

SPECIALISATION RYTHMIQUE DE L'OCTOSYLLABE

FRANÇAIS DU MOYEN ÂGE AU XIX^E SIECLE

Il existe peu de définitions du vers français au Moyen Âge. En effet, les théoriciens s'expriment en latin et se réfèrent aux poésies liturgiques, qui sont devenues, au fil du temps, essentiellement syllabiques, le sentiment du métrique quantitatif s'étant peu à peu émoussé, au profit d'un accent d'intensité. De ce fait, les traités écrits en latin restent parfaitement valables pour la poésie française ou provençale et le vers numérique français n'est qu'un pur décalque du vers numérique latin.

Le système primitif français proposait des hexasyllabes à rimes plates (ce qui semblait le plus logiquement dériver de l'hexamètre iambique latin) sans coupure strophique¹. Liés sémantiquement deux à deux, ces vers destinés à la lecture et non plus au chant furent remplacés par des octosyllabes. Le succès de ce nouveau vers fut net puisqu'une douzaine de textes y ont recours avant 1160. Néanmoins, il entre assez vite en concurrence avec d'autres vers, notamment le décasyllabe et l'heptasyllabe, et une spécialisation des mètres en fonction des genres s'effectue peu à peu. Nous proposons de réfléchir à ce qui a permis à l'octosyllabe de s'imposer par rapport à des vers plus courts comme à des vers plus longs. Quelle est la valeur – au sens saussurien de différenciation signifiante – de l'octosyllabe par rapport à l'heptasyllabe et au décasyllabe ?

Dans un premier temps, nous évoquerons son émergence dans le système poétique français, puis nous étudierons sa portée symbolique par rapport aux mètres proches. Enfin, nous montrerons que ce vers, très souple, a trouvé sa place dans les strophes hétérométriques, longues, du Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle.

Émergence et positionnement de l'octosyllabe dans les genres littéraires du X^e au XVI^e siècle

L'octosyllabe correspond à la transcription du dimètre iambique latin. Le premier texte en roman, la *Séquence de sainte Eulalie*, est écrit en décasyllabes à la fin du IX^e siècle et l'octosyllabe apparaît à la fin du X^e siècle dans les 40 strophes de la *Vie de saint Léger*, inspirées de la *Vita* latine d'Ursinus de Saint Maixent² et dans les 129 quatrains de la *Passion de Clermont*. Les octosyllabes y sont assonancés ou rimés, et le choix du vers s'impose du latin, où l'octosyllabe rimé constituait un modèle très courant. Il est perçu comme un vers assez peu étoffé, qui serait mal adapté à la littérature épique qui lui préfère le décasyllabe. Cependant le fragment *du Roman d'Alexandre* d'Albéric de

¹ Voir à ce propos Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 96-97.

² Voir Michel Jarrety, *La poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Paris, PUF, 1998, p. 7-12.

Pisançon, parvenu jusqu'à nous, et celui de *Gormond et Isembart*, tous deux datant du XII^e siècle, constituent des exceptions de chansons de gestes composées en octosyllabes. Ce vers est largement utilisé dans les poèmes, notamment dans les poèmes spirituels comme le *Voyage de saint Brendan*, composé entre 1121 et 1125. Le lien mélodique initial qui unissait les vers deux à deux s'estompe au profit de la rime, qui marque, à l'œil et à l'oreille, la fermeture du nombre syllabique.

L'octosyllabe sert de moule dans tous les genres littéraires, au milieu du XII^e siècle. D'abord, il ordonne les romans courtois. Les auteurs abandonnent la strophe pour utiliser les octosyllabes de manière continue en les liant par rimes suivies. Il s'impose de la même manière dans la matière antique – le *Roman de Thèbes* 1155-1160, le *Roman d'Énéas* 1160-1165, le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, aux environs de 1170 – que dans la matière de Bretagne – le *Tristan* (1170-1190) et les romans de Chrétien de Troyes³. Il est ensuite éclipsé par la prose, dont la fonction de véracité s'infiltré aussi dans les romans, alors que le récit en octosyllabes est ressenti comme formel et rhétorique.

Le couplet d'octosyllabes est associé de façon continue aux genres narratifs brefs ; Marie de France l'utilise pour ses *lais* et ses ouvrages d'histoires versifiées ; Geoffroy Gaimar pour son *Estoire des Engleis* (1145-1151) et Wace pour son *Roman de Brut* vers 1157 et son *Roman de Rou* entre 1160 et 1174. L'octosyllabe⁴ est aussi le mètre courant de la poésie didactique, de la poésie lyrique, des fabliaux et même de la littérature dramatique, notamment dans le *Mystère d'Adam* milieu du XII^e siècle⁵.

