

## Article

---

« La rime en France de la Pléiade à Malherbe »

Daniel Ménager

*Études littéraires*, vol. 20, n° 2, 1987, p. 27-42.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500801ar>

DOI: 10.7202/500801ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# LA RIME EN FRANCE DE LA PLÉIADE À MALHERBE

---

*daniel ménager*

---

**Abstract:** *As shown in a recent study by Kees Meerhoff, the concept of rime or "rythme" is essential to the understanding of the evolution of poetical theories in the French Renaissance. This paper expands on the theory of the rime in Renaissance poetry, from its inception as a way to promote vernacular languages to its decadence with the publication of various dictionaries in the late years of the century. This evolves into a debate between textual freedom and historical constraints.*

On n'en a jamais fini avec la rime. On la croit morte, tout juste bonne à scander d'une façon mécanique la fin des vers classiques ou à faire rêver les apprentis-poètes émerveillés par ses hasards objectifs, et la voici derechef qui occupe les poéticiens<sup>1</sup>, intrigue les poètes, reparaît là où on ne l'attendait plus. L'histoire de la poésie, en France, au seizième siècle, passe en général pour celle d'une progressive désaffection à l'égard de la rime. Il y aurait eu au début les prouesses bien connues des rhétoriciens et leurs débauches de rimes couronnées, batelées, fratrisesées; à la fin Malherbe vient et impose un peu de sérieux dans ces jeux de la rime, la prônant sans doute riche, plaisante à l'œil et surtout à l'oreille, mais confiant à bien d'autres moyens le secret de la beauté. Entre les deux, entre la débauche ludique des Grands Rhétoriciens<sup>2</sup> et la

sévère clarté de Malherbe<sup>3</sup>, la Pléiade, peu suspecte de complaisance pour les jeux sonores de l'« omoïoteleute ». L'un dénonce la rime-prison et affirme qu'il ne se consumera pas l'esprit pour la « polir »<sup>4</sup>. L'autre consacre tout juste dix lignes, et bien dédaigneuses, de son *Abbrégé de l'art poétique françois*<sup>5</sup> à cette « consonance et cadence de syllabes tombantes sur la fin des vers ». Pourquoi davantage puisque « la ryme ... vient assez aisément d'elle mesme apres quelque peu d'exercitation » ?<sup>6</sup>. Tous les lecteurs de Ronsard gardent le souvenir de rimes pour le moins désinvoltes, sans consonnes d'appui, ou si attendues qu'elles sont tout simplement des clichés : « gloire » rimant avec « mémoire », ou « oracle » avec « miracle »<sup>7</sup>. La Pléiade aurait donc accéléré le déclin de la rime, plus soucieuse de rhétorique que de poétique, d'invention que de mots. La rime, « bijou d'un sou »<sup>8</sup> ?

Chacun se doute que cette présentation simplifie une réalité beaucoup plus complexe. Unanimité de la Pléiade au sujet de la rime ? Il s'en faut de beaucoup. Les positions de Du Bellay et de Ronsard ne sont pas identiques, et que dire de Peletier du Mans qui écrit en 1555, dans son *Art poétique*, un remarquable plaidoyer en sa faveur ? Les Grands Rhétoriciens et Marot oubliés, méprisés ? Mais Tabourot<sup>9</sup> les connaît bien ainsi que Pasquier<sup>10</sup> et tous les fervents de traditions françaises et d'antiquités nationales. Cette époque, qui mépriserait les rimes, est pourtant celle qui commence à les classer : les premiers dictionnaires de rimes<sup>11</sup> apparaissent entre 1580 et 1600, Tabourot ouvrant la marche avec l'édition du *Dictionnaire des rymes françoises* de feu Jehan Le Fevre<sup>12</sup>, son oncle, plus connu sous le nom de Fabri, l'auteur du traité de seconde rhétorique le plus important de son temps<sup>13</sup>. Il est suivi par Pierre Le Gaygnard, auquel l'amour de la poésie et l'admiration pour Ronsard inspirent l'idée de ce *Promptuaire d'unisons*, publié en 1585<sup>14</sup>, l'année même de la mort du grand Vendômois. En 1596, ce sera au tour d'Odet de la Noue de publier un autre *Dictionnaire des rimes françoises*<sup>15</sup>. Voilà beaucoup d'honneurs en peu de temps. Il faut enfin confronter, dans ce domaine comme en d'autres, la doctrine et la pratique des poètes de la Pléiade et de ceux qui les suivent. Ce ne serait pas la première fois que l'une se distinguerait de l'autre. L'auteur de la *Deffence* n'a pu empêcher le poète Du Bellay de jouer un jour avec la rime couronnée<sup>16</sup>. Est-il sûr que Ronsard lui-même se serve

de la rime toujours de la même façon et que la manière des *Hymnes* et des *Discours* soit bien, de ce point de vue, la même que celle des *Chansons*? S'il n'est donc pas question de soutenir un paradoxe et de nier que la rime perd de son crédit, encore faut-il distinguer ce dont elle est l'enjeu.



