

Version mise à jour (pour mise en ligne 2017) d'une étude publiée par André Guyaux dans  
*Les premiers recueils de Verlaine, Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, PUPS,  
Université de Paris-Sorbonne, 2007, pp. 55-68

## Aspects de la versification de Verlaine dans les *Fêtes galantes*

Résumé. – Étude de divers aspects de la métrique des *Fêtes galantes* : Conformité à la Langue des vers et à la Fiction graphique, répertoire des mètres, formes globales de poème et formes strophiques, cadences masculines ou féminines, répétitions.

Dès ses *Poèmes saturniens*, Verlaine<sup>1</sup> se présentait comme un poète à la métrique forte et régulière, mais travaillée avec originalité, avec des discordances remarquables dans les vers à mètre composé et, par endroits, des irrégularités, ou plutôt des particularités originales, souvent liées à des répétitions avec variations. Ainsi, dans plusieurs poèmes, la versification était travaillée au moyen d'un style à rallonges tendant parfois à dépasser ou brouiller les limites entre frontières de groupes de vers. La *langue des vers* (diérèses, emploi d'*e* instable...) cependant restait scrupuleusement observée, y compris au niveau graphique (contre l'hiatus métrique et à la rime).<sup>2</sup>

### *Langue des vers, graphie et répertoire des mètres*

L'auteur plus mûr des *Fêtes galantes* reste tout aussi scrupuleux à l'égard de la langue et de la graphie traditionnelles de la poésie littéraire, sans le moindre hiatus métrique, la moindre licence graphique à la rime<sup>3</sup>. Le répertoire des mètres reste classique, même étroitement littéraire, puisqu'on y trouve en mètres de base, comme mètres composés, uniquement le 6+6 et le 4+6, et des mètres simples de longueur égale ou inférieure à 8 (il n'y a plus de

---

<sup>1</sup> V. Cornulier 2007. La pagination des œuvres de Verlaine renvoie ici à l'édition Poésie/Gallimard citée en bibliographie. – Dans l'édition de la version originale (2007) de la présente étude, dans les schémas du type "(aab, ccb)", où chaque virgule note que le tercet dont elle suit la formule est formaté séparément, la seconde virgule a été supprimée par erreur.

<sup>2</sup> Jacques Robichez (1995) signale, comme présente dans toutes les éditions, la rime "profonds = fond" dans l'*Épilogue* des *Poèmes saturniens* (irrégularité à l'égard de la convention des graphies de consonne finales spécialement dans le cas singulier/pluriel). Qu'elle soit (comme l'observe Robichez) aisément corrigible – "L'Égérie aux regards lumineux et profonds" > "au regard lumineux et profond", où le singulier peut même paraître sémantiquement préférable au pluriel) – pourrait s'apparenter au fait que Baudelaire avait aussi laissé dans les *Fleurs du mal* une rime de "sans effort" à "corps" pourtant corrigible sans trop gros... efforts.

<sup>3</sup> Dans « demie-nue, en quête » par exemple (dans *Fantoches*, p. 109), l'hiatus réel est régulier grâce à la fiction traditionnelle en poésie littéraire selon laquelle une voyelle a été dûment élidée devant le mot jonctif « en », à savoir l'*e* instable final de « nue-e » : tel est l'usage classique. Trois vers plus loin, « à tue-têt(e) » peut compter pour deux voyelles (anatoniques) à la faveur d'une *licence* traditionnelle concernant l'intérieur du mot après voyelle, licence d'autant moins rare que le style est peu sérieux.

5+5 comme dans les *Poèmes saturniens*), et que la Contrainte de discrimination<sup>4</sup> est respectée sans exception : les seules combinaisons polymétriques, toujours simplement bimétriques, placent le mètre 4 en contraste avec le mètre de base 6 en clausule de strophes dans *A Clymène* (6.6.6.4) et le mètre 2 en contraste avec la base 5 en clausule de modules dans *Colombine*.

Certes, le schéma 5.5.2 5.5.2 de ce dernier poème présente des mesures très brèves, mais le 5-voyelles, d'un style métrique de chant, convient à un petit monde qui « chante / Et [qui] danse »<sup>5</sup>, et même la petitesse du 5 et surtout du 2 ne disconvient pas à des personnes présentées comme des enfants, dans un esprit de légèreté. Sur ce fond ressort d'autant mieux la relative gravité de la conclusion adressée aux « Fatidique cours / Des astres ». La brièveté des vers permet une fois de plus à Verlaine de renforcer le contraste entre les vers et strophes brefs et la phrase qui les enveloppe avec ampleur. Dans le détail du texte, cet effet peut aussi bien convenir, d'entrée, à celui qui « d'un saut / De puce / Franchit le buisson » (mimétique du franchissement et de la petitesse : franchissement non seulement de l'entrevers, mais de l'entre-modules) que, à la fin, à l'entraînement inexorable du « Fatidique cours / Des astres. ». Verlaine n'était pas le premier à faire un tel usage un peu fantaisiste, mais régulier, de la métrique.

### *Mètres composés*

A l'égard du mètre composé – terrain de prédilection pour les exercices de liberté métrique à cette époque –, Verlaine ne s'aventure guère au-delà de ce qu'il a risqué dans les *Poèmes saturniens*. Certes, la curieuse (et aujourd'hui célèbre) irrégularité de l'alexandrin « Et la tigresse épouvantable d'Hyrkanie » est en effet remarquable à l'époque, puisqu'aucune frontière même de morphème ne passe entre les voyelles 6 et 7, discordance mimétiquement épouvantable (même si d'autre part le rythme 4-4-4 de ce vers consonne au rythme 4-4 de ses voisins) ; le vers des *Poèmes saturniens* « Qui mélancoliquement coule auprès » dans *Le Rossignol* (!) était peut-être d'une irrégularité comparable, mais le mètre qui y était malmené n'était pas le grand vers (6+6), mais simplement ce rythme de rossignol (5+5).

