



HAL
open science

Dialogisme métrique dans les Poèmes saturniens

Jean-Christophe Cavallin

► **To cite this version:**

Jean-Christophe Cavallin. Dialogisme métrique dans les Poèmes saturniens. André Guyaux. Les premiers recueils de Verlaine. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles, Presses universitaires de la Sorbonne, pp.9-23, 2007, 9782840505532. 10.14375/NP.9782840505532. hal-01773079

HAL Id: hal-01773079

<https://hal.science/hal-01773079>

Submitted on 20 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

André Guyaux (dir.)

*Les premiers
recueils de
Verlaine*

Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles



Dialogisme métrique dans les *Poèmes saturniens*

Trois femmes se partagent le cœur des *Poèmes saturniens* : l'idole lointaine au « regard creux » et aux formes de statue, impassible « rêve de pierre » que Verlaine hérite de Baudelaire et des poètes parnassiens ; la goule avide aux faims urgentes dont le spectre de sensualité épouvante le cœur du poète dans *Lassitude*, *Femme et chatte*, la romance de *Marco* ou le *Nocturne parisien* ; et, tempérant ce double extrême de froideur hautaine et d'ardeur fiévreuse, une femme consolante et douce, à la fois réelle et nimbée de rêve, effacée sans être lointaine et proche sans être insidieuse. De cette femme qui revêt, entre canicule et frimas, les charmes d'« un beau jour de septembre attiédi » (*À une femme*), l'archétype est la « sœur aînée ». Le poète de *Vœu* se décrit ainsi « morne et seul »,

Et tel qu'un orphelin pauvre sans *sœur aînée*.

Il appelle de ses vœux une femme « qui parfois vous baise au front, comme un enfant » ; le poète de *Lassitude* affirme qu'une amante ¹

Doit avoir l'abandon paisible de la *sœur*.

L'Homme du *Nocturne parisien* est une « espèce d'Oreste à qui manque une Électre », c'est-à-dire une sœur aimante qui le comprenne et l'absolve de toute culpabilité. Dans l'*Épilogue* enfin, c'est la « Nature » toute entière qui, lors d'un tendre soir « automnal », quitte « son trône / De splendeur d'ironie et de sérénité » : sa douceur « console et délivre » l'homme, essuie « les moiteurs de son front » comme le faisait déjà le fantôme sororal des quatrains de *Mon rêve familial*, et fait dire au poète que

L'atmosphère ambiante a des *baisers de sœur*.

1. Dans le premier vers de *Lassitude* : « De la douceur, de la douceur, de la douceur » s'entend déjà le mot de *sœur* qui se réalisera à la rime du quatrième vers, de même que sous l'adjectif *transparent* dans *Mon rêve familial* (« Car elle me comprend, et mon cœur trans[parent] / Pour elle seule, hélas ! ») transparait l'idée du lien de parenté unissant le poète au fantôme de femme-sœur qui lui apparaît en rêve : c'est parce que leur âmes sont *parentes* que son cœur lui est *transparent*.

Entre la goule et la statue, ce doux fantôme sororal qu'appelle de ses vœux le jeune poète se voudrait la tempérance et le mélange concilié d'une rigueur trop impassible et d'une passion trop fougueuse. Dans les *Poèmes saturniens*, son égide protectrice personnifiée la tentative qui fut celle de Verlaine de concilier, au sein du même recueil et souvent dans le même vers, le mètre haletant et mouvementé de la seconde génération romantique² et le mètre apathique, solennel et superbe des poètes parnassiens³. Plus qu'un archétype et plus qu'un modèle, cette âme sœur est l'avatar féminin d'une double entrave ou *dialogisme métrique* dont l'esthétique de la « Nuance », qu'on reconnaît trop souvent comme la seule esthétique verlainienne, ne représente qu'un versant – disons, le versant apaisé. Plutôt que parler de nuance, il faudrait, la plupart du temps, parler d'indécision ou de turbulence métrique : le vers de Verlaine, plus que nuancé, est changeant. Et cette « boiterie changeante⁴ », que le poète reconnaîtrait comme une de ses « pentes d'habitudes », est en fait la résultante musicale d'une confluence dialogique de rythmes créant dans son vers un effet de polymétrisme. Ce qui caractérise ce mètre polymorphe est la difficulté de son actualisation dans la diction. Sa musique plurielle est fréquemment *irréalisable* – d'où sa changeante boiterie.

Essayons une analogie entre l'érotique sororale et la prosodie des *Poèmes saturniens*. L'affection pour une sœur est une espèce d'amour qui ne peut être réalisé. Quand le poète demande à sa « charmante » mais trop ardente maîtresse d'avoir « l'abandon paisible de la sœur », il lui avoue son désir de châtrer leur intimité de tout transport amoureux, c'est-à-dire de l'installer dans un vague et continué pressentiment de sensualité, sur la frontière périlleuse entre le rêve et le réel. Il s'agit, pour le dire vite, d'inhiber la pulsion quant au but et d'en attacher l'investissement à un stade préliminaire. La méthode consiste à empêcher le désir de parvenir à destination en faisant en sorte qu'il se fixe prématurément sur un objet (ici, la sœur) sur lequel pèse un interdit et qui le force donc à demeurer *sans fin*, comme virtuel et

2. Le vers acrobatique du Musset de *Mardoche* ou le « vers brisé » de Hugo poète et dramaturge.

3. Le vers ample et majestueux du Leconte de Lisle des *Poèmes antiques* ou celui d'un Théophile Gautier à propos duquel Baudelaire écrivait que c'est « un caractère de la vraie poésie d'avoir le flor régulier, comme les grands fleuves qui s'approchent de la mer, leur mort et leur infini, et d'éviter la précipitation et la saccade » (Baudelaire, « Théophile Gautier », *Œuvres complètes*, préface, présentation et notes de Marcel Ruff, Éditions du Seuil, coll. L'Intégrale, 1968, p. 467-468).

