

## La rime mal “assagie” et la musique populaire de l'*Art poétique* de Verlaine

Version retouchée d'un article publié dans le numéro 10 de la *Revue Verlaine*, 2007, p. 111-120,  
mise en ligne 2013.

A partir de ce quatrain inédit<sup>1</sup> :

De la musique avant toute autre chose,  
Et pour cela, tu choisiras le Pair,  
Sans rien en lui qui pèse ni qui pose,  
Plus délicat, plus soluble dans l'air.

en substituant le 5 au 6 comme mesure finale du 4-6 souvent associé à la musique (ce qui redonne le rythme forain de *Tournez, tournez, bons chevaux de bois*<sup>2</sup>, écrit en 1872), en modulant par inversion rimique en (ab ba), comme dans le même poème, la parfaite équivalence du quatrain (ab ab) et en le rendant féminin (une fois sur deux, selon l'Alternance trans-strophique), dans son *Art poétique* (daté de 1874 sur manuscrit)<sup>3</sup>, c'est avec de l'éloquence et de la rime que Verlaine prescrit au poète d'assassiner la première et d'assagir la seconde; on l'a souvent remarqué, en y soulignant notamment de la cacophonie et même un excès de rime par réintroduction de rimes internes (Michel Grimaud 1979-1980, rappelant Guiraud 1953 : 106). Dans la tradition littéraire “classique” en effet, tout vers rime, et généralement seuls les vers riment. Dans la première question par laquelle l'auteur justifie son conseil, *Si l'on y veille, elle ira jusqu'où ?* c'est surtout par association de la rime (en soi régulière) à une faute de syntaxe littéraire (absence d'antéposition interrogative de *jusqu'où*) qu'il rend la rime cacophonique.

Le texte est fortement marqué par une rhétorique binaire se carrant volontiers dans la division du mètre composé 4-5 : *Couleur / nuance, rêve-rêve / flûte-cor* (parallélisme au second degré<sup>4</sup>), ou parfois dans l'hémistiche : *pèse / pose, rêve / rêve, flûte / cor*. Ces parallélismes sont les principaux porteurs d'excès par rapport au principe suivant lequel seuls les vers sont rimés. Alors que le système régulier consiste ici à faire rimer (par leurs vers) les modules distiques deux à deux (*chose-Impair = air-pose*, etc.), en sorte

---

<sup>1</sup> L'attribution de ce quatrain à Verlaine est pour le moins douteuse. Il ne sert ici qu'à caractériser contrastivement le rythme de l'*Art poétique*.

<sup>2</sup> Publié dans *Romances sans paroles*, là aussi rimé en (ab ba) se prêtant à un effet de ronde.

<sup>3</sup> L'*Art poétique* a été publié dans *Paris Moderne* en 1872, puis en 1884 dans *Jadis et Naguère*.

<sup>4</sup> C'est par contraste avec l'hémistiche *Le rêve au rêve* qui le précède que *la flûte au cor* peut apparaître comme un exemple de parallélisme (contrastif).

que chacun de ces quatrains est, disons, un *groupe rimique* binaire, certains vers et même certains hémistiches sont eux-mêmes des groupes rimiques<sup>5</sup> :

<i>Vers</i>	Oh ! la nuance – seule fiancée Quel enfant sourd – ou quel nègre fou
<i>Hémistiches</i>	préfère – l'Impair ce bijou – d'un sou

Or dans la poésie littéraire classique tend à s'imposer une sorte de principe de linéarité suivant lequel, comme les vers, les groupes rimiques se succèdent en un niveau unique, en sorte qu'un groupe rimique est rarement inclus dans un autre, alors que ce genre d'inclusion est banal et parfois même plutôt systématisé en tradition orale chantée ou scandée ; ainsi :

Sur le pont d'Avignon  
on y danse tous en rond

est un groupe rimique dont le premier membre, *Sur le pont – d'Avignon*, est lui-même un groupe rimique. A cet égard, la réintroduction de “rimes internes” chez Verlaine (parmi d'autres) est un relâchement par rapport au principe de linéarité et apparente ce poème à la tradition orale plutôt qu'à la *littérature*, non sans rapport, du reste, avec le choix du mètre 4-5 qui, absent du répertoire littéraire traditionnel, est plutôt d'un style métrique de chant<sup>6</sup>.

La strophe déplorant *les torts de la rime* concentre un maximum d'excès par rapport à la linéarité rimique, puisqu'elle présente un vers groupe rimique (le second), un hémistiche groupe rimique (conclusif du troisième vers) et en même temps un retour prématuré de la terminaison rimique /u/ qui, déjà employée dans la précédente, y avait évoqué par *jusqu'ou* les excès à craindre de la rime.

