

Benoît de Cornulier, Laboratoire de Linguistique de Nantes

Version, légèrement retouchée en octobre 2013 puis à peine en 2021, d'un article publié dans
Lectures de Verlaine Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles, éd. par Steve Murphy,
 Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 55-72.

Sur la métrique de Verlaine dans les *Poèmes saturniens*

Quoique Verlaine¹ ait pu paraître dès ses premiers recueils comme un versificateur bizarre, on peut rétrospectivement l'y reconnaître comme un poète métrique dont les particularités ressortent sur un fond de forte régularité. A propos des *Poèmes saturniens*, une vue d'ensemble d'aspects fondamentaux de cette régularité sera proposée ci-dessous, puis seront mentionnées quelques particularités de cette versification.

Langue des vers et graphie

Quand le jeune écrivain publie les *Poèmes saturniens* vers la fin du Second Empire, la poésie métrique domine sans partage et s'annonce comme telle dès qu'on ouvre l'ouvrage, ce que fait apercevoir d'emblée la disposition graphique en alinéas métriques (*vers*) et le cas échéant paragraphes métriques (*stances*, comme on disait alors).

Si on traite² ces vers phoniquement et syllabiquement en conformité avec les règles de la poésie littéraire traditionnelle (tenant compte de la *langue des vers* et des conventions d'interprétation de la graphie), comme pouvait le faire spontanément un lecteur du Second Empire, on constate qu'ils sont tous (sans exception certaine) conformes à ce qu'on peut appeler le répertoire des mètres littéraires. Leur nombre anatonique³ est 12, 10, ou inférieur à 9. Une longueur supérieure à 8 ou 9 n'étant pas sensible⁴ (donc pas potentiellement rythmique), les vers de longueur supérieure présentent des régularités qui permettent de penser qu'ils se prêtaient (toujours ou

¹ Mon propos dans cet article est plutôt, à l'occasion d'un programme du concours d'agrégation, d'introduire à l'analyse de la versification de Verlaine, que de faire progresser la recherche en me souciant à chaque fois de préciser les analyses des devanciers dont je peux m'inspirer même inconsciemment. Je m'en excuse d'avance auprès de ceux dont j'emprunterais (ou contredirais) les idées sans m'en apercevoir. – Pour l'analyse strophique, je me suis largement servi de la thèse de Jean-Louis Aroui et de son répertoire des strophes de Verlaine, tout en m'en démarquant à l'occasion.

² Il s'agira ici essentiellement du traitement rythmique mental, lequel est assez largement indépendant de la prononciation. Les analyses proposées ci-dessous ne concernent donc pas directement les dictionnaires envisageables, que ce soit du temps de Verlaine ou du nôtre.

³ Nombres de voyelles de la partie *anatonique* du vers, laquelle comprend la dernière voyelle masculine du vers avec tout ce qui précède. Pour une définition de la notion de voyelle féminine ou masculine, voir Cornulier 1995 ou Gouvard 1999 ; disons simplement que la notion de voyelle *féminine* correspond à peu près à celle de voyelle grammaticalement posttonique, en rappelant qu'une voyelle instable (e caduc) peut seule être masculine ou féminine selon sa position, alors qu'une autre voyelle (*stable*) est nécessairement masculine. – Rappelons (malgré les affirmations aberrantes de certains traités) qu'un alexandrin féminin de rythme 6-6 a une longueur anatonique totale de 12 (somme arithmétique sans valeur rythmique) et une longueur totale de 13 si on tient compte de sa posttonique.

⁴ En disant qu'une longueur inférieure à 9 est sensible, je veux seulement dire qu'elle procure une impression spécifique (ce n'est pas un nombre qui est reconnu); "compter sur les doigts" pour identifier conceptuellement cette longueur n'est pas plus être sensible à cette impression que mesurer une longueur un fréquence d'onde n'est sentir un ton musical ou une couleur.

presque - on en reparlera) dans l'esprit de leur auteur à une interprétation rythmique 6-6, 4-6 ou 5-5, mètres littérairement bien attestés, même si le dernier était relativement marginal en littérature.

La conformité à la langue des vers et aux conventions d'interprétation phonique de leur forme graphique est (je crois) sans faille dans les *Poèmes saturniens*. Par exemple, il n'y a pas d'hiatus qui ne réponde à une tolérance pratiquée (licence poétique), voire à une intention ; ainsi, dans “Après trois ans” (p. 40) à l'intérieur du vers “Chaque alouette qui va et vient m'est connue”, la voyelle finale de “va” est normalement sujette à une règle d'élision métrique devant la voyelle [e] du mot suivant (“et”) ; mais, grammaticalement, on ne peut imaginer de l'élider, et en même temps elle est nécessaire au rythme 6-6. Pour un connaisseur, il pouvait être clair que le poète s'autorisait cet hiatus parce que “va et vient”, sans reprise du sujet devant le second verbe, peut ressembler à un mot composé (l'hiatus n'étant pas exclu à l'intérieur des mots) ; des traités de l'époque donnaient des exemples de telles *licences poétiques* dans le style familier ; or celle-ci, justement, pouvait contribuer à donner au vers une allure qui convergeait avec le rejet et le contre-rejet et pouvait convenir à la familiarité et vivacité de la chose exprimée. A la rime, les conventions graphiques sont même observées d'une manière particulièrement scrupuleuse, et on ne trouve guère de ces approximations graphiques du genre “-or” = “-ort” ou “-an” = “anc” qu'on rencontre bien plus fréquemment dans les vers (même sérieux) de Hugo ou de certains parnassiens. On peut donc à tous ces égards parler d'une versification impeccable.

Non seulement, dans les *Poèmes saturniens*, les vers admettaient une interprétation métrique littéraire régulière, mais ils formaient des suites de vers régulières par la disposition des mètres. Ils peuvent former une suite périodique simple, comme la “Chanson des ingénues” (p. 63) dont tous les vers ont une longueur anatonique, donc un mètre 7 ; on parle alors de suite *monométrique* ; et on peut appeler *polymétriques* les suites présentant au moins deux mètres distincts (plus précisément *bimétriques* dans le cas de deux).

Pour décrire les suites polymétriques, il faut passer par l'analyse des superstructures. Parlons d'abord ce qu'il y a de plus classique dans ce domaine.

Superstructures classiques

Saturation et deux couleurs

D'abord, en se contentant d'une approche superficielle, on peut constater que tous les vers – sans la moindre exception – sont porteurs d'une rime finale, au moins en ce sens que chacun s'apparente à au moins un autre (proche) par une équivalence de forme catatonique⁵ : chaque poème est ainsi rimiquement saturé au niveau des vers. Cette observation est bien loin de rendre compte de la régularité du corpus, et on peut déjà la préciser un peu en observant – d'une manière encore superficielle – que le recueil est entièrement conforme à la *Règle des deux couleurs* : entre deux vers rimant entre eux, disons en a (couleur a), comme a1 et a2 dans une suite a1 ... a2, peuvent intervenir des vers d'une autre couleur comme dans a1 b b b a2 (trois vers rimant en b entre deux vers rimant en a), mais pas plus, ce qui exclut, par exemple, une strophe (abc abc) où chaque vers serait séparé de son semblable rimique par deux couleurs rimiques différentes (ainsi a1 b c a2 est une suite tricolore, non classique).

