LEABHARLANN CHOLÁISTE NA TRÍONÓIDE, BAILE ÁTHA CLIATH | TRINITY COLLEGE LIBRARY DUBLIN
Ollscoil Átha Cliath | The University of Dublin

**Terms and Conditions of Use of Digitised Theses from Trinity College Library Dublin**

**Copyright statement**

All material supplied by Trinity College Library is protected by copyright (under the Copyright and Related Rights Act, 2000 as amended) and other relevant Intellectual Property Rights. By accessing and using a Digitised Thesis from Trinity College Library you acknowledge that all Intellectual Property Rights in any Works supplied are the sole and exclusive property of the copyright and/or other IPR holder. Specific copyright holders may not be explicitly identified. Use of materials from other sources within a thesis should not be construed as a claim over them.

A non-exclusive, non-transferable licence is hereby granted to those using or reproducing, in whole or in part, the material for valid purposes, providing the copyright owners are acknowledged using the normal conventions. Where specific permission to use material is required, this is identified and such permission must be sought from the copyright holder or agency cited.

**Liability statement**

By using a Digitised Thesis, I accept that Trinity College Dublin bears no legal responsibility for the accuracy, legality or comprehensiveness of materials contained within the thesis, and that Trinity College Dublin accepts no liability for indirect, consequential, or incidental, damages or losses arising from use of the thesis for whatever reason. Information located in a thesis may be subject to specific use constraints, details of which may not be explicitly described. It is the responsibility of potential and actual users to be aware of such constraints and to abide by them. By making use of material from a digitised thesis, you accept these copyright and disclaimer provisions. Where it is brought to the attention of Trinity College Library that there may be a breach of copyright or other restraint, it is the policy to withdraw or take down access to a thesis while the issue is being resolved.

**Access Agreement**

By using a Digitised Thesis from Trinity College Library you are bound by the following Terms & Conditions. Please read them carefully.

I have read and I understand the following statement: All material supplied via a Digitised Thesis from Trinity College Library is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of a thesis is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or for educational purposes in electronic or print form providing the copyright owners are acknowledged using the normal conventions. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone. This copy has been supplied on the understanding that it is copyright material and that no quotation from the thesis may be published without proper acknowledgement.

UNIVERSITY OF DUBLIN

Alan ENGLISH

# LA VERSIFICATION VERLAINIENNE

## OU

# LA PROSODIE DE L'INDÉCIDABILITÉ

Supervisor: Prof. David Scott,
Dept. of French

PhD in French Literature

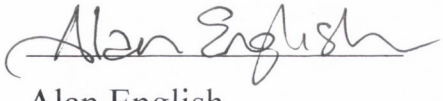
1999-2000

TRINITY COLLEGE
11 APR 2000
LIBRARY DUBLIN
Thesis
5455.

# DECLARATION

I hereby declare:

that this thesis has not been previously submitted as an exercise for a degree at this or any other university or institution;
that the work contained in this thesis is wholly mine;
and that I agree that the Library may, upon request, lend or copy this thesis.



Alan English

28 · X · '99

# SUMMARY

This thesis is divided into three main sections: an introduction, a study of Verlaine's use of metres and a study of a number of specific poems from Verlaine's complete works.

The introduction has two parts.
The first considers the definitions of the French verse-line provided by 19th century theorists such as Ténint and Banville. The period during which the first collections of Verlaine's poetry were published, *viz.* the late 1860s and early 1870s is identified as a key period in the development of French poetry. In evaluating 19th-century prosodic practice and theory, the work of a number of 20th-century analysts proves useful. Definitions of the caesura, the concepts of rhythm and metre and the rôle of rhyme are provided and examined. Particular consideration is given to the recent work of Benoît de Cornulier and his emphasis on the contextual element in the definition of the French-verse line.
The second, using Cornulier as the major reference, introduces the concepts of rhythmic ambivalence and ambiguity and presents the modern verse-line as a "hyperstructure" in which tensions between its constituent elements are often used to expressive effect by poets such as Hugo and Verlaine. However, it is shown that the terms ambivalence and ambiguity do not seem to describe sufficiently the structure(s) of many of Verlaine's verse-lines. A number of characteristics of these lines are noted: the term "undecidable" is chosen to describe such verse-lines and a preliminary definition is suggested. A short examination of the idea of undecidability is undertaken in an attempt to further understanding of this concept in other areas of study. Particular attention is paid here to the work of the French philosopher Jacques Derrida whose ideas on writing, the deconstruction of binary hierarchies, and dissemination are isolated as being of specific relevance to a reading of Verlaine. Finally, theories of reading, especially the recent consideration of the reading of poetic texts provided by Clive Scott, are examined. The other major reference here is Hans Robert Jauss. It is proposed to examine Verlaine's use of metre in an attempt to further specify the idea of formal or prosodic undecidability.

The second section undertakes the study of the Verlainian decasyllables, dodecasyllables, octosyllables, uneven metres ("*impairs*") and irregular verse. In general, it is noted that Verlaine tends to emphasise the potential for structural uncertainty or multiplicity in his verse-lines: compared with the structure of the classical and romantic verse-lines, Verlaine's poetry is

revealed to contain a much higher incidence of ambivalent and ambiguous lines. In fact, it is discovered that Verlaine manages very often to unsettle the prosodic expectations of his readership by producing many verse-lines of undecidable structure. Verlaine's penchant for uncodified verse-lines is also noted and explained. The metric implications of such lines are considered in detail for each metre examined. Structural undecidability is also considered in terms traditionally more familiar to the reader of Verlaine such as: "*méprise*", "*vague*", "*aigu*", "*précis*" and "*imprécis*". The concluding part of this section attempts to show the pertinence and usefulness of many derridean terms, including a more precise definition of undecidability, to the reading of Verlaine's work: among those considered are – non-contradiction, double determination, the Law. Freud's ideas of *Heimlich* and *unheimliche* are also drawn upon and reference is made to the work of Sarah Kofman.

The third section aims to use the discoveries and definitions provided in the previous sections in analyzing nine poems written by Verlaine. By way of introduction to these studies, consideration is given to the difference between macrostructural and microstructural undecidability. It is seen that undecidability can also affect the suprametric structures in poetry: stanzas, rhyme, fixed forms, *etc.* These remarks provide cues for many elements of the poem studies to follow. Those chosen for analysis represent a cross-section of Verlaine's complete poetic works. In-depth analyses will be made of celebrated poems such as "Art poétique" and "Mon Rêve familier" as well as lesser well-known texts such as "À Fernand Langlois". The relevance and importance of undecidability in Verlaine's poetry is thus shown and further emphasised.
In the general conclusion, reference is made to certain areas of modern critical and literary analysis where the ideas of ambiguity, ambivalence and undecidability are also of prime concern, in part or in whole. Specifically, mention is made of relevant studies by Derrida, Kristeva and Freud as read by Kofman. This consideration helps place the central ideas of the thesis within the wider context of 20$^{th}$-century literary criticism and thus confirms the particular relevance and interest of Verlaine's poetry for the contemporary reader.

# ACKNOWLEDGEMENTS

It is never possible to adequately record one's thanks to those people whose support, love, interest and expertise play a determining part in the successful completion of a research project of this kind.
Thus writing notes of acknowledgement and recognition is a fundamentally unsatisfying exercise and one, which, through carelessness and omission, risks failing to recognize the important and noted contribution made by so many friends and colleagues over a number of years. To all those whose names are not mentioned hereunder and whose help has taken many forms, may I therefore address a collective expression of indebtedness and gratitude: I have already directed my thanks to you personally and individually, in the belief that such a method is the most sincere and appropriate.

The following people are particularly deserving of praise, recognition and my sincere gratitude:
Prof. David Scott whose professional, affable, expert, unquestioningly supportive and efficient supervision was exemplary, providing without doubt a model for present and future research supervisors. Your help, availability and interest went far beyond the temporal and professional bounds of your remit as supervisor. I feel distinguished and proud to have worked with you and look forward to many years of continued mutual friendship and interest. Thank you, thank you.
Mme Morwena Denis whose personal support for me pre-dates my Verlainian years and takes so many forms: friendship, advice, proofing, constant availability, book loaning... I cannot thank you enough and hope, one day, to be able to repay in part your kindness and generosity.

Grateful mention must also be made of M. le prof. André Guyaux (Paris IV) under whose supervision I began my Verlainian studies at pre-doctorate level in Paris in 1995; and of M. Benoît de Cornulier whose suggestions on an early version of a certain section of the thesis provided invaluable assistance and thought-provoking insight.

I acknowledge the financial assistance given to me by the Graduate Studies Committee, Trinity College and the Government of Ireland, through the Higher Education Authority. I thank the Dean of Graduate Studies, Dr. J.A.N. Parnell for permitting me to write the thesis text in French.

I wish to thank my sister, Aisling, for her help, support and love during my postgraduate years in particular.
Finally, a word of love and admiration for my mother: I owe everything to you. I can never repay your many sacrifices, unconditional support, patience and love. I treasure you and love you and always will.

A.E.
February 2000

For my mother

# CONVENTIONS D'IMPRIMERIE ET ABRÉVIATIONS

La première référence dans le texte à un ouvrage secondaire fournira des détails précis sur le titre de l'ouvrage, l'édition, l'année de parution et apparaîtra comme une note en bas de page, par exemple:

[1] Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Seuil, 1982, p. 145.

Toute référence ultérieure se bornera au nom de l'auteur, à l'année de parution et à la page, et sera intégrée au texte de notre étude, par exemple:

«Selon la loi des huit syllabes, (Cornulier, 1982, p. 147), la perception métrique plafonne à huit....» .

Quand plusieurs textes du même auteur apparaissent la même année, on les distinguera selon l'année de parution suivie d'une lettre de l'alphabet:

Jacques Derrida, 1972a, p. 405.

Jacques Derrida, 1972b, p. 186.

Quand la date de l'édition d'un ouvrage secondaire employé diffère de celle de la première édition, la référence portera les deux dates, selon le schéma suivant:

Théodore de Banville, *Petit Traité de versification française*, 1972 / 1872, p. 110.

Sauf indication contraire, notre texte de base de l'édition des œuvres complètes de Verlaine est celui publié en deux tomes par Gallimard dans la collection «Bibliothèque de la Pléiade»: *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, 1962, (abréviation *ŒC I*); *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, 1972 (abréviation *ŒC II*).

Les titres des recueils seront abrégés selon le schéma suivant:

| | |
|---|---|
| *PV* | *Premiers Vers* |
| *PS* | *Poèmes saturniens* |
| *FG* | *Fêtes galantes...etc.* |

# TABLE

**page de titre, déclaration, résumé, remerciements, dédicace**
**conventions d'imprimerie et abréviations, table** **i-ix**

## SECTION 1: INTRODUCTION

**1. Perspectives sur le vers** **1**
*1.1 1865-1885: Période clé dans l'histoire du développement du vers moderne*
*1.2 La césure et l'équivalence des vers*
*1.3 Définitions du vers: points de vue exométriques et endométriques*
*1.4 Définitions et questions*

**2. Ambivalence, ambiguïté et indécidabilité** **27**
*2.1 L'ambivalence rythmique («et...et...») et le vers comme hyperstructure*
*2.2 L'ambiguïté rythmique («ou...ou...») ou la notion de choix*
*2.3 De l'ambiguïté à l'«indécidabilité»; la structure «ni...ni...»*
*2.4 Derrida et l'indécidabilité: la déconstruction de la binarité*
*2.5 La lecture du texte poétique: contexte communicatif et horizon d'attente*

## SECTION 2: LES MÈTRES

**3. Les Décasyllabes** **57**
*3.1 Introduction: corriger un déséquilibre*
*3.2 Emploi de la mesure 5-5: renouvellement du vers «taratantara»*
*3.3 Autres bouleversements du décasyllabe traditionnel: émergence d'un décasyllabe ternaire*
*3.4 Affaiblissement et non-détermination du contexte métrique*
*3.5 Conclusion: brouillage du nombre syllabique total du décasyllabe*

**4. Les Dodécasyllabes** **85**
*4.1 Introduction: «alexandrin» ou «dodécasyllabe»?*
*4.2 Renouvellement ou subversion de l'alexandrin traditionnel?*
*4.3 Chevilles et «les chiens noirs de la prose»*
*4.4 Ponctuation, émiettement du rythme et du sens, stichomythie et le vers parlé*
*4.5 Conclusion: révolution ou réforme?*

**5. Les Octosyllabes** **121**
*5.1 L'octosyllabe: vers prédisposé à l'ambiguïté?*
*5.2 Remise en question de la métricité de l'octosyllabe*
*5.3 L'octosyllabe et la «suspension» sémantique*
*5.4 Conclusion: l'octosyllabe ou «la liberté intégrale»*

**6. Les Mètres impairs** **145**
*6.1 Introduction: le «mythe» du vers impair*
*6.2 Deux impairs courts: le pentasyllabe et l'heptasyllabe*
*6.3 L'ennéasyllabe ou le vers «nonipède»*

*6.4 L'hendécasyllabe et le trédécasyllabe ou les satellites de l'alexandrin*
*6.5 Conclusion: le «spectre» de l'impair*

**7. Conclusion** **188**
*7.1 Des impairs aux vers libres?*
*7.1.1 Verlaine et le vers libre*
*7.2 Indécidabilité: liens avec Derrida*
*7.2.1 La «non-contradiction» et la déconstruction de la logique de l'antinomie*
*7.2.2 «Notre époque n'est plus celle du père Hugo»: la remise en question des lois de la convention*

**SECTION 3: DU VERS AU POÈME**

**8 Indécidabilité: microstructures et macrostructures** **217**

**9 Études ponctuelles** **229**

***9.1 Les Arts poétiques de Verlaine***
*9.1.1 Introduction: ambiguïté des multiples prises de position verlainiennes*
*9.1.2 La musique dans les lettres: recette pour l'indécidabilité?*
*9.1.3 Artis poeticae verlainiens: la part de sincérité et de pastiche*
*9.1.4 Conclusion*

***9.2* «Mon Rêve familier»** **251**
*9.2.1 Introduction: le rêve et le sonnet*
*9.2.2 Analyse prosodique: mise en valeur de la dissymétrie*
*9.2.3 Retrait du signifié et remise en compte des conventions sémantiques du sonnet d'amour*
*9.2.4 Subversion de la structure dialectique du sonnet: remise en lumière de la non-contradiction et de la logique du même*
*9.2.5 Conclusion: le rêve comme métaphore de l'entreprise poétique*

***9.3* «L'Échelonnement des haies…»** **265**

***9.4 «Crimen Amoris»*** **276**

***9.5* «À Clymène»** **290**

***9.6* «À Fernand Langois»** **304**

***9.7 Trois poèmes du dernier Verlaine*** **318**

**10 Conclusion générale** **336**

**Appendice I:** Les décasyllabes de Verlaine **345**
**Appendice II:** Les alexandrins de Verlaine **346**
**Appendice III:** Les octosyllabes de Verlaine **347**
**Appendice IV:** Références directes au mot «rêve» et à ses dérivatifs dans l'œuvre poétique de Verlaine **348**

**Bibliographie** **358**

# SECTION 1: INTRODUCTION

## 1. – Perspectives sur le vers

*Un Poëme [...] est donc ce qui est fait et qui par conséquent n'est plus à faire;*
*- c'est-à-dire une composition dont l'expression soit si absolue*
*et si définitive qu'on n'y puisse faire aucun changement*
*[...] sans la rendre moins bonne et sans en atténuer le sens.*

Théodore de Banville,
*Petit Traité de poésie française*, 1872, p. 6.

### 1.1 – 1865-1885: Période clé dans l'histoire du vers moderne

La commémoration des deux anniversaires verlainiens en cette fin de XX$^{ème}$ siècle – le cent cinquantième de la naissance du poète en 1994 et le centenaire de sa mort deux ans plus tard en 1996 – a constitué une occasion irrésistible pour spécialistes de l'œuvre de Paul Verlaine: rééditions de recueils, colloques, expositions, promesses d'une «correspondance complète» et même cérémonies religieuses se sont succédés presque sans interruption. L'actualité de tout ce qui est verlainien a également attiré l'intérêt d'une nouvelle génération de chercheurs qui tiennent à revenir sur les vieilles questions: quelle fut le rôle joué par le «Pauvre Lélian» dans le développement de la poésie moderne? pourquoi, le public, ne connaît-il qu'une partie infime de son œuvre? existe-t-il un lien suffisamment fort qui puisse réunir une œuvre si apparemment éparse et inégale?

Les vingt dernières années ont également apporté d'importantes études sur la nature et le fonctionnement du vers français: on retiendra en

particulier le travail du Britannique Clive Scott[1] et celui de l'universitaire français Benoît de Cornulier[2]. Tous les critiques modernes et contemporains s'accordent pour voir dans les années 1865-1885 une période clé dans le développement du vers moderne. Dans cette optique, l'apport verlainien à la prosodie française ressort comme l'un des plus importants, fait implicitement reconnu par la place dédiée à l'étude de la versification verlainienne dans les ouvrages récents.

Rappelons que les premières œuvres de Verlaine – *Poèmes saturniens*, *Fêtes galantes*, *La Bonne Chanson* et *Romances sans paroles* – apparaissent déjà dans un contexte de remise en question de la forme du vers français. Présentées et décrites dans *La Prosodie de l'école moderne* (1844) par Wilhem Ténint, les libertés prosodiques admises depuis le renouvellement romantique ouvrent la voie à la position «anti-Boileau», c'est-à-dire anticlassique, prise par Théodore de Banville en 1872 dans son *Petit Traité de poésie française*. De plus, les sept années qui séparent l'édition des quatre premiers recueils de Verlaine seront jalonnées par la parution des deux premières livraisons du *Parnasse contemporain*[3], collection de poésies qui comptera parmi les plus importantes et les plus déterminantes de l'époque.

La parution en 1869 des *Petits Poëmes en prose* de Baudelaire, mort deux ans auparavant, pose clairement une question qui se formulait petit à petit depuis le début du siècle: comment ou peut-on distinguer la prose de la poésie? L'ouvrage de Baudelaire, en transposant certains poèmes des

---

1 *French Verse-Art: A Study*, Cambridge, University Press, 1980; *A Question of Syllables: Essays in Nineteenth Century French Verse*, Cambridge, University Press, 1986; *The Riches of Rhyme: Studies in French Verse*, Oxford, Clarendon Press, 1988; *Vers Libre: The Emergence of Free Verse in France 1886-1914*, Oxford, Clarendon Press, 1990; *Reading the Rhythm: The Poetics of French Free Verse 1910-1930*, Oxford, Clarendon Press, 1993; *The Poetics of French Verse: Studies in Reading*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

2 Outre les nombreux articles publiés par Cornulier, on souligne l'importance des études suivantes: *Théorie du vers: Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Seuil, coll. Travaux linguistiques, 1982; *Art poëtique: notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, coll. IUFM, 1995.

3 *Le Petit Traité de poésie française* paraît en 1872; les quatre premières œuvres de Verlaine sont publiées en 1866, 1869, 1870 et 1873. Toutes nos références à l'ouvrage de Banville renvoient à la réimpression des *Œuvres* de Banville effectuée par Slatkine Reprints en 1972. *Le Petit Traité de poésie française* apparaît dans le tome VIII.

*Fleurs du mal* en pièces en prose et en mettant en lumière la capacité de la prose à contenir des effets poétiques, remet en cause le rôle du vers comme le véhicule privilégié de la poésie. Poètes et critiques se voient donc forcés de se pencher sur le vers et de tenter de définir ses caractéristiques essentielles. Ces réflexions sont communiquées au grand public sous forme de traités de versification et d'écrits théoriques sur le vers et la poésie en générale qui apparaissent de plus en plus fréquemment[4]. C'est une tendance qui continuera tout au long du XX$^{ème}$ siècle jusqu'à l'époque contemporaine et qui nous a valu d'importantes perspectives sur le développement non seulement du vers français lui-même, mais aussi des attitudes envers le vers et son rôle dans l'évolution littéraire.

*

### 1.2 – La césure et l'équivalence des vers

À Benoît de Cornulier dont les recherches métriques sont parmi les plus importantes de notre époque, nous devons une distinction claire et nette entre les termes «rythme» et «mètre», notions trop souvent confondues particulièrement dans les études de versification du XIX$^{ème}$ siècle. Ces recherches nous permettent d'évaluer l'apport de certains théoriciens du vers français dont Ténint et Banville en particulier.

Malgré l'importance critique indéniable de *La Prosodie de l'école moderne*, il faut toutefois admettre que Ténint y fait preuve d'un manque de compréhension de certains des principes fondamentaux du vers français. On peut surtout déceler, derrière les premières remarques sur la nature des vers simples et composés, une conception erronée de la césure et de son

---

[4] Mis à part le traité de Banville, on peut mentionner la *Prosodie de l'école moderne* de Wilhem Ténint, Didier, 1844; le *Traité général de versification française*, Charpentier, 1879 de Louis Becq de Fouquières; le *Traité du verbe* de René Ghil, Alcan-Lévy, 1887, première édition 1886; l'*Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) de Jules Huret; et la «Crise de vers», dans *Variations sur un sujet* (1895) de Mallarmé. Ce sont des textes capitaux pour tous ceux désireux d'étudier la poésie et la prosodie de la deuxième moitié du XIX$^{ème}$ siècle.

rôle dans le vers.

> Les VERS SIMPLES sont ceux qui, par leur nature, se font d'un jet, d'un souffle, et sans césure possible. / Les VERS SIMPLES sont les vers de un pied, deux, trois, quatre et cinq pieds. / [...] Le vers de six pieds est presque toujours composé; quelquefois pourtant il est simple. / Tout d'abord, disons que nous appelons VERS COMPOSE le vers qui se forme à l'aide des VERS SIMPLES ou des VERS UNITES (Ténint, 1844, p. 20-21).

En affirmant que tous les vers qui se disent d'un seul trait, c'est-à-dire sans arrêt ou repos possible, n'ont pas de césure, Ténint associe trop étroitement la notion de césure au rythme du vers. Nous ne voyons rien dans les propos cités ci-dessus qui interdise par exemple de parler d'une césure dans une pièce en prose. On pourrait aisément repérer des suites syllabiques en prose qui se composeraient de suites «simples», c'est-à-dire celles qui «se font d'un jet, d'un souffle». Devrait-on par conséquent donner droit de cité à l'idée d'une césure dans la prose? Sans doute, Ténint répondrait que non, mais c'est ce qu'impliquent, ou peuvent impliquer, ses propos.

L'erreur de Ténint est de ne pas lier la césure à la définition *métrique* du vers; car, c'est la métrique qui différencie le vers de la ligne de prose. Certes, la césure participe à la facture rythmique du vers, mais son premier rôle est d'ordre métrique.

Le vers composé étant selon la perspective de Ténint une sorte de «sur-vers» ou une synthèse de vers simples qui, eux, «se font [...] sans césure possible», et tous les vers de nombre syllabique supérieur à six étant forcément des vers composés, il est difficile de valider la conception de l'alexandrin proposée par Ténint un plus loin dans la même étude:

> Le vers de douze pieds renferme les onze vers suivants, en partant du vers de 1 et 11 [syllabes] pour arriver au vers de 11 et 1 [syllabes]: le douzième vers, ou vers trimètre, [...] se compose de trois hémistiches, chacun de quatre syllabes [...]. C'est-à-dire, un vers où la césure se trouve après le premier pied; un autre où elle prend place après le deuxième, puis après le troisième, le quatrième, le cinquième, le sixième (et celui-ci est le vers alexandrin ordinaire), *etc.*, *etc.* / En tout, douze sortes de vers (Ténint, 1844, p. 61).

En suggérant la possibilité d'alexandrins scandés 1-11 (ou 11-1), 2-10

(ou 10-2), 3-9 (ou 9-3), *etc.*, c'est-à-dire d'alexandrins qui se composeraient en partie d'un segment à nombre syllabique supérieur à six, Ténint ne semble pas conscient de la contradiction flagrante dans sa propre théorie. Si toute séquence de nombre syllabique supérieur à six comporte une «césure», comment pourrait-on prétendre à l'existence d'un segment onze-syllabique «simple», ou sans «césure»? Ténint croit éviter ce non-sens en posant l'existence d'une césure «mobile» (1844, p. 22), ou autrement dit, une césure dont la place est variable et même absolument libre. Mais c'est une fausse solution parce qu'elle ne résout pas le problème original, à savoir l'existence d'un segment de nombre syllabique supérieur à six n'ayant pas de césure.

Il est évident que la contradiction signalée naît de la confusion chez Ténint des concepts de «mètre» et «rythme» et de l'incapacité conséquente de distinguer l'idée d'une césure, fait métrique, et celle d'une coupe, fait rythmique[5].

Par la définition que nous citons ci-dessous, Théodore de Banville, pour sa part, semble faire preuve d'une compréhension plus juste du vers français.

> Le vers français est seulement l'assemblage d'un certain nombre régulier de syllabes, coupé, dans certaines espèces de vers, par un repos qui se nomme *césure*, et toujours terminé par un son qui ne peut exister à la fin d'un autre ou de plusieurs autres vers, et dont le retour se nomme LA RIME (Banville, 1972 / 1872, p. 12).

On note ici par exemple que Banville lie, ne fût-ce qu'implicitement, la césure au mètre en faisant référence au retour du même nombre de syllabes. Il faut toutefois reconnaître, même regretter, que la conception banvillesque du vers ne soit pas plus précise: la césure existe dans «*certaines espèces* de vers», nous dit-il sans préciser explicitement lesquelles. La seule façon d'éclaircir ces remarques est d'examiner en détail les exemples de vers

---

[5] Cornulier (1982, p. 69-70) fait remarquer que l'emploi du terme «pied» masque souvent un brouillage des notions de coupes rythmiques et coupes métriques ou césures. On aura remarqué d'après les citations de Ténint que l'auteur de *La Prosodie de l'école moderne* fournit un cas exemplaire d'un tel usage.

fournis par Banville pour illustrer ses propos. Ce que l'on peut noter avec certitude, c'est que Banville (1972 / 1872, p. 16-18) n'envisage l'existence d'une césure ou d'un «repos», comme il l'appelle parfois, qu'à partir du vers de neuf syllabes, l'ennéasyllabe. Tous les vers cités de nombre syllabique supérieur à huit comporte une césure; le poète-critique ne cite aucun exemple de vers de nombre syllabique supérieur à huit *sans* césure. De là on est en droit de supposer que, dans la conception banvillesque du vers, la césure est *obligatoire* à partir de huit syllabes. On peut regretter que Banville passe ainsi sur l'essentiel en omettant de nous expliquer de manière claire et nette les raisons d'une telle observation. Sans pareille mise au point, nous devons faire des réserves quant à sa conception du vers de neuf syllabes avec deux «repos»:

> Oui, c'est Dieu – qui t'appelle – et t'éclaire!
> À tes yeux – a brillé – sa lumière,
> En tes mains – il remet – sa bannière.
> Avec elle – apparais – dans nos rangs,
> Et des grands – cette fou – le si fière
> Va par toi – se réduire – en poussière,
> Car le ciel – t'a choisi – sur la terre
> Pour frapper – et punir – les tyrans!
>
> (Eugène Scribe, *Le Prophète*, Acte II, Scène VIII. Cité par Banville, 1972 / 1872, p. 16).

Les deux coupes notées dans ces vers, sont-elles de nature identique? Ne pourrait-on pas suggérer l'existence d'une coupe rythmique et d'une coupe métrique (césure) au lieu de deux «césures»? Comment peut-on arriver à distinguer une coupe rythmique et une coupe métrique? Autant de questions auxquelles la conception de Banville ne nous permet pas d'apporter de réponses définitives.

Ce que l'on peut retenir avec profit des remarques de Banville, c'est l'importance du nombre huit: jusqu'à huit syllabes incluses, les vers ne semblent pas admettre la nécessité d'une césure; au-delà de ce nombre, la césure paraît obligatoire. Longtemps sentie peut-être mais jamais explicitement affirmée, la nature particulière du nombre huit est érigée en

principe pour la première fois par Cornulier dans sa loi dite «des huit syllabes» selon laquelle la capacité *métrique* est limitée selon les personnes à huit ou à moins[6]. Il en découle que seuls les vers «simples», c'est-à-dire ceux de nombre syllabique de un à huit inclus, sont immédiatement et directement accessibles à la perception. Dans ces vers, la césure n'a pas lieu d'être, ce qui n'est pas le cas pour les vers complexes qui, eux, sont obligatoirement césurés, comme le décasyllabe suivant:

> Le ciel si pâle // et les arbres si grêles 4-6
>
> (v. 1, «À la promenade», *FG*, p. 109).

Suite à la «loi des huit syllabes», on comprend que ce vers n'est pas perçu *directement*, c'est-à-dire comme une *unité* de dix syllabes. Plutôt, les dix syllabes se transmettent à l'esprit de manière *indirecte*, c'est-à-dire par voie des *deux* «sous-unités» – l'une quatre-syllabique, l'autre six-syllabique – qui, elles, sont directement perceptibles et mémorables, ayant toutes les deux moins de huit syllabes. C'est la présence de la césure et de, ce que nous appellerons pour l'instant, le «découpage»[7] conséquent du vers en deux sous-vers qui rendent possible la perception de ce décasyllabe et, en conséquence, de tout vers «complexe».

À l'aune de ces définitions, on peut suggérer que dans sa *Prosodie de l'école moderne*, Ténint confond la nécessité *métrique* énoncée dans la «loi des huit syllabes» et l'exigence *rythmique* exprimée dans ce que nous pourrions appeler la «loi des six syllabes», principe fondamental sur lequel repose l'énonciation de toute séquence syllabique (en vers ou en prose) et que nous formulons ici:

---

[6] Cornulier nous en donne plusieurs formulations dont nous ne citons ici que deux: «[E]n français, la reconnaissance instinctive et sûre de l'égalité exacte en nombre syllabique de segments voisins rythmiquement quelconques (c'est-à-dire égaux uniquement en nombre syllabique total) est limitée, selon les gens, à 8 syllabes, ou à moins» (1982, p. 16); «En français, au-delà de huit, le nombre syllabique exact est inaccessible à la perception» (1995, p. 47).

[7] Pour une explication de nos réserves quant à l'emploi de ce terme, voir *infra*, p. 9.

Loi des six syllabes:

Sauf circonstance exceptionnelle, la voix humaine impose un accent de repos au moins toutes les six syllabes.

Lisons à titre d'exemple les deux vers suivants:

J'ai vu passer / dans mon rêve 4-3

(v. 1, «Cauchemar», *PS*, p. 66).

Je languis et je meurs, // comme c'est ma coutume 6-6

(v. 3, «Lettre», *FG*, p. 117).

Le premier vers se coupe après la quatrième syllabe, le deuxième après la sixième; mais on ne pourra mettre à pied d'égal les deux coupes. Dans le vers de *Poèmes saturniens*, l'accentuation d'une des six syllabes précédant la dernière est exigée par la loi des six syllabes. En l'occurrence, c'est la quatrième syllabe qui porte l'accent rythmique et la coupe-quatrième est donc d'ordre *rythmique*. Les coupes rythmiques sont «mobiles» puisque leur place se détermine selon le vers, et même quelquefois selon l'interprétation du lecteur, comme le montrent les heptasyllabes suivants qui peuvent se rythmer autrement que 4-3:

Dont s'exhale l'humble antienne 3-4
Par ce tiède soir, tout bas? 5-2

(v. 17-18, «Ariettes oubliées, I», *RP*, p. 191).

L'or, sur les humbles abîmes, 1-6 / 4-3

(v. 5, «Bruxelles: simples fresques, I», *RP*, p. 198).

La coupe après la sixième syllabe dans l'alexandrin est toutefois d'ordre *métrique*; elle est transcendante au vers et se distingue des autres coupes notées ci-dessous après les troisième et neuvième syllabes qui, elles, sont d'ordre rythmique.

Je languis / et je meurs, // comme c'est / ma coutume (3-3)-(3-3)

(v. 3, «Lettre», *FG*, p. 117).

À la différence des coupes rythmiques, la césure facilite la perception claire et sûre de l'alexandrin et de tout vers de nombre syllabique supérieur à huit.

Cornulier (1995, p. 58) s'oppose violemment à la tradition, très présente dans les études de versification du XIX$^{ème}$ siècle et même dans certaines études du XX$^{ème}$, de réifier ou chosifier la césure comme si elle «s'ajoutait» au vers de l'extérieur ou comme si le vers existait à l'état non-césuré avant d'être divisé en deux par l'imposition d'une coupe. C'est la perspective apparemment adoptée par Maurice Grammont dont *Le Vers français* s'ouvre avec la phrase suivante:

> L'alexandrin était à l'origine un vers syllabique composé de deux membres égaux ou hémistiches, séparés par une *césure*[8].

Voir dans la césure un «repos», un «silence», un «blanc» typographique, *etc.*, qu'il faut «placer quelque part», revient d'après Cornulier à chosifier un élément du vers qui n'est en réalité que le revers *négatif* de l'existence positive des sous-mesures. Il faudrait selon lui concentrer notre attention sur l'endroit et non pas l'envers de la médaille, et comprendre que ce sont les sous-mesures qui déterminent et définissent la césure et non pas le contraire. Il faudrait adopter ce qu'il appelle la «conception minimale de la césure»:

> Suivant cette vue, on a tout dit de la mesure 6-6 quand on a dit qu'elle présentait deux groupes 6-syllabiques; et il est oiseux – du moins pour s'en tenir à ce qui est fondamental – d'ajouter qu'«entre» ces groupes «il y a» quelque chose, une césure. [...] Du point de vue de la perception métrique, qu'est-ce donc que la césure? Ce n'est rien: ce qui est perçu, ce sont les nombres syllabiques des sous-vers; la frontière (césure) entre eux n'«existe» pas plus qu'entre deux chaises, l'«entre-deux-chaises» (1982, p. 82 et p. 89).

Il ressort de ces remarques et de la théorie de Cornulier en général que non seulement l'idée d'une «césure mobile» est-elle inutile dans la description métrique d'un vers, mais encore elle revient à une contradiction

---

[8] Maurice Grammont, *Le Vers français: ses moyens d'expression, son harmonie*, Delagrave, 1904, cinquième édition, 1964, p. 7.

dans les termes.

Le rôle de la césure se précise quand on se rend compte que le statut de «vers» n'est pas, comme on pourrait le croire, un fait intrinsèque ou inhérent. Comme nous le dit Cornulier (1982, p. 37), le vers complexe n'est pas «reconnaissable comme vers individuellement, en soi, [mais seulement], de manière comparative, contextuellement». Autrement dit, le statut de vers se confère de l'extérieur et, au lieu de considérer un vers comme un phénomène isolé, il convient de reconnaître que «le statut des vers est un statut mutuel d'association» (Cornulier, 1982, p, 37). C'est une prise de position qui revient à conférer au *contexte* le rôle central dans la reconnaissance de la métricité ou de l'«a-métricité» d'une suite de syllabes.

Éclaircissons cette théorie en y joignant un exemple à l'appui et en spécifiant le rôle de la césure dans la perception du vers. La suite de douze syllabes qui ouvre le recueil *Poèmes saturniens*, «*Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci*»[9], ne peut être considérée comme «vers» que grâce au contexte d'alexandrins 6-6 dans lequel elle figure. La suite de syllabes est vers seulement dans ce contexte métrique où une équivalence naturelle s'établit entre des séquences syllabiques césurées au même lieu; en d'autres termes, on dira qu'elle est vers par *équivalence métrique* avec ses voisins[10]. Placé, au contraire, dans un contexte métrique de décasyllabes, le même vers ne serait pas métrique, c'est-à-dire ne constituerait pas un vers au sens strict et métrique du terme[11].

Un vers «faux» n'est pas vraiment un vers; du point de vue de la poésie métrique, c'est quasiment de la prose à la place d'un vers. [...] Si on retire le vers faux de sa strophe

---

9 v. 1, «*Les Sages d'autrefois...*», *PS*, p. 57. Tout le poème est écrit en italiques.

10 Il est à noter que dans son *Art poëtique*, Cornulier revient sur la notion d'«équivalence» et s'attache à ajuster la définition donnée dans *Théorie du vers*. Il finit par préférer à ce terme celui de «ressemblance» en notant qu'«il n'y a aucune raison de supposer que la sensibilité aux "équivalences" en "nombres" syllabiques soit autre chose que la perception de la *ressemblance entre des formes temporelles présentant un même aspect de longueur globale*» (1995, p. 29). Il précise encore (p. 29): «La perception des formes, et de leur ressemblance ou de leur différence, n'est pas forcément la perception des nombres, et de leur rapport rationnel d'égalité ou d'inégalité.» Mais si le terme de «ressemblance» est préféré à celui d'«équivalence», Cornulier continue à employer ce dernier «par paresse et commodité» (p. 30) et nous suivons ici son exemple.

11 Tous ceux désireux de suivre dans le détail le raisonnement de Cornulier se reporteront au premier chapitre de *Théorie du vers*, p. 11-67 et également aux pages 21-32 de l'*Art poëtique*.

originelle pour l'insérer dans une strophe de vers de même nombre [syllabique] que lui, il redevient vers; [...] Par conséquent, si on veut à tout prix parler de la mesure d'un vers faux, il faut la déterminer par le contexte par contraste avec lequel c'est un «vers faux» (Cornulier, 1982, p. 37-38).

Au cœur de cette théorie est le fait que, à lui seul, le nombre syllabique total ne permet pas de percevoir ou de reconnaître l'égalité métrique de deux vers complexes. C'est avancer le postulat que le nombre syllabique total n'a aucune «pertinence métrique» (Cornulier, 1982, p. 87). Certes, on ne saurait nier que tous les vers métriquement égaux entre eux ont le même nombre syllabique total, mais il est également vrai, comme nous l'avons déjà vu, qu'à partir du moment où ce nombre dépasse huit, il n'est plus syncrétiquement ou globalement accessible à la perception. Ainsi percevoir l'égalité de deux alexandrins 6-6 ne se fait pas par l'intermédiaire de la reconnaissance du nombre syllabique total, c'est-à-dire 6-6 = 12 = 6-6, d'où 6-6 = 6-6. Plutôt, c'est l'égalité «six syllabes suivies par six syllabes» = «six syllabes suivies par six syllabes» (6-6 = 6-6) qui est sentie et perçue. En d'autres termes, on n'a pas besoin d'un calcul mathématique pour établir que les deux vers ont douze syllabes. Comme le dit Cornulier (1982, p. 84), «une petite machine à calculer» n'est pas un outil indispensable au compteur de syllabes.

Le concept même d'une césure «mobile» rend impossible donc la perception de l'égalité métrique de deux ou plusieurs vers ayant un nombre syllabique total supérieur à huit. Considérons l'exemple suivant: si la seule manière de reconnaître l'égalité métrique de deux décasyllabes 4-6 est de noter l'équivalence de leurs sous-mesures respectives 4-6 = 4-6 (c'est-à-dire reconnaître, indépendamment et en dehors du nombre syllabique global 10, l'égalité de l'équation «quatre syllabes suivies de six syllabes = quatre syllabes suivies de six syllabes»), il faut reconnaître donc comme métriquement *inégaux* un décasyllabe césuré 4-6 et un autre césuré 5-5,

c'est-à-dire deux décasyllabes où la césure aurait été «déplacée»[12]. L'inégalité métrique de ces deux vers est une conséquence inévitable de la fausseté de l'équivalence «quatre syllables suivies de six syllabes = cinq syllabes suivies de cinq syllabes». Les tenants de la césure déplacée nous encourageraient à accepter comme métriquement équivalents ces deux vers, sans toutefois offrir à l'appui aucune explication valable. Les deux vers peuvent bien compter au total un nombre identique de syllabes, mais ce fait est, rappelons-le, inaccessible à la perception en vertu de la loi des huit syllabes. Ainsi admettre une césure mobile revient à créer dans les deux vers des sous-mesures correspondantes de nombre syllabique différent, ce qui rend impossible la perception d'égalité métrique entre les deux vers. Rappelons que c'est uniquement par le nombre syllabique des sous-mesures qu'on peut reconnaître l'égalité de deux vers:

> Les vers français sont vers par égalité mutuelle en tant que formés d'un ou plusieurs groupes de syllabes dont les nombres syllabiques sont égaux un à un, suivant le schéma «ABC = ABC». On parlera de *vers complexes* quand il y a plus d'un groupe par vers (type AB = AB [...]). On parlera de *vers simples* quand il y a un seul groupe par vers (type A = A) (Cornulier, 1982, p. 88).

*

### 1.3 – Définitions du vers: points de vue exométriques et endométriques

La conception cornuliérienne du vers français est une vue *exométrique* ou extrinsèque à opposer à une vue *endométrique* selon laquelle une ligne de syllabes est «vers» grâce aux rapports numériques établis entre ses

---

[12] Il peut être utile de répéter l'éclaircissement suivant de Cornulier (1982, p. 86): «Pour expliquer la perception de l'égalité des 4-6, il n'est besoin de supposer aucune capacité arithmétique particulière; supposons qu'on perçoive successivement une forme jaune, puis une forme rouge; puis de même une forme jaune, puis une forme rouge; et ainsi de suite; si la similitude des formes jaunes en tant que jaunes, et celles des formes rouges en tant que rouges, est perçue, alors on risque fort de percevoir l'égalité des successions binaires de taches, en tant que formées de la succession d'une jaune puis d'une rouge; ainsi, à partir des égalités *jaune = jaune* et *rouge = rouge*, peut être composée l'égalité plus complexe *jaune puis rouge = jaune puis rouge*; le mode de composition n'est alors rien d'autre que la succession dans le temps; plus généralement, à partir d'une égalité A = A et d'une égalité B = B on peut construire une égalité AB = AB; inutile, alors, de supposer qu'à la simple succession (ou à telle autre forme de regoupement s'ajoute une opération telle que, par exemple, l'addition [...].»

composants *internes*, c'est-à-dire ses segments métriques et rythmiques[13]. La perspective endométrique est essentiellement «introvertie»: indépendamment des facteurs extérieurs, elle cherche dans l'enceinte même du vers le potentiel métrique intrinsèque.

Il est étonnant qu'on ait dû attendre Cornulier pour établir clairement le principe selon lequel il faut toujours dire par rapport à quel contexte métrique une suite de syllabes peut être considérée «vers». En parcourant les traités de versification écrits depuis celui de Ténint en 1844, il est parfois difficile de savoir si c'est par mégarde ou à dessein que les auteurs omettent d'insister sur la nécessité de considérer un vers par rapport à un système ou un contexte métrique particulier.

Considérons à titre d'exemple le cas de Banville. Par l'importance qu'il accorde à la fonction de la rime dans le vers[14], le poète-critique semble reconnaître que le vers ne pourrait être un fait isolé, mais devrait s'inscrire dans un contexte phonétique spécifique pour que sa dernière syllabe métrique rime avec celle du vers précédent et / ou suivant. Soit, mais par ailleurs, il n'est suggéré nulle part que c'est essentiellement et prioritairement le contexte métrique qui confère ou enlève le statut de «vers» à une suite de syllabes donnée. Là où Banville se rapproche le plus d'une conception exométrique du vers c'est quand il met en valeur l'apparition d'un vers dans un contexte d'isosyllabisme – nous avons déjà relevé la phrase où il parle d'un «certain nombre régulier de syllabes» (Voir *supra*, p. 5); nous pouvons également attirer l'attention sur sa formulation de ce qui constitue pour lui «la seule règle» de l'art de créer des vers: «La Variété dans l'Unité» (1972 / 1872, p. 11). L'unité serait le *retour* du *même* vers ou du *même* nombre de syllabes dans une pièce donnée[15]; la variété, elle, serait nécessaire «parce que, sans elle, le vers nous berce et nous

---

[13] Nous empruntons les termes «exométrique» et «endométrique» à Cornulier (1982, p. 38, n. 1).

[14] On connaît tous ses mots célèbres: «La RIME [...] est tout le vers. [...] Dans le vers, [...] la RIME est seule et elle suffit» qu'on trouvera dans 1972 / 1872, p. 52.

[15] Remarquons ici que les termes soulignés – «retour» et «même» – signalent une mise en rapport du vers avec son contexte.

endort» (1972 / 1872, p. 11). Mais comme nous avons vu ci-dessus, l'isosyllabisme, c'est-à-dire le retour du même nombre syllabique total n'est pas une garantie de métricité.

Becq de Fouquières (1879, p. 45), quant à lui, souligne parfois l'importance du rôle joué par le contexte dans la définition métrique du vers:

> [L]e rapport le plus simple entre deux grandeurs comme entre deux nombres, c'est celui de 1 à 2. C'est celui qui, d'ailleurs, existe entre le vers et le distique (ou deux vers), son premier multiple, puisque *ce n'est qu'après deux vers que l'unité de mesure a été définitivement saisie par l'oreille.*

Mais il faut dire que la perspective adoptée reste essentiellement endométrique: Becq de Fouquières consacre la plupart de ses énergies à examiner ce qu'il appelle la «constitution *intérieure* du vers» (1879, p. 43) et, ce faisant, semble rétrécir son optique et considérer le vers comme fait isolé. Que les considérations du contexte métrique soient écartées ne surprennent guère car Becq de Fouquières n'hésite pas à proposer des scansions sans même se donner la peine de citer les vers dans leur contexte immédiat. Comme on en jugera d'après les exemples suivants, les scansions proposées sont souvent très discutables:

| | |
|---|---|
| On croit en*ten*-dre un dieu de l'*abî*-me marcher | 4-5-3 (pourquoi pas 6-6?) |
| Dans *l'om*-bre, d'une voix *len*-te psalmodi*ée*. | 2-5-5 (pourquoi pas 6-6?) |

(Becq de Fouquières, 1879, p. 140).

Au XX$^{ème}$ siècle, c'est Jean Mazaleyrat qui avance le plus fortement la vue endométrique, ce qui lui a valu de vives objections de la part de Cornulier (1982, p. 38, n. 1). À tout moment, Mazalyerat met en valeur les rapports entre les segments internes de vers. Pour ne citer qu'un seul exemple: dans le premier chapitre de ses *Éléments de métrique française*[16] que Mazaleyrat scande et analyse comme suit ce célèbre vers de Verlaine:

---

[16] Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Armand Colin, 1965, septième édition 1990.

Plus vague / et plus solu / ble dans l'air 2-4-3

[Cette structure métrique] s'offre [...] le luxe d'une double formule rythmique: ternaire par *rapports successifs de proportion* (2/4) et de *progression décroissante* (4/3), et binaire par regroupement possible des *mesures proportionnelles* en un hémistiche de 6, lui-même de *rapport rigoureux* avec un deuxième hémistiche de 3 (p. 21).

Comme le montrent les termes mis en valeur ainsi que l'absence de toute référence au contexte métrique du vers, l'analyse de Mazalyerat se fonde sur les rapports numériques des segments internes du vers. Dans les remarques suivantes, d'ailleurs suivies d'un exemple très convaincant, mais trop long à reproduire ici, Cornulier (1982, p. 46) objecte que ces rapports ne sont pas pour la plupart saisis ou saisissables par le lecteur moyen.

[*L*]*a seule figure numérique remarquable d'instinct avec certitude et précision semble être celle de l'égalité*. L'inégalité (hors de son contraste avec l'égalité) ne se remarque pas, ou pas avec la même précision suivant ses degrés; cela n'est pas simplement dû au fait que l'égalité est une figure remarquable alors que l'inégalité en général pourrait paraître l'effet du hasard: même des inégalités fortement structurées ne sont pas instinctivement et exactement sensibles[17].

Ce que Cornulier critique surtout dans la théorie de Mazaleyrat, c'est la place secondaire et non-prioritaire dévolue à la vue exométrique; il réprouve particulièrement dans les propos cités ci-dessous la désignation de cette vue comme «éventuelle»:

[I]l faut compléter ici la notion de *structure interne* du vers (= rapport des nombres syllabiques de ses hémistiches et mesures) par celle de *structure externe*, c'est-à-dire par la considération de la série dans laquelle, éventuellement, il prend place (Mazaleyrat, 1990 / 1965, p. 25).

Cornulier insiste tant sur l'importance du contexte métrique immédiat du vers qu'il est facile d'oublier le fait qu'il admet certaines circonstances exceptionnelles, mais pas pour autant négligeables ni rares, où l'on est en droit de se contenter de la forme intérieure d'une ligne de syllabes afin de pouvoir lui conférer le statut de vers.

---

[17] Lire également la mise en garde terminologique de l'auteur que nous présentons brièvement ci-dessus, p. 10, n. 10.

Avant de nous attarder sur un exemple précis, écartons le cas des vers simples. Puisque ces vers sont tous immédiatement perceptibles ou saisissables par le lecteur, en raison de leur nombre syllabique total, il n'y a pas lieu de se tourner vers leur structure interne afin d'établir un rapport d'égalité mutuelle. Une fois cités en contexte d'isosyllabisme, ces vers sont automatiquement métriques. Ce fait important est démontré par Gouvard, qui donne en exemple les octosyllabes suivants de Hugo:

| | |
|---|---|
| Tout génie, élevant sa coupe, | 3-5 |
| Dressant sa torche, au fond des cieux, | 4-4 |
| Superbe, a passé sur la croupe | 2-6 / 2-3-3 |
| De ce monstre mystérieux | 3-5 |

(v. 13-16, «Le Cheval», *Les Chansons des rues et des bois*)[18].

Gouvard dit avec raison que personne ne songerait à contester l'équivalence mutuelle de ces vers, et ceci, malgré le fait que chacun d'eux se construit sur un schéma rythmique différent. Cela montre clairement que l'équivalence des vers de huit syllabes ou moins «ne peut être accentuelle» (1993, p. 49). Ainsi, bien que diversement rythmés, les vers cités, comme tous ceux de nombre syllabique de un à huit inclus, continuent à être métriquement égaux entre eux, puisque le nombre syllabique total est directement saisissable.

Or, dans le cas des vers complexes, l'équivalence métrique n'est plus seulement un fait de nombre syllabique[19]: on a toujours besoin de se référer au contexte métrique immédiat afin de vérifier ou dénier le statut de vers métrique. Mais comment procéder si ce contexte est inexistant, comme c'est le cas pour l'unique vers du poème «Chantre» d'Apollinaire que nous

---

[18] Cité par Jean-Michel Gouvard, «Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin: du vers classique au 12-syllabe de Verlaine», *Langue française*, n° 99, 1993, p. 49.

[19] Ne voulant pas entrer dans le détail minutieux de la théorie de Cornulier, d'ailleurs mieux présentée et expliquée par l'auteur lui-même (1982, p. 11-117), nous affirmons ici une évidence pertinente de sa théorie: si dans un poème de quatre strophes de vers décasyllabiques, les vers se scandent comme suit: 5-5/5-5/5-5/4-6 // 5-5/5-5/5-5/4-6, *etc.*, il n'est pas du tout question que le dernier vers de chaque strophe serait exclu comme amétrique. Ces vers en fin de strophes se font écho et exercent à eux-mêmes une pression métrique telle au sein du texte que le lecteur s'attend à lire un 4-6 et non pas un 5-5 en fin de strophe.

citons ici?

> Et l'unique cordeau des trompettes marines
>
> («Chantre» dans *Alcools*, Poésie Gallimard, p. 36).

En lisant ce vers, on n'hésiterait pas à le qualifier d'alexandrin binaire rythmé 3-3-3-3 et césuré 6-6. On ne croit pas exagérer en disant que le lecteur de poésie ne songerait jamais à mettre en doute la métricité de cette suite de douze syllabes, pas plus qu'il ne remettrait en question la métricité des octosyllabes diversement rythmés et cités ci-dessus (*supra*, p. 16). Pourtant, nous sommes en présence d'un «vers [qui] frappe précisément par le défi qu'il jette à la règle» (Cornulier, 1982, p. 43), c'est-à-dire la règle qui dénie le statut de vers à toute suite syllabique en dehors d'un contexte métrique spécifique.

C'est pour rendre compte de ces vers «évidemment» métriques, quoique dépourvus de contexte métrique immédiat (contextuellement «orphelins») que Cornulier étend la notion de «contexte» pour inclure ce qu'il appelle les «modèles culturels» (1995, p. 77). Le théoricien suggère avec vraisemblance qu'à force de lire des centaines de vers métriques de structure similaire, le lecteur commence à reconnaître *hors contexte* les formes les plus communes du vers en question, comme le 4-6 ou le 6-6. Autrement dit, le lecteur reconnaît «la conformité possible de [telle suite de syllabes] à un modèle qu'il connaît par ailleurs» (1995, p. 77). Il s'est formé dans son esprit une sorte de réservoir de structures métriques qui, en cas d'urgence, peut faire office de contexte métrique immédiat[20].

Ainsi, un vers isolé, comme celui de «Chantre», à défaut d'être métrique par équivalence contextuelle, peut néanmoins l'être par

---

[20] Nous signalons la précision suivante apportée par Cornulier (1982, p. 42): «Pourquoi ce phénomène n'affecte-t-il pas un vers simple aussi répandu que le 8-syllabe? C'est vraisemblablement parce que les vers complexes, largement représentés dans la tradition, et par là présents à l'esprit, ne sont qu'une petite partie de vers complexes possibles: une suite 4-6 ou 6-6 correspond à une sélection opérée par la tradition métrique; alors qu'un nombre unique, qu'il soit 8, 7, 6 ou 5, *etc.*, est à lui seul insignifiant; car ces nombres perceptibles sont extrêmement rares [...] en sorte que chacun d'entre eux est d'une extrême banalité dans le désordre de la prose.»

«équivalence culturelle». Cornulier (1995, p. 77) signale qu'il existe dans toute tradition poétique des «modèles culturels ou *stéréotypes* immédiatement reconnaissables hors contexte» qui constituent autant de «formes fixes» (1982, p. 41). Dans la tradition française, on comptera parmi les stéréotypes métriques l'alexandrin 6-6 et les décasyllabes 4-6 et 6-4. Ainsi, le vers, à force de répéter une structure bien connue et reconnue, conquiert une autonomie propre et facilite sa reconnaissance même dans un contexte de prose:

> C'est l'imprégnation culturelle, et elle seule, qui peut faire d'un vers isolé dans la prose, non vers contextuellement, un vers, par égalité culturelle; un 4-6 ou un 6-6, dans une tradition déterminée, est une espèce de forme fixe (Cornulier, 1982, p. 42).

Cornulier souligne toutefois que le principe d'équivalence contextuelle reste toujours le plus important:

> [I]l paraît clair que dans la poésie française classique le principe fondateur du mètre, et sa justification de loin la plus constante, est l'équivalence contextuelle. Reconnaître cela n'est pas nier l'éventuelle pertinence de la conformité à un «modèle»; c'est la remettre à sa place (1995, p. 78).

Il existe toutefois des suites syllabiques qui, tout en se présentant comme vers, ne sont ni contextuellement étayés ni ne correspondent à aucun stéréotype ou forme fixe:

| | |
|---|---|
| Et les jeunes sont morts après avoir langui | 6-6 |
| D'un sort qu'on croyait parti d'où, jeté par qui? | 2-6-4? / 5-3-4? |
| Dans les champs ravagés la terre diluée | 6-6 |
| Comme une pire mer flotte en une buée. | 6-6 |

(v. 43-46, «Paysage», *A*, p. 442).

Le deuxième vers peut bien correspondre à un schéma 8-4, mais rien ne dit que le lecteur saisisse l'équivalence de ce vers et de l'alexandrin 6-6, du moins à l'occasion d'une première lecture. Ce qu'il perçoit aisément pourtant c'est la présence de la rime qui lie ce deuxième vers au premier et confirme donc l'unité formelle du distique. On notera également que la rime «langui / qui» est, en l'occurrence, faible, frisant l'assonance. Ce n'est

peut-être pas un accident que Verlaine, tout à ses recherches prosodiques, isole le mètre (la césure) et la rime comme les deux éléments du vers pour lui les plus importants:

> Mon Dieu, j'ai cru avoir assez brisé le vers, l'avoir assez affranchi, si vous préférez, en déplaçant la césure le plus possible, et quant à la rime, m'en être servi avec quelque judiciaire pourtant, en ne m'astreignant pas trop, soit à des pures assonances, soit à des formes de l'écho indiscrètement excessives. (Verlaine, *Critique des* Poèmes saturniens, *ŒC I*, p. 1074).

On oublie souvent que les libertés poétiques permises depuis le romantisme ne sont toutes d'ordre métrique et que la poésie hugolienne et plus particulièrement la poésie parnassienne, en renouvelant l'emploi de la rime, pose le problème du rôle de la rime dans la définition du vers. Si Boileau ne voit dans la rime qu'«une esclave» qui doit «obéir»[21], Ténint (1844, p. 101) y reconnaît «le seul générateur du vers français»; Banville ira encore plus loin, n'hésitant pas à y consacrer deux chapitres de son *Petit Traité de versification* et en réduisant tout le vers à l'effet produit par la rime: «*On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime*, et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poète» (1972, p. 53)[22]. Pareillement, on notera que Becq de Fouquières, après s'être exprimé sur la rime dans le deuxième chapitre de son livre, n'hésite pas à accorder deux chapitres supplémentaires à l'assonance et à l'allitération, reflétant en cela la préoccupation de son temps avec le rôle de la rime dans le vers.

Avec la poésie de Verlaine où la rime – «ce bijou d'un sou» (v. 27, «Art poétique», *JN*, p. 327) – est constamment minée et suite à l'avènement du vers libre qui souvent ignore la rime ou la réduit à de simples assonances, cette dernière est mise à rude épreuve. Tout récemment encore, le rôle de la rime a suscité de vives polémiques[23]: Cornulier se dresse contre toute une

---

[21] «La rime n'est qu'une esclave, et ne doit qu'obéir» dit Boileau au vers 30 de *L'Art poétique* (1674). Voir p. 190 de l'édition Hachette intitulée *Poésies et extraits des œuvres en prose* et publiée en 1907.

[22] Voir également ci-dessus p. 13, n. 14.

[23] Pour un excellent résumé de cette polémique ainsi que des aperçus révélateurs sur les principaux sujets de dispute, on consultera avec profit le chapitre «The Metrical Status of Rhyme» dans Clive Scott, 1988, p. 130-145.

tradition en affirmant que le rôle de la rime «est nul, ou pratiquement nul, dans la reconnaissance exacte de l'égalité des vers justes, c'est-à-dire de la mesure» (1982, p. 22).

Est-t-on passé d'un extrême à l'autre? Rappelons que même si Verlaine a voulu libérer le vers des entraves de la rime, il n'en a pas moins défendu sa nécessité dans le vers moderne[24]. Pourquoi? Peut-être a-t-il senti que la rime pourrait servir de béquille dans le cas où les mesures de vers sont difficilement perceptibles ou saisissables, ce qui est sans doute le cas du troisième vers cité ici:

| | |
|---|---|
| S'agissait de me voir, de m'interviewer | 6-6 |
| Pour, la province, | 4 |
| Apprendre ce que pouvait agir et rêver | 2-5-5? |
| Ce moi si mince. | 4 |

Il serait impensable de scander le deuxième alexandrin en 6-6 ou en 4-4-4 – les seules scansions qui permettraient d'établir une équivalence contextuelle entre les quatre vers cités. Puisque la scansion 2-5-5 – la seule que nous croyons probable – ne fait pas partie de notre «réservoir» culturel, il est évident que la mesure globale du vers est fuyante et risque de se perdre à l'oreille dans l'hétérométrie de la strophe. Pourtant la présence de la rime en fin de vers qui lie du moins phoniquement les premier et troisième vers, peut confirmer que la suite de syllabes «Apprendre ce que pouvait agir et rêver» se prétend «mesure»; autrement dit la rime, en l'absence d'une forte ponctuation syntaxique ou d'une pression métrique contextuelle ou culturelle très claire, peut signaler la fin d'une mesure globale dont l'équivalence métrique avec ses voisins est uniquement théorique et ainsi

---

[24] En mars 1888, Verlaine écrira dans les colonnes du *Décadent*: «Rimez faiblement, assonez si vous voulez, mais rimez ou assonez, pas de vers français sans cela.» L'article est reproduit dans son intégralité dans *ŒC II*, p. 696-701. Un mois seulement après la publication de son «Art poétique» où on croit lire une attaque contre la rime, Verlaine écrira: «D'abord, vous observerez que le poème en question est *bien* rimé. Je m'honore trop d'avoir été le plus humble de ces Parnassiens tant discutés aujourd'hui pour jamais renier la nécessité de la Rime dans le vers français.» Phrases citées par Jacques-Henry Bornecque, «Poème et poétiques: l'art poétique de Verlaine», dans *Dialogues*, n° 4: Questions de poésie, Istamboul, 1956, p. 13-30, (p. 28). Rappelons également la strophe suivante: «Il est vrai que je reste dans ce nombre / Et dans la rime, un abus que je sais / Combien il pèse et combien il encombre, / Mais indispensable à notre art français», *ÉP*, II, II, p. 854.

impossible à saisir.

Si, en lisant les vers suivants d'Émile Verhaeren (cité par Cornulier 1982, p. 105, n. 2), on peut déceler :

| | |
|---|---|
| Par un pauvre sentier perdu sur un abîme, | 6-6 |
| Ivres de joie et d'avenir, n'écoutent pas | 4-4-4 |
| Les souvenirs chanter dans les maisons d'en bas. | 6-6 |

on peut être également saisir la possibilité de la scansion:

| | |
|---|---|
| Par un pauvre sentier perdu sur un abîme, | 6-6 |
| Ivres de joie et d'avenir, | 8 |
| n'écoutent pas les souvenirs | 8 |
| chanter dans les maisons d'en bas. | 8 |

cela dépend nécessairement de la présence de la «rime» entre «avenir» et «souvenir», laquelle peut suggérer en dehors de toute égalité numérique la présence d'une mesure globale de huit syllabes. La même affirmation serait difficilement défendable en l'absence de cette rime:

| | |
|---|---|
| Mais ceux, ceux qui gagnent de loin les cimes, | 6-6 |
| Par un pauvre sentier perdu sur un abîme, | 6-6 |
| Ivres de joie et d'avenir, | 8 |
| n'écoutent pas les *voix connues* | 8 |
| chanter dans les maisons d'en bas. | 8 |

(C'est nous qui réécrivons le quatrième vers).

*

### 1.4 – Définitions et questions

Reste deux choses à faire: dans un premier temps présenter et préciser quelques faits de terminologie, et deuxièmement montrer la nécessité d'une nouvelle étude de l'œuvre de Verlaine.

Nous avons vu, en examinant les notions «rythme» et «mètre», à quel point l'imprécision terminologique peut mener à des idées fausses en ce qui

concerne le vers, sa structure et son fonctionnement. C'est pourquoi il convient de nous mettre d'accord sur la signification exacte d'autres termes qui seront employés à maintes reprises au cours de cette étude.

Quand nous disons qu'un vers *se mesure* ou *est mesuré* de telle ou telle façon, nous entendons que ses «sous-vers» composants peuvent se disposer différemment. Par exemple, nous dirons que le vers suivant:

> *Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci*
>
> (v. 1, «*Les Sages d'autrefois…*», *PS*, p. 57)

se mesure 6-6 ou *a la mesure* 6-6. Pareillement un vers de dix syllabes peut se scander, selon l'exemple, 4-6, 6-4 ou 5-5. Le *mètre* ou la *mesure* d'un décasyllabe est 10, d'un alexandrin est 12 et d'un octosyllabe est 8; le mètre compte le nombre de voyelles *métriques* dans un vers[25]. Nous appellerons *sous-mesures* les mesures que renferme une mesure complexe; quelquefois par commodité on les nomme tout simplement des mesures, parfois encore *des segments métriques*. L'*hémistiche* veut dire la moitié de l'alexandrin; il ne faut pas confondre l'hémistiche et la sous-mesure associée: celle-ci contient toujours et sans exception six syllabes; l'hémistiche, lui, a un nombre variable de syllabes[26]. Parfois, on généralisera l'emploi du terme *hémistiche* pour comprendre tout sous-vers de six voyelles métriques, même si cette mesure fait partie d'un autre vers, comme le décasyllabe par exemple (4-6). On dira également que le vers cité ci-dessus *se rythme* ou

---

[25] Comme me le signale Benoît de Cornulier dans une lettre du 8 juillet 1998, l'alexandrin, par exemple, contient un nombre variable de syllabes et de voyelles, mais il contient toujours douze syllabes ou voyelles métriques. Si la dernière syllabe contient un «e» muet, cette syllabe ne compte pas dans la mesure du vers, mais il n'est pas question de dire qu'elle n'existe pas. Seulement elle est «hors-mesure», «surnuméraire» ou «extra-métrique» (voir Cornulier, 1995, p. 32); en d'autres termes, elle est métriquement non-pertinente. L'«e» muet est «élidé» quand il précède une voyelle ou un «h» muet, comme dans le vers: «*Lir(e) au ciel les bonheurs ainsi que les désastres*» (v. 3, «*Les Sages d'autrefois…*», *PS*, p. 57). Dans son *Dictionnaire de poétique*, Livre de poche, 1993, p. 59, Michèle Aquien nous dit qu'«on appelle apocope l'annulation prosodique d'un *e* final non élidable». Les apostrophes marquent les deux voyelles apocopes dans le vers suivant écrit par Verlaine: «Je m'suis marié le cinq ou l'six», (v. 1, «Faut hurler avec les loups!!», hors recueil, p. 295). Non seulement cette voyelle ne compte-t-elle pas dans la mesure, mais encore elle est absente ou inexistante. Cornulier (1995, p. 37-38) nous met en garde contre la confusion de ces termes: «Et la notion de voyelle (et syllabe) en surnombre, *hors-mesure*, ne devrait pas être confondue avec celle de voyelle *élidée*, car ce sont deux choses différentes que d'être hors de la mesure (pouvant «compter» à ce titre), et de n'être nulle part («comptable» à aucun titre).»

[26] Voir la note précédente.

*est rythmé* 2-4-3-3; cela marque la place des accents rythmiques dans le vers. Parfois, encore par commodité et dans un désir de fournir par la plus brève formule possible le maximum de renseignements, on regroupera comme suit les scansions métrique et rythmique: (2-4)-(3-3). Le *rythme métrique* (6-6) marque la place des accents toniques; le *rythme syntaxique* (2-4-3-3), la place des accents rythmiques.

Nous adopterons également les remarques suivantes de Cornulier:

> Il est [...] doublement trompeur de parler, dans les traités de métrique, du *décasyllabe* (ou du *10-syllabe*) exactement comme on parlerait de l'*octosyllabe*, et d'utiliser ces deux étiquettes sur le même plan: 1) parce que le nombre 10 n'est pas métrique (n'étant pas sensible) dans le 10-syllabe, alors que le nombre 8 est sensible et métrique dans le 8-syllabe [conséquence de la loi des huit syllabes]; 2) parce que dire, comme on le fait souvent, «*le* décasyllabe», pour dire ensuite qu'«il» se coupe tantôt en 4-6 et tantôt en 5-5, c'est parler, sous la même étiquette, de deux mètres [ou «mesures»] différent[e]s, comme si on disait «*le* 7-ou-8 syllabe» pour dire qu'«il» a tantôt 7 syllabes comme dans: *Blanche fille aux cheveux roux* (Baudelaire), et tantôt 8 comme dans: *Le bruit des ailes du silence* (Saint-Amant) (Cornulier, 1982, p. 88, n. 1).

Les notions de *vers fondamental* et de *vers d'accompagnement* s'avéreront utiles dans l'analyse des vers français. Nous en fournissons les définitions suivantes: un vers fondamental comme le 4-6 peut apparaître plusieurs fois dans un poème sans être associé à d'autres mesures, par exemple 5-5 ou 6-4; un vers d'accompagnement, considéré comme métriquement équivalent à un vers fondamental, apparaît *toujours* «en compagnie» d'un autre vers: c'est par exemple le cas du vers 6-4[27]. Le vers 6-4 est traité comme métriquement égal au vers 4-6, parce que d'un vers à l'autre la longueur des sous-mesures est identique, seule leur disposition est changée. Pourtant ni 4-6 ni 6-4 seraient métriquement égaux au décasyllabe 5-5.

Concluons cette rapide mise au point terminologique en précisant le sens attribué à trois autres termes qui seront centraux à notre étude. Le terme «enjambement» sera employé pour décrire le phénomène du

---

[27] Voir les définitions de Cornulier, 1982, p. 98. Notons ici la définition suivante (Cornulier, 1995, p. 261): «Lorsque, dans un poème, des vers d'une forme X sont parfois remplacés par des vers d'une forme Y comme si la forme Y était équivalente à la forme X, la forme X peut être dite *fondamentale*, et la forme Y, *d'accompagnement*.»

débordement par delà les limites externes du vers d'une structure syntaxique et / ou grammaticale. Les mots «débordés» dans le vers suivant seront désignés «rejet», dans un vers précédent, «contre-rejet». Quand le segment syntaxique / grammatical se balance de part et d'autre de la fin de vers de façon à ce qu'on ne puisse parler ni de rejet ni de contre-rejet, on se contentera de citer les segments et de parler du phénomène d'enjambement[28]. Le terme de «versification» se référera à l'étude de la forme, la structuration, la disposition et le fonctionnement du vers. Cette acception est comparable à celle décrite par Jean Molino et Jöelle Gardes-Tamine[29]. En dernier lieu, nous emploierons le terme «prosodie», non pas dans son acception linguistique et restreinte, mais pour désigner l'ensemble des règles relatives à la versification adoptée par un mouvement ou une école poétique ou par un poète ou un ensemble de poètes particuliers. On pourrait ainsi parler d'une prosodie romantique, d'une prosodie parnassienne ou symboliste. Dans cette acception, la prosodie se référera ainsi à la mise en œuvre des règles adoptée par un certain poète ou groupe de poètes.

Nous savons aujourd'hui, grâce aux recherches récentes, que les arguments en faveur de la césure mobile reposent sur une appréhension douteuse du vers, et que Banville, en identifiant vers et rime, a peut-être trop exagéré l'importance de la rime[30]. Nous sommes également en mesure d'identifier les étapes les plus importantes de la révolution métrique du XIX$^{ème}$ siècle non pas en fonction des goûts et de la propagande des poètes et faiseurs de règles, mais par rapport à ce qui allait constituer l'avenir de la

---

[28] Jean Mazaleyrat (1990 / 1965, p. 119-130) signale l'imprécision générale à noter dans l'usage du terme enjambement.

[29] On lit dans leur *Introduction à l'analyse de la poésie*, t. I, PUF, édition 1992, p. 26: «Le terme de "versification" est pour nous un terme générique. La versification est l'étude de tous les types de structuration du vers, qu'il s'agisse de la structure interne ou de l'arrangement des vers entre eux, qu'il s'agisse des mesures fixes et conventionnelles qui définissent chaque type de vers, comme les deux hémistiches de l'alexandrin, ou des groupements syntaxiques et rythmiques isolés par des coupes.» Toute référence ultérieure renvoie à cette deuxième édition du livre.

[30] Rappelons la formule: «La RIME [...] est tout le vers. [...] Dans le vers, [...] la RIME est seule et elle suffit» (1972 / 1872, p. 52).

poésie au cours de notre siècle. Dans cette optique, le phénomène du vers libre se distingue comme un des apports les plus remarquables de la deuxième moitié du XIX$^{ème}$ siècle à la versification française. Ce qui est en jeu dans l'emploi du vers libre, c'est la remise en question des rôles de la rime et de la mesure dans la poésie. En particulier, on notera que le rythme commence à rattraper, voire à dépasser, le mètre en tant qu'intérêt fondamental du vers.

Ce sont précisément ces thèmes qui sont au centre des préoccupations de la poésie de Verlaine: l'assagissement de la rime qui va de pair avec une subversion du cadre métrique dans lequel apparaît le vers. En y retrouvant des segments syllabiques qui ne sont pas intrinsèquement mesures, mais ont besoin de justifier leur statut, le lecteur est témoin des premiers affaiblissements du sens *métrique* du vers français et découvre les ressorts des recherches prosodiques de l'ère moderne.

Rappelons que l'histoire du vers français a isolé les mesures de quatre et de six syllabes comme les plus communes et, donc, les plus importantes. La «sur-mesure» par excellence de la prosodie française – l'alexandrin traditionnel (6-6) –, l'alexandrin romantique (4-4-4) et le décasyllabe (4-6, 6-4), c'est-à-dire tous les vers complexes les plus fréquemment employés se construisent à partir de ces sous-unités. Ces mesures fondent la stabilité et la sûreté du vers métrique et, par conséquent, les groupes de syllabes ont tendance à vouloir s'organiser en multiples de 4 et de 6. Autrement dit, il existe toujours une forte pression, parfois contextuelle et d'autres fois culturelle, en faveur de la stabilité représentée par les mesures de 4 et de 6 syllabes. Il en découle que la mesure intermédiaire, c'est-à-dire celle de cinq syllabes est fondamentalement instable. En fait, puisqu'elle est sujette à une pression doublement négative correspondant à celles, positives, des mesures de quatre et six syllabes, la mesure de cinq syllabes est une «anti-mesure» et constitue un *reniement* du système métrique français.

C'est pourquoi dans les pages qui suivent, nous nous arrêterons

souvent sur la prédilection verlainienne pour la «mesure» de cinq syllabes ainsi que pour certains mètres impairs, qui en tant que formes très peu représentées dans la tradition et ainsi très faiblement codifiées, constituent un matériau idéal pour celui qui se livre à un travail de remise en question des fondements de la tradition prosodique.

Nous noterons à maintes reprises qu'une telle subversion n'implique pas nécessairement la destruction complète des modèles et conventions anciennes et ne devrait pas être envisagée comme une agression du vers venue de l'*extérieur*. Au contraire, on verra que le vers est assiégé essentiellement et en priorité de l'*intérieur*.

**

# 2. – Ambivalence, ambiguïté et indécidabilité

*Ici je fais des vers, de la prose, et de tout*

Verlaine,
v. 13, l, *DL*, p. 828.

## 2.1 – L'ambivalence rythmique («et...et...») et le vers comme «hyperstructure»

Tout vers est le théâtre d'une interaction complexe de plusieurs systèmes: le rythme, le mètre, la sémantique, la phonique, *etc.* Or, tous sont des systèmes *interdépendants* dans la mesure où ils ne peuvent être séparés lors de la lecture: toute leur force ne se libère, ne se fait pleinement sentir que dans le contexte d'une interaction mutuelle. On aborde donc le vers comme un tout complexe à prendre ou à laisser comme une unité – on ne peut choisir d'ignorer certains de ses composants tout en se laissant porter par d'autres. Le vers est une structure complexe, une structure de structures – pour ainsi dire une *hyperstructure* – où se rencontrent, s'harmonisent ou se heurtent selon le cas, les divers systèmes déjà mentionnés.

Depuis l'époque classique, la poésie française a été dominée par l'alexandrin. Néanmoins la structure du vers au XIX$^{ème}$ siècle pouvant radicalement différer de celle du XVII$^{ème}$ siècle, on pourrait désigner par deux noms différents les vers des deux époques. La complexité de la structure interne de l'alexandrin en particulier, et du vers en général, reste cachée à l'époque classique, puisque, pour la plupart, ses diverses composantes se complètent l'une l'autre[1]. Ainsi le rythme et le mètre, allant de pair, s'accordent parfaitement et mettent en lumière, au moyen de leurs accents respectifs, les mêmes syllabes. Sous cet angle, le vers traditionnel

[1] Boileau (1907 / 1674, p. 225, v. 105-106) résume la concordance syntaxico-métrique du vers classique par les vers célèbres: «Que toujours dans vos vers, le sens, coupant les mots, / Suspende l'hémistiche, en marque le repos».

est un *vers de consensus*. L'alexandrin tétramètre nous en fournit un cas exemplaire: les systèmes rythmiques et métriques soulignent tous les deux les sixième et douzième syllabes du vers de sorte que les deux systèmes se superposent presque imperceptiblement.

Au XIX$^{ème}$ siècle, pourtant, le vers se désagrège et devient le champ de bataille de ses divers systèmes composants, en particulier le rythme et le mètre. Le changement, bien sûr, ne se fait pas d'un seul trait, mais il correspond plus ou moins avec l'apparition, d'abord timide, de l'alexandrin ternaire.

On sait déjà que la scansion 4-4-4 n'apparaît d'abord que comme un choix de lecture, rendu possible par l'affaiblissement, mais *non pas* la disparition de la césure médiane – pierre de touche du vers traditionnel. C'est à partir du romantisme et de la poésie de Victor Hugo en particulier, qu'on perçoit des vers qui peuvent se scander aussi plausiblement 6-6 ou 4-4-4. Ainsi:

D'où part la strophe / ouvrant // ses ail / es dans les cieux[2]. (4-2)-(2-4) / 4-4-4

Cornulier propose que l'analyste de vers se défasse de sa manie de conférer de façon dogmatique *une* scansion à tout vers et reconnaisse que certains vers peuvent habiter *deux* schémas rythmiques aussi plausibles l'un que l'autre. La suggestion revient à dire qu'il faut cultiver une perception qui prendrait en compte la complexité rythmique de certains vers. Selon lui, il ne s'agit pas tant de reconnaître que le vers cité peut se scander ou 6-6 ou 4-4-4, que de capter dans un seul coup d'œil toute sa complexité rythmique en le scandant 6-6 *et* 4-4-4. Il s'agirait plutôt de percevoir dans le même vers la coexistence de deux schémas rythmiques, au prime abord, contradictoires, et de représenter cette double structure au niveau de la scansion.

---

[2] Vers hugolien cité par Cornulier (1982, p. 194). Le vers cité est le soixantième du poème «Ce siècle avait deux ans...» des *Feuilles d'automne* (1831), dans *Poésie*, t. I, Seuil, coll. L'Intégrale, 1972, p. 277, où pourtant il se lit: «D'ou *part* la strophe ouvrant ses ailes dans les cieux» (nos italiques).

Selon Cornulier, ces alexandrins à césure médiane affaiblie, reposent sur une *ambivalence rythmique*, et pourraient être représentés de la façon suivante: 6-6 x 4-4-4. Précisons que l'ambivalence notée est fonction de la tension née de la superposition de deux rythmes (l'un métrique et l'autre syntaxique) qui ne s'accordent pas. Il n'est jamais question de «corriger» une des scansions 6-6 ou 4-4-4 afin de «résoudre» la tension perçue. Au contraire, il s'agit d'aiguiser nos pouvoirs d'appréhension du vers pour être en mesure de décrire le vers amplement, dans toute sa complexité rythmique, et de le scander *et* 6-6 *et* 4-4-4. Il faut se débarrasser des vieilles habitudes et admettre que chacune des deux scansions est également valable *dans sa propre logique*. Dernière mise en garde: Cornulier (1982, p. 105) précise que l'idée d'ambivalence rythmique n'implique pas un nivellement des coupes métriques et rythmiques dans le vers: il s'agirait au contraire de reconnaître leur présence individuelle tout en respectant leur différence et en jouissant de leur interaction.

Que l'ambivalence commence à jouer un rôle important dans la versification française ne devrait pas nous surprendre. L'idée d'ambivalence répond en fait à un besoin profond de l'esprit, comme le montre l'histoire du développement des idées. Les certitudes qui caractérisaient la société classique se sont avérées mal fondées et ont fait place au cours des siècles à des incertitudes, à des constats de la limite de la connaissance et de l'impuissance humaine. L'homme commence à accepter que son monde est régi et défini par des bornes et des incertitudes. L'inconnu et l'inconnaissable sont désormais des forces avec lesquelles il faut compter. C'est pourquoi nous nous permettons de citer Marc Augé dont les propos sont énoncés dans le contexte de l'anthropologie, mais restent néanmoins pertinents à l'application dans le domaine de la versification:

> Dans tous les cas le diagnostique d'ambivalence s'applique à *la coexistence de deux qualités*, même si, dans le domaine de jugements de vérité, il n'y a d'ambivalence que parce que *les points de vue se déplacent* ou que *les échelles changent* [3].

[3] Marc Augé, *Le Sens des autres*, Fayard, 1994, p. 54-55.

L'idée d'ambivalence rythmique reste théorique ou au mieux cachée dans la plupart des vers traditionnels, puisque le mètre et le rythme sont synchroniques, se soutiennent et sont «concordants», pour emprunter un terme à Mazaleyrat (1990, p. 117). Ainsi le vers traditionnel est de facture très précise et très claire: sa structure, doublement confirmée – syntaxiquement et métriquement –, n'est pas assujettie aux tensions impliquées par l'idée d'ambivalence rythmique. Toutefois, dans les alexandrins produits à partir du milieu du XIX$^{ème}$ siècle, où la possibilité d'un vers ternaire commence à se faire sentir, il est de plus en plus évident que les deux systèmes sont souvent antagonistes, ou *discordants*: le vers se trouve soumis aux tensions bi-directionnelles de la syntaxe et du mètre.

Les vers ambivalents révèlent ainsi, à travers cette tension mètre-syntaxe, la nature hyperstructurelle du vers où divers systèmes se superposent. Comme le suggère Cornulier à propos de la poésie hugolienne, il serait erroné de prétendre que le vers ambivalent *remplace* le vers traditionnel au XIX$^{ème}$ siècle; en fait, la structure du vers ambivalent n'est qu'une variation de celle du vers traditionnel:

> Est-ce donc qu'une sorte de séquence périodique intempestive à base de 4 [syllabes] vient ici se substituer – exceptionnellement – à un élément de la séquence de période 6-6? Une étude d'ensemble de la poésie de Hugo et de son époque favoriserait plutôt l'idée qu'une forme en quelque sorte endométrique 444 vient ici se superposer à la forme exométrique 66 plutôt qu'elle n'en dispense (Cornulier, 1982, p. 82).

Même idée chez Jean-Marie Guyau qui loue les virtualités, le charme, et même la supériorité des vers ambivalents:

> Aussi le vers de V. Hugo [...] est-il supérieur au vers de Boileau, parce qu'il renferme deux harmonies de nombres au lieu d'une seule, et concentre pour ainsi dire le charme de deux vers en un. [...] Donc, le «vers romantique» et le «vers classique», si souvent opposés par nos poètes, ne font qu'un; l'alexandrin, tel que l'a conçu V. Hugo n'est pas un vers nouveau, c'est le vers classique arrivé à son plein développement et possédant la plus grande complexité rythmique sans avoir rien perdu de son nombre ni de sa mesure[4].

*

[4] Jean-Marie Guyau, «L'esthétique du vers moderne», *Revue philosophique*, n° 17, 1884, p. 179-204, 258-275, (p. 203-204).

### 2.2 – L'ambiguïté rythmique («ou...ou...») ou la notion de choix

Cornulier fait la distinction entre l'ambivalence rythmique, concept impliquant une perception complexe mais unique du vers, et l'idée d'*ambiguïté rythmique* où le vers présente des choix de lecture qui *ne* sont *pas* à saisir simultanément, mais représentent au contraire des options mutuellement exclusives. Il évoque dans le cas d'ambiguïté rythmique une «forme admettant 2 interprétations rythmiques, et même qu'on rythmerait effectivement de 2 manières, *mais au choix ou successivement, et non à la fois*» (1982, p. 105), comme c'est le cas pour l'ambivalence rythmique.

Cette distinction théorique *a priori* acceptable est toutefois brouillée par l'exemple qu'analyse Mazaleyrat et auquel Cornulier nous renvoie[5]. Voici le vers scandé par Mazaleyrat:

| | |
|---|---|
| Les dieux dressés // voyaient grandir // l'être effrayant. | 4-4-4 |
| Les dieux dressés / voyaient // GRANDIR / l'être effrayant. | (4-2)-(2-4)[6] |

L'enjeu des deux scansions est analysé dans les propos suivants de Mazaleyrat auquel Cornulier fait référence:

> Dans le premier cas, c'est le mouvement [de recul effaré qui caractérise la réaction des dieux devant «l'être effrayant»] qui est suggéré par le rythme, dans le second, c'est l'impression qu'il produit. [...] Il ne s'agit pas simplement [...] de mettre en valeur un mot. [...] Car tout rythme porte en lui un trésor d'évocations, de mouvements, de sentiments, qu'il appartient au lecteur de faire briller en pleine lumière, trop heureux si, comme ici, le poète permet encore, en lui laissant la possibilité de choix de l'éclairer sous deux angles, c'est-à-dire d'en jouir deux fois (Mazaleyrat, 1966, p. 334).

Cornulier semble suggérer que le concept d'ambiguïté rythmique n'est pas très éloigné de celui d'«éclairer» un vers «sous deux angles», d'y voir «une possibilité de choix» et de pouvoir en «jouir deux fois». La spécificité

---

[5] Cornulier nous renvoie à l'article de Mazaleyrat: «Aux limites de deux formes métriques: rejet interne et rythme ternaire dans l'alexandrin de Victor Hugo», *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 4, 1966, p. 333-338. La discussion à laquelle Cornulier fait référence se trouve aux p. 334-335.

[6] v. 689 de «Satyre IV. L'Étoilé», *La Légende des siècles* (1859), première série, dans *Poésie*, t. II, Seuil, coll. L'Intégrale, 1972, p. 101. Mazaleyrat (1966, p. 334) écrit en majuscules le terme «GRANDIR» pour indiquer qu'il s'agit d'un terme rejeté dans le deuxième hémistiche du vers, et qui prend par là une insistance augmentée.

de l'ambiguïté rythmique, c'est-à-dire l'aspect mutuellement exclusif des choix rythmiques présentés, n'est nullement représentée cependant par un vers qui, du point de vue formel, est exactement le même que le vers suivant déjà cité (*supra*, p. 28) en tant que vers rythmiquement *ambivalent*:

D'où part la strophe ouvrant ses ailes dans les cieux (4-2)-(2-4) x 4-4-4.

Ne pourrait-on pas être *simultanément* sensible aux deux structures rythmiques superposées dans le vers cité et analysé par Mazaleyrat, et tout effet d'ambiguïté ne se borne-t-il pas en fait aux *effets sémantiques* produits par les deux scansions et décrits par Mazaleyrat? Et même dans ce dernier cas, ne pourrait-on affirmer que ces effets sémantiques soient des phénomènes mutuellement exclusifs?

Quoi qu'il en soit, il est certainement vrai que Cornulier ne tente pas de nous expliquer ici la distinction. L'idée d'ambiguïté rythmique ne fait pas partie de son argument central, qui est de montrer la façon dont l'alexandrin ternaire commence à être perçu comme étant *métriquement* équivalent à l'alexandrin classique à césure médiane.

Il faut attendre *Art poëtique* en 1995 pour que l'auteur approfondisse et éclaircisse sa pensée sur l'ambiguïté rythmique[7]. Dans un premier temps, Cornulier met en lumière le rôle non-négligeable joué par la disposition typographique dans l'établissement et la reconnaissance du rythme d'une séquence syllabique donnée. Citant Laforgue, qui dans une lettre à Gustave Kahn en 1886, écrivait que le rythme «arrive [un peu] par la syntaxe» (1995, p. 14), Cornulier suggère que l'horizontalité de la disposition des syllabes en poésie sert en grande partie à «désambiguïser» la structure du vers. Elle sert aussi à distinguer clairement la place de certains accents, comme par exemple, celui de fin de vers. Cornulier propose également l'idée que presque toute séquence syllabique est rythmiquement ambiguë puisque son rythme se détermine en fonction de son contexte – on ne lit pas une phrase

[7] Voir en particulier p. 14 et p. 237-238.

en prose de la même façon qu'une phrase en vers. Il existe dans chaque suite syllabique plusieurs rythmes à l'état latent:

> On commente souvent «le» rythme d'un texte en oubliant que, puisqu'un texte peut être appréhendé de multiples façons, il risque d'exister autant de rythmes (virtuels) de ce texte que de façons de le saisir (1995, p. 14).

Ce sont toutefois les remarques dans le «Glossaire» du même ouvrage qui sont les plus intéressantes et les plus utiles à notre discussion. Nous en citons les sections les plus pertinentes:

> Pratiquement, toute séquence graphique de quelque longueur est rythmiquement ambiguë, non seulement en ce sens que généralement plusieurs séquences phoniques différentes peuvent correspondre plus ou moins naturellement (comme des «réalisations» possibles) à une seule et même séquence graphique, mais encore en ce sens que bien souvent, sans doute, une seule et même séquence graphique peut être mentalement analysée de plusieurs manières différentes, et par exemple perçue comme 4-2 par l'un, pendant que l'autre la perçoit en 2-4 ou 3-3. Cette *ambiguïté rythmique* n'implique pas que les deux formes ou rythmes soient simultanément perceptibles, et on peut imaginer qu'une certaine séquence est tantôt perçue d'une manière, tantôt de l'autre (Cornulier, 1995, p. 237).

Cornulier s'en tient à l'idée que l'ambiguïté rythmique implique une perception successive, et non pas simultanée, de toute séquence syllabique qui peut être appréhendée au moins de deux sinon de plusieurs façons, mais non pas dans un seul «acte de perception» (1995, p. 237).

> Par exemple, l'expression *Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir*, peut se percevoir hors contexte en 4-4-4; en contexte d'alexandrins classiques (dans la pièce *Suréna* de Corneille), un lecteur familier de poésie classique peut sans doute la percevoir en 6-6. Dire cela est la dire rythmiquement ambiguë. Prétendre, en outre, qu'au moins certains lecteurs peuvent, dans une seule et même lecture, être simultanément sensibles au rythme syntaxique 4-4-4 et au rythme 6-6 favorisé par un contexte d'alexandrins, c'est la prétendre rythmiquement ambivalente (dans *cette* interprétation de *ces* lecteurs). Toute forme rythmique n'étant pas forcément métrique, [...] on peut imaginer qu'il pouvait arriver à un lettré du temps de Corneille de percevoir ce vers simultanément comme 6-6 métriquement, et comme 4-4-4 non métriquement; dans cette hypothèse, il y a ambivalence 6-6 x 4-4-4 rythmique, mais non métrique (un seul des deux rythmes perçus étant métrique) (Cornulier, 1995, p. 237-238).

Cette définition de l'ambiguïté est certainement plus claire que la première, mais il faut préciser qu'il ne devrait pas être nécessaire de citer

une séquence syllabique ou un vers *hors contexte* pour se convaincre de l'ambiguïté de sa structure. Nombreux sont les vers, dans l'œuvre verlainienne ainsi que dans toute autre œuvre poétique qui, même dans un contexte spécifiquement métrique et poétique, présentent un choix de scansions rythmiques:

Toutes en voyelles sans la moindre consonne 5-7 / 6-6

(v. 4, «À la même», *D*, p. 588).

Plus vague et plus soluble dans l'air 4-5 / 6-3

(v. 3, «Art poétique», *JN*, p. 329).

Bon prêtre étendant ton étole 5-3 / 2-6

(v. 32, «*In Initio*», *LI*, p. 751).

Et selon la façon dont il les aborde, le lecteur risque ou de ne percevoir qu'un seul schéma de découpage ou tout en notant un ou des schéma(s) rivaux, d'opérer un choix, de décider d'un certain rythme et de rejeter les autres comme étant moins pertinents, moins expressifs, moins beaux, *etc.* Dans tous les cas, la séquence syllabique se découpe *ou* de telle façon *ou* de telle autre façon («ou...ou...») et constitue donc un vers rythmiquement ambigu. En fait, il peut arriver que si les deux rythmes notés sont métriques, on a affaire à un vers *métriquement* ambigu, comme dans l'exemple suivant où les deux scansions possibles seraient métriques:

Ont entendu, Claire, ta voix rieuse 4-6 / 5-5

(v. 6, «*Per Amica Silentia*», *P*, p. 487).

Telle qu'elle se définit ici, l'idée d'ambiguïté rythmique ou métrique revient à la simple possibilité de choix («ou...ou...») et coïncide ainsi à la notion de l'ambiguïté *lexicale* bien mise en valeur par Soon Peng Su dans son ouvrage *Lexical Ambiguity in Poetry*[8]. C'est une notion à la fois très simple et très générale qui veut qu'une majorité des vers de la poésie

[8] Soon Peng Su, *Lexical Ambiguity in Poetry*, New York, Longman, 1994, p. 59.

française de toutes les époques présentent des choix de scansions et peuvent être considérées donc rythmiquement ambigus.

*

### 2.3 – De l'ambiguïté à l'«indécidabilité»; la structure «ni...ni...»

En lisant, ne serait-ce qu'une fois, l'œuvre poétique de Verlaine, on repère sans difficulté un nombre important de vers dont l'«irrégularité» structurale n'est pas suffisamment cernée par les concepts d'ambivalence et d'ambiguïté. Nous en citons ici quelques exemples[9]:

> Quand il faudra… Mais quel bourreau d'argent! Prêté
>
> (v. 44, «Amoureuse du diable», *JN*, p. 394).
>
> Qui pardonna). La sœur reprit, pâle: «Elle eut comme
>
> (v. 134, «L'Impénitence finale», *JN*, p. 388).
>
> Hier encor, vos pas eux-mêmes tristes, ô
>
> (v. 14, «À Fernand Langlois», *A*, p. 430).
>
> Et quelque responsabilité d'Empereur
>
> (v. 18, «Pensée du soir», *JN*, p. 441).
>
> Ma plume, et la laissant débridée, et tournant
>
> (v. 17, «Ô tes manières…», *DL*, p. 828).
>
> Ta fête, et qu'il faut encor que je le souhaite
>
> (v. 12, «À mon ami Eugénie», *I*, p. 954).

Le lecteur se sent gêné et mal à l'aise en lisant de pareils vers. En fait, il pourrait se demander s'il a même affaire à des vers, tant les structures présentées semblent échapper à la scansion et nier la forme traditionnelle et acceptée du vers français. Ce qui déroute le plus peut-être, c'est la variété et l'imprévisibilité de la forme de ces suites de douze syllabes qui ne semblent

---

[9] Nous restreignons notre champ d'investigation aux alexandrins pour la clarté de l'argument.

obéir à aucun principe commun d'organisation. Ainsi, ce n'est qu'à très grande peine que le lecteur arrive à reconnaître ces séquences syllabiques comme étant des vers de douze syllabes. Ce qui est certain, c'est qu'il n'y voit des alexandrins (dont la structure serait immédiatement reconnaissable); il s'agirait plutôt des dodécasyllabes de structure mal définie.

Dans la mesure où ils présentent tous un *choix* de scansions, les vers cités ci-dessus sont de structure ambiguë. Mais ce n'est pas en raison de leur «ambiguïté» qu'ils attirent notre attention ou semblent difficiles à lire. Précisons que la notion de choix porte en elle l'implication que les rythmes optionnels suggérés sont stables et saisissables ou reconnaissables; le lecteur n'a qu'à choisir le découpage qui lui semble le plus évident ou le plus apte à décrire le vers en question. En fait, malgré les connotations négatives qui accompagnent souvent l'emploi du terme «ambigu» dans les contextes non-spécialistes, il faut reconnaître qu'il y a quelque chose de réconfortant et de rassurant dans l'idée de choisir entre des options sûres, pertinentes et fiables. Il apparaît alors que le terme «ambigu» n'est pas suffisamment précis pour rendre compte de la spécificité des vers verlainiens cités ci-dessus. Une double nécessité s'impose donc: dans un premier temps, il faut montrer en quoi ces vers sont différents de ceux de structure conventionnelle et en second lieu, il nous incombe de chercher un terme approprié pour les décrire.

Remarquons dès le début que nos efforts risquent de ne pas aboutir puisque les vers à étudier sont très différents les uns des autres et ne semblent pas offrir suffisamment de similarités entre eux pour pouvoir être réunis tous sous un même terme succinct et précis.

Commençons toutefois par une évidence: les vers cités ne nous rappellent ni l'alexandrin classique ni aucun de ses avatars romantiques: dans la version classique de l'alexandrin, le mètre et la syntaxe travaillent

de concert pour faire doublement ressortir les mêmes termes accentués et donner l'impression d'un vers de consensus; dans l'alexandrin du XIX$^{ème}$ siècle, du moins jusqu'à la poésie de Verlaine, toute tension mètre-syntaxe est fructueuse et arrive à mettre en valeur le caractère hyperstructural du vers, sans pour autant en ébranler la structure fondamentale. L'essentiel, dans les deux cas, c'est que nous avons affaire à une structure équilibrée grâce à la présence, fortement sentie, de la césure médiane qui confère une stabilité fondamentale à la succession des douze syllabes. Même quand la césure est enjambée, tout le charme et toute la réussite du vers dépendent de la tension fructueuse née de la non-coïncidence des structures syntaxique et métrique, tension qui est seulement sensible en raison de la présence de la césure.

Ainsi le respect de la césure, même si cela implique des jeux d'infraction, fait partie intégrante de l'expérience du vers traditionnel. Tout lecteur de Verlaine saura reconnaître l'habilité du poète à user des possibilités offertes par la césure et l'effet heureux qu'il tire de la tension mètre-syntaxe:

> Le long des quatre murs // *immenses* d'un retrait
> (v. 20, «Intérieur», *JN*, p. 322).
>
> Nos deux cœurs, exhalant leur tendresse paisible
> (v. 8, XVII, *BC*, p. 270).

Aussi, quand Verlaine propose un vers tel que le suivant:

> Ta fête, et qu'il faut en // cor que je le souhaite 6-6? / 2-5-5

où la transgression de la césure médiane n'est ni motivée ni compensée d'aucun effet heureux, il faut se douter que l'enjeu du vers est tout autre. Le poète ne vise plus un effet d'affaiblissement de la césure, il procède à la *subversion* non seulement de la césure mais également du *statut métrique* du vers en question. Suite à la «loi des huit syllabes» de Cornulier, on

comprend qu'une suite de douze syllabes ne peut être reconnue comme alexandrin que grâce à un découpage régulier en sous-mesures six-vocaliques. Or, dès qu'elle n'arrive pas à se fixer un axe stable autour duquel graviteraient les syllabes satellites dans une orbite définie et régulière, la césure perd sa raison d'être et la pression du rythme métrique s'évapore. La suite de syllabes s'organise selon le découpage en segments rythmiques qui servent comme mesures «d'urgence». Sans césure apparente ou «active», la suite de douze syllabes devient un *orphelin métrique* ou un «vers» *a-métrique*, ne bénéficiant d'aucun support métrique contextuel ou culturel.

Nous en venons ainsi à une caractéristique commune à tous les vers verlainiens dont la lecture nous a gêné: à tout moment, on a le sentiment de lire quelque chose qui se définit en termes *négatifs* ou, autrement dit, qui se définit par rapport à ce qu'il *n'est pas* ou ne pourrait pas être. Les vers conventionnels expriment au contraire une confiance structurale, une *certitude*, une *positivité*, bref un sentiment d'*être*.

Revenons maintenant au cas du dernier vers cité ci-dessus et essayons de proposer une scansion. Les seuls découpages possibles sont 2-5-5, (2-5)-5 et 7-5, le choix final se réduisant en toute probabilité à la première ou à la deuxième option, vu l'instabilité fondamentale d'un segment heptasyllabique avec un seul accent rythmique. La scansion faite et arrêtée dans la mesure du possible, l'histoire devrait être conclue. Mais tel n'est pas le cas ici, car nous entamons le vers suivant du poème en laissant derrière nous un vers dont la forme est peu satisfaisante. En effet les scansions 2-5-5 et (2-5)-5 ne correspondent à aucune des structures conventionnelles et codifiées de l'alexandrin et dans une certaine mesure il est inutile de choisir entre les deux scansions parce que ni l'une ni l'autre ne constituent une lecture satisfaisante du vers. À la différence du cas de l'ambiguïté, les choix présentés ici n'offrent pas la promesse d'être des options sûres et pertinentes. Nous relisons le vers dans le but d'«améliorer» ou de rendre

plus apte notre première scansion, décevante et insuffisante, mais la tentative n'aboutit pas, faute d'options fiables. Peu à peu, on cède à la tentation que les syllabes se groupent selon le hasard, c'est-à-dire comme elles le feraient dans une pièce en *prose*, et qu'il n'y a aucune tentative de la part du poète à formuler une séquence syllabique qui s'accorderait à une structure préexistante et stable. En fait, sans l'effet «désambiguïsant» de la disposition typographie des syllabes sur la page et sans la présence du vestige de métricité que représentent l'accent de fin de vers et la rime, il serait impossible de distinguer entre cette suite de douze syllabes et une ligne de prose.

