

# DIRE LE VERS ALEXANDRIN

F. Regnault<sup>1</sup>

## Le théâtre

[...] On a évoqué ces généralités pour faire apercevoir que l'alexandrin n'est pas un ornement contingent, capricieux, provisoire, du théâtre français, mais qu'il est devenu son vers le plus naturel, celui qui s'est prêté le mieux à la tragédie française (et du même coup à la comédie) depuis la Renaissance jusqu'au drame romantique. Ou plutôt, comme il en est du destin des vers dans de nombreuses langues, contingent au début, un schéma métrique devient ensuite nécessaire, parfois même tyrannique. Et lorsque la tyrannie s'est usée, ou bien qu'elle a été renversée (lorsque, selon le mot de Mallarmé, « on a touché au vers<sup>2</sup> », les poètes s'en tirent plus ou moins bien, et les poètes de théâtre s'essaient à des procédés qui sont en général des reprises ou des transformations partielles d'une des propriétés du vers détruit (ainsi Claudel, Genet, Beckett).

Il importe donc de garder présent à l'esprit que le vers manifeste une tension essentielle entre la prose et la poésie, entre la langue et sa fonction poétique. Le vers de théâtre manifesterait donc une tension entre les paroles des personnages, qui sont en principe une représentation de la vie humaine, et les formes dramatiques, lyriques, épiques que la poésie entend donner de cette même représentation, parce que le théâtre transpose, transfigure, embellit, enlaidit, déplace, condense ce qu'il représente (« en mieux ou en pire », pour parler comme Aristote ; en « abrégé » et en « concis », pour parler comme Shakespeare). L'opposition bien connue entre peindre les hommes « tels qu'ils sont » et les peindre « tels qu'ils devraient être », qui vient du même Aristote<sup>3</sup> et qui a été appliquée à Corneille et Racine par La Bruyère avec la fortune scolaire qu'on sait<sup>4</sup>, pourrait même être interprétée comme l'équivalent psychologique de cette tension.

Cette tension correspond en outre à une longue tradition intramétrique, celle qui fait alterner vers épiques et vers lyriques dans l'ancienne tragédie. Ainsi, par opposition au vers épique d'Homère (l'hexamètre dactylique appelé « grand vers » par Aristote), les passages parlés de la tragédie utilisent l'iambe (brève/longue), les passages marchés du chœur, l'anapeste (brève/brève/longue), et les passages chantés du chœur, d'autres mètres encore, distribués au long d'une alternance de strophes et d'antistrophes<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Article initialement publié dans *Théâtre aujourd'hui* n° 2 « Dire et représenter la tragédie classique », SCÉRÉN-CNDP, 2007, p. 12-21.

<sup>2</sup> Mallarmé, *La Musique et les Lettres* (1894) : « J'apporte en effet des nouvelles. Les plus surprenantes. Même cas ne se vit encore. On a touché au vers. »

<sup>3</sup> Aristote, *Poétique*, chap. 25 (60b32 et sq.) : « En outre, si on objecte qu'une chose n'est pas vraie, il se peut que par ailleurs elle soit comme elle doit être - c'est ainsi que Sophocle disait qu'il faisait quant à lui les hommes tels qu'ils doivent être, et Euripide tels qu'ils sont -, c'est de là qu'il faut tirer la solution. »

<sup>4</sup> La Bruyère, *Caractères*, chapitre I : « Corneille nous assujettit à ses caractères, Racine se conforme aux nôtres : celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont. » On notera que si Aristote relate les prétentions explicites de Sophocle et d'Euripide, La Bruyère dit de Corneille et de Racine ce qu'ils ne disent pas. Corneille dit même couramment le contraire dans ses *Discours*.

<sup>5</sup> Voir A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Paris, Klincksieck, 1965, notamment chapitre IV, § 312 et sq. Je schématise à dessein une question dont le détail est très complexe.