⁵ J'appelle forme *catatonique* d'un vers la partie de ce vers constituée par sa dernière voyelle masculine avec tout ce qui éventuellement la suit. La rime repose sur une équivalence de forme catatonique.

Suites périodiques, groupes et modules classiques

Comme dans la poésie littéraire régulière, les vers se regroupent en suites périodiques (dont les *périodes*, éléments récurrents, sont des groupes de vers de schéma rimique constant) ou en formes globales dites *fixes*, c'est-à-dire conformes à un modèle (rimiquement constitué et plus ou moins rigoureux) ; il s'agit alors de sonnets.

Le plus souvent, conformément à la tradition littéraire, ces diverses combinaisons sont constituées d'une succession de ce qu'on peut appeler des *groupes d'équivalence rimique*. Un tel groupe rimique 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 ou l'avant-dernier du second. Ainsi, dans “ Chanson d'automne ” (p. 58), se succèdent trois groupes dont chacun est rimé en (aab ccb), où les deux modules riment par leurs derniers vers (en b). Dans le sonnet “ Vœu ”, les deux tercets terminaux sont rimés en (aab cbc), où le premier module, par son dernier vers, rime en b avec le second par l'avant-dernier de celui-ci. Dans “ Marine ” (p.)49, les strophes sont rimées en (ab ba), où le premier module, par son dernier vers, rime en b avec le second par l'avant-dernier vers de celui-ci (ils riment de plus en a, ce que requiert la saturation rimique au niveau des vers). De même, le “ Prologue ” (p. 35) est une suite de distiques dont chacun est rimé en (a a) : les deux modules, d'un seul vers chacun, riment forcément entre eux par ce vers unique. Convenons d'appeler *classiques* de tels groupes de modules par équivalence rimique. Tout cela est on ne peut plus traditionnel et régulier.

Dans la plupart des cas (notamment ceux qu'on vient de citer), les périodes rimiques sont constituées d'un seul groupe : ce sont des groupes simples et non composés. Un exemple (peu commun) de groupe de modules composé est fourni par les strophes de “ Cauchemar ” (p. 47), composées d'un groupe (aaa) de trois modules d'un vers au lieu de deux – dont le caractère exceptionnellement ternaire peut contribuer à un effet obsessionnel - et d'un groupe (aa) de deux modules d'un vers, donnant le schéma (aaa bb).

Il convient évidemment de distinguer les périodes rimiques traitées de manière, disons, *discontinue*, ou autonome, comme celles de “ Marine ”, qui sont systématiquement distinguées par le formatage graphique, et qui dans la poésie traditionnelle sont le plus souvent autonomes syntaxiquement, en sorte que la fin de chacune coïncide généralement avec celle d'une phrase ; et les périodes traitées de manière *continue*, comme les distiques (aa) d'alexandrins du “ Prologue ”, qui sont imprimés en continuité graphique (sans démarcation), et où le sens, dans la tradition, enjambe beaucoup plus librement de l'un à l'autre. Avant le XX^e siècle, les métriciens désignaient souvent comme *stances* les périodes rimiques autonomes ; le mot *strophe* a pris sa place au XX^e (personnellement, tenant compte de l'étymologie, il me paraît utile d'appeler au besoin *strophes* toutes les périodes rimiques, continues ou discontinues, en conservant le mot *stance* dans son sens spécifique).

Polymétrie

Cet aperçu de l'analyse des superstructures nous permet d'aborder la description des suites polymétriques classiques.

Dans la poésie littéraire traditionnelle et régulière (hors le cas des vers autrefois dits libres comme dans les fables de La Fontaine), une suite métrique a presque toujours généralement un *mètre de base*, unique par définition, qui s'établit au niveau de groupes de modules et strophes. On peut le caractériser grossièrement en disant que dans une strophe, c'est le premier mètre récurrent, et qu'il n'est pas minoritaire (s'il n'y a pas de mètre récurrent, comme dans 8.7.6.4, ou que le premier récurrent est minoritaire comme dans 8.8.4.4.4, il n'y a pas de mètre de base à ce niveau). Il y a généralement zéro (dans les suites monométriques) ou un seul (suites bimétriques) mètre *contrastif*,

qui le plus souvent semble scander, par abrègement métrique, la fin de modules, de strophes, ou d'autres groupes, en position dernière ou moins souvent avant-dernière. Tel est le cas dans "Cauchemar", dont les stances rimées (aaa bb), mesurées 7.7.7.4, ont un mètre de base, 7, et un mètre contrastif en clausule, 4 ; ou encore pour celles de la "Chanson d'automne", rimées (aab ccb), mesurées 4.4.3 4.4.3, où chaque module reçoit une clausule de 3 contrastant avec le 4 de base. Moins commun est le "Croquis parisien" (p. 46), rimé (ab ab) et mesuré 55.5.55.55, où seul le module initial reçoit un mètre contrastif 5 (contrastant avec 55) comme pour mieux pointer la valeur contextuelle du chiffre ("Des bouts de fumée en forme de cinq").

Normalement, le mètre contrastif ne doit pas dissonner avec le mètre de base. Une règle essentielle à cet égard est que, si la longueur d'une des deux mesures est proche de 8 (longueur sensible maximale), l'autre en soit distincte d'au moins 2, ce qui tend à exclure la combinaison de 7 avec 6 et surtout 8, et défavorise encore celle de 6 avec 5 (voire 5 avec 4?)⁶ ; il est paraît clair cependant que la combinaison 4.4.3 n'est nullement contraire à ce principe de *discrimination métrique*, compte tenu de la brièveté de ces rythmes. La seule exception à cette contrainte dans les *Poèmes saturniens* est fournie par la "Sérénade" (p. 71), titre ironique et paradoxal, une sérénade étant plutôt musicale et sereine : dès le second vers de cette fausse sérénade (italiques miennes),

Comme la voix d'un mort qui chanterait	4+6
Du fond de sa fosse,	5
Maîtresse, entends monter vers ton retrait	
Ma voix aigre et fausse.	

le 5 grince quelque peu avec le 6, grincement de la voix "aigre et fausse" (en conclusion de première strophe), comme d'un "mort" (rejet à la première césure), du "fond de sa fosse" (en conclusion du premier module). L'homophonie rimique de la voix "fausse" avec la "fosse" (allitérant déjà avec "fond" accuse l'horreur sémantique.