On peut très facilement isoler la raison principale de notre insatisfaction et notre gêne en lisant un vers de ce type: on remarque en particulier l'incapacité du rythme syntaxique à organiser les syllabes dans une structure stable et «mémorable» ou autrement dit, l'incapacité de tout rythme perçu, dans l'absence d'un sens métrique bien défini, à prendre le relais du rythme métrique ou à constituer des mesures «d'urgence».

Quant au vers suivant:

Hier encor, vos pas eux-mêmes tristes, ô 6-6 / 4-6-2 / 4-7'-1

nous retrouvons, en le lisant et en tentant de le scander, les mêmes insatisfaction et difficulté que dans le cas du vers d'*Invectives*. Mais nous notons également d'importantes différences: la césure médiane est tout au moins possible ici, mais elle est tellement affaiblie et minée par la structure syntaxique du vers qu'il faut douter de sa capacité à conférer une stabilité quelconque à la suite des douze syllabes. Ce qui est clair, c'est que tout effet stabilisateur fourni par la césure est immédiatement faussée ou niée par les effets perturbants de l'enjambement au début et en fin de vers. On note en particulier l'instabilité rythmique en fin de vers où l'accent à la rime est évidemment miné par la forte accentuation du terme précédent «tristes»

qui, du point de vue sémantique, semble beaucoup plus digne d'accentuation que le faible «ô» isolé en fin de vers. Les premier et dernier segments rythmiques appartenant en réalité aux vers précédent et suivant, on a l'impression d'une structure forcée, artificielle et très instable, qui commence à s'effriter aux deux extrémités et risque de s'effondrer à tout moment. Voici en réalité une séquence syllabique *informe* qui fait penser plus à un *vers brouillon* qu'à un vers moulé, structuré et ordonné par un habile poète.

Ces sentiments de déséquilibre et d'instabilité sont aggravés par l'*inachèvement* sémantique évident d'une structure qui contient trois éléments sémantiques (*Hier encor – vos pas eux-mêmes tristes – ô*) dont seulement un est complet en ce sens qu'il ne dépend pas du contenu sémantique des vers voisins. L'inachèvement sémantique est d'autant plus perceptible dans un vers du type:

> Qui pardonna). La sœur reprit, pâle: «Elle eut comme
>
> (v. 134, «L'Impénitence finale», *JN*, p. 388).

où la forte ponctuation renforce un rythme syntaxique très haché et rend inutile et «non-active» l'idée d'une césure médiane.

Évidemment, il faut se méfier d'inclure un critère sémantique dans ce qui au départ est une investigation formelle et structurale du vers. Mais, nous ne pouvons non plus refuser de reconnaître l'importance du rôle joué dans la plupart des vers conventionnels par la coïncidence des systèmes métrique et sémantique. Les vers de structure conventionnelle, même s'ils ne sont pas absolument indépendants et autonomes de ce qui les précèdent ou les suivent, constituent dans la majorité des cas ce que nous appellerons des «vers d'addition à sens intégral». Autrement dit, à eux seuls, ces vers signifient peut-être peu de choses, mais ajoutent pourtant une unité de sens *complète* à ce qui vient de, ou va bientôt, se dire.

Dans le cas des vers cités en début de section, le lecteur forme très

vite l'impression que le poète écrit à la fantaisie de sa plume; qu'il n'organise, ni ne structure, ni ne maîtrise non plus son vers. Plutôt qu'à des vers bien pensés et posés, le lecteur se trouve face ici à des vers *ébauchés*, ou à des séquences syllabiques formellement *inachevées*; bref, ce sont des *vers brouillon* dont la structure témoigne d'un *amorphisme* sensible dans presque tous les domaines: métrique, syntaxique, sémantique, *etc.*

Autrement dit, une profonde contradiction habite le statut du type de vers cité en début de section. D'une part, ils se présentent comme vers métriques: disposition typographique, présence dans des recueils de poésie, maintien d'un nombre syllabique conventionnel, conservation de la rime et de l'accent de fin de vers, pour ne mentionner que certains facteurs qui tous invitent à y voir des vers métriques. Mais d'autre part, nous avons affaire à des structures qui affaiblissent, minent et nient toutes les exigences du vers métrique dans la prosodie française. Si la rime est présente, elle doit souvent faire face à la concurrence d'homophonies internes; si la césure est théoriquement possible, elle ne constitue plus un point focal sémantiquement important; si le nombre syllabique correspond exactement à celui de l'alexandrin, ce fait n'est pas saisissable pour le lecteur dont la perception claire de l'alexandrin dépend de la correspondance des sous-mesures à l'un des schémas 6-6 ou 4-4-4.

Tous ces éléments contraires rendent problématique le statut des «vers» examinés qui affichent *à la fois* des caractéristiques de la prose et des vers métriques, mais ne constituent précisément *ni* l'un *ni* l'autre. La structure «ni...ni...» rappelle la définition d'ambiguïté fournie par Marc Augé que nous citons ici:

> Affirmer que quelqu'un ou quelque chose n'est ni bon ni mauvais ou, dans le domaine des jugements de vérités, qu'une proposition n'est ni vraie ni fausse, c'est au contraire sortir du terrain de l'ambivalence pour entrer dans celui de l'ambiguïté; c'est dire sous forme négative [...] quelque chose de positif qui ne se laisse pas encore qualifier – postuler la nécessité d'un troisième terme (1994, p. 54).

Mais étant *à la fois* des vers métriques et de la prose et sans constituer

toutefois *ni* l'un *ni* l'autre, il est clair que les séquences syllabiques étudiées présentent un mélange curieux et déroutant d'ambiguïté et d'ambivalence qui néanmoins dépasse ces deux critères. C'est que précisément le statut des vers étudiés «ne se laisse pas qualifier» *ni se laissera pas qualifier à l'avenir.* Ce statut n'admet pas la promesse implicite dans toute définition d'ambiguïté:

> [L'ambiguïté] est *explicitement provisoire* et par là scientifiquement plus *prometteuse* [que l'ambivalence]; inscrite dans le temps, elle *contient la promesse de son dépassement* (1994, p. 54-55).

Ainsi donc les vers cités plus haut postulent certes «la nécessité d'un troisième terme» mais tout en affirmant l'impossibilité ou l'inexistence de ce même terme. Ils sont non seulement de statut ambigu, mais *indécidables*. Si l'ambiguïté est «provisoire» et implique la promesse de son dépassement, l'«indécidabilité» quant à elle est permanente et *garantit* son caractère *inéluctable*. L'indécidabilité, inquiétante du point de vue scientifique, est avant tout un constat d'impuissance. Cela équivaut à ne pouvoir faire un choix parce que le choix présenté est faux ou impossible; cela implique la rencontre et la contamination mutuelle des termes opposés comme la prose et la poésie.

On comprendra alors la difficulté à se prononcer sur le statut métrique de ces vers ainsi que le caractère essentiellement *ouvert* de la définition de l'indécidabilité. Toutefois, nous proposons ci-dessous une liste de quelques caractéristiques des vers de statut indécidable que nous avons déjà rencontrés, tout en la sachant nécessairement incomplète:

- Absence apparente de césure et, par conséquent, de tout effet de métricité
- Incapacité des segments rythmiques à prendre le relais du mètre et constituer des mesures «d'urgence»
- Inachèvement sémantique, vers brouillon
- Déséquilibre syllabique interne; aspect arbitraire de toute scansion rythmique
- Brouillage entre vers et prose
- Absence de toute tension fructueuse entre syntaxe et mètre
- Absence de tout effet de forme et de stabilité; amorphisme fondamental
- Non-contradiction suggérée des faits opposés

*

## 2.4 – Derrida et l'indécidabilité: la déconstruction de la binarité

L'«indécidabilité» n'est pas une notion communément utilisée en prosodie, mais c'est un concept important dans d'autres domaines comme les mathématiques, la philosophie, l'informatique et la linguistique. Ainsi serait-il utile de passer en revue le sens de la notion dans certains de ces domaines spécialisés afin de prendre note des éléments éventuellement utiles et pertinentes à la prosodie et parvenir à une compréhension plus précise du phénomène en poésie. Il ne s'agit pas bien sûr de considérer tous les détails et toutes les conséquences théoriques de la notion d'indécidabilité dans les domaines mentionnés, mais plutôt de justifier l'emploi du terme, de montrer que ce n'est pas une notion qui tombe des nues et surtout d'en faire valoir la pertinence et le potentiel dans le domaine de la versification.

Pour ce qui est de l'historique du terme, le concept d'«indécidabilité» est dû aux travaux du logicien tchèque Kurt Gödel[10]. En 1931, Gödel a démontré de façon rigoureusement mathématique que certaines propositions mathématiques ne sont pas «décidables», c'est-à-dire qu'on ne peut ni les démontrer ni les réfuter. C'est une affirmation choquante et perturbante pour les mathématiciens qui s'en tenaient pendant des siècles à l'idée de la «décidabilité» de toute proposition construite à partir d'axiomes simples et fondamentaux. Il en découle que *tout* système de structure complexe ou se contredit (et est forcément incohérent) ou est incomplet[11]. Mais comme le fait remarquer Norbert Verdier, l'indécidabilité ne devrait pas être considérée comme une découverte entièrement négative: «Les mathématiques perdent leur statut binaire (le vrai et le faux) et

---

[10] Derrida y fait référence dans «La double séance», *La Dissémination*, Seuil, 1972, p. 271: «Une proposition indécidable, Gödel en a démontré la possibilité en 1931, est une proposition qui, étant donné un système d'axiomes qui domine une multiplicité, n'est ni une conséquence analytique ou déductive des axiomes, ni en contradiction avec eux, ni vraie ni fausse au regard de ces axiomes.» Toute référence ultérieure renvoie à cette édition qui sera représentée 1972a.

[11] Le principe d'indécidabilité est également connu sous le nom d'«incomplétude».

s'enrichissent d'une *nouvelle potentialité*, l'indécidable[12].» Ainsi Gödel en finit avec la notion idéale et naïve que les mathématiques s'occupaient du vrai et démontrable. Autrement dit, il a réussi à démolir la *binarité* qui sous-tend toute activité mathématique et scientifique.

En physique, ce principe conduit Heisenberg à conclure qu'il est impossible de déterminer *à la fois*, même en théorie, la position et la vitesse d'un électron – autant dire que la position et la vitesse d'un électron à un moment donné sont indéterminables, indécidables. C'est le *principe d'incertitude* ou *d'indétermination* exprimé pour la première fois en 1927 et qui trouvera sa base théorique dans le théorème de Gödel (1931).

En géométrie et en topographie, il existe des «figures impossibles» dont nous reproduisons un exemple ci-dessous qui, à première vue, semble représenter un objet en tridimensionnel parfaitement plausible, possible et constructible[13]. Mais à y regarder de plus près, on voit que c'est un objet impossible à créer: la représentation comporte des perspectives défectueuses, des juxtapositions impossibles ou des distorsions psychologiques. Oscar Reutersvard a reproduit ces dessins, appelés aussi «figures indécidables», pour une série de timbres suédois.

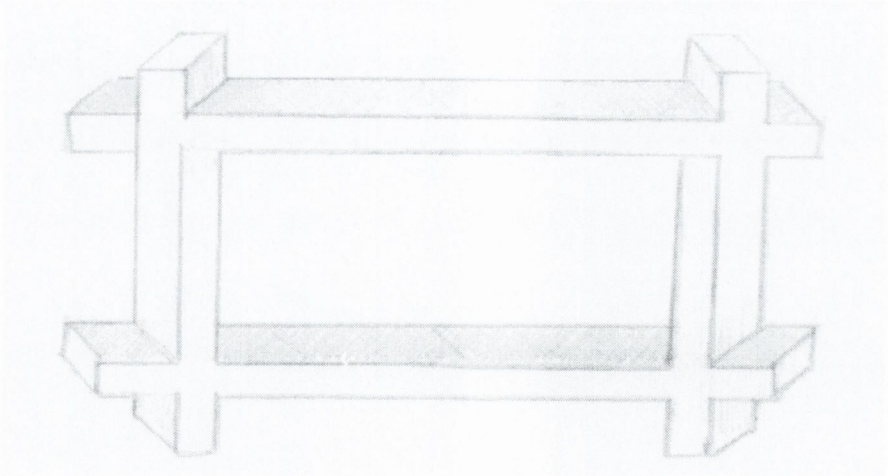


**Fig. 1.1 - Figure indécidable: «L'Étagère de Schaap»**[14]

---

[12] Norbert Verdier, *L'Infini en mathématiques*, Flammarion, p. 58, nos italiques.

[13] Pour une présentation des figures impossibles ainsi que des illustrations, voir la section «Geometric and Topological Recreations» de l'article «Number Games and Other Mathematical Relations», dans *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. 25, 1974, 15th edn., 1991, p. 1-13, (p. 6-7).

[14] Dessin reproduit pour nous par Paula Finlay d'après celui de *The New Encyclopaedia Britannica*, p. 6.

La métaphysique étant un «système complexe», on ne s'étonnera pas que l'indécidabilité puisse jouer là aussi un rôle pertinent. Il faut en particulier faire état à ce titre des écrits du philosophe français Jacques Derrida qui constituera notre référence majeure dans cette section. Pour Derrida, toute la pensée métaphysique et philosophique occidentale se fonde sur le concept d'un «centre» ou d'un «point fixe» qui serait le point d'ancrage du Savoir dans l'univers. Ce centre originaire, Derrida l'appelle le «*logos*»[15]; c'est le père, l'origine ultime de la Vérité, le représentant de l'ordre dans l'univers.

Le «logocentrisme» ou, autrement dit, la volonté de fonder la vérité dans un point originaire et indivisible, détermine, selon Derrida, les rapports établis entre les notions fondatrices de la philosophie et de la métaphysique. Puisque définis par rapport au *logos*, les concepts fondamentaux – sensible / intelligible, forme / contenu, parole / écriture, présence / absence, *etc.*, – tendent à s'organiser en paires antinomiques, fortement hiérarchisées. Dans toutes ces oppositions structurées, un des termes (le premier) est central tandis que l'autre (le second) est marginalisé. Le terme privilégié, le positif, est celui qui affirme la présence complète de la qualité ou de l'idée dont il est question; le deuxième serait ainsi le terme d'absence, le terme négatif.

L'apport de Derrida est de remettre en question, par voie de la «déconstruction»[16], le parti pris évident de la *présence* dans les paires binaires mentionnées, et par-là d'ébranler la structure hiérarchique qui soutient et régit toute affirmation philosophique et métaphysique. Derrida procède par deux étapes: il montre dans un premier temps comment le terme marginal ou subordonné pourrait remplacer le terme central et

---

[15] Les traductions du terme sont multiples: le *logos*, c'est la raison, la logique, la Vérité ultime, Dieu, l'origine ultime, la Parole, *etc.* Dans la philosophie grecque, Héraclite définit «l'art» en termes du *logos*: «L'art est de bien écouter, non moi, mais la raison [*logos*] pour savoir dire en accord *toute chose une*.» Cité par Jacqueline Russ dans son *Dictionnaire de philosophie*, Bordas, 1991, p. 165, nos italiques.

[16] Dans *Positions*, Minuit, 1972, (ci-après Derrida, 1972b), Derrida explicite la démarche déconstructive. Voir en particulier les p. 56-73 de son entretien avec Jean-Louis Houdebine et Guy Scarpetta.

devenir à son propre tour le point de mire. Mais Derrida ne se contente pas d'un simple renversement des termes dans la hiérarchie; son but ne se réduit pas à la revalorisation du terme périphérique aux dépens du terme central. Il vise plutôt et en priorité à bousculer le système hiérarchique lui-même fondé sur un logocentrisme, à ses yeux, défectueux et à remplacer la notion même de structure par celle d'un processus où les opposés se rencontrent, se «contaminent» et font naître une double logique déconcertante – c'est ce qui constitue la deuxième étape de sa démarche.

Derrida prête une attention particulière aux deux oppositions binaires qui sont au cœur de la philosophie logocentrique, à savoir les paires: parole / écriture et présence / absence.

Privilégiant la présence sur l'absence, le logocentrisme va de pair dans l'histoire de la métaphysique avec une prééminence de la parole sur l'écriture, ce que l'on a appelé le «phonocentrisme». Seule la parole est transparente au sens originaire, au «sens inscrit dans l'âme» et au sens présent à soi, tandis que l'écriture, simple représentation graphique de cette parole, en voilerait l'essence. Dans l'optique «phono-logocentrique», l'écriture ne serait qu'un «supplément»[17] qui fonctionne à distance de et dans l'absence de la parole.

Derrida s'appuie sur le concept de «supplémentarité» dans sa tentative de dépasser le système hiérarchique qui opprime l'écriture. Dans le deuxième chapitre de *De la grammatologie,* le philosophe nous rappelle que le terme «supplément» a deux sens en français:

> Le concept de supplément [...] abrite en lui deux significations dont la cohabitation est aussi étrange que nécessaire. Le supplément ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissante une autre plénitude, le *comble* de la présence. Il cumule et accumule la présence. [...] / Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il

[17] Voir les textes suivants: «La pharmacie de Platon», dans 1972a, p. 77-213 et plus particulièrement p. 109-118; «Le supplément d'origine», dans *La Voix et le phénomène*, Quadrige, 1998, p. 98-117; première édition parue chez P.U.F., 1967. Voir également «"ce dangereux supplément"» et «Du supplément à la source: la théorie de l'écriture» dans *De la grammatologie*, Minuit, 1972, p. 203-234 et p. 379-445 respectivement. Ci-après toute référence à *De la grammatologie,* Minuit, 1972 qui sera représentée 1972c.

intervient ou s'insinue *à-la-place-de*; s'il comble, c'est comme on comble un vide. [...] En tant que substitut, il ne s'ajoute pas simplement à la positivité d'une présence, [...] sa place est assignée dans la structure par la marque d'un vide. [...] / Qu'il s'ajoute ou qu'il se substitue, le supplément est *extérieur*, hors de la positivité à laquelle il se surajoute, étranger à ce qui, pour être par lui remplacé, doit être autre que lui (Derrida, 1972c, p. 208).

Ainsi, loin d'être marginale à la parole, l'écriture en serait une partie essentielle ou «centrale», pour employer un mot à résonance logocentrique. Une fois la primauté invertie, Derrida consacre tous ses efforts à contourner le système hiérarchique qui, dans un premier temps, a opposé les deux termes. Il renouvelle la définition de l'écriture en créant la notion d'«archi-écriture»[18] qui comprendrait et la parole et l'écriture. Cette nouvelle écriture serait un «*pharmakon*»[19], à la fois drogue et remède, poison et cure; elle remplace l'hétérogénéité binaire des oppositions pures par une homogénéité à multiples facettes. Dans un ouvrage «duel» récent qu'il a écrit avec Derrida, Geoffrey Bennington résume la façon dont la parole et l'écriture peuvent être vues comme appartenant au même domaine:

En deux mots: «écriture» implique répétition, absence, risque de perte, mort; mais aucune parole ne serait possible sans ces valeurs; d'ailleurs, si «écriture» a toujours voulu dire signifiant qui renvoie à un autre signifiant, et si [...] tout signifiant ne renvoie qu'à d'autres signifiants, alors «écriture» [ou «archi-écriture»] nommera proprement le fonctionnement de la langue en général[20].

C'est précisément en considérant la nature différentielle du langage, telle que l'explique Saussure, que Derrida arrive à déconstruire la dialectique présence / absence c'est-à-dire, l'opposition conceptuelle binaire fondamentale, la matrice du binarisme platonicien. Saussure a expliqué pourquoi dans le langage les unités de sons ou phonèmes n'ont pas de caractéristiques à part entière et ne signifient rien *à eux seuls*. L'identité d'un phonème individuel est une fonction de sa différence par rapport aux

---

[18] Sur l'émergence de ce terme dans les écrits de Derrida, voir «Linguistique et grammatologie» dans 1972c, p. 42-108 et plus particulièrement p. 83-90.

[19] Sur l'emploi et la signification de ce terme, voir Derrida, «La pharmacie de Platon» dans 1972a, p. 77-213 et plus particulièrement p. 118-145.

[20] Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, l'article «écriture» dans *Jacques Derrida*, Seuil, coll. Les Contemporains, 1991, p. 43-63, (p. 50).

autres éléments du système phonétique de la langue. Pour donner un exemple: le phonème /p/ dans le mot «père» est seulement reconnaissable par sa différence avec le phonème /m/ de façon à ce que /m/ ne soit pas, selon Derrida, complètement absent dans «père». Aussi contradictoire que cela puisse apparaître, /m/ est «présent», mais présent par son *absence* nécessaire et évidente. Comme le dirait Derrida, /m/ est présent sous forme de «trace».

Le démantèlement et le remplacement de l'opposition binaire fondamentale et, par conséquent, la démolition de toute l'architectonique des oppositions conceptuelles qui en dépendent entraînent des conséquences importantes pour notre compréhension de la production du sens dans le langage. Selon la vue logocentrique, le langage ne serait que le *véhicule* du sens, qui existerait dans un ailleurs *extérieur*. La démarche derridienne supprime la notion d'une «entité dominante»[21], le *logos*, qui déterminerait de l'extérieur les rapports entre objets à l'intérieur de tout domaine, y compris celui du langage.

La notion d'oppositions binaires hiérarchiques, productrice de sens dans l'optique logocentrique, se voit balayée chez Derrida par l'idée, ouverte et non-téléologique, d'une chaîne de significations substituables et commutables. Le couple présence / absence est remplacé par l'idée toute englobante d'une présence *différée* dont le caractère serait *indécidable*, puisque jamais complètement présente ni tout à fait absente.

Tous les mots charnières dans le discours de Derrida font partie de ce groupe de termes indécidables: l'idée de la trace ou la *gramme* implique que, dans le langage, nous assistons à un jeu de présence et d'absence simultanées; le supplément est de nature indécidable, n'étant ni une simple addition ni un pur remplacement; et de même pour le *pharmakon*, qui participe à la fois aux domaines curatif et toxique.

---

[21] Nous prêtons en traduction l'expression «*a commanding entity*» à Ann Jefferson. Voir son chapitre intitulé «Structuralism and Post-Structuralism» dans *Modern Literary Theory*, London, Batsford, 1986, p. 92-121, (p. 115).

Dans un chapitre lumineux sur la contribution derridienne à la pensée occidentale, Sarah Kofman résume très succinctement l'émergence et la portée de ces termes «indécidables»:

> Ces notions [*les indécidables*] sont des «unités de simulacre» qui résistent à l'opposition philosophique, la désorganisent, sans être pourtant des troisièmes termes, «relèves» des deux opposés. Elles sont plurielles, car aucune n'est à son tour un maître mot; elles circulent les unes dans les autres, s'ensemençant réciproquement par greffe et insertion, et se prêtent au jeu d'une dissémination indéfinie: toutes ces notions sont «intenables»[22].

Les indécidables ne reconnaissent donc pas les frontières du logocentrisme; ils les traversent dans un jeu qui ne privilégie ni ne refoule aucun terme: tout est essence en même temps que supplément. Le sens ne se déterminera plus selon la restriction imposée par le schéma logocentrique «ou...ou...»; au contraire, il s'entrevoit, se change et se reforme selon un «ni...ni...» indécidable, indéfini et essentiellement ouvert. Autrement dit, le sens ne se fixe jamais mais se soumet au jeu de la textualité: il se disperse et se résorbe dans «une transformation indéfiniment disséminée» (Derrida, 1972a, p. 419). À la logique binaire du logocentrisme, Derrida substitue la double logique indécidable de la supplémentarité où se rencontrent et se contaminent les anciens opposés; c'est «la logique de la contamination et la contamination de la logique» (1972a, p. 187).

En suggérant que l'indécidabilité se distingue de l'ambiguïté en ce sens qu'elle ne prévoit pas une résolution du problème perçu ni ne signale l'existence d'un «troisième terme», nous rapprochons la définition derridienne du concept, comme le montrent les propos suivants:

> Il a fallu analyser, faire travailler [...], certaines marques [...] que j'ai appelées *par analogie* [...] des indécidables, c'est-à-dire des unités de simulacre, de «fausses» propriétés verbales, nominales ou sémantiques, qui ne se laissent plus comprendre dans l'opposition philosophique (binaire) et qui pourtant l'habitent, lui résistent, la désorganisent mais *sans jamais* constituer un troisième terme, sans jamais donner lieu à une solution dans la forme de la dialectique spéculative [...] d'un commencement ou d'une coupure simple ni la simple secondarité (1972b, p. 58-59).

*

[22] Sarah Kofman, «Un philosophe '*unheimlich*'», dans *Lectures de Derrida*, Éditions Galilée, 1984, p. 11-114, (p. 38).

## 2.5 – La lecture du texte poétique: contexte communicatif et horizon d'attente

Mis à part le statut indécidable de certains vers dans la poésie verlainienne, il faut s'aviser que le contexte communicatif de tout poème est également difficile, sinon impossible, à spécifier avec certitude. Essentiellement, la poésie, sous sa forme textuelle et orale, vise à communiquer un certain message à un destinataire et présente en cela de nombreuses comparaisons possibles avec le cas du message énoncé. Mais il importe également de noter leurs différences afin de mieux saisir la spécificité du cas du message poétique.

La production et l'interprétation du message énoncé étant des activités plus ou moins simultanées, il s'ensuit que le contexte d'énonciation du message oral exige la présence physique et / ou visuelle simultanée des interlocuteurs. Par contre, le message d'un poème (ou plus généralement de tout texte écrit) a une certaine existence en dehors du destinateur et du destinataire: il est «enregistré» ou «préservé» à l'état latent jusqu'à ce qu'il soit «actionné» par le lecteur et, par conséquent, il est évident que la création et l'assimilation du message poétique sont des phénomènes consécutifs et non simultanés. De même que le poète écrit son texte dans une sorte de vide, ne pouvant pas s'assurer de l'identité de son lecteur, de même celui-ci aborde le texte comme un message *orphelin*, n'ayant pas recours au créateur. Autrement dit, le contexte communicatif du poème dissimule ou rend problématique l'identité (temporelle et / ou physique) ainsi que le rôle des acteurs de la communication, comme le suggèrent les propos suivants de Jean Jaffré:

> Le poème se présente comme délié de tout contexte explicite (la question de savoir s'il faut ou non, et comment, le rétablir est laissé en suspens)[23]. La question du destinateur et du destinataire, et de leur rapport, est aussi indécise. Qui parle à qui? Et de quoi?

[23] Nous verrons plus loin que l'indécidabilité se définira comme la suspension du jugement et du sens d'un message. Voir *infra* p. 138-142 et 297.

Question qui n'appelle aucune réponse. Toute lecture «poétique» implique qu'au préalable soit admise cette situation *étrange*, de laquelle s'autorisent toutes les *étrangetés* du discours au regard des usages communs[24].

Si le message poétique est «clos» et se présente au lecteur comme un fait linguistique inaltérable[25], le message oral est par contre «ouvert» et peut changer de direction selon les interventions du destinataire. On pourrait dire que les réseaux de communication liant le lecteur au poète (ou à l'écrivain) ne sont pas directs, comme c'est le cas pour la parole, mais se caractérisent au contraire par ce que Henry George Widdowson appelle la «non-réciprocité»[26].

En cas d'ambiguïté ou de confusion sémantique, le récepteur du message oral peut compter non seulement sur la présence rassurante de l'émetteur du message, mais également sur toute une gamme d'indices désambiguïsants, comme par exemple certains éléments paralinguistiques parmi lesquels les gestes et l'intonation du destinateur. Le lecteur de poésie, quant à lui, est plus ou moins restreint au texte lui-même et éventuellement à son contexte qui n'est souvent pas aussi inexistant que le prétend ci-dessus Jaffré. N'oublions pas que de nombreux textes poétiques contiennent des indications contextuelles qui peuvent apporter au texte d'importantes précisions: on pense par exemple aux dédicaces de poèmes, aux épigraphes, aux datations en bas de texte, et aux indications du type «à l'hôpital Broussais» qui accompagnent par exemple certains poèmes de Verlaine[27], et les situent dans un contexte sinon spécifique, du moins

---

[24] Jean Jaffré, *Le Vers et le poème*, Nathan, 1984, p. 151. Cité également par Clive Scott, 1998, p. 86.

[25] Rappelons la définition du poème donné par Banville (1972 / 1872, p. 7) et que nous citons en épigraphe au début de la première partie de cette introduction, *infra*, p. 1: «Un Poëme [...] est donc ce qui est fait et qui par conséquent n'est plus à faire; – c'est-à-dire une composition dont l'expression soit si absolue et si définitive qu'on n'y puisse faire aucun changement [...] sans la rendre moins bonne et sans en atténuer le sens.»

[26] Voir Henry George Widdowson, «On the Interpretation of Poetic Writing», dans *The Linguistics of Writing*, éd. Nigel Fabb *et al.*, Manchester, University Press, 1987, p. 241-251, (p. 242-3).

[27] Par exemple, on lit à la fin du poème verlainien «*Ex Imo*», *PD*, p. 990-991 les indications suivantes: «8 août 1893, Hôpital Broussais.», au début de «À Mme J...», *D*, p. 631, l'épigraphe: «*En vers libres*» et également la fausse citation au début de la troisième ariette oubliée, *RP*, p. 192: «Il pleut doucement sur la ville. (Arthur Rimbaud)». Il ne faut pas oublier non plus les indications données, implicitement ou explicitement, du fait que la plupart de poèmes apparaissent dans un recueil, souvent préfacé ou présenté dans un contexte spécifique par son titre, sa date de parution, *etc.*

général et peuvent éventuellement servir à résoudre les problèmes d'interprétation auxquels est confronté le lecteur.

Il est toutefois vrai que le lecteur, à la différence de l'auditeur, a toujours la possibilité de «faire repasser» le message écrit en effectuant une deuxième lecture ou même *des* lectures subséquentes afin d'éclaircir le sens voulu ou de choisir au moins un sens pertinent. Il en découle que le lecteur est appelé non seulement à *recevoir* le message du texte écrit, mais également, et surtout en poésie, à *participer* à sa création, à choisir un sens particulier parmi tous ceux qui semblent se présenter. On pourrait suggérer alors que par son contexte communicatif, le texte poétique remet en cause l'opposition binaire destinateur / destinataire et commence à la *déconstruire* en faisant coïncider, du moins à un certain degré, les rôles des deux acteurs de la communication. Le lecteur n'est plus simplement un récepteur passif; il prend une part *active* dans la création du message ou dans la sélection de son / ses sens; de même le destinateur, par son absence physique, joue un rôle plus passif dans la communication de son message et accepte implicitement que la décision finale quant au sens – s'il y en a un – de son texte réside avec le lecteur.

C'est un échange de rôles qui minent l'idée même du dialogue et de la transmission du message d'un locuteur à un interlocuteur, comme le précise Clive Scott:

> Textual communication is not to be understood as a dialogue in which the interlocutor remains silent. However much we may want to turn the poem into a communicative act, it is the listener who speaks it. This is the crucial difference. The speaker of the text perceives it in speaking it, and one must always wonder whether his speaking can embody the perception (Scott, 1998, p. 83).

Il faut pourtant préciser que la réception d'un texte *poétique* est différente de celle d'un texte en prose, et que par conséquent le rôle joué par le lecteur de poésie est à distinguer de celui du lecteur de prose. Le fait que le poème, tout comme les vers qui le composent, est une hyperstructure, influe fortement sur la manière dont le sens s'y distribue et

se récupère: toute interprétation de message poétique implique un équilibre ou parfois une conciliation des exigences prosodiques et syntaxiques. Là où la conversation et généralement la prose ont tendance à offrir un sens immédiat, la poésie peut proposer une *gamme* de lectures possibles, une multiplicité de lectures disposées en couches ou ce que nous pourrions appeler une superposition de potentialités sémantiques qui est fonction en partie de l'indécidabilité du contexte communicatif: si, comme nous venons de le proposer, le lecteur se donne un rôle plus actif dans la détermination sémantique du texte poétique, il faut comprendre qu'il n'est pas entièrement libre dans ses choix; en fait, il est en grande partie guidé par l'«encodage» prosodique du texte effectué ou créé par le poète. Autrement dit, le poète «programme» son texte à tel degré que l'on pourrait suggérer que les conventions de la poésie compensent l'absence physique du poète et sont préalablement disposées à tenir le rôle désambiguïsant de la paralinguistique en conversation. Comme nous le dit Clive Scott:

> A poem is projected into the paralinguistic (tone, tempo, pausing, intonation, loudness) by its very structure, which foregrounds acoustic presence (1998, p. 85).

Le rôle des conventions prosodiques peut également se comprendre comme celui d'un «conditionnement» du lecteur. Un lecteur habitué de poésie attend de tout texte abordé une certaine conformité à son «réservoir» mental de normes syntaxiques et prosodiques, ce réservoir s'étant construit au fur et à mesure de ses lectures poétiques. Et cette attente de la part du lecteur étant elle-même fonction des normes établies par le poète (ou des poètes) tout au long de son (leur) œuvre, on pourrait dire qu'il préexiste à toute lecture de poésie une sorte de «contrat» sous-entendu entre le poète et le lecteur quant à la forme et aux modalités d'écriture et de production de sens du texte.

Les rapports entre le lecteur et le texte sont l'objet de nombreuses études, notamment par les théoriciens de la réception du texte littéraire.

Parmi les plus importants de ces derniers, Hans Robert Jauss souligne que la signification de l'œuvre dépend du rapport entre le texte et ses lecteurs, ces derniers comprenant tous les lecteurs depuis l'apparition du texte jusqu'à l'époque contemporaine:

> La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer. [...] En effet, le rapport entre l'œuvre et le lecteur offre un double aspect, esthétique et historique. Déjà l'accueil fait à l'œuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique, porté par d'autres œuvres lues antérieurement. Cette première appréhension de l'œuvre peut ensuite se développer et s'enrichir de génération en génération, et va constituer à travers l'histoire une «chaîne de réceptions» qui décidera de l'importance historique de l'œuvre et manifestera son rang dans la hiérarchie esthétique[28].

L'interaction du lecteur et du texte est envisagée par Jauss en termes d'une rencontre de l'attendu et de l'inattendu, du familier et de l'inconnu, notions qui se définissent selon le lecteur:

> Le rapport du texte isolé au paradigme, à la série des textes antérieurs qui constituent le genre, s'établit aussi suivant un processus analogue de création et de modification permanentes d'un horizon d'attente. Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. La modulation et la correction s'inscrivent dans le champ à l'intérieur duquel évolue la structure d'un genre, la modification et la reproduction en marquent les frontières (Jauss, 1978, p. 51).

Nous ne pouvons pas manquer de rapprocher l'idée d'un «horizon d'attente» à celle des modèles culturels dont parle Cornulier[29]: les deux notions représentent l'attente ou la prédisposition du lecteur quand il arrive au texte. L'horizon d'attente et le fonds de modèles culturels sont de constitution dynamique et mouvante: susceptibles de se reconstituer suite au contact avec tout texte nouveau, ils se définissent en fonction de lectures

---

[28] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. Tel, 1978. Notre citation est tirée du premier chapitre («L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire») qui dont l'originale («*Literaturgeschichte als Provokation*») apparaît en 1974, chez Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main. Pour une étude de la réception du texte, et plus particulièrement des rapports texte-lecteur, voir Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie: littérature et sens commun*, Seuil, coll. La Couleur des idées, 1998.

[29] Voir *supra* p. 18.

antérieures et, ceci étant, sont des faits essentiellement individuels bien que l'on puisse les généraliser d'une époque à l'autre. Ainsi un lecteur de la poésie du XVII$^{ème}$ s'étonnera peut-être de la fréquence du trimètre 4-4-4 dans la poésie de Hugo, tandis que pour un familier de la poésie du XIX$^{ème}$ siècle le trimètre 4-4-4 fait partie des mètres stéréotypes, syncrétiquement reconnaissable hors contexte. Il en découle alors que la notion d'un horizon d'attente est inséparable de l'idée de son changement ou de sa reconstitution, ce que Jauss appelle l'«écart esthétique»:

> L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le «changement d'horizon» (*Horizontwandel*) requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine [...] le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire: lorsque cette distance diminue [...], l'œuvre se rapproche du domaine de l'art «culinaire» [qui] [...] se définit [...] précisément par le fait qu'il n'exige aucun changement d'horizon, mais comble au contraire parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant [...]. Si, au contraire, le caractère proprement artistique d'une œuvre se mesure à l'écart esthétique qui la sépare, à son apparition, de l'attente de son premier public, il s'ensuit de là que cet écart, qui, [...] est éprouvé d'abord comme source de plaisir ou d'étonnement et de perplexité, peut s'effacer pour les lecteurs ultérieurs à mesure que la négativité originelle de l'œuvre s'est changée en évidence et, devenue objet familier de l'attente, s'est intégrée à son tour à l'horizon de l'expérience esthétique à venir (Jauss, 1978, p. 53-54).

Un poète contribue à modifier l'horizon d'attente du lecteur, du moins en ce qui concerne la prosodie, en créant, même inconsciemment, ce que l'on pourrait appeler son propre «seuil métrique» au-delà duquel ses vers ne seront plus métriques. On s'approche ici de l'idée de Verluyten qui, s'appuyant sur Kiparsky, soutient qu'il existe pour chaque poète un degré maximal de complexité (ou de tension) entre la structure métrique (le mètre) et la structure prosodique (le rythme) de ses vers[30]. Passant d'un poète à l'autre, le lecteur doit être prêt à modifier, ne serait-ce que légèrement, sa prédisposition qui s'est basée en partie sur le seuil métrique de la dernière œuvre lue:

> Un vers qui dépasse le degré maximal de complexité serait, pour le poète en question,

[30] Voir S. Paul Verluyten, «L'analyse de l'alexandrin: mètre ou rythme?», dans *Le Souci des apparences*, éd. Marc Dominicy, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, p. 31-74, (p. 47).

*non-métrique*. Les contraintes qui régissent ce degré maximal de complexité admissible sont à établir par le métricien. C'est ce que Kiparsky a fait pour quatre poètes anglais [...] qui se différencient par des écarts parfois très subtils dans les contraintes qu'ils respectent sur le degré de complexité admissible. Ces contraintes varient d'une époque à l'autre (elles évoluent du XVI$^{ème}$ au XIX$^{ème}$ siècle), d'un poète à l'autre et même, dans certains cas, d'une période dans la vie d'un poète à l'autre [...] (Verluyen, 1989, p. 47)[31].

Si, dans ces optiques, la lecture apparaît comme une suite de satisfactions et déceptions de l'attente du lecteur, il faut se garder de juger négativement ces déceptions qui ne sont autres que des *modifications* de l'horizon d'attente originel. Comme nous le rappelle K. Popper et puis G. Buck que cite Jauss:

Le facteur le plus important du progrès, dans la science aussi bien que dans l'expérience de la vie, c'est "la déception de l'attente". [...] Ce modèle peut sans doute rendre compte du "sens créateur de l'expérience négative dans la vie pratique" (Jauss, 1978, p. 74-75).

Plus que toute autre œuvre peut-être de la deuxième moitié du XIX$^{ème}$ siècle, l'œuvre verlainienne déçoit l'attente prosodique du lecteur. Commençons donc par examiner en détail en quoi cette œuvre clé de la poésie moderne reste fidèle et s'écarte des normes prosodiques contemporaines.

***

[31] On trouve une idée comparable chez Mallarmé: «Tout individu apporte une prosodie, neuve, participant de son souffle», dans «Crise de vers» (1895), *Œuvres*, Bordas, 1992, p. 274.

# SECTION 2: LES MÈTRES

## 3. – Les Décasyllabes

*- Et moi-même que fais-je en ce moment*
*Que d'essayer d'émouvoir l'équilibre*
*D'un nombre ayant deux rhythmes seulement?*

Verlaine,
*II, II, ÉP*, p. 854.

### 3.1 – Introduction: corriger un déséquilibre

Le vers de dix syllabes a une longue et riche histoire remontant au XI$^{ème}$ siècle où il fait effet de vers épique par excellence: les ouvrages *La Vie de Saint Alexis*, *La Chanson de Roland* ainsi que la poésie hagiographique l'utilisent tous. Au XIV$^{ème}$ le décasyllabe est si populaire, servant les ballades comme les sonnets, qu'on l'appelait le «vers commun». Si après Marot, les poètes de la Pléiade continuent à le préférer pendant la Renaissance, le décasyllabe est très fortement concurrencé dès le XVI$^{ème}$ siècle par l'alexandrin qui finira par l'emporter au XVII$^{ème}$ siècle suite aux changements dans l'orthographie et la standardisation de la langue française. Le décasyllabe survivra pourtant dans la poésie amoureuse et également dans les œuvres de La Fontaine où il est employé en hétérométrie. Si son renouveau date du XVIII$^{ème}$ siècle quand il apparaît communément dans des pièces musicales, c'est plutôt à partir du XIX$^{ème}$ siècle que le vers de dix syllabes trouve à nouveau droit de cité dans la poésie lyrique: Lamartine et Hugo s'en servent et leur exemple sera suivi

par Baudelaire qui choisit le décasyllabe comme le mètre des quatre poèmes du cycle des «Fantômes» dans *Les Fleurs du mal*. Mais c'est Alfred de Musset qui l'a prisé le plus au cours de la première moitié du XIX$^{ème}$: le décasyllabe s'emploie chez lui, souvent en hétérométrie comme dans «Silvia» ou la deuxième moitié de «La Nuit de décembre». Si, au XX$^{ème}$ siècle, Valéry essaie de «porter le Dix à la puissance du Douze»[1] en composant en décasyllabes le véritable tour de force que constitue «Le Cimetière marin». Ceci est sans doute grâce à l'exemple et à l'influence de Verlaine qui a choisi ce mètre pour certains de ses poèmes les plus connus, notamment «Promenade sentimentale», «Résignation» et «Clair de lune». En fait, le décasyllabe se retrouve dans tous les recueils verlainiens sauf deux, à savoir *Élégies* et *Chair*[2]. Malgré cette fréquence du vers dans l'œuvre verlainienne, il faut constater que le décasyllabe a été plutôt négligé par les critiques qui se sont davantage préoccupés d'autres mètres dont l'alexandrin et les impairs. L'heure est donc venue de corriger ce déséquilibre et d'expliquer l'attrait verlainien pour ce vers qui «loin après l'alexandrin, et pas très loin après l'octosyllabe, [constitue] le mètre le plus cultivé par le poète»[3].

On compte cent douze poèmes dans l'œuvre verlainienne où le décasyllabe a un rôle à jouer: souvent il constitue l'unique mètre du poème; d'autres fois, il est «co-mètre» et partage le poème avec un autre mètre, souvent un vers de six ou de quatre syllabes; parfois encore, il apparaît irrégulièrement et quelquefois, même s'il n'est pas strictement présent, on l'entend dans l'alliance des mètres choisie par le poète. Qui ne songe au décasyllabe en lisant les vers cité ci-dessous qui, en faisant alterner des mesures de six et de quatre syllabes, reprennent la structure interne du décasyllabe 6-4?

---

1 Cité par Michèle Aquien, *La Versification*, P.U.F., coll. Que sais-je?, 1990, quatrième édition corrigée, 1998, p. 29.

2 Notre Appendice I présente la répartition des décasyllabes dans l'œuvre verlainienne.

3 Claude Cuénot, *Le Style de Paul Verlaine*, C.D.U., 1963, p. 378.

Il a trop d'uniformes! 6
Eux, les Romans 4
Ils mettent trop de formes 6
Et de romans 4

(v. 9-12, «Rastas», *I*, p. 937).

*

### 3.2 - Emploi de la mesure 5-5: renouvellement du vers «taratantara»

Dès son premier recueil publié, *Poèmes saturniens*, Verlaine affiche une prédilection particulière pour un décasyllabe qui est relativement peu représenté dans la tradition – le 5-5. Même parmi ses devanciers qui remettent le décasyllabe à la mode au XIX$^{ème}$ siècle, le 5-5 est l'exception plutôt que la règle – le cycle des *Fantômes* de Baudelaire le confirme: sur un ensemble de cinquante-six vers, un seul est franchement 5-5. Appelé un peu dérisoirement «taratantara» par Bonaventure des Périers, le 5-5 est depuis longtemps un «mètre à éviter»[4] dans la poésie sérieuse; son emploi est toutefois accepté dans les chansons légères et les poésies populaires. L'on ne s'étonnera pas donc de voir Verlaine adopter le 5-5 dans un poème comme «Résignation» où le vocabulaire et le ton sont parfois très familiers:

Soit! le grandiose échappe à ma dent 5-5
Mais, fi de l'aimable et fi de la lie! 5-5
Et je hais toujours la femme jolie 5-5
La rime assonante et l'ami prudent. 5-5

(v.11-14, «Résignation», *PS*, p. 61).

Il serait toutefois erroné d'identifier obligatoirement le taratantara à une poésie populaire, du moins pour ce qui est de la poésie de Verlaine: comme on le voit dans le poème suivant, le 5-5 peut aussi remplir des fins descriptives et lyriques:

---

[4] Selon Jean-Stéphane Chaussivert, «Esthétique du taratantara verlainien», *Revue des sciences humaines*, 1970, juillet-septembre, p. 401, le taratantara est soumis à une «loi de l'exclusion» dans la poésie sérieuse.

| | |
|---|---|
| Le couchant dardait ses rayons suprêmes | 5-5 |
| Et le vent berçait les nénuphars blêmes; | 5-5 |
| Les grands nénuphars, entre les roseaux, | 5-5 |
| Tristement luisaient sur les calmes eaux. | 5-5 |
| Moi, j'errais tout seul, promenant ma plaie | 5-5 |
| | |
| Au long de l'étang, parmi la saulaie | 5-5 |
| Où la brume vague évoquait un grand | 5-5 |
| Fantôme laiteux se désespérant | (2-3)-5 |
| Et pleurant avec la voix des sarcelles | 5-5 |
| Que se rappelaient en battant des ailes | 5-5 |
| Parmi la saulaie où j'errais tout seul | 5-5 |
| Promenant ma plaie; et l'épais linceul | 5-5 |
| Des ténèbres vint noyer les suprêmes | 5-5 / (3-4)-3? |
| Rayons du couchant dans ses ondes blêmes | 5-5 |
| Et des nénuphars, parmi les roseaux, | 5-5 |
| | |
| Des grands nénuphars sur les calmes eaux. | 5-5 |

(«Promenade sentimentale», *PS*, p. 70-1).

Par sa symétrie, le 5-5 impose au vers un rythme monotone, très apte non seulement à créer une atmosphère de tristesse et de solitude, comme dans le poème que nous venons de lire, mais également à établir des parallélismes et à faire ressortir soit des répétitions, soit des éléments contrastants, comme dans les vers suivants:

| | |
|---|---|
| J'ai depuis un an le printemps dans l'âme | 5-5 |
| Et le vert retour du doux floréal, | 5-5 |
| Ainsi qu'une *flamme* entoure une *flamme*, | 5-5 |
| Met de l'*idéal* sur mon *idéal*. | 5-5 |
| | |
| Le ciel bleu prolonge, exhausse et couronne | 5-5 |
| L'immuable azur où rit mon amour. | 5-5 |
| La saison est *belle* et ma part est *bonne* | 5-5 |
| Et tous mes espoirs ont enfin leur tour. | 5-5 |
| | |
| *Que vienne* l'été *que viennent* encore | 5-5 |
| L'automne et l'hiver! Et chaque saison | 5-5 |
| *Me* sera charmante, ô *Toi* que décore | 5-5 |
| *Cette* fantaisie et *cette* raison! | 5-5 |

(v. 9-20, XXI, *BC*, p. 155, nos italiques).

Il apparaît clairement alors que le décasyllabe 5-5 se prête très facilement aux rimes léonines qui peuvent créer des suites de vers très mélodieuses et

musicales. Jean-Stéphane Chaussivert signale que dans cette version du décasyllabe «l'unité devient l'hémistiche, qui n'est dépassé qu'en fin de vers (jamais à l'intérieur), et [que] ce dépassement accompagne et rythme le débordement de la joie»[5]. L'équilibre d'un schéma basé sur la répétition d'une mesure pentasyllabique se remarque d'ailleurs non seulement au niveau du rythme, mais aussi par la graphie: nombreuses sont les marques de ponctuation séparant clairement pour l'œil les deux hémistiches.

Le revers de ce «rétrécissement» du vers est que le décasyllabe devient moins capable de nuancer les expressions: on assiste souvent à une certaine simplification des propos, très évidente dans ces vers d'«Optima» qui ne lient que deux substantifs:

> La simplicité dans la vérité; 5-5
> La sincérité dans l'humilité; 5-5
> L'humble austérité dans l'obscurité; 5-5
>
> (v. 4-6, «Optima», *PD*, p. 1016).

C'est sans doute pour cette raison qu'on a pu considéré le décasyllabe comme un «vers plus étriqué» (Cuénot, 1963, p. 378) que l'alexandrin. Chaussivert (1973, p. 43) suggère que la simplicité formelle de ce type de 5-5 fournit au poète une structure idéale pour l'expression d'émotions peu développées.

> Cette cadence simple, trop égale pour l'expression de sentiments subtils, pour la confidence intime, convient à l'expression de la joie sans problème, sans réserve, sans retenue.

Si dans les exemples que nous venons de considérer, la césure médiane est clairement marquée dans le 5-5 au niveau de la ponctuation et de la syntaxe, cela est loin d'être le cas dans tous les 5-5 verlainiens.

> Quand Marco passait, tous les jeunes hommes 5-5
> Se penchaient pour voir ses yeux, des Sodomes 5-5 / tension 7-3
> [...]

---

[5] Jean-Stéphane Chaussivert, *L'Art verlainien dans* La Bonne Chanson, Nizet, 1973, p. 43.

| | |
|---|---|
| Et sa voix montait dans les paradis | 5-5 |
| De la symphonie immense des rêves | 5-5 / tension 7-3 |
| [...] | |
| Et, tel qu'un bambou flexible, son flanc | 5-5 / tension 7-3 |
| Se tordait, faisant saillir son sein blanc: | 5-5 / (3-2)-5 |
| Un éclair partait. Sa jambe de marbre | 5-5 |

(v. 1-2, 13-14, 30-32, «Marco», *PS*, p. 86-87).

La différence entre les premier et deuxième vers de «Marco» est claire: tandis que la césure médiane est étayée aux niveaux de la ponctuation et de la syntaxe dans le premier vers, dans le second par contre, la césure cinquième brise l'unité du syntagme grammatical «voir ses yeux». La séparation métrique du verbe et de son objet crée une tension mètre-syntaxe considérable du fait que le verbe transitif est laissé en suspens en fin de première mesure et ainsi l'attente de son objet est d'autant plus marquée. Telle est la force de cette tension qu'on pourrait dire avec assurance que, présenté dans un autre contexte métrique, ce même vers aurait une structure métrique différente: si par exemple on était en contexte de décasyllabes 4-6, il serait tout à fait acceptable d'admettre dans ce cas une accentuation métrique du terme «pour».

Il en va de même pour le vers 32 du même poème: «Se tordait, faisant saillir son sein blanc». L'alliance des deux mesures cinq-syllabiques sépare ce que la syntaxe et la grammaire unissent, à savoir le syntagme: «faisant saillir». Notons, en outre, dans ce vers que la marque de la césure est remise en question par l'effet combiné d'un enjambement et d'une marque de ponctuation au début du vers.

Les vers 14 et 30, eux, présentent un phénomène fréquent dans l'œuvre verlainienne: la séparation par la césure d'un nom et de son adjectif, structure que nous désignerons ci-après par les lettres NCA; une variante serait celle qui divise un verbe de son adverbe VCA. Comme on pourrait en juger en lisant le vers 14 en particulier, l'arrivée inattendue de l'adjectif en tête de la deuxième mesure est un moyen très efficace de faire ressortir un terme qui est dépourvu d'accent métrique. Encore une fois, ces structures

atténuent la marque de la césure et parfois même travaillent à la cacher. Nous avons un effet similaire dans le mètre fondamental du décasyllabe où l'on trouve même un auxiliaire suspendu à l'hémistiche:

| | |
|---|---|
| Et couronner vos conquêtes d'un coup | 4-6 |
| Par ce soufflet à la mémoire humaine: | 4-6 |
| *Dieu ne nous a // révélé rien du tout* | 4-6 |
| Car nous disons qu'il n'est que l'ombre vaine, | 4-6 |

(v. 5-8, I, XI, *S*, p. 250, nos italiques et barres).

En relevant la forte proportion de vers taratantaras où la césure cinquième, très peu étayée au niveau de la syntaxe et de la grammaire, est sujette à une tension importante, Chaussivert (1970, p. 405-406) propose comme typiquement verlainien la «brisure» de mètres traditionnels:

> Dans les poèmes en taratantara de Musset, Gautier, Leconte de Lisle, Tardieu, la proportion des décasyllabes où l'arrêt après la cinquième syllabe est nettement marquée, est égale à ou voisine de 100%; dans les poèmes de Verlaine elle est souvent au-dessous de 75%, peut descendre au-dessous de 60% et n'est qu'exceptionnellement supérieure à 90% (*BC* XXIII). [...] C'est une des techniques constantes de Verlaine que d'opérer des «brisures» à l'intérieur des cadres traditionnels du vers et du poème, et il sera amené à la relever à chaque fois qu'il devra se situer par rapport aux vers-libristes.

Jacques Borel (préface aux *RP*, *ŒC I*, p. 186), quant à lui, voit dans la façon de briser le 5-5 une manière d'éviter l'éloquence facile et de «déjouer le discours»:

> Il est curieux de voir comment Verlaine cherche [...] à éviter ou à masquer la rhétorique: par le biais du rythme impair, qui est le rythme dominant du recueil [c'est-à-dire, des *Romances sans paroles*]. Si le rythme du décasyllabe est souvent à peine reconnaissable, c'est que, en osant presque partout la césure 5-5, le poète l'altère, en bouleverse le mouvement habituel, le ramène avec ambiguïté au rythme brisé du vers de cinq syllabes qui est celui de la huitième ariette. Ainsi y ajoute-t-il une espèce de boiterie singulière qui déjoue le discours, si près parfois pourtant de reparaître ouvertement, élude le récit linéaire pourtant si facilement reconstituable. Ce détour n'empêche pas le poème de frôler en plusieurs endroits la prose ou d'y tomber[6].

---

[6] On rapprochera les propos de Borel de ceux-ci d'Antoine Adam dans *Verlaine: l'homme et l'œuvre*, Hatier-Boivin, 1953, p. 99: «Verlaine a écrit ce poème [*Birds in the Night*] en décasyllabes, mais plutôt que les césures 4-6 et 6-4, il a le plus souvent employé la césure 5-5, tout à fait inhabituelle, et qui fait de chacun de ces décasyllabes un couple de vers de cinq syllabes. Rythme impair donc, et comme brisé, comme lassé. Reproches sans éclat, chagrin sans espoir. Poésie dégagée de toute rhétorique, toute diaphane, pure spiritualité.»

Poursuivons les relevés statistiques en indiquant que l'on pourrait estimer à seulement 20% tout au plus la proportion des poèmes verlainiens en décasyllabes où le taratantara constitue l'unique mètre: le 5-5 se trouve très souvent accompagné d'un autre ou d'autres mètre(s), presque toujours le 4-6 et le 6-4. Comme les laissent croire les suites de vers citées ci-dessous, Verlaine semble ignorer la «loi de l'unicité du schème métrique» (Chaussivert, 1970, p. 402) qui défend le mélange du 5-5 avec d'autres mètres.

| | |
|---|---|
| Mon amour qui n'est plus que souvenance, | 6-4 / 5-5? |
| Quoique sous vos coups il saigne et qu'il pleure | 5-5 |
| Encore et qu'il doive, à ce que je pense, | 5-5 / (2-3)-5 |
| Souffrir longtemps jusqu'à ce qu'il en meure, | 4-6 |

(v. 41-44, «*Birds in the Night*», *RP*, p. 203).

| | |
|---|---|
| La méchanceté, l'obstination, | 5-5 |
| Un peu le vice et beaucoup l'option | 4-6 |
| Pour être plus folle, sur ma parole! | 5-5 |
| Que ma folie à moi déjà si folle. | 4-6 / 6-4 |

(v. 13-16, XII, *CPE*, p. 718).

L'apparente régularité de l'occurrence des 5-5 en structure embrassée ou croisée dans ces strophes ne devrait pas dissimuler l'aspect innovateur du procédé révolutionnaire. Faire suivre un 5-5 d'un 4-6 ou *vice versa* «a la valeur d'un changement de mètre», nous dit Chaussivert (1973, p. 42) et d'un point de vue exométrique, les 5-5 cités ne pourraient pas constituer des vers métriques, la mesure de cinq syllabes étant totalement différente à l'oreille de celles de quatre ou de six syllabes. Rappelons que théoriquement suite à la «loi des huit syllabes», le décasyllabe 4-6 ou 6-4 est seulement deux fois plus long que le pentasyllabe: ce fait n'est pas saisissable ou perceptible pour l'oreille. Verlaine s'exerce pourtant, et cela dès les premiers recueils, à nous habituer à associer ces trois mesures si différentes en présentant des décasyllabes 4-6 et 6-4 alternés avec des pentasyllabes, comme dans les

strophes suivantes[7]:

| | |
|---|---|
| Comme la voix d'un mort qui chanterait | 4-6 / 6-4 |
| Du fond de sa fosse, | 5 |
| Maîtresse, entends monter vers ton retrait | 4-6 / 6-4 |
| Ma voix aigre et fausse. | 5 |
| | |
| Ouvre ton âme et ton oreille au son | 4-6 |
| De ma mandoline: | 5 |
| Pour toi j'ai fait, pour toi, cette chanson | 6-4 / 4-6 |
| Cruelle et câline. | 5 |

(v. 1-8, «Sérénade», *PS*, p. 80).

Ces strophes sont de structure métrique beaucoup moins «resserrée» que celles proposées ci-dessous où, grâce à la régularité de la césure-cinquième dans les décasyllabes, le lien entre les vers de dix et cinq syllabes est facilement saisissable. Le poète souligne encore plus l'importance de la mesure de cinq syllabes en faisant référence dans la première des strophes à la «forme de cinq»:

| | |
|---|---|
| La lune plaquait ses teintes de zinc | 5-5 |
| Par angles obtus. | 5 |
| Des bouts de fumée en forme de cinq | 5-5 |
| Sortaient drus et noirs des hauts toits pointus. | 5-5 |
| | |
| Le ciel était gris. La bise pleurait | 5-5 |
| Ainsi qu'un basson. | 5 |
| Au loin, un matou frileux et discret | 5-5 |
| Miaulait d'étrange et grêle façon. | 5-5 |

(v. 1-8, «Croquis parisien», *PS*, p. 65).

L'emploi verlainien du taratantara est, pourrait-on dire, révolutionnaire à plusieurs niveaux: d'un vers qui n'avait droit de cité que dans les pièces légères, Verlaine fait une mesure presque aussi commune que le 6-4 et dont

---

[7] Pour signaler que la variété métrique du décasyllabe constituait un de ses fils de recherche, Verlaine précédera l'édition originale (1874) de «*Birds in the Night*», poème où le 5-5 domine, d'une épigraphe qui n'est autre que la première strophe du troisième poème de *La Bonne Chanson* dont les vers se scandent, non pas 5-5, mais 4-6 et 6-4:

| | |
|---|---|
| En robe grise et verte avec des rûches, | 6-4 / 4-6 |
| Un jour de juin que j'étais soucieux, | 4-6 |
| Elle apparut souriante à mes yeux | 4-6 |
| Qui l'admiraient sans redouter d'embûches; | 4-6 |

l'emploi ne pourra plus être qualifié d'«inhabituel»[8]; en l'investissant d'une variété rythmique inattendue et en atténuant la marque césurale, Verlaine sauve le vers de la régularité monotone et inhibitrice de la succession des mesures de cinq syllabes avec un seul accent; finalement, et c'est peut-être l'innovation la plus hardie, Verlaine en fait un mètre qui n'est plus condamné à sa propre compagnie – c'est désormais un mètre «associatif» qui se trouve mêlé aux mètres établis et codifiés du décasyllabe, à savoir le 4-6 et le 6-4.

*

### 3.3 – Autres bouleversements du décasyllabe traditionnel: émergence d'un décasyllabe ternaire

Une consultation rapide d'un échantillon représentatif des poèmes écrits en décasyllabes à travers les siècles confirmeront le statut de mètre d'accompagnement du 6-4. Comme l'a signalé Cornulier, c'est le 4-6 qui est le mètre fondamental et, par conséquent, la mesure la plus commune du vers de dix syllabes; c'est le mètre «fort» qui peut apparaître à lui seul dans un poème à la différence du 6-4 qui, lui, «faible», ne se trouve qu'en association avec des 4-6. Chez Verlaine pourtant, on n'a pas l'impression que le 6-4 constitue un mètre annexe ou secondaire: bien qu'on ne trouve pas un seul poème tout en 6-4, ils apparaissent néanmoins beaucoup plus fréquemment que ne le dictait la tradition. Grâce à ces exercices hétérométriques, Verlaine habitue notre oreille au rythme d'une mesure hexasyllabique suivie d'une quatre-syllabique: le poème «Rasta» dont nous citons une strophe ci-dessus est composé de quatrains 6/4/6/4. Dans l'œuvre verlainienne, on trouve également une forte proportion de 6-4 qui n'admettent pas une scansion 4-6:

---

[8] Le terme est d'Antoine Adam (1953, p. 99) que nous citons ci-dessus, p. 63, n. 6.

Il a raison le vieux, car voyez donc 4-6 / 6-4
Comme est joli toujours le paysage 4-6 / 6-4

(v. 9-10, «Nouvelles Variations: sur le pont du jour», *P*, p. 519).

Dans l'ombre mollement mystérieuse 6-4 (4-6 impossible)

(v. 4, «*Per Amica Silentia*», *P*, p. 487)

Ô toi, persécuteur, crains le vampire 6-4 (4-6 impossible)

(v. 15, «Les morts que l'on fait saigner…», *P*, p. 519).

L'orgueil t'a pris en ce quatre-vingt-neuf, 4-6
*Nabuchodonosor, et te fait paître*, 6-4

(v. 33-34, I, XII, *S*, p. 252, nos italiques).

Comme on le voit dans le dernier exemple cité, où un mot à lui seul remplit tout l'espace de six syllabes, le poète prend souvent des mesures exceptionnelles pour assurer l'unité métrique d'un segment hexasyllabique. Ces mots, nous les appellerons des mots-hémistiches (MH).

Ces phénomènes ne sont pas en eux-mêmes révolutionnaires: il ne s'agit que de tendances qui exigent une certaine réadaptation de l'attente du lecteur. Mais on ne saurait en dire autant de l'apparition de la «mesure» 3-7 ou 7-3 qui, elle, propose un vers de structure très instable et inusité dans la tradition. À vrai dire, les 3-7 ou 7-3 sont peu nombreux dans l'ensemble de l'œuvre, certains d'entre eux ne constituant que des options de scansion qui peuvent en réalité être écartées par référence au contexte. Prenons par exemple la strophe suivant et prêtons une attention particulière au deuxième vers:

Je me tournais, n'en pouvant plus de pleurs, 4-6
*Mais ta fièvre voulait suivre son thème,* ?
Tu m'appelais par mon nom de baptême, 4-6
Puis ce fut tout, ô douleur des douleurs! 4-6

(v. 9-12, XXI, *A*, p. 459, nos italiques).

Scander en 3-7 peut bien constituer une option ici, mais, en vérité, c'est la mesure la moins probable. La décision finale semble se réduire au choix de la mesure d'accompagnement 6-4 ou de la mesure fondamentale 4-6. Celle-

là créerait, par la séparation de l'unité verbale «voulait // suivre», une tension mètre-syntaxe à laquelle nous sommes habituée chez Verlaine; en outre, on note que le premier vers du poème «Si tu ne mourus pas // entre mes bras» propose la même segmentation, autrement dit le contexte métrique étaye cette possibilité. D'autre part, on peut insister sur le 4-6, mais seulement après avoir considéré le 3-7, puisque la quatrième syllabe est atone et, par conséquent, n'est que très exceptionnellement porteuse d'accent. Sachant qu'il est évidemment plus important de garder une mesure sûre plutôt que d'opter pour un schéma inédit, on pourrait admettre ici une coupe lyrique (notée: ') et par là proposer la mesure la plus représentée du poème – la mesure fondamentale 4-6:

| | |
|---|---|
| Mais ta fièvRE / voulait suivre son thème | 4'-6 |

Le choix semble encore plus facile à faire dans le cas du premier vers du tercet suivant, où le contexte métrique immédiat est des plus suggestifs et écarte les possibilités de scander en 6-4 ou 5-5:

| | |
|---|---|
| Riche venTRE // qui n'a jamais porté | ~~3-7~~ / 4'-6 |
| Seins opulents qui n'ont pas allaité, | 4-6 |
| Bras frais et gras, purs de tout soin servile, | 4-6 |

(v. 1-3, XI, *O*, p. 773, nos majuscules et barres).

Il est toutefois d'autres cas où il faut considérer plus sérieusement une scansion contenant une «mesure» de sept syllabes:

| | |
|---|---|
| Princes et rois «gardés de toute offense», | 4-6 |
| Ai-je dit, l'un de ces miliciens, | 3-7? |
| Qu'à leurs santés boivent l'eau de Jouvence | 4-6 |
| Les chers, les bons, les braves Parnassiens. | 4-6 |

(v. 25-28, «Ballade en vue d'honorer les Parnassiens», *D*, p. 554).

| | |
|---|---|
| Je crois ce que l'Église catholique | 6-4 / 4-6 |
| M'enseigna dès l'âge d'entendement | 3-7? |
| [...] | |
| En la vie éternelle. | 3-7 |
| Vœu suprême. | |

(v. 1-2, 18, «*Credo*», *LI*, p. 742).

Ghil est un imbécile. Moréas 7-3?
N'en est foutre pas un, lui, mais, hélas! 7-3?

(v. 1-2, «Conseils», *I*, p. 910).

Le deuxième vers du poème de *Dédicaces* cité plus haut présente un exemple intéressant: le 4-6 est improbable, malgré le contexte métrique, puisque «l'un», terme plutôt négligeable du point de vue sémantique, ne mérite pas une forte accentuation; une scansion en 6-4, quant à elle, n'est pas évidente, du moins à l'occasion d'une première lecture, et ceci toujours parce que nous évitons l'accent sur «l'un». Pourtant, aucune des deux scansions 4-6 et 6-4 n'est impossible – rappelons que c'est une caractéristique de la poésie verlainienne que d'accentuer et de mettre en position de proéminence des mots grammaticaux, ou ce que nous appelons des «mots outils»[9] (MO). Si le 3-7 est possible, c'est avant tout parce que le mot «dit» semble plus digne d'accentuation que les autres candidats, vu son sens et son statut de mot terminal de syntagme syntaxique, statut d'ailleurs marqué par une virgule. Si elle l'emporte, la mesure 3-7 est à tout moment une mesure «d'urgence», choisie faute de mieux et toujours susceptible d'être remplacée par une autre forme plus stable.

C'est également en raison de la pression syntaxique que l'on est tenté d'opter pour une mesure trisyllabique au début du deuxième vers de «*Credo*». Il est indéniable que le terme «M'enseigna» est tout au moins rythmiquement accentué puisqu'il s'agit d'un rejet et, en tant que tel, son arrivée tardive s'accompagne d'un certain relâchement de tension. La seule

---

[9] On connaît tous le vers célèbre de la troisième strophe de «Chanson d'automne» où l'article défini féminin se trouve en position de rime:

Et je m'en vais
Au vent mauvais
  Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à *la*
  Feuille morte

(v. 13-18, nos italiques).

Ailleurs, il est commun de voir des prépositions tels que «avec», «comme», «de», *etc.*, en fin d'hémistiche ou de vers.

autre possibilité à nos yeux serait une scansion 5-5, infiniment préférable du point de vue de la stabilité interne, mais encore une fois pas très évidente à l'occasion d'une première lecture. La situation se complique d'ailleurs quand on en vient au dernier vers qui est littéralement brisé par le procédé de la stichomythie. Ce vers, qui isole le «Vœu suprême» final de manière à sonner comme un «Amen» à la fin d'une prière, met en saillie le rôle particulier de l'«*e*» muet dans la versification française: si les dix syllabes occupaient une seule ligne typographique, la scansion 6-4 semblerait beaucoup plus pertinente. Par contre, il y a de bonnes raisons d'opter pour une scansion 7-3: elle exprimerait au niveau métrique la discontinuité syntaxique et typographique évidente du vers et éviterait l'isolement brutal dans l'espace d'un «*e*» final non-élidable. Certes, il est possible de prendre le contre-pied et dire que l'«*e*» muet isolé remplirait assez dramatiquement et visiblement sa fonction de «ciment» ou de lien entre les deux mesures. Ce qui est certain, c'est que la possibilité d'un 7-3 en fin de poème peut nous amener à favoriser, par effet de chiasme, un 3-7 au début de poème. La décision finale repose, comme c'est si souvent le cas chez Verlaine, avec le lecteur.

Le troisième exemple offert ci-dessous et que nous n'analyserons pas ici en détail, présente toutefois la possibilité d'un support métrique contextuel: il est en effet plus facile, dans un vers donné, de proposer une coupe atypique et même déséquilibrante quand le vers suivant ou précédent offre la même possibilité d'interprétation.

La présence d'un schéma 3-7 ou 7-3 est une interprétation valable car, Verlaine nous y a déjà sensibilisé en proposant, dès ses premières poésies, des vers où la possibilité d'une césure après la quatrième, cinquième ou sixième syllabe est pratiquement nulle[10]:

---

[10] Il nous semble pourtant que la possibilité d'une scansion 5-5 du vers «Qui mélancoliquement coule auprès» n'est pas à écarter sans considération. Rappelons que les mots longs la deuxième syllabe avant la tonique (c'est-à-dire l'antipénultième) est susceptible de porter un accent rythmique appelé «contre-tonique»; il ne serait pas alors impensable de faire coïncider l'accent métrique de fin d'hémistiche et cet accent tonique qui, dans «mélancoliquement» porte sur la syllabe indiquée: mélancol – I –

Qui mélancoliquement coule auprès, 7-3

(v. 6, «Le Rossignol», *PS*, p. 74).

Ailleurs, il nous taquine avec des mots composés enjambant la césure de sorte que les scansions 4-6 et 7-3 sont toutes les deux possibles, mais aucune n'est entièrement satisfaisante:

Où les bateaux-omnibus et les trains

(v. 13, «L'Aube à l'envers», *JN*, p. 375).

Le rappel des strophes du premier volet d'«Imité de Catulle» n'en est pas moins pertinent à cet égard:

| | |
|---|---|
| Moi, je dirai les atours | 7 |
| Des amours | 3 |
| Et des Grâces sadinettes | 7 |
| Et ferai naître en ton cœur | 7 |
| Le bonheur | 3 |
| En te sonnant mes sornettes. | 7 |

(v. 19-24, «Imité de Catulle, I», *PV*, p. 12).

L'unique cas dans l'œuvre verlainienne où l'on peut avancer avec sérieux l'idée d'un 3-7 *métrique* est dans les premiers et derniers vers des tercets suivants du poème I de la deuxième section de *Sagesse*:

| | |
|---|---|
| Ô mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour | 3-7? |
| Et la blessure est encore vibrante, | 4-6 |
| Ô mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour. | 3-7? |
| | |
| Ô mon Dieu, votre crainte m'a frappé | 3-7? |
| Et la brûlure est encore là qui tonne, | 4-6 |
| Ô mon Dieu, votre crainte m'a frappé. | 3-7? |
| | |
| Ô mon Dieu, j'ai connu que tout est vil | 3-7? |
| Et votre gloire en moi s'est installée, | 4-6 |
| Ô mon Dieu, j'ai connu que tout est vil. | 3-7? |

(v. 1-9, II, I, *S*, p. 264).

---

quement. Cela donnerait une scansion en taratantara du vers: «Qui mélancoli – quement coule auprès» (5-5). Pour une définition plus détaillée du concept ainsi qu'une discussion de son rôle dans le vers, le lecteur consultera avec profit Mazaleyrat, (1990 / 1965, p. 136-140) et aussi Aquien (1993, p. 41), article «accent».

On ne saurait prétendre que la scansion 3-7 ne soit pas évidente ici: non seulement correspond-elle au rythme syntaxique, mais de plus l'effet de déséquilibre provoqué par un segment métrique de sept syllabes – qui constitue l'argument le plus fort contre la scansion 3-7 – est ici au contraire amplement contrebalancé par le support métrique contextuel disponible. Néanmoins, certains critiques, signalant qu'après ces trois premiers tercets, tous les autres vers du poème se scandent en 4-6, s'en tiennent à la mesure d'accompagnement, 6-4[11]. Nous présentons en résumé quelques aspects de leur argument, formulé ici par Cornulier:

> Le rythme dominant du poème est la forme classique 4-6, et la récurrence de la forme 3-7 n'est ici qu'une conséquence de la répétition de l'invocation initiale «*Ô mon Dieu*», alors que c'est une caractéristique générale de la métrique littéraire que de présenter des périodicités ou des équivalences de forme qui ne soient pas uniquement des conséquences du sens («arbitraire métrique») [...] / [L]e vers «*Ô mon Dieu, votre crainte m'a frappé*» peut s'interpréter comme rythmé en 6-4, en *association* régulière avec la division sémantique: «*Ô mon Dieu, votre crainte – m'a frappé*», où «*m'a frappé*» constitue un hémistiche cohérent. Et rétroactivement la plausibilité contextuelle de cette interprétation peut nous conduire à privilégier, pour le vers initial, si surprenant d'abord, la division sémantique: «*Ô mon Dieu, vous m'avez – blessé d'amour*»[12].

Quoi qu'il en soit, il est sûr que Verlaine a atteint son but: défier les anciennes certitudes structurales du décasyllabe et semer le vers de scansions «virtuelles» ou potentielles que le lecteur devra justifier.

Il existe un autre groupe de vers pour lesquels une scansion en 3-7 ou 7-3 peut momentanément sembler pertinent, et que nous considérons maintenant. Lisons à titre d'exemple le troisième des vers cités ci-dessous:

| | |
|---|---|
| Je presse alors tout mon corps goulûment, | 4-6 |
| Toute sa chair contre mon corps d'athlète | 4-6 |
| *Qui se bande et s'amollit par moment,* | 3-7 / 7-3 |

---

[11] Nous voyons toutefois dans les premier et troisième vers du douzième tercet deux autres possibilités de scander 3-7:

| | |
|---|---|
| Hélas! Vous, Dieu d'offrande et de pardon, | 3-7? |
| Quel est le puits de mon ingratitude, | 4-6 |
| Hélas! Vous, Dieu d'offrande et de pardon, | 3-7? |

(v. 23-25).

[12] Cornulier, «Pour lire Verlaine: petit essai d'analyse du 4-6», *L'École des lettres*, n° 14, 1995-1996, p. 101 et 108.

| | |
|---|---|
| Heureux du triomphe et de la défaite | 5-5 |
| En ce conflit du cœur et de la tête. | 4-6 |

(v. 17-21, «Ballade Sappho», *P*, p. 528).

Encore une fois, à défaut de pouvoir couper après la quatrième, la cinquième ou la sixième syllabe, on pourrait suggérer une interprétation en 3-7 ou 7-3. La rivalité entre les troisième et septième syllabes, toutes les deux dignes d'accentuation, crée toutefois une mesure de sept syllabes très instable: sa longueur est telle que la voix peut difficilement passer la sixième syllabe sans le support d'un accent «relais» - notre «loi des six syllabes» ne dit pas autre chose (*supra*, p. 8). De surcroît à l'instabilité rythmique inhérente d'une suite de sept syllabes avec un seul accent s'ajoute la force de la pression positive en faveur des formes avoisinantes – les mesures de six et de huit syllabes qui, elles, comptent parmi celles les plus présentes à l'esprit du point de vue culturel.

Compte tenu de ces faits, on pourrait proposer une scansion (3-4)-3, où les parenthèses aident à traduire le fait que l'accent rythmique de relais est porté par la troisième syllabe et l'accent métrique de fin d'hémistiche par la septième syllabe. La possibilité d'une scansion 3-(4-3) n'est pas à écarter non plus et montre clairement que la rivalité entre les troisième et septième syllabes intervient jusqu'au niveau métrique et que l'idée de scander le vers en binaire, même avec un fort accent de support, n'est peut-être pas très utile. Autrement dit, dans le décasyllabe, le segment métrique de sept syllabes peut être l'«accoucheur» d'une structure métriquement ternaire, en l'occurrence 3-4-3. Nombreux sont les indices de style ou de sens qui peuvent étayer la possibilité de scander en ternaire. Considérons le cas des vers suivants:

| | |
|---|---|
| *Nul remords, nul regret vrai, nul désastre!* | 3-4-3 / (3-4)-3 |

(v. 5, «La Dernière Fête galante», *P*, p. 508, nos italiques).

| | |
|---|---|
| Vous êtes laids, moi compris, au delà | 4-6 / 4-(3-3) |
| De toute expression, et bêtes, moi | 6-4 |
| *Compris, comme il n'est pas permis: c'est là* | 3-5-2? / 2-4-4? / 2-6-2? |

| | |
|---|---|
| Pire peine à mon cœur et à mon émoi | 6-4 / (3-3)-4 |

(v. 5-8, «Quatorzain pour tous», *D*, p. 580, nos italiques).

| | |
|---|---|
| Protèges encontre le monde, aussi | 5-5 / 5-(3-2) |
| Contre moi-même: ô trop, que trop rapides | 4-6 |
| *Délices! Conjugal, ce vœu tien! Si* | 2-4-4? / (2-4)-4? |
| | |
| Que je peux dire, moi, que je t'adore | 6-4 |

(v. 30-33, XIV, *DL*, p. 840).

Le rythme syntaxique du premier cité de «Quatorzain pour tous» est évidemment ternaire: la triple occurrence d'une virgule et du terme «nul» est très suggestive et sert à conférer une pertinence *métrique* à ce schéma. Ce fut une structure rythmique similaire qui a facilité l'apparition de l'alexandrin romantique[13]. Même si l'on finit par lui préférer la structure binaire (3-4)-3, l'essentiel est que les indices de ponctuation et de syntaxe soient suffisamment forts pour suggérer et soutenir un trimètre 3-4-3.

Le vers 7 du même poème «Compris, comme il n'est pas permis: c'est la» fait ressortir, quant à lui, le rôle parfois déterminant de la ponctuation dans la scansion métrique. On notera plus particulièrement l'effet très puissant que produit la coupure des deux points qui apparaissent à la fin du vers. Et pourtant, c'est plutôt l'effet des enjambements en début et en fin de vers qui suggère la plausibilité d'une scansion ternaire. Observons que l'enjambement perturbe le rythme attendu du décasyllabe en rendant encore plus sensibles les divisions syntaxiques et grammaticales du vers. Curieusement, nous nous trouvons ici devant un vers dont le segment médian est syntaxiquement et sémantiquement le plus uni; en plus, le mot à la rime constitue un proclitique[14], normalement inaccentué puisque sémantiquement négligeable, fait qui affaiblit la rime, déjà concurrencée

---

[13] Voir *supra*, p 28-29.

[14] On lit (p. 243) dans le «Glossaire» de Cornulier, 1995, les définitions suivantes: «Traditionnellement, un mot dit *clitique*, dans une langue accentuelle, est un mot dont on considère qu'il ne peut pas former à lui seul une unité d'accentuation, mais qui doit s'intégrer, en quelque sorte comme satellite, à une unité grammaticale plus vaste qui est, elle, globalement, une unité d'accentuation. [...] Plus précisément, le clitique *je* est dit *proclitique* dans *je savais*, où *je* précède sa base *savais*, et *enclitique* dans *savais-je*, où il la suit.»

par les homophonies intérieures liant «compris» et «permis», où à part la «rime» en «*is*», on compte trois phonèmes commun: /m/, /p/ et /R/. Si l'on décide de renforcer la rime en fin de vers et d'atténuer les échos phoniques intérieurs, on pourrait scander le vers 2-4-4 ou 3-5-2. La première possibilité souligne l'enjambement initial, mais masque la correspondance phonique entre «compris» et «permis», ce dernier terme ne portant pas d'accent: «Com*pris*, – comme il n'est *pas* – permis: c'est *la*». La deuxième option masque, elle aussi, la rime intérieure en accentuant un mot-outil, phénomène commun dans la poésie de Verlaine, mais elle a le mérite de conférer une pertinence métrique au rythme disloqué provoqué par l'enjambement vers la fin du vers: «Compris, *comme* – il n'est pas per*mis*: – c'est *la*». La scansion la moins probable serait, pour nous, celle suggérée au niveau du rythme syntaxique, à savoir 2-6-2. Rappelons qu'une des fonctions essentielles de la scansion d'un vers est de faire ressortir sa stabilité structurale et contrer ou atténuer, dans la mesure du possible, l'effet de tout élément qui risque de défaire l'unité du vers. En posant l'existence d'un hémistiche intercalaire entouré de deux segments métriques comptant seulement deux syllabes, la scansion 2-6-2 donnerait l'imprimatur métrique à des bouleversements rythmiques ainsi qu'aux effet de déséquilibre, de désagrégation et d'effritement.

Le rythme du vers – «Délices! Conjugal, ce vœu tien! Si» – cité plus haut est également bouleversé par des enjambements violents: la force du contre-rejet en fin de vers est d'autant plus puissante qu'elle marque non seulement le dépassement de la limite de la fin de vers, mais également et surtout celui de la fin de strophe. La majuscule de «Si» indique très clairement le commencement d'une nouvelle phrase, ce qui renforce le sentiment de coupure entre les segments internes du vers. Comme c'était le cas déjà dans le vers de *Dédicaces*, la puissance du lien rimique fondé sur deux homophonies C + V est affaiblie par le fait que le mot en position de rime est concurrencé par un terme proche qui lui aussi semble plus digne

d'accentuation: du fait de sa position en fin de syntagme grammatical et syntaxique, «tien» a de fortes prétentions à un accent métrique; le fait qu'il précède directement le mot à la rime rend encore problématique la situation accentuelle du terme «Si», puisqu'il est très difficile du point de vue de la réalisation phonique de prononcer deux accents de suite. Même s'il ne pouvait être question de scander en 6-3-1 et isoler un peu gauchement le dernier terme du vers, il serait toutefois hypocrite de ne pas tenter de représenter les irrégularités notées et proposer un segment métrique final de quatre syllabes. Un parallèle existe avec le début du vers où «Délices! Conjugal» compte six syllabes, mais la force de l'enjambement est telle qu'elle réussit à masquer ici encore la présence d'une mesure conventionnelle, à savoir celle de six syllabes. Ayant tout cela à l'esprit, nous proposons donc de scander le vers en 2-4-4 ou peut-être (2-4)-4 afin de faire ressortir encore plus clairement la régularité d'une coupe métrique après la sixième syllabe.

Le dernier exemple à considérer présente de nombreuses similarités avec le vers de *Dans les limbes* que nous venons d'analyser:

> *Des vertus surérogatoires, la*
> Prudence humaine,
> – L'autre, la cardinale, ah! celle-là,
> Que Dieu t'y mène! –
>
> (v. 65-68, IX, *B*, p. 667).

Le lien rimique ici est des plus fragiles: nous trouvons encore en fin de vers un proclitique, mais il est cette fois presque éclipsé par le terme «surérogatoire», dont l'étrangeté et la longueur attirent en priorité notre attention. En plus, on note qu'il s'agit d'un MC (mot-césure) qui infirme la possibilité d'une césure non seulement quatrième, mais également cinquième et sixième. La difficulté de reconnaître la mesure n'est pas à sous-estimer, surtout quand on se rend compte que ce vers de dix syllabes n'est que le co-mètre de la strophe – et que cette «mise en attente» du

décasyllabe suivant affaiblit encore plus l'influence métrique du contexte. L'importance de la rime est fondamentale dans ce vers: le rythme interne du décasyllabe étant profondément altéré et les mesures internes déséquilibrées et instables, il incombe d'autant plus à la rime de marquer la fin de la mesure globale. Ainsi serait-il impensable d'isoler le dernier terme en scandant 3-6'-1; plutôt il convient de proposer une scansion en 3-5-2, étoffant par là la dernière mesure.

Il devient alors très clair que l'enjambement peut altérer négativement la structure métrique du vers jusqu'au point où une simple dénotation en chiffres et tirets ne peut traduire fidèlement les perturbations rythmiques ou métriques du vers. Par exemple, en scandant les deux derniers vers, nous avons envisagé la possibilité dans les deux cas d'un schéma 2-4-4, mais l'apparente régularité d'une coupe-sixième suggérée par la représentation numérique de la scansion est loin d'être saisissable par l'oreille. S'il est vrai que l'enjambement peut relancer une nouvelle dynamique rythmique dans le vers, c'est souvent au prix d'une déstabilisation de la mesure prévue et attendue; parfois même il mène à une remise en question des règles fondatrices de la prosodie française traditionnelle. Mises en lumière dans la citation suivante de Mazaleyrat (1990 / 1965, p. 130), les incertitudes nées de l'emploi d'enjambements particulièrement forts, parfois appelés «anarchiques»[15], expliquent éventuellement l'attrait irrésistible que renferme le procure pour Verlaine:

> En fait, sous l'apparence du maximum de naturel, l'enjambement introduit dans le vers le maximum d'artifice, par le placage sur les structures métriques de structures linguistiques qui ne s'y adaptent que malaisément. C'est pourquoi il est par nature un phénomène *ambigu* et *instable* (Nos italiques).

*

[15] Voir l'article de Dominique Godet, «À propos de quelques enjambements anarchiques», *Versants*, n° 9, 1986, p. 61-75.

### 3.4 – Affaiblissement et non-détermination du contexte métrique

L'émergence de décasyllabes mesurés en ternaire ainsi que la récurrence de suites syllabiques, dont la réalisation sonore n'est nullement indicatrice de la somme théorique dix, posent d'importantes questions pour toute perspective exométrique du vers. Nous consacrerons donc ces dernières pages sur le décasyllabe verlainien à un échantillon représentatif des problèmes créés par des vers, des strophes, voire des poèmes métriquement irréguliers.

Une des conséquences des innovations prosodiques de Verlaine est la *neutralisation* ou du moins l'*affaiblissement* de la pression du contexte métrique: les mètres ternaires et les mètres déséquilibrés comme le 3-7 ne trouvent que très rarement un support contextuel, et comme nous en jugerons en lisant le poème «Guitare» daté d'août 1887, il est parfois impossible pour certains vers de choisir définitivement entre des structurations conventionnelles et codifiées, tant la pression du contexte métrique est non déterminante:

| | |
|---|---|
| Le pauvre du chemin creux chante et parle | 6-4 MO / (2-5)-3 |
| Il dit: «Mon nom est Pierre et non pas Charle, | 6-4 |
| Et je m'appelle aussi Duchâtelet. | 6-4 |
| Une fois je vis, moi, qu'on croit très laid | 5-5 / 6-4 |
| Passer vraiment une femme très belle | 4-6 |
| (Si je la voyais telle, elle était telle.) | 6-4 |
| Nous nous mariâmes au vieux curé. | 5-5 / 6'-4 |
| On eut tout ce qu'on avait espéré, | 5-5 / 2-(5-3) |
| Jusqu'à l'enfant qu'on m'a dit vivre encore. | 4-6 |
| Mais elle devint la pire pécore | 5-5 |
| Indigne même de cette chanson, | 4-6 / 5'-5 |
| Et certain beau soir quitta la maison | 5-5 |
| En emportant tout l'argent du ménage | 4-6 |
| Dont les trois quarts étaient mon apanage. | 4-6 / 6-4 |
| C'était une voleuse, une sans-cœur | 6-4 |
| Et puis, par des fois, je lui faisais peur. | 5-5 |
| Elle n'avait pas l'ombre d'une excuse, | 6-4 |
| Pas un amant ou par rage ou par ruse. | 4-6 |
| Il paraît qu'elle couche depuis peu | 6-4 |
| Avec un individu qui tient lieu | 7-3? |

| | |
|---|---|
| D'époux à cette femme de querelle. | (2-4)-4 |
| Faut-il la tuer ou prier pour elle?» | 5-5 |
| | |
| Et le pauvre sait très bien qu'il priera, | 5-5 |
| Mais le diable parierait qu'il tuera. | 4'-6 / 3-(4-3) |

(«Guitare», *P*, p. 515-516).

Les 4-6, 6-4 et 5-5 se succèdent ici arbitrairement de sorte que l'on ne peut pas s'attendre à un schéma particulier en abordant un vers donné. Ainsi le quatrième vers du poème pourrait bien se scander 5-5 ou 6-4, et bien que le contexte immédiat favorise le mètre d'accompagnement, il est clair que le schéma 5-5, bien représenté dans l'ensemble du poème, est loin d'être impossible. L'ambiguïté du contexte métrique nous oblige à chercher au sein du vers lui-même des indices de détermination structurale - c'est une démarche qui revient à adopter une approche endométrique en l'absence d'une pression contextuelle forte et unidirectionnelle. Dans le cas du vers examiné, on pourrait légèrement préférer au schéma 6-4 une scansion en taratantara, fidèle en cela aux divisions syntaxiques et grammaticales les plus évidentes du vers.

Même dans le contexte d'une pression métrique faible et non déterminante, il faut, bien sûr, tenir compte de la tradition prosodique qui favorise partout le choix d'un 4-6 ou 6-4 plutôt qu'un 5-5 et un des trois schémas 4-6, 6-4, 5-5 plutôt que toute autre scansion, entre binaires et ternaires. Il est également clair que chez Verlaine le 5-5 perd en grande partie son statut traditionnel de mètre d'exception – dérogation de la loi de l'exclusion – pour devenir une troisième mesure tout à fait acceptable du décasyllabe. Ce faisant, Verlaine instaure une *ambiguïté fondamentale* au cœur du décasyllabe qui peut désormais se structurer métriquement de deux manières (4-6/6-4 et 5-5) dont l'association est pourtant théoriquement interdite[16] puisque non pas fondée sur une équivalence saisissable ou

[16] La «loi de l'unicité du schème métrique». Voir Chaussivert, 1970, p. 402.

perceptible[17].

La disparition d'une pression métrique sûre en faveur d'une scansion particulière rend impossible la scansion des vers où se pose le problème de la coupe lyrique. Selon Cornulier (1982, p. 186), la présence ou l'absence d'une coupe lyrique est toujours fonction du contexte métrique:

> Contrairement à ce qu'on présume dans la doctrine de Morier et Mazaleyrat, considéré uniquement *en lui-même* dans sa structure phonétique individuelle, un énoncé (ou une réalisation d'énoncé) ne peut «avoir une coupe lyrique» que relativement à une mesure, donc par rapport à d'autres énoncés auxquels il est comparé, et par égalité avec lesquels il est vers; il n'a de coupe lyrique *m*-ième que si la pression métrique contextuelle y impose la reconnaissance d'un segment finissant à la *m*-ième syllabe.

Ainsi comme nous avons déjà vu, c'est la pression du contexte métrique, plutôt que toute autre exigence sentie ou imaginée, qui impose la césure-quatrième dans le premier vers du tercet suivant:

| | |
|---|---|
| Riche ventre qui n'a jamais porté, | 4'-6 |
| Seins opulents qui n'ont jamais allaité, | 4-6 |
| Bras frais et gras, purs de tout soin servile | 4-6 |

(v. 9-12, XXI, *A*, p. 459)[18].

La situation est pourtant tout à fait différente dans le cas de certains vers de «Guitare». Relisons les vers 4 à 14, en prêtant une attention particulière au vers 7 et 11 que nous reproduisons en italiques:

| | |
|---|---|
| Une fois je vis, moi qu'on croit laid | 5-5 / 6-4 |
| Passer vraiment une femme très belle | 4-6 |
| (Si je la voyais telle, elle était telle.) | 6-4 |
| *Nous nous mariâmes au vieux curé.* | 5-5 / 6'-4 |
| On eut tout ce qu'on avait espéré, | 5-5 / 2-(5-3) |
| Jusqu'à l'enfant qu'on m'a dit vivre encore. | 4-6 |
| Mais elle devint la pire pécore | 5-5 |
| *Indigne même de cette chanson,* | 4-6 / 5'-5 |
| Et certain beau soir quitta la maison | 5-5 |
| En emportant tout l'argent du ménage | 4-6 / 6-4 |
| Dont les trois quarts étaient mon apanage. | 6-4 |

---

[17] Selon la théorie de Cornulier, présentée et commentée ci-dessus, p. 11-12, l'égalité métrique des 4-6/6-4 et des 5-5 est insaisissable et au mieux théorique et ainsi l'association des mesures de quatre et six syllabes avec celles de cinq syllabes est interdit du point de vue strictement métrique.

[18] Strophe déjà commentée, *supra*, p. 69.

Les schémas 4-6 et 5-5 font partie du contexte métrique immédiat des deux vers considérés. Si l'on est sensible aux mesures de quatre et de six syllabes dans les vers qui précèdent immédiatement «Nous nous mariâmes au vieux curé», on pourrait opter pour la coupe lyrique; de plus, cela permettrait de fonder une alternance régulière des schémas 4-6 ou 6-4 / 5-5 qui se répète jusqu'au quatorzième vers inclus: 6'-4/5-5/4-6/5-5/4-6/5-5/4-6. Au contraire, il y aurait du mérite à rejeter la coupe lyrique et à insister sur la mesure 5-5 pour être mieux en mesure de reconnaître la même mesure dans le vers suivant dont le rythme est bouleversé par un enjambement.

Dans le cas du vers 11 – «Indigne même de cette chanson» – le lecteur est confronté à un choix similaire. Choisir une coupe lyrique créerait une suite de trois vers 5-5; la rejeter permettrait l'alternance des schémas déjà notés.

On est en pleine ambiguïté ici: dans les deux cas, chacune des scansions est possible; chacune, ayant ses propres attraits et inconvénients, peut trouver au niveau contextuel un certain soutien métrique, même s'il est faible. Tout choix se fondra donc sur l'interprétation du lecteur qui pourrait commencer à remettre en question son rôle d'arbitre final: s'il opérait un choix, il pourrait avoir l'impression de simplifier la complexité rythmique / métrique du poème et, par là, d'altérer «illégalement» l'effet esthétique visé par un poète qui, s'il le voulait, pourrait rester absolument conventionnel dans son choix de schéma métrique:

| | |
|---|---|
| Or on vivait en des temps fort affreux | 4-6 |
| Où la réclame était mal en avance. | 4-6 |
| Dans la bataille aux rimes plus d'un preux | 6-4 |
| Tout juste eut pour l'attaque et la défense | 6-4 |
| Quelque canard d'Artois ou de Provence; | 4-6 |
| Mais Phœbus vint qui reconnut les siens | 4-6 |
| Et sut garder, vainqueurs, de toute offense | 4-6 |
| Les chers, les bons, les braves Parnassiens. | 4-6 |

(v. 1-8, «Ballade en vue d'honorer les Parnassiens», *D*, p. 553).

Il serait erroné ainsi de considérer l'œuvre de Verlaine comme l'histoire de

l'émancipation progressive des formes des mètres traditionnels. La ballade dont nous citons la première strophe ci-dessus est en fait chronologiquement postérieure à «Guitare», n'apparaissant pour la première fois qu'en août 1889. On n'a pas ainsi affaire à une *évolution*, même négative, dans les pratiques prosodiques de Verlaine; au contraire, on croit assister à des recherches et découvertes continuelles qui se poursuivent à côté d'exercices prosodiques absolument traditionnels – c'est pourquoi on dit souvent, en parodiant le titre d'un de ses recueils, que Verlaine écrit «parallèlement». Le poète joue avec les données prosodiques, en crée de nouvelles pour ensuite les abandonner à volonté. La régularité prosodique constitue alors un choix chez Verlaine, non pas une contrainte imposée par la tradition.

*

### 3.5 – Conclusion: brouillage du nombre syllabique total du décasyllabe

La perception du décasyllabe verlainien est contrariée non seulement par l'apparition dans le vers de schémas ternaires mais également par l'absence de soutien au niveau de la métrique textuelle et la non-équivalence des mesures internes d'un vers à l'autre. À ce titre, on notera en particulier que le poète se plaît à varier le nombre syllabique exact de ses vers et à donner au même mot un nombre syllabique différent.

Dans «Imité de Catulle, II», on remarquera le statut ambigu du terme «Sirnium» qui parfois compte trois syllabes, parfois deux:

| | |
|---|---|
| O Sirnium, cap au gazon fleuri | (Sir-ni-um = trois syllabes) |
| [...] | |
| Que j'ai quitté les bords Bithyniens, | |
| Ces flots, ô cap Sirnium, sont les tiens, | (trois ou deux syllabes) |
| [...] | |
| Aussi, salut, cap Sirnium et toi, son | (deux syllabes) |

(v. 1, 7 et 12, «Imité de Catulle, II», *PV*, p. 13).

En comparant les vers 1 et 12, on voit que pour maintenir le même nombre syllabique global, à savoir 10, le mot «Sirnium» doit passer d'un mot trisyllabique à un dissyllabique: c'est une suppression vocalique nommée synérèse. Le statut du même terme dans le vers 7 est encore plus ambigu: soit «Sirnium» compte pour trois syllabes et «tiens» seulement une, et alors la rime entre «Bithyni-ens» et «tiens» est irrégulière (puisque fondée sur une diérèse et une synérèse), soit «Sirnium» compte pour deux syllabes, comme dans le vers 12, et alors «tiens» est dissyllabique et la rime «Bithyni-ens» / «ti-ens» est régulière.

Il est alors parfois très difficile de décider à l'avance et lors d'une première lecture combien de syllabes métriques accordaient à un certain terme. Combien de lecteurs accorderaient trois syllabes au terme «jouera» en abordant le vers suivant pour la première fois?

> Qui se jouera, caressant, dans vos voiles,
>
> (v. 10, XIX, *BC*, p. 154).

Une manière beaucoup plus efficace de remettre en question le nombre syllabique total d'un vers est de l'associer discrètement à un autre vers de nombre syllabique légèrement différent, généralement ayant une syllabe de plus ou de moins, comme dans le poème suivant:

| | | |
|---|---|---|
| Or j'adore une chaste Suzanne | 9 syllabes: | 3-6 |
| Dont je serais l'un et l'autre vieillard | 10 syllabes: | 4-6 |
| Et pour qui donc je brairais comme un âne | 10 syllabes: | 4-6 |
| Si n'était pas trop chaste ma Suzanne: | 10 syllabes: | 6-4 |
| | | |
| Elle rieuse: non pas! grasse à lard? | 10 syllabes: | 4-6 |
| Mais non plus à l'excès diaphane | 9 syllabes: | 6-3 |
| Et je serais heureux sans coq-à-l'âne | 10 syllabes: | 6-4 |
| Si ne m'était trop chaste ma Suzanne, | 10 syllabes: | 6-4 |
| Et, je te le dirai tout doucement | 10 syllabes: | 6-4 |
| Qu'il faut bien vite oublier ton amant, | 10 syllabes: | 4-6 |
| Fût-ce moi-même, ô chose invraisemblable! | 10 syllabes: | 4-6 |
| | | |
| Et je serais alors le plus heureux | 10 syllabes: | 6-4 |
| Non pas des trois mais que plutôt des deux | 10 syllabes: | 6-4 |
| Et ce ne serait pas déjà le diable! | 10 syllabes: | 6-4 |

(«Pour S...», *D*, p. 583).