Ce vers apparaît très adapté aux strophes longues qui se développent au XIII^e siècle. Ainsi, en 1202, le trouvère arrageois Jean Bodel compose en douzains d'octosyllabes sur deux rimes ses *Congés* ; sur son modèle, Adam de la Halle publie son *Congé* à la ville d'Arras. Le huitain sur trois rimes se répand au XIV^e siècle où il est utilisé pour la strophe de la ballade, l'octosyllabe est le vers le plus répandu : on le trouve chez Machaut, Froissart, Eustache Deschamps. Il atteint son apogée au XV^e siècle avec *La Belle Dame sans merci* d'Alain Chartier (1424), et reste le vers de prédilection de François Villon dans ses *Lais* (1456) et son *Testament* (1461).

Les rhétoriciens⁶ utilisent en priorité l'octosyllabe, puis le décasyllabe et enfin les vers de sept, six, quatre, trois, voire deux syllabes. Compte tenu des césures, l'élément rythmique de base dans cette poésie ne dépasse jamais huit syllabes. Paul Zumthor conclut que l'utilisation de vers différents au sein d'un même poème justifie l'idée d'une fonction expressive « harmonique et donc significative, particulière⁷ » de chaque vers. Ainsi dans *La Ballade poétique* de Robertet se combinent les vers de

³ Voir Gérard Gros et Marie-Madeleine Fragonard, *Les formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Nathan, « 128 », 1995, p. 11-21.

⁴ Les réflexions de ce colloque ont fait émerger la coexistence de deux octosyllabes : un lyrique marqué par la césure, et un plus narratif, sans césure.

⁵ Voir Georges Lote, *Histoire du vers français, Le Moyen Âge, tome II*, Aix-en Provence, Éditions de l'Université de Provence, 1991, p. 58-59.

⁶ P. Zumthor, *Le masque et la lumière, la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 224.

⁷ *Ibid.*

huit et les vers de sept ; dans *Le Doctrinal des princesses* de Marot, ce sont des vers de douze syllabes combinés à ses multiples. Ces procédés étaient courants et les poètes pouvaient distribuer de la même manière les éléments lexicaux (tant d'adjectifs, de verbes, de propositions...), les éléments syntaxiques, les figures et les éléments prosodiques. Le recours au nombre s'associait ainsi à l'allégorèse.

Au XVI^e siècle, l'octosyllabe reste très employé et Sébillet⁸ le cite comme vers de nombreuses formes fixes :

Sera assez de t'aviser que le Triolet se fait mieux de vers de huit syllabes ou moindre à cause de sa facétie et légèreté: et que tu ne le trouveras guère hors des Farces et Moralités des Picards qui en sont auteurs et usurpateurs⁹.

De quelconque coin soit-il sorti, le plus bref est le meilleur, maisque il [le blason] soit aigu en conclusion : et est plus doux en rime plate, et vers de huit syllabes : encore que ceux de dix n'en soient pas rejetés comme ineptes : ainsi que tu peux voir aux Blasons du corps féminin, entre lesquels le Blason du sourcil (le mieux fait au jugement de Marot) est en vers de dix syllabes, comme sont aussi beaucoup d'autres¹⁰.

Pour Georges Lote¹¹, l'octosyllabe « traverse tout le Moyen Âge, et sa force vitale n'est aucunement affaiblie lorsqu'il aborde l'époque moderne ». Seul, l'octosyllabe dénote ainsi une certaine légèreté et les théoriciens du XVI^e et XVII^e siècles, loin de désapprouver Sébillet, reprennent son classement, voire ajoutent quelques formes fixes. Deimier¹² et Colletet¹³ classent l'octosyllabe parmi les vers lyriques. Richelet¹⁴ souligne son excellence dans les odes, les épîtres, les épigrammes, les chansons mais l'octosyllabe se fait bien plus rare dans les ballades et dans les sonnets. Ronsard l'a choisi pour un grand nombre d'odes, qu'il compose, en général, en strophes isométriques de six, huit et dix vers. L'octosyllabe est, au XVI^e siècle, le mètre traditionnel du théâtre comique : le *Jeu du prince des Sots* et *Mère Sotte* de Gringore, les pièces d'Eugène de Jodelle, la *Trésorière* de Jacques Grévin, la *Reconnue* de Rémy Belleau, le *Brave* de Baïf... Les comédies de la Renaissance n'ont rien renouvelé du Moyen Âge. On voit même l'octosyllabe s'introduire dans la tragédie puisque certaines parties de *l'Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, sont composés en vers de huit.