Quant aux enfilades de vers à césure 6-6 entravée avec attraction ternaire comme dans *A une femme* dans les *Poèmes saturniens*, on n'en retrouve plus vraiment dans les *Fêtes galantes*.

On peut observer une certaine continuité d'un recueil à l'autre dans le travail rythmique du 4+6. A cet égard, l'ambigu et inquiétant *Clair de lune* et le noir et pessimiste *Colloque sentimental* se répondent aussi bien métriquement que sémantiquement de l'ouverture du recueil à son finale, après les fêtes. A l'entrée, les personnages semblent douter

Et leur bonheur + se mêle au clair de lune,

[saut de strophe]

Au calme clair + de lune = triste et beau,

Par glissement métrique, le « clair de lune », bien calé à la rime conclusive de l'avant-dernier quatrain, reparait en porte-à-faux à la césure du vers suivant, sans annuler sans doute, compte tenu de la pression métrique de l'époque, la césure 4+6 ainsi entravée, mais tout de même en favorisant, en contrepoint, le rythme compensatoire 6=4 (où le symbole « = » signale le traitement rythmique continu qui permet à « triste et beau » de

<sup>4</sup> Le mélange de mesures dont les longueurs diffèrent seulement d'une voyelle est d'autant plus évité qu'elles sont proches de la longueur maximale 8 (Contrainte de discrimination rythmique).

<sup>5</sup> Les vers très courts sont particulièrement fréquents dans les ballets et airs à danser dans l'opéra classique.

sonner comme un 4-voelles, par *récupération* de la valeur rythmique de l'e féminin de « lune »<sup>6</sup>). Cet effet rythmique était sans doute plutôt de l'ordre de la complexité et de l'ambiguïté, en accord avec une atmosphère incertaine. A cet effet subtil répond, à l'autre bout du recueil, l'effet brutal de rupture de la réponse dans :

- Te souvient-il de notre extase ancienne ?
- Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne ?

Ici, il y a glissement de la locution verbale du souvenir (pouvant évoquer le « t'en souvient-il » du *Lac* de Lamartine), mais elle est aussi bien calée métriquement à l'arrivée qu'au départ, et c'est la formule contestatrice « Pourquoi voulez-vous » qui barre la continuité périodique pure en 4+6 ; elle la barre d'autant mieux qu'un traitement rythmique 6-4 se propose avec évidence, détachant le souvenir nié (« qu'il m'en souviennne »)<sup>7</sup>. Le procédé métrique, à l'échelle du vers isolé, n'a rien de subtil, mais à l'échelle du recueil, le montage est assez sophistiqué. (Ce n'est peut-être pas la seule manière dont ces deux poèmes rythmiquement se répondent).

Le glissement métrique, avec éventuellement *calage* et *décalage métriques* (v. Cornulier 2007), apparaît parfois à l'échelle de la suite de vers, comme dans « pour mainte / Cruelle fait maint vers tendre » (dans *Mandoline*), où l'expression < maint(e) + Substantif > apparaît d'abord en porte-à-faux et reparaît bien calée à la rime de quatrain ; même combinaison, avec parallélisme à défaut de répétition, dans « une suite / Mauvaise à ces instants sereins » pour < Substantif (temporel) + Adjectif (évaluatif) >. Voici encore, dans *En patinant* (p. 106) : « nos / Parieurs tremblent pour leur bourse », où le groupe nominal < Possessif + Substantif >, après avoir chevauché l'entrevers, vient se caler à la rime de module. Ou, quelques vers auparavant : « que le cœur / Chôme et que même l'esprit vaque », où le < Groupe nominal + Verbe > d'abord décalé vient se caler à la rime de strophe, et ainsi rimer à une « aphrodisiaque / Effluve » en porte-à faux à la frontière initiale du même module. On peut multiplier ces exemples, qui finissent par caractériser globalement un ton (métrique) plutôt libre et enjoué que sérieux, et qui n'ont pas forcément chacun une motivation stylistique aisément identifiable.

### *Modules, groupes et strophes*

Rappel de définitions<sup>8</sup> : dans la poésie littéraire traditionnelle, les vers s'organisaient généralement, par la rime, en une succession de ce qu'on peut appeler des *groupes*

<sup>6</sup> Malgré l'apparence (pour une analyse « intellectuelle »), en de tels cas, il ne s'agit pas d'un enjambement et la notion de *césure enjambée* est trompeuse.

<sup>7</sup> De même, on lit dans *Les Uns et les autres*, brève comédie publiée plus tard dans *Jadis et naguère* mais signée de septembre 1871 sur un manuscrit de la Bibliothèque Doucet, et dont les personnages évoquent ceux des *Fêtes galantes*, dans cette répartie de Myrtil à Rosalinde :

Parlez-moi. – De quoi voulez-vous donc que je cause ?  
Du passé ? Cela vous ennuerait, et pour cause.

C'est encore le « voulez-vous donc » contestataire de la même chose qui entrave simultanément le mètre 6+6 et une coupe 8<sup>e</sup> compensatoire.