Parfois le nombre dix n'est maintenu dans ces vers que grâce à une synérèse ou une diérèse - «diable» ne constitue qu'une seule syllabe au dernier vers tandis que «ou-bli-er» doit en compter trois au lieu de deux au vers 10: «non pas [...] trois mais [...] plutôt [...] deux» comme dit le poète à l'avant-dernier vers. Non seulement Verlaine réussit dans ce poème à brouiller le nombre syllabique de sorte que le lecteur est vraiment obligé de compter sur ses doigts afin de vérifier le mètre, mais encore, semble-t-il, le poète se moque des difficultés du lecteur. Ailleurs, il taquine le lecteur en imitant la diction scandée de ce dernier quand il scande un vers:

> Le Dé-cou-ra-ge-ment, enfin! commence 6-4
>
> (v. 9, «*Paucha Mihi*», *BS*, p. 973) .

Verlaine ne se contente pas de travailler sous l'égide des certitudes de la prosodie traditionnelle. Dès le début, il cherche à accroître le potentiel expressif du décasyllabe, à «émouvoir l'équilibre d'un nombre ayant deux rhythmes seulement» et à libérer le vers d'un contexte métrique considéré trop étroit. Comme le dit Chaussivert (1970, p. 409), Verlaine use du mètre comme s'il n'est qu'un autre fait stylistique – élément à manier selon ses désirs personnels:

> [Verlaine] conçoit le mètre non comme une moule, mais comme un élément constitutif de l'expression poétique, comme un matériau dont il établit les limites de résistance et de malléabilité. Le schème métrique est, chez lui, partie intégrante du style, c'est-à-dire que l'activité créatrice s'exerce aussi à son niveau.

Au lecteur donc de juger si Verlaine, avant Valéry, «a réussi à porter le Dix à la puissance du Douze» (*supra*, p. 58, n. 1) où si sa remise en question de la structure traditionnelle et codifiée du décasyllabe détruit la majesté d'un vers plus ancien que l'alexandrin.

**

# 4. – Les Dodécasyllabes

*Et vive un vers bien simple, autrement c'est la prose.*

Verlaine,
XVIII, *B*, p. 684.

*De quel scandale vers ou proses sont-ils cause*
*Dont cela vaille un peu la peine qu'on en cause?*

Verlaine,
XXII, *B*, p. 690.

## 4.1 – Introduction: «alexandrin» ou «dodécasyllabe»?

Depuis plus d'un siècle, on a tendance à employer les deux termes «alexandrin» et «dodécasyllabe» (vers de douze syllabes) comme s'ils se référaient à la même réalité; certes, les deux vers ont ceci en commun qu'ils comptent chacun douze voyelles métriques, mais les identifier complètement revient à ignorer une distinction importante. Le terme «alexandrin» permet non seulement de préciser le nombre de voyelles métriques du vers, mais encore à stipuler une certaine structure. Si le dodécasyllabe est l'assemblage quelconque de douze syllabes, l'alexandrin, lui, est obligatoirement césuré 6-6.

L'histoire de l'alexandrin est suffisamment décrite et analysée ailleurs pour ne pas nécessiter ici une profonde étude[1]. Notons néanmoins que les voix dans ces analyses sont loin d'être unanimes quant à l'origine exacte du mètre. Ce qui semble acquis, c'est que l'alexandrin ne peut avoir une origine latine: dans les vers latins le seul caractère fixe est le nombre d'accents, le nombre de syllabes étant donc variable. Selon Henri Morier

[1] On consultera avec profit les ouvrages suivants: Maurice Grammont, 1964 / 1904; Claude Cuénot, 1963; W. Théodore Elwert, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Éditions Klincksieck, 1965; articles pertinents dans Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1975, première édition 1961; article «mètre» dans *Grand Larousse de la langue française*, t. IV, 1975 et Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Maspero, 1978; Philippe Martinon, «Le trimètre: ses limites, son histoire, ses lois», *Mercure de France*, n° 77, 1909, p. 620-639 et n° 78, 1909, p. 40-58.

(1975 / 1961, p. 57-64), l'alexandrin aurait pu venir de l'asclépiade mineur, vers qui a douze syllabes, est césuré, et dont les syllabes de fin d'hémistiche sont accentuées. Il n'écarte pas toutefois la possibilité de reconnaître dans le tétramètre ïambique les origines de l'alexandrin français, tout en admettant que cette hypothèse «séduisante» présente néanmoins ses propres inconvénients.

Si l'alexandrin apparaît au XII$^{ème}$ siècle, dans le célèbre *Li Romans d'Alixandre* (1179)[2], c'est le décasyllabe et l'octosyllabe qui sont de loin les mètres dominants à l'époque. Dès le XIII$^{ème}$ siècle, l'alexandrin commence à supplanter le vers «commun», surtout dans les chansons de geste. À cet éveil soudain du mètre de douze syllabes succède une longue période d'«hibernation» qui se prolongera jusqu'à la première moitié du XVI$^{ème}$ siècle. Cependant, c'est durant cette époque de somnolence que le terme «alexandrin» entre dans la langue comme adjectif: on parle de «rimes alexandrines» et plus tard de «vers alexandrins». En 1432, par commodité et par ellipse, on commence à parler d'«alexandrins» tout court. Il faudra attendre Ronsard et les poètes de la Pléiade pour que l'alexandrin, plus long que le décasyllabe et par conséquent plus apte à contenir des idées nuancées, recommence à voler de ses propres ailes et rentre dans la poésie. Introduit dans la comédie par Corneille, il devient le mètre dominant du théâtre et de la poésie sérieuse à partir du XVII$^{ème}$ siècle. Comme nous l'avons déjà indiqué, la standardisation et la codification de la langue française jouera un rôle important dans le déclin du décasyllabe et l'essor conséquent de l'alexandrin. Le mètre d'Alexandre monopolise presque entièrement la production poétique au XIX$^{ème}$ siècle au point que tous les autres mètres vivent dans son ombre. Depuis le renouvellement prosodique du romantisme, le vers césuré 6-6 s'accompagne souvent de la forme 4-4-4 et éventuellement d'autres formes annexes dont le 3-5-4, qui vont devenir

[2] «Le Roman d'Alexandre», écrit par Lambert le Tors de Châteaudun, Alexandre de Bernay et Pierre de Saint-Cloud est un ensemble de romans et de chansons de geste racontant, en les embellissant, les campagnes d'Alexandre le Grand.

métriquement pertinentes: le «trimètre[3]» est né. Vers la fin du siècle pourtant, l'alexandrin cède du terrain au vers libéré et ensuite au vers libre; ce déclin se poursuivra au cours de notre siècle, mais comme le montre la production poétique actuelle, il serait bien prématuré de parler du décès du mètre royal.

C'est surtout à partir du XIX$^{ème}$ siècle que la distinction entre le dodécasyllabe et l'alexandrin redevient pertinente. L'obligation de la césure médiane finit par se dissoudre et l'on est parfois en droit de se demander si certains vers examinés ne seraient pas plutôt des dodécasyllabes à structure quasiment libre que de vrais alexandrins.

*

Ayant droit de cité en poésie et au théâtre, l'alexandrin se montre un mètre particulièrement souple, apte à traduire le «sublime» et le «grotesque»[4]: en fait, il est permis de penser que le vers évolue différemment et à une vitesse inégale dans les deux genres. Par exemple, nous pouvons dire, en invoquant l'autorité de Cornulier (1995, p. 82-83), qu'avant les années 1840, tous les vers susceptibles de se scander en 4-4-4 apparaissaient dans le genre dramatique. C'est seulement plus tard que l'emploi du 4-4-4 se généralisera à la poésie. On peut donc déjà parler d'un vers «doublement déterminé». Si Ténint distingue le vers «brisé» ou «parlé» du vers «intact»

---

[3] Par «trimètre» nous désignerons ci-dessous tout vers composé de trois mesures, quelque soit leur longueur syllabique. Nous réserverons le mot «ternaire» à l'alexandrin romantique qui se divise en trois sous-mesures *égales*. Certains critiques, comme Cuénot (1963, p. 353) s'en tiennent à qualifier ce dernier vers de «trimètre régulier» et à classer comme «irréguliers» tous les autres vers composés de trois mesures. Pour notre part, nous hésitons à adopter la même terminologie surtout parce que depuis Hugo certains trimètres «irréguliers» (dont le 3-5-4) sont communément admis comme des mesures acceptables du vers de douze syllabe. D'ailleurs notre distinction entre ternaire et trimètre permet d'éviter la confusion qui apparaît dans certaines études de versification où les deux termes sont synonymes. On emploiera toutefois le terme «ternaire» pour qualifier tout rythme qui se fonde sur la succession de trois segments, qu'ils soient syllabiquement égaux ou pas.

[4] Termes de Victor Hugo dans *La Préface à Cromwell*, dans *Théâtre complet*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1963: «[La poésie] se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit» (p. 416).

et «chanté» dans sa *Prosodie de l'école moderne* (1844, p. 56 et svt.)[5], il faut se rappeler que son point de vue est basé sur celui de Hugo qui préfacera, en le soutenant, le dit ouvrage:

> Le vers brisé est un besoin particulier du drame; du moment où le naturel s'est fait jour dans le langage théâtral, il lui a fallu un vers qui pût se parler. Le vers brisé est admirablement fait pour recevoir la dose de prose que la poésie dramatique doit admettre (Ténint, 1844, p. ii-iii).

Et n'est-ce pas l'écho hugolien que l'on entend encore près de cinquante ans plus tard dans les propos suivants encore tirés d'une autre préface, en l'occurrence celle de la deuxième édition des *Poèmes saturniens*?

> L'alexandrin a ceci de merveilleux qu'il peut être très solide, à preuve Corneille, ou très fluide avec ou sans mollesse, témoin Racine. C'est pourquoi [...] j'ai réservé pour les occasions harmoniques ou mélodiques ou analogues, ou pour telles ratiocinations compliquées des rhythmes inusités, impairs pour la plupart, [...] *n'osant employer le mètre sacro-saint qu'aux limpides spéculations, qu'aux énonciations claires, qu'à l'exposition rationnelle des objets, invectives ou paysages* (*ŒC II*, p. 1073, nos italiques).

Une même révérence devant l'alexandrin est exprimée dans les vers suivants où Verlaine adopte un faux ton sérieux pour décrire un magistrat qui se donne des airs:

> Ceci vaut le classique hexamètre[6]. Écoutez
> Religieusement, car ce sont vérités,
> Ma parole sacrée, ou le diable m'emporte!
>
> (v. 1-3, «Compliment à un autre magistrat en Arras», *I*, p. 919).

Attendu la capacité notée du poète à écrire «parallèlement», ce sentiment que seul l'alexandrin 6-6 conviendrait à l'atmosphère de certaines poésies pourrait expliquer le passage aisé dans l'œuvre verlainienne d'un poème composé en vers 6-6 absolument réguliers à un autre où l'on est amené à remettre en question la notion même de vers, tant les mesures

---

[5] «En poésie, ou L'ON CHANTE OU L'ON PARLE. / Le poète chante dans l'ode, dans le dithyrambe, dans le poème. / Il parle dans le drame, dans la comédie, l'épître et la fable. / De là nécessairement deux vers bien différents, le VERS INTACT et le VERS BRISE ou le VERS CHANTE et le VERS BRISE.»

[6] Morier, (1975 / 1961, p. 64) nous signale que l'emploi du terme «hexamètre» pour parler de l'alexandrin «est une impropriété». Il est bien sûr possible que le choix de Verlaine fût dicté par le souci de maintenir douze syllabes.

internes sont affaiblies ou dissimulées[7].

C'est des alexandrins dits brisés et «douteux» de Verlaine que l'on va se préoccuper ici, puisque notre propos est d'examiner de quelle façon le poète réussit à introduire des incertitudes et des ambiguïtés au niveau formel dans ses poèmes et de devrait permettre de mettre en valeur le caractère rénové du vers qui en résulte. Cette décision devra tenir compte du fait, trop souvent ignoré ou oublié dans les études métriques de l'œuvre verlainienne, que la majorité des dodécasyllabes du poète sont interprétables en alexandrins 6-6. Le lecteur remarquera également que nous ne restreindrons pas nos exemples aux œuvres les plus connues – tendance fâcheuse des premiers critiques et qui se remarque encore dans certains ouvrages récents. Une quantité importante de vers qui s'isolent comme intéressants dans la perspective adoptée apparaissent dans les recueils «oubliés» du «dernier» Verlaine.

*

### 4.2 – Renouvellement ou subversion de l'alexandrin traditionnel?

Né dans le sein même de l'alexandrin traditionnel, le trimètre romantique n'exclut pas pour autant la possibilité d'une césure médiane:

> Le Révérend, les bras croisés, tête baissée 6-6 x 4-4-4
>
> (v. 105, «La Mort de Philippe II», *PS*, p. 92).

Nous avons vu dans l'Introduction (*supra*, p. 27-29) que le lecteur, à force de lire des vers rythmiquement ambivalents, en vient à associer dans la même perception les rythmes 6-6 et 4-4-4 de sorte que le 4-4-4 finit par constituer

---

[7] Notons par exemple combien la mesure 6-6 est ou absente ou dissimulée dans «À ma femme», *PD*, p. 992-993 qui date d'août 1893 tandis que dans «Assomption», *PD*, p. 1018, poème écrit le même mois à en croire la datation du poète, seuls deux vers sur un total de quatorze ne sont pas facilement interprétables en 6-6.

un équivalent métrique de l'alexandrin 6-6. Autrement dit le 4-4-4 devient un mètre d'accompagnement du 6-6.

La césure médiane qui facilitait la perception de l'équivalence direct 4-4-4 = 6-6 ne fut plus exigée au bout d'un certain temps et l'on voit ainsi des vers 4-4-4 qui n'admettent pas la scansion 6-6. Dans l'œuvre verlainienne, on pourrait citer les exemples suivants:

> En attendant l'assomption dans ma lumière 4-4-4
>
> (v. 37, I, IV, VII, *S*, p. 272)
>
> Et d'or du cœur désormais pur, cette chanson 4-4-4
>
> (v. 19, XXIII, *A*, p. 461).

Ainsi l'équilibre interne de l'alexandrin ne dépend plus uniquement d'une structuration binaire des segments métriques; désormais le vers peut également reposer sur un rythme à trois temps: les possibilités structurales du vers ancien sont ainsi considérablement augmentées. Il est important de comprendre pourtant que ce rajeunissement de l'alexandrin s'accomplit non pas en raison de la concurrence d'un autre mètre ou de quelque autre influence *externe*, mais grâce à une dynamique *interne*, nullement menaçante au schéma traditionnel. Le 4-4-4, loin de constituer une *subversion* de la structure conventionnelle de l'alexandrin en est en fait le complément.

Il existe toutefois dans l'œuvre verlainienne des vers «subversifs» dont la structure semble nier la stabilité et la sûreté métrique conférées par les formes codifiées de l'alexandrin. Parmi ces vers figurent ceux qui semblent proposer une mesure de cinq syllabes. Or, dans toute interprétation binaire de l'alexandrin, une «mesure» pentasyllabique, très instable et métriquement ambiguë en elle-même rend inévitable, comme nous l'avons vu dans l'Introduction (*supra*, p. 26)[8], une seconde mesure de sept syllabes

---

[8] Philippe Martinon (1909, p. 632) souligne comme suit l'aspect exceptionnel du segment rythmique de cinq syllabes: «J'ajoute que l'oreille répugne à compter des éléments de cinq syllabes. Quand on lui offre des hémistiches du type 1-5, elle est bien obligée d'accepter leur équivalence avec 3-3, et

dont nous avons examiné les effets de dislocation dans le cas du décasyllabe. Pour ce qui est de l'alexandrin, une scansion 7-5 ou 5-7 ne peut avoir qu'une seule fonction: détruire et nier la possibilité ou la pertinence d'une scansion régulière et tout particulièrement d'une césure-sixième. Les mesures de cinq et de sept syllabes sont ainsi des «anti-mesures» qui ne prétendent même pas un statut métrique: leur présence dans un vers de douze syllabes constitue un message clair: «la césure médiane est impossible dans ce vers». Et c'est sans doute en raison de leur instabilité fondamentale que Verlaine est attiré par elles:

Malgré ton délice, // ô bon «cru» de Tantonville 5-7

(v. 10, «Au gérant du Müller», *D*, p. 626).

Jusqu'à ce plongeon // dans toute l'ignominie 5-7
[...]
Vers les déclamations // par la Pauvreté, 7-5

(v. 87 et 91, XXX, *B*, p. 700).

Où mon cœur creusait // son ensevelissement 5-7

(v. 6, I, IV, VI, *S*, p. 270).

Le lecteur objectera peut-être que certains vers cités ici ne se scandent pas forcément en 5-7 ou 7-5: en particulier, pour ce qui est du dernier vers cité, il pourra favoriser le schéma du trimètre 5-3-4 comme Louis Aguettant[9], ou une scansion en 3-2-7 comme Claude Cuénot (1963, p. 360). Mais il nous semble que ces scansions témoignent du désespoir du critique: c'est seulement en passant par la mesure binaire 5-7 et après l'avoir rejetée comme très improbable que l'on arrive aux trimètres mentionnés qui constituent donc l'ultime refuge. En fait, Cuénot admet, ne serait-ce qu'entre parenthèses, que la scansion 3-2-7 révèle «une construction qui

---

d'admettre que 1 et 5 se compensent comme 2 et 4, mais il faut qu'elle mette de la complaisance, et c'est une complaisance que les classiques n'exigent pas d'elle trop souvent».

9 Dans *Verlaine*, L'Harmattan, coll. Les Introuvables, 1978, p. 233, Aguettant, épousant la théorie du rythme consonantique de Grammont, confère une pertinence métrique à l'accent secondaire sur la troisième syllabe du terme «ensevELissement», ce qui lui permet de scander en 5-3-4, non sans émettre ses réserves pourtant quant à ce «rythme très boîteux». (*sic.*)

s'effondre» (1963, p. 360); en outre, il s'agit, dit-il, d'un «trimètre de démolition» (1963, p. 360). Mais qu'est-ce qui s'effondre ou est démoli si ce n'est la mesure binaire fondée sur des syntagmes heptasyllabique et pentasyllabique? De toute façon, il est à noter que la scansion 3-2-7 ne résout pas le problème du segment heptasyllabique en fin de vers qui reste tout aussi instable que dans l'interprétation binaire. Par conséquent, il est difficile de voir l'avantage du découpage en 3-2-7 où l'accent-cinquième demeure plus fortement marqué que le troisième. Quant à l'interprétation d'Aguettant, il suffit de lire les lignes précédant sa suggestion pour vérifier que c'est le 5-7 qui est tout d'abord envisagé[10].

Dans certains vers, comme le troisième cité ci-dessus, il est difficile de voir comment éviter une scansion basée sur des segments pentasyllabique et heptasyllabique, même si elle propose une subversion de l'alexandrin conventionnel et comme nous pouvons en juger en lisant les vers suivants:

| | |
|---|---|
| Et je me rappelle aussi que c'est aujourd'hui | 7-5? |
| Ta fête, et qu'il faut encor que je la souhaite | (2-5)-5 |
| (v. 11-12, «À mon amie Eugénie», *I*, p. 954). | |
| Et la pénitence est relativement douce | 5-7? / 6-6 |
| (v. 14, X, *B*, p. 668) | |
| Mourir dans les bras du Conseil Municipal | 5-7 |
| (v. 28, X, *B*, p. 668). | |
| Que telles dévotions surérogatoires | 5-7 / (2-5)-5 |
| (v. 3, «Dévotions», *LI*, p. 748). | |
| Et revenez ou mourez...Tels sont, fiers et graves | 7-5 |
| (v. 4, «"La Classe"», *CH*, p. 892). | |

[10] «[Le vers six du poème de *Sagesse*] semble d'abord arythmique; est-ce un vers amorphe, un dimètre irrégulier en 5-7?», 1978, p. 233.

Verlaine s'ingénie à nous obliger à scander en 5-7 ou 7-5. Dans les deux premiers vers, c'est à la fois l'enjambement et la pression contextuelle qui nous poussent dans cette direction; la tension mètre-syntaxe du troisième vers met au premier plan le problème d'un choix à faire entre le schéma 5-7 ou la mesure codifiée et stable 6-6; dans les quatrième et cinquième vers, les segments rythmiques n'offrent guère d'autre alternative tant ils sont «Solidaires dans l'indivisibilité» comme le dit Verlaine lui-même dans un autre vers où le rythme 5-7 est du moins possible[11]; et finalement, dans le dernier vers cité, la ponctuation est complice de notre choix d'une «mesure».

Dans tous les cas, il est clair que l'objet du poète est de contrarier notre attente en nous confrontant à des problèmes métriques insolubles et même déconcertants[12]. On acceptera donc que l'essentiel de toute scansion en 5-7 ou 7-5, est le fait même d'être envisagée comme possible, ne serait-ce que temporairement. En d'autres mots, la raison d'être de telles scansions est précisément de donner lieu à des arguments du type représenté ci-dessus: on envisage une scansion 5-7 ou 7-5 et se trouver immédiatement entraîné dans l'activité futile, impossible et fondamentalement contradictoire de justifier le statut métrique d'une scansion composée d'«anti-mesures».

Les anti-mesures 5-7 et 7-5 constituent alors des subversions de l'alexandrin traditionnel; elles lui ôtent tout effet de stabilité et sont toujours prêtes à se dissoudre en trimètres qui, eux, par contre n'offrent pas toujours des scansions métriques.

*

[11] Notons en outre pour ce qui est du cinquième vers cité la récurrence du terme «surérogatoires»; il figurait déjà dans un décasyllabe où sa longueur infirmait toutes les coupes habituelles et codifiées du vers de dix syllabes. Voir *supra* p. 77.

[12] Le manque de rapport entre l'alexandrin et les mesures de cinq et sept syllabes est également proposé dans des poèmes hétérométriques comme «Ariettes oubliés, IX», *RP*, p. 196 et I, XIII, *S*, p. 253-254, dont les strophes s'organisent respectivement en 12/7/12/7 et 12/5/12/5.

Dès que le rythme 4-4-4 fut reconnu comme métriquement pertinent, le ternaire atteignit une certaine autonomie: bien que la césure médiane ne soit plus que théoriquement possible et que les mesures de quatre syllabes n'équivalent pas numériquement aux mesures six-syllabiques de l'alexandrin binaire, le ternaire est vu comme métriquement équivalent à la forme 6-6. En fait, le ternaire atteint le statut de «forme fixe» ou de «mètre stéréotype» qui à défaut d'être vers par égalité strictement contextuelle, l'est néanmoins par égalité culturelle. Une fois qu'il apparaît en contexte d'alexandrins 6-6, le vers 4-4-4 est automatiquement métrique. Le rapport entre le 4-4-4 et le 6-6 est ainsi unique dans la prosodie française et se fonde essentiellement sur le fait que le 6-6 a longtemps porté en lui le 4-4-4 comme schéma secondaire. À prime abord, on ne peut en dire autant des autres trimètres, par exemple ceux qui se divisent en 3-4-5, 3-5-4, 4-3-5, 4-5-3, 5-3-4 ou 5-4-3 qui, eux, sont fils du 4-4-4 mais ne descendent qu'indirectement du 6-6.

Il semble acquis que la majorité de ces trimètres fut à l'origine des variations sur le ternaire 4-4-4: naissent de l'apparition d'un «*e*» muet en fin des segments métriques quatre-syllabiques du ternaire, comme le suggère les exemples suivants:

Dans un nimb / e languissament / phosphorescent 3-5-4

(v. 116, «La Grâce», *JN*, p. 383).

Les fourbouyèr / es, leurs pip / es et leurs bourriques 4-3-5

(v. 7, «À Irénée Decroix», *D*, p. 566).

Le lien unissant ces «descendants» du ternaire à l'alexandrin 6-6 est toutefois des plus ténu: à la différence de ce dernier, ces vers n'ont jamais été associés à l'alexandrin, et comme le montrent les exemples cités ci-dessus, la possibilité d'une césure médiane y est presque nulle. En plus, il n'est pas vrai que les vers construits sur une permutation de segments de 3, 4 et 5 syllabes soient tous, ce que nous pourrions appeler des 4-4-4

«manqués»: en fait, il semble que la structure de l'alexandrin rythmiquement ambivalent 6-6 x 4-4-4 soit loin de l'esprit de Verlaine quand il compose des vers comme:

Quant à ta bonté, c'est ma vie et c'est mon être 5-3-4

(v. 13, XII, *DL*, p. 838).

Comme autrefois, de ces torts affreux et cruels, 4-3-5

(v. 15, XV, *DL*, p. 840).

On pourrait même soupçonner qu'en employant de longs mots indécomposables dans ses vers, Verlaine n'ait eu d'autre but que d'infirmer la possibilité de scander en ternaire (4-4-4) ou en binaire. Prenons, à titre d'exemple, les deux vers suivants où la longueur de certains mots semble déterminer à elle seule la scansion rythmique:

Puisque j'ai, pour magnifier la volupté, 3-5-4
Proprement la quintessence de la beauté! 3-4-5

(v. 27-28, «Goûts royaux», *P*, p. 534).

Le problème est de savoir s'il faut accorder ou non une pertinence *métrique* à ces scansions rythmiques. Essayons de répondre à cette question en notant dans un premier temps qu'il est assez rare que les deux coupes du vers ternaire aient exactement la même force[13]. Normalement l'une des césures est plus nettement marquée que l'autre:

Même j'adore – tais, morale, tes murmures 4-4-4

(v. 10, «Goûts royaux», *P*, p. 534. Nous soulignons la coupe pour nous secondaire)

Là, je vais mieux. Tantôt le calme s'en va naître. 4-4-4

(v. 21, «À Fernand Langois», *A*, p. 430)

Vient de rentrer, couvert de neige, en blouse, et comme 4-4-4

(v. 2, «La Soupe du soir», *JN*, p. 365).

[13] Cuénot (1963, p. 353) qualifie de «parfait» le ternaire où les deux césures ont exactement la même force. Ces ternaires sont ou extrêmement rares ou à la limite théoriques.

À tour de rôle ou d'une fuite mutuelle 4-4-4

(v. 19, XII, *É*, p. 808).

Tout en suivant ton blanc convoi, je me disais 4-4-4

(v. 1, IX, *A*, p. 449).

Ces vers sont à «mi-chemin» entre les ternaires où la force des deux coupes est à peu près égale:

Et qui, pieds nus, la corde aux reins, un cierge en main 4-4-4

(v. 26, «La Mort de Philippe II», *PS*, p. 88).

Mais un cœur d'homme, un cœur vivant, un cœur palpable 4-4-4

(v. 29, V, *A*, p. 446).

Le pain qu'il faut, pas trop de vin, et mieux couché! 4-4-4

(v. 11, X, *B*, p. 668).

et les alexandrins binaires composés d'un segment rythmique de huit syllabes:

D'une voix extraordinaire: votre voix 8-4

(v. 2, II, IV, VIII, *S*, p. 272).

Et tout le cirque des civilisations 4-8

(v. 15, I, XIX, *S*, p. 258).

Et l'insatiabilité de leur désir 8-4

(v. 15, «Ces passions qu'eux seuls…», *P*, p. 521).

D'une excommunication que je vénère 8-4

(v. «Invraisemblable mais vrai», *P*, p. 505).

C'est pourquoi il convient d'accorder à ces vers qui chevauchent une structure ternaire et une structure binaire le nom de «semi-ternaires»[14]. L'affaiblissement d'une des coupes du ternaire a pour effet de créer une sous-mesure octosyllabique qui, indépendamment de sa composition rythmique interne, est immédiatement saisissable par le lecteur qui y

[14] À notre connaissance, c'est Cornulier (1982, p. 227) qui le premier emploie ce terme.

reconnaît l'une des mesures les plus communes de la poésie française. En plus, il existe dans l'œuvre verlainienne des alexandrins dans lesquels un rythme syntaxique 4-8 ou 8-4 se superpose au rythme métrique 6-6 (deuxième vers cité ci-dessus), de sorte qu'on pourrait prétendre que tout comme le ternaire 4-4-4, le semi-ternaire est à l'origine saisi comme un 6-6. Autrement dit, le 4-8 et le 8-4 sont des vers d'accompagnement de l'alexandrin binaire traditionnel: il n'est pas donc difficile de trouver des vers qui peuvent se mesurer aussi plausiblement des deux façons:

Les ouvriers allant au club, tout en fumant (6-6) x (8-4)

(v. 6, XVI, *BC*, p. 152).

Dans cette perspective, il semblerait qu'il y ait mérite à isoler comme métriquement pertinents les rythmes de l'alexandrin composé d'un segment quatre-syllabique et d'un segment octosyllabique, ce dernier pouvant se décomposer ou non selon l'exemple en unités rythmiques plus petites. Autrement dit, une fois cités dans le contexte d'alexandrins 6-6, les rythmes (3-5)-4, (5-3)-4, 4-(3-5) et 4-(5-3) sont métriques: il est de coutume depuis Cornulier de représenter ces quatre derniers vers *8*-4 ou 4-*8* afin de pouvoir insister sur le rôle métriquement pertinent de la sous-mesure octosyllabique[15].

Ne correspondent pas au schéma 4-*8* / *8*-4 les deux autres ternaires mentionnés ci-dessus, à savoir le 3-4-5 et le 5-4-3 qui, eux, ne peuvent se fonder sur une mesure octosyllabique.

Dételer, cultiver l'art, peut-être imbécile 3-4-5

(v. 2, I, *É*, p. 787).

Les gens crieront ce qu'ils voudront: «C'est ridicule, 5-4-3

(v. 37, I, *É*, p. 788).

---

[15] «L'immense majorité des 12-syllabes de Verlaine, jusqu'à sa mort, qui ne sont pas mesurables en 6-6 le sont en 4-4-4 ou à défaut en *8*-4, ou à défaut en 4-*8* (où *8* est italicisé pour signifier que je n'exclus pas qu'il soit décomposable en 2 ou 3 segments de somme théorique 8). [...] Les vers à mesure *8*-4 ou 4-*8* seront regroupés ici sous le nom de *semi-ternaires* pour rappeler qu'ils ont une des deux coupes ternaire du ternaire 4-4-4» (Cornulier, 1982, p. 227).

Ces permutations des segments de 3, 4 et 5 syllabes tendent à faire ressortir les «anti-mesures» de cinq et sept syllabes et constituent ainsi des subversions de l'alexandrin.

Il est à noter que les schémas 3-5-4, 4-3-5, 4-5-3, et 5-3-4 sont seulement métriques si la coupe la plus forte du vers rapproche les segments de trois et de cinq syllabes, formant ainsi une suite de huit syllabes; si, au contraire, ces segments sont séparés par une forte césure, les vers ne sont pas métriques. Ici, on voit encore se profiler l'anti-mesure de sept syllabes (ou, mais beaucoup plus rarement, la mesure complexe de neuf syllabes).

Elle a des hauts et des bas et surtout des bas (4-3)-5

(v. 11, VIII, *É*, p. 800).

Que je t'adjure de tout mon cœur et te prie (4-5)-3

(v. 46, VIII, *É*, p. 801).

N'oublions pas non plus de faire état des autres trimètres qui à la différence de tous ceux que nous venons de mentionner n'offrent pas une permutation des segments de 3, 4 et 5 syllabes. Nous n'en citerons ici qu'un petit échantillon:

Ta fête, et qu'il faut encor que je la souhaite 2-5-5

(v. 11, «À mon amie Eugénie pour sa fête», *I*, p. 954).

Tel, un bon iconographobibliophile. (1-2)-9?

(v. 4, «Les Quais», *BS*, p. 974).

Pense et quel beau cas batrachomyomachique! (1-4)-7?

(v. 14, «À Ernest Delahaye», *I*, p. 948).

Dans la plupart des cas, ce sont des vers rythmiquement chaotiques, composés souvent de plusieurs segments syntaxiques et grammaticaux. Si le mètre global existe et est soutenu par la rime, la mesure interne est insaisissable, tant elle est bouleversée soit par des enjambements violents

ou anarchiques, soit par des mots impossibles du type «iconographobibliophile». Ces vers sont des innovations anti-métriques et ne peuvent être reconnus comme alexandrins; en fait, si l'on suit la théorie de Cornulier, il est même douteux que le nombre syllabique total soit perçu.

Avant de conclure cette section sur les trimètres verlainiens, il nous incombe de mentionner un autre type de trimètre souvent signalé dans les études de versification, à savoir le trimètre dit «à hémistiche intercalaire»[16]. Ces trimètres présentent une mesure médiane de six syllabes qui résulte d'un ou de deux enjambements, formant un rejet ou un contre rejet ou les deux. Pour certains critiques, les vers suivants de Verlaine constitueraient des trimètres à hémistiche intercalaire:

Mais toi, je t'aimais autrement, non pas plus tendre 2-6-4
(v. 10, «Lucien Létinois, IV», *A*, p. 445).

Et les soucis que vous pouvez avoir sont comme 4-6-2
(v. 12, «À une femme», *PS*, p. 64).

Des simples, et donner au monde sa pâture 2-6-4
(v. 5, I, XV, *S*, p. 255).

D'un linceul, et sa bouche est béante, de sorte 3-6-3
(v. 7, «Pierrot», *JN*, p. 320).

Sont bien morts, quand le fer a bien fait son devoir 3-6-3
(v. 2, «Les Vaincus, IV», *JN*, p. 368).

Ces scansions qui reproduisent servilement les rythmes syntaxiques cachent souvent un rythme métrique parfaitement acceptable. Il faut se rappeler que la dissimulation de la césure fait partie du style verlainien à tel point qu'il existe un alexandrin «à césure verlainienne»[17], où l'accent métrique de la sixième syllabe tombe, contrairement à la règle, sur un terme normalement inaccentué par exemple un proclitique ou une voyelle

[16] Morier (1975 / 1961, p. 53) y consacre quelques paragraphes.
[17] Voir les exemples de Morier (1975 / 1961, p. 52).

atone. À tout moment, Verlaine nous taquine soit en recouvrant la sixième syllabe et ses voisines immédiates d'un mot composé comportant un tiret, soit en introduisant une structure NCA ou VCA, ou encore un syntagme entre parenthèses ou tirets, ou enfin une structure coupée par la stichomythie ou un mot polysyllabique qui semble infirmer non seulement la césure-sixième mais également toutes les autres coupes normalement attendues:

| | |
|---|---|
| Et qu'il bruit avec // un murmure charmant<br>(v. 13, «*Nevermore*», *PS*, p. 61). | accent sur MO / proclitique |
| Sur la seule fleur d'une // innocence mi-close,<br>(v. 7, II, iv, iv, *S*, p. 269). | accent sur MO / proclitique |
| La leçon que l'alme // nature me souffla<br>(v. 70, XII, *É*, p. 809). | accent sur «*e*» muet |
| Péché contre le Saint- // Esprit que rien n'expie<br>(v. 10, «À Edmond Thomas», *D*, p. 578). | accent sur mot composé |
| Le long des quatre murs // immenses d'un retrait<br>(v. 3, «Intérieur», *JN*, p. 322). | structure NCA |
| Elle parle – et ses dents // font un miroitement –<br>(v. 3, «Une grande dame», *PS*, p. 76). | proposition incise |
| C'est tout.<br>Mais le songeur // aime ce paysage<br>(v. 10, I, *BC*, p. 142). | stichomythie |
| Avec des particul // arités curieuses<br>(v. 3, «Ces passions…», *P*, p. 521). | mot polysyllabique enjambant la césure |

On ne pourrait s'attendre à ce que le poète renonçât à ces jeux facéties tout simplement parce que le vers comporte trois ou quatre segments syntaxiques. Au contraire, il faut voir dans l'émiettement rythmique du vers un autre procédé de dissimulation de la césure. Ainsi dans les vers à

hémistiche intercalaire cités ci-dessus, il est nécessaire de découvrir derrière le rythme apparent du vers, le rythme métrique véritable.

Dans le deuxième vers cité (*supra*, p. 100), une simple accentuation du proclitique «vous», ayant l'effet typiquement verlainien de séparer le sujet de son verbe, fera ressortir la mesure 6-6:

> Et les soucis que vous // pouvez avoir sont comme 6-6
>
> (v. 12, «À une femme», *PS*, p. 64).

Même résolution pour le dernier vers cité et pour les mêmes raisons. Notons en outre ici l'effet harmonieux qui résulte de l'allitération en «*f*» de part de d'autre de la césure médiane:

> Sont bien morts, quand le fer // a bien fait son devoir 6-6
>
> (v. 2, «Les Vaincus, IV», *JN*, p. 368).

La pertinence de la césure médiane dans le quatrième vers cité n'est peut-être pas rythmiquement évidente; mais, en imposant l'accent métrique sur la sixième syllabe, on réussit admirablement à réanimer le cliché «bouche béante» dont les deux termes se trouvent maintenant de part et d'autre du «trou béant» de la césure:

> D'un linceul, et sa bouche // est béante, de sorte 3-6-3
>
> (v. 7, «Pierrot», *JN*, p. 320).

Dans les deux autres vers, au lieu de souligner les effets de disjonction créés par un signe de ponctuation et un rejet conférant ainsi un statut métrique aux divisions syntaxiques, il convient mieux de reconnaître et mettre en valeur la stabilité métrique née de la mesure latente *8*-4. Dans les deux cas, la sous-mesure huit-syllabique, en se rythmant 2-6, représente fidèlement, sans pour autant les amplifier, les discontinuités rythmiques perçues en début de vers:

Mais toi, je t'aimais autrement, // non pas plus tendre (2-6)-4 = *8*-4

(v. 10, «Lucien Létinois, IV», *A*, p. 445).

Des simples, et donner au mon // de sa pâture (2-6)-4 = *8*-4

(v. 5, I, XV, *S*, p. 255).

Dans de nombreux vers de Verlaine la césure se dérobe non seulement à l'oreille, ce qui était déjà vrai chez certains de ses devanciers, en particulier Leconte de Lisle et Banville, mais également à l'œil, suite à l'emploi délibéré des procédés de dissimulation déjà mentionnés ici et dans le chapitre sur le décasyllabe (*supra*, p. 69 et p. 101). Cette réalité a été parfois déformée par les critiques qui ont cru remarquer soit la disparition ou la suppression de la césure médiane, soit son «déplacement», dans les semi-ternaires par exemple. Mais comme le signale Philippe Martinon (1909, p. 628) entre autres, la césure ne peut ni se déplacer ni disparaître parce que c'est un «élément formel» du vers. Même si dans les vers 4-*8* et *8*-4, une césure-sixième est impossible, il faut se rendre compte qu'elle reste toujours présente sous forme de trace: les ternaires ainsi que les semi-ternaires ne constituent des équivalents métriques de l'alexandrin 6-6 qu'en raison de leur statut de mètres d'accompagnement. Même si leurs structures le dissimulent, ces vers sont des extensions ou des variantes du 6-6, de sorte que leur présence présuppose l'existence de l'alexandrin binaire traditionnel, et comme tout vers d'accompagnement, ils ne peuvent exister sans la présence contextuelle du mètre fondamental.

Il apparaît alors que la vaste majorité des alexandrins de Verlaine sont des vers métriques – mais le poète a admirablement réussi à en bouleverser les rythmes attendus si bien que les mesures internes sont difficilement repérables. L'alexandrin peut désormais apparaître sous plusieurs formes différentes – 6-6, 4-4-4, 4-*8*, *8*-4 ainsi que les versions ambivalentes. Pour ce qui est des formes nouvelles (4-4-4, 4-*8*, *8*-4), la survie du lien avec la mesure fondamentale assure un renouvellement structural et une diversité rythmique qui ne sont nullement subversifs à la structure traditionnelle.

Il est toutefois vrai que ce renouvellement s'achète au prix de la perte d'anciennes certitudes et qu'ailleurs dans son œuvre poétique, Verlaine s'attache à miner encore plus la correspondance traditionnelle entre rythme et mètre.

*

### 4.3 – Chevilles et «les chiens noirs de la prose»[18]

L'alexandrin tétramètre a ceci de merveilleux que ses quatre accents (deux mobiles et deux fixes) permettent de faire ressortir les plus importants du vers, et cela avec un maximum de naturel. Verlaine ne diffère pas des autres poètes français du XIX$^{ème}$ siècle en choisissant cette forme de l'alexandrin pour la plupart de ses poèmes en vers de douze syllabes. Les ressources de l'alexandrin tétramètre sont trop importantes pour être ignorées. Prenons pour preuve le vers suivant:

> Bien égaux tes soupirs // et ton regard berceur. (3-3) // (4-2)
>
> (v. 6, «Lassitude», *PS*, p. 63).

Ici non seulement les termes «égaux», «soupirs», «regard» et «berceur» sont-ils tous accentués, mais en plus ce sont les termes dans lesquels se concentre le sens principal du vers. Ainsi dans l'alexandrin tétramètre, selon le précepte de Boileau[19], le mètre et le rythme travaillent de concert pour faire réverbérer dans l'oreille du lecteur les termes investis du sens. Les autres mots du vers, qui lient ensemble les mots-valeurs dans une unité syntaxique et grammaticale logique et correcte, n'ont aucun rôle expressif ou poétique. Ce sont des «mots-outils» ou des mots support qui sont sémantiquement négligeables. Il est donc absolument logique que la tradition prosodique française ait interdit ou évité la mise en valeur

---

[18] «J'ai jété le vers noble aux chiens noirs de la prose», v. 178, «Réponse à un acte d'accusation», Livre premier, *Les Contemplations*, dans *Poésie*, t. I, 1972, p. 643.

[19] «Que toujours, dans vos vers, le sens, coupant les mots, / Suspende l'hémistiche, en marque le repos», v. 105-106, Boileau, (1907 / 1674, p. 193).

rythmique ou métrique de ces mots utilitaires, également appelés «mots grammaticaux».

C'est Hugo qui, le premier, osa lancer un défi à cet aspect de la tradition prosodique en mettant parfois un mot-outil en position de césure. Ce faisant, il instaura dans le vers, ne serait-ce que légèrement, une tension mètre-syntaxe qui allait trouver chez Verlaine et d'autres poètes encore son plein épanouissement, à savoir la mise en valeur de la forme, et la *manière* dont le sens est communiqué, aux dépens du fond ou du sens lui-même.

Trouvant dans l'exemple du «Père» et de certains de ses successeurs comme Leconte de Lisle et Banville une ressource riche de potentialités aptes à instaurer des ambiguïtés au niveau formel du vers, Verlaine va plus loin encore et réussit à choquer ses contemporains quoique déjà habitués au style hugolien. Il n'hésite pas, et cela dès ses premiers recueils, à placer surtout en fin de vers non seulement des mots-outils comme les articles définis et indéfinis, mais parfois même des *expressions* outils. L'effet est totalement inédit et neuf:

> *Oh! je souffre, je souffre affreusement, si bien*
> Que le gémissement premier du premier homme
> Chassé d'Eden n'est qu'une églogue au prix du mien.
>
> (v. 9-10, «À une femme», *PS*, p. 64, nos italiques).

> Et, dans la splendeur triste d'une lune
> *Se levant blafarde et solennelle, une*
> Nuit mélancolique et lourde d'été,
>
> (v. 15-17, «Le Rossignol», *PS*, p. 74, nos italiques).

> *Et de Prudhomme et de Robert Macaire et de*
> *Tous les pieds plats et d'aussi tous les cœurs bas que*
>
> (v. 17-18, «Un peu de politique», *I*, p. 930, nos italiques).

Si pour ce qui est des premier et deuxième exemples, on peut prétendre que les besoins de la rime ont dicté du moins en partie le choix des mots finals, il faut admettre que le poète aurait pu sans trop de difficulté trouver d'autres termes aux sonorités requises qui ne soient pas

des mots-outils. Le dernier exemple, où deux vers de suite se terminent sur un mot-outil, fournit une preuve irréfutable que cette tendance chez Verlaine est volontaire et délibérée.

En composant de pareils vers, Verlaine aurait dû se rendre compte que l'effet novateur et même choquant de trouver un mot normalement inaccentué en position de rime était amplement contrebalancé par la force de la rime et la disposition typographique qui, elles, confirment la fin de la mesure globale. À l'intérieur du vers pourtant la situation est tout à fait différente: le mot à la césure, souvent facilement repérable par l'œil grâce à une marque de ponctuation, n'est pas pour autant assujetti à une rime. Donc l'emploi des mots-outils dans le sein même du vers fournit au poète une occasion idéale pour la création d'ambiguïtés formelles et pour la mise en relief des tensions mètre-syntaxe inhérentes au vers. On peut aisément reconnaître le rôle joué par les mots-outils dans la poésie de Verlaine en lisant les vers suivants:

| | |
|---|---|
| Si le même dans cette extrême décadence<br>(v. 37, I, III, *S*, p. 244). | 6-6? / 3-5-4? |
| Appareil des remparts pompeux et grands quand même<br>(v. 11, III, XX, *S*, p. 289). | (3-3)-(2-4)?<br>(3-3)-(4-2)? |
| »Mais, mais, mais! pas de ces La Revellières-là.»<br>(v. 10, «Opportunistes», *I*, p. 929). | (3-3)-6 |
| En quelque sorte à la Vigueur, non celle-là<br>(v. 45, «Prologue supprimé…», *P*, p. 514). | *8*-4 |
| Moi l'ombre du marquis de Sade, et ce, parmi<br>(v. 7, «À Gabriel Vicaire», *D*, p. 574). | (6-6) X (*8*-4) |
| Hélas, non! mais, du moins, gentiment, bonnement<br>(v. 12, XV, *DL*, p. 840). | (3-3)-(3-3) |

Dans le deuxième vers cité, on peut s'étonner que le terme «même» soit mis en avant aux dépens des deux adjectifs «pompeux» et «grands»

qui, eux, semblent beaucoup plus dignes d'accentuation métrique. Même si ces deux termes resteront accentués rythmiquement (comme dans la deuxième scansion indiquée), ils seront toujours à l'ombre du terme «même» qui, lui, porte l'accent métrique final. Situation identique dans l'avant-dernier vers qui présente à une véritable accumulation de mots-outils. Ici, il est intéressant de noter que les mots-outils peuvent jouer un rôle expressif et instaurer des ambiguïtés sémantiques: du début à la fin du vers, on remarque une progression d'un négatif assez fort («Hélas, non!») à un positif atténué («du moins, gentiment...»).

L'emploi de «syllabes de rembourrage» ou de «chevilles»[20] peut également être une conséquence de la composition par «bouts-rimés»[21], pratique selon laquelle le poète, conscient du fait que le mot à la rime est le plus important de tout le vers, écrit en premier les derniers mots du vers; une fois le schéma rimique arrêté, le poète se consacre alors à remplir l'espace syllabique qui lui reste. Dans le premier vers cité ci-dessus, on croit reconnaître un cas exemplaire de cette pratique: les deux derniers mots («extrême décadence»), qui portent le sens principal et répondent aux besoins de la rime, ont été évidemment choisis avant que le poète ne se soit mis à écrire le premier hémistiche («Si le même dans cette») qui, lui, ne fait que remplir l'espace syllabique «superflu» de l'alexandrin.

Le cinquième vers, quant à lui, présente un cas exceptionnel où tout le sens semble se réduire à et se concentrer dans le seul mot «Vigueur» dont

---

[20] Michèle Aquien (1993, p. 82) en fournit la définition suivante: «On appelle cheville un élément placé dans le vers (souvent au début ou à la fin) sans que sa présence soit justifiée par le sens ou par la syntaxe: ce sont de purs soucis de forme qui le font employer pour compléter l'organisation métrique. La notion de «cheville» ne peut se concevoir que dans un système clos et régulier». Banville (1972 / 1872, p. 66-67) précise que la poésie ne peut se passer de chevilles et que les chevilles ne sont pas la preuve d'un mauvais poème: «Nous voyons maintenant qu'IL Y A TOUJOURS DES CHEVILLES DANS TOUS LES POËMES [...]. Il y a autant de chevilles dans un bon poëme que dans un mauvais [...]. Toute la différence , c'est que les chevilles des mauvais poëtes sont des miracles d'invention et d'ingéniosité».

[21] Sur l'importance relative des termes dans la poésie, lisons les phrases suivantes de Banville (1972 / 1872, p. 66): «Dès que le poëte a appris son art et s'est habitué à se rendre compte de ses visions, il entend à la fois [...] non pas seulement une rime jumelle, mais toutes les rimes d'une strophe ou d'un morceau, et après les rimes tous les mots caractéristiques et saillants qui feront image, et, après ces mots, tous ceux qui sont leurs corrélatifs [...]. Le reste, ce qui n'a pas été révélé, trouvé ainsi, les soudures, ce que le poëte doit rajouter pour boucher les trous avec sa main d'artiste et d'ouvrier, est ce qu'on appelle les CHEVILLES».

l'importance sémantique est en outre signalée au niveau graphique par la lettre majuscule. Ce vers montre très clairement les problèmes de scansion qui peuvent résulter de l'emploi d'un hémistiche-cheville. Puisque le sens des mots-outils et des mots de rembourrage ne demande pas qu'on s'y arrête longuement, l'œil du lecteur a tendance à y passer vite. Parfois, des éléments sémantiques de ce type peuvent remplir jusqu'à la sixième syllabe et même au-delà et, dans de tels cas, le lecteur doit s'interroger sur la pertinence d'une accentuation métrique du terme à la césure. Notons par exemple dans ce cinquième vers que les segments grammaticaux suggèrent une scansion ternaire:

> En quelque sorte à la Vigueur, non celle-là 4-4-4
>
> (v. 45, «Prologue supprimé…», *P*, p. 514).

Une césure médiane est presque impossible, malgré la prédilection verlainienne pour la mise en avant des articles définis. En plus une coupe-quatrième semblerait excessive: le mot-outil «sorte», dont la fonction est de préparer syntaxiquement le segment suivant, ne retient pas notre attention suffisamment longtemps pour mériter une forte accentuation. Certes, la voix s'y appuie en tant que support temporaire, mais uniquement pour mieux s'élancer vers un but sémantiquement plus pertinent, à savoir la huitième syllabe. C'est pourquoi il serait préférable de donner à ce vers le statut du semi-ternaire *8*-4. Si pourtant la quatrième syllabe faisait partie d'un mot-valeur, le lecteur favoriserait alors le schéma ternaire.

Le problème est encore plus aigu quand il s'agit de *vers*-chevilles dont le ton est souvent très prosaïque, du moins chez Verlaine:

> Qu'on l'entende comme on voudra, ce n'est pas ça:
> Vous ne comprenez rien aux choses, bonnes gens.
> *Je vous dis que ce n'est pas ce que l'on pensa.*
>
> (v. 9-11, «Le Poète et la Muse», *JN*, p. 374, nos italiques).

> La divine accolade et pendant la caresse
> *Quelle qu'elle puisse être, ou doive, ou le paraisse*
>
> (v. 13-14, «Goûts royaux», *P*, p. 534, nos italiques).

Adonis expirant sur des fleurs n'est pas lui,
Narcisse en fleur changé non plus, non plus Arbate
Triste de ne rimer qu'à peine à Mithridate,
*Et non plus rien qui nous rappellerait l'ennui.*

(v. 1-4, «À A.-F. Cazals», *D*, p. 561, nos italiques).

*Toutes raisons pour ne plus m'en vouloir qu'à peine.*

Et puis j'aime! Tout court! En masse, en général,
Depuis la fille amère au souris sépulcral
Jusqu'à Dieu tout-puissant dont la droite nous mène!

(v. 11-14, «À Gabriel Vicaire», *D*, p. 574, nos italiques).

Il est évidemment très difficile de remplir l'espace de douze syllabes avec un vers qui ne veut rien dire et, par conséquent, on aura toujours le sentiment que les vers chevilles ajoutent un sens supplémentaire aux vers qui les précèdent. Néanmoins, il suffit de comparer le mot à la rime de chaque vers à tous ceux qui le précèdent pour sentir que ces vers se construisent à cause de la nécessité de maintenir le schéma rimique. Verlaine l'admet explicitement dans ces vers du poème d'*Invectives*:

Mais fermes, leurs paquets à la main, les vaincus
Avec, au col, la main chacun des deux Argus.
(Lisez: «policiers», mais les besoins de la rime!)

Or pendant que l'on punissait ainsi le crime

(v. 37-40, «Compliment à un autre magistrat en Arras», *I*, p. 919).

Ces vers sont parodiques à deux niveaux: au niveau de la forme d'abord où le mot «rime» se trouve à la position de rime et le poète est ainsi amené à commenter sa technique, et au niveau du fond ensuite où la comparaison «policier / Argus» est des plus grotesques. En plus, les registres burlesques et parodiques s'accompagnent ici d'un ton très prosaïque.

Dans tous les vers italicisés ci-dessus, seul le mot à la rime est motivé et non arbitraire: si tous les autres peuvent être remplacés sans que la structure ni le sens global de la phrase en soient essentiellement altérés, c'est parce que Verlaine joue surtout sur les *nuances*, s'ingénie à faire de

légères modifications sémantiques (deuxième exemple) et ne se soucie guère des essences. Les seuls éléments qui confirment que nous lisons des *vers* et non des lignes de prose sont la rime et la disposition typographique: la syntaxe n'est nullement poétique et le ton est le plus souvent familier. Si la mesure globale est confirmée par la rime, les sous-mesures sont à peine perceptibles: la voix glisse très rapidement sur les termes insignifiants et se trouve vite en fin de vers. En fait, comme le montre le tercet du poème de *Jadis et naguère*, les mêmes effets peuvent se déployer sur toute une strophe. En lisant trente-six syllabes presque sémantiquement vides, le lecteur est continuellement poussé en avant de sorte que la structure interne des vers n'est plus perceptible. Il se trouve alors en pleine indécidabilité: voici des suites syllabiques, qui tout en se présentant comme des éléments mesurés et structurés, semblent pourtant nier l'idée même de périodicité ou de répétition de syntagmes métriques réguliers et mutuellement égaux. Autrement dit, il est impossible de préciser le statut métrique de tels vers.

*

### 4.4 – Ponctuation, émiettement du rythme et du sens, stichomythie et le vers parlé

Les hémistiches chevilles et les hémistiches monorèmes accélèrent le débit du vers: dans le premier cas, la voix se hâte vers les mots-valeurs, ne s'arrêtant guère sur les termes négligeables; dans le second cas, l'unité graphique des hémistiches réduit la force des accents rythmiques qui ne se portent plus sur les fins de lexèmes. Si pourtant la prosodie de Verlaine réussit parfois à réduire ou à rétrécir l'espace syllabique du vers, elle perfectionne également l'effet opposé, à savoir qu'elle prolonge la durée temporelle du vers en tronçonnant l'unité typographique en petits syntagmes et en multipliant les arrêts rythmiques possibles. Nous étudions

ici les procédés employés par Verlaine afin de «briser» le vers à tous les niveaux et nous en examinerons les conséquences métriques.

*(i) marques de ponctuation*

Nombreux sont les signes de ponctuation employés par Verlaine dans ses vers. Dès les premiers recueils, les tirets marquant une proposition incise trouvent droit de cité. L'emploi de l'incise a un effet important sur le rythme du vers; par sa nature même l'incise veut exclure un autre proposition et, ce faisant, ralentit donc le débit du vers. Ceci est d'autant plus vrai si elle est marquée par des tirets, plus forts que des virgules, et qui renforcent ainsi l'effet disjonctif[22]. La fonction sémantique d'une proposition incise est de qualifier ou d'apporter à la principale des précisions supplémentaires, et son rôle ainsi semblerait être secondaire à celui de nommer ou d'affirmer. Mas paradoxalement, l'incise a pour effet de mettre en valeur ce qui est dit à l'écart ou ce qui est signalé comme secondaire *aux dépens de* la proposition principale, précisément parce que le locuteur / le poète interrompt sa phrase principale pour insérer une précision ou apporter une nuance. Dans le vers de *Poèmes saturniens*:

> Il faut – pas de milieu! – l'adorer à genoux
> («Une grande dame», *PS*, p. 77).

les trois groupes syntaxiques sont clairement signalés. En choisissant de marquer l'incise par des tirets et non pas des virgules, le poète augmente l'effet de disjonction grammaticale et syntaxique après la deuxième syllabe. En scandant ce vers en (2-4)-6, on réussit à faire valoir la césure médiane tout en respectant ce qui se passe au niveau de la syntaxe, à savoir la séparation brutale d'un verbe et de son infinitif.

---

[22] Comme le dit Jacques Drillon dans son *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. Tel, 1991, p. 332: «Le tiret est employé pour mettre en valeur une incise que des virgules se fussent bornées à *laisser incluses* dans la phrase» (nos italiques).

Parfois le tiret d'incise peut jouer un rôle métriquement pertinent. Ainsi dans le vers suivant:

> De tes souffrances, – enfin miennes, – que j'aimais
>
> (v. 42, II, IV, VII, *S*, p. 272).

la combinaison des tirets et des virgules souligne à tel point la discontinuité syntaxique que l'on est amené à préférer à la scansion binaire 6-6 (qui reste toujours possible) la scansion en ternaire 4-4-4. Même si l'on tente d'arriver à un compromis en optant pour la scansion ambivalente 6-6 x 4-4-4, il reste vrai que le rythme 4-4-4 est plus fortement senti qu'il ne le serait si le poète se servait de virgules.

Les parenthèses peuvent, elles aussi, jouer un rôle analogue dans le vers et impliquer des questions similaires de scansion. Toutefois, il est assez rare qu'une proposition entre parenthèses soit totalement incluse dans un seul vers. Certes, cela arrive sporadiquement[23], mais plus fréquemment la proposition entre parenthèses se prolonge au delà la frontière métrique de fin de vers:

> (Dès qu'elle fut malade elle n'eut pas de paix
> Qu'elle n'eût avoué ses fautes au pauvre homme
> Qui pardonna). La sœur reprit, pâle: «Elle eut comme
> »Un rêve, un rêve affreux. Elle voyait Jésus,
> »Terrible sur la nue et qui marchait dessus,
>
> (v. 132-136, «L'Impénitence finale», *JN*, p. 388).

Le rythme du troisième vers ci-dessus est particulièrement haché: l'effet du rejet en début de vers est renforcé par la présence de la fin de parenthèse; le segment rythmique du milieu de vers est lui aussi brisé par une virgule et quant à la fin du vers nous passons ici au discours direct, la discontinuité étant cette fois marquée par les deux points et l'ouverture des guillemets. Il

---

[23] Lisons à titre d'exemple les vers suivants: «Mais va (veux-tu) l'étang là dort insoupçonné», (v. 8, «Madrigal», *JN*, p. 376) et «Le lieu des adieux (pas éternels), – la saison», (v. 1, VI, *DL*, p. 833).

est très difficile de savoir comment scander ce vers; une simple coupe binaire ne représenterait pas le bouleversement rythmique du vers; si les parenthèses suggèrent fortement une coupe initiale de quatre syllabes, il semble hors de question de proposer une scansion semi-ternaire 4-*8*, tant le rythme du segment huit-syllabique est «accidenté» et semble loin de rappeler les rythmes habituels de l'octosyllabe. On pourrait proposer un trimètre 4-(4-1)-3, qui se distingue nettement du semi-ternaire, sans pour autant le nier complètement.

Le brusque passage au discours direct et la citation des propos d'autrui sont des phénomènes assez fréquents dans l'œuvre de Verlaine et se signalent généralement par l'emploi de parenthèses, de virgules et de deux-points de ponctuation. Parfois le rythme d'un vers est coupé par l'insertion en incise de formules déclaratives, comme dans le vers suivant:

> – «Mais si je veux, exclame-t-elle, être damnée?»
>
> (v. 145, «Amoureuse du diable», *JN*, p. 397).

Parfois encore, une courte citation directe peut se ménager une part particulière dans le vers et signaler typographiquement une scansion en ternaire:

> «À toi, je t'aime!» et la JUSTICE la recense.
>
> (v. 153, «Amoureuse du diable», *JN*, p. 397).

Mentionnons en dernier lieu les points de suspension qui, eux, ne sont que rarement employés à travers l'œuvre poétique. S'ils peuvent contribuer parfois à créer une scansion problématique, comme dans ce vers déjà cité (*supra*, p. 93):

> Et revenez ou mourez… Tels sont, fiers et graves, 7-5
>
> (v. 4, «"La Classe"», *CH*, p. 892).

ils peuvent également remettre en cause une scansion parfaitement régulière en isolant des mots normalement inaccentués. Ainsi dans le vers suivant de «Bibliomanie» qui se scande 6-6, les points de suspension suggèrent fortement une septième syllabe accentuée, ce qui revient à proposer deux accents de suite, effet très difficile à produire pour la voix:

> Leur majesté, leur force et… leurs dos repliés!
>
> (v. 14, «Bibliomanie», *BS*, p. 970).

*(ii) fragmentation du rythme et émiettement du sens*

De nombreux alexandrins de Verlaine ne correspondent pas aux rythmes longs et ondulants du vers traditionnel; ce sont au contraire des structures fragmentées, pleines de pauses et d'arrêts brusques où la ponctuation est des plus évidentes:

> Bois-la. Puis dors après. Allons, tu vois, je reste
>
> (v. 6, III, III, *S*, p. 278).

Parfois, le vers très haché exprime la forte émotion du poète: le morcellement syntaxique peut traduire des sentiments aussi différents que la confusion, la peur, la ferveur spirituelle, la joie, et la surprise. De toute l'œuvre verlainienne, les vers des «Sonnets du Christ» comptent parmi les plus hachés et les plus fortement ponctués, comme on peut en juger dans la strophe suivante:

> – Seigneur, c'est trop! Vraiment je n'ose. Aimer qui? Vous? 4-4-3-1
> Oh! non! Je tremble et je n'ose. Oh! vous aimer, je n'ose, 2-4-4-2
> Je ne veux pas! Je suis indigne. Vous, la Rose 4-4-2-2
> Immense des purs vents de l'Amour, ô Vous, tous 2-4-3-2-1
>
> (v. 1-4, II, IV, IV, *S*, p. 269).

Ce qui est remarquable ici, ce n'est pas tant le rythme émietté d'un seul vers en particulier, mais le fait que la succession de petites unités rythmiques s'étendent à tous les vers de la strophe. Dans un quatrain d'alexandrins de structure rythmique plus conventionnel, on s'attendrait à voir un maximum

de quatre phrases et une dizaines de marques de ponctuation. Ici, on compte jusqu'à seize marques de ponctuations et une huitaine de phrases. En plus, on peut noter qu'au rythme heurté des vers correspond un *émiettement du sens*. Le rythme saccadé interdit aux phrases de se développer de façon cohérente et logique mais permet toutefois au poète de mettre en lumière l'insuffisance de la logique langagier à traduire ou à exprimer certains sentiments ou émotions: ici il s'agit de l'amour ineffable de Dieu.

Malgré le bouleversement du rythme familier de l'alexandrin par de nombreux à-coups, il faut noter que le mètre du vers semble en sortir indemne:

| | |
|---|---|
| Le taureau, seul, vit, mais comme il vit! Que lui font<br>(v. 4, XVI, IV, *ÉP*, p. 867). | 3-1-1-4-3<br>*5-4-3 / (5-1)-(3-3)* |
| De chasse: tel, doux, lent, sourd et mélancolique<br>(v. 15, «Nuit du Walpurgis classique», *PS*, p. 71). | 2-2-1-1-1-5<br>*(2-4)-6* |
| Prononce ces mots: Flandre, Albe, morts, sacs, tombeaux<br>(v. 112, «La Mort de Philippe II», *PS*, p. 92). | 2-3-1-1-2-1-2<br>*(5-1)-6* |
| Soyons, s'il te plaît, toi, coquette, moi, bien mis,<br>(v. 51, VIII, *É*, p. 801). | 2-3-1-2-2-2<br>*6-6* |
| En maugréer, fais-le, mais, encor, pas trop haut.<br>(v. 67, VIII, *É*, p. 802). | 4-2-1-2-3<br>*6-6* |

Tous les vers cités ci-dessus (p. 114) du poème de *Sagesse* et la plupart de ceux cités ici sont interprétables en 6-6. Autrement dit, le rythme métrique traditionnel est maintenu et se montre capable d'assumer jusqu'aux plus perturbations rythmiques les plus violentes. Face aux multiples schémas rythmiques possibles, le lecteur se voit obligé ici de faire un choix, c'est-à-dire de participer en quelque sorte à la création poétique, et il est évident que les choix peuvent varier selon le lecteur ou même selon les lectures

successives faites par le même lecteur. Par exemple, dans le premier vers cité, on pourrait s'attacher à mettre en valeur la répétition du mot-valeur «vit» et choisir le schéma 5-4-3; on pourrait aussi insister sur la primauté de la césure médiane au prix de l'accentuation du mot-outil «mais». Certains critiques se sont empressés d'accorder une pertinence métrique à toutes ces divisions syntaxiques et en sont arrivés à poser l'existence de «pentamètres» et d'«hexamètres». Ainsi Cuénot, qui après avoir cité une suite de vers verlainiens comme la nôtre ci-dessus, n'hésite pas à confondre rythme et mètre:

> Cette prolifération de pentamètres et d'hexamètres est due pour une faible part aux énumérations, et pour l'essentiel à la fragmentation extrême de la phrase produite par la bouleversante émotion qu'éprouve le poète. L'alexandrin *se dissout* en une série de petites unités rythmiques. Le cas est exceptionnel, d'abord par l'effet visé, ensuite par l'abondance de vers longs, qui donnent l'impression de balbutiement. (Cuénot, 1963, p. 362, nos italiques).

C'est plutôt le sens qui se dissout que la structure métrique de l'alexandrin qui, au contraire, semble pouvoir absorber les chocs les plus violents du rythme. Dans les vers à rythme haché, on trouve généralement une succession de termes qui ne sont souvent que très faiblement liés au niveau sémantique. Comme on pourrait voir dans les exemples cités ci-dessus, les mots valeurs sont simplement juxtaposés par le poète. En plus, la succession de noms et d'adjectifs synonymes donnent parfois l'impression d'autant d'avancées et de reculs sémantiques rapides: le poète, en tentant de préciser ou corriger sa première pensée ne fait parfois qu'augmenter ou ajouter à l'imprécision sémantique d'un vers dont la logique et la cohérence grammaticale sont déjà remises en question.

*(iii) stichomythie ou brisure pour l'œil*

Dans les vers suivants, Verlaine s'acharne à «briser» le vers au sens littéral et premier du terme en déployant un même vers sur deux, trois et même quatre lignes typographiques selon le procédé de la stichomythie:

MOI

Méchante! 2

TOI

Et comment va? 4

MOI

Mieux. 1

TOI

Tant pis, l'Infernal! 5

MOI

Mieux depuis que t'es là. 6

TOI

Zut avec ton banal, 6
Ton vulgaire «depuis que t'es là»! 9

MOI

C'est que, c'est que... 4

TOI

C'est que, c'est que, tu m'as l'air... c'est que... Zut! avecque 12
Tes boniments toujours les mêmes. 9

MOI

C'est mon cœur 3
Qui parle. Ô oui! Toi pas là, je meurs de langueur. 12

TOI

As-tu fini? 4

MOI

Pourquoi toujours dure? 5

TOI

Eh, je blague! 3
T'es bête, quand je ris, tu geins, toi, t'as du vague 12
À l'âme. Que c'est drôle! Un homme comme toi, 12
Qu'on dit spirituel, très bête auprès de moi. 12

(v. 9-18, IV, *DL*, p. 830-1).

La stichomythie a ses origines dans le théâtre classique, où il soulage la nécessité de faire parler les personnages en vers entiers. Selon Aquien

(1995, p. 279) la stichomythie décrit au sens strict «un dialogue dont chaque réplique ne comporte qu'un vers», mais s'applique dans un sens plus large à un «échange par hémistiches». Dans l'exemple cité, l'alexandrin s'émiette par contre en plusieurs unités, souvent plus petites que l'hémistiche.

Comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre sur le décasyllabe (*supra*, p. 68-71), la stichomythie met en valeur le rôle particulier joué par l'«*e*» muet dans la prosodie française. L'extrait que nous présentons ici parvient à illustrer le statut vocal ambigu de la voyelle: en répartissant le vers 13 «Tes boniments toujours les mêmes. / C'est mon cœur» entre deux locuteurs et en le brisant précisément après le «*e*» final de «mêmes», Verlaine oblige le lecteur à passer de la première partie du vers à la seconde sans savoir s'il faut prononcer ou non la voyelle. C'est seulement en abordant la deuxième partie du vers qui commence par une consonne que le lecteur se rend compte que le «*e*» muet est non-élidable et ainsi métriquement pertinent et phonétiquement présent. Cette question résolue, se pose maintenant celle de la coupe lyrique qui révèle elle aussi une autre ambiguïté: la stichomythie fournit un prétexte suffisamment fort pour insister sur ou au contraire rejeter la coupe lyrique. Le lecteur peut choisir soit de renforcer la disjonction typographique des deux parties du vers en imposant une coupe lyrique; soit d'opter pour une coupe enjambante dans le souci de confirmer l'unité métrique des deux suites syllabiques séparées et maintenir une scansion acceptable de l'alexandrin, en l'occurrence *8*-4. Les mêmes problèmes apparaissent, les mêmes incertitudes surgissent au vers 15 - «As-tu fini? / Pourquoi toujours dure? / Eh, je blague!» – où pourtant la voyelle s'élide et la question d'une coupe lyrique ne se pose pas.

La stichomythie dissimule le rythme métrique et met en avant la structuration rythmique du vers en séparant clairement pour l'œil les syntagmes rythmiques individuels. Parfois le mètre cède à la pression du rythme syntaxique qui est maintenant fortement étayé par la disposition typographique. Ainsi dans le cas du vers suivant tiré du quatrième poème

de *Dans les limbes*, on pourrait défendre d'autant plus énergiquement la scansion 8-4 qu'elle est étayée non seulement par le rythme syntaxique, mais encore par la disposition typographique.

MOI

Tiens, devant toi, j'ai comme peur… 8

TOI

Je suis si belle? 4

(v. 25, IV, *DL*, p. 831).

Ailleurs Verlaine profite de la stichomythie pour proposer des coupes hardies qui seraient beaucoup plus difficilement défendables dans le format traditionnel du vers:

Causons. 2

C'est vrai qu'à la suite de douleurs grandes, 5-5?

(v. 29, IX, *É*, p. 804).

Dans les pièces où Verlaine emploie la stichomythie, les vers sont souvent très prosaïques: après tout, les vers sont les propos non pas d'un poète lyrique «chantant», mais de personnages «parlant». Comme le signale Cornulier, on ne peut tenir le poète ou le dramaturge responsable de la structure des vers qu'il n'énonce pas lui-même. En fait, les personnages de théâtre ne sont pas conscients de parler en vers:

> Sur le papier ils [les vers] se présentent encore comme des propos de personnages, non du poète, qui est le versificateur qui s'efface derrière eux: le personnage qui s'exprime en vers n'est pas censé s'exprimer en vers, et il serait absurde, par exemple, qu'Hernani dise à Doña Sol qu'il a été surpris par une de ses «rimes» ou touché par «son dernier alexandrin» (Cornulier, 1995, p. 83).

*

### 4.5 – Conclusion: révolution ou réforme?

L'histoire de la prosodie française est indissociable de celle de l'alexandrin; c'est pourquoi les critiques se sont attachés à étudier l'alexandrin verlainien avec plus d'entrain que les autres mètres, exception faite peut-être des mètres impairs. Il faut pourtant se garder des exagérations en ce qui concerne l'emploi verlainien du mètre royal: telle que celle qu'on lit par exemple sous la plume de Pierre Mathieu[24]:

> Verlaine était certainement de très bonne foi quand il protestait de son respect du vers traditionnel. Sans doute ne s'est-il pas rendu compte de tout ce qu'il y avait de révolutionnaire dans sa métrique. [...] À force de désarticuler l'alexandrin, il a fini par lui faire perdre son rythme propre; il l'a réduit à des éléments rythmiques plus simples qui, fatalement, allaient se libérer d'un syllabisme devenu factice et vivre, sur la page, isolément.

Ce sont les critiques et non pas le poète qui n'ont pas su reconnaître la spécificité de l'alexandrin verlainien. Bien qu'on puisse repérer chez Verlaine la présence de certaines tendances et phénomènes qui, quelques années plus tard, seront ceux des vers-libristes, il faut admettre que la «protestation» de Verlaine est statistiquement vraie. Dans la vaste majorité de ces alexandrins, soit près de 80% des vers, le poète a maintenu la césure médiane, même si elle est cachée ou remise en cause. Ce fait échappe à de nombreux critiques qui, s'arrêtant sur le rythme seul, ignorent le vers comme une hyperstructure. Le rythme et la mesure sont des éléments superposés et parfois les bouleversements de l'un (rythme) cachent la présence de l'autre (la mesure) mais il ne saurait être question d'admettre la disparition de la césure. Ainsi les semi-ternaires, qui sont si souvent des mesures rythmiquement ambivalentes (4-8 x 6-6, 8-4 x 6-6), ne sont en réalité que des extensions ou des formes annexes de l'alexandrin traditionnel. Également si les désarticulations rythmiques qui résultent de l'accentuation des mots-outils, de l'affaiblissement de la rime et des

---

[24] «Essai sur la métrique de Verlaine: II – Le vers de Verlaine», *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1932, t. XXXIX, p. 537-559.

enjambements violents peuvent parfois créer des vers contextuellement orphelins. Il est vrai néanmoins que la mesure du vers qui réussit à absorber ces chocs, correspond souvent à une structure stéréotypée et peut être donc considérée «vers» par égalité culturelle.

Le fait que les nouveautés prosodiques de Verlaine, telles qu'elles apparaissent dans l'alexandrin, ne soient pas si «révolutionnaires» que l'ont estimé certains critiques n'en diminue pas pour autant leur importance. Depuis Verlaine en particulier le vers traditionnel, le vers de consensus, est de plus en plus remplacé par une structure beaucoup plus ambiguë et ambivalente – le vers de décalages. Le poète étire son vers jusqu'à ce qu'apparaissent les points «faibles» nés de la superposition en décalage de deux ou plusieurs sous-structures; il se plaît à multiplier les tensions internes sans se soucier de les résoudre, laissant le lecteur face à des indécidabilités structurales et des problèmes métriques insolubles. Le bouleversement prosodique communément attribué à Verlaine est donc surtout qualitatif et non pas quantitatif, et cela nécessairement parce que les écarts métriques et les indécidabilités structurales dépendent en dernière analyse d'un norme métrique et d'une structure non-ambiguë, claire et décidable. Plutôt que de révolution, il serait plus exact de parler d'une réforme des anciennes structures. Mais comme nous le verrons dans le chapitre suivant, la forte présence dans la tradition prosodique d'un mètre donné n'interdit pas en elle-même l'apparition des ambiguïtés et des indécidabilités.

**

# 5. – Les Octosyllabes

*L'octosyllabe [...] est à ses heures le plus fantaisiste qui soit.*

Henri Morier,
*Le Rythme du vers libre symboliste*,
t. II, p. 103.

## 5.1 – L'octosyllabe: vers prédisposé à l'ambiguïté?

L'octosyllabe est le mètre le plus ancien de la tradition prosodique française: on le trouve dès le X$^{ème}$ siècle et il a toujours été un mètre favori des poètes à toutes les époques. Il est intéressant de noter que l'octosyllabe a servi tous les genres: au Moyen Âge, il est d'usage courant dans les grands poèmes narratifs (dont ceux de Chrétien de Troyes) de même que dans les *Lais* de Marie de France ou dans le *Roman de la rose*. Il figure aussi dans des morceaux beaucoup plus courts comme les chansons et les fabliaux. Son usage s'étend même aux drames, aux tragédies, aux farces et aux mystères. Au XVI$^{ème}$ siècle, le vers de huit syllabes a sa place dans la poésie lyrique et apparaît aussi dans les épigrammes et les épîtres. Les poètes de la Pléiade favorisent un peu moins l'octosyllabe, mais Ronsard, par exemple, l'emploie dans ses odes. La première moitié du XVI$^{ème}$ siècle est toutefois une période relativement maigre pour l'octosyllabe, fait qui s'explique en partie par le grand regain d'intérêt pour l'alexandrin à cette époque. Son usage se restreint plus encore au cours du XVII$^{ème}$ siècle mais il n'en reste pas moins commun dans les odes. Le XVIII$^{ème}$ siècle se montre plus sympathique à son égard: il s'emploie pour la plupart dans la poésie lyrique, la poésie et les chansons légères et toujours dans l'ode. Au siècle de Verlaine, l'octosyllabe reste un mètre affectionné de presque tous les poètes majeurs, même si c'est toujours l'alexandrin qui l'emporte. Parmi les devanciers de Verlaine à avoir choisi

l'octosyllabe, on compte notamment Baudelaire et Gautier.

Claude Cuénot (1962, p. 385) nous donne une idée plus précise de la fréquence relative de l'octosyllabe dans la poésie de Verlaine en signalant que c'est le mètre le plus commun après l'alexandrin:

> Si l'on représentait la proportion des alexandrins par le chiffre 100, on obtiendrait environ 25 pour les décasyllabes et 45 pour les octosyllabes.

En fait, le vers de huit syllabes figure dans tous les recueils de Verlaine sauf deux: *Élégies*, où l'alexandrin éclipse tous les autres mètres, et *Bibliosonnets*.

Mazaleyrat nous informe que l'ancêtre latin de l'octosyllabe français observait «plus ou moins une césure médiane (4+4)»[1]. Cette coupe se maintient avec vigueur au cours du XIX$^{ème}$ siècle en général et dans l'œuvre de Verlaine en particulier où le 4-4 est la division rythmique la plus commune après les schémas 3-5 et 5-3. On trouve même, quoique assez rarement, des strophes entièrement composées de segments syllabiques de quatre syllabes:

| | |
|---|---|
| *En pénitents, vœux et pratique* | 4-4 |
| *Qui se retirent du démon* | 4-4 |
| *Et, débutant par un sermon,* | 4-4 |
| *Se parachèvent en cantique...* | 4-4 |

(v. 17-20, XXX, *ÉP*, p. 878, italiques de l'auteur).

| | |
|---|---|
| «Dans les Avents les côs chantont,» | 4-4 |
| Toute la nuit, grâce à la lune | 4-4 |
| «Clartive» alors, et dont le front | 4-4 / (2-2)-4 |
| S'argente et cuivre dès la brune | 4-4 |

(v. 5-8, «Avent», *LI*, p. 735).

Il est important de se rendre compte que la coupure 4-4 n'a rien d'obligatoire, pas plus que les segmentations 3-5, 5-3 ou tout autre scansion rythmique. Rappelons que la limite de huit constitue, selon la théorie de Cornulier, le plafond absolu de la capacité métrique en français et, par

[1] Mazaleyrat, article «mètre» dans le *Grand Larousse de la langue française*, t. IV, p. 3351.

conséquent, l'octosyllabe n'a pas besoin de césure. Il s'appréhende tel quel, d'un seul trait: la segmentation rythmique n'entre pas dans la perception du vers[2]. Il apparaît alors que l'octosyllabe est très peu défini du point de vue métrique: à part la nécessité évidente de porter huit syllabes, l'octosyllabe n'a qu'une seule exigence métrique – l'accent obligatoire de la syllabe en position de rime. La distribution des accents rythmiques est ainsi libre dans l'octosyllabe, comme le suggère le poème suivant où nous pouvons établir la grande variété rythmique du vers.

| | |
|---|---|
| - Bah! malgré les destins jaloux, | 6-2 / (1-5)-2 |
| Mourons ensemble, voulez-vous? | 4-4 |
| - La proposition est rare. | 6-2 |
| | |
| - Le rare est le bon. Donc mourons | 5-3 |
| Comme dans les Décamérons. | 3-5 |
| - Hi! hi! hi! quel amant bizarre! | 3-5 |
| | |
| - Bizarre, je ne sais. Amant | (2-4)-2 |
| Irréprochable, assurément. | 4-4 |
| Si vous voulez, mourons ensemble? | 4-4 |
| | |
| - Monsieur, vous raillez mieux encor | (2-3)-3 |
| Que vous n'aimez, et parlez d'or; | 4-4 |
| Mais taisons-nous, si bon vous semble! - | 4-4 |
| | |
| Si bien que ce soir-là Tircis | (2-4)-2 |
| Et Dorimène, à deux assis | 4-4 |
| Non loin de deux silvains hilaires, | 4-4 / 2-4-2 |
| | |
| Eurent l'inexpiable tort | (1-5)-2 |
| D'ajourner une exquise mort. | 3-5 |
| Hi! hi! hi! les amants bizarres. | 3-5 |

(«Les Indolents», *FG*, p. 118).

Une segmentation répétée dans l'octosyllabe ne peut jamais être métriquement pertinente, puisque les accents à l'intérieur du vers sont nécessairement d'ordre *rythmique*, et leur place relève plus ou moins du hasard. Dans son étude de l'octosyllabe de Gautier, Clive Scott (1986, p. 51-52) considère un cas où trois octosyllabes successifs présentent une

[2] Voir *supra*, p. 16.

troisième syllabe accentuée, c'est-à-dire le schéma rythmique 3-5. Il suggère que cette situation ne permet pas pour autant d'accorder une importance particulière dans les octosyllabes à la troisième position syllabique: on n'est pas en droit de conclure, dit-il, que la structure 3-5 soit répétée de manière prosodique ou métrique, mais seulement que c'est une structure qui, *en l'occurrence*, est reproduite. Nous avons d'ailleurs noté qu'il est très difficile de maintenir un même schéma rythmique dans un vers simple comme l'octosyllabe ou dans la mesure d'un vers complexe[3]. Là où le poète consacre tous ses efforts à reproduire le même schéma rythmique, on voit que la régularité conséquente s'accomplit très souvent au prix d'une simplification des propos. Ceci est particulièrement vrai, semble-t-il, dans le cas des vers qui se rythment 4-4:

| | |
|---|---|
| Les chères mains qui furent miennes, | 4-4 |
| Toutes petites, toutes belles, | 4-4 |
| [...] | |
| Après les rades et les grèves, | 4-4 |
| Et les pays et les provinces, | 4-4 |
| [...] | |
| Remords si cher, peine très bonne, | 4-4 |
| Rêves bénis, mains consacrées | 4-4 |

(v. 1-2, 5-6, 17-18, I, XVII, *S*, p. 257).

Ce type d'octosyllabe (4-4) rappelle le taratantara décasyllabique (5-5). Il s'agit, dans les deux cas, d'un arrangement syllabique bien balancé, et par conséquent, propre à comporter des comparaisons et des oppositions. Mais le revers de cet équilibre interne est le rétrécissement sémantique du vers: les octosyllabes cités ne présentent que deux noms avec soit un article défini, soit une qualification grammaticale très simple. La simplification des propos va de pair dans les deux vers avec la recherche d'un effet de parallélisme de sorte que des vers entiers reproduisent la même structure grammaticale.

---

[3] *Supra.*, p. 8.

Elle est minime, elle est énorme, 4-4
Elle est précoce, elles est posthume! 4-4

(v. 3-4, «Contre la jalousie», *PD*, p. 997)

Les vers suivants montrent que ces effets ne se bornent pas nécessairement aux octosyllabes 4-4:

Ton cœur est plus grand que le mien 5-3
Mais le mien est peut-être plus tendre 3-5
[...]
Mon cœur est moins grand que le tien, 5-3
Mais le tien peut-être est moins vaste 3-5 / 5-3

(v.1-2, 9-10, «À ***», *D*, p. 584)

Parfois le poète semble faire un effort particulier pour reprendre les mêmes termes dans des octosyllabes diversement rythmés:

En effet, malgré la *sincère*, 3-5
Plus que *sincère*, *entière amour* 4-4
Que je te voue et tout *entière*, 4-4
*Sincère* que ce soit cette *amour*, 2-6

(v. 5-8, V, *DL*, p. 832).

L'accentuation rythmique interne d'un vers simple fournit un repos important pour la voix avant d'atteindre la syllabe finale et ceci est d'autant plus vrai dans le cas de l'octosyllabe. En mettant en valeur l'importance du nombre huit pour ce qui est de la capacité métrique, Cornulier (1982, p. 16) prend soin d'insister sur le fait que la limite de huit est *maximale* et peut varier selon les lecteurs. Citons encore une fois la loi de Cornulier en en soulignant l'aspect contingent:

LIMITE DE LA CAPACITÉ MÉTRIQUE EN FRANÇAIS: en français, la reconnaissance instinctive et sûre de l'égalité exacte en nombre syllabique de segments voisins rythmiquement quelconques (c'est-à-dire égaux uniquement en nombre syllabique total) est *limité*, *selon les gens*, à 8 syllabes, *ou à moins*.

Comme Cornulier le signale plus explicitement par la suite, la limite de la capacité métrique peut être inférieure à huit selon le lecteur:

> Or ce qui me paraît le plus remarquable [...], c'est qu'il apparaît, manifestement, que la grande majorité des Français, même «cultivés», ne sont pas capables de reconnaître à coup sûr le vers faux au milieu des 8-syllabes; et que, par conséquent, la mesure par laquelle ce vers est ce qu'il est n'est pas perçue avec exactitude et à coup sûr par eux: elle leur échappe, ou en partie, ou par moments. *Nombreux, même, sont les gens dont la capacité métrique est inférieure à 7.* / [...] La majorité des coquilles métriques échappe aujourd'hui à la majorité des lecteurs, pour des raisons diverses, et en particulier, dans bien des cas, parce que leur capacité métrique est inférieure à celle que suppose la mesure des vers qu'ils lisent (1982, p. 17, nos italiques).

Il en découle que la métricité d'une succession d'octosyllabes n'est pas toujours évidente pour le lecteur, puisque pas toujours perçue avec exactitude. Dans cette perspective, il est certain que le rôle des accents rythmiques internes de l'octosyllabe est plus important qu'il ne l'est dans les autres vers simples et que la répétition d'un même schéma rythmique dans une suite d'octosyllabes facilite, pour le moins, la reconnaissance de l'égalité mutuelle des vers. Autrement dit, le statut métrique de l'octosyllabe n'est pas *a priori* garanti: il est fondamentalement ambigu puisqu'il est sujet à et dépend de la capacité métrique de chaque lecteur.

On comprend mieux alors pourquoi Verlaine a si souvent usé de l'octosyllabe dans ses poèmes. Métriquement peu défini et ainsi prédisposé à l'ambiguïté, le vers de huit syllabes lui permet, sous un maximum de naturel, de se livrer à des expériences prosodiques de remettre en question l'équilibre du vers et de créer des incertitudes. Nous examinerons ci-dessus la façon dont le poète réussit à faire ressortir l'ambiguïté latente du vers de huit syllabes.

*

### 5.2 – Remise en question de la métricité de l'octosyllabe

Il revient souvent aux suprastructures métriques de compenser la faiblesse de la définition métrique de l'octosyllabe: on verra par exemple que l'octosyllabe s'emploie souvent dans le cadre d'une forme fixe, elle, bien

définie. Chez Verlaine, on compte, sauf erreur, trente-huit sonnets et neuf ballades en octosyllabes. Plus intéressant encore est le fait que là où la structure strophique apporte peu de support à l'octosyllabe, d'autres éléments en prennent la relève: le plus important, parmi eux, est la *terza rima* qui fournit une structure tressée qui lie très fortement les vers:

| | |
|---|---|
| Chaque coquillage incrusté | *a* |
| Dans la grotte où nous aimâmes | *b* |
| A sa particularité. | *a* |
| | |
| L'un a la pourpre de nos âmes | *b* |
| Dérobée au sang de nos cœurs | *c* |
| Quand je brûle et que tu t'enflammes; | *b* |
| | |
| Cet autre affecte tes langueurs | *c* |
| Et tes pâleurs alors que, lasse, | *d* |
| Tu m'en veux de mes yeux moqueurs; | *c* |
| | |
| Celui-ci contrefait la grâce | *d* |
| De ton oreille, et celui-là | *e* |
| Ta nuque rose, courte et grasse; | *d* |
| | |
| Mais un, entre autres, me troubla. | *e* |

(«Les Coquillages», *FG*, p. 111).

Les distiques octosyllabiques, quant à eux, sont souvent très richement rimés:

| | |
|---|---|
| J'ai lu les paroles amères | trois sonorités |
| Et banni les sombres chimères. | |
| | |
| Mes yeux exilés de la voir | quatre sonorités |
| De par un douloureux devoir, | |
| | |
| Mon oreille avide d'entendre | quatre sonorités |
| Les notes d'or de sa voix tendre, | |

(v. 7-12, XI, *BC*, p. 149).

Mais si, en manipulant avec soin le vers de huit syllabes, Verlaine peut surmonter l'ambiguïté inhérente du vers, il s'attache le plus souvent à le développer et à l'amplifier, et c'est ce qui nous occupera ici. Les procédés employés nous sont déjà familiers, mais les effets obtenus sont parfois

spécifiques à l'octosyllabe. En examinant ces procédés ci-dessous, nous pourrons remarquer comment Verlaine réussit à imposer sa marque personnelle sur le vers le plus ancien de la tradition française.

*- tentatives de confusion syllabique*

Comme nous verrons dans le chapitre consacré aux mètres impairs, un des procédés les plus efficaces pour miner un mètre donné est de l'employer en hétérométrie ou de le mêler à un ou à d'autres mètres syllabiquement très proches. Le poème «*Kyrie eleison*» met en scène des octosyllabes ainsi que des vers de sept et de neuf syllabes. Non seulement est-il très difficile de percevoir clairement la différence entre les trois vers, mais il semble également que les vers apparaissent de manière imprévisible: 8/7 // 9/7/8 // 9/7/7 // 9/7/7 // 8/9/7 // 9/7/8 // 9/8/8 // 8.

L'absence d'un mètre central ou d'un schéma rythmique répété rend souvent impossible le choix entre une synérèse et une diérèse; autrement dit, c'est la mesure globale elle-même qui est remise en question. Dans les deux exemples suivants, Verlaine, en rapprochant la prononciation des mots de celle de la parole, dispense fréquemment des «*e*» muets et crée des octosyllabes qui sont en réalité des ennéasyllabes ou des décasyllabes rétrécis. Parfois comme dans le deuxième exemple cité, l'attention du lecteur y est explicitement attirée:

| | |
|---|---|
| À bas Baju! Qu'il meur' bien vite | 4-4 |
| Sous les coups d'un vaillant Maurras, | 3-5 |
| D'un Lynan, brillant néophyte, | 3-5 |
| D'un Raynaud, tout zèle au pourchas | 3-5 |
| De la gloire de Moréas, | 3-5 |
| Que l'apocope se pavane | 4-4 |
| Comm' drapeau fier dans le fier choc | 4-4 |
| Sur les rangs fermes comme roc | 3-5 |
| De la grande école romane! | 3-5 |

(v. 10-18, «La Ballade de l'École romane», *I*, p. 908)

| | |
|---|---|
| Ils sont charmants, doux comme lait, | 4-4 |
| Luisants comm' louis qui se dore | 5-3 |
| (Avec apocope) et qui plaît | 5-3 |

| | |
|---|---|
| À tout le monde. Un los s'essore, | 4-4 |
| Et l'envieux que l'envi'fore | 4-4 |
| (Avec apocop') – ses fureurs! – | 5-3 |
| (Avec *idem*) crèv' comm' pécore; | 4-4 |
| Mais, au fond, viv'nt mes éditeurs! | 3-5 |

(v. 17-24, «Ballade en faveur de Léon Vanier et c[ie]», *I*, p. 926).

L'avantage de l'apocope est très clair: le poète n'est pas contraint de reproduire le même nombre de syllabes dans chaque vers; il goûte la liberté du vers libre sans toutefois s'y fier complètement. Le poète de plus peut jouir de l'ampleur d'un vers plus long comme le décasyllabe sans l'affubler d'une césure. Les «vers» créés ne constituent que théoriquement des octosyllabes métriques. Ce sont en fait des structures ambiguës nées du métissage de l'octosyllabe avec un autre mètre.

*- prosaïsme*

Tout comme l'alexandrin, l'octosyllabe reçoit lui aussi sa «dose de prose» (Ténint, 1844, p. ii-iii). Nombreuses sont les strophes voire les poèmes dont le ton et le vocabulaire sont décidément prosaïques:

| | |
|---|---|
| Pourtant dans ce brouillard hagard | 2-6 / 2-(4-2) |
| Ce qu'il faut retenir quand même | 6-2 |
| C'est, en dépit de tout hasard, | 4-4 |
| Que je l'adore et qu'elle m'aime. | 4-4 |

(v. 9-12, «*Fog!*», *CH*, p. 893).

Seules la disposition typographique et la présence de la rime distinguent ces vers d'une pièce de prose ou d'un morceau de conversation basés sur un vocabulaire très familier. Mais il y a pire: à la fin de la deuxième strophe citée ci-dessous, Verlaine nous invite, pour maintenir la structure rimique, à prononcer un mot peu convenable:

| | |
|---|---|
| Je connais tout, même moi-même. | 4-4 |
| Je ne sais rien, même de toi. | 4-4 |
| Je suis l'inconscient et j'aime | 5-3 |
| Je ne sais qui, jusques à moi! | 4-4 |
| [...] | |

Et sans peur ni de la mort verde 3-5
Ni de la vie en rose, j'ai 6-2
Pour réponse à tel propos gai, 3-5
Triste ou riendutoutiste: M… 1-5-2?

(v. 17-20, «À ma bien-aimée», *I*, p. 957).

L'emploi du vers à des fins si peu poétiques a pour effet de dégrader le langage poétique et à remettre en question le statut des «vers» présumés. Cette prédisposition de l'octosyllabe au prosaïsme, Gautier l'avait déjà identifiés dans son étude sur Paul Scarron:

Entre les mains d'un versificateur médiocre, [l'octosyllabe] devient bientôt plus lâche et plus rampant que la prose négligée, et n'offre rien pour compensation à l'oreille qu'une rime fatiguante par son rapprochement (Cité par Clive Scott, 1986, p. 35).

*- enjambement et affaiblissement de la rime*

En premier lieu, précisons que l'idée de l'enjambement interne n'a pas lieu d'être dans les octosyllabes – le vers se compose d'une seule mesure et ne comporte donc pas de césure. L'enjambement externe est toutefois assez fréquent dans les octosyllabes verlainiens et constitue un phénomène doublement inquiétant. D'une part parce que le débordement syntaxique par-delà la frontière métrique tend à brouiller la marque de fin de vers et par conséquent à remettre en cause la perception claire de la mesure globale et d'autre part parce que l'octosyllabe, en tant que vers simple, se montre moins à même d'absorber les effets perturbateurs de l'enjambement. Nous avons vu dans le cas de l'alexandrin (*supra*, p. 100) que la présence de la césure médiane a pour effet de rétablir au sein du vers même une certaine stabilité. La rime et l'accent métrique de fin de vers ne font que confirmer la mesure globale. Au contraire, dans un vers de huit syllabes assujetti aux effets de l'enjambement, la stabilité et la métricité du vers sont entièrement dépendantes de la rime et de l'accent métrique final qui peuvent pourtant être minés.

L'enjambement peut constituer un outil très efficace pour mettre en lumière des mots-valeurs, comme le montre le tercet suivant:

Las! de mon cœur qui t'aime, *bonne*
*Gamine* ô que si bien friponne!
Et si peu docteur en Sorbonne!

(v. 13-15, «Encore pour G...», *D*, p. 582).

Ces enjambements, compensés par des rimes au moins suffisantes, sont quasiment traditionnels depuis la poésie de Hugo. Nullement menaçant la définition métrique du vers, ils font ressortir au contraire une tension fructueuse que le poète use à des fins expressives.

Verlaine ne se contente pas simplement d'adopter des procédés familiers et acceptés; il essaie à tout moment de faire naître des ambiguïtés et de remettre en cause le seul élément métrique dont dispose le vers de huit syllabes. Ainsi est-il commun de trouver chez Verlaine des unités syntaxiques qui enjambent non seulement la mesure mais également des structures supramétriques:

Moins plein, dis-je, de toutes choses
Que de ceci: souci moroses,
Querelles affreuses, *raisons*

*Mauvaises* à jeter en Seine,
Si qu'au retour, sans plus de scène,
Tout bonnement nous nous baisons.

(v. 9-14, «À E..., I», *D*, p. 591, nos italiques).

Comme c'était le cas pour l'alexandrin, l'enjambement va de pair dans de nombreux octosyllabes avec un affaiblissement de la rime et cause par conséquent un brouillage de la mesure globale. On ne s'étonne pas donc de trouver à la fin du vers des proclitiques et d'autres mots-outils:

| | |
|---|---|
| Est-ce simplement un voleur | 5-3 |
| Ou s'il se guinde au sacrilège? | 4-4 |
| Bah! ces rustiques-là! Mais *leur* | 6-2 |
| Gros vice laid que rien n'allège | 4-4 |

(v. 13-16, «Sur un reliquaire», *A*, p. 418, nos italiques)

| | |
|---|---|
| T'insulter, or, c'est m'insulter | 4-4 |
| Au centuple, et certes pour *ce* | 3-(2-3) |

Ils auront lieu d'apprendre *que* 4-4 / 4-(2-2)
T'insulter, or, c'est m'insulter. 4-4

(v. 9-12, X, *DL*, p. 836, nos italiques).

Au lieu du bonheur attendu, 5-3
Quel deuil profond, quelles ténèbres! 4-4
J'en étais comme un mort, et *tu* 6-2
Flottais en des penser funèbres. 2-6

(v. 5-8, «Lucien Létinois, VIII», *A*, p. 448, nos italiques).

Si dans le premier exemple cité la rime riche entre «voleur» et «leur» fait ressortir la fin de vers en dépit de l'effet de l'enjambement, on pourra noter que la situation est tout autre dans le deuxième exemple où la rime pauvre liant les premier et troisième vers n'est même pas étayée par une consonne d'appui. En touchant à la rime et à l'accent métrique final de l'octosyllabe, Verlaine porte atteinte aux seuls éléments qui permettent de définir la métricité du vers. Une fois la perception de la mesure brouillée, le lecteur, «au lieu du bonheur attendu», doit confronter une incertitude et une ambiguïté inquiétantes.

Verlaine tente des enjambements encore plus hardis dans les octosyllabes suivants où des *mots composés* et non plus des segments syntaxiques enjambent la fin de vers:

Bon! puis dormons jusqu'à *potron-*
*Minette*, en boule, et ron, ron, ron!

(v. 39-40, «Filles, I», *P*, p. 535, nos italiques).

Car, mon fils béni, tu reposes
Sur le territoire *d'Ivry-*
*Commune*, où, du moins, mieux encloses,
Les tombes dorment à l'abri

(v. 7-10, XXII, *A*, p. 459, nos italiques).

Lent, grave, figure d'augure,
J'allais comparable à tel *ex-*
*Boyard* qu'entortille un vortex
De mainte et mainte couverture.

(v. 5-8, «Au Docteur Guilland», *D*, p. 569, nos italiques).