Trois de ces quatre paires rimiques seraient contestables à l'égard de la tradition littéraire. *Quel enfant sourd – ou quel nègre fou*, parce que la rime n'est pas parfaite, mais seulement vocalique (différence consonantique) et *préfère – l'Impair* parce que la rime est indifférente à l'*e* posttonique ou féminin. Ces deux approximations, non irrégulières dans ces rimes libres, les apparenteraient plutôt à la tradition du chant populaire<sup>7</sup>. La rime à l'*e* féminin près avait déjà été pratiquée par Verlaine à l'intérieur du vers, par exemple, en 1872 sans doute, dans ces vers de la troisième Ariette oubliée des *Romances sans paroles*, où, de la première à la troisième strophe, dans :

---

<sup>5</sup> Je ne classe pas parmi ces cas ni *Où l'Indécis au Précis se joint*, parce que *Où l'Indécis au Précis* et *au Précis* ne sont pas des expressions métriques (vers ou sous-vers) ; ni *Le rêve au rêve*, parce que répéter n'est pas rimer.

<sup>6</sup> L'*Art Poétique* de Verlaine (écrit en 1874) contraste, quant à sa forme globale, avec celui de Boileau (1674), référence incontournable sous ce titre : le modèle classique était en style métrique discursif (comme l'Art poétique latin d'Horace), suite d'alexandrins en suite continue de (aa), le second en style métrique plutôt lyrique ou de chant (suite de 4-5v strophés en quatrains), choix peu banal pour un texte doctrinaire ou didactique.

<sup>7</sup> La rime à l'*e* féminin près n'est pas rare dans le domaine oral, y compris dans la diction des vers traditionnels quand on est indifférent (comme diseur ou auditeur) à la présence d'un *e* féminin.

Il pleure – dans mon cœur (...)  
Dans ce cœur – qui s'écœure

Clairement dans ce cas la subdivision du vers (simple) en groupe rimique était associée à des propriétés métriques de chant populaire (mètre court 6, vers blanc et bouclage strophique par répétition – le *cœur* centre de ce réseau étant déjà en lui-même un motif populaire).

(La rime intégrale – impliquant le même nombre de voyelles à partir de la tonique – assujettit la cadence masculine ou féminine à la rime, ce dont tient forcément compte le principe littéraire traditionnel d'Alternance de cadence. Mais la rime à l'e féminin près peut entrer dans des combinaisons plus ou moins sophistiquées quand on en profite pour découpler la régularisation de la rime et celle de la cadence (masculine ou féminine) comme dans le quatrain des *Ariettes oubliées* rimé sur ces mots : *Nivelle / Guet / Michel / égaie* : il est à la fois rimé à l'e féminin près en (ab ba) et cadencé en fmmf, la suite du poème confirmant le souci de régler la cadence libérée de la rime en combinant leur double organisation<sup>8</sup>. Plus tard, Verlaine a élaboré dans cette perspective des constructions complexes typiques d'une poésie "savante", douteusement perceptible, et typiquement littéraire, au sens où elle était difficilement imaginable au XIX<sup>e</sup> siècle hors de la tradition écrite et même sans le support de la Fiction graphique<sup>9</sup>).

La paire rimique soulignée en gras dans le quatrain suivant présente une rime en elle-même régulière :

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 !

Mais cette rime, que la similitude de format syllabique et de diérèse entre *nu-ance* et *fî-ance* rend quasi ostentatoire, et qui contribue à rendre évidente la division *Oh ! la nuance – seule fiance*, est ainsi associée à une irrégularité métrique. En effet, le premier hémistiche, *Oh ! la nuance*, fournit sans problème le rythme anatonique<sup>10</sup> 4 (initial d'un 4-5) par sa dernière voyelle masculine (**an**), mais le second, *seule fiance*, n'a qu'un rythme propre de 4 (jusqu'à sa dernière voyelle masculine), et ne peut donner le rythme 5 qu'en bénéficiant, dans un traitement rythmique continu, de la valeur rythmique de la

---

<sup>8</sup> En ce cas, quand la régularisation indépendante des cadences faisait rimer des expressions de cadences opposées, on a concentré l'analyse de ce phénomène sur les rimes en les identifiant parfois au XX<sup>e</sup> siècle sous le nom de *rimes mixte*, en sorte que cette notion rassemble sous le concept de *rime* une équivalence et une différence.