Il est acquis, depuis le livre capital de K. Meerhoff<sup>17</sup>, que tout l'effort de la *Deffence* vise à donner à la poésie française une dignité égale à la poésie classique en lui appliquant la notion de rythme, telle qu'elle fut élaborée par l'ancienne rhétorique. « Son argumentation peut se résumer ainsi : 1) Le rythme se définit par une quelconque cadence ; 2) Même les vers non rimés ont une cadence 3) Par conséquent les vers français qu'ils soient ou non rimés peuvent s'appeler rythmes »<sup>18</sup>. La démonstration de K. Meerhoff éclaire les sinuosités et les « stratégies glissantes » du texte de la *Deffence*, qui tente tout à la fois de reconnaître la spécificité de la rime française et s'obstine à la rapprocher du *numerus* latin. Mais comme celui-ci reste quand même supérieur à sa lointaine descendante, Du Bellay cherche les compensations permettant à la prosodie française de remplacer les pieds et les nombres de la prosodie antique, la rime n'étant que l'une d'entre elles. La théorie du rythme avait été forgée surtout en référence à la prose. L'*Orator* de Cicéron<sup>19</sup> puise plusieurs exemples de *numerus* dans des *Discours* et en particulier dans ceux de l'auteur lui-même. À l'époque où écrit Du Bellay, le prestige de la prose artistique est si grand qu'on peut se demander si elle n'est pas supérieure à la poésie. C'est en tout cas ce que pense Jacques-Louis d'Estreby, qui commente l'*Orator* de Cicéron (1536) avant de composer un *De Electione* (1538) dans le but de remettre à l'honneur l'« ornat dicere » et de dévoiler aux amateurs de beau langage les secrets du rythme et de la *concininitas*. K. Meerhoff a bien remarqué le jugement sévère porté par cet auteur sur la poésie française comparée à la prose classique, remarquable par sa variété : « Quel ennui et quelle misère que de se servir indéfiniment de la même figure » (il s'agit bien sûr de la rime)<sup>20</sup>. La prose classique, au reste, ce n'est pas seulement celle de Cicéron, mais celle qui se met à son école et que l'on trouve par exemple chez Jean Lemaire de Belges ou dans certains passages de Rabelais. Et Du Bellay lui-même dans sa

*Deffence* montre à quelle perfection peut atteindre la prose française quand un écrivain a assimilé les leçons de Cicéron et de ses interprètes. L'analyse d'un passage de son manifeste a permis à K. Meerhoff de mettre en évidence le cicéronianisme de Du Bellay et son art de la *concinnitas*<sup>21</sup>. Il n'empêche qu'une pareille maîtrise de l'art de la prose ne constitue pas une invitation bien pressante à écrire des vers, même s'il faut se souvenir que la véritable illustration de la *Deffence* se trouve dans l'*Olive* publiée en même temps. L'une des réussites stylistiques de Du Bellay figure précisément dans l'une des phrases-clés concernant la rime : « Mais la rythme de notre Poète sera volontaire, non forcée : receüe, non appellée : propre, non aliene : naturelle, non adoptive : bref elle sera telle, que le vers tumbant en icelle ne contentera moins l'oreille, qu'une bien armonieuse musique tumbante en un bon et parfait accord » (II, 7). On a reconnu là depuis Chamard une imitation d'un passage du *Pro Milone* (IV, 10) où l'orateur latin fait l'éloge de la loi naturelle qui permet, en la circonstance, la légitime défense. L'intérêt de l'imitation est bien sûr ailleurs : dans le fait que ce passage est repris par l'*Orator* (49, 165) pour illustrer précisément la *concinnitas*<sup>22</sup>. Il montre en effet de quelle manière « des membres égaux se répondent ou [...] des contraires s'opposent », selon une esthétique dont Gorgias passe pour être l'inventeur. L'exemple sera fameux jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Voilà donc, pour le fond, un discours sur la rime, mais dans la forme, une célébration de la prose et de ses rythmes. On ne saurait trop s'étonner de la duplicité de Du Bellay humiliant la rime au moment même où il la vante.

Du Bellay n'a jamais été tenté plus tard par la prose, pas plus qu'il n'a songé à composer en vers mesurés, imités des Latins. Mais il ne faut pas négliger le passage de la *Deffence*<sup>23</sup> où il évoque la possibilité d'une poésie « mesurée à l'antique » comme la pratiquera Baïf : « Qui eust gardé notz ancestres de varier toutes les parties declinables, d'allonger une syllabe et accoursir l'autre et en faire des pieds ou des mains ? Et qui gardera notz successeurs d'obser telles choses, si quelques scavans et non moins ingenieux de cest aage entreprennent de les reduyre en art ? » Plus intéressante est l'hypothèse d'un vers français sans rime, à laquelle conduit l'idée que celle-ci est une prison<sup>24</sup>, et qu'il est possible de s'en libérer. Ici encore des précédents existent : en Italie avec une canzone et les sextines de Pétrarque