Ces enjambements amplifient l'effet de suspension sémantique qui est généralement associé à cette technique: le lecteur ne peut s'accorder qu'une très courte pause à la fin du vers, tant il est poussé en avant par la promesse du tiret. Évidemment, dans pareille situation, la marque de fin de vers, et par conséquent la perception claire de la mesure globale, est voilée très efficacement. Les effets sont encore plus frappants dans les vers suivants où le poète propose des enjambements qu'on est en droit d'appeler «anarchiques»[4]:

> Et, tandis qu'ils seront en train
> D'édifier le paupérisme
> D'esprit et d'argent, qu'ils *réin-*
> *Tègrent* un peu le Catéchisme.
>
> (v. 21-24, «*Veni, Sancte...*», *LI*, p. 744, nos italiques).

> Mon cœur, mais non pas ma bravoure
> En fait d'amour! Tu *ressuscite-*
> *Rais* un défunt, le bandant pour
> Le déduit dont Vénus dit: *Sit*!
>
> (v. 19-22, XVIII, *O*, 781, nos italiques pour le mot «ressusciterais»).

> Paraît-il, de ma mine *affreuse-*
> *Ment* peuple et sans nul galbe exquis
> Comme aussi de la malheureuse
> Absence en moi du ton marquis,
>
> (v. 9-12, «*Ecce iternum crispinus*», *I*, p. 907, nos italiques).

Dans le premier exemple, le mot enjambé se divise en deux parties, à elles seules, inintelligibles; le lecteur, face à un «non-sens» sémantique, est obligé de suspendre son attente d'un mot-valeur final. Dans le deuxième exemple, il croit trouver une faute grammaticale en notant l'absence du «*s*» en fin du verbe «ressuscite» qu'il croit conjugué au présent. Ce n'est qu'en abordant le vers suivant, c'est-à-dire en découvrant un conditionnel («ressusciterais») que l'ambiguïté se résout. Dans le dernier exemple, le lecteur pourrait croire que l'«affreuse» en fin de vers est un adjectif

---

[4] Le terme est de Dominique Godet, 1986, p. 61-75.

qualifiant le substantif «mine» – du moins, c'est ce que suggère une première lecture. Le début du vers suivant entraîne alors une réinterprétation et une relecture du premier vers.

Il convient de remarquer que les deux derniers exemples font ressortir l'ambiguïté de la voyelle muette «e». En effet, si les termes «affreus*e*ment» et «ressuscit*e*rais» apparaissaient chacun à l'intérieur d'un vers, les deux «e» indiqués compteraient pour des voyelles métriques, puisque suivies par une consonne. Or, en choisissant de les diviser, Verlaine réussit, sans toucher à l'orthographe, à en faire des voyelles muettes ne comptant pas pour la mesure. Ce faisant, le poète Verlaine rapproche la prononciation de «ressusciterais» et «affreusement» de celle de la parole. Ce procédé de division des mots à la fin de la mesure globale produit au moins une fois des vers quasiment impossibles à prononcer:

> Je vole à la gare du Nord,
> Mais j'y pense: or voici que *l'ord-*
> *E* misère est là qui me mord…
>
> (v. 13-15, «Chanson pour boire», *I*, p. 951, nos italiques).

Là où Verlaine fait extrême violence à ses octosyllabes, c'est lorsqu'il y empêche le rétablissement d'un rythme régulier en faisant se succéder les enjambements. Le poème suivant met en scène les effets désastreux des enjambements filés ou enchaînés:

| | |
|---|---|
| Tu me dois ta photographie | 3-5 |
| À la condition que je | 6-2 |
| Serai bien sage – et tu t'y fies! | 4-4 |
| | |
| Apprends, ma chère, que je veux | 4-4 |
| Être, en échange de ce don | (1-3)-4 |
| Précieux, un libertin que | 3-(4-1) |
| | |
| L'on pardonne après sa fredaine | 3-5 |
| Dernière en faveur d'un second | 2-6 |
| Crime et peut-être d'un troisième. | 1-7 |
| | |
| Cette image que tu me dois | 3-5 |
| Et que je ne mérite pas, | 2-6 / 8 syllabes indécomposables? |
| Moyennant ta condition | 3-5 |

Je l'aurais quand même tu me 5-3
La refuserais puisque je 5-3
L'ai là, dans mon cœur, nom de Dieu! 2-3-3

(«Assonances galantes», *CH*, p. 886)

Derrière l'ordre apparent des scansions se cache des rythmes à tel point bouleversés et saccadés que la mesure octosyllabique n'est plus reconnaissable. L'unité strophique déjà atteinte par l'abandon à mi-chemin de la disposition de la *terza rima* est minée encore davantage par des enjambements interstrophiques.

Ce poème prouve, ne serait-ce que par son titre, que Verlaine ne se conforme pas toujours à l'emploi traditionnel de la rime riche avec un mètre court comme l'octosyllabe et qu'il se plaît à affaiblir un des deux éléments qui confirment la métricité du vers. Parfois le poète atteint les mêmes effets en établissant des échos phoniques entre d'autres parties du vers qui finissent par rivaliser avec la rime. Nous avons déjà remarqué ci-dessus la répétition des mêmes termes dans la strophe déjà citée (*supra*, p. 125):

En effet, malgré la *sincère*, 3-5
Plus que *sincère*, *entière amour* 4-4
Que je te voue et tout *entière*, 4-4
*Sincère* que ce soit cette *amour*, 2-6

(v. 5-8, V, *DL*, p. 832).

Ici la répétition de phonèmes n'est pas restreinte aux fins de vers; se réverbérant à travers toute la strophe, ces échos couvrent la spécificité de la rime et annulent le rôle de confirmation qu'elle joue normalement dans la perception de la fin de mesure. Nous trouvons une situation analogue dans les vers suivants:

Sucrés et doux comme le miel,
Damnants comme le feu du ciel,
Bleus comme fleur, noirs comme poudre,
Tu raffoles beaucoup des yeux
De tout genre en dépit du Foudre.

(v. 21-25, «L'Impénitent», *P*, p. 510).

En atteignant la fin du troisième vers, nous n'avons rencontré qu'une seule rime – celle de «miel» avec «ciel» – tandis que le mot «comme» est déjà apparu quatre fois. Il est donc évident que la reprise des «comme», dont les sonorités se réverbèrent dans l'oreille, mine de manière très efficace la force de la rime dans cette strophe.

Mises à part les allitérations, les assonances et les contre-assonances dont nous reparlerons plus en détail plus loin, on peut repérer également d'autres procédés tels que l'anaphore par exemple qui établit un lien syntaxique entre les vers:

> Baisers mangeurs, baisers mangés,
> Baisers buveurs, bus, enragés,
> Baisers languides et farouches,
> Ce que t'aimes bien, c'est surtout,
> N'est-ce pas? les belles boubouches.
>
> (v. 36-40, «L'Impénitent», *P*, p. 511).

> Ô tu n'es pas une savante
> Et je t'en félicite fort
> Et je t'en loue et je t'en vante,
> Et qui me censure il a tort,
>
> Car ta finesse toute nue
> Sans vains mots et sans gestes faux,
> Car ta ruse mieux qu'ingénue,
> Car ta rouerie aux plans nouveaux,
>
> (v. 1-8, XI, *DL*, p. 837).

De la même façon, des liens phoniques peuvent même s'établir d'une strophe à l'autre:

> Jusqu'aux jolis tétins d'infante,
> De miss à peine en puberté,
> Jusqu'à ta gorge triomphante
> Dans sa gracile vénuste,
>
> Jusqu'à ces épaules luisantes,
> Jusqu'à la bouche, jusqu'au front
> Naïfs aux mines innocentes
> Qu'au fond les faits démentiront,
>
> Jusqu'aux cheveux courts bouclés comme
>
> (v. 21-29, «À celle que l'on dit froide», *P*, p. 532).

On ne voudrait pas suggérer ici que ni les procédés mentionnés ni la tendance à affaiblir la rime en créant des échos phoniques rivaux ne soient intrinsèques à l'emploi de l'octosyllabe. Ce sont en fait des phénomènes qui se remarquent dans l'emploi de tous les mètres chez Verlaine. Toutefois la dissimulation de la marque de fin de mesure entraîne des conséquences beaucoup plus importantes dans l'octosyllabe parce que précisément le vers de huit syllabes dépend en très grande partie de la rime pour sa définition métrique.

Les mêmes remarques valent pour l'emploi de l'enjambement dans l'octosyllabe. Nous avons vu ici dans les chapitres précédents que l'enjambement constitue une menace pour l'accent métrique de fin de vers en ce sens qu'il instaure une tension mètre-syntaxe qui peut brouiller une perception claire de la mesure globale. Concluons ce rapide survol des subversions prosodiques de l'octosyllabe en citant un poème, unique dans l'œuvre, où Verlaine combine dans un tour de force la plupart des procédés mentionnés jusqu'ici:

Je suis un poète entre deux
Femmes
Mais n'ayant pas tout à fait deux
Âmes.

Je préfère surtout ce que
J'aime
Et j'aime beaucoup! trop ce que
T'aime.

Bonne et belle, n'importe qui
Qu'en grogne
Et m'en sais gré, quiriquiqui
Oui qui qu'en grogne.

(«Je suis un poète entre deux…», *PD*, p. 985).

*

### 5.3 – L'octosyllabe et la «suspension» sémantique

Nous avons déjà remarqué que le manque d'ampleur de l'octosyllabe exerce une influence importante sur la facture du vers. À la différence de l'alexandrin, l'octosyllabe reste le plus souvent incomplet du point de vue syntaxique et est donc particulièrement susceptible de comporter des tensions mètre-syntaxe, d'où la fréquence de l'enjambement et, comme le dit David Scott, la tendance à *différer* ou à *reporter* le sens jusqu'au dernier moment:

> Owing to its shortness, the octosyllabic line rarely has time to round off a full proposition. Because of this, it takes on a mysterious, tantalizing quality. Unable, very often, in itself, to complete a unit of sense, it keeps the reader in a state of anticipation as, through a frequent and seemingly unavoidable use of *enjambements*, it defers the moment of revelation[5].

Cette suspension de sens crée sinon toujours des indécidabilités du moins des ambiguïtés déconcertantes qui obligent le lecteur à revenir sur ses premières interprétations de certains vers. Nous en avons déjà rencontré quelques exemples et nous en citons ici un autre sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus loin:

| | |
|---|---|
| Tu m'as donné, non point à tort, | 4-4 |
| Mais certe avec juste raison, | 4-4 / 5-3 |
| Ce surnom d'Infernal, c'est fort | 6-2 |
| Bien: n'as-tu pas toujours raison? | (1-5)-2 |

(v. 1-4, V, *DL*, p. 832).

Ce n'est qu'en abordant le dernier vers de ce quatrain que le lecteur se rend compte que le «fort» en fin du troisième vers n'est pas un adjectif, mais un adverbe. Il est clair que le poète suspend délibérément le sens pour créer un effet d'ambiguïté et peut-être même pour déconcerter ou taquiner le lecteur qui poursuit prudemment sa lecture, ne sachant où surgira le prochain piège.

---

[5] David Scott, «Mallarmé and the Octosyllabic Sonnet», *French Studies*, vol. XXXI, n° 2, April 1977, p. 151.

L'aspect relativement étriqué de l'octosyllabe est toutefois surmontable: si le cadre du vers ou même du quatrain semble trop restreint pour contenir des propositions complètes, le poète peut très facilement élargir l'espace à sa disposition en choisissant de composer des strophes plus longues. Ainsi l'on trouve chez Verlaine des septains, des huitains et même des dizains en vers octosyllabiques. Mais comment expliquer alors que les structures supramétriques qui dominent dans le cas de l'octosyllabe soient le sizain et en particulier le quatrain?

Rappelons en premier lieu que le sizain d'octosyllabes fournit un cadre aussi large qu'un quatrain d'alexandrins (6 x 8 = 12 x 4) et permet donc au poète de dépasser la borne de l'octosyllabe tout en maintenant un nombre minimal de rimes (le plus souvent trois). Le sizain est donc suffisamment ample pour que le poète puisse atteindre dans l'octosyllabe une complexité d'expression analogue à celle qu'on trouve dans un quatrain d'alexandrins. Et c'est le cas dans la strophe ci-dessus: la phrase toute entière coïncide avec le cadre strophique du sizain:

> Je ne t'aime pas en toilette
> Et je déteste la voilette,
> Qui m'obscurcit tes yeux, mes cieux,
> Et j'abomine la «tournure»
> Parodie et caricature,
> De tels tiens appas somptueux.
>
> (v. 1-6, XIV, *CPE*, p. 719).

Quant au quatrain, la strophe par excellence dans la tradition française, Verlaine y découvre une structure plus qu'apte à fournir des ambiguïtés, voire des indécidabilités. Il n'est pas rare, par exemple, de devoir attendre le troisième ou le quatrième vers dans un quatrain d'octosyllabes avant que n'apparaisse le sujet grammatical de la phrase:

> – Mais puisqu'enfin sourit encore
> Après l'orage terminé
> *L'avenir*, le front couronné
> De fleurs qu'un joyeux soleil dore,
>
> (v. 9-12, «À ma bien-aimée Mathilde Mauté de Fleurville», *BC*, p. 141, nos italiques).

Autrement dit, Verlaine traite comme une trouvaille ce qui pourrait être considéré par un autre poète comme un inconvénient; il en tire même profit afin de pouvoir différer jusqu'au dernier moment l'apparition d'un terme grammaticalement et syntaxiquement nécessaire.

> Je voudrais avoir, je le jure,
> Croyez-en ma sincérité,
> Part à votre festivité,
> N'était le mal qui m'iodure,
>
> (v. 1-4, «Sonnet pour la kermesse…», *D*, p. 639).

La séparation syntaxique des deux éléments composants de l'idiome «avoir part» est d'une telle longueur que le lecteur a presque oublié le premier terme lorsqu'il arrive au second. S'attendant plutôt à un complément d'objet direct, il est forcé de réinterpréter sa première lecture dès qu'il aborde le troisième vers et se rend compte que son attente est déçue. Il est évident que la structure métrique joue un rôle important dans ce reportage du sens et que le terme tenu en suspens pendant deux vers et demis constitue un *rejet* des plus inattendus.

Ailleurs le poète met la patience du lecteur à l'épreuve en proposant une phrase qui s'étend d'un bout à l'autre d'un poème entier, soit sur vingt-deux vers:

> Gens de la paisible Hollande
> Qu'un instant ma voix vint troubler
> Sans trop, j'espère, d'ire grande
>
> De votre part, voulant parler
> À vos esprits que la nature
> Fit calmes pour mieux y mêler
>
> L'enthousiasme et la foi pure
> Et l'idéal fou de réel
> Et la raison et l'aventure
>
> De sorte équitable, – ô le ciel
> Non plus brumeux, mais de par l'ombre
> Même, et l'éclat essentiel,
>
> Ô le ciel aux teintes sans nombre

Qu'opalisent l'ombre et l'éclat
De votre art clair ensemble et sombre,

Ciel dont il fallait que parlât
La gratitude encore des races
Et dont il fallait que perlât

Cette douceur vraiment mystique
Et crue aussi vraiment qui rend
Rêveuse notre âpre critique,

Ô votre ciel, fils de Rembrandt!

(«À mes amis de là-bas», *D*, p. 579).

Il est très douteux que le lecteur puisse suivre avec facilité le fil conducteur de ce poème. Comme c'est si souvent le cas chez Verlaine, la chute du poème déçoit l'attente du lecteur qui se constitue petit à petit à travers les propositions secondaires. Il apparaît clairement que l'intérêt principal du poème n'est pas le «sens» logique du message, mais la façon dont le message nous est livré. On pourrait imaginer que le poète fait des expériences linguistiques: il essaie de pousser à l'extrême limite les possibilités du langage en faisant succéder des proposition dépendantes à tel point que la proposition principale s'évapore. C'est l'essence même de l'indécidabilité sémantique et ce qui distingue le plus clairement l'emploi verlainien de l'octosyllabe de celui de ses devanciers et contemporains. Rappelons que si David Scott signale que l'octosyllabe, en raison de son manque d'ampleur, apparaît subitement chez Mallarmé, sans justification ni explication[6], le contraire est souvent le cas chez Verlaine:

Je veux dire en ce quelques vers
La bonne opinion que j'ai
Sur les gens triste et l'endroit gai,
Fût l'endroit triste avec des gens divers.

(Or, j'ai passé pas mal d'hivers
Et de printemps gais comme un geai,

---

[6] Nous lisons ces phrases sous la plume de David Scott (1977, p. 151): «*Thus in Mallarmé's octosyllabic sonnets, each line does not so much move itself forward under the impetus of its own logical or verbal energy as itself become capitulated on to the page. It does not, as in the opening lines of the dodecasyllabic* "Mes bouquins refermés…", *attempt to explain itself or justify its arrival.*»

Triste comme un cygne à l'essai,
Tour à tour chaste mais pervers.)

Ma bonne opinion est telle,
Dans cette fête qui m'allume,
Mesdames, ô vous toute belle,

Messieurs,ô vous tous un génie,
Que si j'osais, sans ironie,
Je me glorifierais d'être, aussi, président de la Plume.

(«Appendice..., I», *D*, p. 635).

Non seulement ces vers se justifient-ils et expliquent leur raison d'être dans le premier quatrain, mais en plus dans le deuxième quatrain le poète tente de trouver les raisons dans le passé qui expliqueraient la nécessité de ses vers. En fait, les octosyllabes n'apparaissent ici que comme le préambule à la chute du poème qui, elle, contient la proposition principale. Ce vers quinze-syllabique ainsi que le décasyllabe dans le premier quatrain sont des rappels très visibles de l'ampleur réductrice de l'octosyllabe.

Encore une fois, l'octosyllabe apparaît comme un vers très malléable et polyvalent, apte à constituer le laboratoire des expériences prosodiques du poète. Dans un cadre strophique suffisamment large, ce mètre peut déployer des ailes aussi larges que celles de l'alexandrin; ailleurs, il peut les replier et donner l'impression d'être étriqué.

*

### 5.4 – Conclusion: l'octosyllabe ou «la liberté intégrale»

Clive Scott (1986, p. 51) nous fait remarquer que l'octosyllabe de Gautier est un vers rythmiquement ambivalent en ce sens qu'il contient simultanément des rythmes binaires et ternaires. La même remarque vaut pour le vers verlainien. Parfois c'est la syntaxe ou un enjambement qui paraît exiger un troisième accent:

| | |
|---|---|
| Ce n'est pas du Nord aujourd'hui | 5-3 |
| Que m'arriverait la lumière; | 5-3 |
| Du Midi non plus, en dernière | 5-3 |
| Analyse. Du Centre, oui? | 3-3-2? / 3-5? |
| | |
| Non. Mais d'où? De nulle part, – là! | 3-(4-1) |

(v. 5-9, XXII, *ÉP*, p. 873).

D'autres fois, c'est le sens qui l'appelle:

| | |
|---|---|
| Je suis fou de claires paroles, | 3-5? / 3-(2-3)? |

(v. 14, XXII, *ÉP*, p. 873).

Quoi qu'il en soit, il est évident que le rythme de l'octosyllabe n'est pas prévisible: il varie au gré du poète et de l'expression et se fonde le plus souvent sur une ambivalence, attendu que les rythmes binaire et ternaire apparaissent souvent simultanément. Dans cette perspective, comme le dit Clive Scott, le rythme de l'octosyllabe n'a presque jamais l'occasion de se fixer ou de se poser, ce qui crée des conditions idéales pour l'élaboration d'ambiguïtés et d'indécidabilités:

> Binary and ternary rhythms coexist, so that reading never settles, unless the poet expressly compels it to. In this sense we never really hear *the* rhythm, or the rhythmic substructure, of a group of octosyllables; we only hear the recurrence of the octosyllable's numericity and the rhythm of the stanza's rhymes. The line-internal rhythms float in an indeterminate and shifting mid-air; we may be sure of the line as we read it, but as that line recedes into its stanzaic group, its rhythm blurs and entangles itself (Clive Scott, 1986, p. 51).

Il convient également de remarquer qu'aucun des procédés mentionnés au cours de ce chapitre ne s'emploie seul: si Verlaine s'y décide, il peut mobiliser tout son arsenal contre l'octosyllabe qui constitue une cible facile en raison de sa prédisposition à l'ambiguïté et à l'indécidabilité. C'est sans doute pour cette raison que le poète s'en sert si fréquemment dans son œuvre et réussit à créer dans un même mètre des effets si variés.

L'octosyllabe: vers «simple», sans césure, polyvalent, ambigu, prosaïque, ambivalent... On commence à se douter que Morier avait

l'exemple de Verlaine à l'esprit quand il a écrit les mots suivants[7]:

L'octosyllabe [...] est à ses heures le plus fantaisiste qui soit [...] et représente [...] la liberté intégrale...

**

[7] Henri Morier, *Le Rythme du vers libre symboliste et ses relations avec le sens* (1943-1944), t. II, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 103.

# 6. – Les Mètres Impairs

*L'emploi d'un vers suffit pour établir*
*l'existence du monde de la poésie.*

Bruce Pratt,
«L'"Art poétique" de Verlaine»,
*Studi francesci*, n° 103, 1991.

## 6.1 – Introduction: le «mythe» du vers impair

Si la tendance récente à subdiviser les mètres impairs en deux groupes, à savoir les «courts», c'est-à-dire les vers de 1, 3, 5 et 7 syllabes, et les «longs», les vers de 9, 11 et 13 syllabes[1] peut s'expliquer par référence à la loi des huit syllabes qui différencie les vers simples des vers composés, l'idée de distinguer en premier lieu les mètres pairs et les mètres impairs est peut-être plus difficile à justifier et certainement plus discutable. D'un côté, il y a ceux pour qui le vers français doit se fonder sur un «équilibre» syllabique, ce qui est impossible dans un vers qui, en raison du caractère impair de son nombre syllabique global ne peut se subdiviser en deux segments à nombre syllabique pair (par exemple 4-6) ou impair (5-5)[2]. Dans cette perspective, les vers impairs, indépendamment de leurs multiples possibilités de structuration interne, ne peuvent produire que des

[1] On peut trouver des vers impairs de plus de treize syllabes, mais ils sont très rares dans la tradition prosodique. Dans l'œuvre verlainienne, on trouve par exemple deux vers de dix-sept syllabes: «Je prendrais l'oiseau léger, laissant le lourd crapaud dans sa piscine» (v. 16, III, *ÉP*, p. 856) et «Du *distinguo*: c'est bon, rire. Et c'est meilleur encore, aimer vos vers!», (v. 12, IV, *ÉP*, p. 857). Ce ne sont pas des vers sérieux: Verlaine les traite comme des exceptions à intérêt purement ludique. Le poète précise même qu'il ne s'agit pas en vérité de vers de dix-sept syllabes: «Mon vers n'est pas de dix-sept pieds, // Il est de deux vers bien divers, // Un de sept, un de dix [...]» (v. 9-11, IV, *ÉP*, p. 857). On trouve pourtant un poème (V, *O*, p. 767) composé de neuf distiques 10//15. Il est à remarquer ici que la mesure globale de 15 syllabes est confirmée en fin de vers par des rimes extrêmement riches, formées par la répétition exacte du mot à la rime dans les décasyllabes: «Quand je cause avec toi paisiblement, // Ce m'est vraiment charmant, tu causes si paisiblement!» (v. 1-2). Nous ne ferons guère référence ici à ces vers exceptionnels et pas très sérieux.

[2] Cornulier (1982, p. 56) signale fort justement qu'à part le schéma binaire XX, il existe d'autres formes d'équilibre et de symétrie interne. Il signale en particulier qu'«une forme du type XOX, où O peut être égal ou non à X, est symétrique autour de O».

effets de déséquilibre et d'instabilité. D'autre part, on compte ceux qui, valorisant l'aspect relationnel du statut de vers, ne voient pas la différence *formelle* entre, par exemple, une suite de vers de sept syllabes et une suite d'octosyllabes. Selon eux, ce n'est pas le caractère pair ou impair des vers qui est saisi par le lecteur, mais plutôt l'équivalence en nombre syllabique. Ces derniers, expliquent ce parti pris du «pair» en suggérant que si les mètres impairs sont «étranges» et produisent un effet de boiterie ou d'incertitude, c'est uniquement parce que la tradition ne les connaît guère:

> Les vers de 9, 11 et 13 [syllabes] apparaissent souvent [...] comme des innovations; la tradition les ignore presque et ne les a pas codifiés, n'y oblige à aucune décomposition interne systématique; et ainsi, ils sont souvent, ou paraissent être, des *segments métriquement indivisibles de plus de 8 syllabes*, et dont la métrique exacte tend à être purement théorique (Cornulier, 1982, p. 53).

Autrement dit, dans les vers suivants, l'équivalence métrique des vers onze-syllabiques échappe au lecteur, puisque dans l'absence d'une segmentation interne régulière de vers en vers, la répétition du nombre 11 ne pourra être sentie. Toutes les coupes étant possibles, il est parfois impossible de décider en faveur d'une seule possibilité.

| | |
|---|---|
| Qu'on vive, ô quelle délicate merveille, | (2-6)-3 |
| Tant notre appareil est une fleur qui plie! | 5-6 / 5-4-2 |
| Ô pensée aboutissant à la folie! | 3-4-4 / 7-4 |
| Va, pauvre, dors! moi, l'effroi pour toi m'éveille. | 5-6? / 4-5-2? |

(v. 5-8, «Vers pour être calomniés», *JN*, p. 330).

Il apparaît alors que les vers impairs, du fait de leur rareté relative dans la tradition et leur non codification conséquente, sont des structures *a priori* ambiguës, très aptes à exprimer des incertitudes.

Rendre compte de l'étrangeté et de l'instabilité perçue des mètres impairs par référence à leur non codification dans la tradition prosodique constitue, à bien des égards, une explication valable: Cornulier a raison de mettre en valeur la liberté relative de la structure interne des mètres impairs. Mais cet argument ne permet pas d'expliquer la raison pour

laquelle la tradition a en premier lieu favorisé sans exception les mètres pairs par-dessus les impairs. On ne peut suggérer que ce parti pris relève de la simple coïncidence ou avancer la thèse du souci de maintenir un équilibre syllabique interne car, après tout, en quoi un décasyllabe 4-6 est-il plus «équilibré» et «stable» qu'un vers neuf-syllabique scandé 3-6?

Les impairs se distinguent des pairs à un autre niveau, très justement relevé par Clive Scott entre autres. Les impairs sont prédisposés à un certain «brouillage» rythmique en ce sens qu'ils permettent une division en segments rythmiques ou métriques de nombre syllabique voisin ou consécutif, par exemple 7 = 3 + 4, 9 = 4 + 5, 11 = 5 + 6. Les mètres pairs, quand ils ne se subdivisent pas en segments syllabiquement égaux (12 = 6 + 6, 10 = 5 + 5), *facilitent* la distinction des segments rythmiques ou métriques qui doivent différer par au moins deux syllabes 6 = 4 + 2, 8 = 5 + 3 ou 2 + 6, 10 = 4 + 6. Selon Scott, l'idée d'équilibre dépend en dernière analyse de la capacité du lecteur à le *percevoir*. Il est dès lors permis d'avancer que si les vers impairs sont déséquilibrés, c'est avant tout et principalement parce qu'ils peuvent faire côtoyer des segments syllabiques qui ne se distinguent que par un coefficient d'une syllabe:

> The presence of '*équilibre*' depends not on the fact of equilibrium, but on its perceptibility, and the parisyllabic line maximizes perceptibility by necessitating a certain minimum level of differentiation, unless of course the measures are equal. There is some justification, therefore, for regarding the *impair* as intrinsically anti-oratorical, and particularly suited to the depiction of moods which are shifting, nervous, ill-defined, or ironic and mischievous (Clive Scott, 1998, p. 23).

L'argument de Scott permet ainsi d'expliquer pourquoi la tradition a dédaigné la sous-mesure de cinq syllabes. Mis à part les cas où sa présence implique soit une deuxième mesure instable en elle-même (la sous-mesure de sept syllabes dans l'alexandrin par exemple) soit une deuxième mesure elle-même cinq-syllabique (le décasyllabe 5-5), la sous-mesure pentasyllabique apparaît uniquement avec d'autres sous-mesures qui lui sont syllabiquement consécutives: dans le vers de neuf syllabes, il s'agit de

la mesure de quatre syllabes et dans le vers de onze syllabes, c'est la mesure de six syllabes. Le segment *rythmique* cinq-syllabique, quant à lui, est beaucoup plus stable: même dans les vers simples, il n'entre pas dans la perception de la mesure globale qui est saisie *directement*. Ainsi s'explique le fait que l'octosyllabe se décompose le plus souvent et sans ambiguïté en unités rythmiques de 3 et de 5 syllabes.

Il découle de l'argument de Scott que le parti pris contre les impairs est seulement justifié dans les cas où la mesure globale se divise en segments de nombre syllabique consécutif. Par exemple, si les 9-syllabes 4-5 et 5-4 sont fondamentalement instables en raison de la proximité numérique de sous-mesures de quatre et de cinq syllabes, on ne peut en dire autant des 9-syllabes 3-6 et 6-3 dont les mesures sont facilement saisissables, puisque de longueur syllabique très différente.

Il faut ainsi se méfier des déclarations trop générales et péremptoires en ce qui concerne les mètres impairs. De même qu'il faut considérer les décasyllabes 4-6 et 5-5 comme étant dissemblables du point de vue métrique, de même les impairs produisent des effets différents et ont des statuts métriques non comparables selon leurs divisions en sous-mesures.

Il faudra ainsi considérer au cas par cas les mètres impairs afin de pouvoir identifier et expliquer leur individualité et de confirmer ou interroger le bien-fondé du «mythe»[3] des vers impairs.

*

[3] Sous l'expression «le mythe du vers impair» Cornulier (1982, p. 50) classe tous les arguments, faux selon lui, qui voient dans le caractère impair de la mesure globale des «vers impairs» une raison suffisante pour les effets de boiterie et de déséquilibré dont ils sont souvent chargés.

### 6.2 – Deux impairs courts: le pentasyllabe et l'heptasyllabe [4]

Dès son premier recueil, Verlaine propose des poèmes en pentasyllabes, c'est-à-dire en vers de cinq syllabes. Au moins un des ses chefs-d'œuvre emploie ce mètre, à savoir «Soleils couchants» (*PS*), et dans l'œuvre entière, on compte 20 poèmes uniquement composés en pentasyllabes et quelques autres où le vers de cinq syllabes apparaît soit irrégulièrement soit dans des pièces en hétérométrie. À eux seuls les poèmes en pentasyllabes présentent peu d'intérêt métrique ou rythmique: on note par exemple qu'il faut souvent quatre vers pentasyllabiques pour présenter une seule phrase; que la force des enjambements est souvent perdue puisque l'élément rejeté occupe dans bien des cas l'espace de tout un vers. Pour Ténint, le pentasyllabe se distingue par son «impétuosité inouïe» (1844, p. 38).

En lisant le poème «Marine», cité ci-dessous, on note la différence entre ce que nous pourrions appeler des pentasyllabes «simples» où le seul accent rythmique coïncide avec l'accent métrique en fin de vers et des pentasyllabes «complexes» comprenant deux accents rythmiques, l'un à l'intérieur, l'autre en fin de vers. En fait, le manque d'ampleur du pentasyllabe invite l'accentuation rythmique de certains termes qui, dans un vers plus long, resteraient inaccentués. C'est également le manque d'ampleur qui est mis en valeur par le dernier vers qui ne contient qu'un seul mot phonétique et par le fait que le poème dans son ensemble ne contient qu'une seule phrase:

L'Océan sonore
Palpite sous l'œil
De la lune en deuil
Et palpite encore,

Tandis qu'un éclair
Brutal et sinistre

---

[4] Nous laissons de côté les monosyllabes (vers d'une syllabe) et les trisyllabes (vers de trois syllabes) qui, quoique présents dans la tradition poétique et dans l'œuvre poétique de Verlaine, y jouent tout de même un rôle négligeable. En raison de leur manque d'ampleur, ces vers ne présentent guère d'intérêt métrique.

Fend le ciel de bistre
D'un long zigzag clair,

Et que chaque lame
En bonds convulsifs
Le long des récifs
Va, vient, luit et clame,

Et qu'au firmament,
Où l'ouragan erre,
Rugit le tonnerre
Formidablement.

(«Marine», *PS*, p. 67).

Un des intérêts principaux du pentasyllabe est sans doute son rapport avec les mètres établis de la prosodie française. Nous avons déjà eu l'occasion de commenter le rôle joué par le pentasyllabe quand il apparaît en hétérométrie avec les décasyllabes (*supra*, p. 65). Il est également intéressant de noter que Verlaine nous fait associer parfois le rythme pentasyllabique à celui de l'alexandrin, comme dans le treizième poème de *Chansons pour elle* dont nous citons ci-dessous la première strophe:

| | |
|---|---|
| Es-tu brune ou blonde? | 5 |
| Sont-ils noirs ou bleus, | 5 |
| Tes yeux? | 2 |
| Je n'en sais rien mais j'aime leur clarté profonde, | 12 |
| Mais j'adore le désordre de tes cheveux. | 12 |

(v. 1-5, XIII, p. 719).

C'est Ténint qui nous rappelle l'aspect peu conventionnel d'une pareille alliance de mètres:

Le vers de cinq pieds [...] ne peut guère servir comme chute de stance, parce que sa cadence ne s'harmonise ni avec le vers de douze pieds, ni avec celui de dix, ni avec celui de six. – On peut le croiser pourtant avec les vers de sept et de neuf pieds, et, partant, les vers de trois, – en un mot les vers impairs (Ténint, 1844, p. 37).

*

Près de la moitié des poèmes verlainiens écrits en vers impairs emploient l'heptasyllabe ou le vers de sept syllabes. Ce mètre apparaît si

régulièrement à travers l'œuvre entière que sa présence devient presque chose banale, ce qui ne sera jamais le cas pour les autres mètres impairs. Au départ Verlaine a peut-être été attiré par l'heptasyllabe en lisant les phrases suivantes de Ténint qui mettent en valeur non seulement la musicalité innée du vers, mais également sa polyvalence:

> Le vers de sept pieds est, par excellence, le *vers de la chanson*. [...] Il convient pourtant aussi à la poésie lyrique; sautillant et gai dans la chanson [...], dans l'ode, il devient mélancolique et doucement grave (1844, p. 43, nos italiques).

On trouve ainsi chez Verlaine des heptasyllabes très différents les uns des autres:

> Bouche aussi, cheveux aussi.
> [...]
> Sans feintise et sans souci
>
> (v. 10 et 12, VI, *B*, p. 662).

> Humain rémunérateur
>
> (v. 17, XXVI, *B*, p. 694).

> Cet épouvantable aveu
>
> (v. 11, XXIII, *CPE*, p. 726).

> Bien qu'un rien plus haut qu'un mètre,
>
> (v. 7, «Pierrot Gamin», *P*, p. 520).

> Tes humiliations
> Sont des bénédictions;
>
> (v. 21-22, XXI, *B*, p. 687).

> Dans le Père.
> Ainsi soit-il
>
> (v. 26, «*Gloria in excelsis*», *LI*, p. 742).

> Moutonne à l'infini, mer
> Claire dans le brouillard clair
>
> (v. 2-3, III, XIII, *S*, p. 284).

Vers équilibrés dans la première citation, vers déséquilibrés et brisés dans les deux dernières citations; les heptasyllabes des deuxième et troisième exemples, ne comprenant qu'un nombre minimal de termes, sont des vers

«resserrés» et «rétrécis» et qui présentent un contraste net avec le quatrième vers cité qui, lui, compte sept termes phonétiques; les deux vers de la cinquième citation pourraient éventuellement se dire d'un seul trait, sans accent rythmique interne, tandis que dans les deux derniers vers, pris dans *Sagesse*, les effets disloquants et perturbateurs de l'enjambement semblent rendre possible ou désirable un deuxième accent rythmique interne.

Il est évident alors que Verlaine profite de la polyvalence de l'heptasyllabe et même y ajoute: il examine toutes les possibilités structurales du vers. En cas d'hétérométrie, le poète n'hésite pas à employer l'heptasyllabe avec l'alexandrin, l'octosyllabe et même le vers de neuf syllabes[5], refusant par-là de se restreindre au «mode d'emploi» restrictif de Ténint:

> Ce vers [l'heptasyllabe] ne saurait convenir comme chute de stances; et l'harmonie ne permet guère de le croiser qu'avec le vers de cinq pieds (1844, p. 43-44).

Avant Verlaine, l'heptasyllabe a eu une longue histoire tant en isométrie qu'en hétérométrie. En fait, il est aussi vieux que l'alexandrin, apparaissant dans la poésie lyrique courtoise du XII$^{ème}$ siècle. À travers les âges, l'heptasyllabe a su faire preuve d'une souplesse extraordinaire: il est à l'aise dans les odes comme dans les fables; il convient aux genres légers comme la chanson et aux pièces plus «lourdes», comme le témoignent par exemple certains poèmes du recueil hugolien *Les Chanson des rues et des bois*[6]. C'est sans doute en raison de cette souplesse et polyvalence que l'heptasyllabe sera nommé le «petit vers épique» par Morier (1944, III, p. 121).

---

[5] L'«Ariette oubliée, IX» (*RP*, p. 196) comporte deux quatrains 12/7/12/7; le vingtième poème de *CPE* (p. 724) contient cinq tercets 7/7/8 et «*Kyrie eleison*» (*LI*, p. 740) est structuré ainsi: 8/7, 6 tercets 9/7/(8 ou 7), dernier vers de huit syllabes. Ailleurs l'heptasyllabe apparaît avec le vers de deux syllabes, le vers de trois syllabes et, selon le précepte de Ténint, le pentasyllabe.

[6] Dans son *Précis de versification*, Armand Colin, coll. Synthèse, série Lettres, 1998, p. 43, Frédéric Turiel nous réfère en particulier au poème «Les Étoiles filantes» où l'heptasyllabe est investi de «préoccupations religieuses et métaphysiques».

Malgré son emploi étendu et varié, l'heptasyllabe reste une forme intermédiaire: il se trouve coincé entre la mesure de six syllabes qui ne porte normalement qu'un seul accent, et celle de huit syllabes qui en exige deux. À tout moment, l'heptasyllabe semble faire appel à la stabilité structurale de l'un de ses voisins et ainsi sa configuration accentuelle est assujettie à une incertitude fondamentale. C'est le cas par exemple de l'heptasyllabe «uni-accentuel», qui apparaît le plus souvent à l'état isolé, comme dans la strophe suivante de «La Chanson des ingénues»:

| | |
|---|---|
| Et notre candeur se raille | 5-2 |
| Des imaginations | 7 |
| De ces raseurs de muraille, | 4-3 |
| Bien que parfois nous sentions | 4-3 |

(v. 25-28, «La Chanson des ingénues», *PS*, p. 76).

Si on accorde seulement un accent au vers «Des imaginations», on est obligé de prononcer les sept syllabes dans une seule émission de la voix, ce qui est très difficile et produit, par conséquent, une structure très instable. En même temps, l'absence d'une huitième syllabe et la longueur du terme «imaginations» tendent à nier la possibilité d'un deuxième accent. Ces heptasyllabes sont ainsi de structure ambiguë et incertaine et peuvent paraître comme des octosyllabes «manqués» ou «rétrécis».

D'autre part, on est parfois amené à «charger» l'heptasyllabe de deux accents, même si le sens ne semble pas l'exiger. Dans le poème suivant, les vers 6 et 7 semblent artificiellement «étirés» par la reprise des conjonctions et la répétition des présentatifs «c'est», sémantiquement négligeables. On a nettement l'impression que Verlaine prolonge ces vers dans le seul but d'éviter l'effet de stabilité et de sécurité qui se dégagerait d'un hexasyllabe:

| | |
|---|---|
| Les donneurs de sérénades | 3-4 |
| Et les belles écouteuses | 3-4 |
| Échangent des propos fades | 2-5 / 3'-4 |
| Sous les ramures chanteuses. | 4-3 |
| | |
| C'est Tircis et c'est Aminte, | 3-4 |
| Et c'est l'éternel Clitandre, | 5-2 |

| | |
|---|---|
| Et c'est Damis qui pour mainte | 4-3 |
| Cruelle fait maint vers tendre. | 2-5 |
| | |
| Leurs courtes vestes de soie, | 4-3 |
| Leurs longues robes à queues, | 4-3 |
| Leur élégance, leur joie | 4-3 |
| Et leurs molles ombres bleues | 3-4 / 5-2 |
| | |
| Tourbillonnent dans l'extase | 3-4 |
| D'une lune rose et grise, | 3-4 / 5-2 |
| Et la mandoline jase | 5-2 |
| Parmi les frissons de brise. | 5-2 |

(«Mandoline», *FG*, p. 115-6).

Il ressort de ces vers que les rythmes les plus fréquents de l'heptasyllabe sont le 3-4 et le 4-3. Pourtant, il ne faut pas attacher trop d'importance au fait que les segments rythmiques sont de nombres syllabiques consécutifs: rappelons que l'heptasyllabe, en tant que mètre simple, est perçu directement. Autrement dit, la structuration interne de l'heptasyllabe n'entre pas dans la perception de l'égalité métrique, laquelle est automatiquement acquise en raison du nombre syllabique total. Ainsi quand on trouve des strophes entières composées d'heptasyllabes rythmiquement identiques:

| | |
|---|---|
| Ferme tes yeux à demi, | 4-3 |
| Croise tes bras sur ton sein, | 4-3 |
| Et de ton cœur endormi | 4-3 |
| Chasse à jamais tout dessein. | 4-3 |

(v. 9-12, «En sourdine», *FG*, p. 120).

il ne faut pas croire que l'égalité métrique de ces heptasyllabes soit plus facilement saisissable que celle d'une suite d'heptasyllabes diversement rythmés. Il est en fait extrêmement difficile de contrôler ou de régler la place de l'accent rythmique interne, eu égard surtout à l'occurrence normalement fréquente de l'enjambement dans un vers aussi court que l'heptasyllabe[7]. Ainsi dans la deuxième strophe de «Mandoline»:

---

[7] Le manque d'ampleur de l'heptasyllabe est particulièrement évident dans certains vers de la strophe suivante où le poète est amené à énumérer des substantifs, parfois même sans article défini: «*Beauté des corps et des yeux*, / *Parfums*, *régals*, *les ivresses*, / *Les caresses*, *les paresses*, / Barraient seuls la route aux cieux» (v. 9-12, XXVI, *B*, p. 694). Il est également à remarquer que le poète tente souvent

| | |
|---|---|
| C'est Tircis et c'est Aminte, | 3-4 |
| Et c'est l'éternel Clitandre, | 5-2 |
| Et c'est Damis qui pour mainte | 4-3 |
| Cruelle fait maint vers tendre. | 2-5 |

le premier mot du quatrième vers, qui est un rejet du vers précédent, porte l'accent rythmique interne et bouscule par-là le rythme attendu du vers. L'effet perturbateur est néanmoins réduit ici par la structure chiasmatique et croisée liant le deuxième vers au quatrième et aussi le premier au troisième.

On pourrait prétendre que les effets de l'enjambement sont plus déroutants dans un vers simple comme l'heptasyllabe qui par définition n'a pas de sous-mesures pour absorber les chocs rythmiques résultants. Dans un poème comme «L'Échelonnement des haies...», cité ci-dessous, il s'avèrerait repérer les vers comportant des structures enjambées en considérant à elles seules les scansions de vers:

| | |
|---|---|
| L'Échelonnement des haies | 5-2 |
| Moutonne à l'infini, mer | (2-4)-1 / 6-1? |
| Claire dans le brouillard clair | 1-6 |
| Qui sent bon les jeunes baies. | 3-4 |
| | |
| Des arbres et des moulins | 2-5 |
| Sont légers sur le vert tendre | 3-4 |
| Où vient s'ébattre et s'étendre | 4-3 |
| L'agilité des poulains. | 4-3 |
| | |
| Dans ce vague d'un Dimanche | 3-4 |
| Voici se jouer aussi | 5-2 |
| De grandes brebis aussi | 5-2 |
| Douces que leur laine blanche. | 1-6 / 2'-5 |
| | |
| Tout à l'heure déferlait | 3-4 |
| L'onde, roulée en veloutes, | 1-6 |
| De cloches comme des flûtes | 2-5 |
| Dans le ciel comme du lait | 3-4 |

(III, XIII, *S*, p. 284).

Dans un autre poème intitulé «À Stéphane Mallarmé», les rejets et contre-

---

de compenser ce manque d'ampleur en augmentant le nombre de vers dans les strophes. Ainsi, on trouve des poèmes écrits en vers heptasyllabiques, qui se compose de quintils (I, XXIII, *S*, p. 262), de sizains («Ariette oubliée, I», *RP*, p. 191), et de dizains («Clochi-Clocha», *PD*, p. 1035).

rejets se succèdent et arrivent à remettre en question non seulement les marques de fin de vers, mais également de fin de strophe:

| | | |
|---|---|---|
| Des jeunes – c'est imprudent – | 2-5 / 3'-4 | CV |
| *Ont, dit-on, fait une liste* | 3-4 | CVC |
| Où vous passez symboliste. | 4-3 | CVC |
| *Symboliste? Ce pendant* | 3-4 | CV |
| | | |
| *Que d'autres, dans leur ardent* | 2-5 | CV |
| Dégoût naïf ou fumiste | 4-3 | CVC |
| Pour cette pauvre rime iste | 4-3 | CVC |
| *M'ont bombardé décadent.* | 4-3 | CV |
| | | |
| Soit! Chacun de nous en somme | 5-2 | VC |
| Se voit-il si bien nommé? | 3-4 | CV |
| Point ne suis tant enflammé | 3-4 | CV |
| | | |
| *Que ça vers les n...ymphes, comme* | 5-2 | VC |
| Vous n'êtes pas mal armé | 4-3 | CV |
| Plus que Sully n'est Prud'homme. | 4-3 | VC |

(«À Stéphane Mallarmé», *D*, p. 557.
Nos italiques marquent les vers sujets aux effets de l'enjambement).

Il est intéressant que Verlaine souligne explicitement le rôle de la rime dans ce sonnet. Rappelons que dans un vers simple, à part le nombre syllabique global, la rime est l'unique élément qui peut confirmer la mesure et elle est donc normalement fortement marquée. En fait, dans la prosodie française, on remarque qu'en général la longueur du vers est inversement proportionnel à la richesse de la rime. On ne s'étonne pas donc de noter l'occurrence fréquente des rimes riches dans de nombreux poèmes verlainiens. Dans la strophe suivante, toutes les rimes et sont disposées selon le schéma croisé *abab*:

| | |
|---|---|
| Et des chapeaux de ber*gères* | CVC |
| Défendent notre fraî*cheur*, | CVC |
| Et nos robes – si lé*gères* – | CVC |
| Sont d'une extrême blan*cheur*; | CVC |

(v. 13-16, «La Chanson des ingénus», *PS*, p. 76).

Dans le poème «À Stéphane Mallarmé», les rimes constituent un contrepoids important à l'enjambement qui tend à déstabiliser la mesure en

dissimulant la marque de fin de vers. Là où l'on pourrait s'attendre à des rimes riches, on note pourtant qu'elles sont pour la plupart suffisantes et par conséquent la force des enjambements anarchiques est d'autant plus grande et sentie. La rime en «iste» appelée «pauvre» par Verlaine constitue la plus forte du poème: en réalité, il s'agit d'une rime riche puisque dans la première strophe, les syllabes à la fin des vers 2 et 3 ont également en commun le phonème /l/; dans la deuxième strophe, le «*m*» du mot «rime» (v. 7) répond en écho à la même lettre du mot «fumiste» au vers 7, créant ainsi une rime basée sur *trois* et non pas seulement deux sonorités. Cette rime riche compense en grande partie l'effet disloquant de l'enjambement qui sépare par un espace de 18 syllabes le sujet «d'autres» (v. 5) de l'expression verbale dépendante «M'ont bombardé» (v. 8).

Dans le «Prologue» au recueil *Chair*, Verlaine renforce le schéma rimique dans le quatrième tercet afin de contrer les effets particulièrement anarchiques d'un enjambement: cette fois c'est n'est plus un syntagme sémantique ou grammatical qui se trouve de part et d'autre de la fin du vers, mais un *mot*. Le point de brisure est marquée par le tiret au vers 8:

> Poussant un sombre hou-hou!
> Soudain le voilà roucou-
> Lant ramier gonflant son cou
>
> (v. 10-12, «Prologue», *CH*, p. 883).

Non seulement les syllabes en fin du onzième vers répètent-ils les sonorités «*ou, ou*» se liant par-là au vers 10, mais également elles contiennent le phonème /c/ qui renforce l'écho vocalique du vers 12. Il est à remarquer que l'effet croisé est seulement présent dans les tercets 3, 4 et 5, c'est-à-dire ceux qui sont le plus proches de l'enjambement noté. Ailleurs, dans le même poème, nous avons affaire à de simples rimes suivies:

> L'amant est impitoyable,
> Il est méchant comme un diable,
> Comme un ange, redoutable.
>
> (v. 4-6, «Prologue», *CH*, p. 883).

On peut s'inquiéter alors quand le poète se met à affaiblir la rime dans d'autres poèmes. Certains des procédés employés nous sont déjà familiers: par exemple, la mise en position de rime de mots-outils et de proclitiques:

Sans la consolation
Du moins de quelque caresse,
On meurt sans qu'il y paraisse,
On est mort, dis-je, et si *on*

(v. 5-8, XIII, *DL*, p. 838, nos italiques).

Mais plus lâche que nature
Contre un homme à terre *par*
Le fait d'elle seule, *car*,
Car… ô l'immonde aventure!

(v. 13-16, «Post-scriptum au Prologue», *I*, p. 900, nos italiques).

Ailleurs le poète met au point tout un système d'échos internes nés de l'assonance, de l'allitération et des parallélismes grammaticaux et syntaxiques, parfois même des rimes internes:

| | |
|---|---|
| Mais, avant que d'entamer<br>Ce livre où mon fiel s'amuse,<br>Je récuse comme Muse<br>Celle qui ne sut m'aimer | (v. 1) allitération en «*m*»; (v. 2) reprise de la lettre «*m*»; «*l*» apparaît deux fois; (v. 3) rime entre «réc*use*» et «M*use*», allitération en «*c*», reprise de «*m*»; (v. 4) allitération en /s/, reprise de «*m*», «*c*» |

(v. 1-4, «Post-scriptum au prologue», *I*, p. 900).

| | |
|---|---|
| La neige à travers la brume<br>Tombe et tapisse sans bruit<br>Le chemin creux qui conduit<br>À l'église où l'on s'allume<br>Pour la messe de minuit | (v. 1 et 2) allitération en «*t*», en «*br*»; reprise de la lettre «*s*»; (v. 3) quadruple répétition du phonème /k/; (v. 4) allitération en «*l*»; (v. 5) allitération en «m» qui fait écho à la dernière consonne de la rime au v. 4 |
| Londres sombre flambe et fume:<br>Ô la chère qui s'y cuit<br>Et la boisson qui s'ensuit!<br>C'est Christmas et sa coutume<br>De minuit jusqu'à minuit | (v. 1) assonance entre «*on*» et «*om*», allitération en «*f*»; (v. 2) répétition du phonème /k/; (v. 3) la lettre *b* fait écho à celle du v. 1; répétition des /s/, parallélisme grammatical avec le v. 2: «qui s'ensuit», «qui s'y cuit»; (v. 4) allitération en /s/ et /k/; (v. 5) allitération en «*m*» et assonance en «*uit*» |

(v. 1-10, XIX, *B*, p. 685).

Dans un poème daté «Paris 1880» et recueilli dans *Sagesse*, Verlaine propose des heptasyllabes qui, pour l'oreille, restent sans écho. Nous en citons ici les deux premières strophes:

Né l'enfant des grandes villes
Et des révoltes serviles,
J'ai là tout cherché, trouvé,
De tout appétit rêvé…
Mais, puisque rien n'en demeure,

J'ai dit un adieu léger
À tout ce qui peut changer,
Au plaisir, au bonheur même,
Et même à tout ce que j'aime
Hors de vous, mon doux Seigneur!

(v. 1-10, I, XXIII, *S*, p. 262).

Du point de vue formel, ces strophes sont composées d'un «quatrain» en rimes suivies et d'un vers isolé qui rime avec le vers correspondant de la strophe suivante. L'évidence montre que la rime d'appel et la rime d'écho sont séparées par trente-cinq syllabes, et on peut se douter que l'écho en est si affaibli que le dernier heptasyllabe de chaque strophe sonne comme un vers blanc.

Toutefois si la mesure n'est pas sérieusement minée dans cet exemple puisque le poète évite délibérément les enjambements, on ne peut pas en dire autant en lisant le poème suivant:

| | |
|---|---|
| Tu crois au marc de café, | 2-5 |
| Aux présages, aux grandes jeux: | 3-4 |
| Moi je ne crois qu'en tes grand yeux. | 4-4 |
| | |
| Tu crois aux contes de fées, | 2-5 |
| Aux jours néfastes, aux songes, | 4-3 |
| Moi je ne crois qu'en tes mensonges. | 4-4 |
| | |
| Tu crois en un vague Dieu, | 2-5 / 5-2 |
| En quelque saint spécial, | 4-3 |
| En tel *Ave* contre tel mal. | 4-4 |
| | |
| Je ne crois qu'aux heures bleues | 3-4 |
| Et roses que tu m'épanches | 2-5 |
| Dans la volupté des nuits blanches! | 5-3 |
| | |
| Et si profondes est ma foi | 4-3 |
| Envers tout ce que je croi | 2-5 |
| Que je ne vis plus que pour toi. | 5-3 |

(XX, *CPE*, p. 724).

Malgré la disposition typographique claire des vers, la combinaison d'heptasyllabes et d'octosyllabes constitue une atteinte importante à l'autonomie et à la spécificité du vers de sept syllabes. La stabilité relative de l'octosyllabe qui constitue une des mesures les plus courantes de la prosodie française exerce une influence irrésistible et déstabilisatrice sur l'heptasyllabe qui est une forme intermédiaire particulièrement sujette à des tensions extérieures. La différence entre l'heptasyllabe et l'octosyllabe, qui sont toutes les deux des mesures simples, est presque imperceptible à l'oreille et certainement plus difficile à saisir que la différence entre un trisyllabe et un quadrisyllabe. Rappelons que la loi des huit syllabes affirme que la reconnaissance sûre de l'égalité métrique plafonne à huit syllabes, ce qui veut dire que pour certains, la limite peut être inférieure.

L'attrait principal de l'heptasyllabe pour Verlaine, c'est sans doute son instabilité structurale innée et caractéristique que le poète se plaît à développer et à mettre en valeur.

**

### 6.3 – L'ennéasyllabe ou le vers «nonipède»[8]

«La musique réclame impérieusement cette espèce de vers», nous dit Ténint (1844, p. 47), et tout indique que Verlaine l'a cru sur parole: sur la trentaine de poèmes composés uniquement (ou presque) en ennéasyllabes, on compte dix où se trouvent des références à la musique[9]. Si, aujourd'hui, on associe étroitement le nom de Verlaine à ce mètre impair, il ne faut pas

---

[8] Nous empruntons le terme à Verlaine qui l'emploie dans une lettre datée «vendredi soir, 1881» et cité par André Vial dans «Lueur sur un étrange "morcel de vers nonipèdes", *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, t. III, 1956, p. 113: «Et, propiciatoirement, me doutant que mon ami Delahaye, accablé qu'il est par moi de toute sorte de commissions miennes, aura négligé ma recommandation de t'envoyer *L'Art poétique* demandé depuis combien de temps, je ci-joins le dit morcel de vers nonipèdes».

[9] Les références peuvent être directes: «Ô musique lointaine et discrète!» (v. 4, «Vendanges», *JN*, p. 331) ou obliques: «Rien de plus cher que la chanson grise», (v. 7, «Art poétique», *JN*, p. 326), «Des romances sans paroles ont», (v. 5, «À la manière de Paul Verlaine», *P*, p. 503), «Il ne me faut plus qu'un air de flûte» (v. 1, VII, *ÉP*, p. 859).

oublier que son premier poème composé en ennéasyllabes ne fut écrit qu'en août 1872, c'est-à-dire presque cinq ans après la parution des *Poèmes saturniens*.

À la différence du cas de l'heptasyllabe, nous devons presque entièrement à Verlaine d'avoir tiré ce vers de l'oubli. Au Moyen Âge, l'ennéasyllabe n'est employé qu'exceptionnellement dans la poésie lyrique, et généralement en hétérométrie. Au XVII$^{ème}$, Malherbe s'en sert, mais en compagnie d'autres mètres, où il est césuré après la troisième syllabe:

| | |
|---|---|
| L'air est plein // d'une halein / e de roses | 3-(3-3) |
| Tous les vents // tiennent leurs bou / ches closes | 3-(4-2) |

(Vers cités par Turiel, 1998, p. 44).

Ce rythme, qualifié de «métrique» et d'«anapestique» par Morier (1944, t. II, p. 100 et 106) est particulièrement stable, surtout parce qu'il imite la césure-sixième de l'alexandrin, mais également parce que la sous-mesure hexasyllabique, quand elle se rythme 3-3, semble être l'expansion de la première. Verlaine maintiendra cette structure dans certains vers de neuf syllabes, mais lui préfère une segmentation en mesures de quatre et de cinq syllabes. Ce n'est pas une coïncidence que l'ennéasyllabe 4-5 porte le message du poème dit manifeste d'«Art poétique»:

| | |
|---|---|
| De la musique avant toute chose, | 4-5 |
| Et pour cela préfère l'Impair | 4-5 |
| Plus vague et plus soluble dans l'air, | 4-5 / (2-4)-3? |
| Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. | 4-5 |
| | |
| Il faut aussi que tu n'ailles point | 4-5 |
| Choisir tes mots sans quelque méprise: | 4-5 |
| Rien de plus cher que la chanson grise | 4-5 |
| Où l'Indécis au Précis se joint. | 4-5 |

(v. 1-8, «Art poétique», *JN*, p. 326).

Mais la nature consécutive des nombres 4 et 5 pose des problèmes pour la perception du mètre comme nous le rappelle Cornulier:

Le vers ou rien ne pèse ou pose, le vers soluble et vague, c'est le vers dont le nombre

syllabique – sa mesure – est psychologiquement incertain. [...] Et même chez ceux qui sentent avec évidence le schéma 4-5 malgré les enjambements, il n'est pas impossible que la *proximité quantitative* des nombres quatre et cinq contribue à un certain *brouillage* de la perception numérique, la rende moins aisée[10].

La différence déjà minimale entre une mesure de quatre syllabes et une mesure de cinq syllabes peut être encore réduite par l'emploi de la voyelle muette «*e*» ou par les jeux de la synérèse et de la diérèse:

> Oh! la nuan // cE seule fiance
>
> (v. 15, «Art poétique», *JN*, p. 327).

| | |
|---|---|
| Le contour subtil des voix anc-iennes | synérèse |
| Et dans les lueurs music-i-ennes | diérèse |

(v. 2-3, «Ariette oubliée, II», *RP*, p. 191).

Toutefois, en tant que mètre complexe, l'ennéasyllabe peut parfois se montrer suffisamment stable pour absorber les perturbations rythmiques de l'enjambement:

| | |
|---|---|
| Ta compétence en le droit charmant | 4-5 |
| Qu'ont les femmes, hélas! sur nos âmes | 6-3 / 3-6? |
| *D'hommes* et même sur nos vraiment | 4-5 |
| Faibles corps d'hommes, ô vous, les femmes... | 4-5 |
| | |
| Ô toi, ma femme, ô toi, laisse-moi | 4-5 / 6-3 |
| *T'aimer beaucoup* sans surtout trop croire | 4-5 |
| Que je ne t'aime que pour la gloire. | 4-5 |
| Non, je t'aime encore pour l'émoi, | 5-4 |

(v. 9-16, «Pour E...», *I*, p. 960, nos italiques).

Les mesures quadrisyllabiques des onzième et quatorzième vers se révèlent suffisamment longues pour contenir les enjambements évidents sans que la mesure globale soit atteinte. Mais, ailleurs, quand les enjambements sont anarchiques ou violents, le poète nous fait voir une situation tout à fait différente:

---

[10] Dans «Prosodie: éléments de versification française», *Théorie de la littérature*, éd. Aron Kibédi-Varga, Picard, coll. Connaissance des langues, 1981, p. 100.

| | |
|---|---|
| Jette la moindre velléité | 4-5 |
| De concupiscence, quelle qu'elle | 5-4 |
| Soit, femmes ou vin ou gloire, ah, quelle | 5-4? / (1-4)-4? / ? |
| Qu'elle soit, qu'importe en vérité! | 3-6? |

(v. 17-20, VII, *B*, p. 663).

À première vue, le deuxième vers donne l'impression de se remettre du long rejet «De concupiscence»: il se divise en sous-mesures de quatre et de cinq syllabes dont seulement l'ordre est permuté. Mais lorsqu'on arrive à la fin du vers, on est tenu en suspens par un autre débordement syntaxique par-delà la frontière métrique et il apparaît alors que ce deuxième enjambement est une conséquence du premier. Si le deuxième vers chancelle sous l'effet de l'enjambement, c'est le troisième vers qui se désintègre: il est difficile de voir comment éviter un trimètre très instable ici. Une segmentation 5-4 serait presque possible, mais la tension rythmique est tellement grande qu'elle semble l'infirmer ou compromettre la stabilité attendue. En vérité, la scansion du vers est *indécidable*: le schéma du vers 18 n'est pas suffisamment stable pour exercer une tension déterminante; toute tentative de scansion se heurte au problème insoluble d'accentuer deux termes qui se suivent directement «Soit» et «femmes», situation qui est très difficile à réaliser pour la voix d'autant que la marque de fin de vers est affaiblie par la double répétition des phonèmes /k/ /ɛ/ et /l/ près de la position de rime.

Banville signale très clairement dans son *Petit Traité de poésie française* la manière dont la stabilité et la définition du vers dépendent de la rime et la façon dont l'enjambement ne peut être envisagé ou considéré en dehors du rapport qu'il entretient avec elle:

> Nous voici au moment de nous occuper de ce qu'on a nommé [...] l'ENJAMBEMENT. C'est toujours nous occuper de la Rime. [...] Dans la versification française, quand la Rime est ce qu'elle doit être, tout fleurit et prospère; tout décroît et s'atrophie, quand la Rime faiblit. Ceci est la clef de tout, et on ne saurait avoir cet axiome trop présent à la pensée (1972 / 1872, p. 93).

On n'est pas surpris alors de voir dans *Chansons pour elle* que

l'affaiblissement de la rime mène à la création de scansions ambiguës et incertaines:

| | |
|---|---|
| Bien qu'elle soit ta meilleure amie, | 4-5 |
| C'est farce ce que nous la trompons | 2-7? / 6-3? / 3'-6?/ 5-4? |
| Jusques à l'excès, sans penser mie | 5-4 |
| À elle, tant nos instants sont bons, | 5-4? / (2-5)-2? |
| Nos instants sont bons! | 5 |
| Je fais des comparaisons, de même | 7-2? |
| Toi cocufiant ton autre amant, | 5-4 |
| Et je dois dire que ton système | 4-5 |
| Pour le cocufier est charmant, | 6-3 |
| Ton us est charmant! | 5 |

(v. 1-10, XXIV, *B*, p. 727).

Le mot à la rime dans le sixième vers est un mot-outil qui ne devrait pas normalement s'y trouver; le syntagme «de même» est un contre-rejet du vers suivant et en plus la rime avec le huitième vers, qui déjà est assez faible, est concurrencée par l'écho vocalique entre le terme «bons», deux fois mentionné (v. 4 et 5), et «comparais*ons*». De même, il est à remarquer que la rime suffisante entre «amie» (v. 1) et «mie» (v. 3) ajoute au brouillage de la marque en fin de vers – une rime plus forte tendrait à diminuer la force du rejet au début du quatrième vers et par-là faciliter le choix de scansion métrique.

Il est intéressant de noter que c'est dans un poème composé en ennéasyllabes que Verlaine procède à la destruction presque complète de la rime.

| | | |
|---|---|---|
| L'autel bas s'orne de hautes mauves, | /o/ | 3-6 / 4-5 |
| La chasuble blanche est toute en fleurs, | /f/, /œ/ | 5-4 |
| À travers les pâles vitraux jaunes | /o/ | 5-4 NCA |
| Le soleil se répand comme un fleuve; | /f/, /œ/ | 6-3 |
| On chante au graduel: FI-LI-A! | /a/ | 6-3 |
| D'une voix si lentement joyeuse | /jø/, /z/ | 3-6 |
| Qu'il faudrait croire que c'est l'extase | /a/, /z/ | 4-5 |
| D'à jamais voir la Reine des cieux; | /jø/ | 4-5 |

| | | |
|---|---|---|
| Le sermon du tremblotant vicaire | /k/, /ɛʀ/ | 3-6 |
| Est gentil plus que par un dimanche, | quasi-blanc? | 3-6 |
| Qui dit que pour s'élever dans l'air | /ɛʀ/ | 2-7?/ 4-5? |
| Faut être humble et de foi cordiale; | /k/, /ʀ/ | 3-6 |
| | | |
| Il ajoute, le cher vieux bonhomme, | /ɔɛn/, /m/ | 3-6 |
| Que la gloire ultime est réservée, | /e/ | 5-4 |
| Sur tous ceux qui vivent dans la pompe, | blanc | 3-6 / 5-4 |
| Aux pauvres d'esprit et de monnaie; | /m/, /n/, /e/ | 5-4 |
| | | |
| On sort de l'église, après les vêpres, | /ɛ/, /ʀ/ | 5-4 |
| Pour la procession si touchante | /t/, /u/, /ã/ | 6-3 |
| Qui a nom: du vœu de Louis Treize: | /u/, /t/, /ɛ/ | 3-6 |
| C'est le cas de prier pour la France. | /ʀ/, /ã/ | 3-6 / 6-3 |

(XXIX, *B*, p. 697).

La mesure globale, déjà très difficile à saisir en raison de l'absence d'une segmentation interne régulière et répétée, est d'autant plus fantaisiste vu l'absence presque complète de la rime. Seuls les vers 9 et 11 «riment» entre eux et même là on peut noter que le poète fait correspondre contre la tradition un mot à désinence masculine et féminine et que cette correspondance bouleverse la disposition *abba*. Il est même probable que ce lien rimique passe inaperçu, tant le lecteur a du mal à trouver des repères métriques dans les autres vers précédents ou suivants.

Si le poète se tient à un schéma d'assonances dans les deux premières strophes, il l'abandonne du moins partiellement par la suite, en faveur d'un schéma beaucoup plus libre qui comprend également des vers «quasi-blancs»[11]. Quel est son but ici? En essayant de trouver une réponse à cette question, rappelons le fait qu'en mars 1888, c'est-à-dire deux ans et demi avant la publication de ce poème, Verlaine avait affirmé:

> Rimez faiblement, assonez si vous voulez, mais rimez ou assonez, *pas de vers français sans cela* (*ŒC II*, p. 697, nos italiques)

ce qui peut suggérer la volonté du poète de porter le vers au point ultime de sa disparition ou au point de sa propre destruction. Non seulement la

[11] On pourrait noter que le vers 10 est lié au vers 12 par le «*d*» et le «*an*» commun entre «dimanche» et «dans» bien que «dans» ne soit pas en position de rime; il est également à noter que les mots à la fin

métrique interne est-elle fondamentalement ambiguë, mais de plus il est clair que le poète remet en question le seul élément restant qui permettrait de compenser cette instabilité en rendant perceptible la fin de vers.

On comprendra encore mieux la fascination exercée par les mètres impairs, et en particulier l'ennéasyllabe, sur Verlaine en reconnaissant que leur souplesse et malléabilité peuvent également en faire des vers presque aussi bien définis que les mètres pairs, codifiés par la tradition. Précisons: dans l'ennéasyllabe, il peut arriver que grâce à un effort suprême de la part du poète, un schéma rythmique répété peut finir par exercer, ce que nous appellerons, une pression métrique *locale*. Nous en voyons un exemple parfait dans le célèbre «Art poétique» où Verlaine reprend dans tous les trente-six vers du poème le schéma 4-5. Nous n'en citerons ici que les deux premières et dernières strophes:

| | |
|---|---|
| De la musique avant toute chose, | 4-5 |
| Et pour cela préfère l'Impair | 4-5 |
| *Plus vague et plus soluble dans l'air,* | 4-5 / (2-4)-3? |
| Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. | 4-5 |
| | |
| Il faut aussi que tu n'ailles point | 4-5 |
| Choisir tes mots sans quelque méprise: | 4-5 |
| Rien de plus cher que la chanson grise | 4-5 |
| Où l'Indécis au Précis se joint. | 4-5 |
| | |
| [...] | |
| | |
| De la musique encore et toujours! | 4-5 |
| Que ton vers soit la chose envolée | 4-5 |
| Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée | 4-5 |
| Vers d'autres cieux à d'autres amours. | 4-5 |
| | |
| Que ton vers soit la bonne aventure | 4-5 |
| *Éparse au vent crispé du matin* | 4-5 / (2-4)-3? |
| Qui va fleurant la menthe et le thym... | 4-5 |
| Et tout le reste est littérature. | 4-5 |

(v. 1-8 et 29-36, «Art poétique», *JN*, p. 326-327, nos italiques).

Nous assistons ici à la naissance d'un «micromètre» qui assume les

---

des vers 9 et 12 contiennent un «*c*» et «*r*».

responsabilités du macromètre absent et inexistant. On sait que la tradition n'a pas codifié l'ennéasyllabe et que par conséquent la césure est «mobile» dans le vers de neuf syllabes. Mais la récurrence ininterrompue du rythme 4-5 dans «Art poétique» fait naître une pression métrique en faveur d'une césure-quatrième immobile, à tel point que l'apparition au milieu de ces vers d'un 3-6 ou d'un 6-3 étonnerait le lecteur qui aurait immédiatement le sentiment de lire un vers faux. Le lecteur, par habitude, essaie de trouver la mesure 4-5. En fait, la tension positive en faveur de la césure-quatrième nous aide à insister sur le schéma même dans des vers où le rythme syntaxique est troublé par l'enjambement.

Dans un contexte métrique moins fort, on pourrait être plus sensible, dans les vers en italiques ci-dessus, au rythme (2-4)-3, favorisé par la syntaxe; mais grâce à la récurrence régulière et ininterrompue du schéma 4-5 partout ailleurs dans le poème, on peut insister sur une césure-quatrième dans les deux cas. Le micromètre 4-5 exerce une pression métrique contextuelle importante et décisive.

Ce phénomène, assez rare puisqu'il est très difficile à maintenir et à prolonger un schéma rythmique sans le support extérieur de la convention, montre toutefois que les vers impairs sont susceptibles de prendre une forme stable, s'ils apparaissent dans un contexte micrométrique bien défini. Il est important de se rendre compte que même si l'on assiste à la création d'ennéasyllabes véritablement *métriques* dans *ce* poème, le phénomène est *local* ou restreint au poème en question. On ne suggère pas que la césure-quatrième constitue désormais *la* césure (immobile) de tout ennéasyllabe; cela est seulement vrai pour *les* ennéasyllabes de *ce* poème. La pression du micromètre s'évapore une fois que l'on dépasse le cadre du poème étudié; l'effet serait à recréer entièrement ailleurs, si le poète écrivait en vers de neuf syllabes.

**

## 6.4 – L'hendécasyllabe et le trédécasyllabe ou les satellites de l'alexandrin

Rarement usité dans la tradition, l'hendécasyllabe reste un mètre plutôt exceptionnel dans l'œuvre poétique de Verlaine où l'on ne compte que douze poèmes composés uniquement (ou presque) en vers de onze syllabes et seulement cinq morceaux où il constitue le co-mètre[12]. L'hendécasyllabe, «le plus arythmique» (Nadal, 1961, p. 52) de tous les mètres et «particulièrement difficile à définir» (Cuénot, 1962, p. 375) fut l'objet d'une grande vogue dans la vieille littérature provençale où il est employé en hétérométrie. Il disparaît à la fin du XIII$^{ème}$ siècle. À partir du XVII$^{ème}$ siècle, il réapparaît sporadiquement dans des chansons et d'autres pièces légères. Au XIX$^{ème}$ siècle, c'est Banville et surtout Marceline Desbordes-Valmore qui remettent à la mode ce mètre, préparant ainsi la voie à Verlaine et Rimbaud – les deux poètes avec qui nous associons le plus volontiers aujourd'hui l'emploi de l'hendécasyllabe.

En 1866, dans le cadre de ses célèbres *Poètes maudits*, Verlaine n'hésite pas à reconnaître sa dette envers Desbordes-Valmore pour ce qui

---

[12] Nos chiffres et notre classement diffèrent de ceux de Lucien Victor dans «À propos de vers: l'impair de onze syllabes (et le statut de l'impair long dans la poésie de Verlaine)», *Le Français moderne*, 53$^{ème}$ année, n$^{o}$ 3-4, mois, 1985, p. 217-230. Nous incluons dans le nôtre les dix poèmes uniquement en hendécasyllabes comptés par Victor, à savoir (1) «Ariette oubliée, IV», *RP*, p. 193, (date de composition approximative: 1872); (2) III, X, *S*, p. 282, (été 1875); (3) «À la louange de Laure et de Pétrarque», *JN*, p. 320 (février 1883); (4) «Vers pour être calomnié», *JN*, p. 330, (janvier 1872); (5) «*Crimen Amoris*», *JN*, p. 379, (été 1883); (6) «Adieu», *A*, p. 424, (fin 1886 ou automne 1887); (7) «Délicatesse», *A*, p. 431, (mai 1887); (8) «Lucien Létinois, XVI», *A*, p. 454 (c. 1886); (9) III, *ÉP*, p. 856, (c. 1894): ce poème se compose de quatre quatrains de vers hendécasyllabiques avec la seule exception du dernier vers qui compte dix-sept syllabes, et (10) «Pour le nouvel an», *PD*, p. 1022, (janvier 1895) ainsi que les poèmes suivants *presque* entièrement composés d'hendécasyllabes: (11) «Portrait académique», *I*, p. 905, (c. 1894) dont le sixième vers compte treize syllabes et (12) «À Édouard Rod», *I*, p. 906 (c. 1894) tout en hendécasyllabes, sauf le vers 12 qui compte treize syllabes le vers 20 ainsi que le dernier vers, dix-syllabique. Victor (p. 221) compte huit poèmes qui «combinent des vers de onze syllabes avec d'autres vers pairs ou impairs dans des schémas strophiques variés»: les deux poèmes d'*Invectives* qui figurent dans notre premier classement ainsi que les quatre poèmes suivants: (1) «*Agnus Dei*», *LI*, p. 749, (1878): quatre tercets 9/11/13; (2) XIII, *ÉP*, p. 864, (1894): cinq distiques 11/8; (3) «Hou! Hou!», *I*, p. 923, (c. 1894): quatre huitains 11/11/11/11/5/5/5/5; et (4) «Le Charme du vendredi saint», *PD*, p. 986, (mars 1893): sonnet inversé rédigé en vers de mètres différents - 11/11/11 // 10/12/10 // 13/12/12/10 // 12/11?/12?/ 16. Il semble avoir omis (5) «*Sanctus*», *LI*, p. 746, (c. 1892): quatre tercets 9/11/13 et avoir incorrectement identifié comme hendécasyllabes les alexandrins des poèmes suivants: «Chanson pour L...», *D*, p. 583-584, (1893): quatre quatrains 12/6/12/6 et «À Léopold II, roi des Belges», *D*, p. 627-628, (1893): sonnet en alexandrins.

est de l'emploi du vers de onze syllabes:

> Marceline Desbordes-Valmore a, le premier d'entre les poètes de ce temps, employé avec le plus grand bonheur des rythmes inusités, celui de onze pieds entre autres, très artiste sans *trop* le savoir (*ŒC II*, p. 674).

Ce n'est donc pas par hasard que les premiers hendécasyllabes verlainiens, qui datent de 1872, reproduisent tous le schéma 5-6 adopté par Desbordes-Valmore dans des poèmes comme «Rêve intermittent d'une nuit triste» et «La Fileuse de l'enfant»[13]. Même s'il s'essaie avec plus ou moins de succès à d'autres segmentations du vers, Verlaine préférera toujours le modèle valmorien. En fait, sur les douze poèmes verlainiens composés uniquement (ou presque) en hendécasyllabes, on compte huit où le schéma 5-6 constitue sinon toujours l'unique, alors certainement la mesure la plus commune. En fait, la mesure 5-6 atteint parfois le statut de micromètre:

| | |
|---|---|
| Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses: | 5-6 |
| De cette façon nous serons bien heureuses | 5-6 |
| Et si notre vie a des instants moroses, | 5-6 |
| Du moins nous serons, n'est-ce pas? deux pleureuses. | 5-6 |
| | |
| Ô que nous mêlions, âmes sœurs que nous sommes, | 5-6 |
| À nos vœux confus la douceur puérile | 5-6 |
| De cheminer loin des femmes et des hommes, | 5-6 / 4-(3-4)? |
| Dans le frais oubli de ce qui nous exile! | 5-6 |
| | |
| Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles | 5-6 |
| Éprises de rien et de tout étonnées | 5-6 |
| Qui s'en vont pâlir sous les chastes charmilles | 5-6 |
| Sans même savoir qu'elles sont pardonnées. | 5-6 |

(«Ariettes oubliées, IV», *RP*, p. 193).

Voyant dans la distinction vers métrique / vers libre une «dichotomie trop commode» et trop générale pour rendre compte du statut spécifique des vers comme ceux de l'«Ariette oubliée, IV», Jean-Pierre Bobillot nous

---

[13] Il est très difficile de voir comment Lucien Victor dans son article «À propos de vers: l'impair de onze syllabes (et le statut du vers impair long dans la poésie de Verlaine», *Le Français moderne*, t. LIII, n° 3, 1985, (p. 219) arrive à distinguer le schéma 4-7 dans «Rêve intermittent d'une nuit triste» qui commence ainsi: «Ô champs paternels / hérissés de charmilles // Où glissent le soir des flots de jeunes filles» (5-6) / (5-6). C'est également le schéma 5-6 que représentent les hendécasyllabes cités par Banville (1972/1872, p. 17).

signale qu'une régularité rythmique, même fortement structurée, ne peut jamais avoir une pertinence *métrique* réelle au sens strict du terme:

> Insistons-y: il n'y a, *a priori*, aucune commune mesure entre segmentation syntaxico-sémantique, même réputée «régulière», et articulation *métrique* – autrement dit: toute «pause», même «régulière», n'est pas pour autant une *césure*, ou encore: toute égalité *numérique* n'implique pas nécessairement une constante *métrique*[14].

Selon Bobillot, les «vrais» mètres s'imposent de l'extérieur, c'est-à-dire sont transcendants au texte; nos micromètres (appelés «quasi-mètres» par Bobillot (1994, p. 74)), quant à eux, relèvent de textes spécifiques, c'est-à-dire d'un emploi restreint d'un rythme particulier:

> Lorsque Marceline [...] écrit des 6+6, elle se conforme, *comme* naturellement, à un modèle reçu – *transcendant*, abstrait – que le *contexte virtuel* impose, immémorialement, à son oreille: le mètre est l'un des modes de la *pré-détermination absolue* dans les vers. [...] En revanche, lorsqu[e Desbordes-Valmore] écrit des 5//6, elle recourt, délibérément, à une mesure, certes préalablement attestée, mais non *reçue*, qui ne saurait s'imposer, d'avance, à son oreille ou à l'«oreille moyenne» de son temps, et qui pour cela, réclame l'effective «pression» d'un *contexte actuel* dépourvu de toute ambiguïté «rythmique» – une mesure, donc, *immanente*, concrète. (Bobillot, 1994, p. 72-73).

Même s'il est vrai que l'«*initiative individuelle* et les *conditions singulières* [...] déterminent, *chaque fois*, le recours» à un schéma devenu micromètre, on pourrait raisonnablement imaginer que c'est en passant par l'étape de micromètre que les mètres transcendants ont fini par s'imposer. Autrement dit, on pourrait penser que les micromètres sont des macromètres virtuels en voie d'apparition.

Quoi qu'il en soit, il est certain que, dans le poème de *Romances sans paroles* cité ci-dessus, la pression contextuelle en faveur du micromètre est suffisamment forte pour imposer dans le vers 7 une césure-cinquième contre la forte tension du rythme syntaxique qui, lui, suggère une coupe-quatrième[15]. C'est le seul lieu du poème où le micromètre est sérieusement

---

[14] Jean-Pierre Bobillot, «De l'anti-nombre au quasi-mètre et au non-mètre: le "hendécasyllabe" chez Verlaine», *Revue Verlaine*, n° 2, 1994, p. 71-72.

[15] La nécessité de scander le vers 7 en 5-6 n'est pas reconnue par Cuénot (1963, p. 376) qui s'en tient au schéma rythmique 4-3-4.

concurrencé: ailleurs, dans ce «miracle de régularité» (Victor, 1985, p. 222), nous assistons à une concordance complète de rythme syntaxique et rythme métrique.

Entre l'«Ariette oubliée, IV» et le poème «À Édouard Rod», la différence ne pourrait être plus grande ou plus aiguë:

| | |
|---|---|
| Comme on baise une femme sur les cheveux, | 6-5 |
| Sur les yeux, le cou, les seins, et tout partout, | 5-6 |
| À rebrousse-poil, bien entendu! je veux | 5-(4-2) |
| Caresser ce Suisse et ce sot, bout à bout. | 5-6 |
| | |
| C'est un écrivain comme l'on est en Suisse, | 5-6 |
| C'est un professeur ainsi qu'on est un pion, | 5-6 |
| Il est très élégant, telle une saucisse, | 6-5 |
| Il est très obstiné, pareil à tel… scorpion. | 5-6 |
| | |
| Il est un monsieur qu'autre part on admire, | 5-6 |
| Il est psychologue: aussi Georges Ohnet. | 5-6 |
| Et tant de sottise est sienne qui s'expire | 5-6? |
| Que l'on se souvient mal de ce que l'on en connaît! | 6-7 / 5-8? (13 syllabes) |
| | |
| Ce Rod, qui n'est pas le fils du vieil Hérode, | 5-6 |
| Pourquoi donc? je n'en sais absolument rien, | (3-3)-5? |
| M'a traité, lui, débutant dès son exode, | 4-(3-4) |
| De bon écrivain, mais d'horrible vaurien… | 5-6 |
| | |
| Or je reconnais peu le droit à ce cuistre | 6-5 |
| D'apprécier ainsi mon pire et mon mieux | 6-5 |
| Et qu'il se taise, car un destin sinistre | 5'-6 |
| Est dû pour son style sentant le vieux. | 5-5? (10 syllabes) |
| | |
| Et zut à la fin (et mieux) pour ses morales | 5-6 |
| Qui ne sont qu'un tas blafard d'hypocrisies! | 5-6 NCA / 3-4-4 |
| En toute liberté, même aux immorales, | 6-5 |
| Liberté, libertas aux poésies! | 6-4 (décasyllabe) |

(«À Édouard Rod», *I*, p. 906).

L'inversion des sous-mesures crée un hendécasyllabe 6-5 qui constitue, à bien des égards, une structure plus stable que celle offerte par le 5-6. En fait, en notant la présence rassurante d'une césure-sixième, on est amené à croire que le vers est un alexandrin; ce n'est qu'en abordant les toutes dernières syllabes que l'on se rend compte de l'absence de la douzième syllabe. C'est pourquoi on considère souvent que l'hendécasyllabe est un

alexandrin catalectique, parfois nommé un «hypoalexandrin» ou plus simplement un «alexandrin raté» ou «défaillant» (Morier, II, 1944, p. 74). Parfois, l'hendécasyllabe semble si proche de l'alexandrin que l'on peut raisonnablement penser que le poète propose des vers délibérément amorphes et difficiles à scander. Le poète l'avouera même quand il appelle l'hendécasyllabe un «vers délicieusement faux exprès» (cité par Cuénot, 1962, p. 378).

C'est plutôt le 5-6 qui doit se justifier dans le poème, ce qui est très ironique vu sa position invulnérable dans le poème des *Romances sans paroles*. Une césure-cinquième arrête brutalement le débit de la voix qui, pour des raisons de pression culturelle, se fixe volontiers et naturellement le but d'atteindre la sixième syllabe. Nous voyons ainsi qu'en dehors du contexte spécifique du micromètre 5-6 la sous-mesure cinq-syllabique reprend très vite le statut d'anti-mesure ou de mesure «espiègle». Non seulement une *première* sous-mesure pentasyllabique déçoit-elle notre attente d'une césure-sixième, mais encore remet-elle en question ici la notion même de poésie, tant elle semble remplie de propos prosaïques:

C'est un écrivain (v. 5)
C'est un professeur (v. 6)
Il est un monsieur (v. 9)
Il est psychologue (v. 10)

Certes, dans ce poème, de nombreuses mesures de six syllabes sont, elles aussi, de ton très prosaïque, mais à la différence du nombre 5 qui est résolument anti-métrique, le chiffre 6 a une résonance poétique qui sert de contrepartie au prosaïsme noté[16].

Le mélange de schémas présenté par «À Édouard Rod» met au premier plan la faiblesse fondamentale de l'hendécasyllabe et de tout vers

[16] Dans son édition des *Œuvres poétiques* de Verlaine, Garnier, coll. Classiques Garnier, 1995 / 1969, Jacques Robichez signale (p. 584) que Verlaine ne peut empêcher que les vers du poème «Ariettes oubliées, IV» s'approchent de la prose, et ceci malgré la mise au point d'un micromètre très réussi: «L'hendécasyllabe n'a pas fourni au poète les effets qu'il a su en tirer ailleurs. Il tend au prosaïsme, comme cela se voit à l'évidence dans le vers 2», et ceci malgré le fait de la présence d'un micromètre.

impair «long». La perception exacte de la mesure globale dépend d'une segmentation claire et régulière en sous-mesures facilement saisissables. Dans «À Édouard Rod», l'absence d'un micromètre tend à brouiller encore plus la perception et l'autonomie de sous-mesures, lesquelles sont déjà atteintes du fait de la proximité de leur nombre syllabique. On comprendra alors que l'ambiguïté des mesures impaires tient beaucoup moins au caractère impair de la mesure globale qu'à la tendance innée de chaque mesure globale de se segmenter en sous-mesures difficilement saisissables. C'est précisément cette caractéristique des vers impairs qui permet à Bobillot de remettre en question la métricité, même théorique, de tout micromètre en général et du 5-6 en particulier:

> Comment un vers, censément «césuré» 5+6, pourrait-il être investi d'une réelle pertinence *métrique*, puisqu'il se fonde sur une différence d'une seule syllabe entre les deux segments successifs qui le constituent – d'où immanquablement, un effet de *brouillage* et le sentiment de «faux» qui en découle? Ce qui rend le 11-syll. de Marceline si «soluble dans l'air» [...] ne serait-ce pas, en fait, ce choix d'une articulation n//{n+1} plutôt que d'un nombre global N «impair»? (Bobillot, 1994, p. 73).

Pour sa part, Verlaine se plaît dans l'ambiguïté créée par un tel brouillage, comme le montre le vers 12 qui, comme nous avons noté ci-dessus, comporte non pas onze mais treize voyelles métriques[17]:

> Que l'on se souvient (/) mal (/) de ce que l'on en connaît!

Étant donné que les quatre vers précédents se segmentent tous 5-6, le lecteur est comme «pré-sensibilisé» à la possibilité d'une césure-cinquième dans le vers 12. Mais il est clair que la césure-sixième y est, à plusieurs égards, beaucoup plus désirable: mise à part la pression culturelle en faveur de la sous-mesure six-syllabique, le schéma 6-7, tout en permettant l'accentuation du mot-valeur «mal», évite la création d'une sous-mesure huit-syllabique. Non seulement cette sous-mesure serait-elle

[17] Le vers 12 étant un vers *faux*, il est très à propos que Verlaine en use pour nous poser la question de la différence entre la sous-mesure de cinq syllabes et celle de six syllabes et pour souligner la difficulté du lecteur à de saisir avec certitude un vers dont les sous-mesures, brouillées, se distinguent à peine.

contextuellement isolée, mais de plus se situe-t-elle à la limite de la perception sûre des nombres. L'inconvénient principal ici, c'est la création de la sous-mesure heptasyllabique, très instable en elle-même et de nombre syllabique trop proche de six pour pouvoir s'en distinguer clairement surtout dans l'absence d'un micromètre. Cette éventualité est toutefois plus acceptable que celle d'envisager un trimètre (6-4-3 ou 6-3-4?), n'ayant d'autre support que celui de la segmentation syntaxico-sémantique; en plus, le contenu plutôt prosaïque des dernières sept syllabes, où l'on compte un nombre important de mots-outils, favorise un débit rapide qui tend à raffermir une structure naturellement lâche. En tout état de cause, le vers 12 oblige le lecteur à réfléchir aux valeurs respectives de la coupe-cinquième et la coupe-sixième et à faire face à l'ambiguïté fondamentale de la mesure de onze syllabes.

Résumons: le poème «À Édouard Rod» montre clairement la «fragilité» structurale de l'hendécasyllabe: le mélange irrégulier des mesures 5-6 et 6-5 suffit à brouiller la perception sûre de la mesure globale et, par conséquent, à remettre en cause la spécificité et l'existence autonome du vers. En l'absence de stabilité conférée par un micromètre, l'hendécasyllabe perd sa définition et gravite vers les mètres codifiés avoisinants dont l'influence est par conséquent d'autant plus puissante.

Il existe un nombre important d'hendécasyllabes verlainiens pour lesquels aucune des mesures 5-6 et 6-5 n'est admissible.

Ah! misère de t'aimer, mon frêle amour (3-4)-4?

(v. 9, «Vers pour être calomnié», *JN*, p. 330).

Sous l'Empire il émargea tout comme un autre, (3-4)-4?

(v. 9, «Portrait académique», *I*, p. 905).

Depuis il a retourné son casaquin (2-5)-4?

(v. 12, «Portrait académique», *I*, p. 905).

Si tous ces vers ont en commun une septième syllabe fortement accentuée, il est évident aussi que, selon l'exemple, la deuxième ou la troisième syllabe fournit un repos important à la voix. Il faut toutefois émettre des réserves quant à la possibilité d'une scansion franchement ternaire. Rappelons que la notion de trimètre est, à l'origine, intimement liée à celle d'une mesure fondamentale: si, dans l'alexandrin, le rythme 4-4-4 finit par s'investir d'une pertinence métrique, cela est seulement possible parce qu'il a longtemps été perçu à travers le rythme 6-6. Or, l'hendécasyllabe, quant à lui, n'a aucune mesure fondamentale et par conséquent le rôle métrique de toute segmentation syntaxico-sémantique est désormais douteuse: un «trimètre» ne sert plus de rappel ou de *trace* à une mesure fondamentale. Ainsi, proposer des «trimètres» dans le cas de l'hendécasyllabe peut facilement revenir à conférer une pertinence métrique réelle à tout caprice du rythme syntaxico-sémantique. C'est, à ce qu'il paraît, la démarche de Cuénot (1963, p. 377) qui scande en trimètres tous les vers suivants du poème «*Crimen Amoris*»:

| | |
|---|---|
| Dans un palais, soie et or, dans Ectabane, | 4-3-4 |
| De beaux démons, des Satans adolescents, | 4-3-4 |
| Au son d'une musique mahométane, | 2-4-5 |
| Font litière aux Sept Péchés de leurs cinq sens. | 3-4-4 |
| | |
| C'est la fête au Sept Péchés: ô qu'elle est belle! | 3-4-4 |
| Tous les Désirs rayonnaient en feux brutaux; | 4-3-4 |
| Les Appétits, pages prompt que l'on harcèle, | 4-3-4 |
| Promenaient des vins roses dans des cristaux. | 3-3-5 |

(v. 1-8, «*Crimen Amoris*», *JN*, p. 378).

Pour ne prendre que deux exemples, notons que les vers 3 et 8 peuvent facilement se segmenter 6-5, scansion à plusieurs égards plus acceptable que les suggestions ternaires. Aux objections de Victor qui se formulent ainsi:

> On voit mal la coupe intervenir après le e de une, lequel est grammaticalement féminin, et métriquement masculin; mais s'il était final du vers composant, il ne compterait pas. On peut remarquer que dans cette strophe [...] le groupe 4 initial qui définit ici la césure

métrique est soutenu, en tant que groupe et unité rythmique, d'un groupe rythmique final de 4. [...] Le vers trois entre dans cette régularité rythmique par sa fin: mahométan(e), tout en se signalant dans la strophe comme une dissonance métrique, peut-être en liaison avec la musique «étrange» que note le vers (1985, p. 224).

il faut opposer plusieurs contre-arguments: premièrement, résoudre le «problème» d'une sous-mesure à «*e*» masculin initial par la création d'une coupe lyrique impliquant l'accentuation de la même voyelle, qui d'ailleurs fait partie d'un mot-outil, constitue une fausse solution. Le fait de trouver des proclitiques et des mots-outils à la césure dans les alexandrins verlainiens ne justifie pas en lui-même la forte accentuation des mêmes termes dans l'hendécasyllabe[18]. N'oublions pas que si l'alexandrin se révèle capable de résister à de tels coups, c'est parce qu'il existe une tension énorme en faveur de la mesure transcendante au vers. L'importance fondamentale de maintenir la césure-sixième l'emportera toujours sur de pareilles atteintes à la position métrique 6. Or, dans l'hendécasyllabe, qui n'a aucune mesure transcendante ni fondamentale, l'accentuation de mots-outils est seulement admissible dans certains cas très limités: 1) pour satisfaire l'exigence d'une accentuation métrique de fin de vers[19]; 2) pour faciliter la création d'une sous-mesure stéréotype, normalement la sous-mesure de six syllabes[20]; 3) pour maintenir le schéma d'un micromètre[21]. Dans toute autre circonstance, l'accentuation d'un mot-outil dans l'hendécasyllabe est inadmissible, puisque structuralement inutile et immotivée. Dans le vers examiné, nous opterons dès lors pour la coupe-sixième: «Au son d'une musi // que mahométane» et retournons l'argument de Victor contre lui en suggérant qu'au contraire l'infraction commise par la création d'une sous-mesure à «*e*» masculin initial exprime admirablement

---

[18] Victor n'hésite pas à proposer de telles coupes dans plusieurs autres hendécasyllabes du même poème: «Des danses sur – des rythmes d'épithalames», «C'est la fête aux – Sept Péchés: ô qu'elle est belle!» et «Promenaient des – vins roses dans des cristaux» (1985, p. 223-224).

[19] Dans les deux vers suivants, ce sont des mots-outils qui porte l'accentuation métrique obligatoire de la onzième syllabe: «Mes yeux de Français dès l'enfance acquis AU», «Je préférerais, d'entre les œuvres LEURS», v. 3 et 7, III, *ÉP*, p. 856, nos majuscules.

[20] Par exemple: «Du haut palais AVEC // une torche au poing?», v. 34, «*Crimen Amoris*», *JN*, p. 378.

[21] Par exemple: «Puisque l'on M'AVAIT // volé mon fils réel», v. 2, XVI, *A*, p. 454. Ici le schéma du micromètre l'emporte sur le rythme syntaxico-sémantique qui suggère une segmentation 7-4.

l'exotisme de la musique mahométane.

Deuxièmement, il nous semble que le «problème» du «*e*» non-élidable est lui-même à l'origine un faux problème, du moins en ce qui concerne la poésie de Verlaine. Même si la septième voyelle de l'alexandrin traditionnel n'est jamais un «*e*» non-élidable, chez Verlaine l'interdiction est souvent ignorée afin de cacher ou dissimuler la césure-sixième qui reste néanmoins présente et confère une stabilité rassurante à la structure du vers:

> Et saine de la fem // m*e* seule que l'on eut 6-6
>
> (v. 25, «Prologue supprimé à un livre d'"Invectives"», *P*, p. 513).
>
> Que le zèle pour Vo // *tre* maison soulevait 6-6
>
> (v. 12 , «*Asperges Me*», *LI*, p. 735. Nos italiques).

Il est encore plus admissible à nos yeux de commettre la même infraction, et pour les mêmes raisons, dans l'hendécasyllabe. La familiarité et la sécurité de la mesure hexasyllabique aide à «fixer» un structure trop fluide dont la perception claire n'est pas garantie.

Du point de vue endométrique, certains vers donnent nettement l'impression d'être des trimètres à l'exemple des deux suivants:

> M'attendr*issent*, me fléch*issent*, m'apitoient
> [...]
> Et que m*ièvre* dans la f*ièvre* du démain,
>
> (v. 2 et 5, III, X, *S*, p. 282).

Comme le signale Victor (1985, p. 226), la reprise des sons contribue «à l'unité phonique du vers» et peut trancher en faveur d'une triple segmentation. Mais il ne faut jamais perdre de vue que le statut de vers est relationnel et ainsi, dans le cas du vers mentionné, le schéma 3-4-4 peut seulement avoir une pertinence (micro)métrique, s'il est systématiquement reproduit dans tous les autres vers du poème:

> La tristesse, la langueur du corps humain 3-4-4
> M'attendrissent, me fléchissent, m'apitoient. 3-4-4

| | |
|---|---|
| Ah! surtout quand des sommeils noirs le foudroient | 4-4-3 / 3-5-3? |
| Quand les draps zèbrent la peau, foulent la main! | 3-4-4 |
| | |
| Et que mièvre dans la fièvre du demain, | 3-4-4 |
| Tiède encor du bain de sueur qui décroît, | 3-5-3 |
| Comme un oiseau qui grelotte sur un toit! | 4-3-4 |
| Et les pieds, toujours douloureux du chemin! | 3-5-3 |
| | |
| Et le sein, marqué d'un double coup de poing! | 3-4-4 |
| Et la bouche, une blessure rouge encor, | 3-4-4 |
| Et la chair frémissante, frêle décor! | 6-5 / 3-3-5? |
| | |
| Et les yeux, les pauvres yeux si beaux où point | 3-4-4 |
| La douleur de voir encore du fini!… | 3-4-4 |
| Triste corps! Combien faible et combien puni! | 3-3-5 |

(III, X, *S*, p. 282).

Or il apparaît ici que certains vers ne sont pas interprétables en 3-4-4; mais derrière l'apparent désordre des structures trimétriques se cache une régularité latente, à savoir l'uniformité du schéma 3-*8*, où la seconde sous-mesure se rythme librement[22]. En fait, sur les quatorze vers du poème, un total de douze s'accommodent sans difficulté de cette structure. Il se détache pourtant deux vers «incriminés»:

| | | |
|---|---|---|
| vers 7: | Comme un oiseau qui grelotte sur un toit! | 4-3-4 |
| vers 11: | Et la chair frémissante, frêle décor! | 6-5 / 3-3-5? |

Dans le vers onze, la syntaxe suggère une segmentation très attrayante du point de vue la stabilité du vers, à savoir le 6-5; en plus la césure-sixième correspond à la coupe syntaxique majeure. Il est à remarquer que la première mesure se compose de deux segments rythmiques de trois syllabes et qu'une césure-troisième n'est pas impossible. Autrement dit, il s'en faut de peu pour que la structure du vers 11 s'accommode du schéma dominant 3-*8*.