4. Verlaine, « Critique des *Poèmes saturniens* », 1890 ; *Œuvres poétiques complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1072.

à l'état de rêve entravé. Une même organisation – ce sera notre analogie – régit la façon dont Verlaine traite l'accent de césure dans bon nombre de ses vers. Le privilège qu'il tend à donner aux coupes qu'il appelle lui-même les « deux césures avoisinantes » se traduit souvent par la présence d'un mot non-accentuable par nature à l'endroit de la césure ou coupe 6^e : quelquefois un proclitique (article, adjectif possessif ou démonstratif) et le plus souvent une préposition⁵. Le tour revient donc à mettre en position d'être investi par l'accent prosodique le plus fort du vers un mot qu'on pourrait dire *tabou* dans la mesure où il en interdit la complète réalisation. Placer une sœur en position d'amante – ou une amante en position de sœur – et placer un mot par essence réfractaire à l'accent de vers en position d'appui tonique majeur ont pour conséquence directe d'inhiber le passage à l'acte de l'amour dans l'acte sexuel et de l'accent tonique dans la diction du vers. Entre virtualité et actualisation, l'un et l'autre demeurent en suspens. Plus précisément, ils hésitent entre deux pôles – pour l'amour, dans la même femme, entre l'amante et la sœur ; pour l'accent, dans le même vers, entre la césure vestigiale et « les deux césures avoisinantes⁶ », soit les coupes mobiles du vers – sans parvenir à se fixer sur l'un ni l'autre des deux termes. Il en résulte ainsi, dans la vie amoureuse, un effet inhibant d'*ambivalence affective* et, dans la diction du vers, un effet virtualisant d'*ambivalence rythmique* défini par Benoît de Cornulier comme « une perception complexe, mais unique, saisissant d'un coup un seul objet sous deux perspectives différentes⁷ ».

Becq de Fouquières analysait dès 1879 cette discordance savante du sens et du rythme, soit de la logique syntaxique de l'énoncé et de la logique prosodique du mètre, entraînant une double lecture possible du même vers. Il voyait dans ce « double rythme » un caractère définitoire de la poésie moderne :

5. Les exemples sont très nombreux : « Tous beaux, tous puez, avec – des rayons dans les yeux » ; « On le vit au milieu – des hommes, épousant » ; « Et qu'il bruit avec – un murmure charmant » ; « De vigne folle avec – les chaises de rotin » ; « À vous ces vers de part – la grâce consolante » ; « Et se pendant après – mon sort qu'il ensanglante » ; « Des hirondelles sur – un ciel d'après-midi » ; « Toute pensée, et quant – à la vieille ironie » ; « S'entrelacent parmi – l'ombre verte des arbres » ; « Italien avec – un léger accent russe », etc.

6. Dans tel vers du poème *À une femme*, par exemple, l'hésitation a lieu entre une restauration orale de la césure abolie (coupe 6^e) : « Des hirondelles SUR un ciel d'après-midi », et son effacement relatif douant une intensité supérieure aux deux coupes avoisinantes (coupe 4^e et coupe 8^e) : « Des hirondelles sur un ciel d'après-midi ».

7. Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Éditions du Seuil, 1982, p. 107.

Notre oreille suit les deux rythmes à la fois. La complexité de ce double rythme a sa raison d'être dans le plaisir que nous fait éprouver une complexité de sensations⁸.

Et encore :

Dans le système classique, l'unité cherchée est à un degré⁹ [...]. Dans le système moderne, que nous appellerons conventionnellement le système romantique, l'unité cherchée est à deux degrés : le rythme dramatique [*ordre sémantique des énoncés*] se combine avec le rythme poétique [*ordre prosodique du vers*], et tous deux concourent à produire un effet qui est un, quoique d'une nature composite. Tel un attelage de deux chevaux ardents, dont les sabots frappent le sol d'une cadence inégale¹⁰.

Ce dialogisme rythmique est fréquent dans les vers de Verlaine. Le phénomène de double audition qui en résulte entraîne une virtualisation des coupes toniques du mètre. L'amant qui demande à sa maîtresse

De la douceur, de la douceur, de la douceur

et souhaite qu'elle ait avec lui « l'abandon paisible de la sœur » est analogue au poète qui écrira dans *l'Art poétique* :

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !

La passion sexuelle adoucie et comme *irréalisée* en sensualité philadelphe offre une correspondance en clef érotique de la stratégie métrique par laquelle Verlaine amortit la frappe de l'accent de vers en déplaçant la césure. Ce doigté plus délicat réduit la marque accentuelle à une simple modulation ou hésitation de la voix. L'opposition entre syllabe tonique et syllabe atone, comme la différence entre mot clitique et mot proclitique, tend à s'amenuiser à l'intérieur du vers, au profit d'un système graduel de nuances indéfinies. De même que le désir pour l'amante cherche à se désincarner en tendresse pour une sœur, de même l'accent tonique devient timide et rêveur comme une furtive caresse.

Différents effets sémantiques résultent d'un tel traitement diarythmique des coupes accentuelles du vers. Écoutons le premier vers de *Mon rêve familier* :

8. Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, Charpentier, 1879, p. 71.

9. C'est le précepte de Boileau félicitant Malherbe d'avoir donné au vers français cette « juste cadence » permettant que « le sens, coupant les mots, / Suspende l'hémistiche, en marque le repos » (*Art poétique*, chant I).

10. *Ibid.*, p. 73.

Le soulignement vocalique de la structure syntaxique du vers incite tout naturellement à le lire comme un vers ternaire ou trimètre :

Je fais souvent | ce rêve étran | ge et pénétrant 4-4-4

Le rythme ternaire¹¹ dégagé par le thème vocalique nasal [ã] donne tout son prix à la remarque d'Édouard Rod qui écrivait de Verlaine, dans un article paru en 1888, que « beaucoup de ses vers semblent reposer, comme les vers allemands, sur la place de l'accent tonique plutôt que sur la rime¹² ». Ce lancinant effet d'écho s'étend en fait bien au-delà, puisque c'est toute la matière phonétique du mot « étrange » qui se répète, sous forme masculine, dans l'adjectif « pénétrant » : [étran]ge, pén[étran]t. Cette résonance prolongée et amplifiée du premier au dernier accent tonique du vers traduit à merveille la hantise et la résonance de la vision dans l'esprit mal réveillé du rêveur. La résilience sonore des énoncés évoque l'obsédante langueur d'un songe dont le souvenir erre encore après le réveil du dormeur, quasi palpable et perceptible dans ces vocables dont la musique refuse de se dissiper et que l'on pourrait presque lire *ad libitum* : « je fais souvent ce rêve étrange et pénétran...ge, et pénétran...ge, et pénétran...ge, etc. »

Nous avons lu ce vers comme un trimètre romantique, c'est-à-dire selon une scansion ternaire en 4-4-4. Pourtant, si l'on veut bien inquier cette lecture plus naturellement syntaxique (« rythme dramatique » du vers) du remords légitime de la césure classique et respecter ce que Becq de Fouquières appelait « la complexité de ce double rythme », un fantôme de césure introduit un précieux instant de silence entre le mot de « rêve » et l'adjectif qui le qualifie. Le vers se lit alors :

Je fais souvent | ce rê... || ve étran | ge et pénétrant (4-2 || 2-4)

11. Voir dans ce vers un trimètre romantique est quelque peu abusif et requiert quelques explications. La prosodie classique tolère en fait très bien que le substantif soit séparé de l'adjectif par la césure toutes les fois que ce substantif est « suivi de deux épithètes qui ach[èvent] le vers » (Richelet, *La Versification française ou l'art de bien faire et de bien tourner des vers*, Estienne Loyson, 1671, p. 29) ou encore « pourvu que cet adjectif avec ses compléments où plusieurs adjectifs accumulés remplissent le second hémistiche » (Aubertin, *La Versification française et ses nouveaux théoriciens*, Belin, 1898, p. 83). C'est exactement le cas dans cet alexandrin où les deux adjectifs « étrange et pénétrant » suffisent au second hémistiche de l'alexandrin. Le vers n'est donc pas moins régulier ni plus moderne que cet autre vers, de Racine : « Souvent ce cabinet | superbe et solitaire » (*Bérénice*). Une lecture binaire en 4-2 | 2-4 est donc tout à fait possible (« Je fais souvent | ce rê || ve étran | ge et pénétrant »). Une telle lecture, néanmoins, dans l'instant qu'elle dégage un quatrième accent sur le mot *rêve*, entrave l'effet d'obsession et de lancinance créé par la triple répétition du même accent sur la nasale [ã] : « Je fais souv[ã] ce rêve étr[ã]ge et pénétr[ã]. »

12. Édouard Rod, « Paul Verlaine et les décadents », *La Bibliothèque universelle et revue russe*, novembre 1888 ; rééd. dans *Verlaine, textes choisis et présentés par Olivier Bivort*, PUPS, coll. Mémoire de la critique, 1997, p. 199-218, ici p. 205.