ainsi qu'avec la *Coltivazione* d'Alamanni. L'idée des « vers libres » devient vite un *topos* dans le discours sur la poésie au seizième siècle : Peletier l'envisage sans grande faveur<sup>25</sup>, Tabourot avec scepticisme<sup>26</sup>, Pasquier avec intérêt<sup>27</sup>. Elle avait cessé d'être une utopie depuis que Du Bellay lui-même s'y était essayé dans un sonnet de l'*Olive* (CXIV), devancé cependant par Ronsard avec une ode « Sur la naissance de François de Valois » composée dès 1544 et publiée en 1550, ainsi qu'avec une « Epitaphe de M. d'Orléans », perdue, mais citée par Fouquelin dans sa *Rhétorique française*. L'auteur de la *Deffence* voulait que les vers libres fussent « bien charnuz et nerveux, afin de compenser par ce moyen le défaut de la rythme » (II, 7). La notion de compensation, à l'œuvre déjà dans le passage de la métrique latine à la métrique française, exige maintenant à l'intérieur de celle-ci et pour le vers libre, une solide construction rhétorique (c'est ainsi qu'on peut comprendre « charnuz » et « nerveux ») afin d'éviter l'écueil de la prose. Le sonnet CXIV de l'*Olive* (« Arrière, arriere, ô mechant Populaire<sup>28</sup> ») ne met pas ce conseil en pratique : pas de construction périodique ; une phrase par strophe ; et une structure linéaire. Il ne contredit pas cependant le propos de la *Deffence*. En pénultième position, fermant pour ainsi dire le recueil en l'honneur d'Olive, il reprend à Horace le fameux : « Odi profanum vulgus et arceo » (*Carm.*, III, 1, 1). Pour faire triompher la poésie, point n'est besoin d'une métrique compliquée, point même besoin de rimes : les vers « delivres et legers » (v. 12) atteindront d'autant mieux les « celestes beautez » (v. 13) qu'ils seront dégagés de cette prison, courant par l'air « d'une aile inusitée » (v. 14). Il fallait répudier la rime pour que l'âme s'envole. Parfaite adéquation entre le thème et la forme. Du même coup, Du Bellay démontre que le vrai poète n'est pas un rimeur et qu'il trouve son élan dans la seule invention. Pari risqué mais pari gagné. Gagné à coup sûr si l'on considère le sonnet de l'*Olive* comme la réécriture de l'ode de Ronsard « Sur la naissance de François de Valois ». Même thème initial : le refus du « populaire » dont le poète se sépare en gagnant les vallons écartés. Mais les « vers non tantés » (*i.e.* les vers libres) qu'il compose ne s'inscrivent pas comme chez Du Bellay dans un discours sur la liberté du poète et son élan vers le ciel. Ils ne sont plus qu'une tentative poétique, assez originale cependant pour intéresser encore, soixante ans plus tard, le vieux Pasquier qui vante leur musicalité : « Vous les [= les vers] voyez nous

succer l'aureille par leur douceur, autant et plus que tous les Examètres et pentamètres des autres<sup>29</sup>. »

La « bonne rithme » ne fait pas le « bon poème » : c'est Montaigne qui l'écrit dans un passage bien connu de I, 26<sup>30</sup>, où il préconise le test horacien du démembrement<sup>31</sup> pour savoir si dans un poème l'invention a de la valeur : on bouleversera l'ordre des mots latins (élément essentiel du rythme), l'ouvrage perdra ainsi ses « coutures » et ses « mesures », mais s'il est bon, « il ne se démentira pas pour cela. » On ne saurait imaginer plus souverain mépris pour les artifices de l'élocution élaborés depuis si longtemps par les cicéroniens de tous les pays. Ronsard applique au vers français la méthode d'Horace, lorsqu'il conseille à son lecteur, soucieux de savoir si « les vers sont bons », de les démembrer et de les désassembler « de leur nombre, mesure et pieds » « faisant les derniers mots les premiers et ceux du milieu les derniers<sup>32</sup>. » Si le poème résiste à cette épreuve, c'est que l'invention est satisfaisante. Pasquier prend Ronsard au mot et cherche ce qui reste de poésie quand on a bouleversé un des plus célèbres sonnets du Vendômois<sup>33</sup> : le premier des *Amours* de 1552. Sautant le vers 2, il invente le texte suivant : « Qui voudra voir comme un Dieu me surmonte/  
Comme il r'englace et r'enflamme mon cœur »<sup>34</sup>, et affirme la permanence de la douceur poétique, toutes rimes supprimées : un « je ne sais quoi », en somme, baptisé rythme, qui charme les oreilles, mais qu'on pourrait trouver sans doute dans la prose. On comprend pourquoi Montaigne lui-même affirme en III, 9 qu'il « sème [...] indifféramment pour vers la meilleure prose ancienne »<sup>35</sup>. Le lecteur de Plutarque (et d'Amyot, maître ouvrier en ce domaine) connaît trop bien les pouvoirs de la prose d'art pour la juger inférieure au vers, et si son anticicéronianisme l'éloigne des symétries trop visibles et de « gorgianismes », il goûte dans cette fameuse « prose ancienne » une « vigueur et hardicose poétique » à faire pâlir plus d'un laborieux rimeur. Faut-il au reste rappeler que la *Rhétorique* de Fouquelin illustre tous les aspects du nombre oratoire par des exemples de prose française aussi bien que de poésie, ceux-là étant empruntés, pour la plupart, à l'*Histoire éthiopique* d'Héliodore dans la traduction d'Amyot ? On se gardera cependant de déformer la pensée de Montaigne. Telle analyse célèbre de III, 5 (sur les amours de Vénus et de Mars racontées par Lucrèce<sup>36</sup>) ne se comprendrait plus si la place des mots latins

n'était pas essentielle et si la douceur de cette poésie était indépendante d'elle. La « collocatio verborum » possède trop de puissance pour qu'un poète la néglige. Ce que nous avons appelé « le test horacien » permet seulement de vérifier si le poème ne doit sa beauté qu'à ses rythmes et à ses rimes.



