



**HAL**  
open science

## La musicalité dans Poèmes Saturniens de Paul Verlaine

Serge Simplicie Nsana

► **To cite this version:**

Serge Simplicie Nsana. La musicalité dans Poèmes Saturniens de Paul Verlaine. Annales de l'UNABA, 2022. <hal-04824979>

**HAL Id: hal-04824979**

**<https://hal.science/hal-04824979v1>**

Submitted on 19 Dec 2024

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.



HAL Authorization

*Article original*

## La musicalité dans *Poèmes Saturniens* de Paul Verlaine

**Serge Simplicite Nsana***Université Marien Ngouabi, Congo*[sergesimplicensana@gmail.com](mailto:sergesimplicensana@gmail.com)**Résumé :**

Le présent article porte sur l'étude formelle de quelques extraits du recueil *Poèmes Saturniens* de Paul Verlaine. La lecture des aspects structurels de quelques éléments textuels du recueil, dans l'optique des approches stylistique, prosodique et phonétique, atteste la manifestation d'une logique de modernité poétique. Dans le cadre de la réalisation du présent article, nous avons voulu porter une attention particulière aux *Poèmes saturniens*, œuvre phare de Paul Verlaine qui s'inscrit dans le sillage des poètes symbolistes, précurseurs de cette modernité poétique. En mettant un accent particulier sur le rythme, sur la répétition et le fonctionnement des sonorités, notre objectif consiste à montrer que cette poésie s'assimile véritablement à un thème musical. La question essentielle qui se pose ici consiste donc à dire, quels sont les différents éléments qui fondent la musicalité dans le texte de notre étude ? À cette question, il est clair d'affirmer provisoirement que dans les *Poèmes saturniens*, Paul Verlaine note les sensations sur un mode musical qui vise l'ambiguïté et la dissonance à partir des figures de diction qui s'appuient sur les emplois itératifs.

**Mots clés :** Aspect structurel, Itérations et rythme, Musique.

**Abstract :**

This article focuses on the formal study of some extracts from the collection *Poèmes Saturniens* by Paul Verlaine. The reading of the structural aspects of some textual elements of the collection, in the perspective of stylistic, prosodic and phonetic approaches, attests to the manifestation of a logic of poetic modernity. As part of the

production of this article, we wanted to pay particular attention to the *Poèmes saturniens*, Paul Verlaine's flagship work which follows in the wake of the symbolist poets, precursors of this poetic modernity. By placing particular emphasis on rhythm, repetition and the functioning of sounds, our objective is to show that this poetry is truly assimilated to a musical theme. The essential question that arises here therefore consists in saying, what are the different elements that found the musicality in the text of our study? To this question, it is clear to affirm provisionally that in the *Poèmes saturniens*, Paul Verlaine notes the sensations in a musical mode which aims at ambiguity and dissonance from the figures of diction which are based on iterative uses.

**Keywords:** Structural aspect, Iterations and rhythm, Music.

## Introduction

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la France enregistre l'extension d'un modèle culturel où prévalent le morcellement des savoirs, le discours littéraire et la logique de la modernité. La poésie est, par excellence, le lieu de ces manifestations. Julia Kristeva (1974) a consacré un ouvrage à ce qu'elle appelle « La révolution du langage poétique ». L'expression « révolution » est peut-être un peu forte, mais elle pointe la mise en adéquation de la poésie avec une forme de révolte absolue, mettant en cause la poésie elle-même.

Dans le cadre de la réalisation du présent article, nous avons voulu porter une attention particulière aux *Poèmes saturniens*, œuvre phare de Paul Verlaine qui s'inscrit dans le sillage des poètes symbolistes, précurseurs de cette modernité poétique. En mettant un accent particulier sur le rythme, sur la répétition et le fonctionnement des sonorités, notre objectif consiste à montrer que cette poésie s'assimile véritablement à un thème musical. Quels sont les différents éléments qui

fondent la musicalité dans le texte de notre étude ? Dans les *Poèmes saturniens*, Paul Verlaine note les sensations sur un mode musical qui vise l'ambiguïté et la dissonance à partir des figures de diction qui s'appuient sur les emplois itératifs.