Le silence immiscé entre le nom et son adjectif crée un moment de suspension qui, en irritant l'attente, met en valeur l'adjectif « étrange » : « Je fais souvent ce rêve... étrange ». Si nous insistons sur l'intérêt de cette lecture conservatrice du vers, c'est que Verlaine joue avec la résilience de la césure classique pour mettre l'accent, au sens propre, sur une contradiction qui enveloppe et résume la substance du poème. Se servir d'une césure qu'on fait mine de négliger pour mettre en valeur l'adjectif « étrange », c'est jouer avec le lecteur à un jeu de montré-caché extrêmement savoureux. Et en effet, ce rêve... étrange du premier vers, ne vient-on pas de lui dire, dans le titre du poème, que c'est un rêve... familier ? La contradiction s'accroît encore si l'on veut bien être attentif à l'étymologie des deux adjectifs – réunis dans l'unité métrique du second hémistiche par la restauration de la coupe 6^e – qualifiant le rêve dans le premier vers : « étrange » dérivant d'un composé du radical *extra* (*extraneus*) et « pénétrant » dérivant d'un composé du radical *penus*, *oris* signifiant « l'intérieur de la maison » (cf. *pénates*). Le rêve est donc paradoxalement à l'extérieur (*extra*) et à l'intérieur (*penitus*), soit étranger et familier. Cette contradiction dans les termes annonce la double caractérisation de la femme du poème comme connue, mais non reconnue : à la fois intime et distante, si proche et pourtant si lointaine. Au sens propre *un-beimlich*.

Cet imperceptible glissement, dans les premiers mots du poème, d'un « rêve familier » à un « rêve étrange » est la clef, quasi musicale, de la lecture du sonnet. La femme des quatrains, si « familière » de par son attitude compatissante et compréhensive, s'y transforme insensiblement en la femme des tercets, à la silhouette « étrange » et lointaine comme une statue. L'étrangement progressif de la figure féminine résulte d'un dessein poétique clairement élaboré : des quatrains aux tercets, le poème change à la fois de femme et de rhétorique. L'arythmie brouillonne et la sensiblerie larmoyante des quatrains – cette « allure anti-parnassienne, et pour tout dire un peu lâchée » que leur trouvait Louis Aguetant¹³ – s'apaisent et se refroidissent dans l'ordre serein et la métrique régulière des tercets en même temps que la femme de chair, affectueuse et consolatrice, se change en un rêve de pierre, idéal et inaccessible. Ce sonnet étrangement dialogique, à l'instar de son *incipit*, épouse et illustre la transition de l'esthétique romantique (autolâtre, brouillonne, passionnée) à l'esthétique parnassienne (impassible et marmoréenne). Le sonnet esquisse en quelques vers la transition historique du Romantisme au Parnasse et suggère que cette transition consista en un

13. Louis Aguetant, *Verlaine*, L'Harmattan, coll. Les Introuvables, 1995, p. 34.

processus de refoulement. Le rêve se congèle et devient statue. Le vieux songe romantique du jeune poète incompris et de l'amante consolatrice, songe un peu mièvre et usé, est châtié par la froideur d'une vision qui se refuse.

Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre !

C'est à ce « rêve de pierre » de Baudelaire que ressemble, plus qu'aux sensitives de Musset, l'altière vision au « regard de statue » du premier tercet du poème. C'est une Vénus de Milo – « Du bonheur impassible ô symbole adorable » – vaguement entraperçue dans les brumes du sommeil.

La mystérieuse beauté du poème de Verlaine résulte ainsi paradoxalement de l'incohérence stylistique des quatrains et des tercets. Le poème est un hybride en ce qu'il témoigne à la fois de l'abandon *au* sentimentalisme (la poésie romantique) et de l'abandon *du* sentimentalisme (la poésie parnassienne). Il est, pareil à Niobé, une statue de pierre qui pleure encore un peu, comme si Verlaine avait voulu y saisir l'instant même de la métamorphose d'un style vieillissant en un nouveau style ou, pour plagier une très belle image de Léon Bloy, le moment où la poésie romantique se congela « sur le Parnasse du passage Choiseul¹⁴ ».

On pourrait montrer la même confluence dialogique entre élégie romantique et *apathia* parnassienne dans la réécriture de *Tristesse d'Olympio* que propose *Après trois ans*. L'apprenti poète s'y exerce à la même métamorphose d'un ancien style en un style neuf. Les deux poèmes commencent et finissent d'ailleurs de la même manière : leur premier vers est un alexandrin diarythmique (4-2|2-4 ou 4-4-4) avec rejet interne d'un adjectif essentiel (« Ayant poussé la porte... étroite qui chancelle » ; « Je fais souvent ce rêve... étrange et pénétrant ») ; et ils s'achèvent tout deux sur l'évocation d'une statue de femme (la Velléda) ou d'une femme statue (la vision au « regard des statues ») dont le modèle et l'horizon sont l'impassible Vénus de Milo de Leconte de Lisle et qui représentent donc une figure d'interdit et de censure intime.

Dans le poème *Un dahlia*, Verlaine tente de nouveau la confluence dialogique d'un thème et d'un style non pertinents : le thème élégiaque de la courtisane sans pitié (palimpseste trahi par le titre du recueil qui semble une paronomase de la Delia du premier livre des *Élégies* de Tibulle) et la forme

14. Léon Bloy écrivait de Verlaine qu'il était « un romantique congelé sur le Parnasse du passage Choiseul » (« On demande des malédictions », *Le Chat noir*, 3 mai 1884 ; *Verlaine*, éd. Olivier Bivoort, *op. cit.*, p. 75).

maîtrisée d'une allégorie parnassienne. Au cœur du poème, c'est encore une fois une « ambivalence rythmique » qui trahit la turbulence des deux poétiques. Le poète loue la beauté impassible de la courtisane.

