés dans le temps (et parmi lesquels les quatre sonnets forment série).

2. DESCRIPTION DES FORMES FINALES (LES POÈMES EN VERS LIBRES) ET EFFETS DE LA REDISTRIBUTION.

*la longueur des vers : moyennes, écarts, dispersion*¹⁷

Il est difficile d'évaluer à coup sûr la longueur de chacun des vers libres, en raison même de leur nature de vers libres : rien, *a priori*, n'indique si dans un tel vers un *e* féminin doit se prononcer ou non, ni quelles diérèses et quelles synérèses s'imposent. Le but étant plutôt d'avoir une idée globale des longueurs approximatives et moyennes pratiquées par les deux poètes pour leurs vers libres (redistribués), le parti a donc été pris de mesurer les vers libres des neuf poèmes selon les mêmes principes que les vers réguliers dont ils sont issus : les *e* finals comptent devant consonne et devant voyelles s'ils sont entravés, et sont apocopés devant voyelle sans entrave ou en fin de vers ; les diérèses et synérèses sont maintenues. Les effectifs sont dès lors les suivants :

RÉPARTITION DES LONGUEURS DES VERS LIBRES											
LONGUEUR EN SYLLABES	BRETON					COCTEAU					
	F	CB	S	AD	total	Vac.	L	V	H	Mer	total
1	0	1	0	0	1	0	0	1	1	2	4
2	1	1	2	3	7	1	0	2	0	2	5
3	1	2	1	0	4	4	4	2	4	2	16
4	3	1	0	3	7	1	4	3	1	1	10
5	3	1	0	0	4	1	0	3	0	0	4
6	0	0	0	6	6	3	1	5	5	2	16
7	1	0	1	0	2	2	1	2	2	1	8
8	0	3	1	4	8	2	4	3	1	3	13
9	2	1	3	2	8	4	2	1	3	4	14
10	4	1	1	4	10	1	1	2	2	1	7
11	2	1	0	0	3	2	0	0	2	1	5
12	1	2	1	3	7	2	4	2	2	5	15
13	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1
14	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
VERS LIBRES											
totaux	19	14	10	25	68	23	22	26	23	25	119
LONGUEURS DIFFÉRENTES											
10	10	7	7	13		11	9	11	10	12	14
NBRE MOYEN DE VERS PAR LONGUEUR											
	1,9	1,4	1,4	3,6		2,1	2,4	2,4	2,3	2,1	
LONGUEUR MOYENNE											
	7,6	6,9	7,1	7,2	7,2	7,1	7,4	6,1	7	7,6	7
ÉCART-TYPE	3,33	3,66	3,36	3,03	3,31	3,05	3,49	2,89	3,14	3,88	3,34
IMPAIRS	10	6	5	2	23	13	7	9	12	11	52
PAIRS	9	8	5	23	45	10	15	17	11	14	67
PROPORTION DES IMPAIRS											
	0,53	0,43	0,50	0,08	0,34	0,57	0,32	0,35	0,52	0,44	0,44
PROPORTION DES PAIRS											
	0,47	0,57	0,50	0,92	0,66	0,43	0,68	0,65	0,48	0,56	0,56
NBRE DE VERS RÉGULIERS											
	12	8	6	15	41	14	14	14	14	16	72
NBRE DE SYLLABES DANS LES VERS RÉGULIERS											
	144	96	71	180	587	168	168	168	168	192	864

Les premiers faits observés dénotent une assez grande proximité des deux pratiques sur certains points : les vers varient de 1 à 13 ou 14 syllabes ; les longueurs moyennes sont très

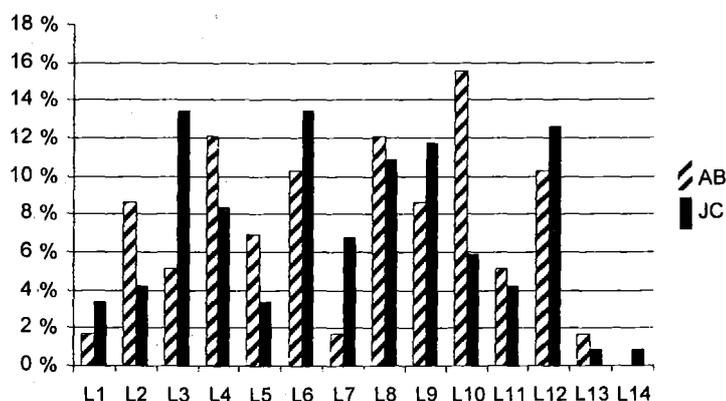
proches (environ 7 syllabes), de même que les écarts-types (environ 3)¹⁸.

En revanche, les deux poètes diffèrent l'un de l'autre sur les points suivants :

— le nombre de longueurs différentes de vers libres est assez variable chez Breton : bizarrement, c'est le texte le plus long en syllabes (« *André Derain* », 15 alexandrins × 12 = 180 syllabes) qui est le moins varié : sept types seulement (pour quinze alexandrins au départ), contre dix dans « *Façon* » et « *Coqs de bruyère* » (pour douze et huit alexandrins d'origine) ; à l'inverse, les quatorze alexandrins de chacun des quatre sonnets de Cocteau génèrent systématiquement un nombre régulier de types différents de vers libres ; « *La mer...* » ne se distingue pas sensiblement. Abstraction faite de « *André Derain* », Breton diversifie davantage ses longueurs de vers libres (par exemple 1,4 vers en moyenne par longueur dans « *Coqs de bruyère* » et « *Soldat* ») ;

— la proportion des vers de longueur paire est supérieure chez Breton (66% contre 50% chez Cocteau), mais la différence n'est guère significative ;

— les deux poètes ne privilégient pas nécessairement les mêmes vers, comme le montre le graphique :



Breton présente une courbe, que perturbent à la fois l'excès de

certaines longueurs paires (L2 et L4, mais surtout L10 et L12) et un déficit spectaculaire en 7-syllabes. Chez Cocteau, si le 12-syllabe est également privilégié, on note surtout des excès de 3- et 6-syllabes, une relative discrétion de la valeur moyenne (L7)¹⁹ et des 5-syllabes. Cinq des six 12-syllabes de Breton sont en fait des alexandrins de la forme de départ repris intacts (sans redistribution) dans le poème en vers libres ; le sixième (« *le ramage turquin...* » (AD)) est constitué de deux hémistiches successifs recomposant un alexandrin dans un poème où les rimes internes soulignent fortement les hémistiches. En revanche, dans les sonnets de Cocteau, un seul des dix 12-syllabes est un alexandrin originel (« *Sortir de sa cabine...* » (H)) ; ainsi donc, Cocteau s'ingénie à camoufler ses alexandrins originels davantage que Breton, mais aussi à en recréer de nouveaux par le jeu de la redistribution. Toutefois, il en va différemment dans « *La Mer...* », où les cinq 12-syllabes sont d'origine ; ce poème se rapproche donc de ceux de Breton, dont les sonnets s'écartent en raison des rimes internes aux mots. Ces deux phénomènes antinomiques (maintien d'alexandrins chez Breton, création de nouveaux 12-syllabes chez Cocteau) produisent donc le même effet, témoignant du prestige du vers de départ et de la pression métrique qu'il exerce : une fréquence assez importante des 12-syllabes dans les poèmes en vers libres (7 vers sur 68 chez Breton, soit 10% ; 15 vers sur 119 chez Cocteau, soit 13,6%).