De ce bref historique, nous pouvons retenir que l'octosyllabe est utilisé dans l'ensemble des genres et que les auteurs tirent avantage de sa souplesse, quel que soit le genre adopté. Il s'est aussi développé concurremment au décasyllabe, qui, lui, s'est imposé comme le mètre sérieux, grave. En effet, le décasyllabe, est à peu près contemporain de l'octosyllabe et se manifeste pour la première fois dans le *Boèce* provençal à la fin du X^e siècle. Aux environs de 1050, il reparaît mais en français dans la

⁸ Sébillet, *Art poétique français*, dans Francis Goyet, *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

⁹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹¹ G. Lote, *Histoire du vers français, tome II, op. cit.*, p. 59.

¹² Pierre de Deimier, *L'Académie de l'art poétique, où par amples raisons, démonstrations, nouvelles recherches, examinations et autoritez d'exemples sont vivement esclaircis et deduits les moyens par où l'on peut parvenir à la vraye et parfaite connoissance de la poésie françoise*, Paris, J. de Bordeaulx, 1610, document électronique BnF, 1997.

¹³ Guillaume Colletet, *L'Art poétique* [1658], Genève, Droz, 1965, document électronique BnF, 1995.

¹⁴ Pierre Richelet, *La Versification françoise ou L'art de bien faire et de bien tourner les vers*, num. BNF de l'éd. de Paris, E. Layson, 1671, document électronique BNF, 1995.

Vie de saint Alexis. Dès la *Chanson de Roland*, au XII^e siècle, il s'impose comme le vers épique, et ce pour une durée d'un siècle et demi à deux siècles. De là, il passe dans la poésie lyrique, où il figure dans des couplets tantôt isométriques, tantôt hétérométriques. Il est plus rare dans la poésie dramatique ; cependant l'auteur anonyme du *Sponsus* en a fait usage tant en latin qu'en français ; il en est de même de Jean Bodel, dans quelques passages du *Jeu de saint Nicolas*. Dès la fin du XII^e siècle, il perd un peu de terrain et surtout dans la seconde moitié du XIII^e siècle au profit de l'alexandrin dans la poésie épique. Mais il triomphe de nouveau au XIV^e et au XV^e siècles où il devient en quelque sorte le vers par excellence et où il reçoit le nom de « vers commun », au moment où les formes chantées deviennent à la même époque le lieu d'expérimentations sur le vers et ses possibilités de rimes, notamment¹⁵. Le travail d'exploration sur ce vers permet la constitution de formes poétiques nouvelles.

L'octosyllabe entre aussi en concurrence avec l'heptasyllabe, relativement fréquent au Moyen Âge. On en trouve dans les laisses d'*Aucassin et Nicolette*, les virelais et lais d'Eustache Deschamps. Christine de Pizan compose *le Dit de Pastoure* et *le Livre du Duc des vrais Amants* en heptasyllabes. Quelques ballades sont construites sur ce vers mais elles disparaissent après Charles d'Orléans. L'heptasyllabe se maintient dans les rondeaux. Cependant, au XV^e siècle, le goût des acrobaties métriques répand la mode des mètres courts. Celui de quatre syllabes est assez souvent employé dans des strophes monorimes. Il forme les huit premiers vers du douzain nouveau, créé par Guillaume Alexis, qui en a composé son traité, le *Blazon des faulces Amours*, tandis que les quatre derniers sont des octosyllabes¹⁶.

Au XVI^e siècle, Sébillet en parle peu : il cite une ode de Saint-Gelais et plusieurs psaumes de Marot mais ne lui attribue aucune spécificité. Jacques Peletier le reconnaît capable de former de belles odes. Pour lui, c'est un vers fréquent. Les poètes de la Pléiade en font grand usage pour le cantique, l'ode et la chanson qui supportent des vers différents. Ronsard l'a utilisé concurremment à l'octosyllabe dans des pièces d'inspiration sérieuse. Il sert de base à des strophes de quatre à dix vers, isométriques et se rencontre fréquemment dans des strophes hétérométriques, Racine a utilisé cette forme dans un chœur d'*Athalie*. Selon Richelet¹⁷, les heptasyllabes « ont de l'harmonie, et ils sont propres à exprimer les choses très vivement, c'est pourquoi, ils servent à composer de fort belles odes ». Leur vogue diminue au XVII^e siècle.

Jusque-là, les deux vers pouvaient être utilisés en concurrence ou en complémentarité. Ils étaient donc perçus comme différents et propres à des usages particuliers.