[...] et la beauté sereine de ton corps
Détroule, mate, ses impeccables accords.

La louange serait moins douteuse si la scansion du mètre dans lequel elle est inscrite n'était pas si claudicante, fautive et désarticulée : la césure tombe licencieusement sur le proclitique *ses*, et une diction décidant de l'enjamber (scansion en 4-5-3) ne donne pas plus de régularité ni d'équilibre au vers. Cette métrique licencieuse contredit malicieusement aux « impeccables accords » du corps de la destinataire. Baudelaire dédiait *Les Fleurs du mal* à Théophile Gautier, « poète impeccable » ; l'hommage, déjà, était douteux. Bien plus tard, *Les Poètes maudits* régleront une fois pour toutes le sort ambigu de cet adjectif ; Verlaine y écrit de Tristan Corbière :

Comme rimeur et comme prosodiste il n'a rien d'impeccable, c'est-à-dire d'assommant. Nul d'entre les Grands n'est impeccable, à commencer par Homère qui somnole quelquefois. [...] Les impeccables, se sont... tels et tels. Du bois, du bois et encore du bois. Corbière était en chair et en os, tout simplement¹⁵.

L'inscription du désaveu au sein même du panégyrique est encore une fois dénoncé, non pas explicitement, mais par le détour d'un jeu de turbulence métrique. L'astuce pourrait avoir été soufflée à Verlaine par un vers de *Namouna* dans lequel Musset décrivait l'âme et le corps s'en allant

deux à deux
Comme s'en vont les vers classiques et les bœufs.

Le parallèle entre l'indolent vers classique toujours coupé en deux hémistiches égaux et un attelage de bœufs se partageant équitablement le même joug est immédiatement ironique ; et cette ironie est marquée dans une transgression métrique. La césure enjambée (« Comme s'en vont [les vers // classiques] et les bœufs » – scandé en 4-4-4) viole la règle classique à laquelle le vers fait allusion (coïncidence de la ligne métrique et de la logique sémantique, c'est-à-dire les deux hémistiches de l'alexandrin attelés, sous le même joug, de part et d'autre de l'immuable césure : 6-6). Le poète parle des « vers classiques » et écrit un « vers romantique » (c'est le nom que Becq de Fouquières donne au trimètre¹⁶). De même que le vers classique de

Musset ressemble à un attelage de bœufs, de même, dans *Un dabbia*, l'œil de la courtisane s'ouvre lentement « comme celui d'un bœuf ». On pense irrésistiblement au sobriquet donné à Bossuet pour tourner en dérision ses longues périodes laborieuses : *Bos suetus aratro*, « un bœuf accoutumé à la charrue ». Non content de copier sa métaphore bovine, Verlaine suit encore Musset et reproduit la même stratégie de désaveu métrique dans son vers imparfait et boiteux faisant allusion aux « impeccables accords » de la poésie parnassienne. C'est le romantique en lui, c'est-à-dire le fils de Musset, qui se moque de ses maîtres parnassiens comme Musset se moquait de ses grands modèles classiques. Dans son vers désarticulé, l'allégorie parnassienne se fissure et laisse transparaître le ton de querelle chagrine et de dépit amoureux qui caractérise l'épigramme, de Callimaque à Chénier.

Dans d'autres vers des *Poèmes saturniens*, le dialogisme métrique introduit dans le vers des intonations et des marques de langage parlé. Ainsi dans le très beau *À une femme*, sonnet composite dans lequel la grâce mélodieuse du premier quatrain et du dernier tercet, consacrés au portrait de la destinataire, embrasse la rhétorique hideuse des deux strophes centrales, consacrées à l'autoportrait du poète et écrites comme un pastiche histrionique du Byron le plus aboyant ou du plus mauvais Baudelaire. Dans le premier vers du dernier tercet, l'accent de césure tombant acrobatiquement sur le pronom *vous* constitue une ruse du poète :

Et les soucis que vous pouvez avoir sont comme
Des hirondelles sur un ciel d'après-midi.

La diction ne peut pleinement réaliser l'accent tonique prévu par la césure, mais tombant sur un pronom personnel atone, qu'en substituant à l'accent de vers un accent d'emphase – phénomène de diction, et non de scansion – sémantiquement expressif : la forme tonique du pronom *vous* accentue alors l'opposition existant entre les hypothétiques soucis que *peut* avoir la femme et les effroyables tourments du poète :

Et les soucis que *vous* pouvez avoir sont comme.

L'accent de césure devient ainsi une marque d'intonation relevant, non plus du système prosodique, mais de la logique dramatique du vers. La décision de respecter la structure artificielle du mètre, en rétablissant une césure que semblerait interdire une diction naturelle, lui confère paradoxalement une intonation réaliste qui semble calquer la musique du langage parlé.

On trouve déjà le même jeu dans le premier vers du poème *Lasitude*.

De la douceur, de la douceur, de la douceur.