Chez Cocteau (dans les sonnets), des dix vers de 12 syllabes produits par la redistribution, la moitié sont relativement réguliers et identifiables en tant qu'alexandrins. Si on met de côté le vers « *Sortir de sa cabine...* » (H), reproduit du poème originel,

- un vers est en 6-6 (« *Sur le gaillard...* » (V)),
- deux en 6-6 avec césure enjambée (« *Exposant...* » (Vac.), « *Et tout cela...* » (L)),
- un en 4-4-4 (« *Vers le poisson...* » (Vac.)),
- un en 8-4 (« *ombres de...* » (L)).

Restent les vers « *avec la lorgnette...* » et « *foudroyant...* » (L), « *monte au ciel...* » (V), « *se réveillant...* » (H).

NOMBRE DE	BRETON					COCTEAU					total
	F	CB	S	AD	total	Vac.	L	V	H	Mer	
VERS RÉGULIERS	12	8	6	15	41	14	14	14	14	16	72
VERS LIBRES	19	14	10	25	68	23	22	26	23	25	119
(taux d'accroissement)	1,58	1,75	1,67	1,67	1,66	1,64	1,57	1,86	1,64	1,56	1,65
VERS DE DÉPART INTACTS	4	2	1	2	11	-	-	-	1	5	6
(proportion)	0,33	0,25	0,17	0,13	0,27	-	-	-	0,07	0,31	0,08

Les deux poètes s'accordent également sur la proportion de vers libres générés à partir des vers réguliers : le taux d'accroissement des poèmes en nombre de vers lors de la redistribution est remarquablement constant et tourne autour de 1,66 vers libre pour un vers régulier (trois vers réguliers donnent cinq vers libres). Cela confirme les observations liées aux moyennes des longueurs : il n'y a aucune recherche, de la part de l'un ou de l'autre, que ce soit vers des longueurs peu diversifiées (par exemple étroitement regroupées autour d'une valeur très faible ou très élevée) ou vers des valeurs très différentes d'un poème à l'autre. Un même phénomène spontané, fortement lié aux données syntaxiques de départ, paraît avoir joué de façon mécanique pour chacun des neuf poèmes.

En revanche, les vers de départ conservés intacts dans les poèmes finals sont plus nombreux chez Breton que chez Cocteau (mis à part « *La mer...* ») : pas moins d'un vers sur trois dans « *Façon* », un sur quatre dans « *Coqs de bruyère* », un sur six dans « *Soldat* », un sur sept et demi dans « *André Derain* », alors que Cocteau n'a conservé que le vers 8 de « *Hippocampes* ». Il est frappant de constater que l'effacement des vers de départ croît chez Breton avec le temps ; en outre, dans « *Façon* » où la proportion est la plus forte, deux des quatre vers intacts sont des 11-syllabes et un seul est un 13-syllabe (Breton n'y reproduit donc qu'un alexandrin) : dans l'application d'un procédé qui peut tendre à masquer l'alexandrin de départ (la redistribution), ces trois vers ne sont évidemment pas moins différents de celui-ci

que ceux qui en sont tirés ; enfin, le fait que dans le troisième poème la reprise soit la moins fréquente est peut-être lié à la présence des rimes internes. Chez Cocteau, l'extrême rareté des vers reproduits tels quels est évidemment due, d'abord, au procédé des rimes internes aux mots : une telle reprise est impossible pour un vers sur deux et même davantage, puisque, pour qu'un vers puisse être reproduit tel quel, il ne doit ni suivre une rime interne au mot, ni s'achever par une telle rime, ce qui n'est possible que de trois à cinq fois par sonnet (3, 3, 4 et 5 fois). Il n'en reste pas moins que Cocteau ne s'est autorisé le phénomène qu'une seule fois sur quinze possibilités, soit deux fois moins que dans « *André Derain* ». Quant à « *La mer...* », son taux de reprise d'alexandrins le rapproche du plus haut résultat de Breton (F).

Les deux poètes ont manifestement cherché à différencier et contraster leurs vers libres, en faisant se succéder assez fréquemment des vers de longueurs très différentes : l'écart entre deux vers consécutifs varie de 0 à 10 pour Breton et les sonnets de Cocteau, et à 12 pour « *La mer...* », et la moyenne est de

5 5,7 4,6 4,5 pour Breton,

4,6 4 3,8 3,7 pour les sonnets de Cocteau ;

quant à « *La mer...* », son écart moyen est de 5,5 ce qui le rapproche à nouveau des pratiques de Breton dans ses deux premiers poèmes.

les groupements des vers libres

Le groupement des vers libres en paragraphes ou pseudo-strophes se fait de manière assez systématique selon les phrases du poème (non pertinent pour « *Soldat* ») : chez Breton, une fin de paragraphe correspond à une fin de phrase, avec pour seule exception le détachement du vocatif *Mesdemoiselles* en fin de « *Façon* » ; chez Cocteau, on a déjà signalé l'absence de ponctuation et son incidence sur la découpe du texte en phrases : sauf exceptions, chaque blanc coïncide avec une fin de phrase, chaque nouveau paragraphe commence par une capitale (exceptions :

Séléné dans « *Lune* », les deux derniers vers de « *Voile* »). Les deux poèmes « *Lune* » et « *Voile* » sont les plus découpés, puisqu'ils comptent sept paragraphes chacun.

le sort des rimes dans les vers libres

Les rimes qui frappent la fin des vers de départ (ou l'hémistiche de certains dans « *André Derain* ») demeurent-elles visibles après redistribution, c'est-à-dire maintenues en fin de vers, ou au contraire nos poètes ont-ils cherché à les dissimuler à l'intérieur des vers libres ?

	BRETON				COCTEAU				
	<i>F</i>	<i>CB</i>	<i>S</i>	<i>AD</i>	<i>Vac.</i>	<i>L</i>	<i>V</i>	<i>H</i>	<i>Mer</i>
NOMBRE D'ÉCHOS									
DE RIMES AU DÉPART	12	8	6	24	14	14	14	14	16
EN FIN DE VERS LIBRES	10	5	5	13	4	7	6	5	11
EN PAIRE (les deux échos d'une même rime en fin de vers)	8	2	4	6	-	-	-	-	8

Malgré la particularité de « *André Derain* » (les rimes internes aux alexandrins), on voit une grande similitude entre ce poème et « *Coqs de bruyère* » : une bonne moitié des mots rimants sont maintenus en fin de vers libres, et une paire de rimes sur quatre ; en revanche, dans le poème le plus ancien, les trois-quarts des mots rimants sont en fin de vers libres (voir *supra*, p.128 reprise de vers originels). Il y a donc une évolution chez Breton, dans le sens d'une plus grande dissimulation des rimes à l'intérieur des vers redistribués. « *Soldat* » fait exception, puisque, trois vers sur quatre y étant simplement découpés (les vers 1, 3 et forcément 6) et le deuxième étant simplement reproduit, une seule rime est amenée au milieu d'un vers libre.