Durant le Moyen Âge, les trois vers sont donc mis en concurrence, puisqu'ils peuvent apparaître dans les mêmes genres littéraires. La spécialisation est progressive, elle se fait à l'avantage de l'octosyllabe.

¹⁵ Voir G. Lote, *Histoire du vers français, tome II, op. cit.*, p. 57.

¹⁶ *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, éd. Étienne Langlois, Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 307.

¹⁷ P. Richelet, *La versification française ou L'art de bien faire et de bien tourner les vers, op. cit.*, p. 55.

La parité de l’octosyllabe l’impose sur l’heptasyllabe

Dans les strophes isométriques, l’octosyllabe est utilisé de préférence en quatrains aux rimes croisées, puisque ce quatrain convient à tous les sujets et sert de base à de nombreux poèmes, épigrammes, épitaphes ou madrigaux. On trouve néanmoins des quatrains à rimes plates, d’octosyllabes, chez certains poètes de la Pléiade. Pendant cette période, les quatrains d’heptasyllabes connurent une fortune similaire. En revanche, l’octosyllabe a été le seul vers utilisé pour le quintil enchaîné *abaab bcbbc*, etc., chaque rime étant quintuple. Dans les quintils *abaab*, *aabab*, *abbab* et *ababb*¹⁸, le vers le plus prôné reste l’octosyllabe employé, à la suite de Marot, par du Bellay, Ronsard et Jean de la Taille. Pour les strophes plus longues, l’octosyllabe est apparu comme un vers intermédiaire, ayant suffisamment de souffle par rapport à l’heptasyllabe, sans être ampoulé et pompeux, comme aurait pu l’être l’alexandrin.

De plus, l’octosyllabe rentre dans le paradigme des vers pairs. Dès le Moyen Âge, il est acquis que « Rithme n’est autre chose que langage mesuré par longueur de syllabes en conveniente termination, proportionnellement accentué¹⁹ ». Le rythme du vers se conçoit alors comme une mesure non seulement de syllabes, mais également d’accents. Un rapport de proportionnalité est instauré entre les syllabes accentuées ou non. On peut donc supposer que le choix de tel ou tel vers repose sur la volonté de souscrire à tels rapports de proportionnalité. Vers pair, l’octosyllabe autorise des proportions harmonieuses et symétriques. Roger Dragonetti²⁰ a établi *a posteriori* des modèles précis de récurrence de l’accent d’intensité. Ainsi, les vers de dix, huit et six syllabes ont-ils une forme rythmique qui s’harmonise avec les articulations d’un schème à mesure binaire, dit iambique²¹ :

Décasyllabe : x ‘x x ‘x / x ‘x x ‘x x ‘x

Octosyllabe : x ‘x x ‘x / x ‘x x ‘x

Ce type définit le modèle où la marche du vers se règle sur tous les accents. Un mouvement plus souple à quatre, trois ou deux phases dont l’une est diiambique et les autres iambiques est également mis en évidence ; ce mouvement est ternaire dans l’octosyllabe²² :

2 2 + 4	x ‘x x ‘x / x x x ‘x
4 + 2 2	x x x ‘x / x ‘x x ‘x
2 + 4 + 2	x ‘x x x / x ‘x x ‘x

¹⁸ Ce qui différencie ces strophes est la césure de strophe ; seule la forme *abaab* présente une césure régulière et c’est ce qui en fait la strophe la plus appréciée des poètes. Néanmoins Martinon fait remarquer que les poètes classiques ont été peu sensibles à cette question et n’ont pas marqué de préférence. Voir Philippe Martinon, *Les Strophes, étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Champion, 1911, p. 107-108.

¹⁹ Pierre Le Fevre, *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* [1521], Rouen, A. Héron, 1889-1890, cité par G. Lote, *Histoire du vers français*, t. I, *op. cit.*, p 292.

²⁰ Roger Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise* [1960], Genève, Slatkine, 1979, p. 502.

²¹ Pour le décasyllabe et le sénaire, il existe un modèle dactylique, *ibid.*, p. 503 :

‘x x x ‘x x x ‘x x x ‘x
x x ‘x x x ‘x

²² Rappelons que R. Dragonetti pose une césure, tout en expliquant qu’elle n’est pas nécessaire dans l’octosyllabe. Dans les exemples donnés, cette dernière peut tomber au milieu d’un mot.

Les modèles dégagés insistent sur la parité. Or, un vers de 8 syllabes peut combiner des groupes de mots de deux à trois syllabes. Ainsi, un *descort* de la fin du XII^e, début XIII^e siècle, certainement en marge du corpus de Dragonetti du fait de ses caractéristiques génériques, montre que cette distribution n'est pas une loi métrique.