Puisque la rime est la première compensation offerte par la poésie française à l'absence de quantités syllabiques, il est important qu'elle soit riche. Ainsi la veut Du Bellay : « Quand à la rythme, je suy'bien d'opinion qu'elle soit riche, pour ce qu'elle nous est ce qu'est la quantité aux Grecz et aux Latins<sup>37</sup>. » Mais la richesse de la rime, ainsi admise, ne va pas jusqu'à l'équivoque, présentée par Sebillet comme la première et la plus belle forme de rime : « La première s'appelle Equivoque et se fait quand les deus, les trois ou les quatre syllabes d'une seule diction assises en la fin d'un vers sont répétées au carme symbolique »<sup>38</sup>. Forme la plus difficile et, pour cela, la plus élégante. L'auteur demande seulement, on le sait, « que les deux dernières syllabes soient unisones » (II, 7), laissant aux rimeurs et aux attardés des jeux plus compliqués. Ronsard lui fait écho dans son *Abbrégé* : « deux entieres et parfaites syllabes ou pour le moins [...] une aux masculins, pourveu qu'elle soit resonante, et d'un son entier et parfait »<sup>39</sup> : voilà qui suffit à la « consonance et cadance » de la fin des vers.

L'important ici est moins de savoir si Ronsard et les autres poètes ont mis leurs préceptes en pratique que de se demander si l'importance de la rime ne varie pas en fonction de la forme du poème et du vers. La façon dont Ronsard envisage l'alexandrin permettrait de répondre par l'affirmative à cette question. L'*Abbrégé* en effet, tirant peut-être la leçon des *Hymnes* et des *Discours*, le considère comme particulièrement vulnérable et menacé par la prose. C'est pourquoi le poète doit apporter tous ses soins à sa confection : « La composition des Alexandrins doibt estre grave, hautaine, et (si fault ainsi parler) altiloque, d'autant qu'ilz sont plus longs que les autres, et sentiroient la prose, si n'estoyent composez de motz esleus, graves, et resonans, et d'une ryme assez riche, afin que telle richesse empesche le stille de la prose et qu'elle se garde toujours dans les oreilles, jusques à la fin de l'autre vers » (Lm, XIV, 25). La rime compense donc la faiblesse de l'alexandrin.



C'est encore cette idée de compensation qui explique ici son rôle, un rôle qu'il ne faut pas surestimer puisque le poète fait aussi appel à d'autres aspects de l'*elocutio*, en particulier à la sonorité générale du vers, second élément du rythme pour Cicéron<sup>40</sup>, l'un des trois pour Scaliger<sup>41</sup>.

Les effets de rythme et de sonorité sont pourtant à l'œuvre là où le mètre semble protégé de la menace de la prose, soit parce qu'il est plus court et qu'il ne permet guère les chevilles, soit parce qu'il est pris dans un mouvement strophique qui donne une pulsation au discours. C'est notamment le cas de certains sonnets et surtout des *Chansons* de Ronsard. Celles-ci en particulier démontrent bien, que dans les années 1550-1560, la rime n'est bien que l'un des éléments du rythme, qui suppose une musicalité de l'ensemble du texte. À cet égard la lecture par Fouquelin de certaines pièces de Ronsard rapprochées d'ailleurs de pièces marotiques ne manque pas d'intérêt. Au sens strict, la rime française est une épistrophe, c'est-à-dire la répétition d'un son semblable à la fin des périodes. Ainsi la définit Fouquelin qui en fait l'éloge : « D'autant plus grande est ceste harmonie que le Nombre est plus plaisant et melodieux aus clausules qu'aus commencementz »<sup>42</sup>. Mais les exemples donnés par la *Rhétorique françoise* sous la rubrique « épistrophe » vont bien au delà de la rime puisqu'ils englobent divers types de refrains empruntés en particulier aux « ballades, chantz lyriques et Royaux », tels qu'on les rencontre chez Marot... et chez Ronsard dont est citée l'ode de 1550 : « En mon cœur n'est point écrite »<sup>43</sup>. Exemple intéressant car, pour P. Laumonier, « cette ode, avec son refrain placé en tête et enchaîné, par les rimes, à chacun des couplets » rappelle tout à fait l'« allure des chansons antérieures à l'école de 1550 » et peut faire penser à telle ballade de Froissart ou à une chanson de l'*Amadis de Gaule*<sup>44</sup>. Fouquelin, fin connaisseur, éclaire du même coup les préoccupations poétiques de Ronsard à l'époque des *Odes* et des *Chansons*. La rime n'est pour lui qu'un des éléments du rythme ou, si l'on préfère, de la cadence poétique, à laquelle conspirent le son mais aussi, surtout dans les formes citées, le recours à l'hétérométrie. Les effets de reprise que se permet Ronsard intéressent Fouquelin qui les situe à différents endroits de sa grille, notamment à celui de l'épanalepse : ainsi pour le sonnet de 1555 : « Dittes, Maistresse, hé ! que vous ay-je fait<sup>45</sup> ? » où l'*incipit* est repris au début du deuxième quatrain ; ou encore pour cette ode de 1554 : « Corydon, verse sans

fin »<sup>46</sup>, où, à un mot près, la première strophe est reprise dans la dernière. Ce qui est exemplaire ici est la façon dont le rhéteur gauchit le cas échéant le sens de quelques termes pour faire entrer dans son livre un certain nombre de procédés de la poésie française qui lui semblent essentiels : la rime sans doute mais aussi et surtout les effets innombrables d'échos et de reprises qui sont l'âme du rythme.