Dans les sonnets de Cocteau, un vers sur deux s'achève par une rime interne au mot, ce qui limite *ipso facto* la portée du phénomène de maintien des rimes en fin de vers libre, et, pour les vers où c'est possible (soit un vers sur deux), il ne paraît pas

chercher à les effacer à l'intérieur : ainsi, pour « *Lune* », les sept mots complets à la rime sont maintenus en fin de vers libres ; dans les trois autres poèmes, plus de la moitié. Il est toutefois impossible que deux mots rimants figurent tous deux en fin de vers libres. Les rimes sont donc moins visibles que, par exemple, dans « *Façon* ». Quant à « *La mer...* » avec ses cinq alexandrins reproduits, il dissimule ses rimes moins encore que chez Breton, puisque deux rimes sur trois sont en fin de vers libre, et une paire sur deux.

*prosodie : changement de réalisation de certains "e"
à la faveur du passage au vers libre*

La redistribution des alexandrins en vers libres suppose que plusieurs des nouveaux vers ont pour fin des positions originellement internes. Deux aspects sont liés à ces nouvelles fins de vers : leur lien avec la syntaxe (concordance/discordance) et les changements prosodiques qu'ils entraînent, plus précisément dans le traitement des *e* féminins. Trois cas sont possibles au départ (dans les vers réguliers) : un *e* est soit apocopé en fin de vers, soit apocopé dans le vers (devant voyelle), soit prononcé dans le vers (parce qu'il précède une consonne ou possède une coda consonantique devant voyelle). Un *e* originellement interne qui le reste après la redistribution ne change pas de statut, de même qu'un *e* final restant final. En revanche, les changements suivants sont virtuellement possibles : quand un *e* interne prononcé est amené en fin de vers libre, il subit une apocope et ne se prononce plus ; un *e* originellement final amené en milieu de vers se prononce ou peut se prononcer (pour autant que l'on adopte pour de tels vers libres une prosodie classique (cf. *supra*, p.124)) dans les conditions décrites ci-dessus (consonne suivante ou coda consonantique — quand un *e* final sans coda devenu interne précède une voyelle, il conserve son apocope).

Ci-dessous les effectifs de ces différents cas de figure pour :

COCTEAU

	Vac.	L	V	H	Mer	total
<i>e</i> internes aux 12-syl., prononcés, internes aux vers libres : <i>e</i> → <i>e</i> ex. : <i>phosphore</i> et <i>soles</i> (Vac.) ²⁰	11	10	11	6	12	50
<i>e</i> internes aux 12-syl., prononcés, finals aux vers libres : <i>e</i> → (<i>e</i>) ex. : <i>pâle</i> et <i>pirogue</i> (Vac.)	6	6	8	4	4	28
Totaux et rapport	17	16	19	10	16	78 28/78 = 0,36
<i>e</i> finals aux 12-syl., internes aux vers libres : (<i>e</i>) → <i>e</i> ex. : <i>jambes</i> , <i>crame</i> (Vac.), <i>rêve</i> (V), <i>s'agrafe</i> (H), <i>mille</i> , <i>sauve</i> (Mer)	2	0	1	1	2	6
<i>e</i> finals aux 12-syl., finals aux vers libres : (<i>e</i>) → (<i>e</i>) ex. : <i>épaves</i> (Vac.)	1	3	2	3	7	16
Totaux et rapport	3	3	3	4	9	22 16/22 = 0,73
<i>e</i> internes aux 12-syl., apocopés, internes aux vers libres : (<i>e</i>) → (<i>e</i>) ex. : <i>j'aspire</i> et <i>éclate</i> (Vac.)	3	6	6	6	10	31
<i>e</i> apocopés, internes aux 12-syl., finals aux vers libres : (<i>e</i>) → (<i>e</i>) ex. : <i>rive</i> et <i>superbe</i> (Vac.)	5	4	2	3	5	19
Totaux et rapport	8	10	8	9	15	50 19/50 = 0,38
Total	28	29	30	23	40	150

Il y a 78 *e* internes aux 12-syllabes et prononcés ; moins de quatre sur dix (28 sur 78) sont amenés en fin de vers libres, perdant ainsi leur prononciation potentielle. Il y a 50 *e* internes aux 12-syllabes et apocopés devant voyelle ; quatre sur dix sont amenés en fin de vers libre. La première tendance (quatre *e* prononcés sur dix viennent en fin de vers libre) n'est donc pas spectaculaire : il n'y a pas chez Cocteau volonté de se servir d'un changement de place et de statut de ces *e* pour briser ou brouiller

davantage le rythme originel (en appoint à la redistribution). Il s'agit plutôt d'une tendance à amener en fin de vers libre des syntagmes ou vocables s'achevant en *e* (dès lors non prononcé), qu'il l'ait été ou non dans l'alexandrin. L'effet qui se produit pour 28 *e* (leur non-prononciation et l'effacement du rythme alexandrin originel) est donc davantage une conséquence de cet usage général au vers libre qu'une tendance primaire au brouillage²¹.

Dans les sonnets, les *e* finals de 12-syllabes sont rares (parce qu'un vers sur deux s'achève au milieu d'un mot et que plusieurs autres sont masculins) : treize unités, soit trois par sonnet en moyenne ; ils sont rarement amenés en milieu de vers libre (la plupart restent finals de vers libre) : trois figurent dans un vers libre devant consonne, un devant voyelle (*rêve*). Ce n'est donc qu'à trois reprises que Cocteau produit l'effet inverse de ci-dessus : l'éventuelle prononciation d'un *e* non prononcé dans la version originale. Dans «*La mer...*» deux *e* seulement deviennent internes aux vers libres, et un seul change de statut devant une consonne (*mille*).

Rien de tel n'est rendu possible par la redistribution chez :

BRETON					
	<i>F</i>	<i>CB</i>	<i>S</i>	<i>AD</i>	total
<i>e</i> internes aux 12-syl. prononcés, internes aux vers libres : <i>e</i> → <i>e</i>	7	7	5	10	29
<i>e</i> internes aux 12-syl., prononcés, finals aux vers libres : <i>e</i> → (<i>e</i>)	-	-	-	-	-
<i>e</i> finals aux 12-syl., internes aux vers libres : (<i>e</i>) → <i>e</i>	1	1	-	-	2
<i>e</i> finals aux 12-syl., finals aux vers libres : (<i>e</i>) → (<i>e</i>)	5	2	2	7	16
<i>e</i> internes aux 12-syl., apocopés, internes aux vers libres : (<i>e</i>) → (<i>e</i>)	3	3	2	6	14
<i>e</i> apocopés, internes aux 12-syl., finals aux vers libres : (<i>e</i>) → (<i>e</i>)	-	1	1	5	7

Aucun *e* interne devant consonne ne devient final : tous restent internes au vers libre. Les *e* finals de 12-syllabes sont tous

finals de vers libres, sauf deux, qui précèdent une voyelle et ne changent donc pas de prononciation : *store* dans « *Façon* » et *l'être* dans « *Coqs de bruyère* ».