Le genre même du *descort*, sorte d'ariette où le poète exprime des sentiments contraires, se prête à l'hétérométrie. Le vingt-cinquième *descort* du trouvère Gautier de Dargies est composé de vers de six, sept, huit syllabes. Il a notamment été choisi par Lote²³ comme exemple pour montrer que les poètes médiévaux attachaient beaucoup d'importance à l'ordre de la composition. Il est alors intéressant de s'interroger sur la distribution des heptasyllabes et des octosyllabes. De plus, on peut supposer que ce *descort* était d'abord chanté et que l'hétérométrie, à une syllabe près, prend du sens par rapport au chant²⁴.

Le poème est composé de quatorze strophes de longueur inégale, du moins dans la présentation de Gédéon Huet. La première strophe est composée en hexasyllabes isométriques, ce qui peut laisser penser à la reprise d'une chanson populaire connue ; la mélodie est syllabique. En revanche, celle de la deuxième strophe est beaucoup plus ornée et joue d'effets d'accélération, dont rend compte l'alternance de vers de 7 et 8 syllabes. Les heptasyllabes s'achèvent sur une rime pauvre en [e] et les octosyllabes sur une rime suffisante en [ur], ce qui consolide l'alternance rythmique et la tension entre les deux vers. Les groupes de mots y constituent des ensembles de deux à trois syllabes portant un accent rythmique syntaxique :

Ma dame m'a ramprosné (7 syllabes) 2-2-3
Et m'a dit que je suis el tour (8) 3-3-2
Ke trop ai le chief mellé (7) 3-2-2 ou 2-3-2
De caines, n'ai droit en amour. (8) 2-3-3
Se j'ai de mon tans usé²⁵ (7) 2-3-2
El n'a pas esté a sejour (8) 3-2-3 ou 2-3-3
Ains a bien son vis gardé ; (7) 3-2-2
C'est voirs, ele est de bel atour, (8) 2-2-4

S'est plus blanche ke flour, (6) 3-3
S'a vermelle colour, (6) 3-3
S'a ele veü maint jour²⁶. (6) 4-2

Ce poème jongle avec la disposition de ces groupes de 2 et 3 syllabes, l'octosyllabe permettant la combinaison de deux anapestes et d'un iambe et l'heptasyllabe la combinaison de deux iambes et d'un anapeste. Dans ce poème, le modèle iambique proposé par Dragonetti pour la chanson des trouvères, ne fonctionne pas. Seul le dernier vers correspond à ce modèle, comme si la dernière mesure diiambique se moulaient dans un souffle plus long pour exprimer le compliment à la dame et ouvrir sur les hexasyllabes descriptifs.

²³ G. Lote, *Histoire du vers français*, t. I, *op. cit.*, p. 294.

²⁴ Je m'en remets aux travaux de Christelle Chaillou que je remercie pour son aide précieuse et ses remarques sur la mélodie de ce texte. Toutes les remarques qui suivent relèvent de son travail.

²⁵ La transcription de G. Lote donne « Mais se j'ai mon tans usé » pour ce vers, variante qui respecte l'alternance octosyllabe / heptasyllabe.

²⁶ Gautier de Dargies, *Chansons et descorts*, éd. Gédéon Huet, Paris, Firmin Didot, 1912, p. 58. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5144k.r=gautier%20de%20dargies> consulté le 05/10/15.

La strophe suivante²⁷ contient trois hexasyllabes à rime plate qui décrivent la jeune fille. La mélodie est différente pour chaque vers, ce qui laisse penser à la structure d'un refrain. Les deux premiers vers sont construits sur des anapestes alors que le dernier vers rétablit un rythme pair. La strophe tient sa cohésion d'une rime suivie en [ur] répétant celle des octosyllabes précédents. Ce tercet descriptif reprend sur un mode musical atténué la strophe précédente. Ce jeu d'alternance de groupes rythmiques se prolonge tout au long du *descort*. Certaines strophes jouent de l'isométrie – la strophe IV contient 5 heptasyllabes sur une courbe musicale inversée ; les strophes X à XIII sont également isométriques, les X et XII en heptasyllabes et les XI et XIII sont en octosyllabes – alors que d'autres formalisent le jeu rythmique et accentuel en alternant des vers courts et des vers plus courts ; ainsi, la strophe V alterne-t-elle tétrasyllabes et heptasyllabes, sur une seule rime. La strophe IX fonctionne également sur cette alternance d'heptasyllabes et de tétrasyllabes en rimes croisées, mais un trisyllabe apparaît en quatrième vers de la strophe, en enjambement d'« esperance », comme si celle-ci était également amoindrie. La dernière strophe recombine vers de sept et vers de huit syllabes, sur une structure mélodique reprise sur le début du *descort*.