<sup>8</sup> Le recours à une telle notion de groupe rimique permet ne pas mélanger, comme on risque de le faire en essayant de définir à priori une notion de strophe, l'analyse de l'organisation interne des suites de vers et l'analyse de leur combinatoire externe. Or la notion de strophe implique généralement une caractéristique externe telle que la récurrence périodique. – Sous l'étiquette arbitraire de *classique*, je fais allusion aux propriétés dominantes de la poésie traditionnelle de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à la fin du Second Empire (repères tout à fait approximatifs).

(d'équivalence) rimique. Un groupe rimique *classique* est généralement composé de deux sous-groupes, *modules*, d'un ou plusieurs vers chacun, réunis par équivalence de rime de la manière suivante : le dernier vers du premier module rime avec le dernier du second, ou avec son avant-dernier, auquel cas le groupe peut être dit *inverti*. Ainsi chaque quatrain du *Clair de lune* est un groupe rimique (classique) : le premier module, un distique, rime par son dernier vers (par « bergamasques ») avec le second par son dernier vers (« fantasques »). On peut convenir de dire que, revenant périodiquement, ce quatrain fonctionne comme *strophe*, et que les trois strophes, graphiquement individualisées et dotées d'une certaine autonomie sémantique, fonctionnent comme *stances* (terme qui servait encore au XIX<sup>e</sup> siècle). La *Lettre* (p. 115) est une suite de groupes rimiques de modules d'un seul vers chacun, donc rimés en (aa) ; j'appelle donc *strophes* ces derniers groupes périodiques ; mais je ne les appelle pas *stances*, parce qu'ils sont traités en continuité graphique (et le sens enjambe assez librement de l'un à l'autre)<sup>9</sup>.

### *Formes globales périodiques et non périodiques*

#### **Présence du sonnet absent.**

Alors que les *Poèmes saturniens* comportaient à peu près deux tiers de suites périodiques de strophes et un tiers de sonnets, dans les *Fêtes galantes*, les sonnets brillent par leur absence, non sans rapport, peut-être, avec l'atmosphère dix-huitiémiste du recueil. Du sonnet absent pourraient pourtant dériver quelques formes peut-être apparentées :

On pourrait aussi considérer que l'absence de sonnets – formes globales brèves – est compensée dans les *Fêtes galantes* par la proportion non négligeable de pièces périodiques (ou à peu près) mais brèves, et que leur brièveté permet d'apparenter à des formes globales codifiées (comme sont les formes dites *fixes*). Pour qu'une suite d'éventuelles strophes soit périodique, il faut qu'il y en ait au moins deux ; ce nombre limite est rare dans certains recueils de poésie lyrique, et on le comprend, si on considère qu'une suite de deux quatrains (par exemples) est analogue à une strophe composée de deux groupes rimiques : c'est *une paire* de quatrains, un deux-quatrains pourrait-on dire, forme unique et non périodique s'il ne lui succède pas au moins un second deux-quatrains. Le nombre trois, moins rare, est encore évidemment distinct, reconnaissable même au coup d'œil, et le trois-quatrains, ou plus généralement le trois-strophes, s'apparente volontiers, comme le deux-strophes, au style métrique de chant. Or quatre poèmes des *Fêtes galantes* sont des trois-quatrains (*Clair de lune*, *Sur l'herbe*, *Dans la grotte*, *Les Ingénus*).

À s'en tenir à ces dernières formes, l'absence de la forme sonnet serait simplement compensée par d'autres formes globales brèves. Mais trois poèmes, *Pantomime*, *Fantoches* et *Cythère* sont des 4-tercets (4-modules) et des 2-sixains (2-groupes-rimiques) dont le dernier, *Cythère*, est clairement constitué en paire de sixains eux-même paires de tercets par inversion (superficielle) du schéma rimique d'une paire à l'autre : (aab, ccb, dee, dff)<sup>10</sup>, soit un (aab, ccb,) puis un (abb, acc,), chacune de ces deux formes de sixain étant attestée à l'époque<sup>11</sup>. Ces quatrains de tercets peuvent donc apparaître comme des sixains de sonnet

---

<sup>9</sup> J'appelle donc parfois *stances*, comme les métriciens du XIX<sup>e</sup> siècle, ce que ceux du XX<sup>e</sup> nomment plutôt *strophes*.

<sup>10</sup> À l'intérieur de ces formules rimiques, une virgule indique que le groupe auquel elle est adjointe est typographiquement démarqué.

<sup>11</sup> Verlaine avait déjà géminé le sixain en (abb, acc, dde, ffe) en alexandrins masculins dans *Un Dalbia* dans les *Poèmes saturniens* (dont le premier sonnet, rythmé en 5-5v, strophiquement inversé (TTQQ), avait un sixain

gémérés (comme les quatrains sont eux-mêmes gémérés dans un sonnet régulier). On pourrait même peut-être joindre à ces trois cas le quadruplet de tercets enchaînés en *terce rime* dans *Les Coquillages*, rimés en (*aba, bcb, cdc, ede, d,*), où le dernier vers, comme ajouté à la chaîne de tercets, est nécessaire pour stopper la suite rimique en la saturant, mais où chaque paire de tercets peut s'apparenter à un sixain (*aba, bab,*), forme attestée en fin de sonnet<sup>12</sup>. Ainsi ces formes pourraient paraître dériver du sixain de sonnet.