Tout compte fait, à ce petit et judicieux grincement près, le recueil paraît tout à fait régulier à l'égard de la polymétrie.

*Sur les mètres*⁷

Le mètre a été largement étudié chez Verlaine depuis plusieurs dizaines d'années et on ne donnera ici qu'un aperçu du problème, et sans souci d'argumenter (l'argumentation relevant d'études plus approfondies)⁸. On considère assez souvent aujourd'hui que dans les premiers recueils de Verlaine, pour tous ses vers de longueur anatonique supérieure à 8, une analyse métrique rigoureuse est au moins une bonne hypothèse de travail, même si elle implique parfois une *discordance* surprenante entre le rythme métrique et un traitement métrique naturel (guidé par le sens apparent⁹). L'auteur des *Poèmes saturniens* est à cet égard un poète très métrique, mais qui pousse déjà très loin la discordance – tendance que par la suite il cultivera plus qu'aucun autre.

⁶ Ceci ne concerne pas directement les vers à mettre en musique, puisque dans cette opération la métrique de longueur en nombre de voyelles fait place à une métrique d'un autre ordre (durée chronologique).

⁷ Les mètres sont étudiés dans ce paragraphe indépendamment de la distinction fondamentale du mètre de base, mais il s'agit en fait dans chaque cas d'emploi en mètre de base.

⁸ Voir par exemple Cornulier (1982 et 1995), Gouvard (2000), Bobillot (1991), Dominiczy (1992), Murphy (2003).

⁹ On peut donc considérer qu'il s'agit de discordance apparente.

Le 6+6

Prenons donc comme première hypothèse de travail que tous les 12-voyelles (12v) – vers de longueur anatonique totale 12 – sont des alexandrins de mètre classique 6-6 (lire six-six; j'écrirai parfois simplement "66" par commodité) ; que, de plus, ils sont rigoureusement sujets à une *contrainte d'autonomie rythmique* de leur second hémistiché, lequel doit posséder en lui-même les 6 voyelles (anatoniques) de sa mesure ; cette contrainte classique exclut un vers tel que "Grêle dans l'odeur fade – de ces résédas" (vers déformé ici pour le contre-exemple) où le premier hémistiché, h1, aurait un rythme anatonique de 6 (à ne pas confondre avec sa longueur totale 7), mais où le second, h2, ne sonnerait 6 que dans un traitement rythmique continu, grâce au renfort contextuel de la voyelle féminine terminale de h1. Ce phénomène de *recupération rythmique*, banal en soi, était encore quasi inenvisageable dans le mètre 66, ce que je signalerai ici au moyen du signe "+": soit le mètre classique 6+6 à hémistichés rythmiquement autonomes. Cette hypothèse explique déjà que dans aucun 12v des *Poèmes saturniens* on ne trouve d'e féminin 6^e (qui empêcherait la mesure 6 pour h1) ou 7^e (qui rendrait h2 rythmiquement dépendant).

Prenons même une hypothèse de travail plus générale : que dans tous les poèmes du recueil les vers ont un mètre classique, régulier en son contexte (périodicité), mesure simple comme 4 ou 8 pour les vers de longueur anatonique inférieure à 9, mètre composé de type m+n (où "m" et "n", variables, peuvent représenter des longueurs autres que 6), soit 4+6, soit 5+5, soit 6+6, pour les longueurs supérieures attestées. Il va de soi que les mètres 4+6 et 5+5 n'ont rien à voir et ne se mélangent pas indifféremment malgré leur communauté de longueur arithmétique totale.

Pour les 12v, l'hypothèse 6+6 sans exception paraît plausible. Pour un vers tel que "De mes ennuis, de mes dégoûts, de mes détresses!" (concluant la paire de quatrains de "Vœu" (p. 41)) ou "De la douceur, de la douceur, de la douceur!" ("Lassitude" (p. 42)), elle implique que la pression métrique (culturelle) était telle à l'époque que malgré le martèlement rhétorique d'un rythme 444, un lettré pouvait ressentir encore le mètre 6+6, suspendant à la césure, après l'article (proclitique), le mot "dégoûts" ou "douceur". Chercher aujourd'hui à ressentir cet effet peut suggérer d'imaginer un accent d'insistance portant sur l'attaque consonantique de ces mots, même si la chose peut paraître d'abord curieuse quand il s'agit de "douceur" (mais c'est une douceur réclamée avec impatience et autorité). Il ne s'agit pas ici de nier un rythme (444) au profit d'un autre (66). Vraisemblablement, la force de la tradition métrique et la force rhétorique imposaient une ambivalence (double valeur) rythmique, le 444 se superposant au 66 syntaxiquement entravé. Verlaine était alors un de ceux qui suivaient l'exemple, surtout, des audaces métriques de Baudelaire ("A la très belle, à la très bonne, à la très chère").

Enfilades de discordances

Une originalité de Verlaine dans les *Poèmes saturniens* est de multiplier, et parfois d'enchaîner, les cas de discordance. Par exemple, sur les quatorze alexandrins du sonnet "A une femme"¹⁰ (p. 44), cinq, dont le premier, placent un proclitique ou une préposition monovocalique à la césure ; deux autres y placent le mot "comme" ou "après" ; plusieurs autres présentent un rejet après la césure, dont plausiblement le dernier (car c'est sans doute le "beau jour de septembre" qui est "attiédi", même si la concordance favorise "septembre attiédi"¹¹). C'est considérable et ce n'est pas tout ; dans le sixain, "si bien (que)" et, de nouveau, "comme" sont en suspens à la rime. Il

¹⁰ Pour une analyse détaillée de la métrique de ce poème et de sa distance ironique, voir Murphy (2007).

¹¹ Dans la plupart des vers composés classiques, h2 est une unité linguistique (mais non h1).

est vrai que le poète exprime une “détresse violente” ; le premier “comme” suspensif introduit, dans le huitain, “un cortège de loups” cauchemardesque. Alors, à la fin du sonnet, la suite :

Et les soucis que *vous* + pouvez avoir sont *comme*
Des hirondelles *sur* + un ciel d'après-midi,
Chère, (...)

avec cette enfilade de frontières métriques discordantes avant de se recaler à l'apparition du vocatif “Chère”, se veut d'une douloureuse ironie, en mettant la même discordance au service – paradoxalement – de l'expression de “soucis” insignifiants, comme les hirondelles opposées aux loups ; comme si cette “Chère”, elle aussi, pouvait imaginer avoir des raisons sérieuses de se plaindre¹².

Le 5+5

Pour le mètre 5+5, relativement bien représenté, par cinq poèmes, dans les *Poèmes saturniens* (car, traditionnellement, il appartient nettement, comme le 5v, à un style métrique de chant), je crois encore plausible l'hypothèse métrique rigoureuse, mais elle suppose quelques discordances considérables.