Ainsi, l'heptasyllabe permet-il peu de variations, bloqué par l'anapeste, que l'on peut trouver en position initiale (« pour qu'ai-je crié son pris ? »), centrale (« Se j'ai de mon tans usé ») ou finale (« Ainz cuide bien ceste enfance »). On peut également relever des rythmes plus irréguliers comme : « Dame de si grant valour », où le premier accent porte sur la première syllabe *da* de *dame* ; le vers suivrait le rythme 1 4 2. L'heptasyllabe peut jouer du 4 et du 3 : « Ne doit dire vilenie » que l'on peut lire en 2 1 4 ou 3 4. Néanmoins, l'octosyllabe reste plus souple parce qu'il peut jouer de l'impair (deux anapestes et un iambe) comme du pair : « Adès m'a tenu maigre et plat / En fin m'a dit : eschec et mat » (strophe XI) sur un rythme prosodique 2-2-4, plus conforme à ce que l'on trouvera dans les poèmes lyriques postérieurs. L'ajout d'une syllabe sur des groupes accentuels permet des jeux d'accélération sur l'heptasyllabe, et la parité des jeux de symétrie.

L'octosyllabe offre donc un peu plus de possibilités de variations des accents toniques, ce qui donne une liberté plus grande aux poètes. En revanche, le chiffre 7 a permis aux rhétoriciens des jeux d'arithmosophie ; on pense à l'exemple de la *Ressource du petit peuple*, étudié par Zumthor, où le poème « comporte une partie en vers [qui] est fondée sur le nombre sept : 7 cordes de la harpe, 7 lettres des mots *cithare* et *armonie*, incluant à égale distance de ses extrémités le 5 des lettres de *Marie* et des strophes du poème²⁸ ». Le nombre 8 se prête beaucoup moins facilement à ces jeux, mais il est souple. Il s'adapte particulièrement aux formes carrées, là où le nombre de syllabes du vers choisi égale celui des vers de la strophe.

Au XVI^e siècle, bien qu'il existe une dizaine de vers possibles, les vers vraiment utilisés sont peu nombreux : les vers de sept, de huit, de dix et de douze syllabes. Ils ont été réduits et étudiés aux XVI^e et XVII^e siècles par différents critiques, qui en général ont suivi *l'Art poétique* de Sébillet, lequel s'est

²⁷ « S'est pluz blanche que flour / Sa vermeille coulour, / S'a ele veü maint jour. »

²⁸ P. Zumthor, *Le masque et la lumière*, op. cit., p. 225.

efforcé de préciser les genres auxquels ils pouvaient convenir. Une règle générale s'impose : plus le sujet qu'on traite est grave, plus longs seront les vers. Au contraire, plus le sujet est léger, plus les vers sont courts. Le principe de parité donne alors la prédominance de l'octosyllabe sur l'heptasyllabe.

Dans les strophes hétérométriques, l'octosyllabe favorise des rapports harmonieux avec des vers plus courts comme avec des vers plus longs

En composition hétérométrique, les poètes limitent le nombre des possibilités par deux restrictions : si la strophe se construit sur deux longueurs de vers, l'un des mètres, fonctionnant comme « thème », sur lequel se brodent les motifs sonores du second, est, de préférence, le décasyllabe, l'octosyllabe ou l'heptasyllabe ; la durée de l'autre est rarement inférieure à la moitié du vers-thème dans des combinaisons telles que 10-8 ou 10-7, 8-7, 8-6, 7-4 ou 7-5. L'octosyllabe comme l'heptasyllabe, peuvent occuper la position du vers le plus court comme celle du plus long. L'octosyllabe peut être utilisé dans un rapport 2-1 avec le tétrasyllabe, ou dans un rapport 3-2 avec l'alexandrin, qui va s'imposer peu à peu, et avec l'hexasyllabe. Plus les strophes sont longues, plus l'octosyllabe, structure métrique intermédiaire, trouve sa place.

Dans les sizains, l'octosyllabe a pu être considéré comme le vers long des strophes à vers courts, ainsi dans les strophes *couées* courantes chez Froissart. Mais ces strophes disparurent au XVI^e et au XVII^e siècle pour dominer le XIX^e siècle, période de retour aux formes médiévales. Philippe Martinon²⁹ relève des octosyllabes dans les sizains à double clausule (les deux tercets sont identiques et les vers qui riment ensemble ont la même mesure), forme qui a prévalu dans la poésie médiévale. La symétrie est également réalisée quand les vers 3 et 6 sont plus longs que les autres. Mais les poètes français classiques ont évincé la forme symétrique qui plaçait les vers longs en troisième et sixième position.