15. Verlaine, *Les Poètes maudits* ; *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., p. 637-638.

16. Becq de Fouquières, *op. cit.*, p. 102.

Si l'on veut bien faire en sorte que la diction du mètre résiste à sa réalisation quasi automatique en trimètre, l'impossible coupe 6^e (« De la douceur, de la = douceur, de la douceur ») ne peut vraiment se réaliser que par le biais d'une forte pause après l'article *la* et d'une accentuation emphatique du substantif *douceur*, marquage intensif de la tentative du poète de freiner l'ardeur de sa maîtresse en mimant ce coup de frein au sommet de son vers avant (et afin) de mettre en relief le substantif qui résume son injonction :

De la douceur, de la... *douceur*, de la douceur.

Il en résulte encore une fois un effet d'oralité et de rendu naturaliste : la structure artificielle du mètre est comme naturalisée par la malversation métrique qui contraint à substituer un accent d'emphase à un accent de vers.

On pourrait multiplier les exemples de ces ambivalences métriques dans les *Poèmes saturniens*. Le polymorphisme auquel Verlaine plie le mètre *étalon* de la poésie française, l'effet de « boiterie changeante » et de musique improvisée que crée ce dialogisme métrique corroborent l'idée anti-valéryenne de T. S. Eliot selon laquelle toute révolution poétique correspond à une tentative de calquer la musique artificielle du vers sur la musique latente dans le langage courant. « Toute révolution dans le domaine poétique, écrit-il dans son essai *The Music of Poetry*, peut se définir et quelquefois s'annoncer elle-même comme étant un retour au langage commun¹⁷ ». Le mouvement cyclique entre une tendance à la *musicalisation* – consistant en une clôture hermétique du langage poétique s'effectuant au détriment de la clarté naturelle du vers – et une tendance contraire à l'*innovation* – consistant en une exploitation du langage courant et à un retour à une certaine forme de communication immédiate ; ce mouvement conflictuel qui définit, selon Eliot, la double entrave à l'intérieur de laquelle se joue le destin historique de la poésie trouve une parfaite illustration, en même temps qu'une solution relative, dans l'idiome métrique inventé par Verlaine. Son vers savamment déboîté chante d'autant plus qu'il parle d'autant plus. Ses vers les plus douteux déclament – musique machinale et massive du langage poétique perpétuant ses propres clichés ; ses meilleurs vers bégaient un peu et semblent chercher à saisir – ce sera le vœu d'Eliot¹⁸ – l'espèce de musicalité comme en latence ou en attente dans le langage commun.

Dans les *Poèmes saturniens*, ce retour à des rythmes naturels et comme *bavardés* est obtenu par la confluence de plusieurs langages artificiels. Le

17. « Every revolution in poetry is apt to be, and sometimes to announce itself to be, a return to common speech. » (T. S. Eliot, *The Music of Poetry*, London, Faber, 1947.)

18. « The music of poetry is latent in the common speech of the poet's time » (*ibid.*).

rythme composite et les turbulences métriques qui en résultent neutralisent l'artificialité des divers styles pastichés et confèrent au vers l'arythmie et l'air d'improvisation d'un *parlar cantando* aux mesures mobiles. Un texte de Boris Pasternak publié en 1944 à l'occasion du centenaire de Verlaine soulignait déjà le lien étroit que la poésie de Verlaine entretenait avec le langage parlé :

Il donnait à la langue dans laquelle il écrivait cette liberté infinie qui était précisément sa découverte en poésie et qu'on ne trouve que chez les maîtres du dialogue dans le roman et dans le drame. La phrase parisienne en toute son authenticité intacte et sa justesse de frappe arrivait au vol de la rue et se logeait tout entière dans son vers. C'est dans le mouvement même de cette aisance que réside le charme essentiel de Verlaine. Les tours de la langue française étaient pour lui indivisibles. Il écrivait par locutions entières et non par mots, il ne les brisait ni ne les déplaçait. [...] Par comparaison avec la simplicité de Musset, Verlaine est naturel de façon imprévisible, sur-le-champ, il est naturel comme on cause, à un degré surnaturel, c'est-à-dire qu'il est simple, non pour qu'on le croie, mais pour ne pas faire obstacle à la voix de la vie qui cherche à jaillir hors de lui¹⁹.

Il convient d'élargir cette intuition de Pasternak à tous les « tours de la langue française », des tournures archaïsantes et tombées en désuétude aux jargons les plus modernes. Les cadences conflictuelles de tous ces parlars divers se mêlent les unes aux autres dans le mètre de Verlaine. Déclamation et causerie, bavardage à bâtons rompus et lente épellation précieuse, impropriétés dialectales et ample phrasé racinien, vers brisé du théâtre romantique et vers majestueux de l'épopée parnassienne, tous ces registres hétérogènes réagissent l'un sur l'autre dans le creuset de son vers comme différents débits de différentes vitesses s'entrechoquent en bouillonnant au confluent de plusieurs fleuves. Le dialogisme qui en résulte, charriant et parlant ensemble une pluralité de timbres, de cadences et de *tempi* fondus dans le moule métrique²⁰, semble confirmer la thèse de Bakhtine selon laquelle, dans les périodes où le roman devient le genre de référence, les genres plus purs (épopée, théâtre et poésie lyrique) tendent à perdre leur homogénéité stylistique et à se compliquer de