Fouquelin fût sans doute allé plus loin s'il avait pu lire les *Chansons* de Ronsard, parues en 1556, avant de publier son livre. Elles justifient la thèse selon laquelle les figures de répétition rendent la poésie d'« autant plus douce et harmonieuse qu'elles sont fréquentes »<sup>47</sup>. Cette dissémination des effets sonores dans l'ensemble du texte ne valorise pas l'usage sémantique de la rime, et quand Fouquelin veut trouver des exemples de rimes équivoquées, il ne peut citer, outre la classique petite *Epistre de Marot au roy*<sup>48</sup>, qu'un exemple chez Maurice Scève. Ronsard distingue dans ce cas sémantique et phonétique. Les concessions faites à la richesse phonétique de la rime n'entraînent pas le culte de la rime sémantiquement riche. À cet égard les *Chansons* sont aussi décevantes que les *Hymnes*. Mais entre ici en ligne de compte une intuition de la fluidité du discours à laquelle l'arrêt sur la rime porte un coup fatal. Si le rythme est « le résultat de deux forces opposées l'une tendant au mouvement et au progrès, l'autre tendant à intercepter ce mouvement par un arrêt »<sup>49</sup>, on peut dire que Ronsard, dans la plupart de ses compositions, cherche à donner l'avantage à la première de ces forces, à créer cette ligne mélodique sans laquelle le poème ne dispense pas le bonheur qu'il souhaite et qui suppose le passage aisé d'un mot à autre, d'un son à un autre, délicate dialectique entre le mouvement et l'immobilité.

La ligne mélodique s'adresse à l'oreille plus qu'à l'œil. C'est ce qu'indiquent certaines réflexions concernant la disposition des rimes, notamment dans le sonnet. B. Aneau, répliquant à Du Bellay, s'était plaint que dans les sizains du sonnet on trouvât « le plus souvent en cinq vers [...] trois rimes diverses, et la ryme du premier rendüe finalement au cinquième tellement que en oyant le dernier, on a desjà perdu le son et la mémoire de son premier unisonant, qui est desjà à cinq lieues de là<sup>50</sup>. » Formulation un peu obscure, mais reproche pertinent : dans certains sonnets à l'italienne, la rime du vers 10 n'a d'écho

qu'au dernier vers, ou bien celle du vers 9 doit attendre le vers 13<sup>51</sup>. La même critique se trouve quelques années après sous la plume de Peletier, inquiet lui aussi par la distance entre les rimes ainsi disposées et demandant qu'«entre deux vers d'une couleur» il n'y ait «pour le plus que deux autres vers ... Car c'est faire trop languir l'oreille des écoutans<sup>52</sup>.» Qu'est-ce à dire sinon que Peletier comme Aneau se réfèrent à une poésie entendue, et non lue à voix basse, ce qui devrait permettre de nuancer l'idée selon laquelle, avec l'imprimerie, la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle n'est plus du tout orale ? Ronsard, parlant, lui, de la rime plate, veut aussi «qu'elle se garde tousjours dans les oreilles, jusques à la fin de l'autre vers»<sup>53</sup>, ce qui est, dans ce cas, plus facile. L'espacement des rimes choquait des oreilles habituées, avec les Rhétoriciens, à la permanence d'un même son sur plusieurs vers, ou du moins à l'utilisation d'un petit nombre de rimes par strophe. Fouquelin remarque comme en passant que dans le lai et le virelai, presque tous les vers «symbolisent» de la même façon ; et de citer des pièces d'A. Chartier. Le sonnet modifiait trop des habitudes de lecture pour ne pas être obligé d'en tenir compte. Avec la disposition dite marotique, l'attente après le vers 11 n'excédait pas celle que l'on connaissait avec le quatrain : rimes embrassées dans les deux cas. Pas de poème réussi sans mémoire de la rime : la question ne se posait pas sans doute pour les rimes plates, mais pour toutes les pièces de structure strophique : odes, chansons, stances, sonnets. Cette exigence suppose que le poète communique d'autant mieux avec le lecteur qu'il est conduit par les sons mêmes qui s'enchaînent dans l'acte créateur. L'invention elle-même n'ignore pas la rime.



Dans le procès fait à celle-ci, un grief revient avec une insistance remarquable : la recherche de la belle rime entrave l'invention. Une belle pensée, ou, pour parler comme le seizième siècle, une belle «sentence» ne trouve pas forcément une expression digne d'elle. À l'inverse, un pauvre lieu commun peut se cacher sous une rime brillante. Peletier s'emploie à réfuter ces objections dans un passage trop peu connu de son *Art poétique*. À ceux qui cherchent surtout dans les vers une belle invention, il rappelle que celle-ci peut briller à d'autres endroits que la rime. Allant plus loin, il tente de faire de