Ces formes dissymétriques visaient à rompre la monotonie de la régularité. Néanmoins, nous pouvons remarquer que ces combinaisons sont peu nombreuses (deux-trois), malgré la multitude des possibles (une douzaine), et que les choix de vers sont extrêmement réduits. Les poètes se sont limités aux alexandrins qu'ils ont combinés avec des hexasyllabes (rapport 1/2) ou des octosyllabes (rapport 3/2) de manière à ne pas surprendre les attentes du lecteur ou de l'auditeur. Bien que dissymétriques, ces formes conservent un caractère conventionnel, propre à caractériser le genre poésie, culturellement appréhendé comme le travail de la forme.

L'octosyllabe est également fréquent dans les sixains³⁰ à distique final de forme *abab ab*. Ce rythme provient du *strambotto* italien, pratiqué par les poètes populaires et courtois. Il se définit comme un quatrain augmenté de sa moitié d'autant plus que souvent les deux derniers vers répètent les deux premiers. L'histoire poétique a ensuite validé des formes où le distique final est nettement séparé

²⁹ Ph. Martinon, *Les strophes, étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, op. cit., p. 230-241.

³⁰ *Ibid.*, p. 301.

par la mesure : en général, ils sont plus longs. C'est ce qu'a proposé du Bellay dans « L'immortalité des poètes », où deux décasyllabes sont disposés après quatre octosyllabes.

Le septain³¹ *abab ccb*, comme toutes les formes de strophes qui commencent par un quatrain croisé, a été naturellement pratiqué par le Moyen Âge, non seulement sur deux rimes, mais même sur trois dans la forme moderne. La finale *bcc* a connu une époque glorieuse au Moyen Âge, où elle constituait un couplet de ballade. On peut alors supposer que ce septain a pour origine le couplet de ballade de huit vers, le plus connu, *abab bcbc*, où l'on aurait supprimé l'avant-dernier vers, pour mieux isoler le refrain. La césure de ce couplet se trouve alors après le quatrième vers pour présenter la structure suivante *abab + bc.c*, le septième vers s'isolant généralement sous forme de proverbe ou de maxime. Outre les modifications possibles du tercet final, les poètes ont parfois aussi changé le quatrain croisé en quatrain embrassé, comme dans le sixain à distique final. Dans ce cas, c'est presque toujours la première rime et non la seconde qui devient triple ; seules les formes *cca* et *cac* ont été un peu employées. Leur caractère rythmique a valorisé deux formes : 12.12.8 12.12.12.8 et 8.8.4 8.8.8.4.

L'octosyllabe et le décasyllabe se sont imposés dans les huitains³². Si les poètes du Moyen Âge ont composé des huitains, sur la base du quatrain initial *abab* suivi de toutes les combinaisons possibles, une seule a finalement prévalu : *abab bcbc*, sur trois rimes dont une quadruple, forme adoptée par Villon puis par Marot. Les poètes de la Renaissance ont ensuite éliminé ces quatrains enchaînés de leur lyrique. Le huitain a été perçu comme une sorte de poème à forme fixe semblable au rondeau et au triolet. Cette forme a perduré essentiellement dans l'épigramme, écrite en style marotique et dans la ballade, ressuscitée dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

On trouve concurremment aux quatrains géminés des sixains *aab ccb*, augmentés d'un distique *dd*. Le sixain, ordinairement isométrique, est aussi quelquefois symétrique ; le distique est parfois d'une autre mesure : ces dispositions semblent dérivées de celles qu'on employa pour *abab cc*. Mais ce huitain, avec sa rime double finale, de même genre (féminine ou masculine) que la rime initiale, est intéressant pour la chanson avec un refrain. Ces formes ne sont employées qu'en octosyllabes.

C'est donc le quatrain qui a prévalu dans la composition des strophes longues françaises. Cette strophe courte permet de poser un premier système de rimes et offre des possibilités de symétrie que l'on ne peut trouver dans les strophes impaires ou dans le sixain, qui combine trois couples de rimes. Plus le jeu des rimes devient complexe et coercitif pour respecter l'hégémonie de la strophe, plus les poètes ont limité les combinaisons de vers. L'hétérométrie, sur deux types de vers, favorisait les symétries, aidait à marquer les hémistrophes ou les limites des strophes. Mais dans la période classique, l'isométrie a pris le pas sur l'hétérométrie et nombre de ces formes se sont instituées comme formes fixes, modèles d'une époque : ballades, chants royaux, odes, épigrammes... Dans des strophes

³¹ *Ibid.*, p. 309 sq.