19. Boris Pasternak, « Paul-Marie Verlaine », *Europe*, avril 2007, n° 936, p. 36.

20. Jules Lemaitre reprochait ainsi à la poésie de Verlaine ces « rythmes si particuliers et qui changent à chaque instant » (« M. Paul Verlaine et les poètes "symbolistes" et "décadents" », *Revue bleue*, 7 janvier 1888 ; *Verlaine*, éd. Olivier Birvort, *op. cit.*, p. 153). La très savante arythmie de tant de vers du poète résulte, nous le verrons, d'une collusion de rythmes contraires – non-coïncidence de la phrase et du vers, ambivalences rythmiques, cadence métrique et oralité, etc.

registres et de langages hétérogènes²¹. Témoin d'une époque de « crise de vers », le vers de Verlaine est impur et saturé d'influences dont les rythmes entrent en conflit dans la métrique de ses poèmes. Il fait feu de toutes voix. Bakhtine soutenait qu'à l'époque où la poésie

résolvait, sur les sommets socio-idéologiques officiels, le problème de la centralisation culturelle, nationale, politique du monde verbal idéologique – en bas, sur les treteaux des baraques et des foires, résonnait le plurilinguisme du bouffon raillant toutes les langues comme autant de dialectes, et se déroulait la littérature des fabliaux et des soties, des chansons des rues, des dictons et des anecdotes. Il n'y avait là aucun centre linguistique, mais un jeu bien vivant avec les langages des poètes, des savants, des moines, des chevaliers, tous les « langages » y étant des masques, et aucun de ces aspects n'étant vrai et indiscutable²².

Dans cette distribution des rôles, Verlaine serait tout autant le poète qui cherche à pallier les forces centrifuges du langage et le bouffon se jouant de cette dispersion entropique des langues. Les *Poèmes saturniens* sont polyglottes. Ils parlent toutes ensemble les diverses langues sacrées des grandes voix poétiques du siècle, et les mélangent et pastichent comme autant de masques et dialectes, c'est-à-dire comme autant d'idiomes relatifs en conflit avec d'autres idiomes relatifs, et non comme des entités absolues. Verlaine y fracture ces « monologues d'auteurs clos » et les force à se confondre au sein d'un passionnant dialogue des styles.

La théorie critique a tendance à concevoir l'œuvre littéraire sur le modèle d'un langage, c'est-à-dire comme un système hermétique, incapable d'entrer en relation avec d'autres systèmes stylistico-linguistiques et ne concevant aucune autre énonciation en dehors de lui-même. Sur cette pente, elle a

21. « On observe des phénomènes particulièrement intéressants aux époques où le roman devient le genre prédominant. Toute la littérature est alors affectée de ce processus d'évolution, par une sorte de « criticisme des genres ». [...] Comment s'exprime cette romanisation des autres genres ? Ils deviennent plus libres, plus souples, leurs langues se renouvellent en incorporant le plurilinguisme extralittéraire des strates « romanesques » de la langue littéraire. Ils se dialoguent. De plus, ils s'imprègnent de rite, d'ironie, d'humour, d'éléments d'autoparodie. Enfin, et c'est le plus important, le roman y introduit une problématique, un inachèvement sémantique spécifique, un contact vivant avec leur époque en devenir. » (Bakhtine, *Récit épique et roman, dans Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel, 1975, p. 443-444.) Le vers hybride et dialogique de Verlaine témoignerait ainsi de la « Crise de Vers » que connaît ce même XIX^e siècle qui vit le roman passer du statut de genre mineur au statut de grand genre – et de genre par excellence – dans la littérature française.

22. Mikhaïl Bakhtine, *Du discours romanesque, dans Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 97.

trop souvent réduit Verlaine au poète de la sensation vague et de la fadeur, et condamné de ce fait la très grande part de son œuvre qui ne rentrerait pas dans cette vision centralisée et unifiée de son idiome. Or, la nuance n'est dans son œuvre que le distillat assez exceptionnel de turbulences et de mélanges aussi bien stylistiques que métriques dont chacun de ses recueils représente à la fois le laboratoire et l'épreuve. Verlaine n'est pas que l'auteur des *Fêtes galantes* et des *Romances sans paroles* ; il est aussi, et tout aussi légitimement, l'auteur d'*Épigrammes*, d'*Amour*, d'*Invectives* et de *Dans les limbes*, ces recueils impurs, « pris dans la gangue de l'anecdote », dont « la vibration verlainienne est absente » [sic]. Au rebours de l'eschatologie proposée par la triade des œuvres au programme – Verlaine devenant lui-même des *Poèmes saturniens* aux *Romances sans paroles* (on écarte le prétendu faux pas de *La Bonne chanson* et on passe sous silence la lente déchéance – ou prétendue déchéance – que l'art de Verlaine aurait connu des *Romances sans paroles* aux recueils ineptes de la fin) ; au lieu de cette lecture réductrice et téléologique de l'œuvre, il faudrait restaurer celle-ci à sa dimension dialogique et plurielle. Le langage poétique de Verlaine est aux antipodes de ce « monde ptoléméen, seul et unique » auquel serait « organiquement inaccessible [...] l'idée d'une multitude de mondes linguistiques et expressifs », aux antipodes de ce « langage indubitable, péremptoire, englobant tout » qui caractérisait la poésie des âges classiques selon Bakhtine²³. Valéry le disait déjà, qui opposait l'idiome patiemment purifié de Mallarmé, ce « langage presque entièrement sien » et comme tout spécialement inventé pour son propre « usage somptuaire », au manteau d'Arlequin de la langue de Verlaine qui, écrivait-il, « ose associer dans ses vers les formes les plus familières et les termes les plus communs à la poésie assez artificieuse du Parnasse, et qui finit par écrire en pleine et cynique impureté : et ceci, non sans bonheur²⁴ ». L'impureté : voilà – bien plus que la fadeur –

23. *Ibid.*, p. 96.