De même, dans de tout autres domaines, modernes ceux-là, Ibsen, dans sa pièce *Brand* (1866), « poème dramatique » dont la morale est « tout ou rien », emploie des octosyllabes (quatre accents) réguliers et rimés, tandis que dans *Peer Gynt* (1867), autre « poème dramatique », dont la devise est « être soi-même », il fait alterner des vers plus parlés et des vers plus lyriques : « Tandis que dans *Brand* le *knittelvers* iambique [octosyllabes à quatre accents toniques, comme le vers de Goethe cité dans le deuxième paragraphe] détermine tout le mouvement du poème, dans *Peer Gynt*, le rythme trochaïque [longue/brève] prédominant alterne avec des parties en anapestes [brève/brève/longue] là où un effet de conversation était davantage souhaité<sup>6</sup>. »

Brecht fait alterner dans ses pièces de la prose ou des vers assez libres (mais parfois rimés) avec des *sangs* chantés (souvent rimés).

La tragédie française, à ses origines, faisait alterner l'alexandrin pour les dialogues et des vers plus courts, plus « rythmés », pour les chœurs. Du même coup, l'alexandrin en vient à représenter la langue parlée, donc la prose !

Ainsi, dans *Les Juives* de Garnier (1583), l'action est en alexandrins :

NABUCHODONOSOR

« Pareil aux dieux je marche, et depuis le réveil  
Du soleil blondissant jusques à son sommeil,  
Nul ne se parangonne à ma grandeur royale. »

Mais le chœur « chante » dans d'autres schémas métriques, plus courts (et en rimes alternées).

LE CHŒUR

« Égypte ! Las ! Tu vois en cendre  
Notre lamentable cité,  
Et nous, pour te vouloir défendre  
Trébucher en captivité. »

Le chœur, outre ces octosyllabes, utilise aussi des heptasyllabes, ou une alternance de décasyllabes et de vers de six pieds.

LE CHŒUR

« Las ! c'est grand cas qu'on ne trouve personne  
De courage assez haut. »

Dans la querelle entre Corneille et l'abbé d'Aubignac sur la question de savoir si l'alexandrin représente la prose par rapport aux stances, qui sont des strophes faisant alterner diverses sortes de vers (douze, huit, six pieds : ainsi les stances du *Cid*, de *Polyeucte*, etc.) et qui représenteraient le lyrisme, les deux auteurs s'accordent bien sur l'existence de cette tension traditionnelle, mais ils diffèrent sur l'interprétation : pour d'Aubignac, les alexandrins sont les vers « communs », et par conséquent doivent jouer le rôle de la prose, tandis que les stances, plus poétiques parce qu'elles font l'effet d'avoir été composées, sont invraisemblables dans un moment de passion ou d'agitation soudaine. Pour Corneille, les alexandrins, vers égaux et épiques, conviennent à l'action de la tragédie, les stances, au contraire, qui sont « moins vers » parce qu'elles en comportent de longueurs variables, conviennent bien aux déplaisirs, aux irrésolutions, aux inquiétudes, etc. Et pourtant le même Corneille abandonnera lentement les stances, pour ne plus garder que le seul alexandrin (si

---

<sup>6</sup> «Norwegian Poetry», in *Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, éd. Preminger, Warnke, Hardison, 1974.

on excepte *Agésilas* entièrement en vers variés<sup>7</sup>). Cependant, dès qu'ils s'approcheront du ballet ou de l'opéra, les classiques recourront aux vers alternés, Corneille, par exemple, dans *Psyché*/Racine dans les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*/de sorte que l'alexandrin, à cause de sa suprématie incontestée, se trouvera chargé, en face du lyrisme ou de la musique, de représenter tour à tour, ou en même temps et la prose et l'aspect épique.