<sup>9</sup> Sur ces constructions de métrique « savante », voir A. Chevrier (1996), D. Billy (2000) et J.-L. Aroui (2003).

<sup>10</sup> La partie *anatonique* d'une expression comprend son appui (normalement sa dernière voyelle masculine) avec ce qui précède.

voyelle posttonique du précédent<sup>11</sup>, valeur rythmique en quelque sorte *recupérée* (au lieu de rester en surnombre comme à la fin d'un vers). Certes, de nos jours, ce traitement rythmique continu est devenu anodin dans tous les types de mètre composé : il s'est banalisé au XX<sup>e</sup> siècle, et la plupart des lecteurs métriques de poésie française ne remarquent même plus de telles césures à récupération rythmique au milieu de vers par ailleurs classiques. Mais il n'en était pas du tout ainsi vers 1874 : le traitement rythmique continu qui permet la césure à récupération était banalisé, vers les années 1870, dans des coupes compensatoires ou de substitution (comme la coupe 8<sup>e</sup> dans un alexandrin à rythme 6-6 entravé), mais il était rarissime, ou plutôt même pratiquement inexistant, dans les formes métriques périodiques telles que le 6-6, le 4-6, le 5-5 ; le mètre périodique étant ici le 4-5, la césure italienne y donc est tout à fait surprenante, et elle ne pouvait que troubler un lecteur métrique de l'époque<sup>12</sup>.

Pour essayer de deviner la valeur de cette exception, il faut sans doute tenir compte de la fonction de la *nuance* qui la provoque, le quatrain se présentant par *Car* comme une justification : il s'agit de réaliser une chanson *grise* où *l'Indécis au Précis se joint*, comparée à des yeux *derrière des voiles*, au jour *tremblant*, à un *fouillis* d'étoiles. Il est vraisemblable que vers 1874 le traitement rythmique particulier exigé pour le mètre périodique dans ce vers pouvait comme en troubler la perception métrique. Il est possible que cette "faute" de métrique ait alors pu évoquer des textes de chanson populaire.

On remarque qu'avant de venir troubler la césure du troisième vers, le mot *nuance* (ou *Nuance*)<sup>13</sup>, comme souvent chez Verlaine, a glissé métriquement : intérieur à un hémistiche du premier vers, il vient se caler (parfaitement) à la rime du second, puis se placer d'une manière problématique à la césure du troisième. L'effet de ce glissement avec calage et décalage métrique est rehaussé par le fait que, dans le vers intermédiaire, c'est la *Couleur*, pas encore la *nuance*, qui est à la césure, l'une et l'autre s'opposant d'une fin d'hémistiche à l'autre ; et ainsi la césure italienne (continue, troublée) de la *nuance* est judicieusement placée en contraste immédiat avec la césure particulièrement carrée, voire brutale, de la *Couleur*<sup>14</sup>.

Ainsi tous les cas d'inclusion de groupe rimique dans un groupe rimique sont associés dans cet *Art poétique* à une imperfection, sinon rimique, du moins métrique.

Comparons enfin, dans la strophe initiale, les hémistiches conclusifs des deux modules (distiques), italiqués ci-dessous (je distingue graphiquement les hémistiches) :

De la musique	avant toute chose,
Et pour cela	<i>préfère – l'Impair</i>
Plus vague et plus	soluble dans l'air,
Sans rien en lui	<i>qui pèse – ou qui pose.</i>

<sup>11</sup> La voyelle posttonique de *nuance*, tout en contribuant par sa valeur rythmique au rythme contextuel de l'hémistiche suivant, ne cesse pas d'appartenir à l'hémistiche initial (l'e n'est pas en rejet), qui rime donc bien en *-ance* avec le suivant.

<sup>12</sup> Rimbaud est une exception, avec quelques vers sans doute non antérieurs à sa fréquentation de Verlaine, dans *Tête de faune* et *Mémoire*.

<sup>13</sup> Je ne comprends pas la valeur du contraste graphique entre *Nuance* et *nuance* dans ces vers.

<sup>14</sup> Cf. Cornulier 2006 pour un contraste comparable chez Verlaine (vers 1887) entre une césure entravée et une césure (cette fois) significativement banale.