Il y a donc bien une différence de comportement entre les deux poètes ; le changement de traitement des *e* féminins joue un rôle dans le processus de redistribution en vers libres chez Cocteau, mais non chez Breton. Encore une fois, cette différence est due à deux facteurs additionnés : la reprise fréquente de vers originels parmi les vers libres de Breton et le principe de rime interne chez Cocteau.

syntaxe et fin de vers libre

Tout comme pour les formes originelles, il reste à examiner les rapports entre syntaxe et fin de vers dans la forme redistribuée (en vers libres), et l'impact de la redistribution sur cet aspect des choses.

Sans aller jusqu'à hiérarchiser de manière fine différents types de discordances syntaxiques à la fin des vers, selon le lien syntaxique des deux mots qu'elle sépare, on posera simplement qu'il y a discordance quand sont séparés :

un substantif et son épithète (ex. : *taffetas / broché* (F)),

un sujet et son prédicat (ex. : *qu'on / brigua* (F)),

un déterminant et un substantif (ex. : *tout / l'être, un / destin* (CB)), etc. ;

en outre, tous les cas où un vers s'achève sur une frontière syntaxique nettement plus faible qu'une autre figurant dans le vers suivant (ex. : *en voulut-il / à son éclat ?* (AD))²².

On distinguera, parmi les vers présentant une concordance ou une discordance syntaxique, ceux qui la tiennent du vers de départ (11-, 13- et 12-syllabe), parce que leur fin est la même que celle d'un vers originel, et ceux qui s'achèvent ailleurs que dans la forme originelle. La combinaison des deux critères donne, pour les deux poètes (au total, tous poèmes additionnés), les effectifs suivants :

TYPES DE FINS DE VERS	COCTEAU		BRETON	
	EFFECTIFS	%	EFFECTIFS	%
CONCORDANCES NOUVELLES	74	64,9	18	28,1
— ORIGINELLES	25	21,9	21	32,8
DISCORDANCES NOUVELLES	13	11,4	14	21,9
— ORIGINELLES	2	1,8	11	17,2
total	114	100	64	100
TOTAL DES CONCORDANCES	99	86,8	39	60,9
— DISCORDANCES	15	13,2	25	39,1
FINS DE VERS NOUVELLES	87	76,3	32	50
— ORIGINELLES	27	23,7	32	50

Les vers libres de Cocteau sont beaucoup plus souvent en concordance syntaxique que ceux de Breton : 86,8% contre 60,9% (de façon statistiquement significative), et c'est surtout dû à l'émergence de fins de vers nouvelles (non reprises des alexandrins : 76,3% contre 50% chez Breton). En délimitant des vers libres à partir d'un matériau dont les fins de vers sont fortement conditionnées par le principe des rimes internes au mot, il privilégie donc un vers libre classique, sans grande tension, assez étroitement lié à la syntaxe, qui s'identifie fréquemment à des syntagmes clos, et ne produit que sporadiquement des effets stylistiques liés à des enjambements — cela alors que ce principe même le contraint à multiplier les nouvelles fins de vers. Chez Cocteau, donc, une concordance dominante du vers libre procède, paradoxalement, d'une métrique classique fortement discordante. S'agissant de camoufler, sous le vers libre, à la fois la forme régulière originelle et les rimes internes aux mots, il accentue cet effacement sur les deux plans : à l'alexandrin se substitue le vers libre, à la discordance la concordance. Cocteau concède donc à ses poèmes une certaine banalisation de la forme, que ne compense pas totalement l'absence de ponctuation, certains retraits typographiques et quelques blancs insérés.

L'attitude de Breton est tout autre : il ne renouvelle les fins de vers qu'à raison d'une sur deux ; il privilégie davantage la discordance, pratiquant un vers libre moins convenu ou statique ;

cette discordance, minoritaire mais importante (39,1%), procède pour une bonne part de la forme des vers de départ (17,2% des fins de vers libres sont des discordances originelles). L'esthétique du vers de Breton ne se modifie donc pas radicalement lors du passage du vers mesuré au vers libre : une même tendance à tendre le vers en sa finale se manifeste, souvent dans un but stylistique, soit pour conserver ou souligner l'hermétisme sémantique et syntaxique du poème original (par exemple au début de « *Façon* », où l'isolement en un seul vers des mots *broché projets* accentue encore l'obscurité de l'expression), soit pour produire d'autres effets, par exemple obscènes dans le même poème, où, s'agissant de *fillettes*, dans un contexte fortement érotisé, les mots *qu'on* ne sont pas innocemment amenés en fin de vers... Ailleurs, c'est un souci de forger des vers courts, d'un ou deux mots, qui produit les discordances, dans un même effet de déconstruction syntaxique (ainsi *destin et mon* (CB), *le soir* (AD), *d'aurores et pleureurs* (S)).

3. SYNTHÈSE ET CONCLUSION.

Il est *a priori* étonnant de voir associés par un même procédé, au même moment, deux poètes aussi opposés que le furent Breton et Cocteau, tant par l'histoire littéraire que sur le plan personnel.

Par-delà l'évidente similitude d'une pratique bien identifiée (la redistribution de vers réguliers en vers libres), quelques différences permettent de caractériser le comportement, voire les motivations de chacun.

L'un et l'autre manifestent, par ce procédé, un intérêt pour les recherches purement formelles, ainsi qu'une volonté de renouveler l'instrument poétique. L'attestent les rimes riches et léonines de l'un, ses vers de 11 et de 13 syllabes, ses rimes internes, les rimes internes aux mots de l'autre. Par ailleurs, la dialectique du vers mesuré et du vers libre est au centre de leurs expériences, et il ne fait aucun doute que tous deux ont voulu ici tenter celle

de *dissimuler* le premier sous les apparences du second, que l'intention en fût ludique ou plus profonde²³.

Quant aux différences qui les opposent, elles sont en grande partie liées aux options formelles originelles de leurs vers réguliers. On a vu toutes les conséquences des rimes internes aux mots chez Cocteau, jusque dans la substance même des vers libres qu'il tire des alexandrins. Chez lui (du moins dans les quatre sonnets), la dislocation est double ; elle est d'emblée inscrite dans le poème originel lui-même : le tissu syntaxique est disloqué ou brisé par les rimes internes, et la redistribution en vers libres ne reconstitue ce tissu qu'au prix d'une nouvelle dislocation, au niveau métrique cette fois, mais non syntaxique. La syntaxe est reconstituée, mais des rimes internes (aux mots) restent internes (au vers).