La tendance générale de l'alexandrin, au cours de son histoire, semble bien en définitive d'aller vers toujours plus de réalisme, et de rejoindre la langue parlée. Avant d'y renoncer tout à fait pour la prose (seule utilisée par Vigny et Musset dans leurs drames), Victor Hugo lui-même essaiera de « disloquer ce grand niais d'alexandrin », c'est-à-dire de faire entendre en lui, grâce à l'enjambement, les inégalités de la langue parlée, avec parfois des effets de prose très réussis. Ainsi :

« L'homme, qui m'a vendu  
Ceci, me demandait quel jour du mois nous sommes.  
Je ne sais pas. J'ai mal dans la tête. Les hommes  
Sont méchants. Vous mourez, personne ne s'émeut.  
Je souffre ! - Elle m'aimait ! - ... »  
[*Ruy Blas*, acte V, scène I]

Pourquoi l'alexandrin en est-il arrivé à passer pour cet équivalent versifié de la langue parlée ? On aurait sans doute aussi peu de preuves pour le démontrer qu'Aristote, lorsqu'il prétend que le trimètre iambique (en grec, six fois le schéma : brève/longue) est le plus proche de la langue parlée. Mais peu importe que cela soit indémontrable ou contesté, car, dans ce domaine, c'est le sentiment du locuteur qui compte, et le sentiment n'est jamais seulement intuitif.

On pourrait donc imaginer que l'alexandrin étant l'association de deux hémistiches de chacun six pieds, chacun de ces deux hémistiches contenant un accent fixe et un accent mobile, c'est cette structure qui fait de lui le vers le plus propre à réunir toutes les combinaisons accentuelles de la langue parlée, ou, ce qui revient au même, les combinaisons des mots phonologiques (groupes de mots, unités de souffle) de la langue parlée. Autrement dit, chaque demi-vers peut avoir les rapports 3/3, 2/4, 4/2, 1/5 ou 5/1 (le rapport 0/6 ou 6/0 étant exclu) et s'offre donc à cinq combinaisons différentes.

Le vers de dix pieds, par exemple, si utilisé dans l'ancienne épopée française, s'y prête moins, puisqu'il alterne, comme le remarque Ronsard, un premier membre de seulement quatre pieds avec celui de six pieds et n'a, dit-il, de « repos ou reprise d'haleine » que sur la quatrième syllabe :

« Jeune beauté,/maîtresse de ma vie. »  
[Exemple donné par Ronsard lui-même<sup>8</sup>]

Il faudrait, pour donner à cette question une réponse autre qu'intuitive, connaître les fréquences de longueur des mots phonologiques en français, mais il est probable que dès qu'un tel mot dépasse un certain nombre de syllabes (5, 6, 10...), le locuteur le divise en

<sup>7</sup> La question est complexe : Corneille use volontiers de stances dans ses premières comédies (trois sur cinq), puis, si on met à part les pièces avec musique et danses et l'exception d'*Agésilas* (qui ont des vers inégaux), il n'en utilise dans aucune tragédie romaine. Les seules tragédies à en comporter demeurent donc *Médée*, *Le Cid* (appelé d'abord tragicomédie), *Polyeucte* (tragédie chrétienne), *Héraclius*, qui se passe à Constantinople, et *Cédipe* (qui y ajoute aussi en vers inégaux l'oracle fatal). On avancera l'hypothèse suivante : la grandeur romaine ou la politique romaine n'ont que faire de stances.

<sup>8</sup> Ronsard, *Abrégé de l'art poétique français*, 1565, « Des vers communs ».

plus petits mots phonologiques (virtuels) de seulement 2, 3, 4 ou 5 syllabes, en accentue la dernière, et fait en somme ce que fait le vers alexandrin de son côté, qui ne supporte pas de mot phonologique de plus de 5 syllabes :

1 syllabe : Viens !

2 syllabes : C'est lui.

3 syllabes : Le bon chien

4 syllabes : Mon gros lapin.

5 syllabes : Le chemin de fer (abrégé dans la langue parlée).

6 syllabes : Le chemin de Damas (où le mot « chemin » pourra porter un léger accent résiduel sur **-min**, comme si ce mot phonologique était déjà trop long ! L'alexandrin le divisera justement en deux mots virtuels : « le **chemin** » et « de **Damas** »). À plus forte raison divisera-t-on un mot phonologique plus long, comme : « la traversée des apparences ».