Le huitain de sonnet est clairement représenté dans *Le Faune* (p. 112), paire de quatrains unissonnants en (*abab, abab,*) sans que l'unissonnance y résulte de la moindre répétition. Cette forme globale, tout à fait exceptionnelle, prend sens dans l'hypothèse d'une décomposition de la forme sonnet en deux formes de poème, 2-tercets (géméré dans quelques poèmes) et 2-quatrains (dans le *Faune*).

On pourrait s'amuser à commenter la forme du *Faune* – 2-quatrains<sup>13</sup> de sonnet sans son 2-tercets – par ces mots de *L'Amour par terre* dans le même recueil: "c'est triste de voir debout le piédestal / Tout seul" même si le faune "de terre cuite" ne peut être l'Amour de "marbre". En tout cas le faune riant "présag[e]" une "suite" (mauvaise) aux instants présents, laquelle suite n'apparaît pas dans le poème; non sans analogie peut-être avec l'incomplétude formelle du 2-quatrains de sonnet.

Dans un tel contexte, l'exception surprenante de *L'Allée* (p. 100) – seul poème dans les *Fêtes galantes*, et même dans l'ensemble des recueils publiés par Verlaine avant les années 90, en rimes irrégulièrement disposées – fait sens moyennant l'interprétation d'Aroui (2006)<sup>14</sup> suivant laquelle ces quatorze alexandrins imprimés en continuité comme des "vers mêlés" se conforment en fait, mais exactement en sens inverse, à la séquence rimique d'un sonnet à quatrain et sixains indépendamment rimés en *abab cddc* et *aab aba*<sup>15</sup>.

### **Autres formes globales.**

*Les Indolents* (p. 117) se présentent comme une suite de six stances (nombre non distinctement repérable, tant à la lecture qu'au premier coup d'œil), mais chacune de ces stances est constituée d'un module, tercet de type (*aab,*), et la rime réunit ces tercets en trois groupes rimiques classiques, sixains (*aab, ccb,*), qui correspondent plausiblement à une organisation sémantique: un sixain dont chaque tercet est une paire de réparties (propos-réponse), puis un sixain qui est une paire de réparties-tercets, puis un sixain narratif. Soit: un triplet concordant de groupes rimiques. Hugo avait déjà traité les modules d' (*aab ccb*) comme des stances dans un poème où la petitesse de la stance ainsi obtenue convenait peut-être à celle de l'enfance (*Aux Feuillantines*). Y a-t-il une valeur iconique du même ordre dans plusieurs poèmes des *Fêtes galantes*, dont les personnages sont présentés sur un ton qui tend plutôt à les minorer? Remarquons seulement que la notation interjective du rire « Hi! hi! hi! », commune au XVIII<sup>e</sup> siècle (Molière), est plutôt, je crois, de style enfantin au XIX<sup>e</sup>.

---

en *abb, acc*, en sorte que ce schéma de paire de tercets semble bien s'y présenter (du moins à un examen superficiel de la séquence de rimes) comme un sixain inversé de sonnet inversé.

<sup>12</sup> Par exemple dans les *Fleurs du Mal* (vérifier).

<sup>13</sup> Les « tambourins » de la rime conclusive ne dissonnent pas dans ce (très simple) style métrique de chant.

<sup>14</sup> Robichez (1995: 554) cite Pierre Martino (1924: 172) comme ayant cru le premier déceler dans "L'Allée" un sonnet "artificieusement truqué" et "comme masqué" (en rapport avec le fait que la dame est "Fardée et peinte comme au temps des bergeries"?), mais considère que ce poème n'a du sonnet que le "total quatorze vers", ce qui en effet ne constituerait pas une parenté significative. Jean-Louis Aroui (1996, 2006) fournit de meilleurs arguments en faveur de l'hypothèse de dérivation; soulignons seulement ici le fait que *L'Allée* se divise naturellement, tant selon la rime que le sens, en un sixain suivi de deux quatrains. – Les vers mêlés rappellent-ils le style galant du XVIII<sup>e</sup> siècle?

<sup>15</sup> D'où au total la séquence rimique *abab cddc eef efe*. Formule peu commune, mais non aberrante à cette époque.

Les tercets modules appariés en groupes rimiques classiques (aab, ccb),<sup>16</sup> fonctionnent comme stances dans trois autres poèmes des *Fêtes galantes*. L'effet de brièveté est renforcé dans *Pantomime* (p. 98) et *Fantoche* (p. 109) où les quatre tercets ne forment que deux groupes rimiques pour un petit groupe de personnages présentés presque comme des marionnettes, en modules et groupes masculins dans le premier poème, féminins dans le second (peut-être en rapport avec le cri « langoureux » du rossignol en « détresse »). La composition sémantique est plus ou moins nettement rythmée par la structure en paire de paires de groupes rimiques ; dans *Pantomime*, un enchaînement sémantique réunit les deux derniers quatrains (Arlequin combine d'enlever Colombine —> Colombine rêve...) ; les deux premiers quatrains mettent en contraste initial, en groupe nominal libre (devant virgule), un personnage masculin pratique (Pierrot) et une jeune sentimentale (Cassandre) ; ainsi, à l'initiale du quatrième quatrain, « Colombine », représentant, la paire conclusive de quatrains, ne correspond pas seulement à Arlequin, mais au couple précédent ; de même *Fantoche* se compose comme une paire de paires de quatrains : « Cependant » met en parallèle le « docteur » du second quatrain avec Scaramouche et Pulcinella ; le sens, par enjambement d'un tercet-stance à l'autre, réunit les deux derniers quatrains, mis en correspondance avec les précédents par un simple « Lors ».