L'œuvre littéraire de Paul Verlaine, de façon générale, a fait l'objet de plusieurs travaux critiques (ouvrages, thèses, articles, actes de colloques). Parmi les plus importants, nous pouvons citer, *Les Poèmes saturniens de Paul Verlaine* (1952) de J.H Bornecque, *Le style de Paul Verlaine* (1981) de Claude Cuenot, *Paul Verlaine* (1961) de Octave Nadal, « Verlaine » *Le ton poétique* (1971) de E. Noulet, *Poésies, Verlaine. Analyse de l'œuvre* (1998) de Frédéric Turiel. Ces différents travaux, pour la plupart, s'articulent autour de de l'imprécision sémantique, du style impressionniste, de l'expérimentation et de la combinaison du pair et de l'impair, du dialogue mystique et de la représentation de la musique pure.

La stylistique, la prosodie et la phonétique constituent notre appareil critique. La stylistique se fonde sur la recherche et l'interprétation des indices particuliers qui caractérisent un texte littéraire. Elle permet d'éclairer le texte à partir de l'étude des figures de style portant sur la répétition des sonorités. Axelle Beth et Elsa Marpeau estiment que « la stylistique se penche sur le style du texte, autrement dit sur l'ensemble d'éléments qui fondent la singularité. C'est la discipline qui étudie l'expressivité d'un texte et les moyens qu'il met en œuvre pour la délivrer » . (Beth et Marpeau, 2005 : 91). La prosodie qui trouve son champ d'application essentiel en poésie se préoccupe des phénomènes de syllabation,

d'accentuation et de l'intonation qui puissent véhiculer le message lié au référent. Pour Benoît de Cornulier, l'approche la prosodie ou la métrique permet de mettre en lumière « les propriétés distributionnelles remarquables observées dans un corpus ». (Cornulier, 1982 : 141). Avec son approche métricométrique ou « distributionnelles », Cornulier amoindrit (sans le mettre en cause) le rôle de l'accent, en soutenant le fait que « le principe essentiel de segmentation par équivalence réside dans le nombre syllabique ». De ce fait, il considère la versification française comme une versification non accentuelle. L'approche prosodique aide ici à examiner certaines instances de production poétique telles que la rime, le rythme et le mouvement mélodique. La phonétique est l'étude scientifique des sons composant le langage humain. Maurice Grammont précise que « La phonétique a pour objet l'étude des sons du langage ou phonèmes. Il s'agit essentiellement du langage humain, qui est le plus complexe, le plus riche, le plus varié, le plus perfectionné ; mais le langage des animaux n'est nullement exclus. » (Grammont, 1946 :1). Cette approche nous aidera dans la transcription de certains graphèmes (ensemble d'éléments conventionnels ou lettres qui composent un mot) en phonèmes (unité minimale pertinente d'une langue donnée) ; puisque notre étude porte effectivement sur la musicalité qui relève de l'harmonie et de la répétition des sonorités.

Dans un premier temps, notre étude portera sur les figures de rhétorique se rapportant sur les emplois itératifs, notamment l'anaphore et l'épanalepse. Nous allons ensuite analyser les figures de style portant sur les jeux de sonorité comme l'allitération et l'assonance.

Enfin, nous allons mener une étude sur la rime finale, la rime intérieure et le rythme dans leur rapport avec cette singulière musique verlainienne.

### **1. De l'itération à l'anaphore**

Dans *Poèmes saturniens*, Verlaine fait usage du style anaphorique pour le tressage de sa poésie. À propos de cette construction poétique, Axelle Beth et Elsa Marpeau pensent que « dans l'anaphore, un même mot ou groupe de mots est répété plusieurs fois en début de phrase ou de vers. ». Beth et Marpeau, 2005 : 44). Cette structure syntaxique est lisible dans l'extrait suivant :

« Plus rien que la voix célébrant l'Absenté,  
Plus rien que la voix \_ ô si languissante ! »  
« La rossignole », p.56.

Dans cet extrait du poème «La rossignol», nous avons l'emploi d'un adverbe de négation «plus», d'un pronom indéfini «rien», d'un pronom relatif «que» et d'un substantif «la voix». Cette expression est reprise au début du second vers. Elle marque en effet une limitation de la possession du poète. Pour Frédéric Turiel, « cette présence sonore qui émerge de la nuit est ressentie comme apparition merveilleuse, mise en valeur par l'anaphore de la tournure exceptive “plus rien que“ qui crée un effet de suspens retardant l'arrivée du mot “voix“ ». ( Turiel, 1998 : 30). Cet emploi anaphorique, générateur de la musique est en outre lisible dans l'extrait ci-après :

« Ah ! Vienne vite le Printemps,  
Et son clair soleil qui caresse,

Et ses doux oiseaux caquetants ! »  
« Sub, surbe », p. 69.