Dans “Marco” (p. 82), comme 5+5, “Le bruit du vent de + la nuit dans un arbre” est terriblement discordant, car il cumule deux entraves au mètre périodique, une préposition monovocalique et quasi-proclitique à la césure (en contre-rejet de rythme 1 non augmenté¹³) et un rejet après la césure ; et de plus la voyelle tonique de h1 est un *e* instable : ce “de” à la césure est tout à fait exceptionnel à cette date en poésie lyrique. Explication moderne : “voyons, c'est un 4+6 : *Le bruit du vent – de la nuit dans un arbre*” ; mais un 46 au milieu des 55, dans ce recueil ? Il me paraît beaucoup plus plausible que c'est un effet de discordance s'adossant à mètre 5+5 entraînant et imperturbable comme à une musique de danse (le poème est fortement scandé en style métrique de chant), et convenant à l'expression de l'horreur : la rime précédente dit que c'est ce que “cela faisait” – et le vers le fait (même sans exclure que le modèle rythmique du 4-6 puisse être évoqué en dissonance avec le 5-5).

“Le Rossignol” (p. 60) présente, en contexte monométrique 5+5, un vers particulièrement bizarre, “Qui mélancoliquement coule auprès”, où le long adverbe barre toute césure non seulement 55, mais 46 ou 64. Ou bien il n'était pas métrique du tout (en le traitant ainsi, on peut se demander s'il a bien le même compte anatonique que ses voisins : on est réduit compter sur les doigts, comme on dit), ou bien il était pour son auteur rythmable en 55. Mais si ce traitement rythmique est en effet plausible chez cet auteur à cette époque, les modalités de son application ne paraissent pas évidentes : mélancoli – quement ? mélancoliq - ement ? voire mélancolique – ment avec récupération à la césure ? Je parierais aujourd'hui pour la seconde hypothèse de plausibilité (historique), compte tenu du fait que la contrainte d'autonomie des hémistiches était alors puissante dans les formes de mètres normales (périodiques), et que, cela étant, c'est apparemment la division la moins discordante parmi les deux conformes au 5+5. Mais tout de même ! cette césure diviserait un mot, au mieux entre sa base et son suffixe (en supposant que ce soit bien “ement” et non “ment”), mais si la base fait sens, quelle serait la pertinence propre du suffixe ainsi isolé dans un

¹² Il y aurait lieu d'étudier, à propos des discordances, la fréquence et l'importance particulière des coulissages ou glissements métriques dans ce recueil (comme chez Verlaine en général), en observant, dans chaque poème, les parallélismes éventuels de discordances successives (rem. ajoutée en 2021).

¹³ Non seulement, dans « de + la nuit », le contre-rejet « de » est de rythme anatonique 1, mais ce rythme n'est pas contextuellement augmentable par récupération, puisque la voyelle précédente (de « vent ») n'est pas féminine ; le contre-rejet serait un peu moins dur si « de » était précédé d'un mot comme « brise » grâce à l'*e* féminin duquel il pourrait avoir une valeur rythmique de 2.

hémistiche final “ ement coule auprès ” tout à fait inconsistant? Dans cette hypothèse 5+5, on peut se demander si à la division rythmique 4-6 devait être mentalement associée non seulement une division formelle en deux suites phonémiques, mais une division sémantique (ou quasi) en mots ou du moins morphèmes¹⁴.

Si un artiste aussi scrupuleux, précis (même dans le flou) et sophistiqué que Verlaine commet une “ césure ” aussi bizarre et problématique, on ne peut pas douter qu'elle ne soit concertée et on ne peut que s'interroger sur sa motivation. Un signe positif du fait qu'elle est concertée est la réapparition, dans la dernière phrase du poème, de l'adjectif qui fournit la base de “ mélancoliquement ” cette fois détaché de son suffixe... mais toujours bien calé sur cette même césure : “ Nuit mélancoliqu(e) + et lourde d'été ”? C'est une variante – morphologique – d'un truc de Verlaine dont on reparlera, les *glissements métriques*. Mais quelle motivation à cette “ forte licence ”¹⁵? Une particularité forte de ce poème consiste dans le fait qu'il est écrit, de manière consistante, dans un style à rallonges et débordements dont les répétitions (parfois enchaînantes) sont l'un des moyens : on croit une phrase finie à la fin d'un vers ... mais en poursuivant la lecture, on constate que ça déborde et que ça déborde encore¹⁶. Le verbe “ coule ”, succédant à cette césure débordée (et consonnant peut-être un peu à “ mélan-col-ique ”¹⁷) convenait peut-être pour contribuer à l'impression rythmique de débordement permanent. D'autre part, on peut penser avec Steve Murphy que, “ mélancoliquement ” constituant une cacophonie métrique, le recalage du mot “ mélancolique ” à la césure coïncide avec l'apaisement procuré par une brise douce et le chant de l'oiseau, nuançant la tonalité de la mélancolie¹⁸.

(Je ne crois pas que Verlaine ait jamais mélangé le 55 et le 46 comme deux variantes (apparemment) métriques du même mètre avant 1887 environ : c'est une autre époque – vingt ans plus tard).

Le sonnet était une forme typiquement littéraire, d'emploi ordinairement plutôt sérieux, voire poétiquement ambitieux. Il est donc significatif qu'en tête du recueil le sonnet « Résignation » soit inversé (tercets en tête, quatrains conclusifs), et de plus qu'il soit rythmé en 5-5, mètre plutôt dédié au style de chant, non directement pertinent dans ces vers. Ce rythme peut y consonner avec la « résignation » d'un poète qui a réduit ses ambitions, par exemple en se contentant de ce rythme au lieu du 6-6 alexandrin (mais il reste métrique et n'en déteste pas moins « la rime assonante »).

Dans l'humoristique « Croquis parisien », la simplicité, pour ne pas dire la rusticité, du 5-5 (combiné au 5) convient au style net, tranchant, du *croquis*, dans un Paris moderne où la simple familiarité des choses vues contraste avec la grandeur (au moins imaginaire) des choses passées, antiques, auxquelles le poète, complètement décalé, « rêve »¹⁹.

¹⁴ On peut scander mentalement la *forme* d'une suite de mots sans associer nécessairement à chaque composant formel de cette scansion son correspondant sémantique (je pense que c'est en pensant à quelque chose de ce genre que Mazaleyrat (1974) parle quelque part de césure “ mécanique ”). En effet, diviser la suite des *signifiants* (ou de leurs éléments constitutifs) d'un énoncé n'est pas la même chose que diviser la suite des *signes* correspondants (signifiants et signifiés liés).

¹⁵ Comme dira le jeune Rimbaud d'une césure “ épou+vantable ” dans les *Fêtes galantes* (“ Et la tigresse épouvantable d'Hyrcanie ”, dans “ Dans la grotte ”).