24. « Un poète use à la fois de la langue vulgaire, – qui ne satisfait qu'à la condition de compréhension et qui est donc purement transitive, – et du langage qui s'oppose à celui-ci, – comme s'oppose un jardin soigneusement peuplé d'espèces bien choisies à la campagne toute inculte [...]. Peut-être pourrait-on caractériser un poète par la proportion qu'on y trouve de ces deux langages : l'un, naturel ; l'autre, purifié et spécialement cultivé pour son usage somptuaire ? Voici un bon exemple de deux poètes du même temps et du même milieu : Verlaine, qui ose associer dans ses vers les formes les plus familières et les termes les plus communs à la poésie assez artificieuse du Parnasse, et qui finit par écrire en pleine et cynique impureté : et ceci, non sans bonheur ; et Mallarmé qui se crée un langage presque entièrement sien par le choix raffiné des mots et par les tours singuliers qu'il invente ou développe » (Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », dans *Variétés ; Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 657-658).

une notion à partir de laquelle il serait fécond de repenser l'œuvre du poète dont « la voix répondait d'elle-même, et par les seuls réflexes d'une sensibilité merveilleusement affinée, à toutes les voix éloquentes qui s'élevaient autour de lui²⁵ ». Si le langage de Mallarmé est « presque entièrement sien », celui de Verlaine est un composite de langages d'emprunt et ne lui est propre que dans la faculté qui est la sienne à faire dialoguer dans son vers les rythmes hétérogènes de ses influences plurielles. Archiviste et musicien, sa voix est la voix de tous les pastiches. S'il devait être un oiseau, son chant serait celui du merle, si virtuose imitateur. Dialogique, polychronique et profondément plurielle, sa production poétique, trop réduite par la critique aux poèmes de la fadeur, est une sorte de Babel où chantent et se répondent – dans un brouhaha de volière mêlant les cygnes aux serins – les époques et les registres du français ancien et moderne. Cette poésie impure, métissée de voix et de rythmes, confirme paradoxalement la thèse de Bakhtine selon laquelle « hétéro- et polyglossie » ne peuvent trouver leur place dans le style poétique sans aussitôt détruire ce style et le transposer en clef prosaïque²⁶. Si une certaine aptitude à l'hétéroglossie ou au plurilinguisme existe seulement dans les genres poétiques mineurs que sont la satire et la comédie²⁷, la poésie de Verlaine, toute saturée de timbres et d'influences diverses, travaille alors, non pas tant à une conversion, qu'à une confusion des valeurs. Crise de vers, bavard suicide, elle opère une subversion et un remaniement critique de la ligne de partage entre prose et poésie. Verlaine marche en équilibriste sur cette ligne mal fixée. Il l'abâtardit, la fatigue. Les accidents de son vers sont des *incidents de frontière*. Polyglotte, polyrythmique, désarticulé à dessein, son mètre donne l'impression d'avoir été pensé en prose – voire *entendu dire* ou saisi au vol dans le bavardage extérieur –, et puis calé à la diable dans le moule prosodique. La phrase s'y dispute au vers. Des discours de différents crus – ces « voix chères qui se sont tuées », ces « voix qui chantent dans la

25. Charles Maurras, « Paul Verlaine : les époques de sa poésie », *Revue encyclopédique*, 1^{er} janvier 1895 ; *Verlaine*, éd. Olivier Bivort, *op. cit.*, p. 425.

26. « Le style poétique est conventionnellement aliéné de toute action réciproque avec le discours d'autrui, de toute allusion au discours d'un autre. [...] Par conséquent, le style poétique ignore le sentiment d'une limitation, d'une historicité, d'une détermination sociale, d'une particularité de son langage propre ; il ignore donc toute relation critique, restrictive à son propre langage comme à l'un des nombreux langages d'un monde hétéroglotte. [...] Cette relation ne pouvait trouver une place dans le style poétique sans le détruire, sans le traduire en prose, sans transformer le poète en prosateur. » (Bakhtine, *Du discours romanesque, dans Esthétique et théorie du roman*, éd. cit., p. 107-108.)

27. « Il n'y a d'espace pour le plurilinguisme que dans les genres poétiques "inférieurs" – satire, comédie, etc. » (*ibid.*, p. 109.)

tête » – s'y bousculent comme les atomes d'une formule chimique non encore stabilisée. Entre prose et poésie, phrases captées et artifices, mots usés et idiomme choisi, ses mesures savamment en crise sont l'esquisse mélodieuse d'une *commune mesure* durablement esquivée.