Nous lisons ici l'usage itératif de la conjonction copulative « et » et du déterminant possessif de la troisième personne «son, ses», au début des deux derniers vers. Cet emploi répété de mots illustre bien le jeu complexe auquel aboutit l'art verlainien. L'effet recherché dans cette construction syntaxique, comme il est clair, est celui de rapprocher le texte poétique à la musique. Parlant de la musique du poème chez Verlaine, Cuenot (1963, p.240) souligne que «la répétition est un élément essentiel, et correspond, dans cet art essentiellement soumis au déroulement linéaire de temps, à ce que sont le volume et la masse dans l'architecture».

Aussi, l'extrait suivant nous fait-il lire le même procédé anaphorique :

« Tout en disant à voix basse son chapelet  
Tout en passant la main sur son petit collet  
Tout en parlant avec componction de l'âme,  
N'en médite pas moins ma ruine, - l'infâme !»  
« Jésuitisme », p. 62.

Nous avons ici, l'emploi itératif du pronom indéfini « tout » suivi d'un gérondif dans les trois premiers vers : « en disant, en passant, en parlant ». Le poète provoque une sorte de raideur musicale marquant ainsi l'impression de lenteur mêlée de vitesse. Cette reprise instantane et martelante des mêmes structures au début des vers se propose alors de rappeler sans répit la même pensée du poète. Ce qui engendre un effet plus ou moins agréable

sur le thème musical. Ce que Noulet confirme quand il estime que « l'on comprend ainsi que, dans un temps où les poètes tentaient de reprendre, à la musique, leur bien, ait éclaté la querelle de la monotonie musicale de la poésie était inévitable. » (Noulet, 1971 : 47)

## 2. De l'itération à l'épanalepse

Paul Verlaine emploie également une autre figure de rhétorique marquant une sorte d'itération structurelle : l'épanalepse. Selon Axelle Beth et Elsa Marpeau, cette figure syntaxique «consiste à répéter un mot, ou un groupe de mots, voire une expression entière». (Beth et Marpeau, 2005 : 46)

Ici, Verlaine fait usage de ce procédé stylistique pour mettre un accent particulier, voire une insistance sur un fait, provoquant ainsi la monotonie phonique :

« De la douceur, de la douceur, de la douceur !

Calme un peu ces transports fébriles, ma  
charmante.»

« Lassitude », p. 29.

De ces deux alexandrins, le premier porte deux pauses rythmiques, traduisant ainsi la volonté du poète de s'écarter des formes classiques. Nous notons en effet, l'usage du style quelque peu parnassien qui cherche à marquer l'insistance sur la notion de la «douceur». Cette expression qui crée un effet musical dans la poésie de Verlaine marque une certaine persistance obsessionnelle, une volonté obstinée du poète de convaincre et de toucher le destinataire. Ce qui participe à la fonction impressive du langage dans la diction du vers verlainien.

Aussi, le poète fait usage de la répétition des mêmes mots, des mêmes sonorités ; ce qui génère le thème musical :

« Ah ! L'inspiration, on l'évoque à seize ans !  
Ce qu'il nous faut à nous, les Suprêmes Poètes  
Qui vénérons les Dieux et qui n'y croyons pas,  
A nous dont nul rayon n'auréola les têtes, [...]

Ce qu'il nous faut à nous, c'est, aux lueurs des lampes,  
La science conquise et le sommeil dompté,  
C'est le front dans les mains du vieux Faust des estampes,  
C'est l'obstination et c'est la volonté ! [...]

Ce qu'il nous faut à nous, c'est l'étude sans trêve,  
C'est l'effort inouï, le combat non pareil,  
C'est la nuit, l'âpre nuit du travail, d'où se lève  
Lentement, lentement, l'œuvre, ainsi qu'un soleil ! [...]

« Epilogue », pp.104-105.