Même forme globale avec avec une variante métrique curieuse dans *Cythère* (p. 110)<sup>17</sup> : ce poème aussi est formé de quatre modules tercets regroupés en deux groupes rimiques, mais seul le premier est de type classique (aab, ccb) ; les modules du second, rimés en (abb, acc), sont réunis par leur rime initiale, ni dernière, ni avant-dernière (forme non « classique »). Ils peuvent apparaître, à une analyse purement théorique (en un sens pauvre de ce mot), comme obtenus par inversion du schéma rimique linéaire : aab —> baa (autrement écrit : abb). Je ne crois pas à la réalité rythmique (mentale) d'une telle inversion, mais elle pouvait être dans l'intention consciente de Verlaine : dans les sonnets, au XIX<sup>e</sup>, le sixain classique en (aab, ccb) avait parfois été remplacé par la forme (abb, acc) ; un indice tendant ici à confirmer cette intention est l'enchaînement rimique réalisé du premier groupe au second, dont la rime initiale est la conclusive du précédent (« mis, promis ») : elle apparaît ainsi en position pivot comme dans une structure qui se veut en miroir. Faut-il y voir une correspondance rythmique, voulue sinon réelle, avec la spécularité de la gymnastique de couple en pavillon ? cette interprétation est bien incertaine (et c'est tout ce que j'ai trouvé...), mais la recherche métrique, presque bizarre, est manifeste, et peut renforcer l'effet de forme close et brève. La concordance sémantique avec la structure en paire de groupes est discrète : le premier groupe rimique exprime un site où s'aimer et le second l'amour avec un grand « A », très physique tout de même.

Compte tenu de la brièveté de l'effectif des *Fêtes galantes* en poèmes, tout ceci semble témoigner d'une recherche métrique sur les formes brèves (et leurs composants brefs, notamment le tercet) et leurs variations possibles, dans le cadre toutefois d'une forte métrique. En témoignent encore, quant au tercet, *En Bateau* (p. 111), dont les stances rimées en (aaa) sont des triplets de modules simples et *Les Coquillages* (p. 104), où chaque tercet, rimé en (aba), est un module classique inversé (à rime avant-dernière) ; mais, contrairement à la tradition française classique, le premier module est lui-même inversé, et les modules ne sont pas groupés en paires (groupes rimiques), mais enchaînés en une chaîne potentiellement indéfinie de modules – simplement stoppée (comme on dit en couture) par

<sup>16</sup> Une virgule note ici la démarcation graphique de chaque module.

<sup>17</sup> Dans *Un Dahlia* (dans les *Poèmes saturniens*), on observait la même chose en ordre inverse, dans des alexandrins uniformément masculins.

un vers unique, monostiche valorisé en variation finale<sup>18</sup>. Si cette métrique n'est pas conforme aux principes de la tradition littéraire française, elle possède tout de même un modèle européen reconnu à partir de la *Divine Comédie* (chaînes de tercets en *terza rima* ou *terce rime*) et assez souvent imité dans la poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Verlaine l'avait déjà pratiquée dans *La Mort de Philippe II* (dans les *Poèmes saturniens*). S'agit-il seulement de faire encore une variation sur la forme : tercet stancé ? Le modèle de la *Divine Comédie* était encore culturellement prégnant, et par lui cette forme convenait sans doute particulièrement à l'expression du Destin et d'une grandeur sacrée. L'extrême brièveté du poème jure ici avec la longueur et majesté habituelle de la chaîne de tercets, mieux observée dans *La Mort de Philippe II* ; mais il ne s'agit plus du destin de l'âme humaine, mais du trouble devant l'objet sexe féminin singularisé (« Un, entre autres... ») dans le monostiche (« un » seul vers) qui arrête la chaîne : le contre-emploi métrique est provocant<sup>20</sup>. Il suggère que, si l'auteur a exprimé dans le recueil précédent la grandeur d'un roi terrible dont l'âme monte enfin dans les cieux « à la droite du Père », ce n'est pas sans un rapport contrastif sarcastique avec sa fin répugnante où « les vers se mêlèrent aux poux ». Dans les deux cas, l'emploi qui en est fait retourne la valeur sacrée de la forme.

### *Le style énumératif*

Un style, disons *énumératif*, métriquement articulé avec composition parfois quasi géométrique, particulièrement important dans la tradition orale populaire et enfantine, est largement présent dans les *Fêtes galantes*. Il s'applique principalement aux personnages mêmes de ces fêtes, de manière analogue, en cela, à ceux d'une comédie telle que sera *Les uns et les autres*, du même auteur (publiée dans *Jadis et naguère*, mais connue par un manuscrit daté de 1871<sup>21</sup>). Des personnages se succèdent dès la *Pantomime* (p. 98), Pierrot, Cassandre, Arlequin, Colombine, chacun figurant dans le cadre de son tercet. On a aperçu la composition de leur succession dans *Fantoches* (p. 109). Dans *En Bateau* (p. 111), chaque tercet à son tour est occupé par : le pilote, moi, le chevalier avec Chloris, l'abbé avec Églé plus le vicomte, et finalement la lune avec une vue d'ensemble.

Ils se succèdent par leurs propos comme dans le texte d'une pièce de théâtre dans *Sur l'Herbe* (p. 99) sans correspondance métrique remarquable, et, avec un cadrage métrique plus régulier, dans *Les Indolents* et dans une partie du *Colloque sentimental*.