À l'inverse, la redistribution chez Breton paraît n'être que le prolongement de la très faible structuration de ses alexandrins, ainsi que de son recours aux vers de 11 et de 13 syllabes. Il s'agit bien de briser l'instrument²⁴ (de brouiller l'alexandrin, notamment par une césure absente), et la rime n'est « effacée » dans le vers libre que secondairement, parce que le vers régulier l'est au premier chef (elle est d'ailleurs fréquemment maintenue en fin de vers²⁵). Chez Cocteau, en revanche, la pression exercée par la contrainte primordiale des rimes internes aux mots leur donne une importance prépondérante : en bref, Breton paraît s'occuper prioritairement du vers, Cocteau de la rime (la grande part des discordances en fin de vers libres chez l'un et des concordances chez l'autre le montre bien). Et cet ordre des priorités, dans le mécanisme de redistribution et d'occultation des formes (vers ou rime), est conforme au parcours formel de chacun à cette époque. Après des débuts mallarméens déjà évoqués (1913–1915), où son vers n'est guère audacieux, Breton passe par cette année d'expériences formelles (1916–mars 1917), principalement centrées sur le vers (même si le jeu sur la rime n'en est pas absent (voir *infra*, p. 138)), puis s'en détourne pour subir l'influence de Reverdy (dans les poèmes « *Forêt noire* », « *Pour Lafcadio* » et « *Monsieur V* ») et de Dada (*ÆC*, 1068). La prose et

un vers libre moins syntaxiquement audacieux seront désormais ses formes de prédilection²⁶ (même si, de 1921 à 1923, il revient très sporadiquement à une forme régulière²⁷).

Quant à Cocteau, sa pratique de la dislocation est double. Dans les sonnets, subordonnée au principe de rimes internes aux mots, elle s'inscrit davantage dans une poétique expérimentale centrée sur la rime, telle qu'il la développe et poursuit depuis précisément ces années de guerre, après son adhésion à la poésie moderne, et qui culmine avec le poème « *L'Ange Heurtebise* » (1925) et le recueil *Opéra* (1927)²⁸. Parmi ces expériences liées à la rime qui se succèdent depuis 1915-1916, citons deux poèmes dans *Le Cap de Bonne-Espérance* (écrit durant la guerre et publié en 1919), « *Géorgiques funèbres* » et « *La Parabole de l'enfant prodigue* », rédigés en vers libres, qui présentent en plusieurs passages des rimes éparses, distantes, souvent internes ; en outre, dans *Discours du grand sommeil* (1916-1918), « *Désespoir du Nord* », dont les vers libres sont saturés de rimes internes ; enfin plusieurs poèmes à rimes internes aux vers dans *Poésies* (1917-1920) et *Vocabulaire* (1922).

Dans d'autres poèmes, c'est manifestement briser certains alexandrins qui l'intéresse d'abord, que cela se fasse de manière sporadique (voir le poème « *Cet amour des hauteurs* » et d'autres poèmes à alexandrins « scindés » dans le même corpus²⁹ ou dans d'autres recueils) ou systématique, comme dans « *La mer...* », dont on a vu à quel point il se rapproche de la pratique de Breton.

Autant, sinon plus que sur le vers, c'est donc sur la rime que Cocteau travaille pour tenter de faire évoluer la forme et l'instrument poétiques. Les cinq poèmes de Cocteau qui ont été étudiés ici ont dès lors une portée peut-être moins anecdotique que ceux de Breton.

Il n'en demeure pas moins que le même procédé est pratiqué par les deux à peu près en même temps, que Breton paraît avoir précédé Cocteau, et que le premier a lui aussi pratiqué la rime interne au vers, dans « *André Derain* », mais aussi dans « *À vous seule* », un poème inédit en revue ou en recueil, qu'il avait

envoyé en janvier 1916 à Valéry et à Apollinaire (cf. n.13). La question d'une éventuelle priorité de Breton et de son influence sur Cocteau doit donc être posée.

Dans «*À vous seule*», le double registre de rimes finales (régulièrement disposées selon le schéma du sonnet) et de rimes internes aux vers fait singulièrement penser au poème «*Eurydice*» de Cocteau repris dans *Opéra* et datable d'environ dix années plus tard (les poèmes de ce recueil datent de 1925-1926). Or Cocteau n'a vraisemblablement pas eu connaissance d'un poème si totalement inédit ; il faut donc conclure à une rencontre fortuite, et, à nouveau, replacer «*Eurydice*», parmi d'autres, dans la ligne des expériences formelles évoquées plus haut, et dans la proximité (formelle et chronologique) de «*L'Ange Heurtebise*». Tout au plus doit-on poser que Cocteau eut au moins connaissance des deux poèmes de Breton parus dans *Nord-Sud*, à savoir «*Coqs de bruyère*» en mai 1917 et «*André Derain*» en février 1919. Le premier a pu lui inspirer l'idée de redistribuer ses sonnets en vers libres, mais en ce qui concerne les rimes internes (aux mots), on ne peut conclure de même, si l'on tient compte de ses autres poèmes de guerre (dans *Le Cap de Bonne-Espérance* et *Discours du grand sommeil*) et de la parution tardive de «*André Derain*». En dépit des proximités, donc, Cocteau garde bien sa spécificité, qui est d'expérimenter davantage sur la rime que sur le vers. Les rimes internes aux mots sont premières, et c'est le choix (la nécessité ?) de les cacher qui a déterminé la redistribution en vers libres³⁰.

Il n'en est pas moins intéressant, voire étonnant, de constater une telle proximité formelle, même éphémère, même nuancée, entre Cocteau et un poète surréaliste. Toutefois, le cas se renouvellera encore, avec les aphorismes de *Rose Sélavy* trouvés par Desnos dans des sommeils hypnotiques, et qui, apparentés au calembour, évoquent à leur tour «*L'Ange Heurtebise*» et les conditions de sa composition telles que les a décrites Cocteau³¹.

ÉDITIONS UTILISÉES

BRETON

AD « André Derain », p. 11 in *ŒC*.

CB « Coqs de bruyère », p. 9 in *ŒC*.

F « Façon », p. 5 in *ŒC*.

ŒC *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. I : 1988.

S « Soldat », p. 44 in *ŒC*.

*

1. « Façon », première publication : in *Les Trois roses*, n^{os}3-4, août-sept. 1919.
2. « Coqs de bruyère », première publication : in *Nord-Sud*, n^o 3, 15 mai 1917.
3. « André Derain », première publication : in *Nord-Sud*, n^o 12, févr. 1919.
4. En outre, le poème « À vous seule », de janvier 1916 (*ŒC*, 43), sera évoqué dans la conclusion.

5. *Embarcadères* par Jean Cocteau, poèmes inédits publiés par Pierre CAZERGUES (Montpellier, Fata Morgana, 1986), pp. 51-6 ; repris in *Po*, 133 et 144-6.