¹⁶ Comparer le style à rallonges tendant à “ noyer ” la “ Promenade sentimentale ” (“ et l'épais linceul / Des ténèbres vint noyer les suprêmes / Rayons du couchant [...] ”).

¹⁷ Je n'ose pas explorer plus profondément l'inclusion métaphorique.

¹⁸ Sur cette “ mélancolie à tiroirs ”, voir Murphy (2003:150-156).

¹⁹ On peut penser, mais sur ton autrement sérieux, au poète-cygne des Fleurs du Mal dont rien n'a bougé dans la mélancolie, au milieu des échafaudages et blocs de ce Paris qui change : il pense à Andromaque !

Détail piquant ajouté à ces motivations essentielles, l'analogie bizarre, criarde, des « bouts de fumée en forme de cinq » au nombre du mètre, n'est qu'un détail pittoresque sur le fond de ces motivations essentielles. Cette notation purement intellectuelle n'a, bien sûr, pas la moindre pertinence rythmique, ne serait-ce que parce que l'impression rythmique produite dans l'esprit à partir du nombre de « cinq » voyelles n'a aucun rapport avec le nombre cinq. L'absurdité de l'analogie est humoristiquement soulignée par l'idée même d'un rapport avec la forme prétendue de « bouts » de « fumée » en forme de symbole « 5 » : pure fumisterie.

Le 4+6 et son ambivalence éventuelle

Classiquement et sous le Second Empire encore, malgré la ressemblance des rythmes 46 et 64 et l'exemple (notamment) du grand vers italien, le rythme 64 ne se mélange pas, ne se serait-ce que comme variante marginale d'accompagnement, au mètre 46. Quicherat (1850) cite les drames où, en style familier, Voltaire (parfois métriquement audacieux) a glissé quelques dizaines de 64 en variantes sporadiques du 46, mais cet exemple n'a pas fait école.

Il n'y a que trois poèmes à mètre (au moins de base) 46 dans *les Poèmes saturniens*. Dans deux (“ L'Heure du berger ” (p. 59) et “ Sérénade ” (p. 71)), l'hypothèse de constance du 46 ne me paraît pas faire sérieusement problème. Citons trois vers sur les treize du “ Crépuscule du soir mystique ” (p. 54) :

- | | |
|----|---|
| 7 | S'élançait autour + d'un treillis, et circule |
| 8 | Parmi la malade exhalaison |
| 12 | Mêle, dans une + immense pâmoison, |

Le premier, où la césure 64 n'est pas envisageable, rappelle la possibilité d'enjamber assez fortement la césure (peut-être mimétiquement par “ autour + d'un treillis ” ; de toute manière, là encore, on est dans un style à rallonges). Par contre, une césure 46 dans le second devrait diviser “ ma + ladive ” ou “ mal + adive ” avec une projection sémantique assez aberrante (“ adive ”?), même s'il reste significatif que “ mal- ” tombe mal à la césure : ce serait une césure bien plus que malade... – il paraît alors plausible, compte tenu de la production de Verlaine dans les années suivantes, d'envisager qu'il pouvait déjà aller jusqu'à substituer tout à fait le rythme 64 en variante marginale du 46 ; ou du moins, que si ce vers 64 avait encore, en ambivalence, le rythme 46, ce pouvait être sans projection sémantique associée (sans le sentiment d'une division correspondante parfaite sur le plan des mots ou morphèmes).

Une césure 46 dans “ Mêlé, dans une immense pâmoison ” n'aurait rien de surprenant dans ce recueil : comme pas mal d'alexandrins, après une césure suspensive sur proclitique, elle détacherait une notion, ici celle d'“ immense pâmoison ” (comme conformément à son étymologie et mimétiquement, la notion d'immensité à parfois été associée dès avant cette époque à des césures fortement enjambées). C'est l'occasion d'observer que si la récupération rythmique était pratiquement inexistante à la césure des formes de mètre normales, elle était banale, voire favorisée, à certaines césures de mesures compensatoires ou substitutives, comme, notamment, à la seconde 8^e dans le 444. Ce serait justement le cas pour la césure compensatoire “ Mêlé, dans une immense – pâmoison ”, avec un hémistiche initial de rythme 6, mais féminin, donc de longueur 7, et un second hémistiche de rythme propre 3, mais de rythme 4 contextuellement augmenté par récupération rythmique.

Il me paraît plausible – il serait difficile de l'établir – que les deux modèles étaient suffisamment prégnants chez le Verlaine de cette époque pour provoquer une ambivalence rythmique en un vers à la fois 46 par conformité parfait au mètre contextuel, et 64, avec une voyelle féminine (posttonique) creusant le rythme au point

de césure compensatoire. L'ambivalence (46 et 64) et l'ambiguïté (46, ou 64?)²⁰ étant combinables avec un effet possible d'incertitude et de complexité, et la mise en doute du 46 étant une sorte de déstabilisation métrique pour des esprits non encore accoutumés à sortir de la stricte égalité 46, ces vers pouvaient donc contribuer à l'expression du mélange et à suggérer la pâmoison, notions explicites dans les derniers vers du poème²¹.

On peut du reste remarquer que, dans “ L'Heure du berger ” (p. 59), un nombre proportionnellement élevé de vers (la moitié), dont le dernier, semblent se prêter – si on le veut... – à un traitement ambivalent combinant le 46 (mètre qui s'imposait d'abord, à l'époque) avec le 64, dans des constructions parfois parallèles :

Dans un brouillard - qui danse - la prairie
 Les fleurs des eaux - referment - leurs corolles;
 Droits et serrés, - leurs spectres - incertains;
 Les chats-huants - s'éveillent, - et sans bruit
 Et le zénith - s'emplit - de lueurs sourdes.
 Blanche, Vénus - émerg(e) -, et c'est la nuit.

Dans quatre cas sur six, la césure 64 suppose une récupération rythmique (la voyelle 7 étant féminine).

Il n'y en a pas tant dans l'autre poème, “ Sérénade ” (p. 71), mais on peut tout de même y signaler ces vers, incluant les trois premiers 10v du poème, lesquels figurent dans des strophes répétées :

1^{er} Comme la voix - d'un mort - qui chanterait
 2^e Maîtresse entends - monter - vers ton retrait
 3^e Pour toi j'ai fait, - pour toi, - cette chanson
 Puis je louerai - beaucoup - comme il convient

Il est donc bien possible qu'à cette époque Verlaine ait cultivé l'ambivalence 4+6 x 64. A cet égard, sa versification est bien différente de celle de Voltaire dans ses comédies. Ce poète du XVIII^e siècle travaillait dans une métrique fortement concordante ; les vers où il a pratiqué (manifestement) le mètre variant 64 sont des vers où, exceptionnellement, il avait vigoureusement verrouillé la césure 46 : ainsi ou c'était l'un, ou c'était l'autre, par une espèce de décision brutale ou de coup de force. La manière dont, vers la fin des années 1860, le 64 s'insinue et émerge dans le 4+6 est plus souple, plus subtile, plus propice à des effets d'incertitude ou de complexité – et peut-être plus naturelle – chez l'artiste qu'est Verlaine.