Le cas du vers 7 semble plus difficile à trancher: le schéma 4-3-4 ne correspond en rien au 3-*8*. Un choix se présente alors: ou l'on se contente

[22] Verlaine associe clairement le segment huit-syllabique à l'hendécasyllabe dans le poème XIII d'*Épigrammes*, p. 864, qui se compose de cinq distiques 11/8.

de noter l'aspect exceptionnel de ce vers dans une suite autrement coupée 3-*8* et dire que la non-codification traditionnelle de l'hendécasyllabe peut mener à de pareilles fantaisies, soit l'on essaie de modifier la théorie du 3-*8* afin de tenir compte du vers aberrant. Pour sa part, Bobillot (1994, p. 80-81) révèle la possibilité d'opter pour la notion de «deux types de segmentation concurrents», en l'occurrence 3-8 et 7-4. Dans cette optique, les vers du poème peuvent adopter «soit exclusivement l'un *ou* l'autre, soit les deux *ensemble*»[23]. Suggestion très intéressante et même tentante qui met en valeur le rôle «créateur» joué par le lecteur et qui fait ressortir l'indécidabilité structurale des hendécasyllabes[24].

Il existe toutefois une autre option qui évitera l'introduction d'une segmentation qui ne serait pas basée sur le 3-*8*. Puisque tous les vers du poème sauf un s'accommodent du même schéma 3-*8*, on pourrait conférer au 3-*8* le statut de micromètre. Les sous-mesures de trois et de huit syllabes étant fortement présentes à l'esprit, nous pourrions être particulièrement sensibles à la forme permutée *8*-3 qui se fonde sur la possibilité d'une coupe lyrique sur la huitième syllabe:

Comme un oiseau qui grelotTE // sur un toit! (4-4')-3

Le *8*-3 serait ainsi une mesure d'accompagnement du micromètre 3-*8* et l'effet acoustique de la coupe lyrique exprimerait au niveau de la métrique

---

[23] Voici la solution suggérée alors pour les deux quatrains:

| | |
|---|---|
| La tristes//SE, la langueur /(/) du corps humain // | 3//8 (& 7//4) |
| M'attendris//SENT, me fléchis//sEnt, m'apitoient. // | 3//8 & 7//4 |
| Ah! surtout // quand des sommeils noirs / le foudroient, // | 3//8 |
| Quand les draps // zèbrent la peau, // foulent la main! | 3//8 & 7//4 |
| | |
| Et que miè//VRE dans la fiè/(/)VRE du demain, // | 3//8 (& 7//4) |
| Tiède encor // du bain de sueur / qui décroît, // | 3//8 |
| Comme un oiseau / qui grelot//TE sur un toit! // | 7//4 |
| Et les pieds, // toujours douloureux / du chemin! // | 3//8 |

[24] La théorie de deux types de segmentation concurrents se fonde sur le schéma: *Soit* A ou B, *soit* A et B. Il est à noter que ce schéma, quoique différent, n'est pas trop loin de celui que nous avons proposé pour la définition de l'indécidabilité: «un mélange curieux et déroutant d'ambiguïté et d'ambivalence qui dépasse néanmoins ces deux critères», *supra*, p. 41 et svt. Quant au rôle du lecteur, voir les dernières pages de notre Introduction, p. 50-56.

le grelottement de l'oiseau sur le toit représenté. Nous arrivons à éviter l'introduction d'un deuxième schéma sans rapport numérique au premier.

Ce poème de *Sagesse* représente une des plus belles réussites de l'hendécasyllabe verlainien. Non seulement assiste-t-on à la création d'un nouveau micromètre, mais encore est-il évident que Verlaine tente d'émanciper l'hendécasyllabe de l'emprise de son voisin, l'alexandrin.

Il faut toutefois reconnaître que l'hendécasyllabe n'atteint jamais la stabilité qui naît de l'imposition d'une mesure prédéterminée et transcendante au vers. Pour peu que les deux micromètres 5-6 et 8-3 confèrent une certaine stabilité au nombre métrique onze, il n'en reste pas moins que les deux schémas reposent sur certaines ambiguïtés. Dans le 5-6, la proximité dangereuse des sous-mesures risque à tout moment de brouiller la perception de la mesure globale; dans le 8-3, la première mesure, même si elle est contextuellement appuyée par une répétition régulière de vers en vers, se situe toujours à la limite maximale de la perception claire des nombres. C'est la «profonde contradiction» dont parle Nadal dans les propos suivants:

> Ne consentant pas au sol, [l'hendécasyllabe] fait naître on ne sait quel sentiment d'insécurité. Inapte à mesurer le temps, une profonde contradiction l'habite: il ne s'équilibre que dans un faux pas continuel; toutes ses formes sont descellées et flottantes. [...] Défaut de la plénitude rythmique, il est le contrepoint des cadences et leur secrète brisure. [...] *Il reste que le onze met en péril la cadence métrique elle-même; il supprime, dirait-on, le nombre*[25].

*

Le trédécasyllabe ou le vers de treize syllabes ne se trouve en isométrie que dans trois poèmes de Verlaine: «Sonnet Boiteux» (1873), «Un conte» (1886) et «Tête de pipe» (1894). Le statut métrique du trédécasyllabe est douteux et problématique. Il n'existe aucune tradition de vers de treize syllabes dans la poésie française; d'ordinaire les vers ne

---

[25] Octave Nadal, *Paul Verlaine*, Mercure de France, 1961, p. 152-153 et 154-155, nos italiques.

contiennent pas plus de douze syllabes. Mais le trédécasyllabe se distingue même des autres mètres impairs, eux aussi, relativement peu usités, en ce sens qu'il est dès le départ envisagé comme un vers «impossible» en raison précisément de son nombre syllabique. Avec treize syllabes, le vers commence à remplir tout l'espace de la ligne et ainsi la distinction typographique entre vers et ligne, dernier refuge de la spécificité du vers, commence à se brouiller[26]. Le trédécasyllabe a donc grand besoin du support métrique fourni par la structure du quatrain («Un conte» et «Tête de pipe») ou de la forme fixe du sonnet («Sonnet boiteux»). Comme le dit Cuénot (1963, p. 374), il est même douteux que l'on puisse qualifier le trédécasyllabe de «mètre», tant ses formes semblent libres et soumises aux caprices du rythme.

C'est [le vers de treize syllabes] une sorte de vers libre, original, très différent de l'alexandrin, un vers flexible, voluptueux, changeant.

C'est précisément l'impression donnée par les vers de «Sonnet boiteux»:

| | |
|---|---|
| Ah! vraiment c'est triste, ah! vraiment ça finit trop mal. | 5-(3-5) |
| Il n'est pas permis d'être à ce point infortuné. | 5-(4-4) / 6-7? |
| Ah! vraiment c'est trop la mort du naïf animal | 5-(5-3) / 5-(2-6) |
| Qui voit tout son sang couler sous son regard fané. | 7-6? |
| | |
| Londres fume et crie. Ô quelle ville de la Bible! | 5-(4-4) |
| Le gaz flambe et nage et les enseignes sont vermeilles. | 5-(4-4) |
| Et les maisons dans leur ratatinement terrible | 4-7-2? |
| Épouvantent comme un sénat de petites vieilles. | 5-(3-5) |
| | |
| Tout l'affreux passé saute, piaule, miaule et glapit | 5-(5-3) |
| Dans le brouillard rose et jaune et sale des Sohos | 5-(4-4)? / 7-6? |
| Avec des *indeeds* et des *all rights* et des *haôs*. | 5-(4-4) |
| | |
| Non vraiment c'est trop un martyre sans espérance, | 5-(3-5) |
| Non vraiment cela finit trop mal, vraiment c'est triste: | 7-6? |
| Ô le feu du ciel sur cette ville de la Bible! | 5-(4-4) |

(«Sonnet boiteux», *JN*, p. 323-324).

[26] Cornulier (1995, p. 14): «L'analyse métrique des textes peut [...] impliquer l'étude de la manière dont la perception est conditionnée par leur présentation, écrite ou orale suivant le cas (*conditionnement graphique* ou *oral* de la réception.» Voir également ci-dessus, p. 32.

Dès le départ, on a le sentiment d'assister à une tentative vaine de *réconciliation des contraires*: le «boiteux» du titre met en question le nom qu'il est censé qualifier – en tant que forme fixe, le sonnet est normalement synonyme de stabilité structurale; et l'idée qu'un vers puisse compter treize syllabes va à l'encontre de notre conception du vers français. Si le rythme 5-*8* est le plus commun du poème, il est dans chaque strophe interrompu et remis en question. Le vers de treize syllabes est constamment miné: en fait, on pourrait penser que sous la forme 7-6, le trédécasyllabe n'est qu'un alexandrin «raté» ou un vers faux – c'est sans doute pour cette raison qu'on nomme le trédécasyllabe 7-6 ou 6-7 l'«hyperalexandrin». En fait, dans certains cas, il est manifeste que le poète aurait pu très facilement omettre une des treize syllabes[27]:

(v. 4) Qui voit (tout) son sang couler // sous son regard fané 6-6

Autre subversion du vers trédécasyllabique, c'est l'aspect peu poétique de bon nombre de vers. Aucune surprise donc quand le poète choisit le trédécasyllabe pour le poème intitulé «Un conte» dans le recueil *Amour* où l'hyperalexandrin est encore très en évidence. En fait, on peut noter que le vers de treize syllabes ne diffère souvent de l'alexandrin que par un seul «*e*» muet:

(v. 1) Simplement, comme on verse un parfum sur un(e) flamme

(v. 9) Il faut un cœur pur comm(e) l'eau qui jaillit des roches

(v. 44) Race de trottoir, rac(e) d'égout et de fumée

L'emploi des «*e*» muets rappelle la césure «épique» de l'alexandrin, nommée ainsi puisqu'elle se rencontre souvent dans la poésie épique. Le trédécasyllabe est ainsi très à propos dans un long poème qui, à en croire le

[27] C'est également le cas d'autres vers impairs dont l'hendécasyllabe et l'heptasyllabe où l'on remarque la reprise inutile et fausse de la conjonction «et» en tête de vers. Voir ci-dessus p. 153-154 et p. 130 respectivement.

titre, se donne la tache de raconter une histoire. Par ses «*e*» muets et ses syllabes «superflues», il semble si proche de l'alexandrin qu'il faut croire que Verlaine, en proposant des trédécasyllabes, est conscient de leur allure délibérément fausse, comme c'était le cas pour l'hendécasyllabe (*supra*, p. 148).

D'autre part, on peut relever certains procédés qui tendent à confirmer la mesure globale de treize syllabes. On remarque par exemple que dans la vaste majorité des vers trédécasyllabiques la fin du segment syntaxico-sémantique correspond à la fin de la mesure globale de sorte que la tension syntaxico-métrique est presque toujours minimale. Le vers de treize syllabes est suffisamment ample pour contenir sinon toujours des phrases complètes, du moins des propositions complètes, comme c'est le cas dans le dernier quatrain d'«Un conte»:

> Ce fut un athée, et qui poussait loin sa logique
> Tout en méprisant les fadaises qu'elle autorise,
> Et comme un forçat qui remâche une vieille chique
> Il aimait le jus flasque de la mécréantise.
>
> (v. 29-32, «Un conte», *A*, p. 411).

Si la perception de la mesure globale n'est pas garantie par une segmentation interne claire et non équivoque, la rime peut jouer un rôle compensatoire. La plupart des rimes sont ou suffisantes ou riches; on pourrait même identifier des liens phoniques (assonances ou allitérations) entre des vers qui ne sont pas couplés par la rime. Dans la strophe suivante:

> Enfin un sot, un infatué de ce temps bête
> (Dont l'esprit au fond consiste à boire de la bière)
> Et par-dessus tout une folle tête inquiète,
> Un cœur à tous vents, vraiment mais vilement sincère.
>
> (v. 45-48, «Un conte», *A*, p. 411).

une allitération lie «bête» et «bière», termes non couplés par le schéma des rimes croisées sur lequel se fonde la strophe; on peut également relever l'assonance en «*in*» qui rapproche «inquiète» de «sincère».

Tout procédé qui vise à brouiller la marque de fin de vers ne fait qu'augmenter l'ambiguïté fondamentale du trédécasyllabe. Dans le seizième quatrain d'«Un conte», nous avons un enjambement entre les premier et deuxième vers:

| | |
|---|---|
| Toujours est-il que ce grand pécheur eut des conduites | 7-6 |
| Folles à ce point d'en devenir trop maladroites, | 5-(4-4) |
| Si bien que les Tribunaux s'en mirent, – et les suites! | 7-6 |
| Et le voyez-vous dans la plus étroite des boîtes | 5-(5-3) |

(v. 61-64, «Un conte», *A*, p. 411).

La segmentation du premier vers n'est pas claire; l'accumulation des mots-outils semblent nous indiquer un accent important sur le mot «grand» et la création conséquente de la «mesure» 7-6 où la distinction des parties composantes est plus que douteuse. Ajoutons à ces incertitudes le brouillage de la marque de fin de vers causé par l'emploi de l'enjambement et l'on arrive très vite à la conclusion que la métricité du «vers» n'est même pas théorique. Selon les mots de Verlaine, cette «conduite folle» crée des structures «trop maladroites» pour pouvoir avoir une vraie pertinence métrique.

**

### 6.5 – Conclusion: le «spectre de l'impair[28]»

Si tous les mythes renferment un élément de vérité, il en va de même pour le «mythe de l'impair». En premier lieu, aucun des vers de moins de six syllabes, qu'ils soit pairs ou impairs, n'a joui d'un grand usage à travers les siècles. Leur manque d'amplitude est trop restrictif pour le poète qui voudrait laisser son vers se développer sans se soucier des exigences métriques et des besoins de la rime toutes les trois ou quatre syllabes. Si

[28] Expression de Derrida. Voir sa *Verité en peinture*, Flammarion, 1978, p. 431: «– Laissons là le spectre de l'impair. [...] Le disparat ou l'impair c'est qu'il *y a* toujours une chaussure de plus, ou en moins, une troisième ou une première».

l'hexasyllabe et l'octosyllabe sont préférés à l'heptasyllabe, c'est surtout en raison de l'ambiguïté accentuelle de ce dernier qui semble avoir besoin de plus d'un accent rythmique sans étant suffisamment long pour contenir aisément un deuxième.

Si les impairs «longs» présentent le plus souvent des ambiguïtés structurales, cela est dû en grande partie à l'emploi relativement rare de ces mètres dans la tradition prosodique française. Sur ce point, nous sommes d'accord avec Victor:

> La difficulté déjà de mesurer, mais aussi, pour tous les impairs de plus de 9 syllabes, de diviser, de placer la coupe, est d'autant plus grande que ces vers n'ont pas derrière eux une forte tradition, le poids d'une masse d'exemples, et surtout pas aux origines (Victor, 1985, p. 217. Cité également par Scott, 1990, p. 85).

En d'autres termes, on pourrait dire que la tradition, en les dédaignant en toute circonstance, a retardé et même a infirmé le développement et l'évolution des impairs longs. Par conséquent, des mesures stéréotypées et des structures transcendantes n'ont jamais eu ni le temps ni l'occasion de se constituer et de s'imposer pour ce qui est de ces vers. Ce sont les vers pairs, en particulier l'octosyllabe, le décasyllabe et l'alexandrin, qui sont choisis de préférence.

À la question «les choses, auraient-elles pu être différentes?», il faudrait founir une réponse ambivalente. Certains mètres impairs, en particulier l'ennéasyllabe et l'hendécasyllabe, renferment manifestement des possibilités métriques tout à fait fiables qui n'ont jamais eu l'imprimatur de la tradition – l'idée du micromètre le démontre clairement. Toutefois, on ne pourrait pas dire que le parti pris du pair relève de la simple coïncidence et que ce fut seulement un caprice de l'histoire qui a favorisé l'emploi préférentiel des vers pairs. Le parti pris du pair trouve sa justification dans le fait que la segmentation binaire des vers pairs produit, en dehors du cas de l'égalité (6-6), des sous-mesures facilement *perceptibles* ou *saisissables*, puisque d'ampleur syllabique sensiblement différente. Au contraire, les vers

impairs, pour lesquels la segmentation binaire en deux unités exactement égales est impossible (propriété mathématique de l'impair), risquent toujours de proposer des sous-mesures dont l'égalité «approximative» (n//n+1) tend à brouiller la perception de leur différence.

Quand Verlaine en vient donc à employer les mètres impairs, et plus particulièrement les impairs longs, il a à sa disposition des mètres non codifiés par la tradition qu'on pourrait appeler des mètres «libérés» avant la lettre. N'ayant pas les points de repère métriques caractéristiques des mètres pairs, les impairs sont *prédisposés* à des ambiguïtés structurales. Les vers impairs longs sont des vers «en puissance», mais l'essentiel, c'est que le passage au statut de vers métrique n'est pas inévitable; on pourrait même douter de sa probabilité.

Notre étude des vers impairs révèle que les ambiguïtés structurales sont le plus souvent *permanentes*: certains éléments du contexte (recueil de poésie, disposition typographique, mélange éventuel avec des vers métriques, c'est-à-dire en cas d'hétérométrie) suggèrent que nous avons affaire à des vers métriques, d'autres semblent indiquer le contraire (absence de pression métrique contextuelle et de schéma métrique transcendant, absence de modèles stéréotypés, subversion du rôle compensatoire de la rime). Il est clair que le statut de la plupart des vers impairs présente un problème insoluble, une ambiguïté permanente – en un mot une «indécidabilité». À la différence des vers *ambivalents* qui, eux, souffrent d'une «surstructuration» dans la mesure où leur structure est la superposition complexe de deux schémas d'organisation concordants, et des vers *ambigus* qui comportent deux (ou plusieurs) possibilités de structuration parfaitement acceptables, les vers *indécidables* quant à eux sont à peine structurés. Si le rythme est parfois clair, il ne pourra jamais avoir une pertinence métrique. Les vers impairs sont doublement *orphelins*: dans un premier temps, l'absence de sens métrique externe force le vers à

«se débrouiller» tout seul, à se renfermer sur lui-même et à chercher en son propre sein des éléments de métricité. Le problème de l'absence ou de l'indétermination de la métrique externe est toutefois surmontable si la structure interne du vers répond à un stéréotype culturel ou présente quelque autre régularité à pertinence métrique éventuelle. Mais pour la plupart des vers impairs, il y a une abdication de toute responsabilité endométrique.

Pour Verlaine, le manque de définition et les indécidabilités structurales des mètres impairs constituent précisément leur attrait. Les vers impairs et les autres vers libérés de *presque* toute définition métrique contextuelle et extratextuelle nous amène aux confins du système métrique, sans pour autant passer au-delà, d'où l'importance de l'aspect «quasi» ou «presque». C'est sans doute pour cette raison qu'on voit dans les vers impairs des précurseurs des «vers libres» proprement dits et l'on pourrait croire que les vers impairs constituent un outil important pour le poète dans sa quête avouée de libération de la prosodie française:

> D'autres [parmi les jeunes poètes] s'avisèrent d'admettre la naïveté, l'expansion de l'humble artiste qui vous parle; tous, pour la plupart, s'efforçant en outre, vers de plus libres espaces, rime et rythmes *libres*, comme ils le pensaient avec [...] bonne foi («Notes sur la poésie contemporaine: fragments de conférences faites à Bruxelles et à Charleroi», *ŒC II*, p. 890).

L'indécidabilité est ainsi un phénomène fondamentalement menaçant et inquiétant pour le système métrique et les vers impairs en sont des représentants parfaits: ce sont des «spectres» qui hantent de l'intérieur le système métrique par son appel à l'extérieur dangereux et incertain.

***

# 7. CONCLUSION

## 7.1 – Des impairs aux vers libres?

*J'aurais bien des objections sur le vers libre,*
*[...] et sur la libre versification aussi,*
*que préconisent et pratiquent ces amis plus récents de moi.*

Verlaine,
«Conférence sur les poètes contemporains»,
*ŒC II*, p. 898.

*Mais mon cœur bat libre et sans fers*
*Et le bon démon qui m'habite*
*Me dicte encor parfois des vers.*

Verlaine,
«Sonnet pour la kermesse...», *D*, p. 640.

### 7.1.1 – Verlaine et le vers libre

Avec Verlaine, nous arrivons au seuil du vers libre: le poète affaiblit et mine le sens métrique de si nombreux vers qu'on est en droit de se demander si l'on n'est pas en présence de séquences syllabiques structurées uniquement par le rythme et la rime. L'adoption réfléchie et délibérée de formes métriques non-codifiées, dont par exemple les vers impairs, ne fait que renforcer nos soupçons.

La position prise par Verlaine quant à la notion de vers libre est elle-même ambivalente. D'une part il exprime, dans des vers devenus célèbres, son admiration envers «l'ambition» des nouveautés prosodiques des années 1880:

J'admire l'ambition du Vers Libre
– Et moi-même que fais-je en ce moment
Que d'essayer d'émouvoir l'équilibre
D'un nombre ayant deux rhythmes seulement?

(v. 1-4, II, II, *ÉP*, p. 854).

Mais admirer l'«ambition» du vers libre n'équivaut pas à en louer la pratique et les résultats prosodiques. Dans les deux strophes qui suivent immédiatement celle que nous venons de citer, Verlaine signale clairement l'importance, pour lui fondamentale, du rôle de la rime et du maintien du même nombre syllabique dans le vers, deux des principes attaqués par les vers-libristes:

> Il est vrai que je reste dans ce nombre
> Et dans la rime, un abus que je sais
> Combien il pèse et combien il encombre,
> Mais indispensable à notre art français
>
> Autrement muet dans la poésie
> Puisque le langage est sourd à l'accent.
> Qu'y voulez-vous faire? Et la fantaisie
> Ici perd ses droits: rimer est pressant.
>
> (v. 5-12, II, II, *ÉP*, p. 854).

En fait, tout indique que Verlaine s'est toujours montré plutôt circonspect devant l'esprit révolutionnaire des jeunes vers-libristes des années 1880, et ce malgré sa popularité parmi ces nouveaux poètes. Dans la strophe suivante, on voit le poète traiter de façon ouvertement paternaliste les vers-libristes et voir dans leurs efforts une tendance extrême qui devrait finir par se tempérer:

> Laissons-les grandir. Leur art mûrira:
> Ils ne viennent que d'entrer dans le temple,
> Et notre mort pleurée approuvera
> Ceux à qui nous avons donné l'exemple.
>
> (v. 13-16, II, III, *ÉP*, p. 855).

Dans le cadre des interviews menées par Jules Huret au début des années quatre-vingt-dix, Verlaine écarte la pratique du vers libre avec plus d'humeur:

> Certes, je ne regrette pas mes vers de quatorze pieds; j'ai élargi la discipline du vers, et cela est bon; mais je ne l'ai pas supprimée! Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme. À présent, on fait des vers à mille pattes! Ce n'est plus des vers, c'est de la prose, quelquefois même ce n'est que du charabia... Et surtout, *ça n'est pas français*. (Réponse de Verlaine à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, *ŒC II*, p. 1134).

En fait, le poète a si bien déguisé et atténué son admiration pour la nouvelle poétique qu'on passe souvent très facilement sur quelques poèmes dont les vers préfigurent certaines caractéristiques du vers libre.

**(i) mélange de mètres**

L'une des caractéristiques les plus communes des vers libres, c'est l'imprévisibilité et / ou la liberté du nombre syllabique global des vers. Chez Verlaine, on peut distinguer quatre types de poèmes qui présentent un mélange de mètres:

– *poèmes en hétérométrie réglée*:
Ici le nombre syllabique des vers est prévisible et la structure strophique régulière: soit il s'agit de l'emploi alterné et régulier de deux mètres, plus rarement de trois ou plus, par exemple 12/6/12/6, et «Chanson d'automne» (*PS*, p. 72-73) – trois strophes 4/4/3/4/4/3; soit c'est la chute de strophe qui introduit régulièrement un mètre différent par exemple dans «Nuit de Walpurgis classique» (*PS*, p. 71-72): 12/12/12/8. L'hétérométrie est un procédé bien connu dans l'histoire de la poésie française et ne peut être associé à la naissance du vers libre. Les poèmes mentionnés ici, sans toutefois être représentatifs du vers libre, sont néanmoins signalés ici dans un souci de présenter un classement complet.

– *poèmes où figurent quelques vers irréguliers*:
On pourrait penser à propos de ces poèmes que le poète fait des vers faux sans le savoir[1]; car le plus souvent quelques vers aberrants se trouvent placés dans une suite autrement régulière. Il se peut également que le poète essaie de brouiller la perception claire de la mesure globale. Le sonnet «Pour S...» (*D*, p. 583) fournit un exemple parfait de ce type de poème:

---

[1] C'est en toute probabilité le cas du poème «À E..., à propos d'un petit panier», LIII, II, *D*, p. 591-592, qui se compose de six huitains. Tous les vers du poème comptent huit syllabes sauf le vers 3 qui a neuf: «Irons-nous encore chez Vanier?» (9 syllabes). On remarque que le vers revient trois fois dans l'avant-dernier huitain, cette fois avec «*e*» apocope: «Nous irons encor chez Vanier» (8 syllabes).

9/10/10/9 // 10/9/10/10 // 10/10/10 //10/10/10.

Dans ces poèmes, il est toujours possible d'identifier une mesure dominante; le(s) nombre(s) syllabique(s) de la (des) autre(s) mesure(s) est (sont) toujours très proche(s) de celui de la mesure dominante. Par exemple, dans le poème «À ***»:

| | | |
|---|---|---|
| Mauvaise, criarde, et ça vaut mieux | 9 | 5-4 |
| Qu'en somme bavarde et muette. | 8 | 5-3? |
| Or, tel est le vœu de ce poète, | 9 | 5-4 |
| De ce poète criard, bavard et vieux. | 10 | 6-4 |
| | | |
| Ce poète, bavard et curieux, | 9? / 10? | 4'-6? |
| Amoureux avant tout de sa tête | 9 | 3-6? |
| Et de ses émotions d'esthète, | 9 | 7-2? |
| Se creuse sa tête d'envieux, | 9 | 5-4 |
| | | |
| D'envieux plutôt d'être tranquille | 9 | 5-4? / 3-6? |
| Comme un naufragé nageant vers l'île | 9 | 5-4 |
| Où se sécher des flots furieux… | 9 | 4-5 |
| | | |
| Et comme il se cramponne, le poète, | 10 | 6-4 |
| Avec son bagage lâché d'esthète | 10 | 5-5 / 6'-4 |
| À cette mauvaise criarde, et ça vaut mieux! | 12 | *8*-4 |

(«À ***», *D*, p. 588).

le mètre dominant est celui de neuf syllabes, mesuré le plus souvent en 5-4. L'ennéasyllabe est ici agressé sur trois fronts: d'abord, la non correspondance des segmentations internes de vers en vers (5-4, 4-5, 3-6) qui remet en cause la définition exométrique du vers, ces ennéasyllabes n'étant pas des phénomènes mutuellement associés ou équivalents; ensuite, le voisinage syllabique des mesures de cinq et de quatre syllabes qui brouille la perception claire du mètre pour les raisons que nous avons déjà considérées (*supra*, p. 161 et svt); et finalement l'effet de brouillage des mesures internes qui est reproduit au niveau de la mesure globale – l'apparition d'un octosyllabe et d'au moins deux décasyllabes mine la spécificité des ennéasyllabes qui, n'étant pas nettement césurés, ne se distinguent pas clairement des mètres voisins.

L'imprévisibilité du nombre syllabique des vers crée à son tour des

problèmes: on voit par exemple au vers 5 que le nombre syllabique dépend du choix d'une synérèse (cur-ieux) ou d'une diérèse (cur-i-eux) en fin de vers. On pourrait justifier la synérèse en disant que tous les autres vers du quatrain comptent neuf syllabes et que le maintien du nombre neuf est d'autant plus important ici que les ennéasyllabes sont difficilement perceptibles. Pourquoi remettre en question une fois de plus la spécificité de l'ennéasyllabe en *optant* consciemment pour un décasyllabe? Mais le choix de la diérèse n'est pas à écarter non plus. On notera que la rime entre «curieux» et «envieux» (v. 8) exige une synérèse: autrement elle serait fausse; «furieux» (v. 11) présente également une diérèse – insister sur une synérèse remplacerait le 9/9/9 du premier tercet par un 9/9/8. Toutefois «mieux» (v. 1 et 14) et «vieux» (v. 4) sont, eux, monosyllabiques. Le lecteur est ici encore confronté à un problème insoluble, une indécidabilité. Toute solution possible entraîne ou fait naître d'autres problèmes, d'autres incohérences.

Le dernier tercet présente deux vers décasyllabiques et un dernier vers de douze syllabes où la césure-sixième est impossible («*e*» muet). La différence entre les deux mètres est sensible, ce qui étaye la suggestion que le poète introduit à dessein dans le poèmes des vers faux, puisque isolés. Il est à noter aussi qu'un nombre important de poèmes verlainiens, autrement réguliers, se terminent sur un vers plus long que les autres[2].

On ne pourrait décrire ces vers comme «libres». Ce sont des vers irréguliers qui apparaissent au sein de poème aux vers isosyllabiques des plus réguliers, d'où leur singularité frappante.

*– poèmes à structures strophiques irrégulières mais répétées*

Dans ces poèmes, la mesure globale varie soit à l'intérieur de strophes régulières, par exemple «*Sanctus*» – cinq tercets 9/11/13, soit selon un (ou des) schéma(s) strophique(s) inédit(s), mais répété(s), par exemple III, VII,

[2] Voir par exemple le sonnet «À Léon Vanier», *D*, p. 596: 8/8/8/8 // 8/8/8/8 // 8/8/8 // 8/8/12 et VII, *DL*, p. 835: 6 quatrains 7/7/7/7 plus un dernier quatrain 7/7/7/13.

*S*: 2 x (5/5/13/5/5/13 // 9/9/9/9/9) + une strophe finale 5/5/13/5/5/13 et «Contre la jalousie, II» (*PD*, p. 998) – trois strophes 8/8/8/8/12/14/14, soit à l'intérieur d'une forme fixe, par exemple «À Raymond Maygrier» (*D*, p. 605-606) – sonnet 8/8/8/8 // 8/8/8/8 // 8/10/14 // 8/10/14. Arrêtons notre attention sur le poème «*Sanctus*» (*LI*, p. 746):

| | | |
|---|---|---|
| Saint est l'homme au sortir du Baptême. | **9** | 3-6 |
| Petit enfant humble et ne tétant pas même, | **11** | 5-6 |
| Et si pur alors qu'il est la pureté suprême. | **13** | 5-*8* |
| | | |
| Saint est l'homme après l'Eucharistie. | **9** | 3-6 |
| La chair de Jésus a sa chair investie. | **11** | 5-6 |
| De force sagace et de divine modestie. | **13** | 5-*8* |
| | | |
| Saint l'homme quand clos ses jours débiles, | **9** | 5-4 |
| Dans l'heur et dans le pardon des Saintes Huiles, | **11** | 7-4? |
| Et l'essor soudain vers des séjours enfin tranquilles. | **13** | 5-*8* |
| | | |
| Les cieux sont pleins, Juste, de ta gloire. | **9** | 5-4 |
| La terre en bas vénérera ta mémoire, | **11** | 4-7 |
| Béni soit celui qui vient au Nom qu'il nous faut croire! | **13** | 5-*8* |
| | | |
| Hosanna sur terre et dans les cieux! | **9** | 5-4 |
| Deux fois hosanna pour l'homme glorieux! | **11** | 5-6 |
| Trois fois hosanna pour Dieu miséricordieux! | **13** | 5-*8* |

Si la disposition typographique «découpée» fait correspondre ici des vers du même nombre syllabique, il faut reconnaître que pratiquement tous les autres procédés semblent se consacrer à démentir ces liens. En fait, à y regarder de près, on voit que la répétition régulière de la structure 9/11/13 cache une forte subversion du sens métrique des vers. Non seulement le poète choisit des vers impairs longs qui comme nous l'avons vu sont prédisposés à des ambiguïtés structurales (*supra*, p. 147), mais il s'attache aussi à affaiblir leurs liens en les séparant et les plaçant dans des strophes différentes. En plus, on notera que les ennéasyllabes et les hendécasyllabes ne se segmentent pas de façon régulière: les deux premiers ennéasyllabes se scandent 3-6, les autres 4-5; la scansion 5-6 qui fait correspondre le dernier hendécasyllabe et les deux premiers est abandonnée dans les deuxième et troisième occurrences du vers de onze syllabes, de sorte que même si le

lecteur est sensible à l'égalité métrique théorique des deux premiers hendécasyllabes, il est obligé de reconnaître l'isolement métrique du dernier vers de onze syllabes.

On pourrait remarquer que seuls les trédécasyllabes présentent une même coupe – après la cinquième syllabe. Il est pour le moins ironique que le vers impair que nous avons reconnu comme étant le plus instable soit le seul à présenter *une* segmentation. Fondés sur l'anti-mesure de cinq syllabes ainsi que sur un segment octosyllabique situé à la limite de la perception claire, les trédécasyllabes ne sont stables en fait qu'en apparence.

Les liens entre les vers de même nombre syllabique sont également affaiblis par la création de certains rapports rythmiques entre les vers d'une strophe donnée. Par exemple, dans le premier tercet:

| | | |
|---|---|---|
| Saint est l'homme au sortir du Baptême. | **9** | 3-6 |
| Petit enfant humble et ne tétant pas même, | **11** | 5-6 |
| Et si pur alors qu'il est la pureté suprême. | **13** | 5-*8* |

il est probable que le lecteur sera plus susceptible de noter et de percevoir le segment rythmique six-syllabique commun qui lie l'ennéasyllabe et l'hendécasyllabe et le premier segment rythmique cinq-syllabique qui rapproche l'hendécasyllabe du trédécasyllabe. Ces correspondances partielles entre les vers du tercet raffermissent la structure strophique, certes, mais leur aspect partiel constitue un contrepoint important. Les égalités partielles entrevues de vers en vers n'apparaissent que parce qu'une correspondance complète des structures internes des vers fait défaut. En plus, ces égalités sont elles-mêmes minées dans les troisième et quatrième tercets par l'apparition des hendécasyllabes 7-4 et 4-7 dont les schémas brisent les liens établis dans les deux premiers tercets.

Si les rimes du poème, qui sont au moins suffisantes, permettent de repérer la fin de mesure globale, il faut reconnaître que leur disposition

suivie, tout en confirmant l'unité strophique, tend à isoler encore plus les vers correspondants des tercets. Une autre disposition (croisée, embrassée ou la *terza rima*) établirait, elle, des liens phoniques entre les tercets et faciliterait ainsi la perception de l'égalité du nombre syllabique global des ennéasyllabes, des hendécasyllabes et des trédécasyllabes.

De même que les égalités partielles notées ci-dessus ne représentent que l'absence ou l'impossibilité d'égalités complètes, de même les nombres syllabiques globaux (9, 11, 13) ne constituent que des rappels de l'absence des mètres codifiés et stables, en particulier le décasyllabe et l'alexandrin. Ce sont les mêmes effets qui sont mis en lumière dans le poème «*Agnus Dei*» qui se compose de quatre tercets 9/11/13. Loin d'être des vers libres, les vers de cette rubrique marquent toutefois une subversion réfléchie du système et de la tradition prosodiques français.

*– poèmes où le nombre syllabique des vers est imprévisible*

Ces poèmes de Verlaine présentent des vers de nombre syllabique *approximativement* égal, mais selon un schéma imprévisible; la différence entre les mesures consécutives est le plus souvent d'une ou deux syllabes et, plus rarement de trois ou de quatre, par exemple «À la même» (*D*, p. 588-589) – sonnet 10/11/10/11 // 10/12/10/12 // 9/10/12 // 10/10/14 et «Le Charme de vendredi saint» (*PD*, p. 986-987) – sonnet inversé 11/11/11 // 10/12/10 // 13/12/12/10 // 12/10/12?(13?)/16. Ces vers peuvent rappeler les «vers mêlés» de La Fontaine, appelés également «vers libres classiques» afin de les distinguer des vers libres de la fin du XIX$^{ème}$ siècle. Toutefois en reprenant la définition d'Aquien ci-dessous, on se rend compte de différences entre les vers mêlés et les vers de Verlaine que nous étudions ici:

> Une libre succession de vers réglés de types différents (le plus souvent, octosyllabes, décasyllabes et alexandrins), sans principe de récurrence mais unis par des rimes elles aussi librement distribuées, tout en respectant la loi de l'alternance (on parle alors de rimes mêlées) (Aquien, 1993, p. 319).

Si Verlaine n'écrit pas de rimes mêlées, il ne respecte pas pour autant toujours la loi de l'alternance des rimes. Ainsi les tercets du poème «Le Charme du vendredi saint» présentent trois vers de suite à rimes masculines et trois vers de suite à rimes féminines:

| | |
|---|---|
| La cathédrale est grise admirablement, | M |
| Tandis que le jour luit adorablement | M |
| Et que les arbres sont verts tout doucement. | M |
| | |
| Les paysans sont naïfs et de province | F |
| Pour la plupart parents, dont la toilette grince, | F |
| De Parisiens dont l'orgueil n'est pas mince | F |

(v. 1-6, «Le Charme de vendredi saint», *PD*, p. 986).

De plus, on peut noter que les vers considérés dans ce groupe apparaissent pratiquement toujours dans des structures strophiques bien déterminées et le plus souvent des sonnets. Pour ce qui est des vers de La Fontaine par contre, on n'a guère le sentiment qu'une structure strophique étaye les vers. Le nombre de vers dans une «strophe» est, lui aussi, apparemment libre.

Si le mètre des vers chez La Fontaine n'est pas toujours prévisible, on remarque au contraire chez Verlaine une régularité dans la succession des nombres syllabiques. Mais une fois entrevu, ce schéma naissant est néanmoins immédiatement interrompu ou nié. Par exemple, dans les tercets cités de «Le Charme du vendredi saint», on pourrait s'attendre, après avoir lu le vers 4, à ce que tout le tercet se compose de décasyllabes, de même que le premier tercet se fond sur la répétition d'un seul mètre, en l'occurrence l'hendécasyllabe. Mais notre attente est immédiatement déçue par le vers 5 qui compte, lui, douze et non pas les dix syllabes espérées.

Les impairs longs ne sont pas un phénomène exceptionnel dans les poèmes de Verlaine considérés ici; chez La Fontaine par contre, les mètres composés sont presque toujours ceux qui ont été codifiés par la tradition. Verlaine s'attache dans ses vers à brouiller délibérément le nombre syllabique global en faisant côtoyer des mètres avoisinants. C'est visiblement son but dans les quatrains du sonnet inversé «Le Charme du

vendredi saint» où les mètres se succèdent librement:

| | |
|---|---|
| De les promener autour du fameux monument | 13 |
| Qui néanmoins froissant l'orgueil de leur village, | 12 |
| Semble à leurs yeux matois quelque chose qui ment | 12 |
| Et va, comme un peu vil, dans le sillage | 10 |
| | |
| Des bateaux-mouches d'ailleurs pleins abondamment | 12 |
| D'une clientèle amusante en diable | 10 |
| Qui file néanmoins, dévots irrémédiables, | 12 (13?) |
| Voir les autels déserts et les tombeaux décorés richement. | 16 |

(v. 7-14, «Le Charme du vendredi saint», *PD*, p. 986).

L'effet est d'autant plus saillant dans le poème «*Kyrie Eleison*», cité ci-dessus, où l'octosyllabe est constamment remis en question par la proximité syllabique des autres mètres:

| | |
|---|---|
| Ayez pitié de nous, Seigneur! | 8 |
| Christ, ayez pitié de nous! | 7 |
| | |
| Donnez-nous la victoire et l'honneur | 9 |
| Sur l'Ennemi de nous tous. | 7 |
| Ayez pitié de nous, Seigneur. | 8 |
| | |
| Rendez-nous plus croyants et plus doux | 9 |
| Loin du Péché suborneur, | 7 |
| Christ, ayez pitié de nous. | 7 |
| | |
| Criblez-nous comme fait le vanneur | 9 |
| Du grain dont il est jaloux. | 7 |
| Ayez pitié de nous, Seigneur. | 8 |
| | |
| Nous vous en supplions à genoux, | 9 |
| Ouvrez-nous par la Foi le Bonheur, | 9 |
| Christ, ayez pitié de nous. | 7 |
| | |
| Ouvrez-nous par l'Amour le Bonheur. | 9 |
| Nous vous en prions à genoux. | 8 |
| Ayez, pitié de nous, Seigneur. | 8 |
| | |
| Seigneur, par l'Espérance, ouvrez-nous, | 9 |
| Christ, ouvrez-nous le Bonheur. | 7 |
| Christ, ayez pitié de nous. | 7 |
| | |
| Ayez pitié de nous, Seigneur! | 8 |

(«*Kyrie Eleison*», *LI*, p. 740).

Avant de passer à d'autres considérations, arrêtons-nous un instant sur le poème «À Mme J...» de *Dédicaces*:

| | | |
|---|---|---|
| Je vous ai promis mon sonnet pour ce soir. | 11 | 5-6 |
| En revanche vous m'avez promis une récompense | 14 | 3-6-5? |
| Certes imméritée et voici que j'y pense. | 12 | 6-6 |
| Et depuis lors que je vis dans un si doux et vague espoir. | 15 | 7-*8* |
| | | |
| Mais que pour moi l'avenir serait noir | 10 | 4-6 |
| Si, pendant que je rêve à la bonne bombance | 12 | 6-6 |
| Espérée et promise... et voici que je panse | 12 | 6-6 |
| La blessure que me ferait de ne pas voir | 12 | *8*-4 |
| | | |
| De mes yeux, presque en pleurs dans cette incertitude, | 12 | 6-6 |
| Vos yeux sourire avec plus de mansuétude | 12 | 6-6 |
| Que de coutume envers l'œuvre et, de plus, l'auteur. | 12 | 6-6? |
| | | |
| Et j'ai fait ces vers-ci qu'il fallait que je fisse | 12 | 6-6 |
| Ne vous faisant d'ailleurs pas d'autre sacrifice | 12 | 6-6 |
| Que de vous plaire un peu, bien qu'un peu radoteur | 12 | 6-6 |

(«À Mme J...», *D*, p. 631).

Malgré l'épigraphe «*En vers libres*» porté par ce poème, il faut convenir que les libertés prises avec la prosodie traditionnelle sont minimales: plus de 70% des vers comptent douze syllabes et s'accommodent de l'une des structures récurrentes de l'alexandrin dans l'œuvre de Verlaine; en outre, la disposition des rimes est parfaitement régulière: *abba abba ccd eed* et la structure strophique correspond à celle du sonnet, la forme fixe par excellence de la poésie française. Si le nombre syllabique total est libre ou du moins imprévisible dans les cinq premiers vers, il est à remarquer que les vers 1 (onze syllabes) et 2 (quatorze syllabes) gravitent autour de l'alexandrin. La longueur exceptionnelle du vers de quinze syllabes est en quelque sorte annulée ou compensée par le manque d'ampleur relatif du vers suivant qui présente le schéma familier du mètre fondamental du décasyllabe. On pourra noter qu'à eux deux ces vers comptent 25 syllabes, c'est-à-dire deux fois douze syllabes plus une syllabe supplémentaire.

Il est difficile d'imaginer que nous sommes en présence de vers libérés des exigences de la poésie métrique traditionnelle: les régularités au niveau

supramétrique (strophes, rimes, forme fixe) ainsi que la segmentation régulière des alexandrins sont bien trop évidentes pour pouvoir être l'affaire du hasard. Les irrégularités présentées dans les premiers vers apparaissent au sein d'une plus grande structure métrique régulière, ce qui en atténue en grande partie leur effet. On pourrait croire que les premiers vers sont des ébauches ou des vers brouillons qui ont du mal à s'accommoder de l'«ordre» représenté par l'alexandrin. Ce poème se range dans la deuxième catégorie mentionnée ci-dessus, à savoir «poèmes à vers irréguliers».

**(ii) retour à la ligne**

On ne trouve jamais chez Verlaine des vers sans majuscule initiale comme ceux de Rimbaud dans «Mémoire» par exemple, ni des vers qui sont librement disposés sur la page comme ceux de Mallarmé dans «Un coup de dés». Nous avons déjà remarqué pourtant l'emploi de vers de longueur variée là où le poème comporte deux ou plusieurs marges gauches. Ainsi dans «*Sanctus*» et «*Agnus Dei*» déjà mentionnés ci-dessus, l'emploi d'une deuxième marge signale le changement de mètre:

| | |
|---|---|
| Ton cœur est plus grand que le mien | 8 |
| Mais le mien peut-être est plus tendre | 8 |
| Qui ne sait que ne pas attendre | 8 |
| Tant il serait jaloux du tien, | 8 |
| | |
| Si je n'étais sûr de la foi | 8 |
| Qu'il faut, chère, que pauvre, je te prête, | 10 |
| Et que, riche, je donne en tout aloi | 10 |
| Bon et meilleur ou pire, en vrai poète. | 10 |
| | |
| Mon cœur est moins grand que le tien, | 8 |
| Mais le tien peut-être est moins vaste | 8 |
| Qui n'aime guère que le faste | 8 |
| D'être aimé du mien, et fait bien. | 8 |

(«À ***», XLV, *D*, p. 584).

Parfois l'isolement typographique d'un vers réussit à souligner son contenu sémantique. Si le vers est court, l'effet résultant n'est pas sans rappeler celui

de l'enjambement:

> Es-tu brune ou blonde?
> Sont-ils noirs ou bleus,
> Tes yeux?
> Je n'en sais rien mais j'aime leur clarté profonde,
> Mais j'adore le désordre de tes cheveux.
>
> (v. 1-5, XIII, *CPE*, p. 719).

**(iii) rimes libérées ou absentes**

Si Banville loue la rime riche jusqu'au point d'y voir l'essence même de la poésie[3], Verlaine y verra un «abus» qui «pèse» et «encombre» le vers[4] et elle sera par conséquent à manier avec prudence. Il recommande à sa place la rime faible, ce qui ne veut pas dire rimes pauvres, c'est-à-dire fondées sur une seule homophonie, mais plutôt celles qui lient, contre les règles de Banville, des adjectifs (par exemple «redoutables» et «épouvantables» quatre homophonies), des singuliers et pluriels et des mots sémantiquement très proches par exemple, «des mots presque congénères, *père, mère*[5]»). Verlaine préconise également l'assouplissement de l'exigence de la consonne d'appui dans les rimes[6] et va jusqu'à favoriser l'adoption de l'assonance à la place de la rime proprement dite. C'est une conception qui trouvera grâce aux yeux des vers-libristes qui, eux, mélangent parfois des rimes faibles et des assonances à des vers blancs. Dans l'article «Un mot sur la rime», Verlaine prend une position claire et non équivoque sur le rôle

---

3 Voici quelques déclarations de Banville sur la rime: «Sans consonne d'appui, pas de Rime et, par conséquent, pas de poésie. [...] *Dans tout poëme, la bonne construction de la phrase est en raison directe de la richesse de la rime.* [...] Vous devez n'employer jamais que des rimes absolument brillantes, exactes, solides et riches, dans lesquelles on trouve TOUJOURS la consonne d'appui, et qui soient d'autant plus vigoureuses que vous aurez choisi une consonnance (*sic.*) qui termine dans le dictionnaire un plus grand nombre de mots (Banville, 1972 / 1872, p. 62, p. 73 et 79).

4 Voir *supra*, p. 2.

5 Voir «Un mot sur la rime», *ŒC II*, p. 697.

6 Verlaine («Un mot sur la rime», *ŒC II*, p. 698) applaudit le choix de Pierre Dupont, qui opte non pas pour «choisir» dans le troisième vers ci-dessous, mais pour «cueillir» qui ne comporte pas la consonne d'appui «*s*»:

> O ma charmante,
> O mon désir,
> Sachons cueillir
> L'heure charmante!

de la rime en poésie et fait ressortir les libertés que s'octroie un poète qui use de l'assonance:

> Je vous ai prouvé que la rime est un mal nécessaire dans une langue peu accentuée, la rime *suffisante* pour le moins. [...] Il ne reste à parler de l'Assonance, qui est à la mode. / [...] Nombre de chansons populaires sont instrumentées dans ce goût, avec la liberté toutefois en outre de rimer soit par à peu près, soit sans guère observer l'alternance des deux genres masculins et féminins [...] avec d'autres commodités encore («Un mot sur la rime», *ŒC II*, p. 699).

Il est intéressant de noter que Verlaine mentionne en particulier les effets d'incertitude et d'ambiguïté qui peuvent résulter de l'emploi de l'assonance, et constituent par conséquent des rimes affaiblies ou concurrencées par des échos basés sur l'allitération ou l'assonance internes:

> De la sorte, l'assonance serait, si adoptée dans la littéralité, un souci musical tout aussi gênant que la Rime, mais combien inférieure à elle en pureté, en noblesse de son! ou, si l'exemple des chansons populaires se voyait suivi par nos versificateurs, un élément de confusion, de désordre même, pour cette pauvre Poésie, qui n'existe, en somme, que par l'harmonie, quelque vie, d'ailleurs, quelque frisson qu'il importe de lui donner par une observation éclairée de ces choses intrinsèques elles-mêmes (*ŒC II*, p. 699).

Il est indiscutable que Verlaine ait travaillé à affaiblir et à miner la rime dans ses poésies: l'étude de son emploi des différents mètres nous a permis d'identifier de nombreuses occasions où la rime faible conspire avec des vers composés peu définis pour remettre en question les fondements du système métrique français.

Mais si Verlaine a condamné avec insistance les «torts» de la rime, il ne faut pas oublier qu'il a toujours défendu la nécessité de la rime ou, à défaut de l'assonance, dans la poésie française, et qu'il ne s'est jamais prononcé en faveur des vers blancs, c'est-à-dire de l'élimination complète de la rime ou de tout effet d'homophonie en fin de vers – et il l'affirme: «Rimez ou assonez, *pas de vers français sans cela*» (*ŒC II*, p. 697, nos italiques).

Par leurs titres, les deux poèmes «Vers en assonances» et «Vers sans rimes» mettent au premier plan le rôle de la rime dans la poésie de Verlaine. En lisant «Vers en assonances»:

| | |
|---|---|
| Les variations normales | F |
| De l'esprit autant que du cœur | M |
| En somme témoignent peu mal | M |
| En dépit de tel qui s'épeure, | F |
| | |
| Parlent, par contre, contre tel | M |
| Qui s'effraierait au nom du monde | F |
| Et déposent pour tel ou telle | F |
| Qui virent et dansent en rond… | M |
| | |
| Que vient faire l'hypocrisie | F |
| Avec tout son dépit amer | M |
| Pour nuire au cœur vraiment choisi, | M |
| À l'âme exquisement sincère | F |
| | |
| Qui se donne et puis se reprend | M |
| En toute bonne foi divine, | F |
| Que d'elle, se vendre et se rendre | F |
| Plus odieuse, avec son spleen, | M |
| | |
| Que la faute qu'elle dénonce, | F |
| Et qu'au fait, les glorifier | M |
| Plutôt, en outre, *hic et nunc*, | M |
| L'esprit altier et l'âme fière! | F |

(«Vers en assonances», *CH*, p. 891).

on se rend compte que Verlaine a choisi de fonder son poème, non pas sur un système d'assonances strictes, mais sur de fausses rimes. Le poète fait rimer dans toutes les strophes un vers féminin et un vers masculin. C'est un procédé interdit par les conventions traditionnelles, mais pas étranger au style de Verlaine qui l'emploie dans la structure strophique de tout un poème de *Romances sans paroles*[7].

Si Verlaine se libère de la rime pour ce qui est des vers 6 et 8 ainsi que 13 et 15, il respecte partout le principe de l'alternance des rimes masculines et féminines: le schéma répété, *FMMF MFFM* est pourtant coupé court à la fin du poème où l'on s'attendrait une autre strophe *MFFM*.

Dans «Vers sans rimes», le dernier quatrain se termine sur une rime féminine et non masculine comme l'on pourrait s'y attendre après avoir noté le schéma *FMFM* des deux premiers quatrains:

---

[7] À savoir l'«ariette oubliée, VI», *RP*, p. 194.

Le bruit de ton aiguille et celui de ma plume F
Sont le silence d'or dont on parla d'argent. M
Ah! cessons de nous plaindre, insensés que nous fûmes, F
Et travaillons tranquillement au nez des gens! M

Quant à souffrir, quant à mourir, c'est nos affaires F
Ou plutôt celles des tocs-tocs et des tics-tacs M
De la pendule en garni dont la voix sévère F
Voudrait persévérer à nous donner le trac M

De mourir le premier ou le dernier. Qu'importe, F
Si l'on doit, ô mon Dieu, se revoir à jamais? M
Qu'importe la pendule et notre vie, ô Mort? M
Ce n'est plus nous que l'ennui de tant vivre effraye! F

(«Vers sans rimes», *CH*, p. 892).

Malgré la promesse du titre, ce poème présente des rimes parfaitement régulières dans les deux premiers quatrains. C'est seulement dans le dernier quatrain que les rimes sont remplacées par des assonances. Pourtant, il est vrai que les rimes sont parfois concurrencées par des allitérations et assonances intérieures; notons en particulier les homophonies suivantes:

(v.1) Le br*ui*t de ton aig*ui*lle et cel*ui* de ma plume

(v. 4) *Et tr*avai*ll*ons *tr*anqui*ll*ement au n*ez* des gens!

(v. 5) *Quant à* so*uffrir*, *quant à* m*ourir*, c'est nos affaires

(v. 6) Ou plu*tôt* celles des *tocs-tocs* et des *tics-tacs*

(v. 9) De mourir le prem*ier* ou le dern*ier*. Qu'importe,

*

Il apparaît clairement alors que l'œuvre de Verlaine présente de nombreuses caractéristiques de la poétique des vers libres: imprévisibilité du nombre syllabique total, disposition typographique découpée, rimes faibles et assonances. Mais le poète semble prendre un soin particulier à ne pas mêler tous ces procédés dans un même poème: on notera par exemple que dans les poèmes construits sur des assonances, le nombre syllabique global est

maintenu; dans les poèmes où les vers sont disposés avec des variations de marges, la rime est au moins suffisante. Autrement dit, le poète se garde de tomber dans les vers libres proprement dits; si dans certains poèmes le sens métrique des vers est souvent remis en question, parfois même miné et sapé, Verlaine y laisse néanmoins un reste de métricité. Et malgré tous ses efforts à porter atteinte aux règles et aux conventions du système prosodique, Verlaine refuse, très curieusement, à faire le dernier pas d'entrer dans le domaine des vers libres. Dans une lettre à Gustav Kahn écrite en août 1887 dans laquelle Verlaine commente *Les Palais nomades* de ce dernier, il exprime très clairement ce qui pourrait constituer le principe fondamental de son œuvre:

> J'adore beaucoup de vos pièces et non des moins hardies [...] Cela dit, je n'en reste pas moins pour les *règles* très élastiques mais pour les règles quand même (Lettre citée dans *ŒC II*, p. 1369).

C'est le seul et véritable art poétique de Verlaine: éroder, miner, subvertir, saper, remettre en question, escamoter les règles, mais jamais les briser, jamais les oublier. Reconnaître des règles, même en les contournant ou en essayant de les bouleverser, c'est s'imposer des limites, des frontières et avant tout créer les conditions nécessaires pour la mise en valeur des *tensions*. Tous les effets d'ambiguïté, d'incertitude, d'hésitation et d'indécidabilité, que Verlaine s'attache à multiplier et à souligner dans son œuvre, ne seraient pas possibles dans un système de versification libre. Ainsi dans l'alexandrin ambivalent 6-6 x 4-4-4, la tension créée par la perception du rythme syntaxico-sémantique 4-4-4 s'évaporerait si la mesure fondamentale ne s'imposait pas en règle; de même dans les impairs longs, l'instabilité métrique résulte de la proximité des nombres syllabiques globaux et ceux des mètres établis; et enfin l'«anti-mesure» pentasyllabique ne ferait pas figure d'un élément espiègle dans un système de versification libre où le parti pris en faveur de la mesure de six syllabes n'existerait pas. Chez Verlaine:

Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve

(v. 18, «*Nevermore*», *PS*, p. 82)

et, par la même logique de supplémentarité, la liberté est dans les contraintes.

**

# 7.2 – Indécidabilité: liens avec Derrida

***c'est la loi nécessaire***
*Et dure, n'est-ce pas, les jeunes, mais la loi*

Verlaine,
v. 24-25, XVIII, *B*, p. 683.

## 7.2.1 – La «non-contradiction» et la déconstruction de la logique de l'antinomie

L'étude des mètres les plus souvent courants dans l'œuvre de Verlaine a permis d'isoler quelques caractéristiques et tendances de sa versification et de noter que la vaste majorité de ses vers sont «réguliers» et ce, dans la mesure où ils correspondent soit aux conventions prosodiques du XIXème siècle, soit aux critères de métricité établis au cours de l'œuvre. Autrement dit, le seuil de métricité est rarement franchi chez Verlaine[8].

Mais une œuvre poétique ne se distingue pratiquement jamais par son conformisme absolu aux exigences de la convention, qu'elles soient formelles ou autres. On pourrait avancer que l'intérêt et l'originalité de l'œuvre verlainienne tiennent à la mise en valeur des procédés et des effets de *subversion* ou de *questionnement* du statut métrique du vers. Ces remises en cause et valorisation des infractions aux «lois» de la convention prosodique française se prêtent aisément à une lecture derridienne et représentent un des premiers exemples au XIX$^{ème}$ siècle de la recherche délibérée dans le domaine linguistique de l'ambiguïté et de l'ambivalence, notions qui allaient dominer la critique littéraire de notre siècle.

*

L'alexandrin binaire est une structure dont l'équilibre inhérent facilite l'expression d'*oppositions* et de *contradictions*, comme on voit dans les vers

[8] *Supra*, p. 55-56.

ci-dessous où la structure 6-6 met en valeur des répétitions grammaticales et phoniques, ainsi que des oppositions sémantiques:

Tout-puissant *serviteur*, // tout-puissant *souverain*,
(v. 9, *S*, III, XIX, p. 289).

Courage de la *soif*, // courage de la *faim*
(v. 20, *É*, VIII, p. 800).

Où, *Vertu*, *vous* planez, // où, *Vice*, *tu* te vautres,
(v. 56, «Le poète a fini...», *LP*, p. 817).

En opposant dans un même vers deux mesures six-vocaliques, l'alexandrin 6-6 repose, à l'évidence, sur une *logique binaire*. Mais l'affaiblissement de la césure médiane et la création de vers rythmiquement ambivalents mettent en œuvre un processus de «déconstruction» de la binarité de l'alexandrin et mènent inévitablement au bouleversement de la logique de la contradiction ou de l'antinomie. L'équilibre binaire est ainsi remplacé dans certains vers par un autre équilibre mais beaucoup moins «antagoniste»:

De la douceur, de la douceur, de la douceur! (répétition grammaticale, sémantique, phonique)
(v. 1, «Lassitude», *PS*, p. 63).

Le tigre jaune au dos rayé s'étire et pleure. (groupe nominal, adjectival, verbal)
(v. 34, «Nocturne parisien», *PS*, p. 84).

Toute mignonne, tout aimable, et toute belle, (répétition grammaticale et phonique).
(v. 8, *BC*, IX, p. 147).

Les hémistiches du vers binaire se contaminent ici et le sens s'effrite et se disperse en trois segments qui ne s'opposent plus: l'équilibre binaire antagoniste cède le pas à un équilibre fondé sur la *similarité*. La logique de la différence, de l'opposition et de la contradiction est donc transcendée par une nouvelle logique, à savoir celle du *même*, du *commun* et de la *non-contradiction*. De même que chez Derrida les paires antinomiques

s'ensemencent et se contaminent dans un jeu de supplémentarité pour former des termes indécidables qui ne reconnaissent plus les frontières du logocentrisme binaire[9], de même ici les hémistiches de l'alexandrin binaire se dissolvent et, traversant la frontière structurale qu'était la césure médiane, se reforment en segments non-antinomiques. Précisons que la césure reste toutefois présente sous forme de trace: si elle ne s'entend plus, elle se voit toujours – c'est la césure dite «pour l'œil».

L'essentiel n'est pas tant de remplacer un équilibre binaire par un autre fondé sur un schéma ternaire, ce qui n'est ni original ni révolutionnaire dans l'histoire de la versification française, mais plutôt de valoriser la «non-contradiction» et la déconstruction des oppositions structurelles, deux phénomènes qui vont favoriser la création d'indécidabilités formelles. Il est vrai par exemple que le concept de la non-contradiction joue un rôle important dans la caractérisation freudienne du rêve, comme nous le signale Derrida (1972a, p. 273):

> Ces «mots» [les termes indécidables ou ces lieux de pivotement indéfini dans un texte] admettent dans leur jeu la contradiction et la non-contradiction [...]. Sans relève dialectique, sans relâche, ils appartiennent en quelque sorte à la fois à la conscience et à l'inconscient dont Freud nous dit qu'il est intolérant ou insensible à la contradiction. En tant qu'il dépend d'eux, qu'il s'y *plie*, le texte joue donc une *double scène*. Il opère en deux lieux absolument différents, même s'ils ne sont séparés que d'un voile, à la fois traversé et non traversé, entr'ouvert.

Dans sa tentative d'élaborer une théorie du rêve et de déterminer les raisons pour lesquelles la contradiction ne trouve pas expression dans l'écriture onirique, Freud a recours aux recherches du linguiste Karl Abel qui a noté que dans les langues primitives il est impossible d'exprimer la contradiction. Pour Abel, l'intérêt des langues primitives réside dans le nombre élevé de mots à double sens. Ceux-ci étaient nécessaires, nous dit-il, parce qu'au départ, les mots ne signifiaient pas intrinsèquement, c'est-à-dire *en eux-mêmes*: le sens d'un mot se dessinait en fait selon son rapport

---

[9] *Supra*, p. 46-49.

avec un autre mot et ce ne serait que plus tard que «[l'homme] a appris à séparer les deux termes de l'antithèse et à penser chacun des deux sans le mesurer consciemment à l'autre» (Kofman, 1984, p. 79).

Abel attribue donc la double entente inhérente à la langue à une «déficience» (Kofman, 1984, p. 80) qui sera meublée par le progrès de la raison humaine. Si cette première période est ainsi nécessairement dépassée pour ce qui est des langues primitives, ce ne serait pas le cas pour l'écriture onirique qui, elle, comme la poésie, n'a pas comme but primaire le souci de se faire entendre ou autrement dit de présenter un discours rigoureusement logique. C'est cet aspect de l'écriture onirique, telle qu'elle est vue par Freud, que souligne Sarah Kofman (1984, p. 80-81) dans la citation suivante:

> L'écriture [onirique] ne parle pas, les mots qui y figurent jouent autant par leur configuration et par leur sonorité que par leur sens, sont traités par le rêve comme des choses. Si les éléments du rêve peuvent «signifier» eux-mêmes ou leur contraire, c'est bien parce qu'ils ne veulent rien dire: ils mettent en scène, présentent des conflits de forces.

Freud verra ainsi dans les termes à double sens l'essence même de l'écriture onirique. C'est «un moyen pour l'inconscient d'exprimer une *double détermination*, une *ambivalence*, un *conflit indépassable*» (Kofman, 1984, p. 81). Et ce n'est pas seulement dans l'écriture onirique que l'inconscient aurait un rôle à jouer. Il fait irruption également de manière sporadique dans l'emploi conscient de la langue, phénomène représenté par le *lapsus* dont la portée est très bien expliquée par Christian Roche:

> Ce qu'on découvre, avec le lapsus, c'est qu'au fond, *tout discours a un double sens, est équivoque*, veut dire autre chose que ce qu'il dit, tout simplement parce que le désir fait échouer la parole et échoue lui-même à parler clairement[10].

Autrement dit, la parole, voulant partout exprimer un *sens* particulier et imposer l'*ordre*, serait une force anti-pulsionnelle; elle tente de contrer l'expression des désirs inconscients et d'éviter l'*anarchie du non-sens*.

---

[10] Christian Roche, «Langage et inconscient», dans *Le Langage*, Bordas, 1993, p. 63-68, (p. 64), nos italiques.

Toutefois, elle ne peut empêcher que le voile séparant la conscience et l'inconscient soit sporadiquement percé et que les impulsions inconscientes de l'homme s'expriment bon gré mal gré à travers le langage qui serait donc de nature nécessairement double et équivoque:

> Ainsi la double détermination de la langue peut être interprétée ou bien comme moment d'une démarche dialectique se développant dans le sens de l'univocité rationnelle, refoulant et relevant toute ambiguïté, toute polysémie; ou bien comme condition de possibilité du jeu, du *glissement de sens indéfini*, de *l'indécidabilité*, «reste» infantile, «oriental» qui met en jeu le sérieux du travail. Marque indélébile du désir. Dans ce cas, la première interprétation peut être lue comme une rationalisation, qui vise à relever le désir lui-même, qui sert de force de contre-investissement du désir (Kofman, 1984, p. 83).

Ce serait ainsi par rapport à l'inconscient et à l'écriture onirique que Derrida définit ses termes «indécidables», – mots à double détermination qui se construisent, selon la citation ci-dessus, sur les idées du conflit indépassable et de la non-contradiction.

> La différence en général est déjà la contradiction *en soi*. En ne se laissant plus subsumer simplement sous la généralité de la contradiction *logique*, la différance [...] permet de tenir un compte différenciant des modes hétérogènes de la conflictualité ou, si l'on veut, des contradictions. [...] «L'indécidable», qui n'est pas la contradiction dans la forme hégélienne de la contradiction, situe, en un sens rigoureusement freudien, l'*inconscient* de l'opposition philosophique, l'inconscient insensible à la contradiction en tant qu'elle appartient à la logique de la parole, du discours, de la conscience, de la présence, de la vérité, *etc* ( Derrida, 1972b, p. 60, n. 6; Cité également par Kofman, 1984, p. 84-85).

Les recherches prosodiques de Verlaine présentent ainsi un certain nombre de liens avec la théorie de Derrida: ce n'est pas tant le sens des vers qui importe que «le glissement de sens indéfini» qu'ils renferment, le glissement vers l'anarchie du non-sens, représenté admirablement dans le vers suivant:

> Peut-être bien, sans doute, et quoique, et puisque, en somme,
>
> (v. 41, «À Fernand Langlois», *A*, p. 430).

La structure de l'alexandrin binaire s'exerce généralement une sorte de «contrôle» contre les indécidabilités de sens, mais de même que la césure

reste présente comme trace dans tout vers de douze syllabes et que l'inconscient fait irruption parfois dans la conscience parlante, de même l'indécidabilité atteint le niveau formel et structural de l'alexandrin et du vers verlainien en général. La poésie et plus particulièrement celle de Verlaine a ceci en commun avec l'écriture onirique: c'est qu'elle ne s'occupe que secondairement de l'expression logique des faits. Selon la technique de la «méprise», les mots sont choisis non seulement en fonction de leur sens, mais également et parfois prioritairement en raison de leur «non-sens», c'est-à-dire en raison de leurs qualités viscérales: les sonorités, l'orthographe, leur aspect exotique et «étrange».

**

### 7.2.2 – «Notre époque n'est plus celle du père Hugo»[11]: la remise en question des lois de la convention

On pourrait dire que la méprise verlainienne n'est pas uniquement une affaire de sens: elle s'applique également au niveau structural des vers où le poète choisit à dessein des formes «impropres» qui tendent à remettre en question les fondements de la tradition prosodique française. Par exemple, nous avons déjà eu l'occasion de noter l'effet perturbateur de l'anti-mesure «espiègle», c'est-à-dire la mesure de cinq syllabes ainsi que les incertitudes créées par l'emploi des formes intermédiaires et non-codifiées, en particulier les impairs. En parlant de la méprise verlainienne, on est souvent tenté d'exagérer la réalité et de dire par exemple qu'au niveau sémantique les mots sont choisis *uniquement* en raison de leurs sonorités[12]. De même, en ce qui concerne les structures, il est très facile de suggérer que le poète se libère franchement et complètement des «lois» métriques et prosodiques

[11] v. 7, «À Raoul Ponchon», *I*, p. 946.

[12] Voir dans notre analyse du poème «Art poétique» la discussion à propos du choix des mots de Verlaine qui ne seraient que des notes de musique. *Infra*, p. 235 et svt.

traditionnelles. Dans les deux cas, il faut reconnaître que la situation est plus complexe: si le critère sémantique continue à être le plus important dans le choix des mots, les sonorités, elles aussi, y joue un rôle. Le mot «juste» est peut-être écarté en faveur du mot légèrement impropre, mais il n'est pas vrai de dire que le sens a été complètement sacrifié. Pareillement, la création d'ambivalences et d'ambiguïtés au niveau formel et structural n'implique pas la révocation totale des lois traditionnelles: en fait, comme nous avons pu noté au cours de cette deuxième section, Verlaine s'acharne à tenir aux «restes», aux «vestiges» ou aux «traces», comme le dirait Derrida, des anciennes lois.

En multipliant dans son vers les effets de déséquilibre et de confusion, Verlaine rejette du moins partiellement la *stabilité* du familier, le *réconfort* du connu, la *sécurité* de ce que Freud appellera le «*Heimlich*» pour faire face à l'insécurité, mais aussi à l'aventure et aux défis de l'«*Unheimlich*». Ces deux termes allemands empruntés à la psychanalyse freudienne s'avèrent très utiles dans la description de la prosodie verlainienne. Freud nous en fournit les définitions suivantes dans son ouvrage *Das Unheimliche*:

*Heimlich*:

Faisant partie de la maison, pas étranger, familier, apprivoisé, intime, confidentiel, ce qui rappelle le foyer, *etc.*
Rappelant l'intimité, la familiarité du foyer; éveillant un sentiment de bien-être paisible, *etc.*, de repos confortable et de sûre protection comme celle qu'offre la maison confortable et enclose.
Secret, tenu caché.

*Unheimlich*:

Faisant naître une terreur pénible, angoissante, inquiètement étrange.
On appelle «*unheimlich*» tout ce qui devrait rester secret, caché et qui se manifeste[13].

C'est la sécurité et la familiarité de l'alexandrin, tel qu'il s'emploie dans

[13] Freud cité par Kofman, (1984, p. 11).

l'œuvre du «père[14]», Victor Hugo, qui constituent le *Heimlich* pour le poète moderne de la deuxième moitié du XIX$^{ème}$ siècle. Affranchi de la plupart des contraintes traditionnelles, le vers verlainien provoque toutefois un sentiment d'«*Unheimlichkeit*» ou d'«inquiétante étrangeté», tant sa structure déséquilibrée et instable est loin de l'exemple du «père», tant il semble se définir par ce que le vers hugolien n'est *pas*. C'est un vers qui se défait non seulement de la structure *familière* de son ancêtre, mais aussi ce que l'on pourrait appeler la structure *familiale*. C'est un vers qui «tue le père», un vers «parricide», sans «ancêtre», ce que nous avons déjà appelé un vers *orphelin*[15].

La sécurité, l'«intimité» et la familiarité du *Heimlich* sont donc étroitement liées à la nature *binaire* et *équilibrée* de l'alexandrin et du vers français en général. Le *Heimlich*, c'est le vers du «père», soit, mais c'est aussi le vers «pair» dont la caractéristique essentielle est un équilibre naturel ou inhérent. Dans une telle optique, l'abandon du *Heimlich* et l'adoption subséquente de l'*Unheimliche* implique le rejet du vers pair en faveur du vers *im*pair ou des vers impairs pour qui l'équilibre syllabique interne est totalement impossible dans l'optique binaire, même parfois ternaire. De façon plus générale encore, l'*Unheimliche* représenterait de tout vers de structure délibérément ou immanquablement déséquilibrée.

*

La pression énorme exercée dans la versification française en faveur de la césure médiane dans un vers de douze syllabes ne peut être effacée, même dans les cas où le rôle structural de la césure est quasiment inexistant. Par

---

[14] C'est le nom qu'on emploie souvent pour parler de Victor Hugo. Verlaine s'en sert dans le poème «Conseils», *I*, p. 910 au v. 6: «Poète vrai comme le père Hugo» et encore dans le poème «À Raoul Ponchon», *I*, p. 946 au v. 7: «Notre époque n'est plus celle du père Hugo».

[15] Derrida, en remplaçant la notion de «livre» par celle de «texte» est amené à faire une comparaison du même ordre entre l'écriture et le meurtre du père: «La spécificité du texte comme écriture réside dans l'effacement du nom propre, dans l'absence de paternité: l'écriture est toujours déjà orpheline, toujours déjà parricide». Cité par Sarah Kofman, «Un philosophe "*unheimlich*"» dans 1984, p. 15.

conséquent, on ne peut jamais dire que la césure est totalement absente du vers; elle y subsiste sous forme de trace ou autrement dit en tant que rappel et nostalgie de la «loi». De même que l'alexandrin hugolien se contamine «du dangereux dehors, du poison» (Kofman, 1984, p. 19) qu'est le vers déséquilibré, celui-ci ne peut se définir sans référence au vers équilibré et privilégié par la tradition, c'est-à-dire sans référence à la loi: c'est la logique de la supplémentarité:

> Le supplément s'ajouterait [...] à une présence pleine, autosuffisante, venant du dehors comme un mal [...]. Étrange structure du supplément qui produit à retardement ce à quoi il est censé ajouter. Ce qui semble en marge du corps propre, en bas ou rejeté à la fin, et qui ouvre sur le dehors, est parfois plus important que le texte dit principal (Kofman, 1984, p. 17).

Ainsi rôles se renversent et les opposés s'ensemencent réciproquement: le marginal devient central, l'*Unheimliche* devient *Heimlich*, la subversion de la loi nous ramène à la loi elle-même, et *vice-versa.* C'est la nature même de l'indécidabilité:

> L'indécidable est par excellence *unheimlich*: atopique, sans foyer ni patrie, ne revenant jamais au père. De plus *Heimlich* est lui-même un de ces termes indécidables «un mot dont le sens se développe vers une ambivalence jusqu'à ce qu'enfin il se rencontre avec son contraire (Kofmann, 1984, qui cite Derrida, p. 85-86).

Avec l'effacement des limites impliqué par la rencontre et la contamination réciproque du *Heimlich* et de l'*Unheimliche*, le nouveau vers verlainien devient un *pharmakos*, lui aussi de caractère indécidable. Le *pharmakos* platonicien, c'est l'empoisonneur, le refoulé qui est sacrifié pour le bien de la cité, du *polis* grec.

> On a comparé le personnage du *pharmakos* à un bouc émissaire. Le *mal* et le *dehors*, l'expulsion du mal, son exclusion hors du corps (et hors) de la cité, telles sont les deux significations majeures du personnage (Derrida, 1972a, p. 162).

Le *pharmakos* était «l'homme le plus laid de tous [qui fut expulsé] afin de purifier la cité [et agit comme] remède aux souffrances de la cité». Il «[devient] le représentant de la menace ou de l'agression extérieure»

(Derrida, 1972a, p. 165). De même que les vers indécidables compliquent la distinction entre vers métriques et amétriques, le *pharmakos*, comme le note Derrida (p. 166), brouille les limites entre le dehors et le dedans, entre l'extérieur et l'intérieur:

> Le représentant représente sans doute l'altérité du mal qui vient affecter et infecter le dedans, y faisant imprévisiblement irruption. Mais le représentant de l'extérieur n'en est pas moins *constitué*, régulièrement mis en place par la communauté, choisi, si l'on peut dire, dans son sein, entretenu, nourri par elle, *etc.*

Même s'il représente la menace extérieure, le *pharmakos* ne fait pas moins partie intégrante de la cité. Dans une certaine mesure, le personnage du *pharmakos* vient à représenter l'unité au sens freudien: il symbolise «la réduction de l'étrange au connu, le retour du refoulé dans sa patrie» (Kofman, 1984, p. 87). De même, chez Verlaine on assiste au retour du vers orphelin, du vers refoulé, au sein de la tradition, c'est-à-dire dans la patrie. Le vers orphelin, même s'il n'affiche pas les caractéristiques du vers métrique, est présente tout de même dans l'œuvre poétique et prend place à la suite des autres vers sur la page. Il représente l'entre-deux du vers et du non-vers et sert d'intermédiaire entre l'équilibre et le déséquilibre; il figure le «bougé des limites assurées» (Kofman, 1984, p. 55) qui inquiète et produit le sentiment d'*Unheimlichkeit*:

> L'*Unheimlichkeit* serait une catégorie d'angoissant: quelque chose de refoulé (le *un* de *Unheimlichkeit* étant la marque du refoulement), même s'il n'est pas angoissant à l'origine, produit, lorsqu'il se manifeste à nouveau, un effet d'inquiétante étrangeté. L'*Unheimliche* est un genre d'*Heimliche*, car «cet *Unheimliche* n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais plutôt quelque chose de toujours familier à la vie psychique et que le processus du refoulement seul a rendu autre» (Kofman, 1984, p. 86).

Pareillement, le «*im*» de *impair* marque le refoulement et la non-codification des vers impairs de la tradition poétique française. Il figure non seulement le rejet partiel du «pair», mais également celui du «Père» (lisons Hugo) et la remise en cause de la Loi, à savoir celle de la contradiction. Les vers indécidables constituent donc l'*Unheimlich*, en ce

qu'ils représentent la menace extérieure du déséquilibre et la non-binarité structurale; mais dans la mesure où ils sont refoulés, «secrets et tenus cachés» comme le dit Freud dans sa définition, ils font également partie du *Heimlich*.

Le jeu prosodique de Verlaine ne figure pas alors simplement dans le rejet de la tradition, de la Loi, du Père, mais apparaît aussi dans la façon dont le poète mine les conventions tout en les maintenant sous forme de traces – projet résumé dans la formule: «c'est le loi nécessaire / Et dure, n'est-ce pas les jeunes, mais la loi» (v. 24-25, XVIII, *B*, p. 683).

***

# SECTION 3: DU VERS AU POÈME

## 8. – Indécidabilité: microstructures et macrostructures

*Pas un vers: des vers*

Benoît de Cornulier,
*Art poëtique*, 1996, p. 21.

Le vers peut être envisagé sous une double optique: c'est à la fois une «hyperstructure» où se superposent diverses couches – la métrique, la syntaxique, la phonique, la sémantique – et, comme nous le représentons ci-dessous, une «microstructure» enchâssée dans un *système* de «macrostructures» qui vont s'élargissant à l'infini.

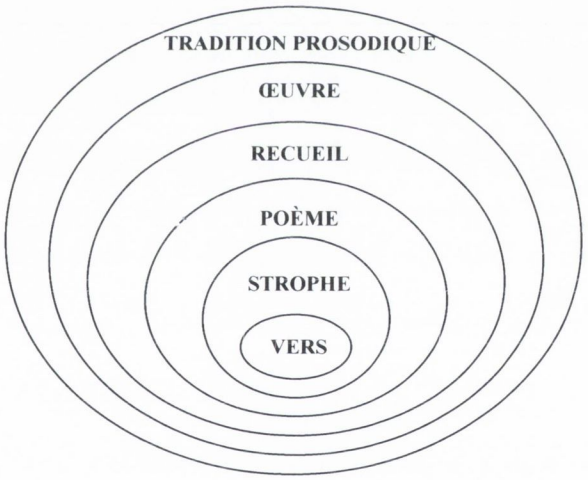



**Fig. 3.1: le vers: enchâssé dans un système de macrostructures**

Ce système macrostructural fournit un *contexte* par rapport auquel le vers se définit non seulement métriquement, mais également sémantiquement. Il y a ainsi des vers dont le sens change radicalement selon qu'on les considère comme faits isolés (microstructures) ou comme éléments d'une macrostructure plus grande. Considérons à titre d'exemple le troisième vers de la strophe suivante:

Tu m'as donné, non point à tort,
Mais certe avec juste raison,
Ce surnom d'Infernal, c'est fort
Bien: n'as-tu pas toujours raison?

(v. 1-4, V, *DL*, p. 832).

Hors contexte, le troisième vers laisse penser que le «fort» en position de rime est un adjectif qualifiant le substantif «surnom». Ce n'est qu'en abordant le vers suivant, c'est-à-dire en replaçant le troisième vers dans son contexte que le lecteur se rend compte que son interprétation est erronée. Le mot «fort» n'est pas un adjectif: il fait partie de l'expression «fort bien» où il joue le rôle d'adverbe d'intensité.

On notera également que, hors contexte, le vers semble être formellement clos ou fermé: l'incomplétude sémantique et grammaticale et l'attente de son étoffement, effets normalement associés à l'emploi de l'enjambement, n'apparaissent pas ici. En fait, le seul indice qui puisse suggérer une expression enjambée est l'absence de tout signe de ponctuation en fin de vers – détail qui échappera pourtant à bien des lecteurs familiers de la poésie du XX$^{ème}$ siècle, où la ponctuation est communément absente[1]. On comparera avec profit cette situation à celle qui se présente dans la strophe suivante où les premier et troisième vers, sémantiquement et grammaticalement *ouverts*, appellent sensiblement les deuxième et quatrième vers:

«Le soleil qui monte commence
À brûler. La terre a frémi.
Soudain une clameur immense
A retenti. C'est l'ennemi!

(v. 81-84, «Les Loups», *JN*, p. 361).

Il faut distinguer ces vers où l'ambiguïté sémantique notée est *provisoire* et se dissipe aussitôt que le lecteur découvre qu'il a affaire à une

[1] Rappelons la célèbre phrase d'Apollinaire, citée par Henri Scepi dans son édition d'*Alcools*, Gallimard, coll. Texte et dossier, 1999 / 1920, p. 62: «Pour ce qui concerne la ponctuation, je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet; le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre».

expression enjambée, et ceux qui, mêmes lus en contexte, présentent des problèmes d'interprétation impossibles à résoudre. Considérons les deux vers suivants en italiques:

C'est l'heure précieuse, elle est unique, elle est
Angélique. Tantôt l'avez-vous pressentie?
Avez-vous comme su – moi je l'ai – qu'il fallait

*Peut-être bien, sans doute, et quoique, et puisque, en somme,*
Éprouvant tant d'estime et combien de pitié,
Laisser monter en nous, fleur suprême de l'homme
Franchement, largement, simplement, l'Amitié.

(v. 34-40, «À Fernand Langlois», *A*, p. 430, nos italiques).

MOI

Mieux depuis que t'es là.

TOI

Zut avec ton banal,
Ton vulgaire «depuis que t'es là»!

MOI

C'est que, c'est que...

TOI

*C'est que, c'est que, tu m'as l'air... c'est que... Zut! avecque*
Tes boniments toujours les mêmes.

MOI

C'est mon cœur
Qui parle. Ô oui! Toi pas là, je meurs de langueur.

(v. 10-14, IV, *DL*, p. 829, nos italiques).

Quoique cité dans son contexte (métrique et sémantique) immédiat, le premier vers en italiques ci-dessus refuse qu'on lui trouve ne serait-ce qu'un seul sens intelligible, tant il s'empêtre dans des locutions adverbiales et qualificatives. Il ne s'agit plus ici, comme dans le cas de l'ambiguïté lexicale, de choisir entre deux ou plusieurs options sémantiques rivales, toutes bien définies; au contraire, nous nous trouvons ici en pleine indécidabilité sémantique où précisément les options manquent ou ne se présentent pas. S'il est vrai que le premier hémistiche «Peut-être bien, sans

doute» se laisse facilement interpréter comme la continuation sémantique du vers précédent, il faut admettre que dans le deuxième hémistiche la situation est tout autre: le sens, ne pouvant s'accrocher à aucun signe linguistique en particulier, est reporté et différé. Le deuxième hémistiche, qui ne contient ni substantif, ni verbe et ne présente que des termes à sens instable et fluide. Les vers de ce type, tout en présentant des faits de langage, restent quasiment inintelligibles, même pris dans leur contexte.

Même situation dans le deuxième vers «C'est que, c'est que, tu m'as l'air… c'est que… Zut! avecque» où les avancées et les reculs sémantiques s'annulent mutuellement et n'arrivent à exprimer que l'exaspération du poète. Nous avons ici non pas l'expression d'un sens particulier, mais de nombreuses tentatives d'expression dont aucune n'aboutit. Le vers reflète ainsi les hésitations et l'incertitude d'un sens jamais vraiment formulé dans la tête du «TOI» parlant. À la différence du premier vers considéré qui est un alexandrin 6-6, l'indécidabilité sémantique atteint ici la structure formelle du vers même. Non seulement une coupe septième semble-t-elle inévitable, mais de plus on voit le poète finir son vers sur un «*e*» masculin qui doit se prononcer pour maintenir la rime avec le «que» du vers précédent. Le rythme heurté exprime ainsi non seulement l'exaspération du «TOI» qui n'arrive pas à formuler sa pensée dans un cadre syntaxique syntaxe intelligible, mais en plus l'agacement du poète qui se voit obligé de trouver une rime d'écho appropriée pour «que». Le statut du «*e*» final n'est pas clair non plus: si on ne le prononce pas, la rime est fausse et la marque de fin de vers, déjà remise en question par l'emploi de la stichomythie, en est d'autant plus brouillée; si, par contre, on le prononce, le vers compte alors treize voyelles métriques et ressort comme faux ou a-métrique, puisque cité dans le contexte de vers de douze syllabes.

*

Non seulement le contexte est-il impuissant à résoudre certaines indécidabilités au niveau microstructurel, mais il peut lui même engendrer des problèmes d'interprétation insolubles, tant au niveau sémantique que prosodique. L'indécidabilité s'étend alors au niveau des macrostructures, comme le montre la strophe suivante tirée du recueil *Bonheur*:

> Et puis, c'est l'unité désirable et suprême.
> On vit simple, comme on naît simple, comme on aime
> Quand on aime vraiment fort, et comme on hait
> Et comme l'on pardonne, au bout, lorsque l'on est
> Purement, nettement simple et l'on meurt de même,
> Comme on naît, comme on vit, comme on hait, comme on aime!
>
> (v. 72-76, XVIII, *B*, p. 684).

Les deux premiers vers promettent une distribution sémantique linéaire et logique, mais c'est une promesse vite rompue: dès le troisième vers, le sens commence à se dissiper et à se disséminer. Dans les vers suivants, la succession de conjonctions et de propositions apparemment discontinues, mène à la production d'un non-sens troublant et illogique. Notons en particulier que le dernier vers, en nous ramenant sémantiquement au deuxième vers, nous donne le sentiment d'être pris dans un cercle vicieux, où tout progrès sémantique est illusoire.

Qu'un poème tout entier puisse se fonder sur un glissement et sur une évaporation de sens similaires, nous le voyons dans «À Clymène», cité ci-dessous[2]:

> Mystiques barcarolles,
> Romances sans paroles,
> Chère, puisque tes yeux,
> Couleur des cieux,
>
> Puisque ta voix, étrange
> Vision qui dérange
> Et trouble l'horizon
> De ma raison,
>
> Puisque l'arome insigne

[2] Voir également notre étude ponctuelle, *infra*, p. 290-303.

De ta pâleur de cygne,
Et puisque la candeur
    De ton odeur,

Ah! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbes d'anges défunts,
    Tons et parfums,

A, sur d'almes cadences,
En ses correspondances
Induit mon cœur subtil,
    Ainsi soit-il!

(«À Clymène», *FG*, p. 116).

Ce poème, qui débouche sur une proposition principale, tellement attendue après une suite de subordonnées, a pu servir de modèle à d'autres poèmes verlainiens où la chute constitue, elle aussi, sinon une contradiction, du moins une remise en question des propos précédemment énoncés. Nombreux sont les exemples où Verlaine mine le contenu sémantique d'un poème entier en ménageant dans le dernier vers des effets de suspension grammaticale / sémantique, ou en y employant des interrogations, des propositions incises ainsi que des avancées et des reculs sémantiques déroutants:

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, *on veut croire*.

(v. 25-28, «Charleroi», *RP*, p. 197, nos italiques).

Dehors le vent hurle sans trêve,
Le soir descend insidieux…
Ah! si ce sont des mains de rêve,
*Tant mieux, – ou tant pis, – ou tant mieux!*

(v. 45-48, «Mains», *P*, p. 518, nos italiques).

Alors seront effacées
À vos yeux inoffensés,
Avec mes torts confessés,
*Ces lignes si peu pensées*.

(v. 29-32, XXVI, *B*, p. 694, nos italiques).

... Et je me réveillai de ce colloque.
*Hélas! C'était un rêve (un rêve ou bien quoi?) ce colloque.*

(v. 17-18, V, *O*, p. 767, nos italiques).

Va donc crâner!
Mais assez – t'es mignon – de mines furieuses.
Embrasse... *Et causons de choses plus sérieuses.*

(v. 34-36, IV, *DL*, p. 829, nos italiques).

Et si j'avais l'verbe superbe
*(Et l'assonanc'!) je dirais...*

(v. 7-8, XLVIII, *I*, p. 945, nos italiques).

Dans chaque cas, nous avons, au niveau sémantique, une opposition entre l'attente du lecteur, attente d'ailleurs préparée et conditionnée par le texte lui-même, et la réalité décevante présentée par la chute du poème. C'est ce conflit qui mine le contenu sémantique du poème et provoque un sentiment de confusion chez le lecteur qui s'interroge sur les raisons qui poussent le poète à saper et déstabiliser ses propres expressions.

Que l'indécidabilité puisse se généraliser et s'étendre au niveau macrostructural du poème entier est aussi confirmé et souligné par la subversion des formes fixes et des agencements de rimes – deux phénomènes dont nous traiterons plus loin dans le cadre de l'étude des poèmes «Mon Rêve familier», «La cathédrale...», «Pour E...» et «Dernier Espoir» (*infra*, p. 235-250 et p. 317-336). Pour l'instant, considérons le cas de la sixième ariette de *Romances sans paroles* où le poète, en proposant contre la règle des rimes mixtes[3], réussit à remettre en question l'unité strophique. L'effet est renforcé dans les dernières strophes où les rimes proprement dites font place à des assonances:

Fût-on philosophe ou grigou,
Car tant d'or s'y révèle en bosse
Que ce luxe insolent bafoue
Tout le papier de Monsieur Los!

[3] C'est à dire des «rimes» entre un mot à désinence masculine et un mot à désinence féminine.

Arrière, robin crotté! place,
Petit courtaud, petit abbé,
Petit poète jamais las
De la rime non attrapée!…

Voici que la nuit vraie arrive…
Cependant jamais fatigué
D'être inattentif et naïf,
François-les-bas-bleus s'en égaie.

(v. 21-32, VI, *RP*, p. 194).

Ainsi des vers, très clairement structurés du point de vue microstructural, une fois présentés ou établis dans un contexte d'indécidabilité macrostructurale, présentent à leur tour des problèmes insolubles.

On pourrait même suggérer que la poésie métrique, en tant que genre, soit «prédisposée» ou «préprogrammée» à présenter des ambiguïtés et des indécidabilités. D'une part parce que la lecture de la prose est une activité beaucoup plus «paresseuse» en ce sens que la poésie métrique exige non seulement la récupération d'un sens, mais également une soumission à des conventions prosodiques; autrement dit, par rapport à la prose, il y a pour un lecteur de poème plus de «décisions» ou de «choix» à faire: quel termes accentuer, comment interpréter telle alliance de mots-rimes ou le choix de telle forme fixe?

D'autre part, comme le dit Clive Scott, le lecteur de poésie doit faire preuve de plus de «tolérance» et de «patience» que le lecteur de prose, vu les licences syntaxiques permises en poésie (par exemple inversion, enjambement, même anacoluthe) et l'effet de suspension sémantique qui résulte de la prioritisation de certaines exigences prosodiques aux dépens de la syntaxe[4]. Si le lecteur accepte de tolérer par exemple la succession de vers déjà citée de *Bonheur* (*supra*, p. 221), on pourrait douter qu'il montre pareille indulgence si cette même suite apparaissait sous forme de prose:

*Et puis, c'est l'unité désirable et suprême. On vit simple, comme on naît simple, comme on aime quand on aime vraiment fort, et comme on hait et comme l'on pardonne, au*

[4] À ce sujet, on consultera avec profit Scott, 1998, p. 57-65, soit la section «Structural Properties of the Regular Line».

*bout, lorsque l'on est purement, nettement simple et l'on meurt de même, comme on naît, comme on vit, comme on hait, comme on aime!*

La longueur de la deuxième phrase ainsi que l'effet suspensif de ses nombreux retours en arrière ne sont tolérables en poésie que parce que la structure métrique et la disposition typographique des vers fournissent au lecteur des repos temporaires. La césure (point de repère interne), la fin de mesure globale (repos externe) et la chute de strophe (fin d'unité macrostructurale) priment sur le sens et l'organisation syntaxique. D'où il ressort que la préoccupation du lecteur de poésie est d'abord formelle et que les exigences sémantiques sont reléguées au second plan.

C'est précisément ce report de sens qui est au cœur de l'indécidabilité et qui est renforcé, selon Scott (1998, p. 57-60), par l'autonomie accrue du vers par rapport à l'unité syntaxique en prose. De par sa disposition typographique isolante et la prioritisation des exigences prosodiques, le vers permet une certaine séparation ou une «mise en suspension» de faits syntaxiques normalement associés en prose et confère ainsi aux mots une «mobilité», fluidité ou imprécision sémantique. Pour citer Scott (p. 58) encore:

One should add, of course, that the relatively greater independence and suspendedness of syntactical elements endows parts of speech with a much wider sphere of influence; their expressivity / modality is disseminated across stanzas, if not poems, and the stanza becomes something much more akin to a gathering of syntactic impulses and modalities organized by verse-structure, than to an unfolding syntactic structure which fits (is made to fit) verse-structure.

Verlaine, sans doute plus que tous ses devanciers, amplifie et profite de la suspension innée du propos poétique: au lieu de réduire la part d'imprécision sémantique du vers en compensant l'autonomie syntaxique et grammaticale par une *autosuffisance sémantique*, il rend au contraire le vers presque entièrement dépendant de son contexte sémantique. C'est encore une «tactique dilatoire» dans le processus de récupération sémantique: il faut à tout moment se référer au contexte afin de trouver au

vers un sens logique ou intelligible, comme le montre tout particulièrement les vers suivants en italique:

> Leurs beaux ébats sont grands et gais. Pas de ces crises:
> *Vapeurs, nerfs. Non, des jeux courageux, puis d'heureux*
> Bras las autour du cou, pour de moins langoureux
>
> (v. 29-31, «Ces passions…», *P*, p. 521).

> L'arthrite et moi, dans cette affaire,
> *Pour, cher Docteur, hâter, normal,*
> Mon rétablissement thermal.
>
> (v. 12-14, «Au Docteur Guilland», *D*, p. 569).

Nous sommes bien loin ici de la poésie classique ou même romantique qui pour la plupart se constitue de ce que nous avons appelé *des vers d'addition à sens intégral*, c'est-à-dire vers qui ajoutent un sens complet au texte et n'appellent pas forcément un secours contextuel (*supra*, p. 40). À titre d'exemple, nous choisissons au hasard quelques vers du recueil hugolien *Châtiments*:

> L'église du bon Dieu n'est que votre buvette.
> Vous offrez l'alliance à tous les inhumains.
> On trouvera du sang au fond de la cuvette
> Si jamais, par hasard, vous vous lavez les mains.
>
> (v. 85-88, «À des journalistes de robe courte», *Châtiments*, p. 535).

*

En différant le sens, sinon indéfiniment, du moins jusqu'au dernier moment, Verlaine essaye de réorienter, voire déplacer l'attention du lecteur. Il apparaît ainsi que ce n'est pas le message, mais la *suspension* du message qui constitue l'intérêt principal de bon nombre de ses poèmes. C'est un projet qui annonce la prioritisation symboliste de la forme aux dépens du fond et anticipe les mots célèbres de Mallarmé en '91, préconisant la «suggestion» plutôt que la précision:

> Je pense qu'il faut […] qu'il n'y ait qu'allusion. […] *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*,

voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole[5].

Mais si le symbole, souvent hermétique et indéchiffrable, est au centre de la poétique mallarméenne, il est rélégué aux marges dans l'œuvre verlainienne. Le travail de devinette auquel Mallarmé oblige le lecteur présuppose qu'il y ait un (ou des) sens à découvrir et que l'idée, même si elle est difficile à atteindre, existe en filigrane sous le texte. C'est l'avis qu'exprime aussi Jean Moréas dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886:

> La poésie symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi[6].

Comme l'écrivait Mallarmé à Degas: «Ce n'est pas avec des idées qu'on fait des sonnets, [...] c'est avec des mots»[7] et il aurait pu citer en exemple l'œuvre de Verlaine. Le projet de Verlaine n'est pas tant de communiquer un certain sens, que d'explorer tous les moyens de nuancer le sens par de légères modifications et reformulations. Parfois l'exercice est des plus évidents – on assiste alors à l'accumulation simple de termes similaires ou à de multiples retours en arrière sémantiques:

> Franchement, largement, simplement, l'Amitié.
>
> (v. 37-40, «À Fernand Langlois», *A*, p. 430).

> Quelle qu'elle puisse être, ou doive, ou le paraisse.
>
> (v. 14, «Goûts royaux», *P*, p. 534)

> J'y suis, j'y vis. «Non, j'y végète», on rectifie;
> On se trompe. J'y vis dans le strict de la vie.
>
> (v. 9-10, X, *B*, p. 668).

Dans les vers de ce type, le sens, loin de se concentrer dans un (ou plusieurs) terme(s) précis, se dissémine et se disperse à travers le vers dans

---

5 Dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, 1891, rééd. Thot, 1982, p. 60.
6 Jean Moréas, cité par Bernard Marchal, dans *Lire le symbolisme*, Dunod, 1993, p. 136-137.
7 Cité selon Marchal, 1993, p. 28.

un jeu qui fait ressortir l'ambiguïté fondamentale du langage. Les idées ne se présentent pas sous forme d'une suite logique; au contraire, elles sont «étirées» jusqu'à ce qu'apparaisse toute la gamme de leurs nuances. On pourrait imaginer que les mots du vers «réfractent» l'idée en de nombreux faisceaux qui se mélangent les uns les autres. Le lien avec la poétique symboliste est clair à en juger les propos suivants de Mallarmé:

> Ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui sont déjà assez eux pour en plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme[8].

Ainsi ce n'est pas l'idée qui est exprimée, mais ses réverbérations; ce n'est pas l'objet qui est recherché, mais ses ondulations, ses reflets. D'où le grand nombre d'adjectifs, d'adverbes et d'expressions qualificatives dans la poésie de Verlaine: ces mots sont les outils qui permettent de traduire les modulations et les modifications sémantiques. C'est aussi pourquoi les propositions secondaires et dépendantes dans un poème comme «À Clymène» constituent un enjeu principal. Dans une démarche qui pourrait être qualifiée d'impressionniste, la clarté et la précision sont immolées sur l'autel de l'ambiguïté et de l'indécision voulue. C'est dans une telle optique que s'explique la technique verlainienne de la «méprise», c'est-à-dire le choix conscient et délibéré du mot légèrement impropre et le rejet du mot juste. Présentée et décrite dans «Art poétique», la technique est également soulignée dans la préface à la deuxième édition des *Poèmes saturniens*:

> [...] le mot propre évité des fois à dessein ou presque. En même temps la pensée triste et voulue telle ou crue voulue telle. La sincérité, et, à ses fins, l'impression du moment suivie à la lettre sont ma règle préférée aujourd'hui. Je dis préférée, car rien d'absolu. Tout vraiment est, doit être nuance («Critique des *Poèmes saturniens*», *ŒC II*, p. 1072).