Ce texte comporte un emploi itératif de plusieurs mots et expressions, d'un vers à un autre. Ce cas de figure est présent dans plusieurs vers de notre extrait. Donc, à travers la reprise de l'expression : « ce qu'il nous faut, à nous,... », le poète exprime une certaine insistance sur la mission essentielle du poète. Pour lui, les poètes de talents ou « les suprêmes poètes » doivent vénérer les « Dieux » sans croire à leur fonction inspiratrice. Il insiste encore sur le fait que le poète est celui qui apporte une sorte de « lueurs des lampes » pour conquérir certaines questions, que l'on veut croire hypnotiques, afin de découvrir certaines réalités demeurées encore cachées. Avec l'usage itératif et donc musical du morphème démonstratif : « c'est », Verlaine exprime une franche invitation aux poètes de se lancer à « l'étude sans trêve »,

à «l'effort inouï» qui constituent, n'est-ce pas un « combat non pareil » pour vaincre les questions liées à « la nuit », à « l'âpre de nuit du travail ». Aussi, l'usage itératif de l'adverbe suivant : « Lentement, lentement, ... » témoigne « l'obstination » et « la volonté » du poète à pouvoir conquérir ces questions. Verlaine est en effet exalté par son « inspiration » juvénile, « à seize ans ! », par la conquête de « la science » et par la maîtrise de « la nuit » et du « sommeil ». Ce qui confère à ce texte, une dimension psychanalytique. Le poète fait alors une fusion de l'art classique et de quelques réformes poétiques, précurseurs de la poésie moderne, liées étroitement à l'inconscient. C'est donc à juste titre que Cuenot souligne :

Le style de Verlaine est curieusement bigarré, c'est une mer où se mêlent les eaux les plus variées. Tout se mélange, tradition et novation, poésie et familiarité. Bref, le poète dispose d'une gamme très étendue, très subtile, dont il se sert généralement avec habileté, parce qu'il est le maître de tous ses procédés. (Cuenot, 1963 : 222)

Ce mélange de différents éléments, traditionnels comme modernes, exprimé par des nombreuses répétitions sonores, traduit l'aspect musical, pittoresque et pictural du style verlainien.

### **3. De l'allitération à l'assonance**

Verlaine fait également usage de certaines figures de rhétoriques portant sur la forme ou "signifiant" sonore. Ces figures, marquées par la répétition des sons ou par la combinaison des lettres, relèvent d'une inventivité et

d'une virtuosité verbales. Dans ce troisième point des analyses, nous nous limiterons à l'allitération et l'assonance.

L'allitération se définit en versification, comme une reprise de sons consonantiques, à l'intérieur d'un même groupe de mots ou d'une phrase à l'autre. L'assonance se définit comme la répétition d'un même son vocalique à l'intérieur d'un même groupe de mots, d'une phrase à l'autre, toujours de manière proche. Dans l'extrait ci-après, nous pouvons lire la reprise des sonorités consonantiques et vocaliques :

« D'autres,-des innocents ou bien des lymphatiques,-  
Ne trouvent dans les bois que charmes langoureux,  
Souffles frais et parfums tièdes. Ils sont heureux !  
D'autres s'y sentent pris-rêveurs-d'effrois mystiques.

Ils sont heureux ! Pour moi, nerveux, et qu'un remords  
Epouvantable et vague affole sans relâche,  
Par les forêts je tremble à la façon d'un lâche  
Qui craindrait une embûche ou qui verrait des morts.

Ces grands rameaux jamais apaisés, comme l'onde,  
D'où tombe un noir silence avec une ombre encore  
Plus noire, tout ce morne et sinistre décor  
Me remplit d'une horreur triviale et profonde.  
Surtout les soirs d'été : la rougeur du couchant  
Se fond dans le gris bleu des brumes qu'elle teinte  
Au lointain semble un cri plaintif se rapprochant.

Le vent se lève chaud et lourd, un frisson passe  
Et repasse, toujours plus fort, dans l'épaisseur  
Toujours plus sombre des hauts chênes, obsesseur,  
Et s'éparpille, ainsi qu'un miasme, dans l'espace.

La nuit vient. Le hibou s'envole. C'est l'instant  
Où l'on songe aux récits des aïeules naïves...  
Sous un fourré, là-bas, là-bas, des sources vives  
Font un bruit d'assassins postés se concertant.

Dans ce poème, nous avons un emploi itératif des sons marquant des allitérations en consonnes occlusives dentales [d-t] (vers.1, 4, 11, 13, 14, 15, 16) ; en consonnes occlusives bilabiales [p-b] (vers.10, 12, 16, 18, 19, 20, 23) ; en consonnes liquides dentales [l] et [r] (vers. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24) ; en consonnes constructives sifflantes [s] (vers. 3, 4, 7, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24) et labio dentales [f] (vers. 3, 7) et [v] (vers. 6, 17, 21, 23) ; en consonnes nasales bilabiales [m] (vers. 5, 9, 20) et dentales [n] (vers. 11) ; en consonnes occlusives palatales [k] (vers. 8).