Sonnets particuliers

Par leur forme globale, près des deux tiers des poèmes sont manifestement des suites périodiques, un tiers des autres sont des sonnets (ou à peu près).

²⁰ Il est sans doute utile, sinon toujours simple, de distinguer l'*ambiguïté* métrique d'un vers qu'on croit rythmable soit en 46, soit en 64 et l'*ambivalence* d'un vers qu'on croit rythmable de ces deux manières simultanément, comme en contrepoint. Rappelons à ce propos que le rythme n'est pas une propriété objective d'une suite de mots ou d'une manière de les prononcer, mais caractérise plutôt une manière de la traiter mentalement ; et qu'ici nous essayons de deviner ce que pouvait être le rythme de tel vers de Verlaine pour son auteur vers l'époque de sa publication.

²¹ A cet égard, le “ Crépuscule du soir mystique ” est comparable à l’“ Harmonie du soir ” de Baudelaire, si l'analyse que j'en ai proposée dans Pichois et Dupont (2005: 3561) est juste : deux séries thématiques s'y distinguent confusément et s'y réunissent à la fin, la structure répétitive du “ pantoum ” y étant exploitée avec un effet de vertige.

Comme plusieurs de ses contemporains, Verlaine cultive le sonnet non seulement pour sa régularité, mais pour la fantaisie que cette régularité dont elle se démarque rend possible. Cela s'annonce dès le début *des Poèmes saturniens* avec “ Résignation ” (p. 38), un sonnet qui annonce la renonciation de l'artiste au “ grandiose ”, et le marque déjà peut-être par le choix d'un mètre moins long que l'alexandrin et moins noble ou sérieux que le 4+6 : le 5+5, dont la connotation musicale habituelle n'apparaît pas évidente en ce cas. Non seulement le sonnet est globalement inversé (commençant par les tercets), mais ses tercets sont rimés en (abb acc) à modules non classiques, ce qui, “ sur le papier ” sinon rythmiquement, ressemble à une inversion du schéma (aab ccb)²². Dans le premier tercet cependant, le grandiose des anciens rêves enfantins est marqué par référence à des “ somptuosités ” historiques, la rime très riche et la rime d’“ Héliogabale et Sardanapale ” dite léonine (le vers est lui-même un groupe rimique), plutôt, ici, exprimant un excès de splendeur que connotant la métrique de chant dans laquelle cette construction est banale²³.

Le sonnet suivant, “ Nevermore ” (p. 39), n'est pas inversé, mais il présente à son tour une singularité forte puisque chacun de ses quatrains est monorime. Le premier quatrain en donne déjà un élément de motivation, puisque son premier mot-rime, “ automne ” s'y inclut au troisième vers dans le mot-rime “ monotone ” ; rime banale, mais que relève l'irrégularité de ce groupe rimique quaternaire, et qui se termine significativement par le mot-rime : “ détone ”.

Autres formes globales

En dehors des sonnets, on peut mentionner trois poèmes dont le statut périodique n'est pas évident et dont chacun exprime une recherche originale.

On pourrait ainsi présenter le “ Crépuscule du soir mystique ” (p. 54) en élaguant sa syntaxe (tant pis pour le sens) et en mettant en valeur son mode de développement discursif à rallonges :

1	Le Souvenir avec le Crépuscule rougeoit à l'horizon	ule-on
2 [horizon]	de l'Espérance qui recule et s'agrandit ainsi qu'une cloison	ule-on
3 [cloison]	mystérieuse où mainte floraison (dahlia, etc.) ...	on-ule
4 ...	s'élance et circule parmi l'exhalaison	ule-on
5 [exhalaison]	de parfums lourds dont le poison (dahlia, etc.) ...	on-ule
6 ...	noyant mes sens, mêle le Souvenir avec le Crépuscule.	on-on-ule

Chacun des segments successifs distingués ci-dessus peut s'analyser d'une manière assez concordante comme un module classique, en tenant compte de ses rimes de vers (leurs formes catatoniques sont signalées à droite). A une lecture progressive, les deux premiers modules peuvent donner l'impression d'un groupe classique (ab ab) qui pourrait être ainsi borné.

Mais il n'est pas ponctué et la “ cloison ” s'agrandit d'un adjectif en rejet, “ Mystérieuse ”, qui entraîne un 3^e module rimé en “ -on -ule ”, donc *inverti* par rapport au précédent, au moins en ce sens que la rime principale de ce précédent (“ -on ”) reparaît en position avant-dernière ; suit un groupe verbal attendu qui pourrait presque s'arrêter à “ exhalaison ” et forme un 4^e module à nouveau *inverti* en “ -ule -on ” par rapport au précédent. Vient encore un module à nouveau *inverti* par rapport au précédent ; et enfin, en groupe verbal accompagné d'une apposition participiale, un module plus long (trois vers) sur les mêmes rimes sans inversion. Si chaque module est métriquement classique en soi, la suite est métriquement originale, au moins dans ce

²² Pour qu'un module (aab) soit réellement, rythmiquement, l'inverse d'un module (abb), il faudrait que les deux rimes en rime suivie forment réellement une unité métrique, ce dont je doute dans le cas des (aab) classiques.

²³ Sur ce sonnet, voir Murphy (2003: 189-198).

contexte de poésie littéraire ; dans des vers mêlés fantaisistes, des vers d'opéra, etc. on pouvait trouver depuis longtemps ce genre de chose parfois sans motivation évidente ; ici, le travail de l'écrivain consiste à exprimer, par la dilution progressive d'un groupe rimique dans une vaste suite modulaire et par une syntaxe/sémantique adaptée, ce qui recule, s'agrandit, s'élançait, et finalement noie les sens et l'âme avec un effet supposé de pâmoison. Manifestement, c'est un exercice d'écriture – et une variante par rapport à d'autres dans le recueil. Ce poème n'a donc métriquement ni une forme périodique, ni une forme globale fixe, et sa forme à rallonges métriques est assez éloignée de la poésie lyrique traditionnelle.