Ces deux hémistiches sont conclusifs donc essentiels dans leurs modules (et le second à l'échelle du quatrain). Le premier, comme on l'a vu, est un groupe rimique. Parallèle à lui par position, le dernier présente une propriété peu remarquée parce qu'elle n'est pas exploitée métriquement dans la poésie littéraire classique, mais elle est vivante dans la tradition rhétorique et métrique orale : abstraction faite de la voyelle initiale de coordination *ou*, les hémistiches *qui pèse* et (*ou*) *qui pose* sont, non seulement par répétition du relatif, mais par la forme de leur verbe, en relation de contraste rimique : à l'inverse de deux expressions de même forme catatonique<sup>15</sup> sur fond indifférent (rime), ils présentent un contraste de forme catatonique, plus précisément, de voyelle tonique<sup>16</sup>, sur fond d'équivalence prétonique (établissant ce contraste). Cette relation de *contre-rime* est représentée dans la tradition orale non seulement par des tralalas du genre *mironton mirontaine*, mais par des expressions verbales comme dans cette formule enfantine populaire aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (graphie et formatage graphique miens) :

Le gard' champêt'      *qui pu'*, *qui pêt'*  
qui prend son cul      pour une trompètt'

Ce groupe rimique (par *pêt'* = *trompêt'*) de deux “vers” inclut un vers qui est à son tour un groupe rimique (par *champêt'* = *pêt'*), lequel à son tour inclut un hémistiche qui est un groupe contre-rimique par le contraste signalé en gras. L'hémistiche-groupe contre-rimique *qui pèse ou qui pose* peut se rattacher à cette tradition et par là, avec les autres groupes rimiques vers ou sous-vers de l'*Art poétique* verlainien, dans la vaste tradition orale qui accueille, bien plus libéralement que la tradition littéraire, et de telles contre-rimes, et de telles inclusions.

Il y a donc ici plus qu'une simple équivalence d'attaque consonantique ou *allitération* entre *pèse* et *pose*, mais l'allitération impliquée dans cette contre-rime pourrait appartenir à une série allitérative courant d'un vers à l'autre, d'hémistiche en hémistiche, et qui la souligne : *préfère l'Impair* (vers 2), *Plus vague et plus* (vers 3), *qui pèse ou qui pose* (vers 4), série déclenchée par l'hémistiche conclusif du premier module avec la notion d'*Impair* (potentiellement génératrice de cette série) et couronnée par la contre-rime finale<sup>17</sup>.

Déjà deux ans plus tôt dans :

<sup>15</sup> La forme *catatonique* comprend tous les phonèmes à partir de la *tonique* de l'expression.

<sup>16</sup> Il est fréquent que le contraste contre-rimique se réduise à la tonique (dernière voyelle masculine), auquel cas on peut parler de *contre-rime tonique*, comme, plus récemment, dans *Gainsbourg / Gainsbarr(e)* ; l'appartenance des consonnes posttoniques au fond équivalent du contraste fait mieux ressortir celui-ci (sur ce problème, v. Cornulier (2005b)). C'est le cas pour *qui pès(e) > qui pose* (indépendamment de l'approximation ou du contraste en ce qui concerne la posttonique).

<sup>17</sup> Le domaine de l'*allitération* en français n'est pas aisé à définir exactement (et peut-être est-il flou) ; il semble concerner préférentiellement des attaques syllabiques de mots (ou de signe, ou d'expression...), ou de voyelle ou syllabe tonique. Dans *Impair*, la consonne d'attaque de la syllabe *pair* peut être pertinente pour l'allitération parce que c'est l'attaque du radical *pair* (nié par le préfixe) et parce que c'est la syllabe tonique du mot (et, complémentairement, parce que c'est la première consonne du mot).

Il **pleure** dans mon **cœur**  
Comme il **pleut** sur la ville

l'allitération (soulignée par comparaison, construction et position) de *pleure* à *pleut* établissait un contraste rimique *pleure* > *pleut* d'autant plus évident que *pleure* avait auparavant rimé avec *cœur*. Dans des vers datés de septembre 1878, dans une période où il souhaite reprendre la vie conjugale, Verlaine contre-rime à nouveau sur le même verbe *pleurer* :

Écoutez la chanson bien **douce**  
Qui ne **pleure** que pour vous **plaire**.  
(...)  
Écoutez la chanson **légère**.  
(...)  
Écoutez la chanson bien **sage** !

Ce qui ici *pleure* pour *plaire* est présenté comme une *chanson*. A cette contre-rime (tonique), où on ne remarque souvent que l'allitération qui la soutient, s'associe dans le même texte, pour caractériser la même *chanson*, une contre-répétition (contraste verbal sur fond de répétition) : *Écoutez la chanson bien douce* > *légère* > *bien sage*. Cette contre-répétition boucle deux fois de suite cette chanson en trois strophes, puisqu'elle revient à la fin de la seconde strophe, puis de la dernière, comme une répétition dans un rondeau.