nécessité vertu, et sans nier la difficulté constituée par la rime, il voit en elle l'heureuse stimulation permettant de mieux penser : « Elle est cause qu'en pensant il se présente à nous quelque bon dessein et quelque bonne ordonnance de propos<sup>54</sup>. » Voilà qui annonce l'éloge par Valéry de cette fructueuse servitude volontaire : « La rime a un charme, elle et toutes les conditions conventionnelles, de faire venir une foule d'idées, c'est-à-dire de combinaisons auxquelles jamais on n'aurait songé. On se fait des pensées étrangères à sa pensée<sup>55</sup>. » Quand Peletier cherche le secret de l'invention, il ne nie pas que la rime retarde le mouvement de la plume et du discours, mais ce retard est à ces yeux providentiel car il s'oppose à la banalité des idées et des mots, il oblige le poète à chercher plus loin les conditions de la beauté. Plaidoyer pour ce que Du Bellay appelle de son côté la « cogitation » et qui n'a rien de surprenant de la part d'un poète-philosophe. Mais Du Bellay lui-même n'aurait-il pas souscrit à cette idée, lui qui demandait à son poète de corriger ce qu'avait produit « cete première impetuosité et ardeur d'écrire » (II, 11) ? Dans la pensée de Peletier, il s'agit, grâce à la difficulté inhérente à la rime, de ne pas céder au mouvement anarchique du discours ou aux associations toutes faites<sup>56</sup> et de trouver, dans un même mouvement, les belles rimes et les pensées rares. À sa façon, l'auteur du seul art poétique digne de ce nom à l'époque de la Pléiade réconcilie l'*inventio* et l'*elocutio*, la seconde alliée de la première, et ce au moment même où le ramisme les sépare<sup>57</sup>.

Peletier préconisait une voie étroite. Ce n'est pas dans sa ligne que nous rencontrons les premiers véritables dictionnaires de rimes. Les listes qu'on propose maintenant ne sont pas dominées par le souci de la rime riche, ce que montre bien la façon dont Tabourot édite le manuscrit de Pierre Fabri. L'auteur des *Bigarrures* nous informe en effet qu'il n'a pas retenu la disposition de celui-ci qui avait adopté « un ordre de rimes riches, comme estoit la superstition de ce bon temps<sup>58</sup>. » Tabourot, comme Le Gaynard, comme La Noue, classe ses rimes selon l'ordre de l'alphabet « et selon la lettre capitale et première de leur terminaison, j'entend leur dernière syllabe<sup>59</sup>. » On aura donc, par exemple, pour la rime en « ac » la série suivante : Armoniac, bac, lac, tillac, flac, estomac, almanac, etc. Si la rime riche ne possède plus le même prestige qu'au début du siècle, on se rend compte cependant, à lire Le Gaynard, que bientôt Malherbe viendra. Car cet admirateur de

Ronsard (« Le » poète) doit faire preuve de beaucoup d'ingéniosité pour excuser les rimes pauvres de son idole alors qu'il ne cache pas son goût pour la rime riche : « Car les vers *richement uni-sonans*, outre les inventions gentilles, les dispositions bien ordonnées, les locutions elegantes et aultres ornemens et graces qui rendent un œuvre agréable, donnent au lecteur qui les prononce un extreme plaisir et parfait contentement <sup>60</sup>. »

Nos auteurs de dictionnaires sont des hommes charitables. Chez tous les trois, la même idée : aider les « bons esprits, amateurs de la Poésie Française, lesquels au lieu de ronger leurs ongles, se gratter derriere la teste pour trouver la memoire d'une contrerime perdent cependant les belles inventions qui s'escoulent » <sup>61</sup>. Et La Noue, avec le même altruisme : « assister ceux qui voudront faire des vers <sup>62</sup>. » Pour eux, le temps passé à la recherche d'une rime est du temps perdu : il ne permet pas de mieux inventer comme le croyait Peletier. Plus profondément, ils semblent croire les uns et les autres à la qualité du mouvement créateur, d'autant plus heureux qu'il est libre et sans entraves. S'arrêter pour chercher la rime brise un élan si précieux. C'est ce qu'a bien vu N. Celeyrette-Pietri : « Cette rapidité jugée nécessaire à l'esprit créateur justifie le travail du lexicographe <sup>63</sup>. » Le dictionnaire vient donc soulager la mémoire, facilite l'invention des mots dont le magasin s'ouvre libéralement. Permettent-ils aussi les bonheurs de pensée ? Le Gaynard semble l'admettre quand il écrit : « Outre ce moyen d'adoucir les vers, tu as la commodite de rencontrer tel mot qui avecques sa douce consonance, enrichira ton vers d'une belle Métaphore, ou l'ornera d'une bonne Epithete, et bien significative servant grandement à ta *Sentence* <sup>64</sup>. » La fin du vers apparaît comme une place marquée où la métaphore, en particulier, est mise en lumière et où la rime offre ses services au sens.

Ce n'est pourtant pas le souci essentiel de ces nouveaux lexicographes. Ce qu'ils souhaitent, c'est l'« affluence des mots » (Tabourot) qui peuvent se dérober aux meilleurs poètes. Leur travail en lui-même contribue à démythifier l'inspiration et c'est en cela aussi qu'ils annoncent Malherbe et le XVII<sup>e</sup> siècle. À ceux qui proclament que « les poètes naissent » et que la Muse répond, docile, à leurs invitations, ils répliquent qu'un bon dictionnaire facilite les choses, mémoire secourable même si elle est de papier quand l'autre fait défaut. Du même coup, ils

sonnent le glas d'une certaine conception humaniste de celle-ci. Si les rimes parfois s'absentent, c'est bien qu'il est impossible de disposer à tout moment, comme on l'avait cru, du trésor des mots ; que leur recherche laborieuse, comme l'écrivait Montaigne, ne peut que fatiguer l'esprit et paralyser le mouvement créateur. Les dictionnaires sont là qui secourent le poète, moins peut-être dans l'instant précis de la composition d'un vers — car leur consultation serait aussi une interruption — que dans l'ensemble de sa vie littéraire. À lui de choisir dans ces listes sèches les rimes de son cœur.