“ Soleil couchants ” (p. 53) se présente, par son formatage continu, comme une suite de vers plutôt que de stances. Et divers aspects du poème renforcent cette impression de continuité : la notion-titre de “ soleils couchants ” revient à plusieurs reprises dans le texte ; le schéma rimique (abababab cdcdcdc) présente plus de continuité qu'un groupe classique binaire. Mais des mots sont répétés à la rime : “ mélancolie ” et “ couchants ” dans la première moitié, “ soleils ” et “ grèves ” dans la seconde, en sorte qu'on peut considérer le texte comme une suite périodique de quatre (ab ab) – avec inversion du dernier module dans le dernier, cas non exceptionnel de variation finale –, où l'uniformité rimique d'un quatrain à l'autre n'est que l'effet de la répétition à l'intérieur de chaque paire de quatrains. Les deux premiers quatrains correspondent à deux phrases. Il s'agit donc bien d'une suite de quatre (ab ab), avec variation finale en ba, regroupés par répétition rimique en une paire de paires de quatrains ; dans le dernier huitain, la distinction des quatrains est plus brouillée par la syntaxe et le sens, avec un effet de dissolution possible. La répétition est ici, sémantiquement et rimiquement, un facteur majeur de continuité et de fusion de l'ensemble²⁴. Comme souvent dès les *Poèmes saturniens*, des discordances sont associées à des répétitions avec glissement métrique, par la notion-titre elle-même : “ soleils couchants ”, d'abord détaché en titre, apparaît bien calé à la rime conclusive des deux premiers quatrains ; puis il se décale de la rime et chevauche l'entrevers avec “ couchants ” (adjectif et non participe²⁵) en rejet à l'entrevers, et même en rejet à l'entre-modules dans l'avant dernier quatrain.

La fusion relative des quatrains dans chaque paire peut donner une impression d'affaiblissement métrique, mais, en sens inverse, la structure en paire de paires de quatrains (eux mêmes paires de modules paires de vers) constitue une forte architecture métrique, plutôt apparentée aux formes brèves et à la tradition orale (binarité à tous les étages) qu'aux simples suites périodiques de strophes.

“ Un Dahlia ” (p. 73) se présente au regard, par formatage graphique, comme une suite de tercets. Le schéma rimique (abb acc dde ffe) peut s'analyser à première vue comme formant deux sixains différents, dont le second seul présenterait des modules classiques ; en effet, dans les modules du premier sixain, la rime unique (a) n'est pas dernière ou avant-dernière (et elle n'est pas dernière dans le premier module). Cependant, alors qu'un sixain de sonnet de classique est ordinairement rimé en (aab ccb) ou (aab cbc), “ Résignation ” (p. 38) présentait au début du recueil l'exemple (après celui de divers sonnets de Gautier ou Baudelaire notamment) d'un sixain de sonnet en (abb acc) à modules non classiques ; cette commutation des formes (aab ccb) et (abb acc) à l'intérieur du type sonnet favorisait la possibilité de les considérer, au moins intellectuellement et sur le papier, comme équivalentes, (abb cbb) étant alors une variante marginale, peu classique, de l'autre, dont, intellectuellement, elle pouvait

²⁴ Dans les *Fleurs du Mal*, dans “ Le Masque ”, Baudelaire (1991:73) avait donné un exemple de quatrains (ab ab) non formatés en stances et quelque peu embrouillés par le sens.

²⁵ Si “ couchant(s) ” était participial, on imaginerait plus volontiers que “ Couchants sur les grèves ” forme un syntagme, sans effet de rejet.

Remarquer qu'un vers comme « De la douceur, de la douceur, de la douceur » est un cas de calage, décalage et recalage métrique relativement au mètre 6+6, puisque le syntagme « de la douceur » y paraît d'abord en début de sous-vers, puis décalé à cheval sur la césure, enfin parfaitement calé à la rime.

paraître dériver par inversion dans chaque tercet de la terminaison unique et des deux semblables. Un exemple comparable dans les *Fêtes galantes* tendra à confirmer cette intention. On peut donc considérer “ Un Dahlia ” comme une suite de deux sixains au moins supposément équivalents, avec une variation du premier au dernier par cette apparence d'inversion dans les modules (ensemble en miroir) ; et en même temps comme une suite de quatre tercets, d'autant plus que ceux-ci sont traités comme des stances par autonomie sémantique, et graphique comme dans un sonnet.

Par sa brièveté limite, une paire de périodes rimiques peut fonctionner plutôt comme un groupe (essentiellement borné) que comme une banale suite périodique (aux contours aléatoires). Ainsi “ Un Dahlia ” et “ Soleils couchants ” peuvent apparaître plus comme des formes globales brèves, originales par rapport aux formes dites fixes.

Strophes

La renonciation au “ grandiose ” se traduit chez Verlaine, comme chez plusieurs poètes de sa génération, par l'absence des grandes formes lyriques de la tradition littéraire, à commencer par le dizain classique (généralement de 8v) composé d'un (ab ab) et d'un (aab ccb) et encore largement utilisé par Victor Hugo. Ce poète faisait ombrage, et c'est peut-être comme intimidés par lui que divers poètes dont Baudelaire évitent même le sixain classique d'alexandrins²⁶.

La seule strophe complexe et longue des *Poèmes saturniens* est celle de “ Marco ” (p. 82). Quoique cela ne soit pas toujours évident du point de vue du sens, son schéma rimique semble pouvoir s'analyser en (aa bb cddc d), où, assez nettement dans la première strophe, on peut reconnaître un quatrain initial composé de deux (aa) ; puis un quatrain (ab ba) augmenté d'un vers par retour de l'hémistiche initial. Mais plutôt que d'une ample strophe lyrique de tradition littéraire, il s'agit – évidemment – d'un style métrique de chant, fortement marqué par une convergence de propriétés : d'abord le mètre 5+5 et le bouclage strophique par répétition (par retour de l'hémistiche initial)²⁷ ; puis le caractère *géméné* du quatrain initial, formé de deux groupes rimiques semblables, chacun en (aa), et, à l'échelle globale, sans doute, par le fait que la strophe est une espèce de double quatrain (même si le second est augmenté). Ce rythme général est assez bien marqué par la première strophe, mais, dans plusieurs des suivantes, d'assez nombreuses discordances par rapport au mètre (comme on l'a vu) ou à la structure strophique contribuent à rappeler que, malgré ce style métrique de chant, il s'agit d'un traitement *littéraire* d'une forme importée en poésie.

En dehors de ce cas spécial, dans les *Poèmes saturniens*, les stances à nombre de vers maximal sont celles de la “ Chanson d'automne ” (p. 58) en (aab ccb). L'extrême brièveté de leur mètre de base (4), avec leur clausule (de module) de 3 réduite à un seul mot, “ Monotone ”, en conclusion de la première stance, les apparente nettement, conformément au titre, au style métrique de chant²⁸.