Dans *Tournez, tournez, bons chevaux de bois* (cité ici d'après le manuscrit de 1872 reproduit dans Murphy 2003: 122-123) le 4-5-voyelles rimé en (ab ba) est associé à des contre-répétitions (*tournez au son des hautbois* > *du piston vainqueur* > *joyeux des tambours*), avec effets de bouclage verbal (associé aux tours) et évocation musicale (instruments de musique), le tout pour une musique plutôt populaire. Il n'est pas inintéressant que, par l'intermédiaire de ce texte, l'*Art poétique* à la musique insaisissable tant vantée soit associé au *piston* et aux *tambours* d'un *cirque bête*.

L'ensemble de ces répétitions tend à confirmer l'affinité de la contre-rime pour le style métrique de chant. Cet apparemment contextuel est moins évident dans ce premier tercet d'un sonnet des *Amies* publiées dès 1867 (une fille répond, pâmée, à celle qui la caresse)<sup>18</sup> :

“ Elle a, ta **chair**, le **charme sombre**  
Des maturités estivales, –  
Elle en a l'**ambre**, elle en a l'**ombre** ;

Le vers 3 rime au vers 1 en rime inclusive par *sombre* = *ombre* ; dans le vers même, *ombre* est en contre-équivalence rimique et verbale à *ambre* (mots catatoniques), et déjà le vers 1 incluait un contraste sur fond d'allitération entre *chair* et *charme*. Ce sonnet présente peu de caractéristiques de style de chant, mais, tout de même, les deux 8-voyelles cités se prêtent manifestement à une sous-mesure 4-4 particulièrement fréquente en style métrique de chant.

La surabondance rimique – et contre-rimique – de l'*Art poétique* n'est donc pas simplement une caricature de la rime (littéraire), c'est un rattachement à une tradition

---

<sup>18</sup> Je cite ces vers d'après leur republication dans *Parallèlement* (édition Robichez, 1995 : 442).

populaire différente, et comme une bonne aventure (métrique) au-delà du reste *littérature*. Pourtant, tout en narguant la « sage » rime littéraire, l'*Art poétique* est impeccablement conforme aux conventions de la Fiction graphique, tant pour le mètre que pour la rime, et reste conforme à l'Alternance des cadences masculines et féminines, non seulement à l'intérieur des stances, mais à leurs frontières, alors que s'il s'agissait de paroles de chant on s'attendrait plutôt à ce qu'elles soient toutes cadencées de la même manière, que ce soit en *fmmf* comme la première ou en *mffm* comme la seconde.

Benoît de Cornulier  
Centre d'Etudes Métriques / LLING

#### RÉFÉRENCES

- Aroui, Jean-Louis, 2003, “Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIX<sup>e</sup> siècle”, dans Aroui, éd., *Le Sens et la mesure*, Champion, p. 415-440.
- Billy, Dominique, 2000, “La rime androgyne. D'une métaphore métrique chez Verlaine”, dans M. Murat, *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, p. 297-347.
- Borel, Jacques, 1992, édition des *Œuvres poétiques complètes* de Verlaine, Gallimard.
- Chevrier, Alain, 1996, *Le Sexe des rimes*, Belles Lettres, Paris.
- Cornulier (de), Benoît,  
2005a, “Rime et contrerime en traditions orale et littéraire”, dans Michel Murat et Jacqueline Dangel, éd., *Poétique de la rime*, Champion, p. 125-178.  
2005b, “Gainsbourg et Gainsbarre, Renaud et Renard, contre-rimes vocaliques”, dans Injoo Choi-Jonin, Myriam Bras, Anne Dagnac et Magali Rouquier, éd., *Questions de classification en linguistique : méthodes et descriptions*, collection “Sciences de la communication”, Peter Lang, Berne, Suisse, p. 127-132.  
à par. “La pensée rythmique de Verlaine”, dans un numéro de la revue *Europe* dirigé par Steve Murphy.
- Grimaud, Michel, 1979-1980, ““Art poétique” de Verlaine, ou de la rhétorique du double-jeu”, dans *Romance Notes*, XX:2, hiver 1979-1980, p. 195-201.
- Guiraud, Pierre, 1953, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Klincksieck, Paris.
- Steve Murphy, 2003, édition de *Romances sans paroles*, Champion.
- Robichez, Jacques, édition d'*Œuvres poétiques* de Verlaine, Garnier.