Dans *Cortège* (p. 104), deux (disons) personnages, un singe et un négriillon, sont présentés dans les premier et second quatrains respectivement, comme précédant et suivant la dame à qui ils font « cortège » (notion qui ne disconvient pas à une énumération même minimale) ; puis leur curiosité érotique est décrite dans les deux quatrains suivants, respectivement ; le tout formant une paire de paires de quatrains bien carrée dans son rythme. La femme n'apparaît que par pronominalisation dans la première paire de quatrains (« elle », « sa [...] robe ») et n'est nommée, comme « la dame », que dans la seconde paire de quatrains où elle est objet de désirs. Dans le quatrain supplémentaire et conclusif, « Elle » (peut-être pronom clitique, mais possiblement pronom autonome contrastif) est dite peu sensible à l'intérêt

<sup>18</sup> On peut parler de chaîne stoppée dans une tradition où la saturation rimique au niveau des vers est constante ; sans cela, le dernier tercet contiendrait un vers blanc.

<sup>19</sup> Par exemple dans le *Prologue* du *Reliquaire* de Coppée (1866).

<sup>20</sup> *Les Coquillages*, 9<sup>e</sup> poème du recueil, répondent peut-être à *Dans la grotte*, 6<sup>e</sup> poème, comme si le brameur ridicule qui simulait le changement au suicide dans le premier poème pouvait se vanter dans le second d'avoir réussi son coup.

<sup>21</sup> Manuscrit du fonds de la Bibliothèque Doucet, aujourd'hui intégrée à l'Institut National d'Histoire de l'Art.

(dit « suffrage ») de « ses animaux familiers » ; le substantif « animaux » réunit l'animal et le négrillon ; l'adjectif assez ambigu « familiers », pouvant caractériser des animaux de compagnie et des personnes qui ont de la familiarité, les rassemble avec ironie ; il rime bien à propos avec les « escaliers » dont la pente favorise une certaine familiarité du regard pour le singe qui, d'en haut, regarde dans le corsage et le négrillon qui, d'en bas, lorgne sous la robe. Cette double direction érotique motive précisément la séquence binaire de quatrains. D'une certaine manière, ce « quintil » de quatrains est analogue aux quintils (de vers) formés d'un quatrain paire de distiques et d'un augment d'un vers (comme dans les *Fleurs du mal* et chez Verlaine lui-même). La composition d'une simplicité géométrique ici domine l'énumération, toutes deux clairement affichées aux initiales de strophe: « Un singe... Tandis qu'un négrillon... Le singe... Le négrillon... Elle... ».

A l'inverse de l'animalisation d'un petit humain dans *Cortège*, dans *Les Coquillages*, trois personnages sont psychologiquement personnalisés, tercet par tercet, avant que le dernier, singularisé, ne soit supposé suggérer une partie troublante du corps.

Le style énumératif est encore présent d'une autre manière et sans incidence métrique particulière dans *En patinant* où la relation d'un amour est rythmée par la succession des quatre saisons.

### *Particularités de cadences*

La cadence, masculine ou féminine, des vers est toujours régulière au moins en ce sens qu'elle est toujours réglée, même si elle s'écarte parfois de la règle de stricte alternance assez scrupuleusement suivie à cette époque en poésie littéraire. Le style métrique de chant autorisait parfois certaines particularités, comme la non-alternance aux frontières de strophes quand l'alternance aurait empêché les strophes d'être de cadence uniforme. Les exceptions, ou plutôt particularités, se trouvent simplement dans *Mandoline* (p. 113), dont tous les vers sont féminins, *En sourdine* (p. 121) dont tous les vers sont masculins, et *L'Amour par terre* (p. 120) dont les vers sont de cadence uniforme à l'intérieur de chaque strophe, mais alternent de strophe en strophe. Peut-on rapprocher l'uniformité de cadence dans *Mandoline* et *En sourdine* de leur rapport sémantique avec la musique (le second se termine par l'annonce d'un chant de rossignol) ? la présence du 7-voyelles (commun en style métrique de chant) dans ces deux seuls poèmes convergerait plutôt avec cette hypothèse. Mais quelle motivation spécifique dans *L'Amour par terre* ? Le mélange des rimes de même cadence – de même “sexe” – par paires dans chaque strophe ou groupe rimique connote-t-il l'homosexualité dans certains de ces poèmes comme c'est plus clairement le cas dans *Les Amies*, groupe de sonnets sapphiques en vers tous féminins (1867) ? On peut du moins imaginer qu'à l'échelle du recueil, ce triplet de poèmes manifeste, en ce qui concerne les cadences, une certaine recherche dans l'expérimentation et la variété des formes.

Dans les *Fêtes galantes*, l'uniformité de cadence n'est guère mise au service d'un brouillage rimique (donc d'un brouillage de groupes) : même en ce cas, les suites rimiques sont généralement bien contrastées et peuvent dessiner des contours de groupes de vers nets comme des « silhouettes » (p. 109). A peine, peut-être, peut-on signaler la finale de *Mandoline* (p. 113) avec ses consonnes [z] posttoniques uniformes (« extase, grise, jase, brise », où tout de même les voyelles toniques [a] et [i] sont bien contrastées). Dans cette atmosphère générale peut se remarquer la finale de *Sourdine* (p. 121) par « soir, tombera, désespoir, chantera », où la voyelle uniforme [a] est précédée dans l'attaque consonantique ou suivie d'un r : le contour rimique du quatrain s'estompe comme un effet final de *fading*, car c'est précisément la fin du dernier poème et la fin des fêtes avant l'épilogue rétrospectif du *Colloque sentimental* qui confirme cette impression d'annulation.