6. On pourrait ajouter à cet ensemble « *Cet amour des hauteurs* » (*Po*, 136-137), issu du même dossier lié au recueil *Embarcadères* ; les phénomènes qu'on y observe, proches des autres poèmes, sont toutefois suffisamment différents pour l'exclure de l'étude.

7. Nous soulignons les rimes dans la forme en vers libres.

8. Toutefois, dans « *Soldat* », le troisième vers ne compte que 11 syllabes, à moins d'assumer une difficile diérèse dans *d'yeux*.

9. Dans une lettre à Apollinaire : « *Pour vous curiosité prosodique peut-être, ces vers sont des alexandrins* » (cité in *ŒC*, 1082).

10. Cette contre-assonance n'est pas comptabilisée ci-dessous.

11. Compte tenu de l'existence de vers de 11 et 13 syllabes dans « *Façon* » et de l'imperfection du troisième alexandrin de « *Soldat* », on peut se demander si le texte de départ ne doit pas être reconstitué autrement, avec *forêts* rimant avec *éclairé* et *marais*, les longueurs de vers observées devenant donc, pour tout le poème : 12, 12, 11, 11, 13, 12, 12. Néanmoins, dans la lettre à André Paris datée du 20 décembre 1916 où figure le poème, Breton paraît s'excuser de l'imperfection de ses « alexandrins » en l'imputant à la proximité des lignes (de front) ; il est donc plus plausible de supposer un alexandrin faux de 11 syllabes que l'emploi délibéré de vers de 11 et 13 syllabes, qui n'aurait de toute manière pas le caractère organisé (en quatrains) de « *Façon* ».

12. S'agissant simplement de comparer deux poètes entre eux sur le même critère, il n'est pas nécessaire d'essayer de définir un système plus fin de richesse des rimes, système qui serait de toute manière concurrent d'autres conceptions.

13. Quatorze mois plus tôt que « *André Derain* », Breton s'était déjà essayé à l'écriture d'un poème en vers réguliers (mais en 13-syllabe, non en alexandrins) où une abondance de rimes internes double une structure rimique régulière : le poème « *À vous seule...* » (janv. 1916 ; *ŒC*, 43 ; voir Annexe) est un sonnet en *abab abab cdc dee*, sans alternance des genres ; la seconde série de rimes (internes)

est presque totalement indépendante du système de rimes finales (seules les deux dernières sont liées aux fins de vers) ; elles sont plus nombreuses (21 échos contre 14) ; elles ne sont pas disposées de manière régulière (comme c'est le cas dans «*André Derain*») ; l'écart entre deux mots rimant en interne peut être grand (jusqu'à 8 vers) ; certaines rimes impliquent le début d'un mot, voire d'un groupe, et non sa fin (*moutards, fût mordre*). On reviendra sur ce poème dans la conclusion.

14. Il ne serait guère utile de comparer en détail la structure des alexandrins des quatre poèmes redistribués avec ceux des autres poèmes réguliers de Breton (repris dans *Mont-de-piété* ou demeurés inédits), car ceux-ci sont plus anciens (de 1913 à fin 1915) et présentent généralement une structure régulière en 6-6. Les éditeurs de la « Bibliothèque de la Pléiade » distinguent plusieurs périodes dans les débuts poétiques de Breton (*ŒC*, 1068), et les quatre poèmes étudiés ici forment un corpus homogène, marqué par une évolution formelle par rapport aux poèmes précédents, tels «*Rieuse*» (1913), «*D'or vert*» (1913), «*L'An suave*» (1914), «*Hymne*» (1913) et «*Décembre*» (fin 1915).

15. Du moins en est-il ainsi dans le texte de l'édition des *Œuvres complètes*.

16. Il n'est évidemment pas tenu compte de la dernière phrase de chaque poème.

17. Il faut noter ce fait important, que, d'une version manuscrite à l'autre, la redistribution en vers libres des alexandrins des quatre sonnets a varié localement (voir l'étude de David Gullentops, que je remercie vivement pour ces informations). J'adopte le texte du dernier état, celui du manuscrit le plus récent, conservé au Harry Ransom Humanities Research Center de l'Université d'Austin (Texas), qui est repris dans les *Œuvres poétiques complètes* et qui diffère en plusieurs endroits (quant à la nature des vers libres) de celui de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

18. L'écart-type est calculé en fonction de la répartition des valeurs observées autour de la moyenne : plus les valeurs en sont globalement proches, plus l'écart-type est faible ; plus il est grand, plus il indique une dispersion étendue des valeurs.

19. Il n'y a donc aucune correspondance entre le mode (valeur la plus représentée) et la moyenne.

20. Il n'a pas été tenu compte dans ces effectifs des articles et adjectifs qui précèdent un substantif dans un syntagme nominal, tels *quelle* dans «*Vacances*» ou *une et jeune* dans «*Hippocampes*».

21. À ces 28 cas, il faut peut-être ajouter les vocables en *e* originellement prononcés et maintenu dans les vers libres, mais suivis d'un blanc à fonction ponctuelle, tels *Phosphore* (*Vac.*), *ouverte* (*L*) et *froides* (*V*), et qu'une telle marque typographique peut amener à apocoper.

22. Les vers à la fin desquels j'ai supposé une discordance syntaxique sont :

<i>F</i> : 1, 4, 7, 9, 13, 14, 16 ;	<i>Vac.</i> : 2 ; <i>L</i> : 1, 2, 3, 16 ;
<i>CB</i> : 4, 6, 8, 9, 12 ;	<i>V</i> : 2, 10, 25 ;
<i>S</i> : 1, 2, 3, 4, 9 ;	<i>H</i> : 4, 6, 12 ;
<i>AD</i> : 3, 7, 8, 13, 16, 17, 18, 23 ;	<i>Mer</i> : 10, 18, 19, 21.

23. De Breton, Marguerite Bonnet écrit : «*Puis, tombé sous le pouvoir de Rimbaud, à son tour il s'est employé à ruiner ces contraintes mais sans se satisfaire de les abandonner simplement : pour les abolir plus radicalement, le poème*

les respecte et les nie dans un seul mouvement, savamment dérobé au lecteur.» (ŒC, 1068).

24. Voir Marguerite Bonnet : les vers sont « *brisés de manière à effacer la rime en l'intégrant dans le vers et à casser le rythme. Cette tentative vise à détraquer l'instrument poétique traditionnel afin de trouver des éléments de réponse à la question que Breton ne cesse alors de se poser : qu'est-ce que la poésie ?* » (ŒC, 1072).

25. Le cas du poème « *La mer...* » confirme *a contrario* l'importance de la contrainte initiale des quatre sonnets : ce poème s'est en effet avéré souvent moins proche de ceux-ci que des poèmes de Breton, notamment en ce qui concerne la reprise de vers intacts et le maintien des rimes en fin de vers libres, mais non pour la discordance syntaxe/vers.

26. Voir Michel MURAT, « Les Lignes inégales », pp. 245–57 in *André Breton*, Michel MURAT ed. (Paris, L'Herne, « Cahiers de L'Herne », 1998).