Ainsi, la répétition de ces différentes consonnes fait naître dans ce poème, des sonorités musicales assourdissantes. C'est dans cette perspective que Cuenot souligne qu'«on relève toutes les formes de cacophonie, choc de consonnes semblables, accumulation des consonnes et surtout d'occlusives, répétition indiscreète des mêmes voyelles, et même jeu de mot involontaire». (Cuenot, 1963 : 259)En ce qui concerne la répétition des sons vocaliques ou assonance, nous pouvons noter dans ce poème ; la reprise des voyelles orales antérieures palatales [i, ε, a, φ, œ, ə] (vers.2, 3, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 20, 23, 24) ; des voyelles orales postérieures vélares [u, o, ɔ] (vers.1, 2, 11, 12, 13, 18, 19, 23) ; des voyelles nasales postérieures [ã] (vers. 2, 6, 9, 15) ; des voyelles nasales fermées [õ] (vers. 7, 9, 10, 12, 17, 22, 24) ; des voyelles nasales ouvertes [ẽ, œ̃] (vers.15, 16). Les emplois itératifs de ces sonorités vocaliques

marquent la recherche d'un effet musical. Noulet pense que :

Si ce n'est pas la succession vocalique qui contribue et même constitue la musicalité du vers, c'est la répétition du vocabulaire (ce qui est à tout prendre, la même chose), mais aménagé, repris de telle manière qu'il crée le ton plaintif qui est celui même de Verlaine. (Noulet, 1971 : 44)

En outre, il est possible de noter quelques rares cas d'interférence des allitérations entre les consonnes sourdes et sonores dans le même vers. Dans les vers. 1, 4, 14 par exemple, nous avons une dissonance entre les consonnes occlusives sourdes [t] et sonores [d]. Dans les vers.10, 19, 23, nous avons une dissonance entre les liquides sourdes [l, r] et les occlusives sonores [b] ; dans le vers 20, nous avons une dissonance entre les occlusives sourdes [p] et les nasales sonores [m] ; dans le vers.13, nous avons une interférence entre les occlusives sonores [d] et les liquides sourdes [r]. Ces différentes dissonances, construites de façon quelque peu harmonieuse, participent à la singularité et donc à l'originalité de la musique verlainienne. Ce qui épouse la réflexion de Cuenot lorsqu'il souligne que :

La notation des accords harmonieusement dissonants apporte un témoignage précieux sur les goûts musicaux du poète. L'oreille verlainienne est une oreille raffinée, qui se plaît à la dissonance, et qui aurait sans doute admis les hardiesses de l'école moderne. Elle apprécie assurément les sonorités pures et claires. (Cuenot, 1963 : 15)

#### **4. De la rime finale à la rime intérieure**

Le recueil de Paul Verlaine comporte un autre élément important de répétition, qui fait naître la musique verlainienne ; celui concernant la manière dont se terminent les vers : Les rimes. Ainsi, la rime se définit comme le retour, de manière régulière, en fin de vers, du même son vocalique, accompagné ou non des consonnes environnantes. Dans le texte suivant, nous pouvons lire :

«Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant  
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,  
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même  
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Car elle me comprend, et mon cœur transparent  
Pour elle seule, hélas ! Cesse d'être un problème  
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,  
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Est-elle brune, blonde ou rousse ? – Je l'ignore.  
Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore  
Comme ceux des aimés que la vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues,  
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a  
L'inflexion des voix chères qui se sont tues. »  
« Mon rêve familier »p.31.

Ce texte est composé de quatorze (14) vers : deux (02) quatrains et deux (02) tercets. Ce qui nous fait penser à priori au sonnet : un texte poétique inspiré de la poésie provençale et italienne du XVI<sup>ème</sup>siècle.

Dans les deux quatrains, nous le constatons ; les rimes sont embrassées et semblables (abba - abba). Dans les deux tercets, nous avons trois rimes nouvelles, dont la répartition se présente de la manière suivante : (ccd - ede). Ce qui nous fait penser au sonnet classique du type

français. En ce qui concerne la nature, la qualité et la disposition de ces rimes, voir le tableau ci-après :