La réflexion du seizième siècle sur la rime révèle à la fois une crise et un progrès. Il y a bien eu crise lorsque les poètes de la Pléiade (sauf Peletier) ont dénoncé la tyrannie de la rime telle que, selon eux, l'avait sacrée la Grande Rhétorique. Mais leur critique apparaît confuse si on ne distingue pas deux préoccupations différentes. Les uns militent pour une poésie en liberté où les servitudes techniques deviennent si légères que la poésie dégénère parfois en simple rhétorique. Ne guette-t-elle pas, plus d'une fois, les *Hymnes* et les *Discours* de Ronsard ? Mais les autres verraient d'un bon œil le renforcement des contraintes proprement poétiques. Montaigne est de leur bord, lui qui songe à la poésie latine et à sa métrique quand il écrit : « Comme disoit Cléantes, tout ainsi que la voix, contrainte dans l'étroit canal d'une trompette, sort plus aigüe et plus forte, ainsi me semble il que la *sentence*, pressée aux pieds nombreux de la poésie, s'eslance bien plus brusquement et me fier d'une plus vive secousse<sup>65</sup>. » La poésie néo-latine trouve ici son plus bel encouragement, et l'on sait que ceux-là mêmes qui proclamèrent un jour vouloir écrire « une prose en ryme ou une ryme en prose » (*Regrets*, II, 10) ne la dédaignèrent pas. Si pourtant on la cultive moins à la fin du siècle, c'est parce que l'on a remarqué, après Érasme, qu'une poésie latine écrite à l'âge moderne ne pouvait ressembler à l'ancienne, personne ne sachant plus l'accentuer comme il fallait. Délivrée de cette redoutable concurrente et l'utopie des vers mesurés ayant fait long feu, la poésie française accomplit à cette époque l'inventaire de ses ressources, parmi lesquelles ce bijou de prix : la rime.

## Notes

- 1 Voir M. Shapiro, « Sémiotique de la rime », *Poétique*, n° 20 et la polémique suscitée par un article de Benoît de Cornulier dans cette même revue (n° 46 et 52).
- 2 Sur la rime dans la Grande Rhétorique, voir P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975 et, du même auteur, *Le Masque et la lumière. La Poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.
- 3 Voir R. Fromilhague, *Malherbe. Technique et création poétique*, Paris, A. Colin, 1954.
- 4 Du Bellay, *Regrets*, II, 6. Le poète emploie au v. 8 l'expression « ses ongles ronger » qui vient d'Horace, *Sat.*, I, 10, 71 et de Perse, I, 106, et qu'on retrouve dans toutes les présentations des *Dictionnaires de rimes* pour exprimer l'agitation nerveuse de celui qui cherche l'« omoioteleute ». Voir aussi, dans un contexte un peu différent, Montaigne, I, 26, éd. Villey-Saulnier, p. 146.
- 5 Lm (= éd. Paul Laumonier), XIV, 18.
- 6 *Ibid.*
- 7 Voir G. Raibaud, « Sur les rimes des premiers *Hymnes* de Ronsard », dans *Revue universitaire*, 1944.
- 8 Verlaine, *Art poétique*, 27.
- 9 Voir l'édition des *Bigarrures* par F. Goyet, Genève, Droz, 1986 (2 vols).
- 10 Voir Pasquier, *Recherches de la France*, livre VII (première édition : 1611) et Claude Fauchet, *De l'origine de la langue et poésie française, ryme et romans*, Paris, M. Patisson, 1581.
- 11 Il existe souvent des listes de mots-rimes à la fin des *Traité de seconde rhétorique* mais le plus souvent elles ne se veulent pas exhaustives et sont donc brèves. Une exception au moins : celle que l'on trouve à la fin du traité de Baudet Hérenc (1432) : voir E. Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, 1902.
- 12 Paris, Galiot Du Pré, 1572 ; réédité et augmenté en 1587 ; voir F. Goyet, édition des *Bigarrures*, p. XVIII et XX.
- 13 *Grand et Vrai Art de pleine rhétorique*, éd. Héron, 1889 ; rééd. 1969.
- 14 Poitiers, pour Nicolas Courtoys, 1585.
- 15 Les héritiers de E. Wignon ; édition sans nom d'auteur. Sur l'attribution à Odet de la Noue, voir Nicole Celeyrette-Pietri, *Les Dictionnaires des poètes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, 109.
- 16 Dans le « Dialogue d'un amoureux et d'Echo », *Recueil de Poésie*, 1549 (éd. Chamard, II, 148) ; cité par Tabourot, *Bigarrures*, éd. Goyet, 160.
- 17 *Rhétorique et poétique au XVI<sup>e</sup> siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leid, E. J. Brill, 1986.
- 18 K. Meerhoff, *op. cit.*, p. 129.
- 19 Sur l'importance de l'*Orator*, dont le Moyen Age ne connaissait que quelques fragments, voir M. Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980, p. 47 et K. Meerhoff, *op. cit.*, p. 26. C'est dans l'*Orator*, que se trouve la définition du rythme (*numerus*) la plus commentée au seizième siècle : « Duae sunt igitur quae permulceant aures : sonus et numerus » (49, 163) complété par 49, 164 et 168.
- 20 *Op. cit.*, p. 63. Voici le passage du *De Electione* ainsi résumé par K. Meerhoff : « Videmus eos qui rythmos gallicos scriptitant fere totos esse in similitur

cadentibus vel desinentibus (*quod mihi jejunum et miserum est*, in eadem semper versari figura) assequi tamen concinnitatum beneficio, ut et oratores et poetae a plerisque dicantur » (f° 86 v°).