Cela revient, pour paraphraser les huitième et neuvième vers d'«Art poétique», à jeter un voile d'indécision sur une idée, elle-même, précise: le

---

[8] Lettre de Mallarmé à Coppée du 5 décembre 1866. Cité par Guy Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Nizet, 1994, p. 90.

mot est souvent choisi plus en raison de sa sonorité, de sa couleur, que de son sens, et ceci étant, la nécessité d'un fil conducteur sémantique et logique n'apparaît que comme une préoccupation secondaire du poète. C'est plutôt le côté viscéral du langage qui est exploré, ce qui explique en partie la recherche des propriétés musicales des mots dans sa poésie. Et en se donnant pour but de mettre en valeur la virtualité musicale de la poésie, l'art verlainien correspond assez étroitement à un des principes fondamentaux du symbolisme, comme l'explique Mallarmé dans «Crise de vers», *Divagations*: il s'agit de «reprendre à la musique notre bien» (éd. Robichez, 1995 / 1969, p. 278) et ailleurs dans *La Revue Blanche* en 1895 «La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité» (p. 297).

Dans cette perspective, l'indécidabilité ne représente pas un échec de lecture; c'est la conséquence logique et inévitable du jeu qui remet en question les conventions de la communication afin de valoriser les ambiguïtés fondamentales du langage. Il en ressort l'incapacité du langage à traduire avec précision certaines émotions et sensations, et la prédisposition du vers, en tant qu'hyperstructure renfermée dans une macrostructure, à l'ambiguïté et à l'indécidabilité.

Là où le symbolisme propose une multiplicité de sens, la poétique, elle, en tant que prosodie de l'indécidabilité, met en évidence l'impossibilité de la récupération sémantique. Le poème apparaît comme un mécanisme qui oblige le lecteur à réfléchir sur la construction du sens: tant dans le contexte ponctuel du poème lui-même qu'au niveau plus général du langage. C'est une pratique qui présente ainsi un défi au lecteur et constitue une démarche esthétiquement louable. Comme l'a dit Jean Cocteau: «Un beau livre, c'est celui qui sème à foison des points d'interrogations[9].»

*

[9] Phrase citée dans *XX^ème siècle*, écrit sous la direction de André Lagarde et Laurent Michard et publié chez Bordas, 1992 / 1988, p. 399.

# 9. ÉTUDES PONCTUELLES:

## 9.1 - Les Arts poétiques de Verlaine

*L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même,*

Verlaine,
v. 23, XVIII, *B*, p. 683.

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine!

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?

Ô qui dira les torts de la Rime?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym…
Et tout le reste est littérature.

(«Art poétique», *JN*, p. 326-327).

### 9.1.1 – Introduction: ambiguïté des multiples prises de position verlainiennes

Inclure «Art poétique» dans cette section de commentaires relève plus ou moins de la nécessité: c'est le poème verlainien le plus invoqué et celui sans lequel toute étude sur la poésie de Verlaine semblerait incomplète[1]. Malgré les références fréquentes qu'on y fait non seulement dans des études consacrées à Verlaine mais aussi dans les anthologies et les manuels scolaires, «Art poétique» est un poème souvent mal compris. En fait, on pourrait dire qu'à partir de sa parution en 1882 dans la revue *Paris-Moderne* et jusqu'à la première moitié du XX$^{ème}$ siècle, «Art poétique» jouit d'une interprétation inquiétante, du moins pour ce qui est de son statut et de l'intention de son auteur. De nombreuses études consacrées à «Art poétique» manquent de perspicacité, ne faisant que répéter des clichés et des formules faciles et superficielles[2].

Depuis le début des années 1950, les études sur le poème foisonnent[3]; les réinterprétations et réévaluations, souvent à la lumière des premiers articles, se succèdent jusqu'à nos jours[4]. Il apparaît que les critiques et

---

1 «Aucun poème français, dans le dernier quart du XIX$^{ème}$ siècle et encore dans bien des années du XX$^{ème}$, pas même le sonnet de Baudelaire «Correspondances», n'a, comme manifeste poétique, plus frappé que l'"Art poétique"». Henri Peyre, «L'impressionnisme tragique de Verlaine», dans *Qu'est-ce que le symbolisme?*, P.U.F., 1974, p. 78-99, (p. 95).

2 Parmi les meilleures études, nous signalons: Michel Dansel, «Art poétique», dans *Douze Poèmes de Verlaine*, Marabout, 1993, p. 249-278; Bruce Pratt, «L'"Art poétique" de Verlaine», *Studi francesi*, n° 103, 1991, p. 66-78; A. J. Wright jnr , «*Verlaine's* 'Art poétique' *re-examined*», *PMLA*, LXXIV, n° 3, June 1959, p. 268-275; Jacques-Henry Bornecque, «Poème et poétiques: l'art poétique de Verlaine, *Dialogues*, n° 4: Questions de poésie, 1956, p. 13-30 et André Vial, «Lueur sur un étrange "morcel de vers nonipèdes"», *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, n° 3, 1954, p. 89-116.

3 Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, II, Nizet, 1951; Pierre Martino, *Verlaine*, Boivin, 1951, Antoine Adam, *Verlaine: l'homme et l'œuvre*, Hatier-Boivin, 1953, Jean Richer, *Paul Verlaine*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1953, les articles d'André Vial, d'A. J. Wright jnr. et de Jacques-Henry Bornecque mentionnés ci-dessus dans la note 2 et Maurice Got, «"Art poétique"»: Verlaine et la technique impressionniste, *La Table ronde*, n° 159, mars 1961.

4 La plupart des ces études font partie d'ouvrages plus généraux sur l'œuvre poétique de Verlaine: Georges Zayed, *La Formation littéraire de Verlaine*, Nizet, 1970; le livre de Henri Peyre mentionné ci-dessus (n. 1); Paule Soulié-Lapeyre, *Le Vague et l'aigu dans la perception verlainienne*, Publications de la faculté des lettres et sciences hunaines de Nice, coll. Les Belles Lettres, 1975; les études de Bruce Pratt et de Michel Dansel mentionnées ci-dessus (1991) et Gilles Vanier, *Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*, Champ Vallon, coll. «Champ poétique», 1993.

commentateurs sentent tous une curieuse nécessité de prendre position sur «Art poétique», sans pour autant en donner une interprétation stimulante.

Dès le départ, la louange alliée à une certaine timidité marque l'étude d'«Art poétique». C'est une approche née de la contradiction fondamentale qui caractérise le statut du poème dans l'œuvre verlainienne: les premières réactions, maintes fois reprises depuis, qui tendent à exagérer l'importance du poème – «poème-manifeste» (Marchal, 1993, p. 86), «credo des jeunes générations»[5], «étendard du symbolisme»[6], – sont rejetées par le poète lui-même qui précise dans la deuxième préface aux *Poèmes saturniens* que le poème n'est «qu'une chanson après tout [et n'est pas à] prendre au pied de la lettre» (*ŒC I*, p. 1074). De plus la majorité des préceptes du poème sont en grande partie contredits ou minés par les principes énoncés ailleurs dans l'œuvre du poète, principalement dans d'autres arts poétiques, moins connus et moins réussis du point de vue technique. À ce titre, nous mentionnerons l'«Épilogue» pseudo-parnassien des *Poèmes saturniens*, «Langueur» (*JN*) poème fort apprécié des décadents, et toute une foule d'autres poèmes qui se consacrent obliquement ou en priorité à prescrire des règles pour la production poétique: «L'art poétique ad hoc», «Littérature», «Vers sans rimes», «Vers en assonances», «J'admire l'ambition…», *etc.*

Dans une certaine mesure, la critique ne s'est jamais remise de la riposte verlainienne, elle s'est simplement contentée d'admirer un poème réussi et mémorable en nous rappelant certes la mise en garde de Verlaine, mais sans jamais donner une explication satisfaisante du gouffre qui sépare l'opinion exprimée par l'auteur et la réaction enthousiaste de certains lecteurs. Ainsi a-t-on tendance à nier la valeur des autres poèmes où Verlaine s'exprime sur son art en omettant, dans bien des cas, de les mentionner.

---

5 Robert Sabatier, *La Poésie du dix-neuvième siècle*, t. II, Albin Michel, 1977, p. 219.

6 Madeleine Ambrière *et al.*, *Précis de littérature française du XIX*ème *siècle*, P.U.F., 1990.

Nous ne visons pas ici à donner un commentaire supplémentaire du poème – il en existe déjà un nombre important dont certains, mentionnés en note ci-dessus (p. 231), sont très perspicaces. Nous souhaiterons plutôt réévaluer la place du poème dans l'ensemble de l'œuvre verlainienne et, ceci faisant, tenter l'apparente quadrature du cercle que représente le quasi-rejet par Verlaine d'un poème aussi important dans son œuvre. En rappelant les préceptes principaux du «poème-manifeste», nous aurons l'occasion de nous référer aux autres arts poétiques verlainiens et de faire ressortir l'ambiguïté, voire l'indécidabilité, fondamentale de la position, ou plutôt des positions, théoriques adoptées par Verlaine.

*

### 9.1.2 – La musique dans les lettres: recette pour l'indécidabilité?

Les préceptes fondamentaux d'«Art poétique» sont facilement identifiables. Nous en dressons la liste ci-dessous:

(1) Préséance de la musique et choix résultant de mètres impairs
(2) Technique de la «méprise» et emploi de la «nuance»
(3) Dédain de la poésie spirituelle et de l'éloquence démodées
(4) «Assagissement» de la rime: fuite devant la rime riche
(5) Choix de l'«aventure» poétique par-dessus la vieille «littérature».

Nous avons déjà eu l'occasion dans la section consacrée à l'étude des mètres de mettre en valeur le rôle joué par les mètres impairs, la méprise sémantique et la rime pauvre dans la création d'ambiguïtés et d'indécidabilités. Nous n'y reviendrons pas ici par souci de répétition. Ce que nous aimerions expliciter toutefois, c'est la conception verlainienne des rapports entre la littérature et la musique, conception qui ne pourra être dissociée de la mise au point d'une prosodie de l'indécidabilité.

Les deux premiers vers – qui reviennent comme un refrain dans

presque toutes les études de l'œuvre et de la vie de Verlaine – lient très clairement la musicalité poétique à l'emploi des mètres impairs. La recommandation n'implique pas pourtant l'*addition* de la musique à la poésie comme si les deux pouvaient exister indépendamment c'est-à-dire, comme si la poésie pouvait exister en dehors et en marge de l'écart de la musique. Au contraire, le poète voudrait faire ressortir la musicalité comme élément fondamental et essentiel de la poésie. Comme le dit Philippe Jousset (1989, p. 476), Verlaine «entend [...] retrouver la racine commune à partir de laquelle verbe et rythme divergent – ont "historiquement" divergé»[7]. Pareillement, Mallarmé parle de la nécessité de joindre la Musique au «Vers pour former [...] la Poésie» (*Œuvres*, p. 275). Ailleurs il conclut que «la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude d'un phénomène [...], l'Idée»[8].

Faire ressortir la qualité musicale de la poésie offre deux aspects chez Verlaine, comme l'on voit dans *Romances sans paroles*, recueil qui représente la mise en pratique la plus réussie de la théorie ici exposée[9]. Un premier aspect où le poète voudrait que la musique, dans le sens de combinaison harmonique des sons, constituât une partie intégrante de l'expérience auditive (réelle ou imaginée) du poème; et deuxièmement un aspect plus métaphorique, est étroitement lié au désir avoué du poète d'exprimer, du moins dans sa poésie à l'époque, ce qu'il appelle la «Sensation rendue»[10].

---

7 Philippe Jousset, «Et tout le reste est littérature», *Poétique*, n° 80, novembre 1989, p. 476.

8 Mallarmé, cité par Bruce Pratt, (1991, p. 74). Ces idées ne sont pas sans lien avec la vue wagnérienne de la poésie, comme nous le signale Marchal (1993, p. 90) qui cite les phrases suivantes de Wagner dans sa *Lettre sur la musique*: «Le poète cherche, dans son langage, à substituer à la valeur abstraite et conventionnelle des mots leur signification sensible et originelle; l'arrangement rythmique et l'ornement (déjà presque musical) de la rime lui sont des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme par un charme et gouverne à son gré le sentiment. Essentielle au poète, cette tendance le conduit jusqu'à la limite de son art, limite que touche immédiatement la musique; et par conséquent, l'œuvre la plus complète doit être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique».

9 On s'accorde généralement à penser qu'«Art poétique» et le recueil *Romances sans paroles* ont été composés vers la même époque, à savoir dans les premières années de la décennie soixante-dix.

10 «J'ose espérer que ces essais vous intéresseront et que vous y reconnaîtrez, sinon le moindre talent, du

Dans un premier temps, Verlaine se propose de créer des vers, en combinant des mots et en ménageant des rythmes, de façon à faire ressortir leur potentialité musicale. Les mots et les rythmes n'étant pas *à eux seuls* musicaux, cette première conception de la musique dépend de l'habileté du poète à organiser, à arranger et à disposer les syllabes. Comme nous le signale Ruth Moser dans son ouvrage sur l'impressionnisme français[11], le poète peut exploiter toute une gamme de procédés afin de faire ressortir la musicalité de ses vers. Le plus simple, c'est sans doute la répétition, très en évidence dans les rythmes, les vocables, les sonorités et, bien sûr, les rimes de la quatrième strophe de notre poème:

> Car nous voulons la Nuance encor, 4-5
> Pas la Couleur, rien que la nuance! 4-5
> Oh! la nuance seule fiance 4-5
> Le rêve au rêve et la flûte au cor! 4-5

ainsi que dans la troisième ariette où la voix glisse librement d'une syllabe à l'autre à l'aide des sifflantes récurrentes:

> Il pleure sans raison
> Dans ce cœur qui s'écœure.
> Quoi! nulle trahison?...
> Ce deuil est sans raison.
>
> (v. 9-12, «Ariettes oubliées, III», *RP*, p. 192).

Nous nous arrêtons ici sur un détail, petit mais pourtant significatif, en ce qui concerne la composition du deuxième vers de la strophe citée. On sait grâce aux renseignements fournis par les éditions critiques que Verlaine n'opte pour le terme «s'écœure» (en marge du manuscrit) qu'après avoir été tenté par trois ou quatre alternatives[12]. L'orthographe presque illisible ici

---

moins un effort vers l'Expression, vers la Sensation rendue». Verlaine, dans une lettre datée du 22 novembre 1966, cité par Georges Zayed, 1970, p. 208 et par Henri Mondor dans *L'Amitié de Verlaine et de Mallarmé*, Gallimard, 1939, p. 18.

[11] Ruth Moser, *L'Impressionnisme français: peinture, littérature, musique*, Genève, Droz, 1952, p. 77.

[12] Voir *ŒC I*, p. 1102 et *La Bonne Chanson, Jadis et naguère, Parallèlement*, éd. Louis Forestier, Gallimard, coll. Poésie Gallimard, 1979, p. 217.

suggère que «s'ennuie», «s'ignore», «s'y noie» (?) et «s'effrite» sont biffés et remplacés en fin de compte par le mot en marge. Certains critiques, comme Pierre Martino[13], voit dans ce fait un argument en faveur de la notion généralement répandue que les sonorités étaient le *seul* souci de Verlaine et que le sens des mots était presque accidentel. Dans sa version réductionniste, le même argument tend à vider les mots de tout sens jusqu'à les réduire à des notes de musique. Citons quelques exemples de ces arguments surfaits:

> C'est définitivement à partir de Baudelaire et de Verlaine que s'accomplit la découverte de la poésie musicale, que le vers *n'est plus un ensemble de mots pourvus d'un sens, mais bien plutôt un groupement de sons faits pour charmer l'oreille* (Cuénot, 1963, p. 222, nos italiques).

> Le mot a *entièrement* perdu sa vertu signifiante; *il s'est vidé de tout pouvoir de description*: ces chênes gris qui «flottent» parmi les buées ne peuvent prendre place en aucun lieu: déracinés en effet et soudain étrangers à tout paysage, *ils n'ont plus de répondants dans la réalité* (Borel, préface aux *RP*, *ŒC I*, p. 180, nos italiques).

> Jusqu'à Verlaine, aucune parole n'avait perdu à ce point sa valeur d'expression logique; aucune non plus ne s'était approchée de ce centre mystérieux où [...] elle devient ce lieu sans mémoire dont seuls la musique et le songe prennent désormais possession. *Un univers de mots-notes, de mots-sons distribués en arpèges purs* [...] faisait de notre langue un ruisseau frais et frêle porteur de modulations et de suggestions inconnues (Nadal, 1961, p. 122, nos italiques).

> Mallarmé conseillera aux poètes de «céder l'initiative aux mots». C'est à peu près ce que fait Verlaine dans les *Romances sans paroles*; il s'abandonne à son instinct musical; *il joue des mots et des syllabes comme le musicien fait des sons* (Mathieu, 1932, II, p. 553-554).

Plusieurs remarques s'imposent ici: si nous assistons, dans la poésie verlainienne de cette époque, à une réévaluation du rôle joué dans le processus de la signification par les sonorités, il n'est jamais question de dissocier complètement le signifiant du signifié de sorte que la forme, supplantant le fond, devienne le *seul* critère dans la sélection des mots. Il est certain que Verlaine nous pousse dans cette direction: après tout, l'histoire impressionniste sera celle de la préséance des formes sur les

---

[13] Pierre Martino (1951, p. 108) parle du «charme de cette poésie si simple, sans effets, *sans mots*».

contenus, mais il est *crucial* de distinguer clairement un parti pris d'une réalité. Dans cette optique, Verlaine serait sans doute le précurseur du symbolisme, comme nous le rappelle Marchal (1993, p. 50-51) en notant ce qu'il appelle «l'indéfinition» de la poésie symboliste.

> Ennemi de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. [...] *Le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi*[14].

Si Verlaine s'essaie une seule fois à l'écriture, ou ce qu'il appelle «l'orthographe» phonétique dans un poème resté relativement inconnu[15], il n'est jamais allé jusqu'à l'extrême représenté par René Ghil dans *Traité du verbe* où est élaboré un alphabet instrumental: les mots s'emploient non pas en raison de leur contenu sémantique mais en fonction de leur correspondance à des sons et des couleurs précises. Dans un article de 1887, Verlaine admire cette tentative originale de Ghil à assigner des états d'esprit, des sentiments, voire des sensations précises à certaines consonnes et combinaisons vocaliques. Malgré ces éloges, pourtant, c'est un exemple que ne suivra jamais Verlaine (*ŒC II*, p. 825):

> Partant de ce principe, admis en somme, qu'il y a parité entre les sons et les couleurs (Baudelaire et Rimbaud, génies, ont déployés l'idée émise par de nombreux théoriciens), pourquoi le Poète ne traduirait-il pas les couleurs en sons, une fois bien déterminées les couleurs des Voyelles et des Diphtongues, «et aussi en timbre d'Instrument»; pourquoi même sa magie ne s'étendrait-elle pas jusqu'aux Consonnes, le tout formant un *Orchestre intelligent et coloré*?

Paul Viallaneix résume bien la prise de position verlainienne à l'égard de

---

[14] Il ne faut pas pourtant minimiser la distance théorique qui sépare Verlaine du symbolisme. Si la poésie mallarméenne est souvent hermétique proposant plusieurs sens à la fois, celle de Verlaine met en valeur, non pas l'idée elle-même ni la recherche de l'idée, mais les nuances, les modulations et la dispersion de l'idée à travers le vers.

[15] «À A. Duvigneaux», *D*, p. 610 dont nous citons ici la première strophe:

> É coi vréman, bon Duvignô,
> Vou zôci dou ke lé zagnô
> É meïeur ke le pin con manj,
> Vou metr' an ce courou zétranj.

l'«instrumentation poétique» de Ghil:

> Au lieu de spéculer sur la vertu figurative des sons que le parler articule, [Verlaine] tâche de les enchaîner harmonieusement dans un véritable chant où le sens, sans être censuré (comment le serait-il?) [,]cesse [...] de donner le ton[16].

Ainsi, dire que les mots sont réduits à des notes de musique chez Verlaine, est tout simplement une extrapolation. De même que dans la peinture impressionniste les objets, non plus délimités par des contours précis, commencent à se dissoudre les uns dans les autres de sorte que disparaît la distinction normalement nette entre l'objet et son contexte, de même, dans la poésie verlainienne de cette époque, les mots perdent de leur souveraineté sémantique – les adjectifs commencent à empiéter sur le terrain des substantifs; le sens des adverbes envahit celui des verbes; et, quelquefois, les contraires se rencontrent dans un vague enveloppant. Les mots perdent ainsi de leur *précision* sémantique, mais non pas leur sens: ils sont bien plus que des notes sur une gamme musicale.

Venons-en maintenant au deuxième aspect de la musique verlainienne, celui de la sensation dite «rendue». Capter la sensation à l'état naissant, exprimer le fugitif et l'éphémère, rendre l'instantanéité et «l'impression du moment[17]» sont autant de projets qui ont valu à certains poèmes verlainiens l'étiquette «impressionniste». Cet «effort» (*supra*, p. 236) se traduira en poésie tout d'abord par un certain manque de précision ou de rigueur dans la logique de la phrase, par la mise en avant des adjectifs, des adverbes et d'autres qualificatifs et par la fonction proportionnellement réduite des catégories grammaticales qui tendent à exprimer des essences et des actions, notamment les substantifs et les verbes. Au niveau du vocabulaire, on remarquera une prédilection marquée pour les termes exprimant le

---

[16] Paul Viallaneix, «De la musique avant toute chose», dans *La Petite Musique de Verlaine: Romances sans paroles, Sagesse*, Colloques de la «Société des études romantiques», CDU-SEDES, 1982, p. 87

[17] Verlaine, *Préface aux* Poèmes saturniens, *ŒC I*, p. 1072.

vague, l'incertitude, la nuance de préférence à ceux exprimant les notions de clarté, de certitude et de précision. Les mots choisis restent vagues, voire légèrement impropres – c'est la technique de la méprise, «le mot propre écarté des fois à dessein ou presque» (Verlaine, *ŒC I*, p. 1072), admirablement illustrée dans la troisième strophe d'«Art poétique»:

> C'est des beaux yeux derrière des voiles,
> C'est le grand jour tremblant de midi,
> C'est, par un ciel d'automne attiédi,
> Le bleu fouillis des claires étoiles!

C'est une strophe dont la répétition anaphorique de «C'est» fait immédiatement penser aux premiers vers de la première ariette:

> C'est l'extase langoureuse,
> C'est la fatigue amoureuse,
> C'est tous les frissons des bois
> Parmi l'étreinte des brises,
> C'est, vers les ramures grises,
> Le chœur des petites voix.
>
> (v. 1-6, «Ariette oubliée, I», *RP*, p. 191).

Le désir verlainien d'évoquer la sensation produit un effet remarquable non seulement sur le vocabulaire, mais aussi sur la grammaire et la logique de la phrase. Les verbes sont quasiment exclus – leur rôle étant réduit à celui de présentatifs ou de modaux exprimant une contingence ou une impression; les substantifs sont graphiquement noyés et souvent sémantiquement minés par les adjectifs qui s'accumulent de chaque côté; et finalement, la logique de cause à effet, normale dans la syntaxe traditionnelle, est remplacée par une logique de l'énumération simple et de la présentation immédiate des impressions fugitives, d'où le rétrécissement de la phrase, la disparition des articulations complexes et ce que Moser (1952, p. 78) appelle la «suppression des relations logiques». Pour sa part, Ivan Fónagy insiste sur la complexité réelle d'un poème apparemment simple ou léger:

Le poème naïf, aux claires sonorités, le poème transparent se présente, en réalité, comme une structure architectonique extrêmement complexe dont les couches superposées sont à peine décelables, sans démentir toutefois la naïve simplicité de la poésie verlainienne. Cette poésie [...] est simple par la nature de ses éléments constituants [...] la régularité et la simplicité de la versification, la fréquente répétition des rimes, de certains mots, voire quelquefois des vers entiers. Ce qui est, en revanche, complexe, surprenant et contradictoire, c'est le rapport entre les éléments, c'est la structure sémantique, la *forme intérieure* du poème[18].

La fonction de la musique dans la poésie se précise: Verlaine voudrait émouvoir son lecteur par une nouvelle poétique de même que le musicien s'efforce de toucher son auditeur grâce à l'agencement habile et harmonieux des sons. Selon Moser (1952, p. 79), nous avons affaire ici à:

une musique poétique qui ne se contente plus de reproduire des sons extérieurs, mais qui aspire, comme la musique des musiciens, à créer une ambiance, à nous imposer un état d'âme par la magie du son verbal.

Il importe de comprendre que c'est dans l'espace où se rencontre l'âme du lecteur et le paysage imaginaire que se produisent, s'éprouvent et se ressentent les sensations traduites – processus complexe très bien analysé par Vanier et Moser:

L'âme [...] projette ses états de conscience sur un objet qui *se découvre* paysage. [...] Il ne s'agit ici ni du paysage de l'âme ni de l'âme d'un paysage, mais d'une métaphore qui dresse une relation d'équivalence entre une âme et un paysage (Vannier, 1993, p. 108, nos italiques).

Les choses viennent se fondre en lui [c'est-à-dire en la personne du poète], et la sensibilité ne les distingue plus d'elle-même. Il y a [...] une *interpénétration intime de l'homme et de la nature*. [...] Est-ce à dire que le poète projette ses propres sentiments sur les êtres de la nature, qu'il emploie donc le procédé déjà ancien de la personnification des choses? *Oh non! Il y a un lieu où la nature et l'homme se rencontrent, c'est la sensation* (Moser, 1952, p. 85, nos italiques).

C'est avant tout dans ce sens métaphorique que la poésie verlainienne des années soixante-dix peut être qualifiée de «musicale». Par conséquent, l'identification complète et exacte des deux éléments mis en relation risque

---

[18] Ivan Fónagy, «À propos de la transparence verlainienne», *Langages*, n° 31, septembre 1973, p. 97.

de mener à de dangereuses simplifications. Pas plus qu'il ne réduit les mots du vers à une succession de notes de musique, Verlaine ne se borne pas dans «Art poétique» à «proposer quelques recettes en vue d'une musicalité accrue dans la versification» (Pratt, 1991, p. 74). La notion verlainienne de la musique est plus large et plus complexe que le simple jeu des sonorités: elle propose et définit toute une poétique, celle de l'indécidabilité.

*

### 9.1.3 – *Artis poeticae* verlainiens: la part de sincérité et de pastiche

Que le statut d'«Art poétique» ait suscité tant de polémiques dans le passé et que la question de son statut ne soit pas encore résolue de nos jours s'explique à nos yeux pour trois raisons dont Verlaine est plus ou moins entièrement responsable. Dans un premier temps, on pourrait faire remonter la source de la confusion à l'opposition de registre entre d'une part le titre grandiloquent et didactique «Art poétique» qui fait immédiatement penser au poème normatif de Boileau et d'autre part le contenu du poème qui est communiqué sur un ton familier, léger, voire désinvolte – notons, par exemple, le tutoiement et les expressions familières aux vers 1, 22, 26 et 27. Si, dans les mots de son auteur, le poème «n'est qu'une chanson après tout [qu'il ne faut pas] prendre au pied de la lettre» (*ŒC I* p. 1074), pourquoi choisir un titre si prometteur pour ne pas dire inopportun, pourquoi choisir comme thème un sujet si important et finalement pourquoi prescrire des règles si pointues pour la création poétique?

Une deuxième raison pour l'accueil très varié fait au poème tient sans doute à sa publication tardive en 1882, quelques huit ans après sa première composition, délai en grande partie expliqué par l'incarcération belge du poète qui a duré six ans. De plus, il est évident qu'à sa sortie de prison, Verlaine ne semble plus tenir à ses anciens principes. C'est du moins ce que

suggère sa poésie des années quatre-vingt qui est loin de constituer une application fidèle des préceptes contenus dans «Art poétique». Ainsi au moment même où les critiques et le grand public découvrent le poème, il remarque la discordance entre les pratiques et la théorie prosodique de Verlaine. Mais il ne faut pas oublier non plus qu'en tant que «poème-prescription», «Art poétique» n'est pas unique dans l'œuvre verlainienne. Placé dans le contexte de la totalité de l'œuvre verlainienne, «Art poétique» apparaît moins comme une prise de position théorique définitive qu'un bilan provisoire d'une œuvre en train de s'écrire.

Ainsi, à part «Art poétique», on compte au moins cinq poèmes verlainiens qui se présentent comme des traités poétiques: L'«Épilogue» des *Poèmes saturniens* (*PS*, p. 93-96), «Langueur» (*JN*, p. 370-371), «J'ai dit à l'esprit vain...» (XVIII, *B*, p. 682-685), «L'amour de la Patrie...» (XXX, *B*, p. 697-701), et «L'art poétique ad hoc» (*I*, p. 900-901). À l'exception probable du poème saturnien, tous ces autres arts poétiques sont tombés dans un oubli quasi-total et n'attirent que de très rares commentaires de la part des critiques. Oubliée également est toute une série d'autres poèmes et quelques articles où Verlaine s'exprime sur divers aspects de la littérature et de la poésie en général. Nous nommerons ici ceux qui ont le plus attiré notre attention: le «Prologue» aux *Invectives* (*I*, p. 899) ainsi que le «Post-scriptum au prologue» (*I*, p. 900), «Metz» (*I*, p. 902), «Épilogue en manière d'adieux à la poésie "personnelle"» (*PD*, p. 1028-1029), «Vers sans rimes» (*CH*, p. 892), «Vers en assonances» (*CH*, p. 891), «J'admire l'ambition du Vers Libre...» (II, II et III, *ÉP*, p. 854-855), «Ce livre est sûr de mal plaire...» (II, I, *ÉP*, p. 853-854) et «Si tu le veux bien...» (XVIII, *CPE*, p. 723). Ajoutons encore les nombreuses lettres écrites par Verlaine à ses divers correspondants: on croit en connaître les plus importantes, mais en l'absence d'une publication complète de sa correspondance, on peut envisager que des remarques

révélatrices nous manquent[19].

C'est donc faire injustice à Verlaine que d'isoler «Art poétique» dans une œuvre qui foisonne d'énonciations sur la nature de la poésie et de l'art en général, et de l'ériger en déclaration théorique immuable. Ne serait-il pas plus sage et plus juste de retenir la leçon contenue dans les propos suivants du poète, écrits à l'occasion de la réimpression des *Poèmes saturniens*?

> La sincérité, et, à ses fins, l'impression du moment, suivie à la lettre, sont ma règle préférée aujourd'hui. *Je dis préférée, car rien d'absolu: tout, vraiment, est, doit être nuance* (*ŒC I*, p. 1072).

Réinsérons ainsi notre poème, cité à part en début de chapitre, dans le contexte de l'œuvre complète: prenons le temps de passer en revue les autres préceptes, autres recommandations et interdictions, exprimés à travers l'œuvre.

- La lecture de l'«Épilogue» des *Poèmes saturniens*, que devrait accompagner celle du «Prologue» et de la pièce liminaire «*Les Sages d'autrefois*...», semble trahir un poète voué au Parnasse: du moins existe-t-il, pour s'en convaincre, suffisamment de vers à résonance indubitablement parnassienne:

> Ce qu'il nous faut à nous, les Suprêmes Poëtes
> Qui vénérons les Dieux et qui n'y croyons pas,
> [...]
> À nous qui ciselons les mots comme des coupes
> Et qui faisons des vers émus très froidement,
> [...]
> C'est l'Obstination et c'est la Volonté!
> [...]
> Pauvres gens! l'Art n'est pas d'éparpiller son âme:
> Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo?
>
> Nous donc, sculptons avec le ciseau des Pensées
> Le bloc vierge du Beau, Paros immaculé,
>
> (v. 49-50, 53-54, 60, 71-74, ««Épilogue», *PS*, p. 95-96).

---

[19] Michael Pakenham de l'Université d'Exeter, a entrepris ce travail tant attendu depuis quelques années.

Il est généralement accepté aujourd'hui que ces vers, dont l'écho s'entend dans l'article sur Barbey d'Aurevilly (*ŒC II*, p. 781-784) écrit par Verlaine en 1886, relèvent plutôt du pastiche et de la parodie que d'une foi véritablement parnassienne. Ce qui est certain, c'est que ces vers ne résument pas fidèlement le ton d'un recueil aussi hétéroclite et aussi varié que les *Poèmes saturniens*. De surcroît, dans ces mêmes poèmes où l'on croit déceler l'influence de Leconte de Lisle parmi d'autres, certains vers tranchent par leur ton typiquement verlainien et nullement parnassien. Ainsi la première strophe de ce poème «parnassien»:

> Le soleil, moins ardent, luit clair au ciel moins dense.
> Balancés par un vent automnal et berceur,
> Les rosiers du jardin s'inclinent en cadence.
> L'atmosphère ambiante a des baisers de sœur.
>
> (v. 1-4, «Épilogue», *PS*, p. 93).

Il est également incontestable que d'autres pièces du même recueil, par exemple «Soleils couchants», «Mon Rêve familier» et «Promenade sentimentale» pour n'en nommer que certains, ne doivent rien aux maîtres du Parnasse[20].

- Publié dans *Le Chat noir* en 1883, le poème «Langueur» sera longtemps considéré par les Décadents comme leur art poétique. Il n'est pas inutile de noter que le poème se trouve réuni en 1884 dans *Jadis et naguère* (celui même qui abrite «Art poétique»), dans une section à titre suspect: «À la manière de plusieurs».

> Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
> Qui regarde passer les grands Barbares blancs
> En composant des acrostiches indolents
> D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

[20] Pour sa part Borel (préface aux *PS*, p. 49) n'est pas persuadé des lettres de créance de ce poète «parnassien»: «Des jeux orthographiques lourdement et volontairement appuyés, un ton brusquement presque sarcastique qui dément et trahit l'apparente profession de foi parnassienne [...], on peut douter si, bien plutôt que d'une influence subie, il ne s'agit pas ici d'une parodie délibérée et secrètement ironique, s'inscrivant finalement contre l'esthétique à laquelle de tels poèmes semblent sourire, mais que l'art si neuf de «Melancholia» et des «Paysages tristes» récuse par ailleurs si manifestement».

L'âme seulette a mal au cœur d'un ennui dense.
Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.
Ô n'y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents,
Ô n'y vouloir fleurir un peu cette existence!

Ô n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu!
Ah! tout est bu! Bathylle, as-tu fini de rire?
Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire!

Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu,
Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,
Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige!

(«Langueur», *JN*, p. 370-371).

Comme l'indiquent les recherches de Philip Stefan[21], «Langueur» ne marquerait pas la naissance poétique du décadentisme: plusieurs poèmes verlainiens d'avant les années quatre-vingt traduisent la même impuissance et la même nonchalance caractéristiques de l'esprit «fin de siècle». En fait avant Verlaine d'autres poètes, notamment Baudelaire, avaient déjà donné expression dans leurs œuvres à la sensibilité décadente[22]. À lire les notes et commentaires de Jacques Borel et de Jacques Robichez[23], il est clair que dans «Langueur» la part de pastiche ou de parodie est difficile à évaluer, parce que Verlaine s'est toujours montré ambivalent vis-à-vis du «Décadisme» comme le prouvent les deux citations suivantes, tirées du même article:

«Décadisme» est un mot de génie, une trouvaille amusante et qui restera dans l'histoire littéraire. Ce barbarisme est une merveilleuse enseigne, il est court, il est commode, à la main, *handy*, il sonne littéraire sans nulle pédanterie (mais «Symbolisme», hein?), éloigne précisément l'idée abaissante de décadence (Verlaine, *ŒC II*, p. 811).

Un certain nombre de jeunes gens, las de lire toujours les mêmes tristes horreurs, dites naturalistes [...] s'avisèrent un jour de lire mes vers – écrits pour la plupart en dehors de toute préoccupation d'école, comme je les sentais [...]. Ces vers leur

---

[21] Voir son ouvrage *Paul Verlaine and the Decadence 1882-90*, Manchester, University Press, 1974.

[22] Philip Stefan, *Paul Verlaine and the Decadence 1882-90*, Manchester University Press, 1974. Voir en particulier le chapitre III: «*1882: Change and decadence in French poetry*», p. 34-49 et le chapitre VII: «*Verlaine's decadent manner*», p. 124-140.

[23] Les deux critiques ne semblent pas être d'accord sur la part de pastiche dans «Langueur». Voir *ŒC I*, p. 1158 et *Œuvres poétiques*, Garnier, 1995, p. 648-649.

plurent par la sincérité de leur art et l'intense simplicité du fond. [...] / Bref, dès ce moment précis, «décadents» - un mot vaguement né où? comme «romantiques», mais mieux que, «naturalistes» - signifiait, en nous désignant, mes trois *Maudits* (Verlaine, *ŒC II*, p. 810).

Même si l'on accepte l'apparente sincérité de Verlaine, il faut toujours avoir à l'esprit l'exemple d'un poète qui, dans un poème intitulé «À la manière de Paul Verlaine», va jusqu'à se pasticher lui-même dans le but précisément de se distancier de ses premières œuvres.

- Nous isolons du poème XVIII de *Bonheur* les vers suivants qui font de la sincérité le souci primordial du vrai poète, ce qui peut sembler ironique, vu l'effort à «paraître» parnassien sans vraiment l'être dans *Poèmes saturniens* et tous les poèmes-pastiches mentionnés ci-dessus:

> L'art tout d'abord doit être et paraître sincère
> Et clair, absolument: c'est la loi nécessaire
> Et dure, n'est-ce pas, les jeunes, mais la loi;
> Car le public, non le premier venu, mais moi,
> Mais mes pairs et moi, par exemple, vieux complices,
> Nous, promoteurs de vos, de nos pauvres malices,
> Nous autres qu'au besoin vous sauriez bien chercher,
> Le vrai, le seul Public qu'il faille raccrocher,
> Le Public, pour user de ce mot ridicule,
> Dorénavant il bat en retraite et recule
> Devant vos trucs un peu trop niais d'aujourd'hui,
> Tordu par le fou rire ou navré par l'ennui.
>
> (v. 23-34, «J'ai dit à l'esprit vain...», *B*, p. 683).

- Le lecteur, qui déjà a du mal à lier toutes ses prises de position, est complètement effaré en apprenant que Verlaine, pour comble de confusion, semble renier tout ce qu'il a écrit auparavant sur la souveraineté du vague et de l'imprécision et sur sa technique de la «méprise». Voici «L'art poétique ad hoc»:

> Je fais des vers comme l'on marche devant soi
> – Sans musser, sans flâner, sans se distraire aux choses
> De la route, ombres ou soleils, chardons ou roses –
> Vers un but précis, sachant au mieux pourquoi!

J'adore, autrement, certain vague, non à l'âme,
*Bone Deus!* mais dans les mots, et je l'ai dit –
Et je ne suis pas ennemi d'un tout petit
Brin de fleurette autour du style ou de la flamme.

Pourtant, – et c'est ici le cas – j'ai mes instants
Pratiques, sérieux si préférez, où l'ire,
Juste au fond, dans le fond injuste en tel cas pire,
Sort de moi pour un grand festin à belles dents.

(v. 1-12, «L'art poétique ad hoc», *I*, p. 900-901).

À la différence de l'«Art poétique» de 1874 qui semble résumer toute une poétique déjà élaborée, «Art poétique ad hoc» s'énonce au préalable et il existe très peu de poèmes dans l'œuvre verlainienne où s'appliquent à la lettre ses préceptes. Devrait-on conclure ici une fois de plus à l'*insincérité*, consciente ou non, du poète?

Une fois replacé dans le contexte de l'œuvre complète «Art poétique» n'apparaît plus comme une prise de position claire et nette de la part de son auteur, fait trop souvent négligé ou ignoré par les critiques. On ne pourrait s'empêcher de penser que Verlaine écrit à la fantaisie de sa plume et que chaque exercice poétique constitue un «essai» de telle ou telle théorie prosodique. Les ambivalences et les ambiguïtés théoriques se superposent en couches successives et le lecteur se perd dans le dédale d'interdictions et de recommandations apparemment vite abandonnées.

Sincérité ou hypocrise? Plutôt agencement indécidable des deux.

*

### 9.1.4 – Conclusion

On ne souligne peu les oppositions établies à plusieurs niveaux entre la première et la dernière strophe d'«Art poétique» et qui en fait fondent toute l'architecture du poème. À la nouvelle poétique – «la bonne aventure» –

préconisée par les préceptes de la première strophe, s'oppose la fausse poésie et le «verbiage» (Pratt, 1991, p. 75), que Verlaine rejette avec mépris dans le dernier vers sous le nom de «littérature»; mot d'ordre, lui aussi, mais quelque peu négligé par rapport à celui du vers d'attaque. De surcroît, on note que l'imprécision de certains termes dans la première strophe – «chose» (v. 1), «cela» (v. 2), «sans rien» (v. 4) – contraste, dans la dernière strophe, avec la précision des descriptions du «vent crispé» (v. 34) de «la menthe» et du «thym» (v. 35). Si donc le poème donne l'impression de se boucler à la fin, «littérature» faisant appel à «musique», «vers» à «impair» et le «vent» à «l'air», il s'agit en fait d'un emploi exemplaire de la méprise. S'appelant si clairement d'un bout à l'autre du poème, ces strophes se rapportent en réalité à deux poétiques très différentes; autrement dit, la correspondance des strophes est fausse ou «légèrement impropre». De quelque façon qu'on le lise, «Art poétique» représente un des exercices poétiques les plus réussis de l'œuvre verlainienne et c'est sans doute pour ne pas compromettre ce succès qu'on a préféré dans le passé de se taire sur les autres arts poétiques de Verlaine.

Quelles conclusions tirer de cette exposition des théories poétiques de Verlaine? Pourquoi, le poète, a-t-il senti la nécessité d'écrire tant de poèmes définissant des arts poétiques apparemment tous différents et parfois contradictoires? Serait-il possible après tout de codifier une œuvre aussi disparate que celle du «Pauvre Lélian»? Quel statut accorder à l'«Art poétique» dans le contexte de l'œuvre complète? Autant de questions qui ne débouchent semble-t-il que sur des réponses ambiguës

Toutefois, notre étude, fondée sur une lecture et mêmes des relectures attentives de l'œuvre verlainienne a fait ressortir quelques évidences. Même si l'on peut identifier chez Verlaine des périodes d'inspiration plus ou moins précises, comme par exemple la période dite impressionniste, on ne pourra jamais dire que l'œuvre représente soit l'enchaînement d'étapes d'inspiration

variée. Les pièces contenues dans *Poèmes divers*[24] ne sont que des résidus que Verlaine n'a jamais organisés en recueil et qui n'appartiennent pour la plupart à aucune «période» de l'œuvre verlainienne. Il serait impossible d'en tenter sérieusement le classement, et ceci est d'autant plus vrai que la chronologie ne nous aide guère à organiser tous les éléments de l'œuvre. À vrai dire, ces recueils eux-mêmes n'ont souvent ni ton, ni inspiration, ni forme, ni thème communs.

Ce qui rend le classement de cette œuvre si variée particulièrement difficile vient sans doute de la manière qu'avait Verlaine d'écrire «parallèlement». Le poète pouvait composer à la suite deux pièces d'inspiration totalement différente, sinon contradictoire. Ainsi se côtoient dans un même recueil un poème à résonance décadente et un pastiche parnassien, un sonnet en alexandrins traditionnels et un poème en vers impairs très irrégulier, un poème bien rimé et une pièce à assonances faibles. De surcroît, un même poème peut contenir des tendances prosodiques ou sémantiques opposées.

À nos yeux il est évident qu'en rédigeant ses arts poétiques, Verlaine n'avait nullement l'intention de se cantonner dans un mouvement particulier ou de se consacrer trop longtemps à un certain mode d'écriture. Sa correspondance révèle un esprit plein d'idées et de projets dont la majorité n'a jamais vu le jour.

S'il y avait quelque utilité à écrire des arts poétiques, c'était sans doute que ces poèmes (et l'«Art poétique de *Jadis et naguère* le prouve clairement) attiraient et parfois retenaient l'attention des lecteurs, des critiques et de ces confrères – fait important pour un poète qui a dû souvent faire publier ses recueils à compte d'auteur et qui resta pendant très longtemps presque inconnu du grand public. Sincère ou pas, original ou

---

[24] Groupement de poèmes disparates généralement non publiés du vivant de Verlaine qui se trouve vers la fin de *ŒC I*, p. 977-1040.

pastiche, Verlaine a toujours suivi ses inclinations – et l'affirme:

> L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même.
>
> (v. 35, «J'ai dit à l'esprit vain…», *B*, p. 683).

… Et pourtant, ne serait-il pas possible après tout que «Art poétique» soit le seul *ars poetica* verlainien et que toute l'œuvre n'en soit que l'application fidèle, mais ignorée. N'est-ce pas là le poème dans lequel Verlaine professe le culte de l'Imprécision, du Vague, de l'Ambiguïté, et de l'Indécidable? Pourquoi le poète qui a su tirer des effets d'indécidabilité dans tous les domaines de son art – versification, grammaire, sémantique – n'aurait-il pas choisi de l'appliquer aussi à l'organisation des recueils et de l'œuvre complète?

**

# 9.2 – «Mon Rêve familier»

*Toute la réussite verlainienne fut donc de se fabriquer une incantation*
*qui invitât à la fois à la jouissance d'une indétermination*
*et à la délectation d'une extrême acuité sensible.*

Jean-Pierre Richard,
«Fadeur de Verlaine», *Poésie et profondeur*,
Seuil, 1955, p. 168.

*Sonnet, force acquise et trésor amassé*

Verlaine,
v. 8, «À la louange de Laure et de Pétrarque»,
*JN*, p. 320.

| | |
|---|---|
| Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant | 6-6 x 4-4-4 |
| D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime, | 6-6 |
| Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même | 6-6 |
| Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend. | 6-6 |
| | |
| Car elle me comprend, et mon cœur, transparent | 6-6 |
| Pour elle seule, hélas! cesse d'être un problème | 6-6 |
| Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême, | 4-4-4 / 6-6 x 4-*8*? |
| Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant. | 6-6 |
| | |
| Est-elle brune, blonde ou rousse? – Je l'ignore. | 6-6 x 4-4-4 / 4-*8* |
| Son nom? Je me souviens qu'il est doux et sonore | (2-4)-6 |
| Comme ceux des aimés que la Vie exila. | 6-6 |
| | |
| Son regard est pareil au regard des statues, | 6-6 |
| Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a | 6-6 |
| L'inflexion des voix chères qui se sont tues. | 6-6 x 4-*8* |

## 9.2.1 – Introduction: le rêve et le sonnet

Ce poème fait partie de la première livraison du *Parnasse contemporain* parue le 28 avril 1866. Depuis sa première publication jusqu'à nos jours, le sonnet reste un des poèmes verlainiens les plus attrayants et les plus connus. Presque toutes les anthologies de poésie

française reproduisent ce poème qui fut publié dans les *Poèmes saturniens*, parus vers la fin de 1866.

Il suffit de feuilleter ce même recueil pour se convaincre que la notion de rêve allait devenir un des leitmotivs de la poésie verlainienne, impression confirmée par notre appendice qui relève tous les emplois du mot et de ses dérivatifs à travers l'œuvre poétique complète. En plus le sonnet allait lui aussi constituer une des formes les plus communes de l'œuvre complète: on en compte dix dans les *Poèmes saturniens*, soit environ 5% de toute l'œuvre. Avant de passer à l'analyse formelle et sémantique du poème, et avant de montrer en quoi le rêve verlainien est étroitement lié à la poétique de l'indécidabilité, il serait utile de rappeler dans la mesure du possible le ou les sens du rêve chez Verlaine.

Dès ses tous premiers poèmes, Verlaine situe l'entreprise et le métier poétiques du côté du rêve, comme le suggèrent les vers suivants:

> Prêtez-moi votre vol; éclair, emporte-moi!
> Vite, bien vite,
> Vers ses plaines du ciel où le printemps est roi,
> Et nous invite
> À la fête éternelle, au concert éclatant
> Qui toujours vibre,
> [...]
> Là, tous les sons sont rêvés, là, toutes les splendeurs
> Inabordables
> Forment, par un hymen miraculeux, des chœurs
> Inénarrables!
>
> (v. 5-10, 17-20, «Aspiration», *PV*, p. 14).

Le poète se protège contre la bassesse du monde extérieur en élisant le rêve comme «l'unique refuge, la *région où vivre*»[1], en se créant une existence parallèle dans un ailleurs onirique,

> Loin de ce monde impur où le fait chaque jour
> Détruit le rêve,
> Où l'or remplace tout, la beauté, l'art, l'amour
>
> (v. 45-47, «Aspiration», *PV*, p. 15).

[1] La citation est d'Octave Nadal (1961, p. 19) qui, lui, emprunte l'expression au poème «Le vierge, le vivace...» de Mallarmé (*Œuvres*, p. 68).

Un tel choix implique un refus de la poésie dite «engagée», un reniement du rôle sociale et politique du poète, c'est-à-dire le divorce de l'action et le rêve:

> Aujourd'hui, l'Action et le Rêve ont brisé
> Le pacte primitif par les siècles usé,
> Et plusieurs ont trouvé funeste ce divorce
> De l'Harmonie immense et bleue de la Force.
>
> (v. 51-54, «Prologue», *PS*, p. 59).

Dans «Art poétique» le rêve apparaît comme une métaphore parfaite de l'expérience et la création poétiques; mais nulle part n'est ce fait plus évident que dans «Mon Rêve familier» et c'est pourquoi nous avons différé jusqu'à maintenant notre analyse du rêve verlainien. Le rêve participe d'un monde éphémère et fugitif où les événements s'enchaînent sans logique apparente; il crée un lieu imaginaire où règnent la nuance et le flou et dans lequel s'accomplit la fusion du concret et de l'abstrait, de l'Indécis et du Précis. Comme nous verrons par la suite, «Mon Rêve familier» fournit un cas exemplaire de la correspondance du fond et de la forme, tous les deux remis en question par l'ambiguïté et l'indécidabilité.

*

### 9.2.2 – Analyse prosodique: mise en valeur de la dissymétrie

Il est étonnant qu'en 1866 Verlaine semble avoir déjà fixé les grandes lignes de sa contribution au développement de la prosodie française. Bien que la majorité des alexandrins de «Mon Rêve familier» reproduisent la structure 6-6, la différence avec la structure du vers conventionnel est déjà apparente. Mis à part les vers rythmiquement ambivalents 6-6 x 4-4-4 qui sont assez courants depuis Hugo, on remarque trois vers qui pourraient se scander en semi-ternaires (4-*8* ou *8*-4) rythmiquement ambivalents, à savoir le vers 9 et les deux derniers vers du poème:

| | |
|---|---|
| Est-elle brune, blonde ou rousse? – Je l'ignore. | 6-6 x (4-4)-4 |
| Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a | 6-6 x 4-(6-2)? / (4-4) |
| L'inflexion des voix chères qui se sont tues. | 6-6 x 4-(3-5) |

En fait, le dernier vers qui dépend d'une diérèse («in-flex-*i*-*on*») afin de maintenir le nombre syllabique global pourrait donner l'impression de compter onze et non pas douze syllabes, lors d'une première lecture. L'ambiguïté est d'autant plus sensible que les deux derniers mots du vers précédent («elle a») appartiennent à ce dernier vers du point du vue syntaxique et sémantique. Autrement dit, on décèle déjà chez Verlaine des tentatives pour brouiller la perception claire du nombre syllabique total et, par conséquent, remettre en question le statut métrique du vers, tendances qui s'épanouiront chez le poète dans les années à suivre.

L'interprétation en 6-6 de bon nombre des vers du poème met au premier plan des tensions syntaxico-métriques, inédites dans le vers de consensus traditionnel. En particulier, il est clair que la coupe syntaxique majeure ne coïncide nécessairement plus avec la césure médiane:

| | |
|---|---|
| Elle seule les sait // rafraîchir, en pleurant | tension 6-6 / 3-6-3 |
| L'inflexion des voix // chères qui se sont tues. | tension 6-6 / 7-5, NCA |

Dans chacun des deux exemples cités, la césure médiane divise un segment syntaxique normalement uni dans la diction: dans le premier vers, le verbe «sait» est isolé de son complément infinitif; dans le deuxième, le poète nous présente une structure NCA qui, comme nous avons vu, se retrouve dans la poésie verlainienne.

L'enjambement, allié à un affaiblissement de la rime, phénomène qui est particulièrement présent ailleurs dans l'œuvre complète est bien représenté ici. À ce titre, notons que l'avant dernier vers se termine sur l'auxiliaire «a», élément normalement inaccentué. En plus, il est évident que le poète ne compense pas l'effet de l'enjambement («elle a /

L'inflexion» par une rime riche: la rime «exila / elle a» n'est que suffisante. Pareillement, si l'on insiste sur la césure médiane dans le vers 7, on est obligé d'accentuer l'article défini «les», autre lieu commun de l'œuvre poétique verlainienne, et que l'on éviterait si possible. D'où le fait que la scansion en ternaire ou du moins en semi-ternaire 4-*8*, comme le suggère la ponctuation, constitue ici une possibilité très réelle.

L'affaiblissement de la marque de la césure et l'apparition des formes ternaires constituent une remise en cause importante de la logique de la binarité et une subversion de la structure dialectique de l'alexandrin traditionnel. Ceci étant, il est particulièrement apte donc que le poète choisisse le sonnet, macrostructure dissymétrique, pour véhiculer sa pensée. En l'occurrence Verlaine opte pour la seule forme du sonnet considéré comme régulière par Banville, à savoir: *abba abba ccd ede*[2]. Si pourtant Verlaine reste fidèle dans les deux quatrains (le «huitain») au schéma rimique de Pétrarque, on peut noter que les vers *b* du deuxième quatrain, sont liés ensemble par une rime très riche fondée sur une quadruple homophonie (/b/, /l/, /ɛ/, /m/), tandis que la rime liant les vers *b* dans le premier quatrain n'est que suffisante, c'est-à-dire fondée sur une deux homophonies (/ɛ/, /m/). Si la disposition des rimes dans les deux tercets correspond à la forme «régulière» du sonnet, il n'en est moins vrai que le statut du vers 11, c'est-à-dire le premier vers *d*, est ambivalent. Du point du vue typographique et syntaxique, il se rattache au premier tercet; en même temps, il se lie, par sa rime, au dernier tercet avec lequel il forme un quatrain. Cette ambivalence est pourtant constructive: elle confirme l'unité macrostructurale des deux tercets et met en valeur la division structurale du sonnet en deux parties inégales – le huitain et le sizain. C'est une dissymétrie évoquée par Banville (1972 / 1872, p. 205) dans les termes suivants:

---

[2] Pour le classement des différentes formes du sonnet, voir Molino et Gardes-Tamine, (1988, t. II, p. 101) et pour la distinction entre sonnet régulier et irrégulier, voir Banville, (1972 / 1872, p. 199-204).

La forme du Sonnet est magnifique, prodigieusement belle, – et cependant infirme en quelque sorte; car les tercets, qui à eux deux forment six vers, étant d'une part *physiquement* plus courts que les quatrains, qui à eux deux forment huit vers, – et d'autre part *semblant* infiniment plus courts que les quatrains [...] Le Sonnet ressemble à une figure dont le buste serait trop long et dont les jambes seraient trop grêles et trop courtes.

Cette dissymétrie formelle fournit alors une structure dont profitera Verlaine à une fin inédite: la remise en cause de la forme fixe par la subversion de ses conventions sémantiques.

*

### 9.2.3 – Retrait du signifié et remise en compte des conventions sémantiques du sonnet d'amour

La femme aimée est une figure traditionnellement récurrente dans le sonnet et, vu sous cet angle, le poème de Verlaine serait parfaitement conventionnel. Si pourtant la description ou l'évocation de la femme aimée se précise au fur et à mesure de la lecture d'un sonnet d'amour conventionnel[3], tel n'est certainement pas le cas dans «Mon Rêve familier». En fait, on pourrait dire que la femme verlainienne commence à *reculer* dès qu'on la mentionne: la première épithète qui s'y applique («inconnue») entame un processus de «soustraction» sémantique qui, tout au long du poème, dénie à la femme toute description positive jusqu'à la dépouiller de sa substance et sa vitalité attendues. À la fin de la première strophe, le lecteur a l'impression de repartir à zéro dans la mesure où toute précision positive à propos de la femme («que j'aime» (v. 2), «qui m'aime» (v. 2), «m'aime» (v.

---

[3] Rappelons en particulier certains sonnets de Baudelaire qui s'attachent à la description détaillée et souvent métaphorique de la femme. Lisons par exemple le deuxième quatrain du sonnet «À une dame créole», *Les Fleurs du mal*, Magnard, coll. Texte et contextes, p. 228:

> Son teint est pâle et chaud; la brune enchanteresse
> A dans le cou des airs noblement maniérés;
> Grande et svelte en marchant comme une chasseresse,
> Son sourire est tranquille et ses yeux assurés.

4), «me comprend» (v. 4)) est contrebalancée par une négation («*in*connue» (v. 2), «et qui *n*'est» (v. 3), «*ni* tout à fait la même» (v. 3), «*ni* tout à fait une autre» (v. 4)). Le lecteur a même du mal à savoir s'il s'agit d'une seule femme ou de plusieurs tant l'expression du poète semble imprécise.

Comme c'est toujours le cas chez Verlaine, l'imprécision n'est pas accidentelle mais voulue. En fait, le poète anticipe ici sur l'application d'un des préceptes importants de son «Art poétique» de 1874: il nous livre une description *précise* non pas de la femme entrevue, mais de l'atmosphère indécise du rêve, sujet auquel nous reviendrons plus loin.

Entre-temps, reconnaissons que si la description de la femme est moins négative dans le deuxième quatrain, cela ne veut pas dire que la vision de la femme commence à se distinguer dans la brume du rêve:

> Car elle me comprend, et mon cœur, transparent
> Pour elle seule, hélas! cesse d'être un problème
> Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
> Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

L'insistance le sur caractère unique de la femme et sur sa capacité à comprendre et à consoler le poète nous renseignent sur le portrait moral de la femme, mais son portrait physique n'en reste pas moins un mystère. La vision de la femme est ici sur le point de se cristalliser et l'on passe au premier tercet dans l'attente d'une description ou d'une évocation plus précise. Notre anticipation est d'autant plus grande que la fonction des tercets dans un sonnet est censée être explicative, comme nous le dit Banville (1972 / 1872, p. 207):

> Ce qu'il y a de vraiment surprenant dans le Sonnet, c'est que le même travail doit être fait deux fois, d'abord dans les quatrains, ensuite dans les tercets, – et que cependant les tercets doivent *non pas répéter* les quatrains, mais les *éclairer* (nos italiques).

David Scott, quant à lui, identifie dans le sizain une capacité d'épuration et de concentration:

> It is the sestet then that is the most powerful and dynamic part of the poem, the main

theatre of action, in which the poet comes into closest contact with his material, concentrating it and purifying it[4].

En l'occurrence ici, c'est bien le contraire qui a lieu: les interrogations, qui traduisent les questions mêmes que se pose le lecteur, n'apportent que des réponses évasives, très pauvres en indices précis. Contrairement à la situation des deux premiers quatrains où sont attribuées à la femme des «actions» même si elles sont négatives, dans les tercets toute substance lui est déniée. En fait, le poète nous donne l'impression que ces précisions importent peu: il «ignore» (v. 9) la couleur de ses cheveux; de son nom, le poète n'en retient qu'une impression auditive très générale et essentiellement subjective: «Je me souviens qu'il est doux et sonore» (v. 10). La femme qui n'est jamais apparue clairement se vide ici de toute substance, «s'évapore» pour ainsi dire, ne laissant derrière elle qu'une suggestion, une trace à peine sensible, de son ancienne présence ou existence. Au lieu de s'approcher de son sujet, le poète s'en éloigne. L'impression est confirmée dans le dernier tercet où le regard de la femme est comparé à celui des statues, c'est-à-dire à celui d'un objet inanimé. En plus, l'écho né de la rime «statues / tues» semble être celui de la voix de la femme qui se tait pour de bon, les dernières notes se suspendant quelques instants dans l'air. Les remarques suivantes de Jean-Pierre Richard (1955, p. 166) s'appliquent aussi bien à l'évocation de la femme du poème qu'à la sensation verlainienne qu'elles sont censées décrire à l'origine:

Éventée comme un parfum trop longtemps débouché, elle ne présente plus à l'esprit que la trace effacée, que la très vague suggestion de cet objet dont elle devrait pourtant constituer le signe irréfutable.

Au lieu de regretter et de déplorer l'imprécision des évocations fournies, il faut convenir que l'existence même de la femme onirique dépend en dernière analyse de l'indétermination sémantique. Si nous

---

[4] David Scott, *Sonnet Theory and Practice in Nineteenth-century France: Sonnets on the Sonnet*, University of Hull Publications, n° 12, 1977, p. 32.

savions la couleur de ses cheveux, si son nom nous avait été révélé, si son regard nous était devenu familier, la femme aurait cessé d'exister – ce ne serait plus la même créature «inconnue» et compréhensive. En fait, c'est à l'instant même où les questions deviennent trop précises, trop exigeantes, que la vision commence à se dissoudre et que la femme se retire définitivement dans les lointains de l'imaginaire.

Or, si Verlaine se moque des conventions du sonnet d'amour en refusant d'apporter des précisions à son évocation, il le fait consciemment semble-t-il: annoncer par exemple la couleur des cheveux de la femme lui ôterait sa nature inconnue, sa «magie» et détruirait l'aspect «étrange et pénétrant» du rêve. C'est une opinion similaire qu'exprime ci-dessous Jacques-Henry Bornecque en nous rappelant la symbolique des couleurs dans certains morceaux des *Poèmes saturniens*:

> L'or, comme le blond, semble être naturellement le symbole de l'amour exubérant et jeune que représentait Élisa [...]. Le brun représente de préférence l'amour profond et dominateur, unissant tendresse maternelle et sensualité; le roux, dont la correspondance ambivalente est le fauve, symbolise l'amour sauvage et incantatoire. [...] En retour (et nous croyons qu'il ne faut pas voir là une banale indétermination), quand Verlaine évoque la femme idéale capable d'unir en elle tous les rêves, il fait expressément abstraction de toute couleur[5].

Ainsi en refusant les conventions du sonnet, la femme verlainienne réussit à garder sa mystique et à assumer plusieurs féminínités à la fois: la maternelle («elle me comprend», v. 5), la divine («inconnue», v. 2), la maîtresse («que j'aime», v. 2). Il en découle que toute précision entamerait la dissolution du rêve et la disparition de la présence, réelle ou imaginée, de la femme.

Considérons, finalement, le dernier vers du sonnet: «L'inflexion des voix chères qui se sont tues». On sait que le dénouement du sonnet constitue un des vers les plus importants de la forme fixe, sinon le plus important – Banville (1972 / 1872, p. 206) nous le signale très clairement:

---

[5] Jacques-Henry Bornecque (éd.), *Les Poèmes saturniens de Paul Verlaine*, Nizet, 1977, p. 107-108.

Le dernier vers du Sonnet doit contenir un trait – exquis, ou surprenant, ou excitant l'admiration par sa justesse et par sa force. / Lamartine disait qu'il doit suffire de lire le dernier vers d'un Sonnet; car, ajoutait-il, un Sonnet n'existe pas si la pensée n'en est pas violemment et ingénieusement résumée dans le dernier vers.

C'est dans le dernier vers de «Mon Rêve familier» que la femme disparaît pour de bon et où s'effacent ses dernières traces. En plus, nous avons noté que le début du vers est perturbé par l'effet déséquilibrant de l'enjambement. Au lieu de finir sur un ton énergique et vigoureux, notre sonnet s'éteint doucement sur une note de silence («qui se sont tues»). Ainsi, si le dernier vers constitue le point culminant du poème, il s'agit non pas exactement d'un dénouement, mais d'une sorte d'«anti-dénouement» décevant. Il résume le mouvement négatif du poème, le processus de soustraction sémantique que nous évoquions plus haut et que décrit fort justement Gilles Vannier (1993, p. 79) dans les phrases suivantes:

Le second tercet propose une irréalisation progressive, car la femme se retire dans le lointain et appartient désormais à un ordre différent, celui de la «statue». Un processus d'épuration mène d'une femme à un rêve de femme, toujours inconnue, puis à une voix et une voix qui se tait. Le texte dans son ensemble correspond à un lent retrait qui laisse pourtant paraître quelque chose: *le retrait lui-même, véritable sujet du poème* (nos italiques).

Autrement dit, ce n'est pas la femme mais la disparition lente et progressive de la femme qui constitue le sujet du poème; ce n'est pas le sens, mais le report, la suspension et la différance du sens qui en constituent l'enjeu principal. Voici ce que Banville (1972 / 1872, p. 206) appelle le «trait extraordinaire du quatorzième vers, [trait] qui cesserait d'être extraordinaire s'il avait poussé comme un champignon».

*

### 9.2.4 – Subversion de la structure dialectique du sonnet: mise en lumière de la non-contradiction et la logique du même

Une des préoccupations de Verlaine dans «Mon Rêve familier» est de

reconstruire avec le langage l'univers onirique. Le lexique y joue évidemment un rôle non-négligeable («étrange», «pénétrant»), mais le procédé le plus important est sans doute l'emploi d'une syntaxe et d'une logique altérées. Dès le premier quatrain, il est manifeste que la répétition est un des outils exploités très fréquemment: on note par exemple beaucoup de termes qui reviennent – «aime», «me», «ni», «tout à fait», «et» – à de très courtes distances. Ces nombreuses reprises, bien qu'elles semblent marquer une certaine redondance sémantique et grammaticale, rendent très bien l'aspect obsédant et lancinant du rêve. C'est Verlaine lui-même qui, dans un article consacré à Baudelaire (*ŒC II*, p. 611), identifie explicitement la répétition comme un procédé très apte à traduire la névrose onirique:

> Mais là où [Baudelaire] est sans égal, c'est dans ce procédé si simple en apparence, mais en vérité si décevant et si difficile, qui consiste à faire revenir un vers toujours le même autour d'une idée toujours nouvelle et réciproquement; en un mot peindre l'*obsession*.

Dans les cinq premiers vers, la reprise des mêmes termes s'allie à une syntaxe curieuse pour représenter la *circularité* des événements oniriques qui s'enchaînent sans logique apparente: «Une femme inconnue [...] m'aime et me comprend [...] Car elle me comprend». Dans le premier tercet, l'absence de réponses satisfaisantes aux questions posées est elle-même créatrice d'indétermination et de confusion troublantes: le lecteur, qui n'est guère plus informé ici qu'au début du poème, a l'impression de se retrouver au point de départ, tant la progression sémantique est infirmée, affaiblie et, en dernière analyse, annulée et effacée par une *régression* sémantique aussi inéluctable que frustrante. Le monde onirique est troublé par ce que Jean-Pierre Richard (1955, p. 179) appelle «l'indétermination sensible»:

> Le monde semble avoir lui aussi perdu ses raisons d'être. La vie est comme un rêve intermittent aussi d'où l'on s'éveille en sursaut de temps à autre pour s'interroger sur le sens de ce qu'on est en train de rêver. [...] À chaque réveil, la destinée apparaît plus énigmatique. Les questions jaillissent, interminablement, pour tenter de cerner ou de percer le mystère inquiétant de l'indétermination sensible.

La progression chronologique du temps cède la place à une circularité troublante, un écoulement atemporel et illogique où se fondent passé, présent et avenir, comme l'exprime le vers suivant de «Kaléidoscope» (*JN*, p. 321): «Ce sera comme quand on a déjà vécu». On revit les mêmes expériences ou du moins des expériences qu'on reconnaît comme étant les mêmes. En fait, il apparaît que les seules certitudes du monde du rêve sont celles qui relèvent, non pas de la vérité démontrable, mais de la tautologie, comme celle que nous venons de souligner au début du poème: «elle [...] me comprend [...] Car elle me comprend». La familiarité devient étrangement inquiétante; le *Heimlich* se transforme en *Unheimliche.* Ainsi s'explique le fait que l'expérience de la circularité et du «même», vocable qui imprègne les deux premiers quatrains de ses sonorités, est presque toujours obsédante et effrayante dans le monde onirique à la différence du monde réel où elle est le plus souvent rassurante et réconfortante.

Certains critiques semblent avoir ignoré la portée de la syntaxe altérée et la répétition fréquente: ainsi Louis Aguettant (1995 / 1931, p. 34) paraît regretter la syntaxe de «Mon Rêve familier» en la comparant à «une prose facile, parlée [...] avec ses reprises multiples». À propos de la répétition, il écrit (p. 34):

> Effet sans doute, mais bien primitif; répéter pour insister reste un procédé enfantin, qui perd encore de sa valeur à être, comme ici, prodigué indiscrètement.

Le monde du rêve, exempt de la non-contradiction, est structuré sur la logique du même ou, autrement dit, la logique de la coordination, fait très bien mis en valeur par la reprise de la conjonction «et», qui apparaît pas moins de six fois dans le premier quatrain:

> Je fais souvent ce rêve étrange *et* pénétrant
> D'une femme inconnue, *et* que j'aime *et* qui m'aime
> *Et* qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
> N*i* tout à fait une autre, *et* m'aime *et* me comprend.

La notion d'indécidabilité étant étroitement liée à celle de la non-

contradiction (*supra*, p. 209 et svt), on n'est guère surpris de voir apparaître dans cette même strophe le schéma «ni...ni...» sur lequel repose notre définition du concept (*supra*, p. 35-43).

La non-contradiction mine et sape la structure dialectique du sonnet qui, opposant le huitain et le sizain, constitue le fondement conventionnel de la forme fixe. Si, dans les versions traditionnelles du sonnet, le dernier vers tente souvent de faire la synthèse des parties opposantes, Verlaine, dès le début du poème, essaie d'éviter la mise en jeu de toute dialectique. On n'a pas l'impression par exemple que le sizain reprend le sujet du huitain en le dramatisant ou en le commentant; le sizain n'a pas l'air non plus d'être plus important que le huitain du point de vue sémantique – deux effets conventionnels dans le sonnet traditionnel. Dans «Mon Rêve familier», le sizain constitue au contraire la continuation et l'élaboration des tendances notées dans le huitain, en particulier le processus de retrait ou de soustraction sémantique; il reprend les mêmes problèmes, les mêmes sujets et apparaît comme une extension plutôt qu'une opposition du huitain. Autrement dit, Verlaine, en adoptant la logique du même et de la non-contradiction, travaille à réduire la capacité inhérente du sonnet à exprimer des oppositions et des dialectiques. Mais de même que le réel fait souvent irruption dans le monde du rêve, de même l'opposition et la dialectique apparaissent sporadiquement sous forme de traces dans le poème, là où par exemple le poète propose une comparaison, comme dans l'alexandrin suivant: «Son regard est pareil au regard des statues».

Le processus de soustraction sémantique a pour effet de différer jusqu'au dernier moment la disparition de la femme. Le lecteur est comme tenu en suspens jusqu'au dernier moment. En fait, les derniers vers du poème font apparaître une différance par comparaison enchaînée où le report du sens et non pas la comparaison elle-même constitue le vrai sujet des vers (nos italiques):

*Comme* ceux des aimés que la Vie exila.

Son regard est *pareil* au regard des statues,
Et, *pour* sa voix, lointaine, et calme, et grave, *elle a*
*L'inflexion des voix chères qui se sont tues.*

*

### 9.2.5 – Conclusion: le rêve comme métaphore de l'entreprise poétique

À la rigueur mathématique du sonnet traditionnel, Verlaine substitue l'anti-logique de l'indécidabilité et l'indétermination sémantique caractéristique du rêve. Le dernier vers exprime non seulement l'évaporation du monde support dans lequel existe la femme rêvée, mais également et en priorité le retrait et la différance du signifié. À vrai dire, Verlaine propose et élabore ici une description de l'entreprise poétique elle-même qui comme le signale Jean-Pierre Richard (1955, p. 168) est fondée sur une mise en scène et le plaisir qui naît de l'indétermination:

> Toute la réussite verlainienne fut donc de se fabriquer une incantation qui invitât à la fois à la jouissance d'une indétermination et à la délectation d'une extrême acuité sensible. «Un instant à la fois très vague et très aigu», tel est le moment type dans lequel se situe la rêverie verlainienne.

C'est une «bonne aventure» que propose l'œuvre verlainienne, un projet poétique et prosodique auquel le lecteur est plusieurs fois invité:

> Tirez du rêve notre exode, voulez-vous?
>
> (v. 13, «Mort!», *PD*, p. 1040).

**

# 9.3 – «L'Échelonnement des haies…»

*Une conversion à l'unité*

Octave Nadal,
*Paul Verlaine*, Mercure de France 1961, p. 115

| | |
|---|---|
| L'Échelonnement des haies | 5-2 |
| Moutonne à l'infini, mer | 6-1 / (2-4)-1 |
| Claire dans le brouillard clair | 1-6 / 2'-5? |
| Qui sent bon les jeunes baies. | 3-4 |
| | |
| Des arbres et des moulins | 2-5 |
| Sont légers sur le vert tendre | 3-4 |
| Où vient s'ébattre et s'étendre | 4-3 |
| L'agilité des poulains. | 4-3 |
| | |
| Dans ce vague d'un Dimanche | 3-4 |
| Voici se jouer aussi | 5-2 |
| De grandes brebis aussi | 5-2 |
| Douces que leur laine blanche. | 1-6 / 1-(4-2) |
| | |
| Tout à l'heure déferlait | 3-4 |
| L'onde, roulée en volutes, | 1-6 / 1-(3-3) / 2'-5 |
| De cloches comme des flûtes | 2-5 |
| Dans le ciel comme du lait. | 3-4 |

Le poème «L'Échelonnement des haies…» a été composé, semble-t-il, en 1875 à Stickney en Angleterre, peu après la sortie de prison de son auteur[1]. Deux ans plus tard, et portant le titre «Paysage en Lincolnshire», il est joint à la lettre du 2 août envoyée par Verlaine à son ami Edmond Lepelletier; il finit par être recueilli dans *Sagesse* qui paraît en 1880.

Par sa date de composition probable, «L'Échelonnement…» se rattache à l'époque des *Romances sans paroles* (1873) dont il semble

[1] Il faut signaler que la date de composition n'est pas absolument certaine. La datation est certainement 1875, mais comme nous informe Borel, (*ŒC I*, p. 1134), dans l'exemplaire de *Sagesse* de la collection Barthou, le poème est daté de juillet 1877. De plus, Lepelletier se trompe dans la date de l'envoi de la lettre par Verlaine, lui attribuant le millésime 1876. Toutefois, il est généralement accepté que l'année 1875 constitue la date probable de composition.

prolonger la veine impressionniste. Toutefois, comme on le verra plus loin, les deux ans qui s'écoulent entre la parution de ce recueil et la date de composition du poème suffisent pour produire des changements importants dans la technique du poète. Ce qui est irréfutable, c'est que le poème reflète, à plusieurs niveaux, sur de nombreuses ambiguïtés et indécidabilités.

Au niveau de la prosodie, il faut évidemment remarquer le choix du mètre, l'heptasyllabe. Comme nous l'avons déjà découvert (p. 152 et svt), le vers de sept syllabes, le mètre impair préféré de Verlaine[2], est à peine capable d'absorber les effets de l'enjambement. De surcroît, l'ambiguïté de sa configuration accentuelle mine la spécificité de la mesure globale qui apparaît souvent comme un hexsasyllabe ou un octosyllabe manqué. Loin d'essayer de masquer ou de camoufler cette ambiguïté inhérente, Verlaine l'amplifie dans «L'Échelonnement des haies...» en proposant par exemple des vers aussi rythmiquement déséquilibrés que le 1-6 ou le 6-1:

| | | |
|---|---|---|
| Moutonne à l'infini, mer | 6-1 / (2-4)-1 | (v. 2) |
| Claire dans le brouillard clair | 1-6 / 2'-5? | (v. 3) |
| Douces que leur laine blanche | 1-6 / 1-4-2 | (v. 12) |
| L'onde, roulée en volutes, | 1-6 / 1-(3-3) | (v. 14) |

Il découle de la «loi des six syllabes» qu'un segment hexasyllabique est la plus grande unité rythmique qui peut éventuellement se passer d'un deuxième accent rythmique, ce qui le rend très instable et vulnérable. Il peut à tout moment se scinder en deux unités plus petites, comme le mettent en évidence nos scansions ci-dessus. Cette instabilité du segment hexasyllabique uniaccentuel implique donc souvent *trois* accents par sept syllabes, ce qui ralentit excessivement un vers aussi court que

[2] En fait, l'heptasyllabe apparaît dans tous les recueils publiés du vivant de Verlaine sauf quatre: *Amour* (1888), *Odes en son honneur* (1893), *Élégies* (1893),et *Le Livre posthume* (1893-1894).

l'heptasyllabe. Dans certains heptasyllabes, il y a plus d'accents à distribuer qu'il n'y a de syllabes dignes d'accentuation, situation qui mène à la création de segments rythmiques monosyllabiques, parfois placés en fin de vers:

| | |
|---|---|
| Moutonne à l'infini, mer | 6-1 |
| Claire dans le brouillard clair | 1-6 |

(v. 2-3).

Dans la première strophe du poème, Verlaine nous propose un vers avec deux accents rythmiques consécutifs (v. 2), phénomène assez difficile à réaliser pour la voix et qui a pour effet de miner l'accent métrique finale en la précédant directement d'un accent rythmique important. L'ambiguïté est également renforcée par la double subversion de la rime qui, elle, joue normalement un rôle d'appui dans la perception de la fin de mesure. Premièrement, notons qu'en dépit de la forte présence de rimes riches dans le poème, Verlaine s'entête ici à défaire les liens entre les vers 2 et 3 en employant une rime suffisante, fondée sur deux homophonies, dont une seule vocalique. Deuxièmement, il est à remarquer que la rime est concurrencée par l'occurrence en tête et en fin de vers 3 du terme «clair»: l'écho des quatre homophonies /k/, /l/, /ɛ/, /ʀ/ couvrant très efficacement la reprise sonore de la rime.

L'heptasyllabe se confirme alors comme un vers pour le moins «double» et sujet à l'ambiguïté: d'un côté, il peut mettre en scène une organisation rythmique à tel point déséquilibrée que la mesure globale est remise en question; de l'autre, il peut parvenir à une relative stabilité rythmique interne étayée par une mesure globale très bien marquée par des rimes riches. C'est, par exemple, le cas des vers de la deuxième strophe:

| | |
|---|---|
| Des arbres et des moulins | 2-5 |
| Sont légers sur le vert tendre | 3-4 |
| Où vient s'ébattre et s'étendre | 4-3 |
| L'agilité des poulains. | 4-3 |

Cet aspect double et ambigu de l'heptasyllabe se remarque dans les différences établies entre les strophes de «L'Échelonnnement des haies...». Notons que les incertitudes rythmiques et métriques mises en scène dans la première strophe sont contrebalancées par la structure serrée de la deuxième strophe où il y a une concordance presque complète entre structure prosodique et structure syntaxique. Chaque vers de la deuxième strophe apporte un syntagme syntaxique à fonction grammaticale très évidente: syntagme substantival (v. 1); syntagme verbal (v. 2); syntagme adverbial (v. 3); syntagme substantival (v. 4). La mesure globale est renforcée d'autant plus par la présence de rimes très riches qui dans le cas des vers 5 et 8 occupent jusqu'à la moitié du vers: «et des moulins» / «(L'agilit)é des poulains». À la définition précise des vers s'ajoute finalement une structure strophique qui correspond exactement à l'ampleur de la phrase.

L'enjambement réapparaît pourtant dans la troisième strophe et crée, outre la discordance syntaxico-métrique, une ambiguïté de sens:

> Dans ce vague d'un Dimanche
> Voici se jouer aussi
> De grandes brebis *aussi*
> *Douces* que leur laine blanche.
>
> (v. 9-12, nos italiques).

Au prime abord, on croit que la rime suffisante «aussi / aussi» (v. 10 et 11) se fonde non seulement sur une répétition sonore exacte, mais également sur une identité sémantique. Ce n'est qu'en abordant le quatrième vers de cette strophe que le lecteur reconnaît qu'il a affaire à une expression enjambée et que la rime notée est bâtie sur une fausse ressemblance sémantique. Il faudrait ainsi effectuer une relecture de la strophe entière et réinterpréter le sens du deuxième «aussi» à la lumière du dernier vers de la strophe. Le mot à la rime au vers 11 doit se comprendre ainsi, non pas comme un simple adverbe à la façon d'un mot qui constitue la rime d'appel, mais comme le

premier élément de l'expression comparative «aussi douce que». Nous avons donc affaire ici à un enjambement provocant dans la mesure où il mine et compromet, ne serait-ce que temporairement, les processus de lecture et de signification. Le moment d'ambiguïté sémantique et grammaticale est d'autant plus aigu qu'il semble naître d'une *certitude* et d'une *équivalence* évidente, à savoir la récurrence de la suite de sons attendue en fin de vers. En vérité, le poète nous taquine ici: il joue avec les mots de manière puérile, nous tend un piège sémantique et grammatical et ne satisfait notre attente que pour la décevoir immédiatement après. C'est un jeu qui fait clairement apparaître les ambiguïtés du langage comme moyen de communication et nous fait perdre confiance dans sa capacité à transmettre un message clair et non équivoque.

*

Si les décalages entre la syntaxe et le mètre sont relativement peu nombreux dans ce poème, les discordances entre la syntaxe et le sens, quant à elles, traversent le poème d'un bout à l'autre. Avant d'examiner en détail les ambiguïtés et les indécidabilités sémantiques qui en résultent ainsi que l'ambivalence née de l'apparent mélange de techniques dans le poème, mentionnons que le paysage évoqué ici sous forme métaphorique est un paysage réel que le poète a vu de ses propres yeux, d'où le titre donné au poème dans la lettre à Lepelletier. Il est ainsi intéressant et instructif de lire la traduction de la description en prose du même paysage parue dans l'article de juillet 1894 écrit par Verlaine pour *The Fortnightly Review*:

Le crépuscule était sur le point de tomber sur la campagne devant nous. Les derniers rayons du jour répandaient leur éclat sur un paysage exquis avec l'opulente douceur de ses pâturages et de ses arbres, - ces arbres anglais aux branches capricieusement tordues et «intriquées», si l'on me permet ce barbarisme, dont la Bible dit quelque part que ce sont ceux qui portent les meilleurs fruits; les deux côtés de la route bordée de belles haies vives, étaient pour ainsi dire parsemés de gros moutons et de poulains agiles qui vagabondaient en liberté. Je fis un croquis de cette scène dans ces quelques vers, qui

sont tirés de mon livre, *Sagesse*[3].

Cette version prosaïque nous signale très clairement la part jouée par la métaphore dans le poème. Dès la première strophe il est évident que le poète mêle des métaphores du ciel et de la mer. Le verbe «moutonner» s'explique alors par le désir du poète d'unir dans une même image terre, ciel et mer. L'image des haies, vision partiellement transformée par le brouillard, évoque pour le poète d'une part l'image d'un ciel où défilent de petits nuages blancs et floconneux et d'autre part l'ondulation de petites vagues avec leur crête d'écume que la mer déroule à l'infini. Comme le précise le texte paru dans *The Fortnightly Review*, le poète contemple ce paysage alors qu'il voyage dans un cabriolet, et c'est ce mouvement de l'observateur qui accentue l'aspect fuyant et fugitif du paysage extérieur[4].

On pourrait suggérer que l'aspect fugace du paysage évoqué est traduit dans la première strophe par des ambiguïtés syntaxiques et grammaticales. L'apposition, marquée par la virgule du deuxième vers, établit une analogie entre les haies et la mer, mais du point de vue de la syntaxe, c'est l'échelonnement, forme substantivée du verbe «échelonner», et non pas les haies qui constitue le comparé. Ainsi, si les haies et la mer sont comparées,

---

[3] Le texte anglais qui apparaît dans *The Fortnightly Review* est une traduction de l'original français qui a été perdu par la suite. Le texte que nous citons est la traduction faite par Borel du texte anglais. On en trouvera la version complète dans *ŒC II*, p. 1470-1479. Le texte anglais est également reproduit, p. 1085-1095: «*Twilight was about to fall on the scenery in front of us. The last rays of daylight were shedding lustre on a landscape which was exquisite in its rich sweetness of pasture and trees – those English trees with their branches capriciously twisted and 'intricated', if I may be allowed the barbarism, which the Bible somewhere says are those that bear the best fruit; both sides of the road, which was flourished with fine quickset hedges, were studded, so to speak, with big sheep and nimble colts roaming free. I made a sketch of the scene in these few verses, which are taken from my book,* Sagesse.» (p. 1086).

[4] Voir *ŒC II*, p. 1470: «À Sibsey, je trouvai un gamin joufflu d'une douzaine d'années, un poney et le cabriolet mentionné plus haut, dans lequel un porteur et le domestique changèrent mes bagages. Un léger coup de fouet, et nous voici partis.» La vue décrite dans le poème nous rappellera sans doute le paysage du poème VII de la *BC*: «Le paysage dans le cadre des portières / Court furieusement…» et plus particulièrement celui de «Malines» (*RP*, p. 201) où l'on note en outre l'emploi d'un vocabulaire très proche de celui de «L'Échelonnement de haies…»:

> Comme les arbres des féeries,
> Des frênes, vagues frondaisons,
> Échelonnent mille horizons
> À ce Sahara de prairies,
> Trèfle, luzerne et blancs gazons.
>
> (v. 6-10)

c'est bien par hypallage, procédé qui, selon Pierre Guiraud, «relève de l'esthétique du vague»[5]. Pareillement, le sujet du verbe «sent» au vers 4 est lui aussi sujet à une ambiguïté: du point de vue sémantique, ce sont les «haies» qui «sent[ent] bon les jeunes baies»; notons pourtant que l'absence de tout signe de ponctuation en fin de vers 3 ainsi que la forme au singulier du verbe qui laissent penser que c'est le «brouillard clair» qui constitue le sujet du verbe, lecture qui est facilitée par la distance appréciable entre le vers 1 et 4. Une troisième possibilité reconnaîtrait le terme «l'échelonnement» comme le sujet de «sent», mais une telle lecture crée une disparité sémantique évidente: ce sont évidemment les haies et non pas leur «échelonnement» qui sentent les jeunes baies.

Ces «indécidabilités» syntaxiques et grammaticales traduisent bien les effets de l'atmosphère brumeuse qui est décrite. En *suggérant* au lieu de spécifier les liens entre les différents éléments sémantiques de la strophe, l'organisation syntaxique et grammaticale peut elle-même être qualifiée d'impressionniste.

Toujours dans la première strophe, mentionnons l'ambivalence du mot «clair» dont une des fonctions sémantiques est de décrire la lumière dans laquelle se baigne le paysage évoqué[6]. La double emploi de ce terme (mer / Claire, brouillard clair) fait ressembler le paysage terrestre au paysage marin et favorise le développement métaphorique qui fonde l'intérêt du poème. Dans ce poème, la couleur dominante et celle qui permet les métaphores de la première strophe est bien sûr le blanc. Non seulement le verbe «moutonner» suggère-t-il la toison blanche des brebis évoqués (v. 12) mais l'adjectif clair appliqué au substantif «brouillard» renforce cette image d'un paysage «lactescent», évoqué lui dans le vers de chute du poème («le

---

[5] Bernard Dupriez (1984, p. 237) définit l'hypallage comme le procédé selon lequel on «paraît attribuer à certains mots d'une phrase ce qui appartient à d'autres mots de cette phrase, sans qu'il soit possible de se méprendre au sens». C'est Dupriez qui fournit la citation de Guiraud, *Essais de stylistique*, Klincksieck, 1953, p. 197.

[6] Comme le remarque Éléonore Zimmermann, «*Vision* de Verlaine: paysages et monde extérieure», dans *Magies de Verlaine*, José Corti, 1967, p. 275-323, (p. 284), la lumière constitue un des éléments les plus importants des paysages verlainiens: «Verlaine aura toujours tendance à préciser d'abord l'éclairage de ses poèmes».

ciel comme du lait»). De plus allier l'adjectif «clair» au substantif «mer» d'abord, pour ensuite le joindre au mot «brouillard», c'est faire valoir la polysémie des mots. La mer est claire parce que les haies entrevues à travers un brouillard peu épais-clair rappellent les crêtes blanches des vagues. Il apparaît ainsi que le poète, par l'emploi apparemment anodin d'un mot simple, accentue les ambivalences fondamentales du langage et du processus de signification. Certains termes semblent renfermer deux sens opposés, sinon contradictoires. Hors contexte, ou même dans un contexte peu défini, les mots ont souvent de sens indécidables.

La syntaxe impressionniste de la deuxième strophe traduit très habilement l'aspect des objets dans le paysage enveloppé de brouillard et rappelle les réussites poétiques du recueil *Romances sans paroles*. Le brouillard n'est pas assez épais pour rendre la vue impossible mais il opère tout de même de légers changements dans la perception des objets environnants. Par exemple, les arbres et les moulins, normalement robustes et solides, sont «légers». Le vert de l'herbe a lui aussi perdu de son intensité et est qualifié de «tendre». De même que la présence des poulains est signalée plus par leur mouvement que par la vue, la syntaxe anormale du vers 8 accentue l'action de préférence à la substance: «L'agilité des poulains».

Encore une fois, le poète se sert ici de l'hypallage: «agilité», forme substantivée de l'adjectif, constitue le sujet grammatical de la phrase et remplace le sujet réel et concret («poulains»). Autrement dit, le rapport substance / qualité est renversé, l'objet réel étant écarté au profit de la description de son mouvement[7]. Ce type d'hypallage où le sujet du verbe est un mot abstrait et très souvent un adjectif substantivé donne une «caractérisation impressionniste» (Fromilhague, Sancier, 1993, p. 174) de la scène décrite.

---

[7] Comme le disent Catherine Fromilhague et Anne Sancier, dans leur *Introduction à l'analyse stylistique*, Dunod, 1993, p. 174, «l'objet n'est plus que le support d'un mouvement». Voir en particulier leur étude comparative de «L'Échelonnement...» et «Après trois ans», p. 167-174.

Quand on passe dans la troisième strophe de l'image des poulains à celle des brebis, il ne s'agit pas d'un simple changement d'image; cela équivaut à un changement de technique de la part du poète. L'évocation des «grandes brebis» avec «leur laine blanche» et «douce» traduit le paysage aérien et marin aussi bien que le paysage terrestre. Au paysage réel des deux premières strophes commence à se mêler un paysage symbolique ou rêvé. Les attributs marins, aériens et terrestres se fondent en un paysage onirique et symbolique: le blanc des brebis représente l'aspect «laineux» de la mer, la blancheur de l'écume de la mer; le «vague» d'un Dimanche est à la fois une description de l'aspect flou et imprécis que donne le brouillard au paysage et une référence implicite aux vagues de la mer. Le terme «vague» est lui-même polysémique, évoquant la mélancolie, la langueur et le paysage. Les brebis ne sont pas seulement des animaux; la brebis d'élevage est aussi un symbole à résonance chrétienne: la blancheur de la laine représentant la pureté de l'âme humaine une fois pardonnée[8]. En plus la combinaison de l'image des brebis et du brouillard est significative: dans la Bible, le brouillard, qui représente la confusion, précède les grandes révélations divines. De même, la référence au dimanche, le jour du sabbat, n'est pas à oublier. Que le choix de ce jour de la semaine soit conscient, il n'y a pas de doute: le poète souligne le mot en l'écrivant avec une majuscule; et d'autre part, il apparaît que Verlaine n'a pas pu faire ce voyage un dimanche et que le paysage, même s'il a réellement existé, est en grande partie un produit de son imagination[9].

---

[8] Plusieurs faits concourent pour confirmer cette lecture: premièrement, il faut prendre en compte que le poète de *Sagesse* vient de quitter la prison où il s'est reconverti au catholicisme; la religion commence dès lors à apparaître comme thème dans sa poésie; deuxièmement, le paysage vu à Stickney rappelle au poète certains éléments des paysages bibliques. Le poète l'avoue très clairement dans l'article publié dans *The Fortnightly Review*: en décrivant les arbres du paysage, il écrit que ce sont ceux «dont la Bible dit quelque part que ce sont ceux qui portent les meilleurs fruits».

[9] D'où la mise en garde suivante de Vernon Philip Underwood, *Verlaine en Angleterre*, Nizet, 1956, p. 186: «Ne soumettons pas ces vers à une trop rigoureuse chronologie. Le poète arrive au printemps. Les "jeunes baies" ne sont-elles pas plutôt de l'automne? Rappelons le "paysage automnal" qu'il prétend avoir traversé en route. Verlaine n'a pas pu arriver à Stickney un dimanche; comme le poème parle du jour dominical, il est évident que l'auteur, en le rattachant ici au jour de son arrivée, se donne seulement une occasion de le citer».

Ainsi, c'est dans la troisième strophe que le poème quitte le domaine de la l'évocation impressionniste et des images simples pour préfigurer les réussites du symbolisme et du métaphorisme mallarméens. Les métaphores se confondent, comme c'est le cas dans la dernière strophe qui renoue avec la première. Ici Verlaine, voulant décrire les cloches qui sonnent, s'approche de la technique des synesthésies baudelairiennes. Le son des cloches pénètre tout: le paysage est décrit non seulement en termes de l'ouïe («De cloches comme des flûtes») mais également par des images visuelles et olfactives: le son se disperse comme des ondes ou de la fumée («roulée en volutes»). L'idée des vagues de son qui «déferlent» fait également penser aux nuages laiteux du ciel qui avancent en spirales. Le «lait» pourrait être lu aussi comme un symbole religieux – c'est la boisson de la vie et de l'immortalité.

Il est impossible dans cette dernière strophe de séparer les métaphores ou d'en se décider du sens. Les comparés et comparants se mêlent au point de suggérer des métaphores enchâssées: le comparant (l'onde qui représente le son) étant comparé à son tour (le déferlement des vagues est comparé à des volutes de fumées dans le ciel)[10]. C'est une fusion métaphorique qui concourt, comme le dit Octave Nadal (1961, p. 115), à une certaine «universalisation» sémantique:

> Il convient de reconnaître cette identification des deux éléments, terre et mer, puis leur fusion dans quelque chose de plus spacieux: la lumière. Un pont est ainsi jeté d'objet en objet; leur localisation, leur finitude s'effacent; les parties rentrent dans le tout. Il y a bien là une sorte d'universalisation au sens profond: une conversion à l'unité.

---

[10] Si le poème rappelle Baudelaire et sa théorie des correspondances, les images ne sont pas celles de Hugo dans «Pasteurs et troupeaux» où l'on vit les vers suivants:

> Et, là-bas, devant moi, le vieux gardien pensif
> De l'écume, du flot, de l'algue, du récif,
> Et des vagues sans trêve et sans fin remuées,
> Le pâtre promontoire au chapeau de nuées,
> S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis,
> Et, dans l'ascension des nuages bénis,
> Regarde se lever la lune triomphale,
> Pendant que l'ombre tremble, et que l'âpre rafale
> Disperse à tous les vents avec son souffle amer
> La laine des moutons sinistres de la mer.
>
> (v. 37-46, «Pasteurs et troupeaux», *Les Contemplations*, Livre V, p. 730-731).

Mais comme le signale Nadal, la deuxième strophe, qui déjà au niveau prosodique se distingue des autres strophes (*supra*, p 268), constitue une exception à cette tendance:

Ces imageries insolites [dans la deuxième strophe] ne peuvent d'aucune manière concourir à l'unité symbolisante que semblait poursuivre le reste du poème. Elles la rompent plutôt, l'empêchent de se réaliser, d'être tout à fait significative.

Ce qui ressort alors du poème, c'est l'ambivalence de la démarche verlainienne qui atteint, tout en le minant, le symbolisme. Si nous ne partageons pas l'opinion formulée par Zimmermann qui souligne «l'unité donnée au poème par sa structure», il faut néanmoins réitérer quand elle affirme:

Il est regrettable que ce poème, dérivé de la *vision* des *Romances sans paroles* et la dépassant, demeure un effort isolé dans l'œuvre de Verlaine[11].

**

[11] Éléonore M. Zimmermann, *Magies de Verlaine: étude de l'évolution poétique de Paul Verlaine*, Corti, 1967, p. 310.