27. Dans « *L'Herbage rouge* » (ŒC, 171), « *Titre* » (412), « *Ah fini de courir* » (603) et « *Pour Denise* » (499).

28. Pour toute cette question, voir mon article à paraître, « Les Échos sonores dans *L'Ange Heurtebise* de Cocteau : une étude formelle », in *Poétique de la rime*, Colloque international de la Société d'Étude du Vers (S.É.V.), en Sorbonne, 8 et 9 décembre 2000. Il constitue, avec le présent article, les premiers éléments d'une étude globale sur les rapports de Cocteau avec la rime de 1915 à 1928.

29. On se reportera ici aussi à l'article de David Gullentops, « Présences de l'alexandrin dans *Embarcadères* » (pp. 155–82).

30. Notons que ces rimes ne sont pas totalement cachées, puisque, sur les manuscrits, elles sont discrètement marquées par le maintien d'un trait d'union.

31. Essentiellement dans « De la naissance d'un poème », chapitre du *Journal d'un inconnu* (1953).

ANNEXE

Dans les formes en vers libres publiées, nous avons souligné les rimes afin de les rendre plus visibles.

Dans le poème «*À vous seule*», les rimes finales sont soulignées et les rimes internes sont en gras.

André BRETON, « *Façon* »

L'attachement vous sème en taffetas
broché projets,
sauf où le chatoïement d'ors se complut.
Que juillet, témoin
fou, ne compte le péché
d'au moins ce vieux roman de fillettes qu'on lut !

De fillettes qu'on
brigua
se mouille (Ans, store au point d'oubli), failant
téter le doux gave,
— Autre volupté quel acte élu t'instaure ? —
un avenir, éclatante cour Batave ?

Étiquetant
baume vain l'amour, est-on nanti
de froïdeur
un fond, plus que d'heures mais, de mois ? Elles
font de baptiste : À jamais ! L'odeur anéantit
tout de même jaloux ce printemps,

Mesdemoiselles.

(ŒC, 5)

* | L'attachement vous sème en taffetas broché
projets, sauf où le chatoïement d'ors se complut.
Que juillet, témoin fou, ne compte le péché
d'au moins ce vieux roman de fillettes qu'on lut !

De fillettes qu'on brigua se mouille (Ans, store
au point d'oubli), failant téter le doux gave,
— Autre volupté quel acte élu t'instaure ? —
un avenir, éclatante cour Batave ?

Étiquetant baume vain l'amour, est-on nanti
de froïdeur un fond, plus que d'heures mais, de
[mois ? Elles
font de baptiste : À jamais ! L'odeur anéantit
tout de même jaloux ce printemps, Mesdemoiselles. |

André BRETON, « *Coqs de bruyère* »

Coqs de bruyère... et seront-ce coquetteries
de péril
ou de casques couleur de quetsche ?
Oh ! surtout
qu'elle fripe un gant de suède chaud
soutenant quels
feux de Bengale gâteries !

Au Tyrol, quand les bois se foncent, de tout
l'être abdiquant un
destin
digne, au plus, de chromos savoureux,
mon
remords : sa rudesse, des maux,
je dégage les capucines de sa lettre.

(*ŒC*, 9)

* | Coqs de bruyère... et seront-ce coquetteries
de péril ou de casques couleur de quetsche ? Oh !
surtout qu'elle fripe un gant de suède chaud
soutenant quels feux de Bengale gâteries !

Au Tyrol, quand les bois se foncent, de tout l'être
abdiquant un destin digne, au plus, de chromos
savoureux, mon remords : sa rudesse, des maux,
je dégage les capucines de sa lettre. |

BRETON, « *Coqs de bruyère* »

André BRETON, « *Soldat* »

Je m'éclaire aux lampes d'Aladin, peu
 d'aurores
 m'alarme : d'où soleil érodant. Les fissures
 d'un roc lèchent son doux pendant d'yeux
 pleureurs.
 Sombre l'époque Rimbaud.
 Dans les forêts... Sur le daim feu !
 Souvent trahi d'un verbe éclairé,
 le crève-cœur de nos refrains couvre
 un marais

(CEC, 44)

* | Je m'éclaire aux lampes d'Aladin, peu d'aurores
 m'alarme : d'où soleil érodant. Les fissures
 d'un roc lèchent son doux pendant d'yeux pleureurs.
 Sombre l'époque Rimbaud. Dans les forêts... Sur
 le daim feu ! Souvent trahi d'un verbe éclairé,
 le crève-cœur de nos refrains couvre un marais |

Chante — pinsons — dressesoir et pots crus en poète.
 Il s'entend de patiné à velouter ; le soir
 le soir
 une fleur des genêts sa corne vous lutine.
 Allons !
 tant qu'un neigeux Olympe déjeunait
 en voulut-il
 à son éclat ? — Pommiers. — Songeuse
 mystique aux mains
 ces langes bleus comme un glaçon,
 l'humain frémisses
 et toi : le premier-né c'est l'ange !
 — À vol d'oiseau. — Que mousse
 entre vos feuilles, lois exquis,
 la rose blanche et qui fond, de fumée !
 Où, selon que mes doigts
 débouchent à l'odeur — Mai ! — ce tube ou
 d'almée
 un pantalon chiffonné,
 m'épandre aussi verdeur à travers ?
 Qu'un semblant de cornette bouffonne
 (et ta coiffe empesée)
 appelle : tout tremblant
 le ramage turquin, ma sœur, des noms en zée.
 Ah ! plus ce brouillard tendre.

BRETON, « André Derain »

Phosphore le filet pâle
nos soles tambourinent leur mort au fond
mouillé de la pir-ogue

La lune (qui aveugle)
sur mes jambes d'Indien
et mon pagne rouge de fakir

Ô la pêche
l'apôtre debout et le ram-eur c'est moi
quelle soif
et la lourdeur des ay-irons
j'aspire au feu
qui éclate et me crame les cuisses
le bon feu de pignes et d'épaves
sur la rive

exposant mes ampoules au bû-cher superbe
et ayant bu au goulot
on repart
vers le poisson ensomm-eillé qui roule inerte
au bord des vagues bous-culant l'écume

Hélas ! moi seul entre vous tous
chers fauves
je suis de Paris la jungle d'hommes

(Po, 144)

* | Phosphore le filet pâle nos soles tambourinent leur mort au fond mouillé de la pir-ogue La lune (qui aveugle) sur mes jambes d'Indien et mon pagne rouge de fakir

Ô la pêche l'apôtre debout et le ram-eur c'est moi quelle soif et la lourdeur des ay-irons j'aspire au feu qui éclate et me crame les cuisses le bon feu de pignes et d'épaves

sur la rive exposant mes ampoules au bû-cher superbe assis sur le sable et ayant bu au goulot on repart vers le poisson ensomm-

eillé qui roule inerte au bord des vagues bousculant l'écume Hélas ! moi seul entre vous tous chers fauves je suis de Paris la jungle d'hommes |