- <sup>21</sup> II, 3 ; Meerhoff, p. 133-134.
- <sup>22</sup> Qui sera repris par Peletier (éd. Boulanger, p. 148) qui le considère comme un éloge de la rime : « Et même Ciceron la loue pour telle, en son Livre (si ma mémoire ne me trompe de l'Orateur : la ou il alegue un passage de son Oreson pour Milon, qui est de semblable desinence » ; et par Pasquier, *Recherches de la France*, VII, 1, qui illustre avec lui le plaisir des « clauses oratoires ».
- <sup>23</sup> *Defence*, I, 9. Sur les précédents en Italie, dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, voir les *Versi e regole de la nuova poesia toscana*, de Tolomei, Rome, 1539 ; et D. Attridge, *Well-weighed Syllables. Elizabethan verse in classical metres*, Cambridge, 1974.
- <sup>24</sup> *Defence*, II, 7. Expression empruntée à Speroni et placée dans la bouche du cicéronien Buonamico, *Dialogue des langues*, f° 117 r°.
- <sup>25</sup> *Art poétique*, éd. citée, p. 148.
- <sup>26</sup> Épître en tête du *Dictionnaire de rimes*.
- <sup>27</sup> *Recherches de la France*, VII, 7.
- <sup>28</sup> *Œuvres*, Lm, II, 29-30.
- <sup>29</sup> *Recherches de la France*, III, 7.
- <sup>30</sup> Éd. Villey-Saulnier, p. 170.
- <sup>31</sup> *Satires*, I, 4, 58-60.
- <sup>32</sup> Seconde préface de la *Franciade*, Lm, XVI, 346.
- <sup>33</sup> *Recherches de la France*, VII, 1.
- <sup>34</sup> Rappelons le texte de 1552, dont le premier quatrain ne sera jamais beaucoup modifié : « Qui voudra voir comme un Dieu me surmonte, / Comme il m'assault, comme il se fait vainqueur, / Comme il r'enflamme et r'englace mon cœur / Comme il reçoit un honneur de ma honte. »
- <sup>35</sup> III, 9, éd. Villey-Saulnier, p. 995.
- <sup>36</sup> Éd. citée, p. 872.
- <sup>37</sup> II, 7.
- <sup>38</sup> I, 7, éd. Gaiffe, p. 62.
- <sup>39</sup> Lm, XIV, 18.
- <sup>40</sup> Voir ci-dessus, note 19.
- <sup>41</sup> Pour Scaliger, les trois éléments du rythme sont : la quantité (mesure des mots et des syllabes), la qualité (*sonus*) et la disposition : voir P. Laurens, « La performance stylistique dans le chapitre De numeris », *La Statue et l'empreinte, La Poétique de Scaliger*, Paris, Vrin, 1986, 131-150.
- <sup>42</sup> *Rhétorique françoise*, Paris, 1555, f° 28 v°. L'auteur vient de parler de l'anaphore, qui intervient au contraire en début de phrase.
- <sup>43</sup> Lm, I, 311-213.
- <sup>44</sup> P. Laumonier, éd. des *Œuvres*, I, 211, n. 3.
- <sup>45</sup> Lm, VII, 148-149.
- <sup>46</sup> Lm, VI, 102-103.
- <sup>47</sup> *Op. cit.*, f° 34 r°.
- <sup>48</sup> Exemple toujours repris de Sebillet (I, 7) à Tabourot, (*Bigarrures*, 29 v°) et à Pasquier (VII, 12).
- <sup>49</sup> A. Kibedi Varga, *Les Constantes du poème*, Paris, Picard, 1977, 200.
- <sup>50</sup> *Quintil Horatian*, Lyon, 1550, p. 112.



- <sup>51</sup> Il s'agit des tercets disposés ainsi : ABA CCB ou ABC BAB, disposition se trouvant selon A. Boulanger dans 68 sonnets de Pétrarque et encore plusieurs fois dans l'*Olive* de Du Bellay. Elle disparaît après 1550.
- <sup>52</sup> *Art poétique*, II, 4.
- <sup>53</sup> Lm, XIV, 25.
- <sup>54</sup> Éd. Boulanger, p. 149.
- <sup>55</sup> *Cahiers*, éd. « La Pléiade », II, 1079.
- <sup>56</sup> On retrouvera à l'époque du surréalisme et à propos de l'écriture automatique le débat entre les partisans de la spontanéité et ceux qui lui reprochent de n'amener sous la plume que des clichés et des stéréotypes.
- <sup>57</sup> Voir sur cette séparation, W. J. Ong, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958 et P. Kuentz, « La rhétorique ou la mise à l'écart », *Communications* 16.
- <sup>58</sup> *Épître au lecteur*, *op. cit.*, (non paginé).
- <sup>59</sup> Le Gaynard, *op. cit.*, *préface* (non paginé).
- <sup>60</sup> *Ibid.*
- <sup>61</sup> Tabourot, *Épître au lecteur*, *op. cit.* Tabourot reprend l'expression de Du Bellay : voir la note 4.
- <sup>62</sup> Odet de la Noue, *préface*.
- <sup>63</sup> *Op. cit.*, p. 28.
- <sup>64</sup> *Préface*.
- <sup>65</sup> I, 26, Villey-Saulnier, p. 146. Voir Sénèque, *Ép.* 108. L'expression « fouler aux pieds » peut faire penser au raisin, foulé par les vendangeurs.