N° des vers	Mots de fin de vers	Nombre de syllabes	Genre de la rime	Sonorité de fin de vers	Composantes des rimes	Disposition des rimes	Qualité des rimes
01	Pénétrant	12	Masc.	Penetrã	Rã	A	Suffisante
02	m'aime	12	Fém.	mēm	mēm	B	Riche
03	Même	12	Fém.	mēm	mēm	B	Riche
04	Comprend	12	Masc.	Kōprã	Rã	A	Suffisante
05	Transparent	12	Masc.	Trãsparã	Rã	A	Suffisante
06	Problème	12	Fém.	problēm	blēm	B	Riche
07	Blême	12	Fém.	blēm	blēm	B	Riche
08	Pleurant	12	Masc.	Plœrã	Rã	A	Suffisante
09	l'ignore	12	Fém.	liŋør	ør	C	Suffisante
10	Sonore	12	Fém.	sonør	ør	C	Suffisante
11	Exila	12	Masc.	Ekzila	La	D	Suffisante
12	Statues	12	Masc.	Staty	Ty	E	Suffisante
13	elle a	12	Masc.	ε' la	La	D	Suffisante
14	Tue	12	Masc.	Ty	Ty	E	Suffisante

Dans la versification française, on distingue deux genres de rimes : une rime masculine (lorsque la dernière lettre de la syllabe est prononcée) et la rime féminine (lorsque la dernière lettre de la syllabe n'est pas prononcée). Le sonnet classique français se conforme à la régularité musicale, faisant naître une alternance entre les rimes masculines et les rimes féminines.

Le tableau ci-haut nous fait remarquer que l'alternance entre les rimes féminines et les rimes masculines ne sont pas assez régulières.

En outre, nous pouvons également noter le manque d'équilibre sinon d'alternance entre les rimes riches (portant sur au moins trois phonèmes) et les rimes suffisantes (portant sur au moins deux phonèmes). Le manque d'alternance sur le genre de rimes (rimes masculines et rimes féminines), et sur la qualité de rimes (rimes riches et rimes suffisantes) altère moins la régularité du sonnet examiné : «mon rêve familier». Ce qui rejoint les propos de Noulet lorsqu'il écrit :

Et pourtant, pourtant "mon rêve familier" est un sonnet et qui plus est, un sonnet régulier ! Les contraintes prosodiques, dûment respectées, n'ont néanmoins pas l'air d'avoir pu altérer une aisance parfaite. [...] On peut bien déceler quels procédés, répétition, enjambement, syntaxe assouplie -, ont contribué à aboutir un tel effet de glissement : la cause première est la plus difficile à savoir ; [...] (Noulet, 1971 : 17-18).

Ces différentes rimes jouent un rôle non négligeable sur le plan musical. Elles permettent par exemple de faire revenir dans ce texte de Verlaine, des sonorités identiques, marquant ainsi une fonction musicale, comme la répétition d'une note dans un morceau de musique. En outre, elles ponctuent les vers et signalent leur fin, doublant ainsi sur le plan auditif ce qui apparaît sur le plan rythmique. Parlant de la rime dans la poésie de Verlaine, Cuenot souligne que :

Dans la répétition systématique de mots, la multiplication des rimes (l'écho des fins de vers se répercute à l'intérieur des vers), l'allitération, à demi consciente sans doute, mais suffisamment précise puisqu'il s'agit d'un texte à la fois

didactique et poétique, ou l'exemple accompagne la théorie.  
(Cuenot, 1963 : 231).

Notons en outre, la présence de la rime d'un vers à l'hémistiche du vers suivant, ce que la rhétorique traditionnelle appelle par la rime intérieure ou rime interne. Ce cas de figure est lisible dans le texte «mon rêve familier» au niveau des vers 6, 7, 8, 13, 14 :

Graphèmes	Phonèmes
Pour elle seule...	Purelsœl [sœl]
Pour elle seule...	Purelsœl [sœl]
Elle seule...	Èlsœl [sœl]
Et, pour sa voix...	e' pursavwa [vwa]
L'inflexion des voix...	Lëflæksjödëvwa [vwa]

Dans les vers cités ci-dessus, nous avons des rimes internes à travers les phonèmes [sœl] et [vwa]. Cette structure de rimes est très manifeste dans l'œuvre poétique de Verlaine. Ce qui lui rapproche de la structuration poétique à la tradition. À ce sujet, Cuenot note que :

Pour Verlaine, si la fonction essentielle de la rime demeure la fonction traditionnelle, presque aussi importante, qui consiste à compléter le réseaurégulier de rimes terminales par une série plus ou moins libre de rimes internes ou homéotéleutes qui le plus souvent restent liées au réseau normal, mais parfois constituent un monde à part. (Cuenot, 1963 : 236).