## Répétition et structure strophique

A l'égard de la structure rimique, la répétition (verbale) ne semble pas jouer un rôle aussi manifestement important que dans les *Poèmes saturniens*, ou du moins elle ne tend pas à brouiller des groupes rimiques comme ceux de *Soleils couchants* (p. 53).

L'enchaînement par répétition (verbale) est peu pratiqué, il l'est tout de même d'une manière remarquable à la fin du poème initial : dans *Clair de lune* (p. 97), le quatrain conclusif est enchaîné au précédent par « au clair de lune » (final de quatrain 2) —> « Au calme clair de lune triste et beau » (début du suivant avec variation par développement adjectival) ; on a vu que cette répétition avec glissement métrique contribuait à un effet sophistiqué d'ambivalence métrique<sup>22</sup> ; et le vers conclusif est enchaîné au précédent par « les jets d'eau » (fin de vers) —> « Les grands jets d'eau sveltes » (début du suivant avec développement adjectival parallèle au précédent : avant et après le substantif). Les glissements métriques impliqués par ces enchaînements ont-ils quelque analogie avec les mouvements évoqués (lune, eau) ?

Dans *Les indolents* (p. 117), la reconnaissance de la structure en triplet de groupes rimiques (voir plus haut) permet de reconnaître un fait de *bouclage par répétition* commun en style métrique de chant : le troisième groupe rimique, donc le poème, se termine comme son groupe initial, avec variation marquant le passage du mode reproductif au mode énonciatif normal : « Hi ! hi ! hi ! quel amant bizarre ! » (reproduction dans le poème d'un propos de personnage) —> « Hi ! hi ! hi ! les amants bizarres » (énoncé linguistique du poème, avec généralisation).

Dans *L'Amour par terre* (p. 120)<sup>23</sup>, les répétitions initiales structurent la suite de quatrains en paire de paires de quatrains : les deux premiers commencent par « Le vent de l'autre nuit a jeté bas l'Amour » avec variation par simple pronominalisation (« l'a jeté bas »). Cet abrègement permet de mettre en parallèle « L'Amour » et, en contre-rejet à l'entrevers, « Le marbre », d'un quatrain à l'autre dans la même paire. Les deux seconds quatrains sont appariés par la répétition finale de « Oh ! c'est triste », dont la phrase est chaque fois suivie d'une phrase coordonnée par « Et », mettant en parallèle, d'un quatrain à l'autre dans cette paire, moi-même (« mon rêve ») et « toi-même ». « C'est triste » enchaîne en même temps la première paire de quatrains à la seconde, initiant la dernière phrase de la première paire (« C'est triste / De voir... ») et la première phrase de la seconde paire.

Dans *A Chymène* (p. 114), la répétition de *puisque* est sémantiquement accumulative (comme dans une liste ou une énumération). Dans chaque stance, sauf la dernière, il y a un « puisque » à peu près initial de la stance (ou de son distique conclusif) ; la dernière justification en « puisque », récapitulative, déborde dans la dernière stance et ne laisse à l'espèce de proposition principale (« Ainsi soit-il ») que l'espace de la brève clausule du 4-voyelles conclusif. Ainsi la répétition oppose la dernière stance (par son vers conclusif fataliste) à la suite de toutes les autres. Le contraste dimensionnel entre l'ample, déferlante et discursive liste de justifications et la formule condensée porte à la caricature, en quelque sorte, les constructions hugoliennes à développement immense et chute minimaliste dont la *Légende des siècles* offrait plusieurs exemples, et en offre un modèle réduit à la dimension du recueil.

---

<sup>22</sup> Dans Cornulier (2007).

<sup>23</sup> La citation de ce titre en petits caractères (bas de casse) supprime malencontreusement l'ambiguïté « Amour » (personnage-statue) = « amour » (physique) dans la typographie normale de L'AMOUR PAR TERRE.

A la fin de ce mince recueil, le *Colloque sentimental* (p. 122) est une suite de (aa). A la différence des suites traditionnelles dont le mètre est l'alexandrin et dont les distiques sont traités en continuité discursive (et non en stances), le mètre est le 4+6, et les distiques sont graphiquement détachés et autonomes comme des stances. Ceci, ainsi que les répétitions, peut relever d'un style métrique de chant ; mais, le ton n'ayant rien de tel, ce traitement de ces (aa,) particuliers favorise surtout leur contraste littéraire avec les suites continues de (aa) et peut favoriser un effet de dissolution convenant au sens du recueil.

Les mots-rimes présentent les répétitions ou quasi-répétitions suivantes<sup>24</sup> :

glacé-passé / x-paroles / glacé-passé / x-x / x-x / x-x / x-x / x-paroles

Il ne s'agit pas simplement d'un peu de répétition entre les stances 1 et 3 d'une part, 2 et dernière d'autre part. Il y a, au début et à la fin, des distiques de mode énonciatif normal (c'est le poème qui dit que deux formes ont passé) et des distiques de mode *reproductif* du discours en *style direct libre* (le poète ne demande pas au lecteur s'il se souvient de leur extase ancienne). Ce dialogue est sémantiquement composée en paire de paires de distiques scandée par l'alternance de cadences (chaque paire est cadencée en *ff mm*) : dans la première paire le premier locuteur pose dans chaque distique une question d'incitation au souvenir ; dans la seconde, dans chaque distique il se souvient et s'exclame ; dans les deux paires de paires de distiques, à chaque fois, le second locuteur rejette son appel. La netteté architecturale du dialogue incite à le distinguer de son contexte et à considérer ce contexte indépendamment de cette insertion (comme l'a montré Aroui 1993: 280-282), comme dans certaines pièces de théâtre où un peu de chant ou de propos entendus de loin s'insère dans un vers ou une suite métrique sans interrompre réellement sa continuité propre<sup>25</sup>. Reste alors un quatrain de distiques :