## Préjugés

Lorsqu'on n'a pas une vue d'ensemble claire sur les principes qui commandent la diction de l'alexandrin – système du e muet, système de la liaison, diction tenue, système des accents de vers s'appliquant aux mots phonologiques comme seules unités pertinentes de la phonation du français et, par conséquent, de l'alexandrin -, il est bien naturel qu'on raisonne au gré de ses goûts, c'est-à-dire de ses préjugés. L'un privilégiera la rupture à l'hémistiche, l'autre n'aura à la bouche que longues et brèves, le troisième élucubrera qu'il n'y a pas d'accent tonique en français, etc. Encore ne cite-t-on là que les erreurs les plus courantes, mais on pourra toujours découvrir le tenant d'une marotte quelconque : celui qui fera supprimer toutes les liaisons comme désuètes, sans parvenir cependant à faire dire :

« Mai'/au'/âmes bien nées » ;

celui qui comptera tous les e muets comme égaux aux autres syllabes et comme égaux entre eux :

« A-ri-a neu- ma sœur » ;

celui qui demandera qu'on n'entende que la rime, quitte à désaccentuer tout le reste du vers et à vanter la mélodie ainsi obtenue.

Or il se trouve que chacun de ces préjugés repose sur un aspect ou un trait appartenant bien au système de la diction de l'alexandrin, mais abusivement privilégiés. Nous allons donc parcourir les plus fréquents de ces préjugés, avec quelques illustrations à l'appui.

**Préjugé 1** : *Il n'y a pas d'accent tonique en français.*

**Réponse** : Il y a un accent tonique en français, qui porte sur la dernière syllabe accentuable du mot phonologique. Il y a en outre un contre-accent sur le début du mot, et il y a des accents sur certains outils syntaxiques, exclamationnels ou interrogatifs. Cela fait beaucoup pour une langue « inaccentuée » ! Cela constitue même un plus grand nombre d'accents que le simple accent tonique fixe de l'anglais ou de l'allemand. Mais comme l'accent ne se trouve pas toujours au même endroit d'un mot donné, l'illusion naît que la langue française est inaccentuée. C'est un peu comme si on disait que la musique chantée de Debussy, à la différence de celles de Wagner et de Verdi, est écrite sans mesures.

**Préjugé 2** : *Il faut respecter les longues et les brèves dans l'alexandrin.*

**Réponse** : Les longues et les brèves appartiennent à la langue parlée, et non à l'alexandrin qui est absolument indifférent aux longues et aux brèves et se contente encore une fois de compter des syllabes. Il en résulte qu'une syllabe plus ou moins longue de la langue parlée ne change pas de nature sous prétexte qu'elle passerait en vers. Ainsi, en français, l'a dit fermé final est bref (pot, peau, gros, chevaux), mais l'o ouvert accentué est long devant un r final (or, cor, bord, hareng saur, etc.), tandis que l'a inaccentué est ouvert et bref (joli, soleil, local, oreille<sup>9</sup>). L'alexandrin ne change nullement la prononciation ni la longueur ou bréveté naturelles de ces phonèmes. Simplement, à cause de la diction tenue, qui doit combiner l'arrêt que demande la langue (fin de mot phonologique) et la continuité que demande le vers (un seul mot phonologique), il exigera un allongement relatif de la syllabe située en fin de mot phonologique de la langue :

« Aria-ne ma **sœur**/ de quel **amour** blessée »

Si dans la langue, le second a de Ariane est plutôt bref (tisane, panne), le œ ouvert de sœur plutôt long (cœur, fleuve), et le ou de amour plutôt long (jour, blouse), le vers ne change pas ces longueurs relatives, mais allonge « assez » ce -a, ce -œ et ce -ou pour faire entendre, à l'intérieur du vers, les fins de mots phonologiques suivantes de la langue :

« Ariane », vocatif, mot phonologique suivi de e muet ;

« ma sœur », apposition, mot phonologique ;

« de quel amour », mot phonologique antéposé (= blessée de quel amour).