Suivent les quintils de “ Cauchemar ” (p. 47) d'une part, et de “ Nevermore ” (p. 74) et “ Initium ” (p. 67) d'autre part, qui n'ont, bien sûr, rien à voir (le nombre total de vers d'une strophe n'étant guère, à partir de quatre ou cinq, qu'une somme arithmétique :

²⁶ Baudelaire a rimé des stances d'alexandrins en (aab ccb) seulement, à ma connaissance, dans sa transposition du “ Calumet de paix ” de l'américain Longfellow. Choix vraiment étrange, que ce mètre et cette stance pour une mise en musique dans un oratorio, objectif de la commande. Mais sans doute cette forme illustrée par Hugo jusque dans la *Légende des siècles* paraissait-elle convenir à Baudelaire pour un texte qui se voulait ... épique. Ce choix, même peu judicieux, éclaire contrastivement les raisons pour lesquelles certains poètes pouvaient alors éviter les sixains d'alexandrins.

²⁷ Le caractère non répétitif du 5v final de la dernière strophe est une *variation finale* plutôt qu'une irrégularité.

²⁸ Cette fois encore, la rime inclusive “ automne = monotone ”, véritable poncif métrique, est relevée par le rythme (sans compter que, sémantiquement, l'attribution de la monotonie à “ une langueur ” sort de la monotonie).

c'est l'organisation qui fait rythme). Ceux de “Cauchemar” ont un mètre de base bref, 7, tendant à conférer un style métrique de chant que confirme la clause strophique de 4. Appartient également à ce style métrique le fait que ces strophes sont composées de deux groupes rimiques (aaa) et (aa) à modules d'un seul vers, et de trois modules (vers) dans le cas du premier. Là, la strophe brève sert notamment à mettre en valeur, comme par contraste, l'ampleur de la phrase initiale qui, en enjambant les strophes, convient au cavalier qu'un étalon au galop « entraîne [...] toujours! »²⁹.

Les quintils de “Nevermore” (dont le titre répète paradoxalement celui d'un des premiers sonnets du recueil³⁰) se présentent assez clairement comme des quatrains classiques augmentés d'un vers par retour du vers initial. Par ce bouclage répétitif (seulement), ils se rattachent à un style métrique de chant, mais ils sont écrits dans le grand vers littéraire, l'alexandrin, et leur forme (que Baudelaire a pu emprunter à Desbordes-Valmore) a déjà été fortement littérisée dans les *Fleurs du Mal*. Suivant un exemple également donné parfois par Baudelaire, Verlaine présente, avec “Initium”, des quintils théoriquement analysables comme des quatrains augmentés d'un vers, mais où, dans les deux premières strophes, le dernier vers est si lié au quatrième que la frontière du quatrain, ou de son second module, semble s'estomper dans cette prolongation. Par contraste, dans le dernier quintil, le dernier vers est nettement détaché (même graphiquement) du quatrain ainsi préservé dans sa forme classique³¹, en accord avec une rupture sémantique et pour distinguer un événement (venue de la “Passion”).

On trouve pourtant des combinaisons de tercets d'alexandrins hors des sonnets, dans les *Poèmes saturniens*, mais elles ne sont pas traitées de la manière la plus commune littérairement, en composants de stances de six vers. Dans “Un Dahlia”, comme on l'a vu, non seulement la paire (aab ccb) est unique, dans une forme globale brève et originale, mais ses tercets, formatés individuellement, sont traités comme des stances. C'est encore le cas dans, “La Mort de Philippe II” (p. 85), où des tercets (aba) sont enchaînés, la rime unique de chacun fournissant la rime double du suivant ; ainsi chaque tercet est traité comme une stance, et l'ensemble de ces tercets forme une suite ouverte, plutôt que des groupes de six vers, ce choix formel convenant en l'occurrence à la continuité discursive du récit, en même temps que par ses références littéraires (jusqu'à Dante) il peut conférer au poème une tonalité hiératique.

Les *Poèmes saturniens* présentent donc une métrique forte et régulière, avec tout de même, surtout par discordance dans les mètres composés ou répétition rimique et décalages dans les structures strophiques, des irrégularités qui apparentent le jeune Verlaine aux novateurs de son temps. Ce souci d'originalité et d'une métrique travaillée de l'intérieur progressera encore quelques années plus tard dans les *Fêtes galantes*, avant l'inflexion significative des *Romances sans paroles*, où la métrique de tradition orale viendra contaminer sérieusement la métrique de tradition littéraire.

* *
*

²⁹ Philippe Martinon, dont le goût s'est formé dans la seconde moitié du XIX^e siècle, déjà sévère sur des formes de quintils qu'il juge « hétéroclites », l'est particulièrement à propos de certaines dont celle-là : « Il n'y a vraiment rien à dire des formes aabbb et aabbb, qui sont dénuées d'intérêt. On ne les conçoit guère en dehors de la chanson ». Mais en note 1 : « Citons pourtant dans la première forme un Cauchemar de Verlaine (...) » (1912 : 209).

³⁰ Le célèbre poème “The Raven” d'Edgar Poe était marqué par la répétition de ce mot générateur.

³¹ Comme dans “Le Goût du néant”, poème 80 des *Fleurs du Mal*.

Références

- Aroui, 1976, Jean-Louis, *Poétique des strophes de Verlaine: analyse métrique, typographique et comparative*, Thèse [Paris-VIII], dir. par Nicolas Ruwet, 2 vols.
- , 2002, “Métrique des sonnets Verlainiens, dans *Revue Verlaine*, 7, p. 149-268.
- Baudelaire, 1975, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Gallimard, collection de la Pléiade.
- Baudelaire, 1991, *Les Fleurs du Mal*”, éd. par Jacques Dupont, GF Flammarion.
- Bobillot, 1991, *Recherches sur la crise de l’identité du vers dans la poésie française, 1873-1913*, Atelier national de reproduction des thèses, 4 vols.
- Cornulier (de), Benoît, 1982, *Théorie du vers: Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Le Seuil.
- , 1995, *Art poétique, Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
- 2005, “ La versification des *Fleurs du Mal* ”, dans Pichois et Dupont (2005, tome 4, 3543-3565).
- Dominicy, Marc, 1992, “On the Meter and Prosody of French 12-Syllable Verse”, dans Grimaud (M.), éd., *Foundations of Verse* (special issue of *Empirical Studies of the Arts* 10), 1992, 157-181.
- Gouvard, Jean-Michel, 2000, *Critique du vers*, Champion.
- Mazaleyrat, Jean, 1974, *Eléments de métrique française*, Colin.
- Murphy, Steve, 2003, *Marges du premier Verlaine*, Champion.
- , 2007, “Expressivité et rhétorique: *A une femme de Verlaine*”, dans *Revue des sciences humaines*, n° 285, janvier-mars 2007, p. 105-119.
- Pichois, Claude et Dupont, Jacques, 2005, *L’Atelier de Baudelaire : Les Fleurs du Mal*”, Champion.
- Quicherat, Louis, 1850, *Traité de versification française*, Hachette.
- Verlaine, 2006, *Fêtes galantes, Romances sans paroles, précédé de Poèmes saturniens*, éd. par Jacques Borel, Poésie/Gallimard.