glacé-passé / x-paroles / glacé-passé / x-paroles

La répétition croisée structure ce quatrain en paire de paires de distiques, chacune cadencée en *mm ff* (le poème est donc féminin, ce qui convient à sa tonalité, qui marque la fin donc l'ensemble du recueil): ces paires se répondent, au début du poème, par leurs distiques initiaux (glacé-passé = glacé-passé) et d'un bout à l'autre du poème par leurs distiques conclusifs (paroles-paroles). La répétition ne se cantonne pas aux mots-rimes seuls distingués ici comme essentiels. L'insertion du dialogue au milieu de la seconde paire de distiques du quatrain (de distiques) non-dialogal, tout en détachant son distique conclusif, peut contribuer à ce niveau à un effet de dissolution et d'annulation (les *Fêtes galantes* se terminent par ces paroles perdues)<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> La forme de mot « passé » correspond à un participe dans le premier cas, à un substantif dans le second, mais non sans rapport sémantique et dans un contexte qui valorise l'apparence d'une répétition.

<sup>25</sup> Il se pourrait qu'une justification complémentaire de cette non-prise en compte du quatrain dialogal dans le quatrain narratif réside dans le fait que les paroles rapportées sont elles-mêmes reléguées dans le néant (comme elles-mêmes ont relégué l'amour passé), puisque, de ces paroles qu'« on entend à peine » (distique 2), les derniers mots du poème et du recueil précisent que « la nuit seule [les] entendit » en un instant déjà passé (« tout à l'heure ») : effet d'effacement sémantique. Je dis ça, je dis rien.

<sup>26</sup> Même en comprenant que seule (seulement) la nuit entendit leurs paroles, on peut aussi comprendre que la nuit qui les entendit maintenant est seule comme le parc est «solitaire» (vers 1). Les spectres qui y «ont passé» et leurs paroles (évoquées au passé simple de la chose disparue) ont disparu du paysage que charmaient peut-être «masques et bergamasques» (début du recueil). Verlaine a pu penser à la «nuit seule» («sola sub nocte») où allaient obscurs («ibant obscuri») les spectres de Didon et Énée dans un passage

(Plusieurs années plus tard semble-t-il, Verlaine écrira la 6<sup>e</sup> “Ariette oubliée” des *Romances sans paroles*, – “O triste, triste était mon âme” – où on peut reconnaître, dans une suite de huit *aa* (de 8-voyelles) formatés en stances et imprimés en deux groupes de quatre distiques, l’architecture du *Colloque sentimental*, à cette différence près que le second quatrain de distiques succède simplement au premier sans s’insérer entre ses deux derniers éléments. Là encore le premier quatrain est narratif, le second principalement citatif, et ils reproduisent un dialogue entre deux instances séparées [dont les deux voix sont celles de “mon cœur” et de “mon âme”]).

Sémantiquement, cet épilogue semble pouvoir répondre au poème initial du recueil à plusieurs égards. Sans doute une bonne part du recueil se passe dans un parc, mais, sans y être nommé, celui-ci est assez clairement évoqué (donc présenté) dans *Clair de lune* ; dans *L’Amour par terre*, c’est « [le] parc », et maintenant « Le vieux parc solitaire et glacé ». Les deux poèmes sont rythmés en 4-6v : ce sont les seuls du recueil ; on a vu que cette correspondance favorisait un contraste entre le travail de l’ambivalence subtile dans le premier et la brutalité négative du 6+4 dans le second. Les deux poèmes sont féminins (par leurs derniers mots “marbres” et “paroles”). On peut donc peut-être mettre en contraste la simplicité traditionnelle des quatrains du premier avec les espèces de quatrains de distiques dissolus du second. Le *Colloque sentimental*, en cette position, conforte, tout compte fait, l’impression que dans les *Fêtes galantes*, sans s’écarter d’un certain ton, l’auteur essaie de déployer et illustrer les ressources stylistiques de la versification.

Benoît de Cornulier  
Laboratoire de Linguistique de Nantes  
Centre d’Études Métriques

### Références

- AROUÏ, Jean-Louis, 1993, “Forme strophique et sens chez Verlaine”, dans *Poétique* n° 95, 277-299.  
– 1996, *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat, Université de Paris VIII, Saint-Denis.  
– 2006, « “L’Allée” : sonnet renversé ou rimes mêlées? Réponse à Alain Chevrier », *Revue Verlaine*, 10.  
CORNULIER (de), Benoît, 2007, « Sur la métrique de Verlaine dans les *Poèmes saturniens* », Murphy, 2007, 55-72.  
– à paraître: entrée *Formes globales de poème* dans un *Dictionnaire Verlaine*.  
MURPHY, Steve, éd., 2007, *Lectures de Verlaine, Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Presses de l’Université de Rennes.  
VERLAINE, 1995, éd. Jacques Robichez, *Œuvres poétiques*, Classiques Garnier.  
– 2006, éd. Jacques Borel, *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, précédé de *Poèmes saturniens*, Poésie/Gallimard.

---

célèbre de l’*Énéide*. Didon y retrouve parmi les ombres son ancien amant Énée, s’arrête pour l’écouter, ne dit rien et le fuit. Ce passage répond à distance au récit de leurs amours.