**Préjugé 3** : *Il faut surtout respecter les hémistiches en français.*

**Réponse** : L'hémistiche ne doit être ni plus ni moins respecté que le reste. Ce préjugé est émis en général par ceux qui craignent une certaine monotonie de l'alexandrin : 12/12/12, etc. À quoi ils préféreraient entendre : 6/6, 6/6, 6/6, etc. Il est vrai que si l'alexandrin a des accents sur les pieds 6 et 12 (qui se trouvent toujours en fin de mot phonologique de la langue), il comporte aussi deux autres accents mobiles :

« Le **jour** n'est pas plus **pur** que le **fond** de mon **cœur**. » [2/4//3/3]

Mais privilégier l'hémistiche, c'est introduire une coupure, voire un hiatus, dans la diction tenue qui demande que le vers soit entendu comme un tout (un seul mot phonologique), mais que la dernière syllabe de l'hémistiche (le pied 6) combine à la fois fin de mot de la langue et unité du vers. Ainsi le vers :

« Vous mourûtes aux **bords**/ou vous fûtes laissée »

demande qu'on allonge un peu « bords », pour combiner la fin du groupe prépositionnel (« aux bords ») et l'unité du vers, d'une part, mais aussi pour faire entendre la liaison très indirecte requise du -s de « bords » au « où » qui suit. On remarquera, ici, que ne pas faire la liaison c'est perdre le phonème /z/ qui résonne avec les autres sifflantes, sourdes ou sonores, de ces deux vers (« **sœur** », « **blessée** », « **-tes-aux** », « **-bords-où** », « **laissée** »). Inutile ensuite d'y aller du couplet habituel sur la musique de Racine si on en laisse choir les plus secrètes allitérations !

On pourrait d'ailleurs invoquer ici un préjugé inverse qui, s'attachant aux seules allitérations, se fascinerait sur le fameux vers aux serpents de la folie d'Oreste [*Andromaque*, acte IV, scène 5] :

« Pour qui **sont** ces serpents qui **sifflent** sur vos têtes »

<sup>9</sup> M. Grammont, *La Prononciation française*, Paris, Delagrave, 9<sup>e</sup> éd., 1980.

et sur quelques vers assimilés, et omettrait que la fonction poétique, ou cette partie spéciale de la langue qu'est la poésie, font s'équivaloir constamment des phonèmes semblables. Ainsi le premier vers de *La Mort de Pompée*, de Corneille :

« Le destin se déclare... »

On se reportera à cette fin aux analyses par Jakobson de quelques poèmes de Baudelaire démontrant, dans la suite des recherches de Saussure sur les anagrammes dans les langues, que la poésie pratique constamment, consciemment ou non, de tels rapprochements, répétitions, régularités, retours, etc. Jusqu'au point qu'on réputera pour inspirés les passages qui semblent en contenir plus que d'autres, et que, réciproquement, ceux qui en contiendront plus que d'autres feront un effet poétique<sup>10</sup> :

« Source délicieuse en misères féconde, »

[Corneille, *Polyeucte*, acte IV, scène 2]

Ses fleuves teints de sang, et rendus plus rapides Par le débordement de tant de parricides,  
Cet horrible débris d'aigles, d'armes, de chars. »

[Corneille, *La Mort de Pompée*, acte I, scène 1]

«Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez ! »

[Racine, *Bérénice*, acte IV, scène 5]

«Mais moi-même, malgré ma sévère rigueur »

[Racine, *Phèdre*, acte V, scène 4<sup>11</sup>]

On appréciera, dans cette perspective, la corrélation contrastée qui existe entre le système du e muet ou des voyelles, qui peuvent s'atténuer ou s'élider, et celui des liaisons qui demande qu'on entende, légèrement ou normalement, des consonnes que la langue ordinaire omet. Le vers aussi a sa matière.