# 9.4 – «*Crimen Amoris*»

*Non-seulement le vers de onze pieds est-il possible,*
*mais encore il existe; les versificateurs jugeront*
*si ces exemples sont bons à imiter.*

Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, p. 55, 1844.

| | | |
|---|---|---|
| **I.** | **D**ans un palais, soie et or, dans Ecbatane | (4-3)-4 |
| | De beaux démons, des Satans adolescents, | 4-(3-4) |
| | Au son d'une musique mahométane, | 6-5 / (2-4)-5 |
| | Font litière aux Sept Péchés de leurs cinq sens. | (3-4)-4 |
| **II.** | C'est la fête aux Sept Péchés: ô qu'elle est belle! | (3-4)-4 |
| | Tous les Désirs rayonnaient en feux brutaux; | (4-3)-4 / 4-3-4 |
| | Les Appétits, pages prompts que l'on harcèle, | 4-(3-4) |
| | Promenaient des vins roses dans des cristaux. | 6-5 / (3-3)-5 |
| **III.** | Des danses sur des rhythmes épithalames | 6-5 / (2-4)-5 |
| | Bien doucement se pâmaient en longs sanglots | (4-3)-4 / 4-3-4 |
| | Et de beaux chœurs de voix d'hommes et de femmes | 6-5 / (4-2)-5 / 4-3-4? |
| | Se déroulaient, palpitaient comme des flots, | 4-(3-4) / (4-3)-4 |
| **IV.** | Et la bonté qui s'en allait de ces choses | 4-4-3 / 4-(4-3) |
| | Était puissante et charmante tellement | 4-(3-4) |
| | Que la campagne autour se fleurit de roses | 6-5 |
| | Et que la nuit paraissait en diamant. | (4-3)-4 |
| **V.** | Or le plus beau d'entre tous ces mauvais anges | (4-3)-4 |
| | Avait seize ans sous sa couronne de fleurs. | 4-(4-3) |
| | Les bras croisés sur les colliers et les franges, | 4-(4-3) |
| | Il rêve, l'œil plein de flammes et de pleurs. | (2-3)-6 |
| **VI.** | En vain la fête autour se faisait plus folle, | 6-5 |
| | En vain les Satans, ses frères et ses sœurs, | 5-6 |
| | Pour l'arracher au souci qui le désole, | (4-3)-4 |
| | L'encourageaient d'appels de bras caresseurs: | 6-5 / (4-2)-5 |
| **VII.** | Il résistait à toutes câlineries, | 6-5 / 4-7 |
| | Et le chagrin mettait un papillon noir | 6-5 / (4-2)-5 |
| | À son cher front tout brûlant d'orfèvreries. | 4-(3-4) |
| | Ô l'immortelle et terrible désespoir! | (4-3)-4 |
| **VIII.** | Il leur disait: «Ô vous, laissez-moi tranquille!» | 6-5 / (4-2)-5 |
| | Puis, les ayant baisés tous bien tendrement, | 6-5 |
| | Il s'évada d'avec eux d'un geste agile, | (4-3)-4 |
| | Leur laissant aux mains des pans de vêtement. | 5-6 |
| **IX.** | Le voyez-vous sur la tour la plus céleste | 4-3-4 |
| | Du haut palais avec une torche au poing? | 6-5 / (4-2)-5? |
| | Il la brandit comme un héros fait d'un ceste: | 5-6 / 4-(4-3)? |
| | D'en bas on croit que c'est une aube qui point. | 6-5 |

| | | |
|---|---|---|
| **X.** | Qu'est-ce qu'il dit de sa voix profonde et tendre | 7-4 |
| | Qui se marie au claquement clair du feu | 4-(5-2) |
| | Et que la lune est extatique d'entendre? | 4-(4-3) / 4-4-3 / 5-6 |
| | «Oh! je serai celui-là qui créera Dieu! | 7-4? / 6-5? / 12s? |
| **XI.** | »Nous avons tous trop souffert, anges et hommes, | 7-4 / (4-3)-4 |
| | »De ce conflit entre le Pire et le Mieux. | 4-(4-3)? / 5-6? |
| | »Humilions, misérables que nous sommes, | 4-(3-4) |
| | »Tous nos élans dans le plus simple des vœux. | 4-(4-3) |
| **XII.** | »Ô vous tous, ô nous tous, ô les pécheurs tristes, | 6-5 |
| | »Ô les gais Saints, pourquoi ce schisme têtu? | 4-7 / 4-(4-3) |
| | »Que n'avons-nous fait, en habiles artistes, | 5-6 |
| | »De nos travaux la seule et même vertu! | 4-7 / 4-(4-3) |
| **XIII.** | »Assez et trop de ces luttes trop égales! | 4-7 / 4-(3-4) |
| | »Il va falloir qu'enfin se rejoignent les | 6-(3-2)? |
| | »Sept Péchés aux Trois Vertus Théologales! | (3-4)-4 / 7-4 / 5-6? |
| | »Assez et trop de ces combats durs et laids! | 4-7 / 4-(4-3) |
| **XIV.** | »Et pour réponse à Jésus qui crut bien faire | 7-4 / (4-3)-4 |
| | »En maintenant l'équilibre de ce duel, | 4-7 / 4-(3-4) |
| | »Par moi l'enfer dont c'est ici le repaire | 4-7 / 4-(4-3) |
| | »Se sacrifie à l'Amour universel!» | 4-7 / 4-(3-4) |
| **XV.** | La torche tombe de sa main éployée, | 4-7 |
| | Et l'incendie alors hurla s'élevant, | 6-5 / 4-4-3 |
| | Querelle énorme d'aigles rouges noyée | 6-5? / 4-(4-3)? |
| | Au remous noir de la fumée et du vent. | 4-7 / 4-(4-3) |
| **XVI.** | L'or fond et coule à flots et le marbre éclate; | 6-5 / (2-4)-5 |
| | C'est un brasier tout splendeur et tout ardeur; | 4-7 / 4-(3-4) |
| | La soie en courts frissons comme de l'ouate | 6-5 |
| | Vole à flocons tout ardeur et tout splendeur. | 4-7 / 4-(3-4) |
| **XVII.** | Et les Satans mourants chantaient dans les flammes, | 6-5 |
| | Ayant compris, comme iis s'étaient résignés! | 4-7 |
| | Et de beaux chœurs de voix d'hommes et de femmes | 6-5 / (4-2)-5? |
| | Montaient parmi l'ouragan des bruits ignés. | 7-4 / (2-5)-4? |
| **XVIII.** | Et lui, les bras croisés d'une sorte fière, | 6-5 / (2-4)-5 |
| | Les yeux au ciel où le feu monte en léchant, | 4-3-4 / 4-4-3 |
| | Il dit tout bas une espèce de prière, | 4-3-4 |
| | Qui va mourir dans l'allégresse du chant. | 4-4-3 |
| **XIX.** | Il dit tout bas une espèce de prière, | 4-7 / 4-(3-4) |
| | Les yeux au ciel où le feu monte en léchant… | 4-(3-4) / 4-7 |
| | Quand retentit un affreux coup de tonnerre, | 4-7 / 7-4 |
| | Et c'est la fin de l'allégresse et du chant. | 4-7 / 4-(4-3) / (4-4)-3 |
| **XX.** | On n'avait pas agréé le sacrifice: | 7-4 / (4-3)-4 / 4-7 |
| | Quelqu'un de fort et de juste assurément | 4-7 / 4-(3-4) |
| | Sans peine avait su démêler la malice | 5-6 / 5-(3-3) |
| | Et l'artifice en un orgueil qui se ment. | 4-7 / 4-(4-3) |

| | | |
|---|---|---|
| **XXI.** | Et du palais aux cent tours aucun vestige, | 7-4 / (4-3)-4 |
| | Rien ne resta dans ce désastre inouï. | 4-7 / 4-(4-3) |
| | Afin que par le plus effrayant prodige | 6-5 / 4-(5-2)? |
| | Ceci ne fût qu'un vain rêve évanoui… | 7-4 / 4-7 / 4-3-4 |
| **XXII.** | Et c'est la nuit, la nuit bleue aux mille étoiles; | 6-5? / (4-3)-4? |
| | Une campagne évangélique s'étend, | 4-7 / 4-(4-3) |
| | Sévère et douce, et, vagues comme des voiles, | 4-7 / 4-(2-5) |
| | Les branches d'arbre ont l'air d'ailes s'agitant. | 6-5 |
| **XXIII.** | De froids ruisseaux courent sur un lit de pierre; | 5-6 |
| | Les doux hiboux nagent vaguement dans l'air | 5-6 |
| | Tout embaumé de mystère et de prière; | 4-7 / 4-(3-4) |
| | Parfois un flot qui saute lance un éclair. | 6-5 / (4-2)-5 |
| **XXIV.** | La forme molle au loin monte des collines | 6-5 |
| | Comme un amour encore mal défini, | 4-7 |
| | Et le brouillard qui s'essore des ravines | 4-7 / 7-4 / 4-3-4 |
| | Semble un effort vers quelque but réuni. | 5-6 / 4-(4-3)? |
| **XXV.** | Et tout cela comme un cœur et comme une âme, | 7-4 / (4-3)-4 / 4-3-4 |
| | Et comme un verbe, et d'un amour virginal, | 4-7 / 4-(4-3) |
| | Adore, s'ouvre en une extase et réclame | 4-(4-3) / (2-2)-4-3? |
| | Le Dieu clément qui nous gardera du mal. | 4-7 / 4-(5-2) |

texte de la réédition de 1891

| | | |
|---|---|---|
| **I.** | **D**ans un palais, soie et or, dans Ecbatane | (4-3)-4 |
| | De beaux démons, des Satans adolescents, | 4-(3-4) |
| | Aux sons d'une musique mahométane, | 6-5 / (2-4)-5 |
| | Font litière aux Sept Péchés de leur[s] cinq sens. | (3-4)-4 |
| **II.** | C'est la fête aux Sept Péchés: ô qu'elle est belle! | (3-4)-4 |
| | Ô les Désirs rayonnaient en feux brutaux; | (4-3)-4 / 4-3-4 |
| | Les Appétits, pages prompts que l'on harcèle, | 4-(3-4) |
| | Promenaient des vins roses dans des cristaux. | 6-5 / (3-3)-5 |
| **III.** | Visages d'or, corps de marbre et pieds d'argile | 7-4 / (4-3)-4 |
| | Jetaient leur ombre immense sur le tapis. | 6-5 |
| | Ô qui dira dignement la danse agile, | 7-4 |
| | Et les plaisirs aux yeux des femmes tapis? | 6-5 / (4-2)-5 |
| **IV.** | Et la bonté qui s'essorait de ces choses | 4-4-3 / 4-(4-3) |
| | Était vraiment singulière, tellement | (4-4)-3? / 4-4-3 |
| | Que la campagne autour se fleurit de roses | 6-5 |
| | Et que le ciel paraissait en diamant. | (4-3)-4 |
| **V.** | – Or, le plus beau d'entre tous ces mauvais anges | (4-3)-4 |
| | Avait seize ans sous sa couronne de fleurs | 4-(4-3) |
| | Croisant les bras sur ses colliers et ses franges, | 4-(4-3) |
| | Il songeait, l'œil plein de flammes et de pleurs. | (3-2)-6 |

| | | |
|---|---|---|
| **VI.** | En vain la joie autour était immense, | 6-5 |
| | En vain les Satans ses frères et ses sœurs, | 5-6 |
| | Pour dissiper cette morose démence, | 4-(3-4) |
| | Le consolaient avec des mots caresseurs: | 6-5 / (4-2)-5 |
| **VII.** | Il résistait à toutes câlineries, | 6-5 / 4-7 |
| | Et le souci mettait un papillon noir | 6-5 / (4-2)-5 |
| | À son beau front chargé de bijouteries. | 4-(3-4) |
| | Ô l'immortelle et terrible désespoir! | (4-3)-4 |
| **VIII.** | Il s'écriait: «Ô vous, laissez-moi tranquille!» | 6-5 / (4-2)-5 |
| | Puis les ayant baisé[s] tous bien tendrement, | 6-5 |
| | Il s'évada d'avec eux d'un geste agile, | (4-3)-4 |
| | Leur laissant aux mains des pans de vêtement. | 5-6 |
| **IX.** | – Le voyez-vous sur la tour la plus céleste | 4-3-4 |
| | Du haut palais, avec une torche au poing? | 6-5 / 4-(2-5)? |
| | Il la brandit comme un héros fait d'un ceste: | 5-6 / 4-(4-3)? |
| | D'en bas on croit que c'est une aube qui point. | 6-5 |
| **X.** | Qu'est-ce qu'il dit de sa voix profonde et tendre | 7-4 |
| | Qui se marie aux claquements clairs du feu | 4-(5-2) |
| | Et que la Lune est extatique d'entendre? | 4-(4-3) / 4-4-3 / 5-6 |
| | – «Ô je serai celui-là qui créera Dieu! | 7-4? / 6-5? / 12s? |
| **XI.** | »Nous avons trop souffert, tous, anges et hommes, | 6-5 |
| | »De cet exil aux si mornes désaveux. | 4-(3-4) |
| | »Humilions, misérables que nous sommes, | 4-(3-4) |
| | »Tous nos élans dans le plus simple des vœux. | 4-(4-3) |
| **XII.** | »Ô les Pécheurs, ô les Saints ouvriers tristes, | 4-7 / 4-(3-4) |
| | »De vos travaux pour quelque maître têtu | 4-7 / 4-(4-3) |
| | »Que n'avez-vous fait en habiles artistes, | 5-6 |
| | »De nos efforts, la seule et même vertu! | 4-7 / 4-(4-3) |
| **XIII.** | »Vous le saviez, qu'il n'est point de différence | 4-7 / 4-(3-4) |
| | »Entre ce que vous dénommez Bien et Mal. | (5-3)-3 / 5-6? |
| | »Qu'au fond des deux vous n'avez que la souffrance. | 7-4 / (4-3)-4 |
| | »Je veux briser ce Pacte trop anormal. | 6-5 |
| **XIV.** | »Il ne faut plus de ce schisme abominable! | 7-4 / (4-3)-4 |
| | »Il ne faut plus d'enfer et de paradis | 6-5 / 4-7 |
| | »Il faut l'Amour! meure Dieu! meure le Diable! | 4-7 / 4-4-3 |
| | »Il faut que le bonheur soit seul, je vous dis! | 6-5 |
| **XV.** | »Et pour répondre à Jésus qui crut bien faire | 7-4 |
| | »En maintenant l'équilibre de ce duel, | 7-4 / (4-3)-4 |
| | »Par Moi, l'Enfer, dont c'est ici le repaire | 4-7 / 4-(4-3) |
| | »Se sacrifie à l'Amour universel. | 7-4 / 4-7 / 4-(4-3) |
| **XVI.** | »Sûr de renaître en des fraîcheurs aurorales, | 4-7 |
| | »L'Enfer se brûle afin de voir réunis | 4-7 / 6-5 |
| | »Les sept Péchés aux Trois Vertus théologales | 4-(4-3) / 6-5? |
| | »Dans le ciel libre où monte le cri des nids!» | 6-5 |

| | | |
|---|---|---|
| **XVII.** | – La torche tombe de sa main éployée. | 4-7 / 7-4 |
| | Et l'incendie alors hurla s'élevant | 6-5 |
| | Querelle énorme d'aigles rouges noyée | 6-5 / 4-7 / 4-(4-3) |
| | Au remous noir de la fumée et du vent. | 4-7 / 4-(4-3) |
| **XVIII.** | Et les Satans mourants chantaient dans les flammes. | 6-5 |
| | Ayant compris, ils étaient fiers et joyeux | 4-7 |
| | Et ce beau chœur de voix d'hommes et de femmes | 6-5 / (4-2)-5? |
| | Flambait avec les pavillons somptueux. | 4-7 / 4-(4-3)? |
| **XIX.** | Et lui, dont nul ne sait le nom ni l'histoire, | 6-5 |
| | Droit sur la tour où le feu monte en léchant, | 4-7 / 4-(3-4) / 7-4? |
| | En attendant la mort, ivre de sa gloire | 6-5 |
| | Mêlait l'accent de son orgueil à ce chant. | 4-7? / (4-4)-3? |
| **XX.** | Les bras tendus au ciel comme vers un frère, | 6-5 |
| | Un grand sourire aux lèvres, il s'exaltait; | 6-5 |
| | Quand retentit un affreux coup de tonnerre. | 4-7 / 7-4 |
| | Tout s'éteignit… Seul un rossignol chantait. | 4-(5-2) |
| **XXI.** | On n'avait pas agréé le sacrifice. | 7-4 / (4-3)-4 / 4-7 |
| | Quelqu'un de fort et de juste assurément, | 4-7 / 4-(3-4) |
| | Au nom du ciel provoqué, faisant l'office | 7-4 / (4-3)-4 |
| | De justicier, envoyait ce châtiment. | 4-7 / 4-(3-4) |
| **XXII.** | Du Haut Palais aux cent tours, pas un vestige, | 7-4 / (4-3)-4 |
| | Rien ne resta dans ce désastre inouï. | 4-7 / 4-(4-3) |
| | Afin que par un formidable prestige | 4-7 / 4-(4-3) |
| | Ceci ne fût qu'un vain rêve évanoui | 7-4 / 4-7 / 4-3-4 |
| **XXIII.** | Et dans la nuit, – doucement, dans une plaine, | 7-4 / (4-3)-4 |
| | Un petit bois agitait ses rameaux noirs. | 7-4 |
| | De clair de lune au lointain l'herbe était pleine; | 7-4 / (4-3)-4 |
| | De petits lacs luisaient comme des miroirs. | 6-5 |
| **XXIV.** | Le rossignol épanchait sa triste plainte | 7-4 / (4-3)-4 |
| | Répercutée au gazouillis des oiseaux. | 4-7 / 4-(4-3) |
| | Ce paysage était d'une paix si sainte | 6-5 |
| | Qu'on se fût mis à genoux dans les roseaux, | 7-4 |
| **XXV.** | Sur les cailloux, parmi le sable des routes, | 6-5 / 4-(4-3) |
| | Attendri sous le ciel immémorial, | 6-5 |
| | Pour adorer dans toutes ses œuvres, toutes | 6-5? / 4-7 / 4-(5-2) |
| | Le Dieu clément qui nous sauvera du mal. | 4-7 / 4-(5-2) |

texte paru dans *Le Figaro*, le 9 janvier 1926[1]

---

[1] Pour la genèse du texte, on consultera avec profit le chapitre XII de l'étude de Claude Cuénot (1963, II, p. 497-537); la notice sur *Sagesse* (*ŒC I*, p. 225-229) ainsi que la section «Notes et variantes» (*ŒC I*, p. 1161-1167) fournissent des éclaircissements utiles. Les deux textes que nous reproduisons ci-dessus sont les «versions de base» du poème: la première est le texte de la réédition de 1891; la deuxième, qui représente l'état le plus ancien du texte n'apparaît qu'en 1926 dans le *Supplément littéraire du Figaro*. Sauf indication contraire, nos références renvoient ici au texte de 1891.

Poème dont il existe au moins quatre versions et qui finira par prendre place dans le recueil *Jadis et naguère*, «*Crimen Amoris*» tient avec «Art poétique» une place importante dans l'évolution poétique verlainienne. Il date de la période féconde que représentent les années 1872-1875, mais n'apparaît pour la première fois qu'au début des années quatre-vingt[2].

L'importance du poème dans le cadre de notre thèse est double: premièrement, parce qu'il fut composé au début de l'incarcération de Verlaine dans la prison des Petits-Carmes[3], et relève donc d'une période de changements profonds dans la vie du poète. C'est une période de transition et d'incertitude, véritable entracte entre deux «événements» importants – la fin de l'aventure rimbaldienne et la reconversion du poète au catholicisme en août 1874. «*Crimen Amoris*» porte les marques de cette époque difficile et fait apparaître un poète qui cherche sa voie dans le dédale de la vie; deuxièmement, «*Crimen Amoris*» représente le seul et l'unique exemple où Verlaine emploie l'hendécasyllabe dans une pièce aussi longue. Jusqu'à juillet 1873, l'emploi de ce mètre était restreint à des sonnets où l'on remarque le retour régulier du rythme 5-6. Il est également utile de noter que le poète a apporté de remaniements importants à son texte original de sorte que nous avons affaire dès le début à un texte pour ainsi dire au moins doublement déterminé.

«*Crimen Amoris*» fait partie d'un cycle de cinq poèmes, tous reproduits dans le recueil *Jadis et naguère* et que Verlaine qualifiera de «récits diaboliques» dans un chapitre de *Mes Prisons* (*ŒC II*, p. 321-360)[4]. Même à l'intérieur de ce cycle, «*Crimen Amoris*» tranche sur les autres poèmes: c'est le seul poème écrit en quatrains (en fait, mis à part «Don Juan pipé» écrit en dizains, tous les autres poèmes sont des suites d'alexandrins qui ne sont pas organisées en strophes, autrement dit de véritables poèmes-

---

2 La première publication fut celle de *La Libre Revue* du 1er-15 mai 1884.

3 La datation (biffée) en fin de manuscrit du texte original implique que le poème a été écrit en juillet 1873.

4 Dans l'ordre où ils apparaissent dans *JN* (p. 378-397), ces poèmes sont: «*Crimen Amoris*», «La Grâce», «L'Impénitence finale», «Don Juan pipé» et «Amoureuse du Diable».

récits); il est également l'unique poème écrit en hendécasyllabes, mètre impair plutôt inusité dans la tradition. Mais ce qui fait l'unité du cycle, ce qui constitue le lien commun entre les poèmes, c'est le thème – renoncement à l'aventure rimbaldienne tant sur le plan poétique que sur le plan personnel et spirituel. Ce changement de direction se traduira par une mise au premier plan de la notion d'indécidabilité, fait que nous illustrons ci-dessous.

*

L'échec du rêve rimbaldien s'affirme dramatiquement dans le point culminant du poème, à savoir le passage de la strophe XVIII à la strophe XIX. Nous avons ici un effet de chiasme centré sur le vers 72 que nous marquons en italiques dans la citation suivante:

> Et lui, les bras croisés d'une sorte fière,
> Les yeux au ciel où le feu monte en léchant,
> Il dit tout bas une espèce de prière,
> *Qui va mourir dans l'allégresse du chant.*
>
> Il dit tout bas une espèce de prière,
> Les yeux au ciel où le feu monte en léchant…
> Quand retentit un affreux coup de tonnerre,
> Et c'est la fin de l'allégresse du chant.
>
> (v. 69-76).

«Le plus beau d'entre tous ces mauvais anges» rêve de changer la vie afin d'accéder à l'amour universel. C'est un rêve qui exige la réconciliation des contraires et l'annihilation du «schisme têtu» (v. 46) qui les sépare. On verrait ainsi se rejoindre «les pécheurs tristes» et «les gais saints» (v. 45-46), les «Sept Péchés» et les «Trois Vertus Théologales» (v. 51), les «anges et [les] hommes» (v. 41), «le Pire et le Mieux» (v. 42). C'est une entreprise fondamentalement blasphématoire puisqu'elle implique également la destruction des concepts du Bien et du Mal, c'est-à-dire de Dieu et de

Satan, idée plus clairement exprimée dans la version la plus ancienne du poème:

» Il ne faut plus de ce schisme abominable!
» Il ne faut plus d'enfer et de paradis!
» Il faut l'Amour!, meure Dieu!, meure le Diable!
» Il faut que le bonheur soit seul, je vous dis!

(v. 53-56, première version du poème).

Mais en entendant remplacer le concept de Dieu («Oh! je serai celui qui créera Dieu» (v. 40)) par celui de l'Amour universel, le mauvais ange attire la colère de Dieu qui restaure «l'équilibre [du] duel» (v. 54) et fait surgir «une campagne évangélique» (v. 86) des cendres du «brasier» (v. 62) où se fondaient les oppositions. C'est dans cette optique que le chiasme formel entre les strophes XVIII et XIX prend tout son sens: c'est le «schisme têtu» (v. 46) qui dans un premier temps oppose le même au même pour ensuite les séparer à jamais. Tout le jeu s'inscrit dans les rimes des deux strophes, où le même se dédouble et s'arrange de façon chiastique:

fière
léchant
prière
chant

prière
léchant
tonnerre
chant

pour finalement s'organiser en paires antinomiques dans les dernières strophes du poème dont nous citons ici les rimes opposantes:

| | | |
|---|---|---|
| XXII. | étoiles (l'aérien) | voiles (le terrestre) |
| XXIII. | pierre (le terrestre) | prière (le céleste) |
| XXIV. | collines (la hauteur) | ravines (la bassesse) |
| XXV. | virginal (la pureté) | mal (l'impureté) |

Toutefois, le cheminement spirituel du poème n'est pas aussi direct que le laisse supposer une première lecture. Nous sommes aux prises dans les dernières strophes du poème à un problème familier chez Verlaine, à

savoir localiser le sens dans la phrase. L'apparente résolution du dernier vers où le poète réclame «Le Dieu clément qui nous gardera du mal» et la confirmation de la différence que constituent les couples opposées en position de rime, sont contrebalancées, voire contredites, ailleurs dans le texte. La campagne évangélique est à la fois «sévère et douce» (v. 87); les branches d'arbres sont «vagues» (v. 87) et la comparaison établie entre ces branches et les «ailes agitants» est des plus faibles: «ont l'air» (v. 88); les hiboux nagent «vaguement dans l'air» (v. 90). Le vers 96 – «Semble un effort vers quelque but réuni» – avec ses avancées et reculs sémantiques témoigne puissamment de cet «émiettement» du sens en unités discrètes et non-additives qui fait partie intégrante de l'indécidabilité verlainienne.

C'est en particulier les quatre dernières strophes qui sont productrices de l'indécidabilité sémantique. Ces strophes, tout en prétendant l'affirmer et la confirmer, dénouent subtilement l'apparente conclusion annoncée dans les strophes XVIII et XIX. Le lecteur a l'impression de lire un texte qui refuse à se résoudre sémantiquement, et qui, après s'être engagé à une conclusion particulière, commence à s'en détacher et à s'en distancier. C'est ce manque d'engagement final, ce refus ultime de choisir entre deux options et cette adhésion à la non-contradiction qui caractérisent «*Crimen Amoris*» à plusieurs niveaux.

*

Comme le montrent les traités de versification et les nombreuses études sur le vers français dont ceux de Benoît de Cornulier et de Clive Scott, c'est le sens métrique qui, en dernière analyse, définit et détermine le vers. En plus, le vers moderne en tant qu'hyperstructure comporte nécessairement des tensions contradictoires: la structure métrique, rigide, régulière et contraignante freine l'imprévisibilité, l'irrégularité et la liberté du rythme. Le vers, au sens métrique du terme, est donc une entité dont la réussite dépend de l'équilibre de ces élans et de ces contrôles.

En choisissant l'hendécasyllabe comme le mètre de son poème, Verlaine choisit un véhicule qui, par sa position à l'entre-deux de deux mètres bien mieux codifiés par la tradition (le décasyllabe et l'alexandrin), est éminemment approprié à exprimer l'indécidable. L'absence de macromètre hendécasyllabique implique que le vers de onze syllabes dépend presque totalement de l'établissement d'un micromètre, spécifique à chaque emploi du vers, pour lui conférer son statut métrique. Dans «*Crimen Amoris*» pourtant, on n'a pas le sentiment d'assister à la création d'un micromètre. Malgré leur forte présence à travers le poème entier, ni le 4-7 ni le 7-4 ne réussissent à s'imposer comme micromètre, fait qui s'explique par les raisons suivantes. Premièrement, il est à noter que l'occurrence dans presque chaque strophe d'un vers 5-6 ou 6-5 empêche le 4-7 et le 7-4 de s'imposer: son rythme est constamment miné par l'irruption de celui du vers 5-6 ou 6-5[5]; deuxièmement, il faut reconnaître que les vers 4-7 et 7-4 sont très instables du point de vue rythmique: le segment heptasyllabique comporte dans presque tous les cas un accent rythmique important qui a pour effet de remettre en question son unité présumée. On remarque en particulier que la position ambiguë du segment rythmique du milieu de vers: il est parfois impossible de savoir s'il se rattache au premier ou au dernier segment rythmique. Ainsi les vers 75 et 84, pour ne mentionner que deux exemples, peuvent se scander aussi plausiblement 4-7 ou 7-4:

| | |
|---|---|
| Quand retentit / un affreux / coup de tonnerre | 4-(3-4) / (4-3)-4 |
| Ceci ne fût / qu'un vain rêve / évanoui | 4-(3-4) / (4-3)-4 |

Si l'hendécasyllabe était codifié par la tradition, on pourrait suggérer ici l'idée d'un vers rythmiquement ambivalent: un des deux rythmes serait métrique, l'autre syntaxique; mais l'absence quasiment complète des deux

[5] On notera que la structure de deux tiers des vers s'accorde soit au schéma 4-7 soit au 7-4. Le tiers restant reproduit les schémas 5-6 ou 6-5.

rythmes 4-7 et 7-4 dans la tradition enlève cette possibilité et fait flotter un nombre important des vers de «*Crimen Amoris*» dans une indécidabilité métrique. Rappelons que l'idée d'un onze-syllabes franchement ternaire n'est non plus pertinente et ceci en dépit de l'occurrence fréquente des schémas 4-3-4 et 4-4-3 dans le poème: comme nous avons déjà découvert à propos de l'alexandrin, il faut que le trimètre soit associé à une *mesure* codifiée afin de gagner le statut «métrique».

De même qu'au niveau sémantique, le sens se refuse à se localiser dans des signifiants précis et stables, au niveau prosodique, l'hendécasyllabe de «*Crimen Amoris*» ne se lie à aucune structure particulière, mais se plaît au contraire à se réinventer et à remettre en question sa structure et son statut métrique à chaque emploi.

La tentative à créer un hendécasyllabe binaire stable composé de segments de cinq et de six syllabes n'aboutit pas non plus dans «*Crimen Amoris*». Si le 5-6 s'impose comme micromètre ailleurs dans l'œuvre verlainienne, c'est seulement grâce à la répétition non-interrompue d'un même schéma. En dehors de cette situation exceptionnelle, la stabilité conférée par les schémas 5-6 et 6-5 est des plus douteuses. Certes, la mesure de six syllabes est étayée par une longue tradition dans la poésie française, mais il n'est pas du tout certain qu'elle soit perceptible ici, vu sa proximité syllabique au segment de cinq syllabes. La strophe XXIII propose même des 5-6 si instables qu'ils côtoient le schéma 4-7:

> De froids ruisseaux / courent / sur un lit de pierre; (4-1)-6 / 4-(1-6)
> Les doux hiboux nagent vaguement dans l'air (4-1)-6 / 4-(1-6).
>
> (v. 89-90).

Force est de constater alors que les hendécasyllabes de «*Crimen Amoris*» ne surmontent pas l'absence de codification traditionnelle du vers de onze syllabes. Le vers ne s'organise pas selon une structure stable et répétée, refuse de se dialectiser: toutes les tentatives de «maintenir l'équilibre [du] duel» au niveau prosodique se soldent donc par échec.

Il convient de considérer la mesure dans laquelle le poète est conscient des ambiguïtés et indécidabilités structurales de ses vers dans «*Crimen Amoris*». En premier lieu, il faut reconnaître que la non-codification de l'hendécasyllabe confère une certaine liberté à celui qui compose des vers. Ne travaillant pas sous les contraintes imposées par un vers préstructuré, le poète n'est plus obligé de faire accorder sa suite de syllabes à un moule préformé ou «précontraint». En fait, l'ordre des choses est inversé: au lieu d'une structure *déterminante* qui dicte le choix et l'arrangement des mots, nous avons affaire à une structure *déterminée* par le hasard des mots choisis par le poète. C'est une situation qui situe l'indécidable au cœur de l'activité poétique, puisque le statut métrique du vers n'est plus assuré. Alors, en employant un vers dont le sens métrique est préalablement mis en doute, le poète devrait être conscient dès le départ du fondement incertain qu'il donne à son vers. Dans cette optique donc, il apparaîtrait que le poète recherche consciemment à traduire une ou plusieurs indécidabilités dans son vers.

Deuxièmement, il est clair que le nombre syllabique global des vers n'est pas toujours perceptible ni pour le lecteur ni pour le poète. Dans quelques vers, le nombre syllabique dépend du choix d'une synérèse ou d'une diérèse. Encore une fois, il est question de choisir entre une binarité (une «dialectisation» vocalique) et une non-binarité::

| | |
|---|---|
| Était vraiment singulière, tellement<br>(v. 14, Version de 1873) | synérèse: sin /gu / lièr /e |
| De justicier, envoyait ce châtiment.<br>(v. 84, Version de 1873) | synérèse: jus / ti / ci / er |
| Ô je serai celui-là qui créera Dieu!<br>(v. 40, Version de 1873) | synérèse: crée / ra |

En fait, il semble que lors de son premier jet le poète ait écrit par inadvertance au moins un vers douze-syllabique:

Les sept Péchés aux Trois Vertus théologales

(v. 63)

Ce sont deux problèmes que le poète tente de résoudre dans la version de 1891, en remaniant les vers où se pose la question synérèse / diérèse et en contre-rejetant l'article «les» du vers 63 dans le vers précédent. Dans le dernier cas, il en résulte un vers très déséquilibré:

| | |
|---|---|
| Il va falloir qu'enfin se rejoignent les | 6-3-2 / 4-5-2? |
| Sept Péchés aux Trois Vertus Théologales! | 3-4-4 |

(v. 50-51, version remaniée de 1891)

En plaçant un article, terme normalement inaccentué, en une position prosodique toujours mise en valeur, le poète commence à atteindre le seul vestige de métricité dans son vers – l'accent métrique de fin de vers.

*

«*Crimen Amoris*» compte parmi les poèmes les plus lus de Verlaine. C'est également un des morceaux les plus complexes qu'a écrit le poète. La scène évoquée dans les premières strophes prend un aspect cauchemardesque et apocalyptique dans les derniers vers, ce qui n'écarte pas, dans l'opinion de Frédéric Turiel, leur beauté esthétique:

Les métaphores transfigurent la scène en lui conférant une beauté onirique, comme le prouvent la métamorphose du feu en «aigles rouges» (v. 62) et l'abolition de toute séparation entre les éléments du monde physique[6].

L'irruption du monde onirique dans un poème fondé sur le principe de non-contradiction ne nous surprend guère. Si les oppositions se dissolvent en rêve, Verlaine l'illustre admirablement dans «*Crimen Amoris*» à tous les niveaux. Le lexique qui au départ met face à face des termes opposés («soie et or» (v. 1) «le Pire le le Mieux» (v. 42), «Sept Péches [...] Trois Vertus» (v. 51)) ne

[6] Frédéric Turiel, *Verlaine: poésies*, Nathan, coll. Balises, 1998, p. 101.

tarde pas à les confondre («vagues comme des voiles» (v. 87), «Tout embaumé de mystère de prière» (v. 91), «La forme molle» (v. 93)); de même au niveau prosodique les vers refusent à s'accommoder d'une structure binaire et stable: la césure, marque de la dialectisation formelle est constamment minée et l'enjambement défait encore plus les frontières métriques. Dans une certaine mesure, le titre du poème comporte tout son intérêt: si «crime» s'oppose à «amour», les deux termes se fondent dans une collocation bien connue.

**

# 9.5 – «À Clymène»

*Oui, au fond de cette œuvre de Watteau, je ne sais quelle lente et vague harmonie murmure derrière les paroles rieuses; je ne sais quelle tristesse musicale et doucement contagieuse est répandue dans ces fêtes galantes.*

Edmond et Jules de Goncourt,
*L'Art du XVIII[ème] siècle*, 1967 / 1873 (2[ème] édition), p. 73.

*Tout devient suspens.*

Mallarmé,
«Crise de vers», p. 277.

Mystiques barcarolles,
Romances sans paroles,
Chère, puisque tes yeux,
Couleur des cieux,

Puisque ta voix, étrange
Vision qui dérange
Et trouble l'horizon
De ma raison,

Puisque l'arome insigne
De ta pâleur de cygne,
Et puisque la candeur
De ton odeur,

Ah! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbes d'anges défunts,
Tons et parfums,

A, sur d'almes cadences,
En ses correspondances
Induit mon cœur subtil,
Ainsi soit-il!

Quand il apparaît en février 1869, le recueil *Fêtes galantes* contient une pièce intitulée «À Clymène» qui avait déjà paru dans *L'Artiste* du 1[er] juillet 1868. Les changements apportés par Verlaine à la première version de son texte, bien que peu nombreux (on n'en compte que trois) constituent néanmoins des indices suffisamment révélateurs pour nous convaincre du véritable projet du poète: la mise au point d'une poétique de l'indécidabilité.

Les variantes touchent les trois niveaux du texte les plus susceptibles de porter le message de l'indécidabilité, niveaux qui vont orienter notre étude. Au niveau du vocabulaire, Verlaine a préféré «Induit» à «Conduit» au vers 19; pour ce qui est de la structure formelle, le poète a jugé bon dans la version remaniée de séparer en deux strophes les vers 13-20 qui ne formaient qu'une seule dans le premier jet; et quant à la présentation et au contexte sémantique conséquent du texte, l'auteur semble s'être enfin décidé pour un titre définitif – «À Clymène» – à la place des essais biffés de la première version, «Galimathias (*sic.*) double» et «Chanson d'amour».

On voit, même à partir de ces informations éparses, la raison pour laquelle «À Clymène» constitue un candidat idéal pour l'exploration de la théorie de l'indécidabilité. Le premier titre, quoique rejeté, fournit un détail significatif: un «galimatias» est un discours ou un texte confus, embrouillé ou inintelligible, selon *Le Petit Robert*. Le poète, par son choix de titre provisoire, n'indique-t-il pas au lecteur l'ambiguïté sémantique inhérente d'un texte qui se construit sur une seule phrase dont dépendent plusieurs propositions secondaires et relatives?

Or, ce qui est certain, c'est que, sous son titre définitif, notre poème se lie étroitement à un autre poème de *Fêtes galantes*, à savoir «Dans la grotte» qui, lui, portait le titre «À Clymène» dans une première version. La Clymène qui y apparaît est une femme «cruelle»[1] et «dure»[2], attributs repris, toutefois sous forme atténuée, dans notre poème, comme nous verrons plus loin. De même que «*Crimen Amoris*» est un texte au moins doublement déterminé, de même «À Clymène» se divise ou se dédouble en deux textes, suggestion étayée par l'adjectif du titre original «Galimathias *double*».

En fait, la mention du terme «double» ne signale-t-elle pas tout un courant de «doubles» dans le poème? Nous avons d'abord deux mètres, le

---

[1] «Oui, céans, cruelle Clymène», v. 5, «Dans la grotte», *FG*, p. 109.
[2] L'épithète se trouve dans la version du manuscrit, *ŒCI*, p. 1088.

tétrasyllabe et l'hexasyllabe; puis des possessifs de première et deuxième personne, qui trahissent, du moins implicitement, la présence d'un couple, le moi et le toi; ensuite, la destinatrice supposée du poème, Clymène, apparaît, elle aussi, sous deux visages: c'est à la fois la femme aimée et la femme cruelle qui «dérange» (v. 6) et «trouble» (v. 7) et, à en croire les propos de «Dans la grotte», sera éventuellement responsable du suicide amoureux du «je». En plus, nous avons déjà vu que les derniers huit vers du poème original se dédoublent en deux strophes dans la version définitive; soulignons enfin un aspect du vocabulaire, en notant l'emploi dans la troisième strophe du terme «arome» où l'absence de l'accent circonflexe habituellement mis sur le «o» rappelle la double racine, grecque et latine, du terme[3]. Ce mélange de binaires et de doubles aux niveaux sémantique, lexique, prosodique et contextuel du texte fournit un riche terrain pour le développement et l'exploitation de l'indécidabilité.

Mis à part l'importance indiquée des titres biffés ainsi que les liens entre «À Clymène», il apparaît, pour d'autres raisons encore, que Verlaine, par son choix de titre, inscrit le poème dans le cadre de l'indécidabilité. Comme nous le rappelle en note Thierry Méranger[4], Clymène est le nom de *plusieurs* personnages de la mythologie grecque; le nom sera repris également par certains auteurs de la Renaissance. Autrement dit, Clymène est dès le départ un personnage ambivalent et peut-être ambigu. Tout en semblant dédier son texte à une femme, Verlaine vise en toute probabilité à mettre au point une poétique de l'indécidabilité. Car après tout, dans un poème se présentant comme un madrigal, les occurrences lexicales de l'amour ne sont-elles pas pour le moins étrangement rares? Nous repérons certes «Chère» (v. 3), «tes yeux» (v. 3), «mon cœur» (v. 19), et éventuellement «ta pâleur (v. 10), mais d'autres champs lexicaux sont plus fréquemment représentés, comme par exemple celui de la musique et du

---

[3] D'après *Le Petit Robert*, CD-Rom, 1996, le terme a deux racines: la latine *aroma* et la grecque *arôma*.
[4] Voir son *Verlaine: poésies*, Hachette, «Les Classiques», 1996, p. 50, n. 1; ci-après 1996a.

son et en particulier celui de la religion: «Mystiques» (v. 1), «cieux» (v. 4), «Vision» (v. 6), «la candeur» (v. 11), «Nimbes» (v. 15), «d'anges» (v. 15), «almes» (v. 17), «Ainsi soit-il!» (v. 20). Nous avons donc affaire à un poème dont le contexte est indéterminé ou indécidable ou «désincarné»[5], c'est-à-dire un poème dont la réalité ne correspond que trop rarement à l'anticipation ou à l'horizon d'attente du lecteur.

*

*Fêtes galantes* est peut-être le recueil verlainien le plus étroitement et soigneusement organisé: tous les poèmes rangés sous ce titre sont intimement liés les uns aux autres et sont fortement marqués par leur contexte d'apparition. En fait, l'architecture interne du recueil est si forte qu'il serait vain de tenter un commentaire de «À Clymène» sans d'abord déterminer les grandes préoccupations du recueil dans le but de pouvoir noter l'apport du contexte sur le poème.

L'univers de *Fêtes galantes* où domine le sentiment de fausses apparences se révèle être propre à exprimer l'indécidable à plusieurs niveaux. C'est également un monde incertain régi par le doute; c'est un monde auquel le lecteur s'adapte mal, comme l'explique Jean Gaudon:

> Verlaine n'est pas, pour le lecteur, un poète confortable. Dès le premier vers des *Fêtes galantes* s'introduit un *doute*. À qui s'adresse-t-on? [...] / Tout est ici en porte-à-faux, tout baigne dans *l'équivoque*, tout, mouvements de l'âme et éléments de décor, est affecté d'un *coefficient d'incertitude*. Dans un éclairage sans franchise, ni jour ni nuit, ni été ni hiver, les «masques et bergamasques» du poème initial «n'ont pas l'air de croire à leur bonheur»[6].

Ce «coefficient d'incertitude» est des plus envahissants: il touche les décors, les sentiments, le langage, le temps et les pensées. Il se manifeste

---

[5] Voir Thierry Méranger, *Verlaine: poésies*, Hachette, «Dossier du professeur», 1996, p. 25; ci-après 1996b

[6] Jean Gaudon, dans sa «Préface» à *Verlaine: Fêtes galantes et autres poèmes*, GF Flammarion, 1976, p. 11-26, (p. 11), nos italiques.

tout d'abord dans le déguisement des personnages de la *Commedia dell'arte* qui peuplent le recueil. En fait, le masque devient l'instrument de l'indécidabilité – il empêche la révélation de la vérité et la mise à nu des sentiments. Loin de figurer l'insincérité des personnages qui cachent leurs sentiments, le masque est un indice de l'état indécidable des personnages qui précisément ne *savent* pas ce qu'ils sentent. Dans cette perspective, le masque apparaît lui-même comme un motif doublement déterminé: il *représente* et *explique* à la fois l'indécidabilité des sentiments, amplement décrits partout dans le recueil:

> Jouant du luth et dansant et quasi
> Tristes sous leurs déguisements fantasques.
>
> (v. 3-4, «Clair de lune», *FG*, p. 107)

> Rires oiseux, pleurs sans raisons,
> Mains indéfiniment pressés,
> Tristesses moites, pâmoisons,
> Et quel vague dans les pensées!
>
> (v. 45-48, «En patinant», *FG*, p. 113).

Mais le masque n'est pas seulement une façon de fausser les apparences physiques et de représenter l'indécidabilité des sentiments: il change et altère également le sens des mots en exprimant des messages contradictoires ou en contrecarrant leur sens voulu. En fait, à y regarder de plus près, il est clair que les poèmes de *Fêtes galantes* remettent en cause la fonction et le rôle du langage, parlé et écrit. Cela se devine d'abord dans certaines citations dans la même veine que la suivante:

> De voir le piédestal, où le nom de l'artiste
> *Se lit péniblement* parmi l'ombre d'un arbre,
>
> (v. 7-8, «L'Amour par terre», *FG*, p. 120, nos italiques).

> Et les belles écouteuses
> Échangent des *propos fades*
>
> (v. 2-3, «Mandoline», *FG*, p. 115, nos italiques).

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et *l'on entend à peine leurs paroles.*

(v3-4, «Colloque sentimental», *FG*, p. 121, nos italiques).

Les belles, se pendant rêveuses à nos bras,
Prent alors, des *mots si spécieux, tout bas*,
Que notre âme, depuis ce temps, tremble et s'étonne.

(v10-12, «Les Ingénus», *FG*, p. 110, nos italiques).

Le discrédit jeté sur le langage est évident dans ces vers où chaque parole ou chaque mot est miné par l'acte même de son énonciation. Le silence commence à envahir le langage dans la mesure où les conversations sont minimales et les réponses aux questions posées sont souvent monosylabiques:

– Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom?
Toujours vois-tu mon âme en rêve? – Non.

Ah! les beaux jours de bonheur indicible
Où nous joignions nos bouches! C'est possible.

(v.9-12, «Colloque sentimental», *FG*, p. 121).

Les mots, ainsi que les sentiments et les apparences, sont «spécieux». Impuissants à traduire l'«indicible», ils ne réussissent plus à cerner la pensée ou à remplir leur rôle de véhicules chargés de sens. Ils créent au contraire des ambivalences et des ambiguïtés de sens. Force est de constater que Verlaine réussit dans et par le langage à décrire et à représenter l'aspect faux, illusoire, féerique et fantastique de l'univers des *Fêtes galantes*. Les mots, trompeurs, donnent l'illusion de s'enchaîner logiquement les uns aux autres. Mais sous cette apparence de logique, c'est une indétermination fondamentale qui vient s'installer dans le langage.

*

L'aspect trompeur du langage est souligné dès la première strophe du poème «À Clymène»:

Mystiques barcarolles,
Romances sans paroles,
Chère, puisque tes yeux,
Couleur des cieux

Les deux premiers vers, mis en apposition à «Chère» du point de vue grammatical, sont en réalité des descriptions des *yeux* de la femme aimée et non pas la femme elle-même. Or, notons que le terme «les yeux» qui constitue le sujet réel de la strophe est toutefois grammaticalement secondaire, puisque régi par une conjonction circonstancielle de cause. Les apparences sont d'autant plus faussées que le sujet réel de la strophe est syntaxiquement séparé des descriptions apposées. Le mot «Chère» pourrait se comprendre de diverses façons: premièrement, on pourrait y voir une invocation de la femme évoquée dans le poème, mais en s'interposant entre les deux premiers vers et la référence explicite aux yeux de la femme, ce terme a pour effet de troubler les rapports logiques entre les syntagmes syntaxiques de la première strophe; deuxièmement, «Chère» peut se comprendre comme une contraction de la phrase «Tu m'es chère»; dans cette optique le reste du poème constituerait une explication de cette affirmation, mais se pose alors le problème des deux premiers vers qui ne rattachent plus ni à la femme ni à ses yeux. Une indétermination troublante se met à contaminer la logique du langage et tout le système des significations s'en trouve bouleversé et déstabilisé. Comme le dit Thierry Méranger (1996b, p. 26):

> Nous nous trouvons [...] déstabilisés par l'anticipation surprenante des appositions qui fait hésiter sur le statut de chacune des expressions. Il est possible de voir là une nouvelle preuve du penchant verlainien pour l'indétermination.

L'étude de la première strophe de notre poème confirme ce que nous suggérions ailleurs – l'indécidabilité résulte de la superposition décalée de plusieurs structures dans le vers. Dans le cas considéré, c'est la tension irrésoluble entre la structure grammaticale / syntaxique et la structure sémantique qui est productrice de l'indécidabilité. Autrement dit,

l'expression d'une réalité du monde est entravée par des moyens formels du poème. Cette idée nous rapproche de la pensée de David Scott qui, dans l'optique de la transposition littéraire des peintures du XIX$^{ème}$ siècle, souligne dans le langage de *Fêtes galantes*, la subversion du rapport entre le signifié et son référent.

The Verlainian poem tends to emerge as a pattern of signifiers in which the signified's function as a link with a referent in the world or an idea in the mind is consistently undermined by formal or linguistic strategies[7].

Non seulement assiste-t-on au refus des signifiants à s'accrocher à un sens précis ou à un seul référent non-équivoque, mais de plus on est témoin dans cette première strophe de «À Clymène» d'un *retrait* ou d'un *report* sémantique qui ne parvient jamais à un terme satisfaisant.

La répétition anaphorique du terme «puisque», qui apparaît non moins de quatre fois au cours du poème, a pour effet de remettre en relief les qualifications et les descriptions d'un côté et de différer la proposition principale de l'autre. En fait, celle-ci n'apparaît qu'au tout dernier moment, c'est-à-dire dans le dernier vers de la dernière strophe. Au vrai, le poème, au lieu de fixer un sens clair et non-équivoque, semble s'attacher au contraire à laisser échapper le sens par un processus de retrait sémantique continuel; tout progrès sémantique est immédiatement nié ou miné par les structures formelles du texte. En arrivant à la fin de telle proposition grammaticalement dépendante et secondaire, au lieu de découvrir la proposition principale, on est tout de suite jeté au cœur d'une autre proposition secondaire. On assiste ainsi à une *stratification* du sens dans le poème dans la mesure où le sens est toujours reporté à une proposition dépendante, même à l'intérieur d'une proposition elle-même dépendante. Ainsi il faut attendre la dernière strophe du poème afin de découvrir le verbe principal de la suite des propositions dépendantes:

---

[7] David Scott, dans *Pictorialist Poetics*, Cambridge, University Press, 1988, p. 103.

A, sur d'almes cadences,
En ses correspondances
Induit mon cœur subtil,
Ainsi soit-il!

À l'occasion d'une première lecture, on interprète le «A» du vers 17 comme le temps présent du verbe «avoir». C'est seulement en abordant le troisième vers de la strophe que le lecteur se rend compte de la présence d'un temps composé, en l'occurrence, le passé composé. Suspendu typographiquement en tête de strophe, le «A» est doublement isolé par le fait de sa séparation syntaxique inhabituelle d'avec son sujet et son participe passé. C'est une séparation syntaxique qui facilite la création d'ambiguïtés sémantiques et grammaticales. Par exemple, il est vrai que le sujet du verbe n'est pas clair: ce «les yeux» de la première strophe ou la combinaison des yeux, de la voix, de l'arome et de tout l'être de la femme? Dans tout état de cause, le lecteur ne s'attend-il pas à un verbe au pluriel? Autant de questions qui marque l'envahissement de l'indécidabilité dans la structure grammaticale de la langue. Évidemment, la découverte retardée du participe passé entraîne elle aussi une relecture de la strophe entière et une réinterprétation du premier sens établi par le lecteur.

C'est une situation qui engendre deux effets opposés. Dans un premier temps, les parties du verbe acquièrent une certaine autonomie: le «A» tend à apparaître comme un verbe au présent, tandis que le rôle et le sens du terme «Induit» se rapproche de celui de l'adjectif. Dans un deuxième temps, il est clair que l'autonomie s'achète au prix d'une indécidabilité sémantique. Au moment même où le lecteur, en découvrant le verbe principal du poème, croit être parvenu à fixer ou à fonder le sens, celui-ci s'évapore devant ses yeux.

Le report du sens tout au long des dix-neuf vers crée un effet de suspens que dissipe de manière très décevante le dernier vers. Celui-ci fait penser à l'«amen» avec lequel se concluent les prières: c'est une expression qui confirme un vœu ou un espoir clairement énoncé antérieurement, ce qui

n'est certainement pas le cas dans le cas de «À Clymène». Encore une fois, nous devons faire face à une situation inversée: les propositions secondaires et dépendantes sont censées étayer ou soutenir la principale qui, elle, exprime clairement son propos. Mais dans «À Clymène» – dont le propos pourrait se résumer ainsi: «puisqu'il existe une telle situation, ainsi soit-il» – c'est le contraire qui a lieu. La proposition principale, presque vide du point de vue sémantique, loin de mettre un terme à la suspension sémantique en fournissant le sens principal, nous renvoie à tout ce qui vient de se dire et nous fait rentrer dans le cercle vicieux des propositions dépendantes. Tout l'intérêt du poème réside donc dans l'accumulation de propositions secondaires qui sont de fait *minées* par l'indifférence et le dédain exprimés dans la proposition principale «Ainsi soit-il». Le dernier vers est un de ces «propos fades», une de ces expressions spécieuses qui tout en signifiant peu de choses, bouleverse néanmoins le processus de signification. Le dernier vers incarne et réalise un dernier retrait du sens, un report *définitif* du sens qui est le cœur même de l'indécidabilité.

*

À plusieurs endroits du texte, le lexique participe également à cette mise en suspension du sens. Le lecteur ne manquera pas de remarquer dans «À Clymène» la prédilection du poète pour les termes rares, voire inusités – «Nimbes», «barcarolles», «Romances», «almes». Ce sont des termes qui sont inconnus à la majorité des lecteurs et dont la signification précise est par conséquent suspendue ou mobile. Tout lecteur peut leur attribuer un sens différent selon ses propres critères; il peut même en varier la signification, s'il le veut. On découvre alors une autre catégorie de termes dans lesquels le sens refuse de se localiser. Nous identifions dans ces termes une mobilité ou une éphémérité sémantique qui augmente et s'ajoute aux effets de l'indécidabilité grammaticale et syntaxique produits ailleurs dans le texte.

Signalons en dernier lieu quelques autres emplois du langage dans notre poème qui ont, eux aussi, pour effet d'introduire des ambiguïtés ou des indécidabilités sémantiques. Un lecteur habitué à la poésie verlainienne ne s'étonnera pas de noter dans «À Clymène» un nouvel exemple de la remise en question du processus de la signification par l'alliance inhabituelle de certains mots. Nous en trouvons deux exemples dans les deux premiers vers du poème: «Mystiques barcarolles, / Romances sans paroles». Une barcarolle est une chanson familière associée aux gondoliers vénitiens. *Le Petit Robert* nous signale que le terme se réfère par extension à une «pièce de musique vocale ou instrumentale sur un rythme berceur à trois temps». Une fois données, les définitions du substantif, il est difficile de voir le mérite ou la pertinence de l'adjectif «mystique»; certes il ne serait pas impossible de vouloir qualifier de la sorte une barcarolle, mais il est également évident que Verlaine profite du fait que «barcarolle» est un des ces termes à sémantisme mobile, puisque mal connu de la majorité des lecteurs.

Le rôle traditionnel de l'adjectif qui consiste à préciser, à décrire ou du moins à soutenir le nom auquel il est associé est également remis en question dans le premier vers de notre poème. Si l'on admet que les sonorités commencent à déterminer du moins en partie le choix des mots, on envisage une rehiérarchisation des termes dans le rapport substantif–adjectif, où celui-ci devrait être secondaire, ne jouant qu'un rôle de support. Si le nom est uniquement choisi pour sa sonorité, l'adjectif surmonte le rôle de support et conquiert une certaine liberté par rapport au substantif.

Dans le cas du deuxième vers, l'expression adverbiale «sans paroles» semble propre à décrire le substantif «Romances». Une romance se définit (*Le Petit Robert*) comme une «pièce poétique simple, assez populaire, sur un sujet sentimental et attendrissant». L'essentiel pour ce qui est de l'acception verlainienne, c'est que «romance» peut également se référer par extension à «la musique sur laquelle une telle pièce est chantée». Il est clair alors que

«sans paroles» s'applique parfaitement au substantif, mais il faut noter ici un processus cher à Verlaine et commenté ailleurs, à savoir celui de *soustraction* sémantique. La qualifiant «sans paroles» a pour effet d'enlever au nom son sens premier, puisque normalement une romance, est une poésie «*à* paroles», c'est-à-dire composée de mots.

Dans la quatrième strophe, la remise en cause du substantif est encore plus évidente quand le poète parle d'«anges défunts». Non seulement s'agit-il de l'alliance inattendue d'un nom et d'un adjectif, mais le sens de «défunts» qui appartient au champ sémantique de la mort semble contredire l'idée reçue d'un ange – être pur et saint vivant aux cieux et qui se distingue des êtres humains précisément par son *immortalité*. Il est clair que c'est l'alliance des deux mots qui fait naître chez le lecteur un sentiment d'indécidabilité car, en tant que termes autonomes, le nom et l'adjectif sont parfaitement clairs. Dans cet exemple, la mésalliance nom-adjectif atteint la contradiction.

L'emploi du mot «correspondances» dans la dernière strophe fait inévitablement penser à la théorie baudelairienne des synesthésies, c'est-à-dire l'association des sensations. Bien que Verlaine se défende toujours de son héritage baudelairien, et pour cette raison il faut toujours se méfier de pousser trop loin les parallèles perçus entre les œuvres et la pratique poétique des deux auteurs, il est aisé de comprendre pourquoi Verlaine pouvait être attiré par la confusion des sens chez Baudelaire. Le rapprochement de la vue et de l'ouïe (strophe 2), de la vue et de l'odorat (strophe 3), et finalement de l'ouïe et de l'odorat (strophe 4) permet la contamination mutuelle des champs sémantiques descriptifs de chaque sens. Ainsi, on peut qualifier une «voix» dans la deuxième strophe d'«étrange vision qui dérange»; on peut parler dans la strophe suivante de «l'arome insigne» d'une «pâleur». Une fois que les sens se «mêlent» et se confondent, telle description applicable à la vue par exemple peut facilement devenir une qualification de l'odorat, et ainsi de suite. Il faut

remarquer également que les rapprochements notés sont exprimés de façon très subtile et minime dans le poème. Il suffit par exemple d'une simple conjonction dans le vers 16 pour créer une synesthésie ouïe-odorat; dans la deuxième strophe, le lien n'est même plus lexical: c'est une simple apposition qui rapproche la voix à la vue.

La théorie des correspondances facilite la création et l'épanouissement d'un sentiment d'indécidabilité sémantique. Elle augmente les possibilités d'emploi des mots qui ne sont plus régis ni par les catégories grammaticales ni par les champs sémantiques. Par exemple, les adjectifs décrivant la vue peuvent s'appliquer à décrire les substantifs reflétant des perceptions. L'expression des synesthésies donne l'occasion au poète créer des «méprises». L'emploi irrégulier et neuf des mots revigore le langage en l'engageant dans l'indécidabilité.

*

«À Clymène» est un des chefs-d'œuvre de l'indécidabilité verlainienne. C'est un poème apparemment anodin qui représente très bien l'apparente légèreté de ton et de propos de maints textes verlainiens. Mais les apparences sont trompeuses: derrière la simplicité présumée, c'est le fonctionnement et la capacité communicative du langage qui est en cause. La brièveté de la proposition principale ainsi que sa vacuité sémantique représentent la pénétration du langage par le silence. En fait, ceci se voit très clairement dans l'empiétement du blanc sur le noir au dernier vers de chaque strophe:

A, sur d'almes cadences,
En ses correspondances
Induit mon cœur subtil,
  Ainsi soit-il!

La fin du poème, débouchant sur une inanité peu intéressante, n'est

pas sans rappeler celle de «Mon Rêve familier» qui aboutit au silence «des voix chères qui se sont tues». Et les liens entre les deux poèmes ne s'arrêtent pas là. «L'étrange vision» d'«À Clymène» rappelle le rêve «étrange et pénétrant» du poème de 1866. On note également que l'amour et la mort se côtoient dans les deux poèmes. Mais ce qui les rapproche le plus, c'est l'aspect déroutant et incertain qu'y prend le langage. Les deux poèmes font valoir un langage soumis aux multiples effets de l'indécidabilité, un langage dont la fonction première de communication est remise en cause. C'est un langage touché et miné par son «supplément»: le silence.

**

# 9.6 – «À Fernand Langois»

*Non, sans doute, impossible, en somme, n'est-ce pas?*

Verlaine,
v. 28, «À Fernand Langois».

| | |
|---|---|
| Vous vous êtes penché sur ma mélancolie, | 6-6 |
| Non comme un indiscret, non comme un curieux, | 6-6 |
| Et vous avez surpris la clef de ma folie, | 6-6 |
| Tel un consommateur attentif et pieux; | 6-6 |
| | |
| Et vous avez doucement ouvert ma serrure, | 4-(5-3) / (4-3)-5? |
| Y mettant tout le temps, non ainsi qu'un voleur, | 6-6 |
| Mais ainsi que quelqu'un qui préserve et rassure | 6-6 |
| Un triste possesseur peut-être réceleur. | 6-6 |
| | |
| Soyez aimé d'un cœur plus veuf que toutes veuves, | 6-6 x 4-4-4 |
| Qui n'avait plus personne en qui pleurer vraiment, | 6-6 |
| Soyez béni d'une âme errant au bord des fleuves | 6-6 x 4-4-4 |
| Consolateurs si mal avec leur air dormant; | 6-6 |
| | |
| Que soient suivis des pas d'un but à la dérive | 6-6 |
| Hier encor, vos pas eux-mêmes tristes, ô | (4-2)-(4-2) / (4-2)-(5'-1) |
| Si tristes, mais que si bien tristes, et que vive | (2-4)-(2-4) |
| Encore, alors! mais par vous pour Dieu, ce roseau, | 4-5-3? |
| | |
| Cet oiseau, ce roseau sous cet oiseau, ce blême | 6-6? |
| Oiseau sur ce pâle roseau fleuri jadis, | 2-6-4? / 5-7? |
| Et pâle et sombre, spectre et sceptre noir; Moi-même! | 4-(6-2)? |
| *Surrexit hodie*, non plus: *de profundis*. | (5-3)-4? |
| | |
| *Fiat*! La défaillance a fini. Le courage | (2-4)-(3-3) |
| Revient. Sur votre bras permettez qu'appuyé | (2-4)-6 |
| Je marche en la fraîcheur de l'expirant orage, | 6-6 |
| Moi-même comme qui dirait défoudroyé. | 6-6? / (2-6)-4? |
| | |
| Là, je vais mieux. Tantôt le calme s'en va naître. | 6-6 x 4-4-4 |
| Il naît. Si vous voulez, allons à petits pas, | (2-4)-6 |
| Devisant de la vie et d'un bonheur peut-être | 6-6 |
| Non, sans doute, impossible, en somme, n'est-ce pas? | 6-6 |
| | |
| Oui, causons de bonheur. Mais vous? pourquoi si triste, | 6-6 |
| Vous aussi? Vous si jeune et si triste, ô pourquoi, | 6-(3-3) |
| Dites? Mais cela vous regarde; et si j'insiste, | 6-6 / (1-7)-4? / (5-3)-4? |
| C'est uniquement pour vous plaire et non pour moi. | 6-6? / 5-3-4 |
| | |
| Discrétion sans borne, immense sympathie! | 6-6 |
| C'est l'heure précieuse, elle est unique, elle est | 6-(4-2) |
| Angélique. Tantôt l'avez-vous pressentie? | (3-3)-6 |
| Avez-vous comme su – moi je l'ai – qu'il fallait | 6-(3-3) |
| | |
| Peut-être bien, sans doute, et quoique, et puisque, en somme, | 6-6? |
| Éprouvant tant d'estime et combien de pitié, | 6-6 |
| Laisser monter en nous, fleur suprême de l'homme, | 6-6 |
| Franchement, largement, simplement, l'Amitié. | 6-6 |

Qui connaît ne serait-ce qu'un seul des poèmes verlainiens suivants: «Anniversaire», «Prudence», «À Aman-Jean», «Le Sonnet de l'homme au sable», «Juin»? Il existe littéralement des centaines de poèmes verlainiens que les critiques ont oubliés ou ont choisis d'ignorer à tel point que plus d'une douzaine de recueils composés par le poète ne sont pas disponibles en librairie, exception faite des *Œuvres poétiques complètes*, publiées par Gallimard dans la collection de la Pléiade. En fait, on compte plus d'une centaine de poèmes qui n'ont jamais été organisés en recueil, ni par le poète, ni par ses critiques.

Les cinq poèmes considérés en détail jusqu'ici sont tous bien connus des lecteurs de Verlaine; qui plus est, ces poèmes ont tous été écrits pendant la première décennie de la poésie verlainienne (1866-1875), généralement considéré comme étant la période la plus féconde du poète. Mais il serait injuste, artificiel et non représentatif de nous borner à un corpus aussi restreint, celui-ci ne constituant qu'un tiers de l'œuvre poétique complète et, ce faisant, d'ignorer la poésie moins célèbre des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix.

Nous ne voudrions pas suggérer que c'est à cause de la paresse ou d'un caprice illogique de la part des critiques que la plupart des vers verlainiens ont été délaissés et négligés. Il est certainement vrai qu'après *Sagesse* la qualité de la poésie verlainienne laisse beaucoup à désirer et ne constitue en général qu'un pâle reflet des premiers recueils. Toutefois, on relève ici et là des poésies qui nous rappellent les réussites premières et qui ne devraient pas être entièrement laissées de côté.

Cette mise en contexte est un prélude nécessaire à l'étude des poèmes qui suivent. Il faut toujours être conscient du fait que nous ne traitons toujours pas de poèmes bien écrits ou bien pensés; au contraire, ce sont souvent des poèmes de circonstance, écrits pour sauver le poète de la faim et du dénuement. On ne sera donc pas étonné de remarquer le peu d'intérêt prosodique ou poétique qu'ils présentent.

Autre mise en garde: les poèmes considérés antérieurement sont tous des chefs-d'œuvre de l'indécidabilité. Infusés à tous les niveaux d'une indécidabilité fondamentale, ces poèmes témoignent avant tout d'une unité d'effet. Le poème que nous allons étudier ici trahit un poète, beaucoup plus désinvolte, qui semble se soucier en priorité de remplir l'espace du vers. Verlaine, ne dit-il pas autant dans *Bonheur* lorsqu'il mentionne ses «vers si peu pensées»[1]?

Nous avons choisi donc «À Fernand Langois» comme le premier représentant de la poésie verlainienne délaissée par l'histoire. C'est un poème qui fait partie du recueil *Amour* et qui date de septembre 1887, à en croire les indications en bas de manuscrit. Langois fut un ami peintre de Verlaine et paraît avoir été très proche du poète à une certaine époque. Le poète lui dédie un sonnet des *Dédicaces*[2] et tout un chapitre de ses *Mémoires d'un veuf*[3]; le peintre, pour sa part, nous laisse un portrait du poète.

*

Dans «À Fernand Langois», se côtoient des vers de structure métrique très différente, et ceci en dépit du fait que les vers comptent tous douze syllabes. Pour faciliter l'analyse, nous diviserons le poème en quatre sections métriques distinctes correspondant aux groupements de vers suivants: v. 1-12, v. 13-24, v. 25-32 et v. 33-40. C'est une division qui est justifiée par les schémas d'organisation de l'alexandrin dans chaque groupe. On remarquera dès le départ que les première et quatrième sections mettent en scène des alexandrins scandés 6-6 dans presque tous les cas. Dans les sections du milieu, par contre, le vers de douze syllabes subit des bouleversements rythmiques, moins marqués dans la troisième section que dans la deuxième, lesquels nous amènent à remettre en question la structure

---

1 v. 32, XXVI, *B*, p. 694.
2 «Fernand Langois», *D*, p. 565-566.
3 «Projets et plans sur la comète», *Supplément aux Mémoires d'un veuf*, *ŒC II*, p. 137-140.

même de l'alexandrin. On voit que Verlaine fait preuve ici encore de sa capacité à écrire «parallèlement», c'est-à-dire qu'il propose côte à côte des vers conformes aux règles de la prosodie française du XIX$^{ème}$ et des structures qui minent et renversent exprès ces mêmes conventions. C'est un manque de cohérence qui introduit inévitablement au niveau formel des ambiguïtés et des indécidabilités, effets qui se retrouvent également à d'autres niveaux du poème.

Dans la première section, le poète compose des alexandrins pour la plupart binaires – sur un total de douze vers, au moins onze répètent le schéma 6-6. Si les vers 9 et 11 peuvent tous les deux se scander en ternaire, cela n'empêche en rien la présence simultanée d'un rythme binaire au niveau métrique: les schémas binaire et ternaire coexistent dans la structure ambivalente 6-6 x 4-4-4. Le rapport naturel entre ces deux vers structuralement identiques est d'autant confirmé par le lien rimique («veuves» – «fleuves») qui les rapproche au plan sonore. On pourrait s'étonner du contraste fourni par le vers 5 qui, lui, ne peut se scander 6-6. Notons en premier lieu que ce vers aurait pu être facilement rythmé 6-6, si le poète n'avait pas fait commencer son vers par «Et». On pourrait en conclure que le poète croit avoir écrit un alexandrin binaire ou qu'il choisit exprès de dérouter un consensus évident pour nous annoncer les irrégularités déconcertantes des sections 2 et 3.

Si les vers de la deuxième section correspondent eux aussi à la structure 6-6, les bouleversements rythmiques l'empêchent en toute probabilité de reconnaître cette régularité. Certains vers lancent des défis important aux conventions et refusent carrément de s'accommoder à la structure 6-6. C'est le cas du vers 18:

Oiseau sur ce pâl*e* // roseau fleuri jadis

où le poète termine le premier hémistiche sur un «e» muet, possibilité explicitement interdite par la tradition. La scansion réelle, 5-7, figure alors

un refus de la césure médiane et fait ressortir l'aspect non-conformiste de la prosodie verlainienne. Le vers 16, quant à lui, fait tomber l'accent de fin de mesure sur une préposition et, ce faisant, divise violemment un segment syntaxique normalement uni. C'est un phénomène habituel chez Verlaine qui réussit néanmoins à masquer la structure métrique 6-6:

> Encore, alors! mais *par* // *vous* pour Dieu, ce roseau
> (nos italiques)

D'autres vers cachent le rythme 6-6 en amplifiant l'ambiguïté du rythme syntaxique et en mettant en valeur les tensions syntaxico-métriques. Si la césure médiane de ces vers est finalement trouvée par le lecteur, c'est seulement après un travail exigeant de découverte et d'analyse: il est très douteux que la régularité soit perçue à l'occasion d'une première lecture. Le vers 17 propose, par exemple, un rythme syntaxique très instable en raison de l'infraction à la loi des six syllabes:

> Cet oiseau, ce roseau sous cet oiseau, ce blême 3-7-2 / 6-6

Les vers 14 et 15, quant à eux, ont des césures si peu marquées qu'il est presque impossible de les identifier:

> Hier encor, vos pas eux-mêmes tristes, ô (4-2)-(4-2)? / 4-(6-2)?
> Si tristes, mais que si bien tristes, et que vive (2-4)-(2-4)? / (2-6)-4?

À vrai dire, ces vers se construisent sur une ambivalence rythmique 6-6 x (semi-ternaire), fait lui-même dissimulé par les enjambements, l'émiettement syntaxique et la subversion de la rime, marque de la fin de mesure. Mais il ne faut pas sous-estimer la tension irrésistible qui existe en faveur de l'hémistiche de six syllabes dans la prosodie française. Il s'agit donc dans tous les cas de trouver suffisamment de raisons pour imposer la scansion 6-6 au lieu d'en chercher la contre-preuve et de se laisser porter uniquement par la syntaxe.

À première vue, on pourrait accorder des scansions franchement ternaires aux vers vers 14 et 15. C'est une tentation qui naît de la volonté de trouver dans les vers même un seul indice de stabilité. Mais, il doit être évident qu'en confirmant l'unité des segments médians («vos pas eux-mêmes tristes», «mais que si bien tristes»), on ne fait que renforcer l'instabilité des segments initiaux et finaux qui donnent l'impression de s'effriter sous l'effet des enjambements violents. Une scansion binaire 6-6, quoique pas très évidente puisqu'elle coupe en deux les segments syntaxiques les plus unis et les plus stables des vers, permet néanmoins de contrer les tensions syntaxiques et métriques qui infirment les débuts et fins de vers. En d'autres mots, une scansion ternaire, en affirmant l'unité du centre ou du segment intermédiaire, crée une tension centrifuge qui souligne les liens faibles en début et en fin de vers. L'imposition de la coupe médiane fait naître au contraire une tension centripète qui stabilise les fins de vers, tout en divisant les segments du milieu.

Ces analyses font ressortir un fait indéniable, déjà identifié au cours de l'étude d'autres poèmes: Verlaine se délecte dans l'entre-deux et se plaît à mettre au premier plan les ambiguïtés renfermées par les hyperstructures. Certes, il aurait pu choisir ici des vers franchement 6-6 ou résolument ternaires, mais il préfère ménager la chèvre et le chou, différer la nécessité de prendre une décision afin de créer des tensions irréductibles et d'assujettir ses vers aux effets déconcertants de l'indécidabilité.

En lisant les vers 14 à 16 cités ci-dessous, on pense avoir affaire à des vers «décalés» dans la mesure où leurs multiples enjambements paraissent être intimement liés.

> Hier encor, vos pas eux-mêmes tristes, ô
> Si tristes, mais que si bien tristes, et que vive
> Encore, alors! mais par vous pour Dieu, ce roseau,
>
> (v. 14-16)

Ainsi, le contre-rejet du segment «et que vive» dans le vers 15 prépare un

autre à la fin du vers suivant. Il s'en faut de beaucoup que les vers cités soient autonomes: ils s'enchaînent les uns les autres d'une manière pas dissemblable aux lignes de prose dont l'ampleur à elles est déterminé par la largeur de la page. Il en ressort un sentiment certain que les fins de vers sont affaire de hasard et ne constituent plus des lieux métriques pertinents ni clairement marqués.

On pourrait avancer que le «ô» final du vers 14 dérobe l'accent métrique au terme qui devrait le porter – «tristes», terme qui se répète plusieurs fois dans le poème entier, et qui apparaît du reste en position de rime dans la strophe huit. Que le terme «ô» se voie doté de ce fort accent métrique est le résultat direct de la position décalée assignée au terme par le jeu des enjambements enchaînés. C'est une accentuation fort peu méritée, surtout quand on prend en compte l'isolement typographique du terme ainsi que son rôle sémantique minime. «Triste» (v. 14) apparaît de loin comme le terme le plus important dans la deuxième moitié du vers et donc beaucoup plus digne à être souligné. Ainsi non seulement le poète impose-t-il un accent métrique sur un terme qui ne le mérite pas, mais il brouille la marque de fin de vers en ménageant un schéma de répétitions sonores qui fait concurrence à la rime, lorsqu'il ne la sabote complètement. Le poète, après avoir miné le sens métrique interne du vers, joue maintenant à mettre en doute le rôle métrique tenu par la rime dans la poésie traditionnelle. Même si la rime «triste*s*, *ô* – ce ros*eau*» est suffisante, c'est-à-dire relativement forte, elle est clairement noyée par les *cinq* homophonies de «tristes – tristes», termes identiques dont l'écho résonne d'autant plus qu'ils occupent des positions presque correspondantes vers la fin des vers 14 et 15.

Ce qui importe le plus ici, c'est que malgré tous les effets de concurrence, le couple «tristes ô» - «roseau» constitue toujours la rime dans cette quatrième strophe du point de vue strictement métrique. Certes, le poète travaille à la miner, à la saboter, mais il ne la renverse pas.

Supplanter la rime impliquerait une prise de décision et une résolution des tensions notées, ce qui reviendrait à détruire le sentiment d'indécidabilité, sentiment que Verlaine veut infuser dans son poème.

Le ménagement de «rimes» rivales ainsi que l'emploi d'enjambements interstrophiques participent d'une volonté de la part du poète à miner intérieurement aussi bien qu'extérieurement la seule certitude structurale qui reste dans le poème – la définition de la strophe. La démarcation strophique normalement bien définie est très habilement brouillée, dans le cas des quatrième et cinquième strophes, par de forts liens lexiques et sonores. Notons par exemple la façon dont la sonorité du contre-rejet interstrophique «ce roseau» se répercute tout au long du premier vers de la strophe 5, jusque dans la première moitié du second vers:

ce roseau, // Cet oiseau, ce roseau sous cet oiseau, ce blême / Oiseau sur ce pâle roseau fleuri jadis,

On a l'impression en lisant cette suite de syllabes d'assister à la naissance, par étapes distinctes, d'un vers dans l'esprit de Verlaine. Dans un premier temps, il mentionne les deux mots au centre de l'image – les substantifs «oiseau» et «roseau»; puis il les lie syntaxiquement et grammaticalement par l'emploi de la préposition «sous»; ensuite il qualifie les deux substantifs par une expression adjectivale, simple dans le cas de «oiseau» (un seul épithète), mais plus complexe dans le cas de «roseau» auquel sont rattachées deux expressions qualificatives. On a presque l'impression en lisant les syllabes:

ce blême / Oiseau sur ce pâle roseau fleuri jadis,

que le poète ne nous livre un vers sous forme d'ébauche – reste encore à faire le travail de «mise au point» pour régler le débordement par delà les frontières du vers du syntagme «ce blême» ainsi que l'apparition proscrite à la sixième place métrique d'une syllabe atone. En citant explicitement dans

son texte les premiers jets informes d'un vers naissant, Verlaine produit des syntagmes de vers de structure indécidable, puisque précisément le poète n'est pas encore arrivé à faire accorder ses syllabes à un structure quelconque. Il compose, remplit de l'espace syllabique et franchit toutes les frontières sans se soucier des contraintes prosodiques imposées par les structures métriques et strophiques. Dans cette optique, les effets de désordre déjà notés comme le dépassement des frontières métriques et strophiques ainsi que les enjambement enchaînés ne sont pas seulement producteurs d'une indécidabilité structurale, mais également le résultat d'un manque de prise de position dans la part du poète devant la matière brute d'une structure encore inachevée.

*

Le vers étant une hyperstructure, c'est-à-dire une superposition de plusieurs structures, il est clair que le mètre ne détermine pas à lui seul la structure du vers: la grammaire et le sens, par exemple, peuvent également y jouer un rôle important, voire déterminant dans certains cas. C'est pourquoi nous nous intéresserons ici à mettre en lumière la manière dont Verlaine mine encore plus la structure de ses vers en remettant en question la fonction primaire du langage – fixer le sens et transmettre un message de manière compréhensible et non équivoque.

En examinant «À Fernand Langois», il apparaît clairement que la longueur de la phrase, pour ne citer qu'un seul facteur, peut, du moins en partie, déterminer le sens du message communiqué. À la différence du cas des douze premiers vers du poème où le sens se développe selon l'ondulation rythmique des vers, dans la quatrième section, le sens nous est communiqué par à-coups, pour ainsi dire spasmodiquement, en phrases rétrécies, hachées et minimales:

| | |
|---|---|
| Là, je vais mieux. Tantôt le calme s'en va naître. | 4-4-4 |
| Il naît. Si vous voulez, allons à petits pas, | (2-4)-6 |
| Devisant de la vie et d'un bonheur peut-être | 6-6 |
| Non, sans doute, impossible, en somme n'est-ce pas? | 6-6 |
| | |
| Oui, causons de bonheur. Mais vous? pourquoi si triste, | 6-6 |
| Vous aussi? Vous si jeune et si triste, ô pourquoi, | 6-(3-3) |
| Dites? Mais cela vous regarde, et si j'insiste, | (1-7)-4 / 6-6 |
| C'est uniquement pour vous plaire et non pour moi. | 6-6? / 5-3-4 |
| | |
| Discrétion sans borne, immense sympathie! | 6-6 |
| C'est l'heure précieuse, elle est unique, elle est | 6-(4-2) |
| Angélique. Tantôt l'avez-vous pressentie? | (3-3)-6 |
| Avez-vous comme su – moi je l'ai – qu'il fallait | 6-(3-3) |

(v. 25-36).

L'envol des premiers vers du poème, où une seule phrase faiblement ponctuée s'étale sur deux strophes, cède la place dans les vers des strophes citées à un rythme haché par de nombreux signes de ponctuation. Les vers, qui peuvent maintenant contenir jusqu'à deux phrases complètes et même plus, n'expriment que l'hésitation et la réticence, comme l'indique la suggestion du vingt-sixième vers: «allons à petits pas». Même plus: on croit déceler chez Verlaine une certaine méfiance envers le fonctionnement du langage et sa capacité à constituer un véhicule de sens efficace. C'est ce que nous lisons dans le dernier vers de la septième strophe qui se termine sur un «n'est-ce pas?» presque timide et exprime sur un rythme balbutiant toute une série d'avancées et de reculs sémantiques:

Non, sans doute, impossible, en somme, n'est-ce pas?

Ce vers présente une indécidabilité sémantique par excellence. De l'expression d'une négativité catégorique au début, le lecteur est amené à une interrogation très incertaine qui précède en outre le «Oui» du vers suivant. Il n'est pas possible d'arrêter «le» sens de ce vers: c'est toute la gamme intermédiaire entre la négation et l'affirmation catégoriques qui y est représentée.

Souvent mises en position de rime, c'est-à-dire en position fortement

accentuée, les interrogations et les expressions d'hésitation se multiplient dans la strophe suivante et s'attachent à miner les propositions à peine énoncées du poète.

> Oui, causons de bonheur. Mais vous? pourquoi si triste,
> Vous aussi? Vous si jeune et si triste, ô pourquoi,
> Dites? Mais cela vous regarde; et si j'insiste,
> C'est uniquement pour vous plaire et non pour moi.
>
> (v. 29-32)

Les affirmations, toujours susceptibles d'être piégées par quelque tournure de remise en question, ne reflètent souvent que des ambiguïtés de sens. C'est en cela que le langage peut être considéré comme étant lui-même de statut indécidable: soi disant véhicule de communication, il ne sert souvent qu'à brouiller le message, comme c'est le cas au début du poème où Verlaine décrit son ami qui, notons-le, n'est pas sans rappeler la femme de «Mon Rêve familier» s'occupant elle aussi de la mélancolie du poète:

> Vous vous êtes penché sur ma mélancolie,
> Non comme un indiscret, non comme un curieux,
> Et vous avez surpris la clef de ma folie,
> Tel un consommateur attentif et pieux;
>
> Et vous avez doucement ouvert ma serrure,
> Y mettant tout le temps, non ainsi qu'un voleur,
> Mais ainsi que quelqu'un qui préserve et rassure
> Un triste possesseur peut-être réceleur.
>
> (v. 1-8).

Les vers 1 et 3 nomment chacun une action sous forme métaphorique tandis que les vers 2 et 4 tentent de faire voir dans ces actions un aspect du caractère de l'ami du poète. Si le quatrième vers, introduit par le comparatif affirmatif «Tel», réussit à apporter quelques précisions sur le caractère de Langois, l'effet des comparaisons est tout autre dans le cas du deuxième vers où nous avons affaire à ce que nous pourrions appeler des «anti-comparaisons»: le peintre n'est ni «comme un indiscret», ni «comme un curieux», nous dit Verlaine, mais il se refuse carrément à se prononcer de

façon affirmative ou positive. Tout au plus, le deuxième vers réduit-il la gamme des qualités que l'on pourrait attribuer à Langois. Notons finalement que le schéma «non comme…non comme…» correspond assez directement à celui que nous avons adopté pour à la définition de l'indécidabilité[4]. On a l'impression que le(s) terme(s) exact(s) cherché(s) n'existe(nt) pas, comme c'est le cas pour l'ambiguïté, ou manque(nt) au poète et que, ceci étant, il se voit obligé d'employer des expressions négatives ou une périphrase pour cerner du plus près possible le sens désiré.

Le poète ne trouve souvent dans le langage que des obstacles à l'expression et à la communication claires et nettes, comme nous le montre le dernier vers du sixième quatrain:

> Moi-même comme qui dirait défoudroyé.

En finissant son vers sur un néologisme – «défoudroyé» –, Verlaine souligne non seulement les lacunes lexicales qui entravent la communication, mais, à un niveau encore plus général, l'incapacité du langage à cerner à chaque fois la pensée de celui qui parle ou écrit.

Parfois le poète, sortant du domaine de l'ambiguïté, frôle la contradiction en renversant les attentes sémantiques du lecteur. Dans la deuxième strophe, par exemple, les actions de Langois («Et vous avez doucement ouvert ma serrure») nous font immédiatement penser à un cambrioleur, mais c'est une association vite et clairement déniée par le poète lui-même dans le second hémistiche du vers 6: «non ainsi qu'un voleur». Dans la huitième strophe, le poète énonce (v. 29-32) dès la première phrase le thème projeté de la strophe, à savoir le bonheur.

> Oui, causons de bonheur. Mais vous? pourquoi si triste,
> Vous aussi? Vous si jeune et si triste, ô pourquoi,
> Dites? Mais cela vous regarde; et si j'insiste,
> C'est uniquement pour vous plaire et non pour moi.

---

[4] C'est-à-dire au schéma «ni…ni…». Voir *supra*, p. 35-43.

Il est pour le moins déconcertant de noter par la suite la dominance sémantique de l'émotion opposée, la tristesse. Même si dans le premier exemple la description se précise un peu, dans les vers suivants il est clair que le poète veut nous révéler le caractère fondamentalement indécidable d'un langage qui peut communiquer un sens directement opposé à celui choisi par le destinateur de message.

On n'est guère surpris de relever dans la troisième strophe une confusion des catégories grammaticales:

> Soyez béni d'une âme errante au bord des fleuves
> Consolateurs si mal avec leur air dormant;

La syntaxe nous fait évidemment lier l'adverbe «mal» au substantif «Consolateurs», tandis que le sens du vers semble exiger l'adjectif «mauvais». C'est encore une atteinte portée au fonctionnement normal du langage et à la transmission non équivoque de messages.

La confusion de catégories grammaticales, les contradictions, les ambiguïtés de sens et les hésitations de l'expression, alliées à des structures prosodiques minées formellement par la non observance de conventions établies se conjuguent tous pour faire émaner de ce poème un sentiment d'indécidabilité à plusieurs niveaux. Non seulement les vers, commencent-ils à se rapprocher de la prose du point de vue structural, mais encore ne comportent-ils plus de messages compréhensibles, comme le montre clairement le vers suivant:

> Peut-être bien, sans doute, et quoique, et puisque, en somme,

Autre exemple parfait de l'indécidabilité sémantique, ce vers met en scène par ces multiples reculs sémantiques les légères modulations de sens inhérentes à chaque langage[5]. Il est pour le moins ironique que le vers cité,

---

[5] Nous en avons déjà parlé plus en détail, *supra*, p. 221.

qui ne se conforme nullement à l'idée traditionnelle du vers, peut toujours apparaître comme absolument régulier du point de vue strictement métrique. On comprend alors comment la scansion ne peut à elle-même décrire convenablement et suffisamment une suite de syllabes en contexte poétique.

Le vers perd chez Verlaine son autonomie et son intégrité sémantiques; le sens ne se fixe plus dans les mots; il est reporté et laisse derrière lui des indécidabilités déconcertantes pour le lecteur, soucieux d'extraire du poème un sens non équivoque.

**

# 9.7 – Trois poèmes du «dernier» Verlaine

*La violation des contraintes ne joue pleinement*
*que si les contraintes restent maintenues.*

Laurence Campa, *La Poétique de la poésie*,
SEDES, coll. Campus, 1998, p. 57.

| | |
|---|---|
| **L**a cathédrale est majestueuse | 4-5 |
| Que j'imagine en pleine campagne | 4-5 |
| Sur quelque affluent de quelque Muse | 5-4 |
| Non loin de l'Océan qu'il regagne, | 6-3 |
| | |
| L'Océan pas vu que je devine | 5-4 |
| Par l'air chargé de sels et d'arômes. | 4-5 / 6-3? |
| La croix est d'or dans la nuit divine | 4-5 |
| D'entre l'envol des tours et des dômes. | 4-5 / 6-3? |
| | |
| Des angélus font aux campaniles | 4-5 / 5-4? |
| Une couronne d'argent qui chante. | 4-5 / 7-2? |
| De blancs hiboux, aux longs cris graciles, | 4-5 |
| Tournent sans fin de sorte charmante. | 4-5 |
| | |
| Des processions jeunes et claires | 5-4 |
| Vont et viennent de porches sans nombre, | 6-3 / 3-6 |
| Soie et perles de vivants rosaires, | 3-6 / 7-2? |
| Rogations pour de chers fruits d'ombre. | 4-5 / 5-4 |
| | |
| Ce n'est pas un rêve ni la vie, | 5-4 |
| C'est ma belle et ma chaste pensée, | 6-3 / 3-6 |
| Si vous voulez, ma philosophie, | 4-5 |
| Ma mort bien mienne ainsi déguisée. | 4-5 |

(mars 1888, *B*, XXXII, p. 701-2).

POUR E…

| | | |
|---|---|---|
| **J**'aime ton sourire | F | *a* |
| Qui m'accueille si | M | *b* |
| Gentiment! Ainsi | M | *b* |
| | | |
| Le soleil salue | F | *c* |
| L'humble fleur des champs | M | *d* |
| Échappée aux gens. | M | *d* |
| | | |
| J'aime tes yeux d'ombre | F | *e* |
| Et de clarté, beaux | M | *f* |
| Comme des tombeaux | M | *f* |

| | | |
|---|---|---|
| D'enfants et de vierges | F | *g* |
| Et j'aime les coins | M | *h* |
| De ta bouche moins | M | *h* |
| | | |
| Aimables que drôles | F | *i* |
| Pour si bien baiser | M | *j* |
| Moi, pour l'apaiser, | M | *j* |
| | | |
| Et j'aime ton âme | F | *k* |
| Qui ne m'aime pas | M | *l* |
| Jusques au trépas. | M | *l* |
| | | |
| Et que de logique | F | *m* |
| Dans l'abstention | M | *n* |
| De cette action, | M | *n* |
| | | |
| Car j'aime ta vie, | F | *o* |
| Et la mienne aussi, | M | *b* |
| Mais pas tant ainsi. | M | *b* |

(juillet-août 1893, *PD*, 1025).

## DERNIER ESPOIR

| | | |
|---|---|---|
| Il est un arbre au cimetière | 4-4 | F |
| Poussant en pleine liberté, | 2-6 / 4-4 | M |
| Non planté par un deuil dicté, – | 3-5 / 4-4 | M |
| Qui flotte au long d'une humble pierre. | 4-4 | F |
| | | |
| Sur cet arbre, été comme hiver, | 3-5 | M |
| Un oiseau vient qui chante clair | 4-4 | M |
| Sa chanson tristement fidèle. | 3-5 | F |
| Cet arbre et cet oiseau c'est nous: | 6-2 | M |
| | | |
| Toi le souvenir, moi l'absence | 5-3 | F |
| Que le temps – qui passe – recense… | (3-2)-3 | F |
| Ah, vivre encore à tes genoux! | 4-4 | M |
| | | |
| Ah, vivre encor! Mais quoi, ma belle, | 4-4 | F |
| Le néant est mon froid vainqueur… | 3-5 / 4-4 | M |
| Du moins, dis, je vis dans ton cœur? | 3-5 / 5-3 | M |

(mai 1893, *LP*, XXXII, p. 821-822).

Comme nous avons mentionné dans la présentation du poème «À Fernand Langois», cette section de commentaires se fixe deux buts étroitement liés: montrer en quoi la poésie verlainienne relève d'une prosodie de l'indécidabilité et, pour ce faire, étudier un choix représentatif de l'œuvre poétique dans toutes ses inégalités sans succomber à la tentation de nous borner aux plus belles réussites dans ce domaine. Or, il est tout aussi important de se méfier de l'autre extrême: celui de ne pas admettre l'infériorité générale de la dernière œuvre et d'essayer d'extraire des effets poétiques de vers ou de structures si franchement peu poétiques.

Nous avons déjà examiné des poèmes infusés à tous niveaux des effets d'indécidabilité. Ce sont de vrais chefs-d'œuvres dans le sens où ils témoignent d'une unité de but et d'effet et laissent transparaître le génie poétique de Verlaine. Les poèmes choisis pour notre dernier commentaire ne relèvent pas de ces tours de force; en certains cas, le sentiment d'indécidabilité ne touche profondément qu'un seul niveau du poème. D'où le choix de commenter ici *trois* poèmes à la fois: cela nous permettra d'étudier les effets d'indécidabilité tout en reconnaissant le fait que le poète n'a peut-être pas visé un effet de cohérence partout dans son texte. Nous nous intéresserons alors dans les remarques suivantes à relever les indices d'indécidabilité dans les poèmes mentionnés et à montrer que malgré tous les revirements d'opinion, de croyance, de comportement et de style dont témoigne la vie privée et littéraire de Verlaine, le poète ne renonce jamais à ménager dans ses poésies des effets d'indécidabilité.

*

«La cathédrale...» met en scène une indécidabilité de la vision qui n'est pas sans rappeler l'atmosphère indécise évoquée dans «Mon Rêve familier». Le deuxième vers, lié syntaxiquement et grammaticalement au premier par le relatif «Que», introduit toutefois une surprise sémantique –

la cathédrale imaginée n'est pas citadine, elle se situe au contraire «en pleine campagne». On assiste dans la première strophe au retrait progressif de l'image de la cathédrale: tout d'abord, elle est «majestueuse» (v. 1), on dirait une vue imposante, puis elle est seulement imaginée (v. 2), ensuite sa location est soumise à une double indécision, exprimée par les deux adjectifs indéfinis du troisième vers:

> Sur *quelque* affluent de *quelque* Muse.
> (nos italiques)

En fin de compte, malgré la majesté prétendue de la cathédrale, les précisions semblent manquer à la description fournie par le poète: la cathédrale a des «porches sans nombre», nous dit-il de manière étrangement ambiguë au vers 14. Même le quatrième vers qui semble apporter une précision en mentionnant «l'Océan», dont la lettre majuscule et l'article défini semblent promettre la certitude d'un nom propre, s'énonce sous forme négative: «Non loin de...». En fait, nous apprenons dans la deuxième strophe que l'océan dont il est question n'est même pas vu mais «deviné», ce qui rend encore plus ambiguë la situation de la cathédrale. Il s'agit ici d'un enchâssement de détails indécis: dans un premier temps, l'image décrite, ne relève pas de la réalité, mais appartient à l'esprit du poète; et, deuxièmement, l'océan décrit n'est même pas vu *en esprit*, il se devine seulement.

À examiner de plus près les descriptions des deuxième et troisième strophes en particulier, il apparaît que certaines reposent sur l'association des sens. Par exemple: la présence de l'océan ne se confirme pas visuellement, mais à travers l'odorat – «Par l'air chargé de sels et d'arômes»; le carillon des cloches dans les campaniles est également représenté par une image mi-visuelle mi-auditive: «Une couronne d'argent qui chante». Vers la fin du onzième vers:

De blancs hiboux, aux longs *cris graciles*,

(nos italiques)

on note également la mise en relation d'un substantif décrivant le son et d'un adjectif, synonyme de «mince» et «svelte», qui ne s'applique normalement qu'à des formes vues. Ce sont autant de preuves de l'attrait éventuel que représentent les synesthésies pour un poète soucieux d'exprimer des indécidabilités à tous niveaux, fait auquel nous avons fait référence explicite dans le commentaire de «À Clymène»[1].

La technique de mise en relation de champs sémantiques habituellement sans rapport réciproque se poursuit dans les deux dernières strophes.

Dans la strophe 4, les processions sont qualifiées de «jeunes» et de «claires» (v. 13). La première précision semble très peu probable, mais pas pour autant impossible si le poète entend que les membres des processions sont tous jeunes. Dans ce cas-là, on assiste au transfert métonymique de l'épithète des membres du groupe au groupe lui-même. Il est encore plus difficile d'expliquer la motivation de l'emploi de l'autre adjectif «claires». On pourrait suggérer qu'il s'agit ici également d'une métonymie – ce serait plutôt la *vision* des processions qui est claire, et non pas les processions elles-mêmes.

Dans la dernière strophe, on note également une alliance de mots inhabituelle «chaste pensée» (v. 18) dont l'ambiguïté s'ajoute à plusieurs autres indices d'indécidabilité sémantique dans la même strophe. Par exemple, la vision décrite n'est ni un «rêve», ni pour ainsi dire réelle, nous dit le poète de façon ambiguë dans le vers 17. Même si le commencement du vers suivant («C'est…») promet par son tour grammaticalement affirmatif, cela ne se traduit pas en précisions sur le plan sémantique. En

[1] *Supra*, p. 302.

fait, les derniers vers du poème sont les plus imprécis, et ne font que soulever toute une série de questions:

> C'est ma belle et ma chaste pensée,
> Si vous voulez, ma philosophie,
> Ma mort bien mienne ainsi déguisée.
>
> (v. 18-20).

Le poète, a-t-il l'impression d'assister à ses propres funérailles?; est-ce en raison de cela qu'il parle de sa «chaste» pensée?; pourquoi cette «mort» serait-elle «déguisée»?; quel rôle attribuer aux imprécisions de la description?

L'atmosphère irréelle et incertaine dans laquelle baigne le poème est certainement due en grande partie aux imprécisions sémantiques, mais il est vrai aussi que les indécidabilités de sens se reflètent à un degré moindre à deux autres niveaux du poème.

Premièrement, il faut faire état du choix de mètre – l'ennéasyllabe. Sans vouloir répéter les raisonnements mis en lumière ailleurs[2], nous pouvons affirmer ici que le choix d'un mètre non-codifié par la tradition a pour effet immédiat de placer les vingt vers du poème sur une base peu stable, fait d'ailleurs confirmé par les incertitudes notées ci-dessus dans notre scansion des vers.

Deuxièmement, il est évident que le poète porte une atteinte supplémentaire aux conventions prosodiques françaises en refusant de faire alterner les rimes féminines et masculines. Les effets de cette transgression sont doubles: d'abord, puisqu'on assiste dans le cas de rimes féminines à une légère prolongation du son de la consonne suivant la voyelle accentuée, on a l'impression que les sons de toutes les fins de vers se suspendent momentanément dans l'air. Les fins de vers de notre poème donneraient

---

[2] Notamment dans la section consacrée à l'ennéasyllabe dans le chapitre Les Mètres impairs, *supra,* p. 160-167.

ainsi «une impression plus molle, plus douce» (Grammont, 1965, p. 105), ce qui convient très bien au ton et aux effets d'indécision du poème. Dans une certaine mesure, cette suspension de sons finals reflète très efficacement l'image brouillée et indéterminée de la cathédrale. En deuxième lieu, il faut se rappeler que, mise à part la question du rôle métrique de la rime comme marque de fin vers, le principe d'alternance de rimes de genre différent participe de la définition métrique de la *strophe*[3], en ce sens qu'il y impose une structure conventionnelle.

Il est clair que Verlaine se plaît à tirer des effets d'indécidabilité du non-respect de ces conventions. En terminant toutes ses strophes sur une rime féminine refusant la tradition qui préconise le son complet d'une rime masculine, Verlaine brouille les limites formelles du cadre strophique. En plus, l'adoption d'un schéma de rimes toutes féminines permet au poète de réécrire ou du moins de remettre en question certaines règles de la grammaire: les mots «arômes», «dômes», «campaniles», «nombre», tous masculins du point de vue de la grammaire, se trouvent pris dans un schéma de rimes féminines.

On ne voudrait pas suggérer qu'un schéma de rimes toutes féminines est fondamentalement plus faible qu'un schéma né de l'alternance de rimes féminines et masculines – après tout, l'histoire aurait pu imposer à sa place un schéma tout féminin, ou même tout masculin. Notre propos consiste tout simplement à souligner l'adoption verlainienne de schémas métriques non-codifiés par la tradition, que ce soit au niveau du vers ou de la strophe. Ce non-respect ou sabotage de conventions prosodiques établies revient évidemment à une remise en question des notions fondamentales en poésie et facilite l'établissement d'un sentiment d'indécidabilité à plusieurs niveaux dans le poème.

*

[3] Voir Pierre Guiraud, *La Versification*, PUF, coll. Que sais-je?, p. 114 et Clive Scott, 1998, p. 49-51.

L'emploi verlainien de la strophe de trois vers dans le poème «Pour E...» s'inscrit également dans le cadre de la violation des conventions pour la plupart respectées au XIX$^{ème}$ siècle, du moins en ce qui concerne la poésie métrique. Que les strophes françaises les plus employés (le quatrain, le sizain, *etc.*) se composent d'un nombre pair de vers est une conséquence directe de ce que nous pouvons appeler la «binarité» de la rime – c'est-à-dire le fait que l'idée de rime implique forcément une ou plusieurs homophonies entre au moins *deux* mots[4]. Pour satisfaire aux deux exigences que constituent la «binarité» de la rime et l'unité structurale de la strophe, il apparaît qu'en versification française, la strophe minimale et, de là, la plus employée, est le quatrain[5]. Il en résulte que, compte tenu de la loi des deux rimes[6], les schémas de disposition rimique les plus communs sont: *aabb* (rimes suivies), *abab* (rimes alternées ou croisées) et *abba* (rimes croisées).

Toutefois, il existe une disposition rimique basée sur trois vers, qui sans pour autant créer des strophes formellement fermées sur elles-mêmes, propose néanmoins l'établissement d'un système de liens phoniques dans lequel la strophe de trois vers peut se trouver une définition complète et finie. On parle évidemment de la *terza rima* qui se définit par le schéma clos: *aba bcb cdc...yzy z*.

Puisque cette formule rimique crée une rime disjointe en séparant en deux strophes différentes la rime d'appel et la rime d'écho, on pourrait

---

[4] Voir Benoît de Cornulier, «Le mythe du vers impair», dans 1982, p. 50-57. Se reporter en particulier à la l'idée de la «*règle de monogamie* des rimes», p. 51 et aux notes 9 et 10 ci-dessous.

[5] Que le quatrain soit la strophe la plus *employée* résulte de ce que nous pouvons appeler le «principe de simplicité», selon lequel, une fois établies les exigences fondamentales, on a toujours tendance à choisir les formats minimaux qui satisfont à ces exigences, les autres formats n'étant que des exemples agrandis du cas minimal. Nous devons ce nom à Michel Grimaud et à Lawrence Baldwin qui l'emploient dans le contexte des rimes et le généralise en posant la «*loi du moindre effort*». Voir leur article «Versification cognitive: la strɔphe», *Poétique*, n° 95, 1993, p. 262-3. On trouve également le même raisonnement chez Molino et Tamines (1988, II, p. 26): «La strophe minimale est donc le quatrain. C'est la première forme qui offre un schème complet où chaque rime peut en effet trouver son écho».