Aussi, dans le poème «Nuits du WALPURGIS CLASSIQUE», la structure syntaxique des rimes intérieures est très lisible :

« C'est plutôt le sabbat du second Faust que l'autre,

Un rythmique sabbat, rythmique, extrêmement  
Rythmique. – Imaginez un jardin de lenôte,

Correct, ridicule et charmant. [...]

Des châtaigniers ; des plants de fleurs formant la dune ;  
Ici, des rosiers nains qu'un goût docte effila ;  
Plus loin, des ifs taillés en triangles. La lune

D'un soir d'été sur tout cela [...]

Ces spectres agités, sont – ce donc la pensée  
Du poète ivre, ou son regret ou son remords  
Ces spectres agités en tourbe cadencée,  
Ou bien tout simplement des morts ? »

« Nuits du Walpurgis classique » pp.50-51.

L'extrait tel qu'il se présente indique des sonorités identiques non pas seulement à la fin des différents vers, mais aussi à l'intérieur de deux ou trois vers. Pour attester donc cette structure sonore et musicale faisant appel à des rimes internes, examinons les différentes sonorités dans le texte ci-dessus. En effet, les deux premiers vers du premier quatrain nous présentent la rime intérieure à ce niveau :

**Graphèmes.**

C'est plutôt le sabbat...

Un rythmique sabbat...

**Phonèmes.**

sɛplytoləsaba [saba]

œrytmiksaba [saba]

Ici, nous avons une rime intérieure avec une qualité riche à partir des phonèmes [saba].

Dans les deux premiers vers du deuxième quatrain, la rime intérieur porte au niveau des éléments ci-après :

**Graphèmes.**

Des châtaigniers...

Ici, des rosiers...

**Phonèmes.**

dɛʃatɛŋje [je]

isiderozje [je]

La rime intérieure avec une qualité suffisante (portant sur deux phonèmes) est observable à partir des phonèmes [je]. Au niveau du troisième quatrain, la rime intérieure se présente au niveau de la structure syntaxique ci-après :

Graphèmes.	Phonèmes.
Ces spectres agités,...	sɛspɛktr (ə) aʒite... [rə] [aʒite]
Du poète ivre...	dypœtivr (ə)... [rə]
Ces spectres agités...	sɛspɛktr (ə) aʒite... [rə] [aʒite]

Dans ce dernier cas, la rime intérieure est lisible d'une part à partir des phonèmes [rə] et d'autre part à partir des phonèmes [aʒite]. Toutes ces différentes sonorités identiques au milieu de ces différents vers concourent à créer l'originalité de la musique verlainienne.

## 5. Du rythme à la musique

La nature même des vers se définit à partir du nombre répété de syllabes. Cette répétition crée alors le rythme du vers. Ce rythme du vers peut être modifié, diversifié et même complexifié par la manière dont les syllabes prononcées sont regroupées. Nous allons alors examiner la musicalité poétique de Verlaine, au niveau rythmique à travers le poème suivant :

« Ah ! les oaristys ! les premiers maîtresses !  
 L'or des cheveux, l'azur des yeux, la fleur des chairs,  
 Et puis, parmi l'odeur des corps jeunes et chers,  
 La spontanéité craintive des caresses !

Sont-elles assez loin, toutes ces allégresses  
 Et toutes ces candeurs ! Hélas ! toutes devers  
 Le printemps des regrets ont fui les noirs hivers  
 De mes ennuis, de mes dégoûts, de mes détresses !

Si que me voilà seul à présent, morne et seul,  
 Morne et désespéré, plus glacé qu'un aïeul,  
 Et tel qu'un orphelin pauvre sans sœur aînée.

O la femme à l'amour câlin et réchauffant,  
 Douce, pensive et brune, et jamais étonnée,  
 Et qui parfois vous baise au front, comme un enfant ! »

« Vœu » p.28.

Le poème «Vœu » présenté ci-dessus se présente sous une structuration de quatorze (14) vers rimés, répartis en quatre strophes : deux quatrains et deux tercets. Dans la versification française, ce poème se conforme de cette première vue, au schéma de l'idéal classique du sonnet. Ainsi, dans le cadre d'une approche musicale portant sur l'aspect rythmique, le décompte syllabique du poème s'avère plus que nécessaire.