Un préjugé empirique enfin veut qu'il y ait un alexandrin de Corneille et un de Racine, comme si chacun avait son alexandrin. Il est vain de nier que bien souvent l'exercice consistant à deviner si tel alexandrin est de Corneille ou de Racine est aisé. Mais il faut ajouter aussitôt que ce n'est pas en tant qu'alexandrin qu'on le reconnaît. Que ces deux poètes aient chacun son vocabulaire, sa syntaxe, sa rhétorique, et aussi sa dramaturgie, sa

<sup>10</sup> Sur les anagrammes, voir J. Starobinski, *Les Mots sous les mots*, « Le Chemin », Paris, NRF, 1971, et R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973. Notamment sur « Les Chats » et sur « Spleen » de Baudelaire.

<sup>11</sup> En vérité, il faudrait considérer les allitérations qui courent sur deux, voire sur trois ou quatre vers, et qui se distribuent souvent symétriquement, deux par deux, l'hypothèse limite étant que tout phonème a son symétrique et comme sa rime dans le même vers ou dans un vers voisin. Soit ces exemples tirés du monologue d'Auguste dans *Cinna*, acte IV, scène 2.

#### Symétrie dans le vers :

« Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné. » [s/s b/b]

« Mais quoi ? toujours du sang et toujours des supplices ! » [t/s/t/s]

#### Symétrie de vers à vers :

« Ma cruauté se lasse, et ne peut s'arrêter ;

Je veux me faire craindre et ne fais qu'irriter. » [cr/cr/ficr/flrr]

« Rome a pour ma ruine une hydre trop fertile,

Une tête coupée en fait renaître mille,

Et le sang répandu de mille conjurés

Rend mes jours plus maudits et non plus assurés. »

[12r, 2f, 2c, 6m, 2s, etc.]

psychologie, sa philosophie et ses fantasmes, ne change rien à la structure de l'alexandrin qu'ils écrivent. La question d'ailleurs perdrait vite son sens si on se mettait en peine de reconnaître l'alexandrin de Garnier, de Jodelle, de Théophile de Viau, de Tristan l'Hermitte, de Rotrou, de Quinault, etc. Et pourtant, à chacun sa personnalité. En vérité, le système du e muet, des liaisons, des accents de vers, de la diction tenue est le même chez Corneille, chez Racine (et aussi chez Molière, quoi qu'il n'écrive pas de tragédies). Pour quelques autres, il est à noter que si leurs alexandrins diffèrent en tant que tels ce sera précisément sur la question du e muet (qu'ils maintiendront par exemple devant une consonne à l'intérieur du vers, en le comptant pour un pied) et sur la liaison parce qu'ils s'autoriseront l'hiatus. Mais on appellera précisément archaïsmes ces dérogations rétrospectives à des lois rigoureusement observées après eux par les « classiques ».

– Ainsi, e muet devant consonne comptant pour un pied :

« Vous avez en vos mains la pro/ye désirée. »

[Garnier, *Les Juives*, acte III, scène 1]

Cas normal parce que le y de « proye » est ici semi-consonne ; de tels mots ne seront plus utilisés dans le vers devant consonne chez Corneille ni Racine, mais seulement devant voyelle :

« C'est Venus tout entière à sa proye attachée. »

[Racine, *Phèdre*, acte I, scène 4, avec l'orthographe de l'édition de 1697]

- Ainsi, encore, hiatus :

« L'infortuné Juda, que tu/ as tant chéri. »

[Garnier, *Les Juives*, acte I, scène 1]

Le bon point de vue ne consiste pas à regretter que Corneille, Racine et d'autres s'interdisent des libertés que d'autres se permettent, mais à entendre la langue qu'ils écrivent.