[6] Cas particulier dudit «principe de simplicité» (voir n. 9) selon lequel il ne faut pas ouvrir plus de deux rimes en composant des strophes en français moderne. Comme l'expliquent Grimaud et Baldwin (1993, p. 264): «ouvrir plus de deux rimes commence à exiger un effort de traitement du langage moins habituel et qui peut ralentir ou rendre plus difficiles les autres processus psychologiques en jeu dans la production du discours».

croire que cela implique une structure strophique très limpide et faible; en réalité, c'est le contraire qui est vrai: la rime disjointe crée une structure tressée et fortement serrée parce que toute strophe dépend pour sa définition complète des strophes immédiatement précédentes ou suivantes, ou des deux. En fait, la *terza rima* est un système d'organisation si rigide qu'une simple permutation de strophes détruirait l'unité *formelle* de tout le poème. On ne pourrait pas en dire autant pour ce qui est des schémas de répartition rimique dans les quatrains.

La structure strophique du poème «Pour E...» se prête naturellement à l'emploi de la *terza rima*, et en lisant la première strophe, on devine que c'est précisément une variation sur cette disposition rimique que choisit Verlaine.

| | |
|---|---|
| J'aime ton sourire | *a* |
| Qui m'accueille si | *b* |
| Gentiment! Ainsi | *b* |

On s'attend à trouver le partenaire rimique de «sourire» dans le deuxième tercet, selon le schéma de la *terza rima*, mais comme c'est si souvent le cas chez Verlaine, l'attente n'est pas satisfaite, les promesses ne sont pas tenues:

| | |
|---|---|
| Le soleil salue | *c* |
| L'humble fleur des champs | *d* |
| Échappée aux gens. | *d* |

Aucun lien rimique n'existe entre les première et deuxième strophes, ni entre aucune des paires de strophes consécutives. Chaque strophe contient alors un premier vers blanc.

En adoptant le schéma ouvert *abb cdd eff...*, Verlaine porte atteinte à l'idée de la rime disjointe, c'est-à-dire l'élément précis qui garantit la solidité de la *terza rima*. La réussite du schéma *aba bcb...* dépend en dernière analyse de la compensation apportée par une structure tressée qui,

récupérant une rime orpheline locale, lui trouve un partenaire dans la strophe suivante. Pour sa part, Verlaine fait en sorte que la rime orpheline reste absolument isolée et sans écho dans le texte. C'est une démarche qui mine la notion fondamentalement binaire de la rime, la seule occurrence de la rime d'appel ne suffisant pas à constituer une rime. Cela imprime en conséquence un caractère indécidable au poème verlainien, puisque nous lisons à la fois des vers rimés (les deuxième et troisième de chaque strophe) et des vers non-rimés ou blancs (les premiers de chaque strophe).

Cette remise en question des notions fondamentales s'étend également à la définition de la strophe. Du fait du nombre impair de vers qu'il contient, ainsi que par le rôle privilégié du groupe de deux vers dans la versification française, le tercet ne pourra être considéré comme strophe, au sens restreint et métrique du terme, qu'à condition de faire partie d'un schéma rimique tressé comme celui de la *terza rima*. Ne se bouclant nulle part, la disposition rimique adoptée ici par Verlaine ne réussit pas à fournir aux groupes de trois vers l'unité et l'achèvement structuraux caractéristiques des strophes métriques.

Au lieu de compenser ces faiblesses et indéterminations de structure, Verlaine s'attache au contraire à les exagérer et à les renforcer. Dans un premier lieu, il se plaît à affaiblir encore plus la notion de rime, en minant les liens phoniques établis entre les deuxième et troisième vers de certaines strophes. D'où le terme «Ainsi» qui appartient structurellement à la première strophe et fonctionne non seulement comme un contre-rejet de la strophe 2, mais appartient en plus à la même phrase que tous les mots de cette deuxième strophe; fait également renforcé par la ponctuation forte en fin de première phrase. En second lieu, le poète tente de toute évidence de supprimer l'espace typographique séparant certaines strophes, ce qui brouille d'autant plus le cadre strophique. Le passage de la troisième à la quatrième strophe en fournit un cas exemplaire:

J'aime tes yeux d'ombre
Et de clarté, beaux (strophe 3)
Comme des tombeaux

D'enfants et de vierges
Et j'aime les coins (strophe 4)
De ta bouche moins

Aimables que drôles
Pour si bien baiser (strophe 5)
Moi, pour l'apaiser,

Et que j'aime ton âme
Qui ne m'aime pas (strophe 6)
Jusques au trépas.

(v. 10-15)

Les strophes 4 et 5 sont si intimement liées des points de vue syntaxique, grammatical et sémantique que le dernier vers de la strophe 4 («De ta bouche moins») ne se comprend que comme prélude au premier vers de la strophe suivante («Aimables que drôles»). En fait, à lui seul, le dernier vers de la strophe 4 reste sémantiquement et grammaticalement inachevé et donc fondamentalement ambigu. De même, la lecture du premier vers de la strophe 4 («D'enfants et de vierges») imprime un sens tout différent au vers précédent, le dernier de la strophe 3, de sorte que le lecteur est obligé de revenir en arrière et lire les deux vers ensemble. Les strophes 5 et 6, quant à elles, se rapprochent par la ponctuation suspensive en fin du vers 15 et par la conjonction «Et» en tête du vers suivant. L'importance des interlignes strophiques est d'autant réduite par le fait que les strophes citées ne constituent qu'une seule phrase. On serait bien en droit de suggérer que du point de vue syntaxique et grammatical, c'est à une organisation en quatrains que font appel les vers de ces «tercets»:

J'aime tes yeux d'ombre
Et de clarté, beaux
Comme des tombeaux
D'enfants et de vierges

Et j'aime des coins

De ta bouche moins
Aimables que drôles
Pour si bien baiser

Moi, pour l'apaiser,
Et j'aime ton âme
Qui ne m'aime pas
Jusques au trépas.

Même si une telle réorganisation est impossible du point de vue métrique (la combinaison de deux vers rimants et deux vers blancs étant encore plus étrange que l'occurrence d'un seul vers orphelin dans chaque tercet), ce qu'il importe de retenir, c'est que le cadre strophique du tercet est tellement miné au préalable par le refus du poète de lui donner une structure solide qu'il peut d'autant moins contrer ou résister les tensions remarquées.

Face à tant de procédés apparemment déstructifs, comment rendre compte de certaines tendances *constructives* dans le poème? On pourrait dire par exemple que si le poète s'évertue à supprimer l'espace interstrophique, c'est dans le but de créer des *sizains*, comme le suggère le schéma d'occurrence de rimes masculines et féminines: *FMM – FMM, FMM – FMM.* Si cela ne résout évidemment pas le problème des vers orphelins, c'est une structure qui tend néanmoins à resserrer les vers du poème.

Dans la même veine, il n'est peut-être pas inutile de noter que les vers des première et dernière strophes du poème se rapprochent par plusieurs aspects:

J'aime ton sourire
Qui m'accueille si
Gentiment! Ainsi

[...]

Car j'aime ta vie
Et la mienne aussi
Mais pas tant ainsi.

Tous les vers assonnent en «i»; les deux derniers vers de deux strophes riment en «si»; les deux strophes se terminent sur le même mot; et les premiers vers de chaque strophe contiennent des parallélismes de structure syntaxique ainsi que des répétitions de vocabulaire. On pourrait suggérer que le poète, conscient de la faiblesse de la structure strophique de son poème, sent la nécessité de renforcer l'ossature du poème, c'est-à-dire le cadre extérieur de son poème. D'où la suggestion que Verlaine entend remplacer ici la strophe comme segment supramétrique en faveur du texte complet lui-même.

En réalité, il faut voir dans ces deux tendances contraires de destruction et de construction une condition nécessaire à la création d'un sentiment d'indécidabilité. Verlaine s'ingénie à nous envoyer des messages contradictoires et à suggérer des conflits irrésolubles. En adoptant un format de *terza rima* qui s'avère n'en être précisément qu'un *reniement*, en créant des strophes typographiques qui minent leur propre métricité et enfin en parsemant son texte d'éléments tendant à renforcer la structure strophique et rimique, Verlaine situe son poème dans cette «unique région où vivre» – l'univers de l'entre-deux, la contrée de l'indécidabilité.

*

C'est également à un reniement de formes que nous avons affaire dans le dernier poème choisi cité ci-dessus. En abordant «Dernier Espoir» pour la première fois, on croit lire un sonnet régulier en ce sens que l'ossature conventionnelle est apparemment maintenue – le poème se compose de deux quatrains suivis de deux tercets. Mais sous une disposition typographique absolument conventionnelle, Verlaine cache une structuration strophique et rimique si irrégulière qu'elle va jusqu'à ôter à cette forme fixe certaines de ses caractéristiques les plus distinctes.

Le schéma rimique de «Dernier Espoir» – *abba aacd eed cff* – fait

immédiatement sortir l'irrégularité de la deuxième strophe qui, en ouvrant trois rimes, lance un défi important à la «loi des deux rimes» (Grimaud, Baldwin, 1993, p. 263), ainsi qu'aux conventions rimiques du sonnet dont toutes les formes traditionnelles confirment l'unité structurale du deuxième quatrain, et cela même dans les versions anglaises qui font preuve ailleurs d'organisations strophiques assez différentes des versions françaises et italiennes[7]. Le deuxième quatrain de «Dernier Espoir», bâti sur deux rimes disjointes ou localement orphelines, se distingue ainsi par son manque de clôture formelle et, par-là, de définition métrique. En plus, on serait en droit de demander si ce groupement de vers constitue vraiment un quatrain, tant le statut du dernier vers est ambivalent. Tout en faisant partie du deuxième quatrain à un niveau typographique ou visuel, ce huitième vers se rattache nettement du point de vue formel au premier tercet parce qu'il complète et clôt une structure rimique autrement ouverte – *(d)eed*. Notre suggestion de dislocation strophique du vers 8 est doublement renforcée au niveau de la ponctuation: d'un côté, le point en fin de vers 7 crée un effet de clôture syntaxique qui éloigne le vers 8 dans une autre phrase grammaticale; de l'autre, la ponctuation suspensive en fin de quatrain suggère le rapprochement syntaxique de ce vers au tercet qui le suit[8].

> Sur cet arbre, été comme hiver,
> Un oiseau vient qui chante clair
> Sa chanson tristement fidèle.
> Cet arbre et cet oiseau c'est nous:
>
> Toi le souvenir, moi l'absence
> Que le temps – qui passe – recense…
> Ah! vivre encore à tes genoux!
>
> (v. 4-10).

Une coïncidence de facteurs semble ainsi promouvoir l'idée de rattacher ce

---

[7] Les versions anglaises du sonnet se composent toutes de *trois* quatrains et un distique final; les versions continentales présentent au contraire deux quatrains suivis de deux tercets.

[8] Comme le montrent les recherches de Michel Grimaud et Lawrence Baldwin, il est extrêmement rare que le troisième vers d'un quatrain soit plus lourdement marqué par la ponctuation que le quatrième vers. Leurs recherches confirment «la présence régulière d'une ponctuation maximalement forte au dernier vers» (1993, p. 269) de tout format strophique.

huitième vers au premier tercet. Il en résulterait une structure strophique permutée, à savoir: quatrain, tercet, quatrain, tercet et une répartition apparemment beaucoup plus stable de rimes: *abba aac deed cff*. En plus, la répartition des rimes féminines et masculines (*FMMF MMFM FFM FMM*) si irrégulière pour ce qui est du deuxième quatrain donnerait lieu dans la version strophiquement remaniée au rétablissement d'un sentiment d'ordre et d'équilibre: *FMMF MMF MFFM FMM* – les tercets se répondant en chiasme et les quatrains étant inversés l'un par rapport à l'autre. La validité de cette structuration se confirme encore plus du fait qu'elle sera choisie par l'auteur lors de la deuxième édition du poème, le 1er novembre 1893.

Si, dans cette nouvelle structuration, les deux quatrains sont formellement et syntaxiquement fermés, le statut des deux tercets est des plus instables.

| | |
|---|---|
| Sur cet arbre, été comme hiver, | *a* |
| Un oiseau vient qui chante clair | *a* |
| Sa chanson tristement fidèle. | *c* |
| | |
| Cet arbre et cet oiseau c'est nous: | *d* |
| Toi le souvenir, moi l'absence | *e* |
| Que le temps – qui passe – recense… | *e* |
| Ah, vivre encore à tes genoux! | *d* |
| | |
| Ah, vivre encore! Mais quoi, ma belle, | *c* |
| Le néant est mon froid vainqueur… | *f* |
| Du moins, dis, je vis dans ton cœur? | *f* |

Bien que la rime d'appel «fidèle» trouve son partenaire dans le mot «belle», il est très discutable que l'écho phonique soit entendu, les deux mots étant séparés par cinq vers (soit un total de quarante syllabes), deux couleurs rimiques et deux interlignes strophiques. Il apparaît alors que la stabilité des quatrains s'achète au prix de celle des tercets, et que chaque disposition strophique du poème met en lumière des faiblesses structurelles.

Encore une fois, Verlaine nous transmet des messages contradictoires qui soulignent le statut structurellement indécidable du poème. «Dernier

Espoir», tout en se présentant visuellement comme un sonnet, refuse de s'engager dans aucune des structures formelles codifiées par la tradition. En fait, la symétrie impliquée dans la structuration quatrain, tercet, quatrain, tercet constitue un reniement absolu de la dissymétrie si féconde de la disposition huitain-sizain (ou deux quatrains suivis de deux tercets) du sonnet traditionnel[9].

La disposition strophique du sonnet n'est pas seulement un fait de forme; elle participe également de l'organisation sémantique des vers. La dissymétrie structurelle se prête naturellement à l'expression d'antithèses, de comparaisons, d'analogies et de contradictions, comme nous le rappelle Brigitte Buffard-Moret:

> Sa structure [celle du sonnet] en deux parties en fait souvent le cadre d'une argumentation: elle permet de présenter deux idées soit en les opposant l'une à l'autre, soit en les déduisant l'une de l'autre, soit en les confrontant au sein d'une comparaison[10].

Pareillement, on pourrait noter dans le cas de «Dernier Espoir» que le passage du septième au huitième vers est la marque d'une certaine rupture ou division sur le plan sémantique. Jusqu'au septième vers inclus, le poète semble nous raconter une histoire. Il fixe le décor, met en scène l'oiseau, décrit une action («chante clair» (v. 6)) et évoque une atmosphère. À partir du huitième vers le poète abandonne le décor pour nous livrer ses sentiments personnels, ses craintes et ses espoirs. Il nous révèle, parfois de manière très directe, la portée symbolique des premiers vers – «Cet arbre et cet oiseau c'est nous: / Toi le souvenir, moi l'absence». S'impliquant dans son propre texte, il ne joue plus le rôle de simple narrateur extérieur. Ainsi la deuxième section du poème s'avère être une réinterprétation et une mise à nu du sens caché de la première. À cet égard, la fonction de notre deuxième «partie» correpond étroitement à celle du sizain dans le sonnet de

---

[9] Banville a très bien décrit cette dissymétrie de forme du sonnet. Voir *supra*, p. 256.

[10] Brigitte Buffard-Moret, *Introduction à la versification*, Dunod, coll. Les Topos, 1997, p. 120.

forme traditionnelle, comme le prescrit Banville (*supra*, p. 257).

Ce rapprochement entre la structure sémantique de «Dernier Espoir» et celle du sonnet traditionnel est toutefois miné par la dislocation positionnelle déjà notée du vers 8. La réorientation sémantique de la structure traditionnelle du sonnet, qui peut d'ailleurs prendre diverses formes, telles que questionnement ou surprise sémantique, se signale seulement à partir du premier vers du premier tercet, c'est-à-dire le vers 9. En répartissant l'effet de réorientation entre les quatrains et les tercets – il faut noter que les vers 8 et 9 travaillent ensemble dans notre texte – Verlaine remet en cause le caractère dialectique de la structure de son poème et mine, par conséquent, ses lettres de créances comme sonnet.

C'est encore un exemple de la création d'un sentiment d'indécidabilité par le conflit né de messages contradictoires. Il émane simultanément de «Dernier Espoir» des caractéristiques qui confirment et infirment l'impression de sonnet, de sorte que la forme du poème se voit elle aussi contaminée du sentiment d'indécidabilité.

*

Nous avons fait référence dans nos remarques préliminaires au fait que Verlaine ne semble pas viser à un effet d'unité dans les poèmes que nous venons d'étudier. Ainsi avons-nous découvert que dans «La cathédrale…», c'est avant tout une indécidabilité de sens que met en scène le poète; dans «Pour E…», c'est essentiellement par les abus des conventions rimiques que le poète nous amène à questionner la métricité des groupements de trois vers; finalement, dans «Dernier Espoir», nous sommes témoins de la remise en question des règles de la forme fixe par excellence au XIX$^{ème}$ siècle. En ne considérant en détail qu'un seul indice d'indécidabilité par poème, nous n'entendons pas donner l'impression que d'autres effets à d'autres niveaux ne viennent pas, eux aussi, étayer l'indécidabilité visée;

simplement, les autres indécidabilités déployés de manière systématique ou unie et qu'en plus une étude sémantique de tels poèmes n'en aurait souligné peut-être qu'un seul aspect important.

Ainsi n'avons-nous pas fait grand état de l'ambiguïté sémantique de «Dernier Espoir» où le poète nous semble à la fois vivant et mort, à la fois présent et absent. Nous n'avons pas mentionné non plus les quelques «méprises» présentées par le poème: «flotte»(v. 4), «recense»(v. 10). Nous ne nous sommes pas attardés sur les rejets et contre-rejets contenus dans «Pour E...». Nous avons également laissé de côté le rôle éventuel de brouillage joué par l'octosyllabe dans «La cathédrale...».

Ce sont tous là des sujets dont nous avons traité en détail ailleurs dans la thèse; nous avons choisi ici de concentrer nos efforts sur quelques aspects de la théorie de l'indécidabilité bien illustrés par les poèmes choisis et pas traités jusqu'ici.

***

# 10. – CONCLUSION GÉNÉRALE

*Il ne sera plus possible de parler du Vers*
*sans en venir à Verlaine*

Mallarmé,
dans une lettre datée du 19 décembre 1884.

L'étude de la versification verlainienne telle qu'elle a été abordée dans cette thèse a permis d'identifier chez le poète une tendance à faire ressortir la complexité structurale du vers moderne. À la différence de son ancêtre classique qui reposait en général sur la concordance des sous-structures métrique et rythmique, le vers moderne apparaît comme un fait complexe dont les tensions internes sont mises en relief par une hyperstructure qui, tout en les tolérant, refuse de les résoudre. Ces tensions, créées par le décalage des sous-structures, peuvent néanmoins être fructueuses et permettre d'amplifier la puissance expressive du vers, ce qui est le cas de presque tous les vers rythmiquement ambivalents. Mais si le vers ambivalent «absorbe» la polyvalence formelle d'une hyperstructure et présente *simultanément* ses divers aspects, le vers ambigu, quant à lui, n'offre que des possibilités de lecture *successives* et *mutuellement exclusives*. Le vers apparaît alors non pas comme un élément déterminé uniquement par le poète mais comme une structure latente qui ne dépasse son état de «précréation» que grâce à la participation active du lecteur. En d'autres termes, l'interprétation du lecteur constitue désormais une part fondamentale et explicite de la création poétique.

Mais la notion de choix ou de lectures multiples n'est pas nouvelle dans l'histoire de la poésie et, de ce fait, ne pourra constituer en elle-même une remise en question des fondements du système de versification

française. Au vrai, la variété rythmique à l'intérieur d'une mesure stable et bien définie sauve le vers d'une monotonie menaçante et confère au genre poétique une souplesse et une virtualité expressives qui assurent sa survie et son attrait continu en tant que genre littéraire.

Chez Verlaine, comme nous l'avons constaté, la variété n'est pas seulement une affaire rythmique: le regain d'intérêt dans des mesures plus ou moins abandonnées depuis la Renaissance (par exemple le 5-5) ainsi que l'ambivalence qui a pour effet de créer de nouvelles segmentations métriques (par exemple le 4-4-4 et les semi-ternaires 4-*8* et *8*-4) constituent deux développements qui encouragent une variété au niveau de la *mesure*, phénomène qui peut être menaçante à l'idée de périodicité ou de répétition d'un *même* schéma structural (Cornulier, 1996, p. 264) sur laquelle repose la définition même du vers. Cette variété fait naître des séquences syllabiques qui, tout en présentant certains indices de métricité (disposition typographique, rime, nombre syllabique), sont néanmoins contextuellement et culturellement orphelines. Autrement dit, ces séquences ne peuvent être considérées métriques au sens strict du terme; ce sont plutôt des «vers» dont le statut métrique est «indécidable».

Les problèmes prosodiques et théoriques soulevés par l'ambiguïté et l'indécidabilité verlainiennes ainsi que d'autres questions débattues par l'esthétique et la poétique symbolistes (en particulier celles de Rimbaud et de Mallarmé) ont lancé d'importants défis aux lecteurs et aux critiques de la littérature de la deuxième moitié du XIX$^{ème}$ siècle. Les nouvelles façons d'aborder la critique littéraire au XX$^{ème}$ siècle ainsi que la mise au point pendant la même époque de diverses théories linguistiques, sémiotiques, philosophiques et mêmes culturelles constituent en grande partie des réponses à ces défis. En 1930, par exemple, paraît l'une des premières études consacrées entièrement à la notion d'ambiguïté: *Seven*

*Types of Ambiguity* par William Empson. Comme l'indique le titre du livre, l'auteur y analyse plusieurs «catégories» d'ambiguïté lexicale, allant de la notion de choix à celle de contradiction. C'est un sujet qui retient depuis l'attention des critiques: ces dernières années ont vu paraître les ouvrages de Soon Peng Su et de Marc Augé qui revoient directement ou indirectement le même terrain.

Le langage et son ambiguïté, même son indécidabilité inhérente, sont précisément les idées au centre des préoccupations structuralistes des années soixante qui, elles-mêmes, constituent un développement des idées de Saussure sur la nature arbitraire et différentielle du langage. La notion «du» sens d'un texte donné cède le pas à l'idée d'une *pluralité* de sens coexistant simultanément dans le même texte. Ainsi ce n'est plus tant le sens qui importe que la façon dont il est *produit* dans les textes et plus généralement dans le langage. Les expressions sont considérées comme des signes dont la signification dépend non pas d'un contenu sémantique inhérent ou d'une réalité extérieure, mais d'un système de rapports réciproques internes et de jeux de signifiés.

Il en découle que le rôle de l'auteur ou du «sujet parlant» en tant que seul et unique créateur de sens est abandonné. D'où la remise en compte des rôles traditionnels de l'auteur, du lecteur et même du critique dont témoignent les nombreuses théories de lecture de la seconde moitié du XX$^{ème}$ siècle[1]. Considérons, à titre d'exemple, les «*New Critics*» américains et anglo-saxons qui, eux, accentuent le rôle *créateur* du lecteur, tout en mettant en valeur la non-détermination sémantique du texte. Pour Hans Robert Jauss, le sens d'un texte se détermine en fonction

[1] N'oublions pas que ce fut Mallarmé qui formulait des idées analogues dans «Crise de vers» (Robichez, 1992, p. 276-277): «L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité; ils s'allument de reflets réciproques comme une virutelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.»

des connaissances ultérieures de son lecteur. La lecture, processus qui met en contact le texte et le lecteur, est ainsi conçue en termes de la rencontre de l'étrange et du familier. Autrement dit, le sens du texte dépend de l'horizon d'attente du lecteur et l'effet esthétique, quant à lui, de l'écart entre le texte et l'horizon d'attente.

> Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique: le problème de la subjectivité de l'interprétation et du goût chez le lecteur isolé ou dans les différentes catégories de lecteurs ne peut être posé de façon pertinente que si l'on a d'abord reconstitué cet horizon [c'est-à-dire l'horizon d'attente] d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit (Jauss, 1978 / 1974, p. 51).

Ces idées ne sont pas sans rappeler le travail de Roland Barthes qui distingue les textes de «plaisir», qui confirment l'attente du lecteur, et les textes de «jouissance» qui, eux, entraînent des modifications souvent déconcertantes de l'horizon d'attente:

> Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance: celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage (*Le Plaisir du texte*, 1973, p. 1501).

En plus, Barthes voit le texte comme un phénomène ou un objet en construction perpétuelle et, en distinguant les concepts de signification et de significance, nous propose une redéfinition du sujet lisant:

> *Texte* veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile (1973, p. 1527).

Dans l'optique de notre thèse, ce sont pourtant les textes de Derrida

qui aident le plus à relever les défis lancés par l'esthétique symboliste en nous fournissant un appareil critique, un vocabulaire et un cadre théorique capables de cerner de plus près ou de mieux décrire l'apport et l'enjeu d'un poète comme Verlaine. Comme nous l'avons déjà montré, bon nombre des concepts derridiens peuvent aisément s'appliquer aux questions soulevées par l'œuvre verlainienne. En particulier, l'imprécis et le vague verlainiens peuvent être très facilement envisagés en termes de «différance» ou de suspension de sens; la notion derridienne de «trace», quant à elle, recouvre parfaitement la conception et le rôle de la césure verlainienne: constamment minée et affaiblie, la césure reste toutefois présente dans tout vers complexe comme une sorte de souvenir indélébile ou ineffaçable. Nous avons d'ailleurs pu remarquer que, la notion d'indécidabilité réussit à cerner la nature non-dialectique du vers moderne qui est fondé sur la logique du même et de la non-contradiction. Elle permet aussi, en usurpant l'opposition vers / non-vers, de décrire le statut des séquences syllabiques qui semblent présenter simultanément certains aspects du vers métrique et du non-vers. Derrida montre en outre que le texte et plus généralement le langage sont sujets à un jeu de «dissémination» infinie, c'est-à-dire à un processus continuel de dispersion et de reconstitution sémantiques, métaphores idéales pour la description de la nature du sens dans maints poèmes verlainiens.

Les indécidables derridiens constituent donc un nouveau vocabulaire qui permet de renouveler notre perspective sur la prosodie de Verlaine. Les mètres impairs, rejetés par la tradition, représenteraient ainsi un *pharmakos*, le «mal du dehors» qui menace la patrie et la loi. Mais en tant que bouc émissaire, le *pharmakos* est originaire de la patrie et y appartient donc par supplémentarité, d'où le retour angoissant des impairs au sein de la tradition prosodique. La philosophie derridienne, en

empruntant à Freud les termes *Heimlich* et *Unheimliche*, permet de considérer les impairs comme une familiarité rendue autre, étrange et inquiétante par le refoulement. Les infractions verlainiennes aux conventions seraient alors à envisager comme des remises en compte de la Loi du pair et du père, des subversions de la binarité et de la poétique hugolienne, sans jamais constituer néanmoins une libération complète des exigences traditionnelles.

Plus récemment encore, Julia Kristeva, dans une des thèses les plus perspicaces et brillantes de notre fin de siècle, se livre à une réévaluation en termes inédits et utiles la «crise de vers» qui caractérise la poésie de la fin du XIX$^{ème}$ siècle:

> La crise dont il s'agit se résume en la suppression des conventions métriques ou prosodiques, culturellement acceptées pour restructurer «artificiellement» la pulvérisation de la signification, de la proposition, du mot; de sorte que désormais ce sont les particularités potentielles immanentes à la langue et plus particulièrement au discours de chaque sujet, qui fonctionnent, sans artifice, pour articuler dans un nouveau dispositif signifiant cette dialectisation du thétique qui inaugure toute pratique textuelle[2].

Même si ce sont les œuvres de Mallarmé et Lautrémont qui préoccupent en premier Kristeva dans sa *Révolution du langage poétique*, il n'en reste pas moins que les idées exposées sont tout aussi applicables au travail de Verlaine, où l'on remarque une valorisation du côté viscéral du langage et une mise en vedette particulièrement évidente du signifiant aux dépens du signifié. Aux yeux de Kristeva, le langage poétique n'est pas un «sous-ensemble» ou un «sous-code» du code linguistique en général; au contraire, tous les actes linguistiques ne constituent qu'un aperçu des possibilités et des virtualités infinies ou illimitées du langage poétique. En soulignant dans les textes de Mallarmé et de Lautréamont les

---

[2] Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, coll. Points Essais, p. 212.

processsus de signification ou les manières dont le sens est produit, Kristeva décèle dans et derrière le langage des rythmes primitifs ou «préconscients» – qui ont tendance à réaffirmer leur présence, qui passe souvent inaperçue, dans le langage courant et dans les textes.

> On dira donc que, dans un texte, *les sons du langage sont plus que des phonèmes*. Tout en conservant la fonction phonématique pour assurer la fonction symbolique – commutative – du langage, les phonèmes reprennent ce que les sons ont perdu en devenant sons d'une langue donnée [...]; de même qu'ils prolongent, au-delà des limites supportées par l'usage normatif du langage et par la mémoire «normale», les possibilités virtuelles illimitées des constituants linguistiques [...] de s'appliquer pour générer des ensembles [...] (1974, p. 222).

Le texte, quant à lui, est conçu chez Kristeva comme le résultat ou l'effet de l'interaction des dispositifs symboliques et sémiotiques, termes auxquels Kristeva associe un sens spécifique et particulier. À cette définition du texte correspond alors une nouvelle conception, fondamentalement «subjective», du processus de lecture:

> La contrainte majeure de ce nouveau dispositif sémiotique – de cette nouvelle rythmique – devient l'*expérience* unique du sujet dans le procès signifiant, et sa base pulsionnelle. La fonction du texte consiste désormais à faire en sorte que chaque destinataire retrouve sa propre unicité à travers le code de la langue, contrairement à la fonction du barde et du poète traditionnels qui ramenaient cette unicité dans les cadres bien rigides de la communauté linguistique nationale (1974, p. 217).

Ce qui est surtout mis en lumière dans la thèse de Kristeva, c'est la nature «révolutionnaire» du langage littéraire qui tient à faire apparaître ou à rendre clairement visible la «signifiance» ou le processus de signification.

*

Mis à part certaines réussites indéniables des premiers recueils, la plus grande partie de l'œuvre poétique de Verlaine a été pendant très longtemps délaissée par la critique moderne. Il ne serait pas exagéré de

dire que les bouleversements de la vie personnelle du poète ont exercé plus de fascination sur l'esprit de ces derniers que ses provocations prosodiques: alors que les biographies ou les études du type «l'homme et l'œuvre» se succédaient, il fallut attendre 1938, soit plus de quarante ans après la mort de Verlaine, pour que paraisse, grâce aux travaux d'Yves-Gérard le Dantec, la première édition des œuvres poétiques complètes. De surcroît, certains éléments du style verlainien étroitement liés au projet prosodique comme le prosaïsme, le vocabulaire familier, la «légèreté» sémantique furent interprétés, à tort pensons-nous, comme des faiblesses et des marques de l'incompétence du génie poétique de Verlaine.

Certes nous ne pouvons ni voulons dissimuler le fait qu'il existe des textes verlainiens qui sont peu poétiques et ne présentent guère d'intérêt littéraire, mais si, comme l'écrit Friedrich (1999/1956, p. 255), «la poésie moderne impose à la langue cette tâche paradoxale d'exprimer une signification et en même temps de la cacher», nous devons alors reconnaître en Verlaine non seulement l'un des précurseurs les plus doués de la poésie moderne, mais également, et peut-être surtout, l'un des écrivains de la fin du XIX$^{ème}$ siècle dont l'œuvre a proposé et propose encore matière à réflexion aux critiques littéraires.

La preuve est donc faite, qu'en plus de l'intérêt dans l'homme dont témoignent les récentes commémorations récentes, l'intérêt dans l'œuvre ne cesse de lui aussi de se poursuivre. En examinant ici son œuvre sous l'angle de l'indécidabilité, nous avons adopté *une* perspective complexe parmi plusieurs possibilités fournies par les grands débats philosophiques et littéraires du XX$^{ème}$ siècle; il existe évidemment d'autres approches qui apporteraient à l'œuvre une nouvelle dynamique et une compréhension élargie; ainsi parmi les sujets importants l'emploi verlainien de la

métaphore, n'a jamais été abordé de façon systématique et complète. Lacunes certes, mais également et surtout garanties d'un riche avenir au XXI$^{ème}$ siècle pour l'œuvre du Pauvre Lélian.

***

# APPENDICE I:

## LES DÉCASYLLABES DE VERLAINE[1]

| RECUEIL | G1 | G2 | G3 | G4 | Total |
|---|---|---|---|---|---|
| *Premiers Vers* | 2 | - | 1 | - | **3** |
| *Poèmes saturniens* (1866) | 6 | 2 | 2 | - | **10** |
| *Fêtes galantes* (1869) | 3 | - | - | - | **3** |
| poèmes contemporains de *PS* et *FG* | - | - | - | - | - |
| *La Bonne Chanson* (1870) | 4 | - | 1 | - | **5** |
| *Album zutique* (1871) | 1 | - | - | - | **1** |
| *Romances sans paroles* (1873) | 2 | - | 3 | - | **5** |
| poèmes contemporains de *BC* et *RP* | - | - | - | - | - |
| *Sagesse* (1880) | 5 | - | 3 | - | **8** |
| Reliquat de *Cellulairement…* | 2 | - | - | - | **2** |
| *Jadis et naguère* (1884) | 3 | 1 | 1 | - | **5** |
| *Amour* (1888) | 3 | - | 1 | - | **4** |
| *Parallèlement* (1889) | 8 | 1 | 2 | - | **11** |
| poèmes contemporains de *P* | - | - | - | - | - |
| *Dédicaces* (1890) | 7 | - | 2 | 7 | **16** |
| *Bonheur* (1891) | - | 1 | 2 | - | **3** |
| *Chansons pour elle* (1891) | 3 | - | 1 | - | **4** |
| *Liturgies intimes* (1892) | 1 | - | - | - | **1** |
| *Odes en son honneur* (1893) | 1 | 1 | - | - | **2** |
| *Élégies* (1893) | - | - | - | - | - |
| *Le Livre posthume* (1893-4) | - | 1 | - | - | **1** |
| *Dans les limbes* (1894) | 1 | - | - | - | **1** |
| *Épigrammes* (1894) | 4 | 1 | - | - | **5** |
| *Chair* (1896) | - | - | - | - | - |
| *Invectives* (1895) | 3 | 2 | 4 | - | **9** |
| *Biblio-sonnets* (1895) | 1 | - | - | - | **1** |
| *Poèmes divers* | 6 | - | 2 | 2 | **10** |
| *Œuvres libres: Femmes* | - | 1 | - | - | **1** |
| *Œuvres libres: Hombres* | - | - | - | 1 | **1** |
| **TOTAL** | **66** | **11** | **25** | **10** | **112** |

[1] Nous utilisons les abréviations suivantes:
**G1**: Poèmes uniquement (ou presque) en décasyllabes;
**G2**: Poèmes où le décasyllabe est le mètre de base ou apparaît régulièrement avec un autre ou d'autres mètres, c'est-à-dire, poèmes où le décasyllabe constitue ce que nous appelerons le «co-mètre» du poème;
**G3**: Poèmes dont le(s) mètre(s) «rappelle(nt)» le décasyllabe, *e.g.* 7/3/7/3; 5/5; 6/4, *etc.*
**G4**: Poèmes où le décasyllabe apparaît de façon irrégulière avec un autre ou d'autres mètres.

# APPENDICE II:

## LES ALEXANDRINS DE VERLAINE[1]

| RECUEIL | G1 | G2 | G3 | G4 | Total |
|---|---|---|---|---|---|
| *Premiers Vers* | 8 | 2 | 2 | - | **12** |
| *Poèmes saturniens* (1866) | 23 | 1 | - | - | **24** |
| *Fêtes galantes* (1869) | 4 | - | - | - | **4** |
| poèmes contemporains de *PS* et *FG* | 4 | - | - | - | **4** |
| *La Bonne Chanson* (1870) | 8 | - | 1 | - | **9** |
| *Album zutique* (1871) | 4 | - | - | 2 | **6** |
| *Romances sans paroles* (1873) | 2 | 2 | 1 | - | **5** |
| poèmes contemporains de *BC* et *RP* | 2 | - | - | - | **2** |
| *Sagesse* (1880) | 21 | 2 | 1 | - | **24** |
| Reliquat de *Cellulairement…* | 5 | - | - | 1 | **6** |
| *Jadis et naguère* (1884) | 25 | - | - | - | **25** |
| *Amour* (1888) | 39 | 1 | 1 | - | **41** |
| *Parallèlement* (1889) | 13 | - | 2 | - | **15** |
| poèmes contemporains de *P* | 2 | - | 1 | - | **3** |
| *Dédicaces* (1890) | 51 | 5 | 2 | 5 | **63** |
| *Bonheur* (1891) | 17 | - | 1 | - | **18** |
| *Chansons pour elle* (1891) | - | 3 | 2 | - | **5** |
| *Liturgies intimes* (1892) | 9 | 1 | - | - | **10** |
| *Odes en son honneur* (1893) | 3 | 2 | 3 | - | **8** |
| *Élégies* (1893) | 12 | - | - | - | **12** |
| *Le Livre posthume* (1893-4) | 3 | - | - | - | **3** |
| *Dans les limbes* (1894) | 8 | - | - | - | **8** |
| *Épigrammes* (1894) | 7 | 2 | 1 | - | **10** |
| *Chair* (1896) | 2 | - | 2 | - | **4** |
| *Invectives* (1895) | 20 | 5 | 3 | 1 | **29** |
| *Biblio-sonnets* (1895) | 9 | - | - | - | **9** |
| *Poèmes divers* | 21 | 2 | 3 | 2 | **28** |
| *Œuvres libres: Femmes* | 4 | - | - | - | **4** |
| *Œuvres libres: Hombres* | 6 | - | 1 | - | **7** |
| **TOTAL** | **332** | **28** | **27** | **11** | **398** |

[1] Nous utilisons les abréviations suivantes:
**G1**: Poèmes uniquement (ou presque) en décasyllabes;
**G2**: Poèmes où le décasyllabe est le mètre de base ou apparaît régulièrement avec un autre ou d'autres mètres, c'est-à-dire, poèmes où le décasyllabe constitue ce que nous appelerons le «co-mètre» du poème;
**G3**: Poèmes dont le(s) mètre(s) «rappelle(nt)» le décasyllabe, *e.g.* 7/3/7/3; 5/5; 6/4, *etc.*
**G4**: Poèmes où le décasyllabe apparaît de façon irrégulière avec un autre ou d'autres mètres.

# APPENDICE III:

## LES OCTOSYLLABES DE VERLAINE[1]

| RECUEIL | G1 | G2 | G3 | G4 | Total |
|---|---|---|---|---|---|
| *Premiers Vers* | - | 1 | - | - | **1** |
| *Poèmes saturniens* (1866) | 3 | 1 | - | - | **4** |
| *Fêtes galantes* (1869) | 11 | - | - | - | **11** |
| poèmes contemporains de *PS* et *FG* | 4 | 1 | - | - | **5** |
| *La Bonne Chanson* (1870) | 10 | - | 1 | - | **11** |
| *Album zutique* (1871) | 1 | - | - | - | **1** |
| *Romances sans paroles* (1873) | 5 | 1 | 2 | - | **8** |
| poèmes contemporans de *BC* et *RSP* | 3 | - | - | - | **3** |
| *Sagesse* (1880) | 9 | 1 | - | - | **10** |
| poèmes contemporains de *Sagesse* | 1 | - | - | - | **1** |
| *Jadis et naguère* (1884) | 4 | 1 | - | - | **5** |
| *Amour* (1888) | 12 | 1 | - | - | **13** |
| *Parallèlement* (1889) | 18 | 1 | - | - | **19** |
| poèmes contemporains de *P* | 2 | - | - | - | **2** |
| *Dédicaces* (1890) | 38 | 3 | 1 | - | **42** |
| *Bonheur* (1891) | 2 | 1 | - | - | **3** |
| *Chansons pour elle* (1891) | 6 | 6 | - | - | **12** |
| *Liturgies intimes* (1892) | 7 | 1 | - | - | **8** |
| *Odes en son honneur* (1893) | 8 | 1 | - | - | **9** |
| *Élégies* (1893) | - | - | - | - | - |
| *Le Livre posthume* (1893-4) | 3 | 1 | - | - | **4** |
| *Dans les limbes* (1894) | 6 | - | - | - | **6** |
| *Épigrammes* (1894) | 21 | 4 | - | - | **25** |
| *Chair* (1896) | 10 | 1 | - | - | **11** |
| *Invectives* (1895) | 24 | 3 | - | - | **27** |
| *Bibliosonnets* (1895) | - | - | - | - | - |
| *Poèmes divers* | 30 | 6 | - | 2 | **38** |
| *Œuvres libres Femmes* (1903) | 9 | - | 1 | - | **10** |
| *Œuvres libres Hommes* (1903) | 4 | 1 | - | 1 | **6** |
| **TOTAL** | **251** | **36** | **5** | **3** | **295** |

[1] Nous utilisons les abréviations suivantes:
**G1**: Poèmes uniquement (ou presque) en octosyllabes;
**G2**: Poèmes où l'octosyllabe est le mètre de base ou apparaît régulièrement avec un autre ou d'autres mètres, c'est-à-dire, poèmes où l'octosyllabe constitue ce que nous appelerons le «co-mètre» du poème;
**G3**: Poèmes dont le(s) mètre(s) «rappelle(nt)» l'octosyllabe, *e.g.* 5/3/5/3; 4/4, *etc.*
**G4**: Poèmes où l'octosyllabe apparaît de façon irrégulière avec un autre ou d'autres mètres.

# APPENDICE IV:

## Références directes au mot «rêve» et à ses dérivatifs dans l'œuvre poétique de Verlaine

*Premiers Vers*

**(1)** Là tous les sons rêvés, là toutes les splendeurs / Inabordables / Forment, par un hymen miraculeux, des chœurs / Inénarrables! (v. 17-20, «Aspiration», p. 14).

**(2)** Loin de ce monde impur où le fait chaque jour / Détruit le rêve / Où l'or remplace tout, la beauté, l'art, l'amour (v. 45-47, «Aspiration», p. 15).

**(3)** Aigle, au rêveur hardi, pour l'enlever du sol, / Ouvre ton aile! / Éclair, emporte-moi! Prêtez-moi votre vol, / Oiseau, gazelle! (v. 57-58, «Aspiration», p. 15).

**(4)** Le poète est un fou perdu dans l'aventure, / Qui rêve sans repos de combats anciens, / De fabuleux exploits sans nombre qu'il fait siens, / Puis chante pour soi-même et la race future. (v. 1-4, «*Toquato Tasso*», p. 21).

**(5)** Tandis que le rêveur végète comme un arbre / Et que s'agitent, - tas plaintif, - les nations, / Se recueillent dans un égoïsme de marbre. (v. 12-14, «Vers dorés», p. 22).

*Poèmes saturniens*

**(6)** – Aujourd'hui, l'Action et le Rêve ont brisé / Le pacte primitif par les siècles usé, / Et plusieurs ont trouvé funeste ce divorce / De l'Harmonie immense et bleue et de la Force. (v. 51-54 ,«Prologue», p. 59).

**(7)** Tous beaux, tous purs, avec des rayons dans les yeux, / Et sous leur front le rêve inachevé des Dieux! (v. 75-76, «Prologue», p. 60).

**(8)** Tout enfant, j'allais rêvant Ko-Hinnor, (v. 1, «Résignation», p. 60).

**(9)** Nous étions seul à seule et marchions en rêvant, (v. 5, «*Nevermore*», p. 61).

**(10)** D'autres s'y sentent pris – rêveurs – d'effrois mystiques. (v. 4, «Dans les bois», p. 82).

**(11)** Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant (v. 1, «Mon Rêve familier», p. 63).

**(12)** À vous ces vers de par la grâce consolante / De vos grands yeux où rit et pleure un rêve doux, (v. 1-2, «À une femme», p. 64).

**(13)** Moi, j'allais, rêvant du divin Platon (v. 9, «Croquis parisien», p. 65).

**(14)** J'ai vu passer dans mon rêve / – Tel l'ouragan sur la grève, – / D'une main tenant un glaive / Et de l'autre un sablier, / Ce cavalier (v. 1-5, «Cauchemar», p. 66).

**(15)** Ils ont l'air, sur les crépuscules, / D'un mauvais rêve que l'on fait; (v. 11-12, «Grotesques», p. 68).

**(16)** Et d'étranges rêves, / Comme des soleils / Couchants sur les grèves, (v. 9-11, «Soleils couchants», p. 69).

**(17)** Sont-ce donc ton remords, ô rêvasseur qu'invite / L'horreur, ou ton regret, ou ta pensée, – hein? – tous (v. 33-35, «Nuit de Walpurgis classique», p. 70).

**(18)** – Un Watteau rêvé par Raffet! – (v. 24, «Nuit de Walpurgis classique», p. 71).

**(19)** Et sur la bière où gît mon Rêve mi-pourri / Beugle un *De Profundis* sur l'air du *Tradéri*. (v. 5-6, «Jésuitisme», p. 75).

**(20)** Nous allons entrelacées, / Et le jour n'est pas plus pur / Que le fond de nos pensées, / Et nos rêves sont d'azur; (v. 5-8, «La Chanson des ingénues», p. 75).

**(21)** Son faux col engloutit son oreille. Ses yeux / Dans un rêve sans fin flottent insoucieux, / Et le printemps en fleur sur ses pantoufles brille. (v. 2-4, «Monsieur Prudhomme», p. 77).

**(22)** Car mon rêve impossible a pris corps, et je l'ai / Entre mes bras pressé: le Bonheur, cet ailé (v. 12-13, «*Nevermore*», p. 82).

**(23)** Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve, (v. 18, «*Nevermore*», p. 82).

**(24)** Le Nil, au bruit plaintif de ses eaux endormies, / Berce de rêves doux le sommeil des momies. (v. 17-18, «Nocturne parisien», p. 84).

**(25)** Qu'il fait bon aux rêveurs descendre de leurs bouges / Et, s'accoudant au pont de la Cité, devant / Notre-Dame, songer, cœur et cheveux au vent! (v. 42-44, «Nocturne parisien», p. 83).

**(26)** Mais l'esprit, transporté dans le pays de rêves, / Sent à ces vieux accords couler en lui des sèves; (v. 69-70, «Nocturne parisien», p. 85).

**(27)** Et sa voix montait dans les paradis / De la symphonie immense des rêves, (v. 13-14, «Marco», p. 86).

**(28)** Sur fond sombre noyant un riche vestibule / Où le buste d'Horace et celui de Tibulle, / Lointains et de profil, rêvent en marbre blanc, (v. 1-3, «César Borgia», p. 88).

**(29)** Et vous, Rhythmes chanteurs, et vous, délicieux / Ressouvenirs, et vous, Rêves, et vous encore, (v. 6-7, «Épilogue II», p. 94).

*Fêtes galantes*

**(30)** Au calme clair de lune triste et beau / Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres / Et sangloter d'extase les jets d'eau, / Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres. (v. 9-12, «Clair de lune», p. 107).

**(31)** Colombine rêve, surprise / De sentir un cœur dans la brise (v. 10-11, «Pantomime», p. 107).

**(32)** [...] et l'éventail / [...] / S'égaie en des sujets érotiques, si vagues / Qu'elle sourit, tout en rêvant, à maint détail. (v. 7, 9-10, «L'Allée», p. 108).

**(33)** Les belles, se pendant rêveuses à nos bras, / Dirent alors des mots si spécieux, tout bas, (v. 10-11, «Les Ingénus», p. 110).

**(34)** Le négrillon parfois soulève / Plus haut qu'il ne faut, l'aigrefin, / Son fardeau somptueux, afin / De voir ce dont la nuit il rêve; (v. 13-16, «Cortège», p. 111).

**(35)** Cependant la lune se lève / Et l'esquif en sa course brève / File gaiment sur l'eau qui rêve. (v. 13-15, «En bateau», p. 115).

**(36)** À travers des soucis où votre ombre me suit / Le jour dans mes pensers, dans mes rêves la nuit, (v. 5-6, «Lettre», p. 117).

**(37)** Tout seul! Et des pensers mélancoliques vont / Et viennent dans mon rêve où le chagrin profond / Évoque un avenir solitaire et fatal. (v. 10-11, «L'Amour par terre», p. 120).

**(38)** Toujours vois-tu mon âme en rêve? – Non. (v. 10, «Colloque sentimental», p. 121).

### Poèmes contemporains des *PS* et des *FG*

**(39)** L'Oncle Tom avec Miss Ada, / C'est un spectacle dont on rêve. / [...] L'Oncle Tom et Miss Ada, / C'est un spectacle dont on rêve? (v. 1-2, 7-8, «L'Oncle Tom...», p. 126).

**(40)** J'ai rêvé d'une bête affreuse et d'un grand nombre / De femmes et d'enfants et d'hommes que dans l'ombre (v. 1-2, «Le Monstre», p. 129).

**(41)** Mes narines... Tel fut mon rêve... J'ai crié. / – Et je ne me suis pas encore réveillé. (v. 43-44, «Le Monstre», p. 130).

**(42)** Cependant les poètes rêvent / Et leurs chants ailés nous enlèvent / Dans les cieux immenses et clairs. (v. 29-31, «Au pas de charge», p. 131).

### *La Bonne Chanson*

**(43)** [...] Mais le songeur aime ce paysage / Dont la claire douceur a soudain caressé / Son rêve de bonheur adorable, et bercé / Le souvenir charmant de cette jeune fille, / Blanche apparition qui chante et qui scintille, / Dont rêve le poëte et que l'homme chérit, (v. 10-15, I, p. 142).

**(44)** C'en est fait à présent des funestes pensées, / C'en est fait des mauvais rêves, ah! c'en est fait (v. 5-6, IV, p. 144).

**(45)** Dans le doux rêve où s'agite / Ma mie endormie encor… / – Vite, vite, / Car voici le soleil d'or. – (v. 17-20, V, p.145).

**(46)** Rêvons, c'est l'heure. (v. 12, VI, p. 146).

**(47)** Tout mon être et tout mon amour / Acclament le bienheureux jour // Où, seul rêve et seule pensée, / Me reviendra la fiancée! (v. 13-16, XI, p. 149).

**(48)** Le foyer, la lueur étroite de la lampe; / La rêverie avec le doigt contre la tempe (v. 1-2, XIV, p. 151).

**(49)** Oh! tout cela, mon rêve attendri le poursuit / Sans relâche, à travers toutes remises vaines, (v. 8-9, XIV, p. 151).

*Romances sans paroles*

**(50)** Toutes mes langueurs rêvassent, / Que berce l'air monotone. (v. 11-12, «Bruxelles. Simples fresques I», p. 199).

**(51)** Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée / Rêve des chers instants qui la délasseront. (v. 7-8, «*Green*», p. 205).

*Sagesse*

**(52)** Toi que rêvais (c'était trop excessif, aussi) / Je ne sais quelle mort légère et délicate! (v. 26-27, I, III, p. 244).

**(53)** Les mains chères m'ouvrent les rêves. (v. 8, XVII, I, p. 257).

**(54)** En ces instants choisis elles ont éveillé / Les rêves un peu lourds du scrupule ennuyé, (v. 6-7, XVIII, I, p. 257).

**(55)** Mais chasse le sommeil / Et ce rêve qui pleure. (v. 16-17, XXII, I, p. 261).

**(56)** J'ai là tout cherché, trouvé, / De tout appétit rêvé… (v. 3-4, XXIII, I, p. 262).

**(57)** Un rêve de froid: / «Que c'est beau la neige / Et tout son cortège (v. 21-23, III, II, p. 274).

**(58)** Naufrage d'un rêve / Qui n'a pas de grève! (v. 89-90, III, II, p. 276).

**(59)** Bois-la. Puis dors après. Allons, tu vois, je reste, / Et je dorloterai les rêves de ta sieste, (v. 7-8, III, III, p. 278).

**(60)** Pied, c'est du rêve que tu foules, (v. 4, III, VIII, p. 281).

**(61)** Bien d'aplomb, mais encor timides, débrouillées / À peine du lourd rêve et de la tiède nuit. (v. 6-7, III, XII, p. 283).

**(62)** Ton âme flue en rêves fous. (v. 16, III, XVIII, p. 288).

Reliquat de *Cellulairement* et poèmes contemporains de *Sagesse*

**(63)** César rêve d'hier et pense au lendemain. (v. 4, «Vieux Coppées, I», p. 297).

**(64)** Puis, triste, il rêve, cœur qu'on navre et qui s'effrite, / à sa si blanche, à sa si pâle Marguerite. (v. 9-10, «Vieux Coppées, I», p. 297).

**(65)** Mais tout ça c'est pas sérilleux: j'rêve eud' négoce, (v. 8, «Autres Vieux Coppées, VIII», p. 300).

*Jadis et naguère*

**(66)** Ce n'est plus le rêveur lunaire du vieil air / Qui riait aux aïeux dans les dessus de porte; (v. 1-2, «Pierrot», p. 320).

**(67)** Dans une rue, au cœur d'une ville de rêve, / Ce sera comme quand on a déjà vécu: (v. 1-2, «Kaléidoscope», p. 321).

**(68)** Ce sera comme quand on rêve et qu'on s'éveille! / Et que l'on se rendort et que l'on rêve encor (v. 25-26, «Kaléidoscope», p. 322).

**(69)** Oh! la nuance seule fiance / Le rêve au rêve et la flûte au cor! (v. 15-16, «Art poétique», p. 327).

**(70)** Ne pensons pas, rêvons. Laissons faire à leur guise / Le bonheur qui s'enfuit et l'amour qui s'épuise, (v. 6-7, «Circonspection», p. 329).

**(71)** Amour, tu m'apparais aussi comme un beau pâtre / Dont rêve la fileuse assise auprès de l'âtre (v. 9-10, «Luxures», p. 330).

**(72)** Et la fileuse c'est la Chaii, et l'heure tinte / Où le rêve éteindra la rêveuse, – heure sainte (v. 12-13, «Luxures», p. 331).

**(73)** De Brabant qui fait ce rêve / D'exercer un chaste empire / Dont elle-même se pâme / Sur la veuve de Pyrame (v. 27-30, «Images d'un sou», p. 332).

**(74)** Où la candeur d'augustes rêves / Éclatait en regards joyeux. (v. 39-40, «Les Loups», p. 360).

**(75)** La nuit rêveuse, bleue et bonne / Pâlit, scintille et fond dans l'air, (v. 5-6, «L'Angélus du matin», p. 363).

**(76)** Car les morts, en dépit des vieux rêves mystiques, / Sont bien morts, quand le fer a bien fait son devoir (v. 1-2, «Les Vaincus, IV», p. 368).

**(77)** Le Point-du-Jour avec Paris au large, / Des chants, des tirs, les femmes qu'on «rêvait», (v. 1-2, «L'Aube à l'envers», p. 375).

**(78)** Or le plus beau d'entre tous ces mauvais anges / [...] / Il rêve, l'œil plein de flammes et de pleurs. (v. 20, «*Crimen Amoris*», p. 378).

**(79)** Ceci ne fût qu'un vain rêve évanoui... (v. 84, «*Crimen Amoris*», p. 380).

**(80)** Hoquetant, dilatant sa prunelle perdue / Au fond de ce regard vague qu'elle a devant… / Soudain elle recule, et d'un geste rêvant / (Ô femmes, vous avez ces allures de faire!) / Elle laisse tomber la tête qui profère (v. 130-135, «La Grâce», p. 384).

**(81)** […] La sœur reprit, pâle: «Elle eut comme / » Un rêve, un rêve affreux. Elle voyait Jésus, (v. 135-136, «L'Impénitence finale», p. 388).

**(82)** Riche, belle, un mari magnifique et charmant / Qui lui réalisait toute chose rêvée. (v. 12-13, «Amoureuse du diable», p. 393).

**(83)** On oublie, on revoit, on ignore et l'on sait; / C'est des mystères pleins d'aperçus, c'est du rêve / Qui n'a jamais eu de naissance et ne s'achève / Pas, et ne se meut pas dans l'essence d'ici; / C'est une espèce d'autre vie en raccourci, (v. 108-112, p. 395-396).

*Amour*

**(84)** Mais, lui, gardait son rêve infernalement laid, // Son gros rêve éveillé de lourdes rhétoriques, (v. 56-57, «Prière du matin», p. 406).

**(85)** J'ai rêvé d'elle, et nous nous pardonnions […] J'ai rêvé d'elle et pas elle de moi. (v. 1, 10; le deuxième vers ici cité est répété tel quel aux vers 20, 30 et 34, «Ballade en rêve», p. 423-424).

**(86)** Laissez rêver, laissez penser son Œuvre fort (v. 12, «À propos d'un "centenaire" de Calderon», p. 437).

**(87)** Ou bien errant, semblable aux formes que suscite / Le rêve, par l'horrible du paysage scythe, (v. 3-4, «Pensée du soir», p. 440).

**(88)** Le pays de mon rêve est un site charmant / Qui tient des deux aspects décrits précédemment: / Quelque âpreté se mêle aux saveurs géorgiques. (v. 27-29, «Paysages», p. 442).

**(89)** Tu m'apparais, chère ombre, ainsi qu'en ton vivant, / Blonde et rose au profil pourtant grave et rêvant, / Avec de beaux yeux bleus où s'instruisait mon âme (v. 14-16, «Lucien Létinois, IV», p. 445).

**(90)** Leur mémoire est son cher oreiller, il y dort, / Il rêve d'eux, les voit, cause avec et n'en sort, (v. 41-42, «Lucien Létinois, V», p. 446).

**(91)** L'Oiseau couleur-de-temps planait dans l'air léger / Qui caresse la feuille au sommet des bocages / Très nombreux, tout petits, et rêvant d'ombrager (v. 5-7, «Lucien Létinois, XI», p. 450).

**(92)** Et je te rêvais une mort / Militaire, sûre et splendide, (v. 13-14, «Lucien Létinois, XII, p. 451).

**(93)** Il m'arrivait souvent, seul avec ma pensée, / – Pour le fils de son nom tel un père de chair, – / D'aimer à te rêver dans un avenir cher (v. 1-3, «Lucien Létinois, XIX», p. 457).

**(94)** Avec la mer qui rêve haut, pas très lointaine, / Comme un puissant écho des choses d'autrefois. (v. 10-11, «Lucien Létinois, XXIII», p. 461).

*Parallèlement*

**(95)** Pas de mauvais rêve, / Ne pensez qu'à vos amours. / Pas de mauvais rêve: / Les belles toujours! (v. 9-12, «Impression fausse», p. 498).

**(96)** Quels rêves épouvantés, / Vous, grands murs blancs! (v. 501, «Réversibilités», p. 501).

**(97)** Quoi que j'en aie, et que je rie ou que je pleure, / Qu'il dorme! pour rêver, loin d'un cruel bonheur, (v. 6-7, «Lunes, I», p. 503).

**(98)** Le rêve de rester ensemble sans dessein! (v. 4, «Explication», p. 504).

**(99)** Deux femmes des mieux m'ont apparu cette nuit. / Mon rêve était au bal, je vous demande un peu! / L'une d'entre elles maigre assez, blonde, un œil bleu, / Un noir et ce regard mécréant qui poursuit. (v. 1-4, «Lombes», p. 507).

**(100)** Ah! si ce sont des mains de rêve, / Tant mieux, – ou tant pis, – ou tant mieux! (v. 47-48, «Mains», p. 518).

**(101)** Va, frère, va camarade, / Fais le diable, bats l'estrade / Dans ton rêve et sur Paris (v. 35-37, «Pierrot gamin», p. 521).

**(102)** Bon songer et bon rêver / Et trouver / Toute fin et tout principe (v. 7-9, «Projet en l'air», p. 529).

**(103)** Ce n'est pas la paix, c'est la trêve. / Tu dors? Oui. Pas de mauvais rêve. (v. 49-50, «Filles, I», p. 536).

*Dédicaces*

**(104)** Mon rêve et moi, là-bas, paysans désormais. (v. 8, «À Ernest Raynaud», p. 564).

**(105)** Un jour que la nature avait fait de bons rêves, (v. 1, «Raymond de la Tailhède», p. 564).

**(106)** Moi le lassé qui rêve d'être un ironique, (v. 6, «À Adrien Remacle», p. 572).

**(107)** Tel que je l'ai conçu dans un rêve vainqueur (v. 10, «À une dame qui partait pour la Colombie», p. 590).

**(108)** Très bien, le voici, mais mon rêve / Serait, pour sortir d'embarras (v. 3-4, «À Léon Vanier», p. 595).

**(109)** Nos yeux assombris et rêvant / Sous les ramures polychromes (v. 5-6, «À Edmond Lepelletier», p. 599).

**(110)** Eveline, mais c'est Ève / En miniature et c'est / Tout le charme et tout le rêve /

Que notre esprit caressait (v. 1-4, «À Mlle Eveline», p. 603).

**(111)** Apprendre ce que pouvait agir et rêver / Ce moi si mince. (v. 7-8, «À Henri Bossane», p. 608).

**(112)** Des cris éteints qu'une rumeur de rêve suit, / Sur quoi plane très haut comme de l'espérance. (v. 7-8, «À Mlle A.. Rom...», p. 610).

**(113)** Puis sur ton cœur, et nous dormirons sans grand rêve. (v. 17, «À la même», p. 623).

**(114)** Mais que pour moi l'avenir serait noir / Si, pendant que je rêve à la bonne bombance (v. 5-6, «À Mme J...», p. 632).

**(115)** Et, le Hun éloigné, rêve de paradis: (v. 11, «Puvis de Chavannes», p. 638).

**(116)** J'en rêve toutes nuits, et tout le jour j'y pense (v. 2, «Pour un album», p. 639).

**(117)** Car j'ai rêvé que je trimais: bête et malin. (v. 9, «Pour un album», p. 639).

*Bonheur*

**(118)** Alors on est content comme au sortir d'un rêve, (v. 11, III, p. 659).

**(119)** Jettes-y, dans cette mer terrible, / Ouragan de calme, flot de paix, / Tes songes creux, tes rêves épais, / Et tous les défauts, comme d'un crible, (v. 5-8, VII, p. 663).

**(120)** De mon rêve à ceci le réveil est brutal (v. 4, X, p. 668).

*Chansons pour elle*

**(121)** J'ai rêvé de toi cette nuit: / Tu te pâmais en mille poses / Et roucoulais des tas de choses... (v. 1-3, XXII, p. 725).

*Liturgies intimes*

**(122)** Chante-clair, clair comme un beau rêve, (v. 9, «Avent», p. 736).

*Odes en son honneur*

**(123)** Fraîcheur enfin des bras endormis et rêveurs (v. 13, III, p. 765).

**(124)** ...Et je me réveillai de ce colloque. / Hélas! C'était un rêve (un rêve ou bien quoi?) ce colloque. (v. 17-18, V, p. 767).

*Élégies*

**(125)** Ah! ce serait le but et ce serait le rêve / Mieux encore que conjugal, presque chrétien... (v. 60-61, II, p. 791).

**(126)** Eh bien! j'ai tes dadas et croirais faire injure / À ton charme, si j'y rêvais des

oripeaux; (v. 44-45, III, p. 792).

**(127)** Le lourd songe oppressif s'y dissout en un rêve / Élastique et rafraîchissant à l'infini. (v. 6-7, IV, p. 793).

**(128)** Qu'elle va jusqu'à l'âme on dirait fatiguée, / Et l'endormant dans un rêve d'aise et d'ébat. (v. 52-53, VI, p. 797).

*Dans les limbes*

**(129)** Quelle chaude gaîté quand ton chagrin s'oublie, / Ce chagrin qui pudiquement rêve en sa tente. (v. 11-12, XII, p. 838).

**(130)** Là! mes rêves, dormez tranquilles, / Elle va venir, c'est fatal, (v. 43-44, XVI, p. 842).

*Épigrammes*

**(131)** Lois qu'on va dicter, mais plutôt en rêve! / Voir se noyer ses vaisseaux de la grève. (v. 15-16, IX, p. 861).

**(132)** Au bout d'un bras de rêve a sa poigne en harmonie, / Comme contre la pensée geste un peu manqué. (v. 3-4, «Tête de pipe», p. 873).

*Invectives*

**(133)** Dorothée, Ottilie! ô vous, vierges, quasi / Des anges, qui, parmi vos rêves si paisibles, (v. 5-6, «Écrit pendant le siège de Paris», p. 929).

**(134)** Avec, en sus, un tortillement trop frivole / Des hanches pour faire… rêver. (v. 11-12, «Contre les parisiennes», p. 938).

**(135)** À moi le lit problématique / Aux nuits blanches, aux rêves noirs, (v. 9-10 «Réveil», p. 961).

*Biblio-sonnets*

**(136)** » À l'excès. » Et, rêveur descendu d'une cime, (v. 14, «Bibliotaphe, II», p. 977).

*Poèmes divers*

**(137)** L'on se souvient sans bien se rappeler… / Évidemment l'on rêve, et non, pourtant. / L'on semble nager et l'on croirait voler. / L'on aime ardemment sans amour cependant (v. 5-8, «Impression de printemps», p. 988).

**(138)** Mais pendant l'ouragan sans trêve, / Bercé comme un enfant qui rêve, / Que la mer se creuse ou se lève, (v. 28-30, «*Conquistador*», p. 1004).

**(139)** Et rêvant de trésors, je dors. (v. 27, «Souvenir du 19 novembre 1893», p. 1005).

**(140)** Oxford est une ville qui me consola, / Moi rêvant toujours de ce Moyen Âge-là. (v. 1-2, «Oxford», p. 1007).

**(141)** La mer immense nous appelle, / Nous tous, rêveurs et matelots. (v. 15-16, «*Lamento*», p. 1012).

**(142)** Écarquillant des yeux / De folie et de rêve, (v. 5-6, «Féroce», p. 1013).

**(143)** Des querelles sans fin ni trêve, / Toujours quelque violent rêve, / Une vie à se dire: Crève! (v. 22-24, «*Tristia*», p. 1014).

**(144)** Je rêvasse toujours, je rêve à des vers mieux, / Bien mieux que ceux de tout à l'heure, vers, grands Dieux (v. 20-21, «Sites urbains», p. 1034).

**(145)** Même chez les rêveurs mensongers que nous sommes, (v. 6, «Mort!», p. 1039).

**(146)** Tirez du rêve notre exode, voulez-vous? (v. 13, «Mort!», p. 1040).

# BIBLIOGRAPHIE

Sauf indication contraire, le lieu de parution est Paris.

## ▪ Éditions: Œuvres complètes et recueils isolés

- *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, NRF, coll. Bibliothèque de la Pléiade. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec en 1938; édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel en 1962. Le supplément, ajouté aux éditions à partir de 1989, comporte *Œuvres libres*: *Femmes* et *Hombres*.
- *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, NRF, coll. Bibliothèque de la Pléiade. Texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel en 1972.
- *Œuvres complètes*, 2 tomes, Club du Meilleur Livre, coll. Le Nombre d'Or, 1959 et 1960. Introductions d'Octave Nadal, études et notes de Jacques Borel, texte établi par Henri de Bouillane de Lacoste et Jacques Borel.
- *Œuvres poétiques*, Garnier, coll. Classiques. Textes établis avec chronologie, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie par Jacques Robichez en 1969. Édition revue et corrigée, mise à jour bibliographique en 1995.
- *Œuvres complètes*, 2 tomes, Messein, 1925 et 1926. Texte définitif collationné sur les originaux et sur les premières éditions avec un avertissement par Charles Morice.
- *Correspondance*, 3 tomes, Messein, 1922, 1923 et 1929. Édition publiée sur les manuscrits originaux avec une préface et des notes par A. Van Bever et republiée par Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1983.

- *Les Poèmes saturniens de Paul Verlaine*, Nizet, 1952. Texte critique, étude et commentaire avec cinq hors-texte établis par Jacques-Henry Bornecque. Édition augmentée en 1977.
- *Études verlainiennes: lumières sur les Fêtes galantes*, Nizet, 1969. Avec le texte critique des *Fêtes galantes* et six hors-texte établis par Jacques-Henry Bornecque. Édition augmentée.
- *Œuvres poétiques (extraits)*, Bordas, 1967. Avec une notice sur la vie de Verlaine, une étude générale de son œuvre, une analyse méthodique de ses poésies choisies, des notes, des questions, des jugements et des thèmes de réflexions par Edmond Richer. Deuxième édition, 1985.
- *Sagesse*, Cambridge, University Press, 1942 avec une introduction par F. W. Stokoe. Première édition en 1942.
- *Poèmes saturniens, Fêtes galantes*, Presses Pocket, 1980. Préfaces et notes par Jacques-Henri Bornecque.
- *Jadis et naguère, Romances sans paroles, Parallèlement*, Presses Pocket, 1982. Préfaces et notes par Jacques-Henry Bornecque.
- *Poèmes saturniens*, Le Livre de poche, coll. Classiques de poches, 1996. Édition critique établie, annotée et préfacée par Martine Bercot.

- *Fêtes galantes*, Bertrand-Lacoste, coll. Parcours de lecture, 1992. Suivi d'une étude de l'œuvre par Michel Mougenot.
- *Fêtes galantes et autres poèmes, écrits sur Rimbaud*, Garnier-Flammarion, 1976. Chronologie, préface, notes et archives de l'œuvre par Jean Gaudon.
- *Poèmes saturniens, Confessions*, Garnier-Flammarion, 1977. Édition établie par Jean Gaudon.
- *Sagesse, Parallèlement, Mémoires d'un veuf*, Garnier-Flammarion, 1977. Édition établie par Jean Gaudon.
- *Fêtes galantes, Romances sans paroles, précédé de Poèmes saturniens*, Gallimard, NRF, coll. Poésie, 1973. Préface et notes par Jacques Borel.
- *Sagesse, Amour, Bonheur*, Gallimard, NRF, coll. Poésie, 1975. Édition présentée, établie et annotée par Jacques-Henri Bornecque.
- *La Bonne Chanson, Jadis et naguère, Parallèlement*, Gallimard, NRF, coll. Poésie, 1979. Édition présentée, établie et annotée par Louis Forestier.
- *Poésies: choix de poèmes intégraux*, Hachette, coll. Classiques, 1996. Notes explicatives, questionnaires, bilans, documents et parcours thématique établis par Thierry Méranger.
- *Poésies: choix de poèmes intégraux, dossier de professeur*, Hachette, coll. Éducation, 1996. Établi par Thierry Méranger.
- *Cellulairement*, Le Castor astral, coll Les Inattendus, 1992. Édition présentée par Jean-Luc Steinmetz.
- *Poèmes choisis*, Hachette, coll. Jeunesse, 1995. Édition suivie d'une étude par Jacques Charpentreau.
- *Selected Poems*, Londres, University of California Press, 1948. Préface et traductions par C. F. MacIntyre.

## ▪ Études sur Verlaine et sa poésie


ADAM Antoine,
*Verlaine: l'homme et l'œuvre*, Hatier-Boivin, 1953.

AGUETTANT Louis,
*Verlaine*, Éditions L'Harmattan, coll. Les Introuvables, 1978.

AROUI Jean-Louis,
«Forme strophique et sens chez Verlaine», *Poétique*, 95, 1993, p. 277-299.

BALAUDÉ-TREILHOU Catherine et BALAUDÉ Jean-François,
*Verlaine*, Nathan, coll. Balises, série Les Écrivains, 1992.

BANDELIER Danielle,
«La prosodie des *Romances sans paroles* et des *Dernier Vers*», *Versants*, n° 9, 1986, p. 49-60.

BARLOW Michel,
*Poésies Verlaine*, Hatier, coll. Profil d'une œuvre, 1982.

BIVORT Olivier (éd.),
*Verlaine*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 1997.

BOBILLOT Jean-Pierre,
«Entre mètre & non-mètre: le «décasyllabe» chez Verlaine», *Revue Verlaine*, n° 1, 1993, p. 179-200.

«De l'anti-nombre au quasi-mètre et au non-mètre: le "hendécasyllabe" chez Verlaine», *Revue Verlaine*, n° 2, 1994, p. 66-86.

BORNECQUE Jacques-Henry,

«Le problème des *Fêtes galantes*», dans *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet*, Nizet, 1951, p. 209-220.

«Poèmes et poétiques: l'art poétique de Verlaine», *Dialogues*, n° 4: Questions de poésie, Istamboul, février 1956, p. 13-30.

«Les variantes de Verlaine et leurs enseignements», *L'Information littéraire*, n° 1, janvier-février 1957, p. 185-189.

*Verlaine*, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1966.

CHADWICK Charles,

«Two Obscure Sonnets by Verlaine», *Modern Language Review*, vol. LII, no. 3, July 1957, p. 347-354.

*Verlaine*, London, The Athlone Press, coll. Athlone French Poets, 1973.

CHAUSSIVERT, Jean-Stéphane,

«Esthétique du taratantara verlainien», *Revue des sciences humaines*, t. XXXV, n° 139, juillet-septembre 1970, p. 401-409.

*L'Art verlainien dans* La Bonne Chanson, Nizet, 1973.

CORNULIER Benoît de,

«Pour lire Verlaine: petit essai d'analyse du 4-6», dans *L'École des lettres*, n° 14: Paul Verlaine, juillet, 1996, p. 95-109.

CUÉNOT Claude,

*État présent des études verlainiennes*, Les Belles Lettres, 1938.

«Technique et esthétique du sonnet chez Paul Verlaine: des *Poèmes saturniens* à *Jadis et naguère*, *Studi francesci*, n° 10, janvier-avril 1960, p. 456-471.

*Le Style de Paul Verlaine*, C.D.U., 1963.

DANSEL Michel,

*Douze poèmes de Verlaine*, Alleur, Belgique, Marabout, coll. Marabout service, 1993.

DESJARDINS Jules,

«Quelques remarques sur la versification de Verlaine dans *Sagesse*», *L'Information littéraire*, n$^{os}$ 1, 2, 3, janvier-juin 1950, p. 15-18, 47-54, 105-110.

DUBOIS Claudine,

*Étude sur Paul Verlaine Poèmes saturniens*, Ellipses, coll. Résonances, 1998.

DUPUY Ernest,

«L'évolution poétique de Paul Verlaine: à propos d'un manuscrit du poète», *Revue des deux mondes*, LXXXII, n° 12, 1912, p. 595-632.

FAYOLLE Roger,

«À propos des débuts littéraires de Paul Verlaine: le journal "L'Art"», *Revue des sciences humaines*, fasc. n° 118, avril-juin 1965, p. 253-268.

FÓNAGY Ivan,

«À propos de la transparence verlainienne», *Langages*, n° 31, septembre 1973, p. 90-102.

FÓNGARO Antoine,

«Où est le vrai Verlaine?», *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, VIII, N. 1, Gennaio-Marzo 1955, p. 45-58.

«*L'espor luit...*», *Revue des sciences humaines*, fasc. 78: Autour du symbolisme, II – Verlaine, Rimbaud, avril-juin 1955, p. 227-255.

«Sources des *Fêtes galantes*», *Studi francesci*, janvier-avril 1958, p. 86-88.

«Verlaine et Marceline-Desbordes Valmore», *Studi francesci*, janvier-avril 1958, p. 442-445.

FORTASSIER Pierre,
«L'évocation du chant des oiseaux indécis et précis dans la poésie verlainienne», *CAIEF*, n° 43, mai 1991, p. 315-331.

GOBRY Ivan,
*Verlaine et son destin*, Pierre Téqui, coll. L'Auteur et son message, 1997.

GODET Dominique,
«À propos de quelques enjambements anarchiques», *Versants*, n° 9, 1986, p. 61-75.

GOFFETTE Guy,
*Verlaine d'ardoise et de pluie*, Gallimard, coll. Folio, 1966.

GOT Maurice,
«"Art poétique": Verlaine et la technique impressionniste», *La Table ronde*, n° 159, mars 1961, p. 128-136.

GOUVARD Jean-Michel,
«Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin: du vers classique au 12-syllabe de Verlaine», *Langue française*, n° 99, 1993, p. 45-62.

HILLERY David,
*Verlaine: Fixing an Image*, University of Durham, 1988.

HOCH Philippe (éd.),
*Dédicaces à Paul Verlaine*, Metz, Éditions Serpenoise, 1996.

JOUSSET Philippe,
«Et tout le reste est littérature», *Poétique*, n° 80, novembre 1989, p. 475-487.

LEPELLETIER Edmond,
*Paul Verlaine, sa vie, son œuvre*, Mercure de France, 1907.

MARMIER Jean,
«La construction de *La Bonne Chanson*», *Revue des sciences humaines*, fasc. n° 130, avril-juin 1968, p. 267-278.

MARTINO Pierre,
*Verlaine*, Boivin, 1951.

MATHIEU Pierre,
«Essai sur la métrique de Verlaine: II: Le vers de Verlaine», *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. XXXIX, janvier-mars 1932, p. 537-559.

MICHAUD Guy,
«De la musique avant toute chose: sur trois poèmes de Verlaine», dans *L'Œuvre et ses techniques*, coll. Connaissance de la littérature, Nizet, 1957, p. 71-84.

MOUROT Jean,
*Verlaine*, Presses Universitaires de Nancy, coll. Phares, 1998.

NADAL Octave,
«L'impressionnisme verlainien», *Mercure de France*, n° 315, mai-août 1952, p. 59-74.
*Paul Verlaine*, Mercure de France, 1961.

PENSOM Roger,
«The Stylistic Function of Metre in Some Imparisyllabic Lyrics of Verlaine», *French Studies*, vol. XLIX, no. 3, July 1995, p. 292-307.

PIRON Maurice,
«Lecture de Verlaine: "*Le ciel est par-dessus le toit...*"», *French Studies*, vol. X, January 1956, p. 32-39.

PONS Roger,
«Explication française: Verlaine, *Sagesse*, III, 3», *L'Information littéraire*, 1953, p. 203-207.
PORCHÉ François,
*Verlaine tel qu'il fut*, Flammarion, 1933.
PRATT Bruce,
«Verlaine et l'impressionnisme», *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. XC, n° 6, novembre-décembre 1990, p. 899-923.
«L'"Art poétique" de Verlaine», *Studi francesci*, n° 103, 1991, p. 66-78.
RAYMOND Marcel,
«Verlaine: les figures de sa poésie», dans *Vérité et poésie*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, coll. Langages, 1964, p. 177-187.
REMACLE Madeleine,
«Verlaine: *Il pleure dans mon cœur...*», dans *Analyses de poèmes français*, Les Belles Lettres, coll. CAT, 1975, p. 101-107.
RICHARD Jean-Pierre
«Fadeur de Verlaine», dans *Poésie et profondeur*, Seuil, coll. Points Essais, 1955, p. 163-185.
RICHER Jean,
*Paul Verlaine*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1953.
ROBICHEZ Jacques,
«À propos de Verlaine: "Nevermore", *Bergamasques*», *Revue des sciences humaines*, fasc. n° 118, avril-juin 1965, p. 283-284.
*Verlaine entre Rimbaud et Dieu*, CDU-SEDES, 1982.
SCHAETTEL Marcel,
«Rythme et structure, images formelles et dynamiques dans "Clair de lune" de Verlaine», *Revue des sciences humaines*, fasc. n° 130, avril-juin 1968, p. 259-266.
STEPHAN Philip,
*Paul Verlaine and the Decadence 1882-1890*, Manchester University Press, 1974.
SOULIÉ-LAYPEYRE Paule,
*Le Vague et l'aigu dans la perception verlainienne*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, coll. Les Belles Lettres, 1975.
TURIEL Frédéric,
*Poésies Verlaine*, Nathan, coll. Balises, 1998.
UNDERWOOD Vernon Philip,
*Verlaine en Angleterre*, Nizet, 1956.
«Les *Fêtes galantes* de Verlaine», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXII, n° 1, janvier-mars 1962, p. 89-95.
VALÉRY Paul,
«Passage de Verlaine», dans *Variété II*, Gallimard, 1930, p. 157-183.
VANNIER Gilles
*Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*, Champ Vallon, coll. Champ poétique, 1993.
VIVIER Robert,
«Verlaine: poète par l'art des mots», dans *Et la poésie fut langage*, Bruxelles, Palais des académies, 1954, p. 163-191.
VIAL André,
«Lueur sur un étrange "morcel de vers nonipèdes"», *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, t. III, 1954, p. 89-116.

VICTOR Lucien,
«À propos de vers: l'impair de onze syllabes (et le statut de l'impair long dans la poésie de Verlaine», t. LIII, n° 3-4, 1985, p. 217-230.
WRIGHT Alfred J., jnr.,
«Verlaine's "Art poétique" re-examined», *PMLA*, LXXIV, no. 3, June 1959, p. 268-275.
ZAYED Georges,
*La Formation littéraire de Verlaine*, Nizet, 1970.
«La tradition des fêtes galantes et le lyrisme verlainien», *CAIEF*, n° 43, mai 1991, p. 281-299.
ZIMMERMANN Éléonore,
«Notes sur l'architecture des *Romances sans paroles* et de *Cellulairement*», *Revue des sciences humaines*, fasc. n° 118, avril-juin 1965, p. 269-281.
*Magies de Verlaine: étude de l'évolution poétique de Paul Verlaine*, Corti, 1967.

- **Revues sur l'œuvre de Verlaine**

---
*Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 43: *Le Thème de l'exil de Charles d'Orléans à Saint-John Perse, Le Boulevard comique de Dancourt à Sacha Guitry, Verlaine*, Les Belles Lettres, mai 1991.
---
*L'École des lettres*, n° 14: Paul Verlaine, études réunies par Steve Murphy, juillet 1996.
---
*La Petite Musique verlainienne*, Colloque de la Société des études romantiques, CDU-SEDES, 1982.
---
*Revue Verlaine*, n° 1, études réunies par Steve Murphy,1993.
----------,
*Revue Verlaine*, n° 2, études réunies par Steve Murphy,1994.

- **Études sur la versification, la prosodie, la poétique et la poésie**

ADAM Jean-Michel,
*Pour lire le poème*, Bruxelles-Louvain-la-Neuve, De Boeck-Duclot, coll. Formation continuée, 1992.
AQUIEN Michèle,
*La Versification* (1990), P.U.F., coll. Que sais-je?. Quatrième édition corrigée en 1998.
*Dictionnaire de poétique*, Le Livre de poche, coll. Les Usuels de poche, 1993.
*La Versification appliquée aux textes*, Nathan, coll. 128, 1993.
AQUIEN Michèle et HONORÉ Jean-Paul,
*Le Renouvellement des formes poétiques au XIX*$^{ème}$ *siècle*, Nathan, coll. 128, 1997.

BANVILLE Théodore de,
*Petit Traité de poésie française* (1872), Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne. Repris dans *Œuvres*, t. VIII, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
BARRE André,
*Le Symbolisme: essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900*, Jouve et c^ie^, 1911.
BEAUNIER André,
*La Poésie nouvelle*, Mercure de France, 1902.
BECQ DE FOUQUIÈRES L.,
*Traité général de versification française*, Charpentier, 1879.
BILLY Dominique,
«La nomenclature des rimes», *Poétique*, n° 57, février 1984, p. 64-75.
«Quelques apports récents à la métrique française», *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, t. LXXXIV, n° 1, 1988, p. 283-319.
BOBILLOT Jean-Pierre,
«Rimbaud et le "vers libre"», *Poétique*, n° 66, avril 1986, p. 199-216.
BOILEAU Nicolas,
*L'Art poétique* (1674). Repris dans *Poésies et extraits des œuvres en prose*, F. Brunetière (éd.), 1907, quatrième édition.
BUFFARD-MORET Brigitte,
*Introduction à la versification*, Dunod, coll, Les Topos, 1977.
CAMPA Laurence,
*La Poétique de la poésie*, SEDES, coll. Campus lettres, 1998.
*Parnasse, symbolisme et esprit nouveau*, Ellipses, coll. Thèmes et études, 1998.
CHAMPIGNY Robert,
*Le Genre poétique*, Monte Carlo, Éditions Regain, 1963.
CHEVRIER Alain,
*Le Sexe des rimes*, Les Belles Lettres, coll. Architecture du verbe, 1996.
COHEN Jean,
*Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.
CORNULIER Benoît de,
«Métrique de Mallarmé: analyse interne de l'alexandrin», dans *Analyse et validation dans l'étude des données textuelles*, éds. Mario Borillo et Jacques Virbel, CNRS, 1977, p. 197-222.
«Prosodie: éléments de versification française», dans *Théorie de la littérature*, éd. Aron Kibédi-Varga, Picard, coll. Connaissance des langues, 1981, p. 94-138.
*Théorie du vers: Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Seuil, 1982.
«Versifier: le code et sa règle», *Poétique*, n° 66, avril 1986, p. 191-197.
«Conventions de codage des structures métriques: pour une grammaire des strophes», *Le Français moderne*, t. LVI, n° 314, 1988, p. 223-242.
*Art poëtique*, Presses universitaires de Lyon, coll. IUFM, 1995.
DELOFFRE Frédéric,
*Le Vers français* (1969), SEDES, quatrième édition en 1973.
DESSONS Gérard,
*Introduction à l'analyse du poème*, Dunod, coll. Lettres supérieures, 1996.
*Introduction à la poétique: approche des théories de la littérature*, Dunod, coll. Lettres supérieures, 1995.
DESSONS Gérard et MESCHONNIC Henri,
*Traité du rythme: des vers et des proses*, Dunod, coll. Lettres supérieures, 1998.

DOMINICY Marc (éd.)
*Le Souci des apparences: neuf études de poétique et de métrique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. Faculté de Philosophie et Lettres, 1989.
ELWERT Théodore W.,
*Traité de versification française des origines à nos jours*, trad. fr., Éditions Klincksieck, 1965.
FRIEDRICH Hugo,
*Structures de la poésie moderne*, trad. fr., 1956, Le Livre de poche, coll. Références, 1992.
FROMILHAGUE Catherine et SANCIER Anne,
*Introduction à l'analyse stylistique*, Dunod, 1993.
GHIL René,
*Traité du verbe* (1886), nouvelle édition augmentée et avérée, Alcan-Lévy, 1887.
*Les Dates et les œuvres: symbolisme et poésie scientifique*, Éditions G. Crès et C$^{ie}$, 1923.
GOURMONT Remy de,
*Promenades littéraires: souvenirs du symbolisme*, Mercure de France, 1912.
GRAMMONT Maurice,
*Le Vers français: ses moyens d'expression, son harmonie* (1904), Delagrave. Cinquième édition, 1964.
*Petit Traité de versification française* (1908), Armand Colin. Sixième tirage, coll. U, en 1971.
GRIMAUD Michel,
«Trimètre et rôle poétique de la césure dans la poésie de Victor Hugo», *Romantic Review*, vol. LXX, n° 1, 1979, p. 56-68.
«Versification and its Discontents: Towards a Research Program», *Semiotica*, vol. LXXX, no. 3-4, 1992, p. 199-242.
GRIMAUD Michel et BALDWIN Lawrence,
«Versification cognitive: la strophe», *Poétique*, XCV, 1993, p. 259-276.
GUIRAUD Pierre,
*Langue et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry: étude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*, Klincksieck, 1953.
*La Versification*, P.U.F., coll. Que sais-je?, 1970.
GUYAU Jean-Marie,
«L'esthétique du vers moderne», *Revue philosophique*, n° 17, 1884, p. 179-204, 258-275.
HILLERY David,
*Music and Poetry in France: from Baudelaire to Mallarmé*, Berne, Peter Lang, 1980.
HURET Jules,
*Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Charpentier, rééd. Thot, 1982.
JAFFRÉ Jean,
*Le Vers et le poème*, Nathan, 1984.
JOHANSEN Svend,
*Le Symbolisme: étude sur le style des symbolistes français*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
JOUBERT Jean-Louis,
*La Poésie: formes et fonctions*, Armand Colin, coll. Cursus littérature, 1988.

KADDOUR Hédi,
*Aborder la poésie*, Seuil, coll. Mémo, 1997
KIBÉDI-VARGA Aron,
*Les Constantes du poème: analyse du langage poétique*, Picard, coll. Connaissance des langues, 1977.
LE HIR Yves,
*Ésthétique et structure du vers français d'après les théoriciens du XVI^ème siècle à nos jours*, P.U.F., 1956.
LEWIS Roy,
*On Reading French Verse: A Study of Poetic Form*, Oxford, Clarendon Press, 1982.
LONGRE Jean-Pierre,
*Musique et littérature*, Bertrand-Lacoste, coll. Parcours de lecture, 1994.
LOTE Georges,
*L'Alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, La Phalange, 1913.
*La Rime et l'enjambement dans l'alexandrin français*, La Phalange, 1913.
*Histoire du vers français*, 3 tomes, Hatier-Boivin, 1949, 1951 et 1955.
LUSSON Pierre et ROUBAUD Jacques,
«Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire», *Langue française*, t. XXIII, n° 23, 1974, p. 41-53.
MALLARMÉ Stéphane,
*Œuvres*, textes établis avec chronologie, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie par Yves-Alain Favre, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1992.
MARCHAL Bertrand,
*Lire le symbolisme*, Dunod, 1993.
MARTINON Philippe,
«Le trimètre: ses limites, son histoire, ses lois», *Mercure de France*, n° 77, 1909, p. 620-639 et n° 78, 1909, p. 40-58.
MAROUZEAU Jean,
*Précis de stylistique française*, Masson et c^ie, 1950.
MAZALEYRAT Jean,
*Éléments de métrique française* (1965), Armand Colin. Septième édition en 1990.
«Aux limites de deux formes métriques: rejet interne et rythme ternaire dans l'alexandrin de Victor Hugo», *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 4, 1966, p. 333-338.
Articles «mètre», «rythme» et «vers» dans les tomes IV, VI et VII respectivement du *Grand Larousse de la langue française*, 1975, 1977, 1978.
MESCHONNIC Henri,
*Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
MICHAUD Guy,
*Message poétique du symbolisme*, Nizet, 1951.
*Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Nizet, 1995.
MOLINO Jean et GARDES-TAMINE Joëlle,
*Introduction à l'analyse de la poésie*, t. I *Vers et figures* (1982), t. II *De la strophe à la construction du poème* (1988), P.U.F., coll. Linguistique nouvelle. Troisième édition corrigée du premier tome en 1992.

MORIER Henri,

*Le Rythme du vers libre symboliste et ses relations avec le sens* (1943-1944), 3 tomes, Genève, Les Presses académiques. Republié en 1977 à Genève par Slatkine Reprints.

*Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961), deuxième édition augmentée et entièrement refondue, P.U.F., 1975.

MOSER Ruth,

*L'Impressionnisme français: peinture, littérature, musique*, Genève, Droz, 1952.

PEYRE Henri,

*Qu'est-ce que le symbolisme?*, P.U.F., coll. SUP, 1974.

PREMINGER Alex,

*Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, London, The Macmillan Press, 1975.

PRENDERGAST Christopher (éd),

*Nineteenth-century French Poetry: Introductions to Close Readings*, Cambridge, University Press, 1990.

ROUBAUD Jacques,

«La destruction de l'alexandrin», dans *Change de forme*, UGE, coll. 10/18, 1975, p. 87-93.

*La Vieillesse d'Alexandre: essai sur quelques états récents du vers français*, Éditions François Maspero, coll. Action poétique, 1978.

SABATIER Robert,

*La Poésie du dix-neuvième siècle*, t. II, Albin Michel, 1977.

SCOTT Clive,

*French Verse-Art: A Study*, Cambridge, University Press, 1980.

*A Question of Syllables: Essays in Nineteenth Century French Verse*, Cambridge, University Press, 1986.

*The Riches of Rhyme: Studies in French Verse*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

*Vers Libre: The Emergence of Free Verse in France 1886-1914*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

*Reading the Rhythm: The Poetics of French Free Verse 1910-1930*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

*The Poetics of French Verse: Studies in Reading*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

«The Rhythmicity of the French Prose Poem», *L'Esprit créateur*, vol. XXXIX, no. 1, Spring 1999, p. 26-36.

SCOTT David,

«Mallarmé and the Octosyllabic Sonnet», *French Studies*, vol. XXXI, no. 2, April 1977, p. 149-163.

*Sonnet Theory and Practice in Nineteenth-century France: Sonnets on the Sonnet*, University of Hull Publications, Occasional Papers in Modern Languages no. 12, 1977.

*Pictorialist Poetics*, Cambridge, University Press, 1988.

SOURIAU Étienne,

*La Correspondance des arts*, Flammarion, coll. Science de l'homme, 1947.

TÉNINT Wilhem,

*Prosodie de l'école moderne*, Didier, 1844.

TURIEL Frédéric,

*L'Analyse littéraire de la poésie*, Armand Colin, coll. Synthèse, série Lettres, 1998.

*Précis de versification*, Armand Colin, coll. Synthèse, série Lettres, 1998.

VERLUYTEN Paul S.,

«L'analyse de l'alexandrin: mètre ou rythme?», dans *Le Souci des apparences* (1989), éd. Marc Dominicy, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 31-47.

- **Ouvrages philosophiques, études sur Derrida, l'indécidabilité, l'ambiguïté**

AUGÉ Marc,

*Le Sens des autres*, Fayard, 1994.

BARRÈRE Jean-Jacques et ROCHE Christian,

*La Conscience, l'inconscient*, Bordas, coll. Les Notions philosophiques, 1993.

BERNET Rudolf,

«Is the Present ever Present? Phenomenology and the Metaphysics of Presence», *Research in Phenomenology*, vol. XII, 1982, p. 85-112.

DERRIDA Jacques,

*L'Écriture et la différence*, Seuil, coll. Essais, 1967.

*La Voix et le phénomène*, Quadrige, 1998, première édition, P.U.F., 1967.

*La Dissémination*, Seuil, coll. Essais, 1972.

*Positions*, Minuit, coll. Critique, 1972.

*De la grammatologie*, Minuit, coll. Critique, 1972.

*La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978.

DERRIDA Jacques et BENNINGTON Jacques,

*Jacques Derrida*, Seuil, coll. Les Contemporains, 1991.

EMPSON William,

*Seven Types of Ambiguity*, Harmondsworth, Penguin, 1977.

GARVER Newton,

«Derrida on Rousseau on Writing», *The Journal of Philosophy*, vol. LXXIV, no. 11, November 1977, p. 63-73.

GRANEL Gérard,

«Jacques Derrida et la rature de l'origine», *Critique*, n° 246, November 1967, p. 887-905.

HOBSON Marian,

*Jacques Derrida: Opening Lines*, London, Routledge, 1998.

KOFMAN Sarah,

*Lectures de Derrida*, Éditions Galilée, coll. Débats, 1984.

JANICAUD Dominique,

«Presence and Appropriation: Derrida and the Question of an Overcoming of Metaphysical Language», *Research in Phenomenology*, vol. VIII, 1978, p. 67-75.

JEFFERSON Ann,

«Derrida and Post-Structuralism», dans *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, (éd.) Ann Jefferson et David Robey, London, B. T. Batsford, 1992, p. 112-118.

MOORE A.W.,

«Gödel's Theorem», dans *The Infinite*, London, Routledge, 1990, p. 172-185.

NORRIS Christopher,

*Derrida*, London, Fontana Press, 1987.

PETROSINO Silvano,
*Jacques Derrida et la loi du possible* (1983), trad. fr., Les Éditions du Cerf, 1994.
POTDEVIN Gérard,
*Logique et mathématique*, Éditions Quintette, coll. Philosopher, 1990.
ROCHE Christian,
*Le Langage*, Bordas, coll. Les Notions philosophiques, 1993.
SINGEVIN Charles,
«La pensée, le langage, l'écriture et l'être», *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. XLXII, n° 2, avril-juin, 1972, p. 129-148.
SU soon Peng,
*Lexical Ambiguity in Poetry*, New York, Longman, 1994.
TOUBEAU Hélène,
«Le Pharmakon et les aromates», *Critique*, n°. 303-304, août-septembre 1972, p. 682-706.
VERDIER Norbert,
*L'Infini en mathématiques*, Flammarion, coll. Dominos, p. 1997.
---
«Geometric and Topological Recreations», *The New Encyclopaedia Britannica* (1974), vol. XXV, 15th edn., 1991, p. 6-7.
---
*Kurt Gödel, l'iconoclaste de la logique*, GODEL.htm
---
*Magazine littéraire: Jacques Derrida et la déconstruction de la philosophie*, n° 286, mars 1991.

- **Études sur les théories de lectures, la linguistique, la sémiotique**

BARTHES Roland,
*Le Plaisir du texte* (1973), dans *Œuvres complètes*, t. II: 1966-1973, éd. Éric Marty, Seuil, 1994, p. 1493-1529
CHARLES Michel,
*Rhétorique de la lecture*, Seuil, coll. Poétique, 1977.
COMPAGNON Antoine,
*Le Démon de la théorie: littérature et sens commun*, Seuil, coll. La Couleur des idées, 1998.
CULLER Jonathan,
*Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975.
*The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981.
FABB Nigel *et al.*, éds.,
*The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*, Manchester, University Press, 1987.
JAUSS Hans Robert,
*Pour une esthétique de la réception* (1975), trad. fr., réédition Gallimard, coll. Tel., 1978.

KIPARSKY Paul,
«On Theory and Interpretation», *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*, éds., Nigel Fabb *et al* Manchester, University Press, 1987, p. 185-198.
KRISTEVA Julia,
*La Révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIX*ème *siècle* (1974), Seuil, coll. Points Essais, 1978.
«The System and the Speaking Subject», dans *The Kristeva Reader*, éd. Toril Moi, Oxford, Blackwell, 1973, p. 25-33.
MACIEAN Ian,
«Reading and Interpretation», dans *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, (éd.) Ann Jefferson et David Robey, London, B. T. Batsford, 1992, p. 122-144.
WIDDOWSON Henry George,
«On the Interpretation of Poetic Writing», dans *The Linguistics of Writing*, éds. Nigel Fabb *et al.*, Manchester, University Press, 1987, p. 241-251.

- **Ouvrages de référence, dictionnaires, textes divers**

AMBRIÈRE Madeleine,
*Précis de littérature française du XIX*ème *siècle*, P.U.F., 1990.
APOLLINAIRE Guillaume,
*Alcools* suivi de *Le Bestiaire* illustré par Raoul Dufy et de *Vitam impendere amori*, Gallimard, coll. Poésie Gallimard, 1920.
*Alcools*, lecture accompagnée par Henri Scepi, Gallimard, coll. Texte et dossier, 1999 / 1920.
BAUDELAIRE Charles,
*Les Fleurs du mal* (1957), éd. Jean Delabroy, Magnard, coll. Textes et contexte, 1993.
CATACH Nina,
*La Ponctuation*, P.U.F., coll. Que sais-je?, 1994.
DRILLON Jacques,
*Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. Tel inédit, p. 1991.
DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan,
*Dictionnaire encyclopédique des sciences et du langage*, Seuil, coll. Points Essais, 1972.
DUPRIEZ Bernard,
*Les Procédés littéraires*, UGE, coll. 10/18, 1984.
FONTANIER Pierre,
*Les Figures du discours*, Flammarion, coll. Champs, 1977.
GAUTIER Théophile,
«Paul Scarron», dans *Les Grotesques* (1844), éd. Ceclia Rizza, Schena-Nizet, 1985, p. 389-446.
HUGO Victor,
*Poésie*, t. I et II, Seuil, coll. L'Intégrale, 1972, préface de Jean Gaulmier, présentation et notes de Bernard Leuilliot.
*Théâtre complet*, préface par Roland Purnal et chronologie par Jean-Jacques Thierry et Josette Mélèze, t. I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1963.

LEGRAND Gérard,
*Vocabulaire Bordas de la philosophie*, Bordas, coll. Les Référents, 1993.
MORFAUX Louis-Marie,
*Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Armand Colin, coll. L.-M. Morfaux, 1980.
RUSS Jacqueline,
*Dictionnaire de philosophie*, Bordas, 1991.
VALÉRY Paul,
*Œuvres*, t. I, éd. Jean Hytier, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957.