Jean COCTEAU, « *Lune* »

La lune douce monte et chloroforme
un ar-bre et grise
un rossignol et aveugle
des ma-telots imprudemment couchés auprès du mât

La moelle du bétail dissoute
au feu blafard

Séléné

L'insolation
et ce blanc coup d-e lune
foudroyant la jeune fille trop rom-anesque
parce qu'on lui refuse un jeune homme

Et le sommeil on l'apprivoise
au creux du coude

Fenêtre ouverte l'insomnie
ombres de cin-ématographe américain
avec la lor-gnette on distingue les cratères
d'astre mort

Projecteurs où le clair de lune
prend racine
pour fleurir
et tout cela j'y pense bien sen-timental
dans ma barque au cul phosphorescent (Po, 144)

* | La lune douce monte et chloroforme un ar-
bre et grise un rossignol et aveugle des ma-
telots imprudemment couchés auprès du mât
La moelle du bétail dissoute au feu blafard

Séléné L'insolation et ce blanc coup d-
e lune foudroyant la jeune fille trop rom-
anesque parce qu'on lui refuse un jeune homme
Et le sommeil on l'apprivoise au creux du coude

Fenêtre ouverte l'insomnie ombres de cin-
ématographe américain avec la lor-
gnette on distingue les cratères d'astre mort

Projecteurs où le clair de lune prend racine
pour fleurir et tout cela j'y pense bien sen-
timental dans ma barque au cul phosphorescent |

<p>Aérostât blanc tonne au gouffre qui miroï-te et gonfle monte au ciel le mât brûlant qui s'év-anouit et revient Sur le gaillard je rêve aux pirates anglais coulant les bricks du roi</p> <p>Salives baisers fous des vagues plumes d'au-truche froides ma main glisse contre une <u>méd</u>-use vache de lune errant un peu sous l'eau Ténèbre où le soleil me brûle Seul remède</p> <p>Chaleur c'est bon mon bras mulâtre sent le <u>pain</u> Haugh le sachem des Sioux Profil-qui-Fume <u>pein</u>-turluré crache et dit « J'ai dit » livres à dix e-entimes Rhum Le mousse assassine le <u>cap</u>-itaine La chanson des gabiers d'<u>Ulysse</u> et Vasco sa boussole amoureuse du <u>Cap</u>.</p>	<p>* Aérostât blanc tonne au gouffre qui miroi- te et gonfle monte au ciel le mât brûlant qui s'év- anouit et revient Sur le gaillard je rêve aux pirates anglais coulant les bricks du roi</p> <p>Salives baisers fous des vagues plumes d'au- truche froides ma main glisse contre une méd- use vache de lune errant un peu sous l'eau Ténèbre où le soleil me brûle Seul remède</p> <p>Chaleur c'est bon mon bras mulâtre sent le pain Haugh le sachem des Sioux Profil-qui-Fume pein- turluré crache et dit « J'ai dit » livres à dix c- entimes Rhum Le mousse assassine le cap- itaine La chanson des gabiers d'Ulysse et Vasco sa boussole amoureuse du Cap. </p>
--	---

Jean COCTEAU, « *Hippocampes* »

Bocal sur le balcon de ma case
haras d'hipp-ocampes harnachés
carrousel
cabre en sil-ence
tous les poitrails du quadrigé
ils s'agrippent
queue à queue ô valseurs
les éventails les cils palpitent
bal muet

Une jeune morte am-éricaine
que le scaphandrier du paq-uebot englouti
voit
sur les profondes lames
sortir de sa cabine à l'heure du ressac

Peignes évanouis
se réveillant et piaff-ant et se renversant
et se cabrant et s'age-nouillant
et contemplant sous la mer d'âge en âge
les épaves et la forêt de corail
où leur museau rocailleux de licorne
s'agrafe pour dormir
côte à côte
avec les vieilles proues

(Po, 233)

* | Bocal sur le balcon de ma case haras d'hipp-ocampes harnachés carrousel cabre en silence tous les poitrails du quadrigé ils s'agrippent queue à queue ô valseurs les éventails les cils palpitent bal muet Une jeune morte américaine que le scaphandrier du paquebot englouti voit sur les profondes lames sortir de sa cabine à l'heure du ressac

Peignes évanouis se réveillant et piaffant et se renversant et se cabrant et s'agenouillant et contemplant sous la mer d'âge en âge les épaves et la forêt de corail où leur museau rocailleux de licorne s'agrafe pour dormir côte à côte avec les vieilles proues |

La mer sortant sa main de voleuse une pieuvre
 en silence au bord près du lecteur !
 et ses mille bouches se taisent
 large et haute comme une île
 et d'une patience d'ange à la manœuvre
 qui consiste à plonger
 et à se rapprocher sans soupirs
 le plus près possible du rocher
 et à regarder l'homme (avant qu'elle l'entraîne)
 avec des yeux
 plus doux que la voix des sirènes.

Cri
 Car les franges musculuses du coussin immonde
 embrassent
 Ô silence mocassin Tapaye
 la victime
 en de blêmes alcôves
 mais
 lutte folle et d'un coup d'orteils
 il se sauve émerge crache nage et nage
 d'un puissant
 désespoir vers l'espoir de ces roches qui tardent
 Or les touchant il grimpe et se retourne
 et sent

L'étreinte atroce et voit les yeux doux qui regardent
 (Po, 133)

* | La mer sortant sa main de voleuse une pieuvre
 en silence au bord près du lecteur et ses mille
 bouches se taisent large et haute comme une île
 et d'une patience d'ange à la manœuvre
 qui consiste à plonger et à se rapprocher
 sans soupirs le plus près possible du rocher
 et à regarder l'homme (avant qu'elle l'entraîne)
 avec des yeux plus doux que la voix des sirènes.
 Cri Car les franges musculuses du coussin
 immonde embrassent Ô silence mocassin
 Tapaye la victime en de blêmes alcôves
 mais lutte folle et d'un coup d'orteils il se sauve
 émerge crache nage et nage d'un puissant
 désespoir vers l'espoir de ces roches qui tardent
 Or les touchant il grimpe et se retourne et sent
 L'étreinte atroce et voit les yeux doux qui regardent |

André BRETON, « À vous seule »

À vous seule qui me fîtes l'étrange poupée
Sœur ai-je dit je pressens que sous vos mains petites
En précieux chignon ne fuserait la poupée
Tout ce qu'orne l'audace verte des clématites.
Un seau de femme où gèle en bleissant l'eau pompée
Porte à voir au milieu de salons des stalacites
Un bout de corne pointe ustensile d'épopée
Au front des pauvres moutards à otites.
On rapporte la fumée aux losanges de naïe
Ainsi le rôle du forain mou je l'enviai
Que ce fit mordre à belles dents la baie incarnate
Ange vous selon mes paradoxes de janvier
Reûntes ce long talus qui bée au vent moqueur
Et me pardonnâtes l'équipée à contre-cœur

(CEC, 43)

BRETON, « À vous seule »