On pourrait cependant faire une ou deux hypothèses, sinon propres à l'alexandrin, qui ne change pas, du moins à l'arrangement de la phrase et de l'alexandrin, qui peut changer. On avancera l'hypothèse que chacun des deux auteurs se risque tendanciellement à intégrer dans les vers de leurs tragédies de plus en plus de propriétés de la langue parlée : inégalités, ruptures de construction, interruptions, interjections, etc. Comme si le souci était de réussir des quadratures du cercle de plus en plus hardies, entre la phrase courbe et le vers carré. Cela s'applique à la tragédie, car, pour la comédie, le génie de Corneille avait déjà réalisé cette quadrature : « La nouveauté de ce genre de comédie, dit-il dans l'examen de sa première comédie *Mélite*, dont il n'y a point d'exemple dans aucune langue, et le style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens, furent sans doute cause de ce bonheur surprenant qui fit alors tant de bruit. »

Ainsi on opposera sommairement les discours carrés, balancés, de Rodrigue ou d'Horace à des réflexions plus incertaines, plus embarrassées, plus prosaïques. Par exemple ces méandres d'Eurydice dans *Suréna*, sa dernière pièce :

« Je vous ai fait prier de ne me plus revoir,

Seigneur, votre présence étonne mon devoir,

Et ce qui de mon cœur fit toutes les délices,

Ne saurait plus m'offrir que de nouveaux supplices.

Osez-vous l'ignorer ? et lorsque je vous vois,

S'il me faut trop souffrir, souffrez-vous moins que moi ?

Souffrons-nous moins tous deux pour soupirer ensemble ?

Allez, contentez-vous d'avoir vu que j'en tremble,  
Et du moins par pitié d'un triomphe douteux,  
Ne me hasardez plus à des soupirs honteux ».

[*Suréna*, acte I, scène 3]

Et, de même, on remarquera dans l'*Athalie* de Racine des phrases aussi mouvantes, heurtées que celle-ci (ponctuation originale de l'édition de 1697 ; on ne s'arrêtera pas à dessein au point après « perfide ») :

« Huit ans déjà passés, une impie étrangère  
Du sceptre de David usurpe tous les droits,  
Se baigne impunément dans le sang de nos rois,  
Des enfants de son fils détestable homicide,  
Et même contre Dieu lève son bras perfide.  
Et vous, l'un des soutiens de ce tremblant État,  
Vous nourri dans le camp du saint roi Josaphat,  
Qui sous son fils Joram commandiez nos armées,  
Oui rassurâtes seul nos villes alarmées,  
Lorsque d'Okosias le trépas imprévu  
Dispersa tout son camp à l'aspect de Jéhu ;  
Je crains Dieu, dites-vous, sa vérité me touche. »

[*Athalie*, acte I, scène 1]

La principale « dites-vous » est en même temps une incise qui arrive en fin de course après des relatives et des circonstanciées.

De façon plus convaincante encore, on a pu mesurer, non le nombre de phrases qu'un alexandrin peut contenir, mais le nombre d'alexandrins successifs que ces auteurs peuvent ranger dans une phrase : distiques, quatrains, ensembles de 6, 8, 10, 12, etc., alexandrins<sup>12</sup>.

Cependant, de ce que Corneille et Racine peuvent différer dans ce genre de rangements ne les distingue pas quant à la nature de l'alexandrin en lui-même.

Pour prendre un exemple analogue, on pourrait comparer le processus qui va vers « plus de prose » dans le vers, à l'évolution assez sensible qui va du pentamètre iambique assez carré de Marlowe à celui parfois extraordinairement souple, « parlé », de Shakespeare. Corneille intègre donc à lui seul cette transformation du vers français, ne fût-ce qu'à cause des comédies et des passages prosaïques, voire comiques, de ses tragédies.

Au fond, le problème des poètes de théâtre est toujours le même : trouver le vers qui pourra intégrer le plus d'exigences possibles de la langue parlée ou, ce qui se perçoit de la même façon, des mouvements de l'âme. L'opéra n'a cessé de se poser des problèmes analogues à propos du récitatif chanté. Tout se passe comme s'il fallait rejoindre un point idéal, mais à chaque instant ; en poésie, la langue naturelle, et au théâtre, le naturel.

---

<sup>12</sup> Ces questions ont été étudiées par P. J. Wexler dans "Distich and Sentence in Corneille and Racine" (« Distique et phrase chez Corneille et Racine »), *Essays on Style and Language*, Londres, éd. R. Flower, 1966.