³² *Ibid.*, p. 329 sq.

longues, on a favorisé l’octosyllabe, bien qu’en faveur des règles harmoniques, les théoriciens aient prôné la vertu du « carré magique » : le nombre de syllabes devait être égal au nombre de vers.

Le neuvain existe chez les troubadours, Charles d’Orléans, Gace Brûlé. Quant à la forme *abab cdcd*, c’est Abraham de Vermeil qui l’a inaugurée en France dans sa forme moderne, sur quatre rimes, avec des octosyllabes, au XVI^e siècle. Il existe une seule chanson de cette forme chez les troubadours, *Al plus leu qu’eu sai far chansos* de Guillem de Cabestaing³³.

Le dizain hétérométrique a précédé l’isométrique, au moins dans une forme spéciale que le XV^e siècle avait connue, forme où le quatrain est de mesure plus longue que le sixain. Il s’est considérablement répandu au XVII^e siècle en combinaisons d’alexandrins et d’octosyllabes. Quoique la strophe française donne généralement l’avantage du nombre aux vers les plus longs, on a assez peu employé les formes qui ont moins de 4 octosyllabes ; car l’oreille a du mal à percevoir les vers courts au sein des alexandrins. L’emploi des dizains hétérométriques se prolongea jusqu’aux *Stances chrétiennes* de l’abbé Testu et aux *Œuvres religieuses* publiées par Corneille en 1670. Bèze avait remplacé le quatrain croisé par le quatrain embrassé d’octosyllabes. Cette forme³⁴ (*abba ccd eed*) fut imitée dès le XVI^e siècle, par certains poètes comme du Bellay, Théophile ou Racan.

Ainsi, l’octosyllabe est devenu incontournable dans les strophes longues. En effet, celles-ci reposent généralement sur un quatrain, strophe où l’octosyllabe s’est imposé. Les poètes ont d’abord composé ces pièces de manière hétérométrique pour assurer la cohésion de la strophe. L’octosyllabe pouvait assurer le rôle du vers court ou celui du vers long. À l’époque classique, les poètes ont privilégié l’isométrie et ont préféré l’octosyllabe et le décasyllabe d’une part à l’alexandrin, lourd à manier ; d’autre part, aux vers courts qui auraient nui à la perception globale de la strophe. D’une manière générale, nous pouvons conclure qu’au Moyen Âge, l’époque d’exploration des formes a favorisé l’utilisation de mètres différents, au sein de la même pièce, ou au sein du même genre. La spécialisation des formes et des vers s’effectue à l’époque classique qui réduit considérablement le nombre de formes lyriques reconnues comme poétiques. En s’inspirant d’un univers médiéval, les poètes du XIX^e ont remis au goût du jour certaines formes vieilles. L’octosyllabe a alors bénéficié des deux mouvements pour rester un outil apprécié de la métrique tout au long de l’histoire de la poésie française.

L’octosyllabe s’est donc rapidement imposé comme un vers souple et facilement adaptable aux différents genres poétiques. Il représente la mémoire du vers. Il offre une combinaison variée de séquences prosodiques qui peuvent jouer à la fois de l’impair et du pair. Il se combine ainsi autant

³³ Voir *Bibliografia Elettronica dei Trovatori (BEDT, <www.bedt.it>)* 213, 01.

³⁴ Qui existait déjà chez les troubadours : trois chansons sont répertoriées par la base *BEDT*.

avec les heptasyllabes qu'avec les décasyllabes, dont il se distingue et peut entrer dans la composition de pièces légères comme de pièces sérieuses. L'histoire poétique a privilégié l'octosyllabe sur l'heptasyllabe car il entre dans le paradigme des vers pairs. De plus, sa prédominance s'est avérée grâce à son aptitude à entrer dans la composition de strophes longues, avec des vers plus longs dans un rapport harmonique avec les alexandrins, les hexasyllabes ou les tétrasyllabes. L'octosyllabe a donc d'une part connu une spécialisation générique comme l'ensemble des vers français, mais sa qualité combinatoire lui a permis de perdurer envers et contre l'heptasyllabe et le décasyllabe, qui ont connu, après le Moyen Âge des périodes moins fastes.

Sandrine BEDOURET-LARRABURU
Université de Pau et des Pays de l'Adour