### Le décompte syllabique du texte «Vœu»

Ah  ' les oa ri stys les pre mi è res maî tresses '	12 syllabes
L'or des che veux ' l'a zur des yeux 'la  fleur des chairs '	12 syllabes
Et puis ' par mi l'o deur des corps jeu ne set chers '	12 syllabes
La spon ta né i té crain ti ve des ca resses '	12 syllabes
Son tel lea ssez lo in 'tou tes ces a llé gresses	12 syllabes
Et tou tes ces can deurs ' Hélas ' tou tes de vers	12 syllabes
Le prin temps des re gret sont fui les noir s hivers	12 syllabes
De mes en nuis 'de mes dé goûts ' de mes dé tresses '	12 syllabes
Si que me voi là seu là présent ' mor neet seul '	12 syllabes
Mor neet dé ses pé ré ' plus gla cé qu'un aï eul '	12 syllabes
Et tel qu'un or phe lin pau vre sans sœur aînée '	12 syllabes
O la fem meà l'a mour câ lin et ré chau ffant '	12 syllabes
Dou ce 'pen si veet bru neet ja mai sé to nnée '	12 syllabes
Et qui par fois vous bai seau front 'com  me en enfant '	12 syllabes

Pour le décompte syllabique du poème «Vœu », nous avons fait usage d'un certain nombre de procédés de la

versification française : la liaison, l'enchaînement consonantique, la diérèse et la règle du « ə » muet. Les cas de liaison (passage de la consonne finale non articulée d'un mot précédent, devant la voyelle initiale du mot suivant pour constituer une syllabe) ont été observés dans les vers. 3 (« jeunes et » [ʒœnze]) ; vers. 5 (« sont-elles » [sõtɛl], « ces allégresses » [sezalegrɛs]) ; vers.7 (« des regrets ont fui » [dɛregrezɔ̃fyi]) ; vers. 8 (« De mes ennuis » [dəmezãnyi]) ; vers.10 (« qu'un aïeul » [kœ̃najœl]) ; vers.11 (« qu'un orphelin » [kœ̃nɔ̃rfɛlɛ̃]) ; vers.13 (« jamais étonnée » [zamezetɔ̃ne]) ; vers. 14 (« un enfant » [œ̃ nãfã]).

En ce qui concerne les cas d'enchaînement consonantique (passage de la consonne finale articulée d'un mot précédent, dépourvue d'une voyelle, devant la voyelle initiale du mot suivant pour constituer une syllabe) ont été répertoriés dans les vers.5 (« elle assez » [ɛ' lase]) ; vers.9 (« seul à présent morne et seul » [sœlapresãmɔ̃nesœl]) ; vers.10 (« morne et » [mɔ̃rne]) ; vers.13 (« pensive et brune et » [pãsivebryne]) ; vers. 14 (« vous baise au front comme un » [vubezɔ̃frɔ̃ kœ̃mœ̃]).

Quant à la diérèse (séparation de deux voyelles habituellement prononcées en une syllabe), on la trouve au niveau des vers.1 (« Pre|mi|è|res ») ; vers. 4 (« spon|ta|né|i|té ») ; vers. 5 (« lo|in »). Dans ces trois vers, nous constatons respectivement, la séparation des voyelles (i et ɛ), des voyelles (e et i) et des voyelles (ɔ ou w et ɛ̃). Ces différentes séparations vocaliques, qui alourdissent la prononciation, et donc la musicalité du texte, participent à atteindre le nombre de syllabes attendu pour un sonnet régulier.

En outre, la règle du « ə » muet caduc et prononcé a été repérée et respectée dans le décompte syllabique du texte. À cet effet, l'isométrie de tous les vers du poème « Vœu » de Paul Verlaine nous conduit à un rythme poétique régulier. Ainsi, nous avons dans ce texte, la reprise des vers de 12 syllabes appelés douzaines ou alexandrins. Cependant, ces différents alexandrins n'ont pas toujours ni le même accent tonique, ni les mêmes pauses rythmiques.

Le premier vers porte deux coupes avec un rythme de (1+5+6), le deuxième vers porte deux pauses avec un rythme de (4+4+4), le troisième vers porte une seule coupe avec un rythme de (2+10), le cinquième vers renferme une pause avec un rythme de (6+6), le sixième vers porte deux pauses avec un rythme de (6+2+4), le huitième vers porte deux pauses avec un rythme de (9+3), le dixième vers comporte une pause avec un rythme de (6+6), le treizième vers porte deux coupes avec un rythme de (2+4+6), le quatorzième vers porte une pause avec un rythme de (8+4). Les vers. 4, 7, 11, 12 n'ont pas de pauses rythmiques à l'intérieur du vers. La fusion de ces différents rythmes fait naître la musique du poème. C'est donc à juste titre que Noulet (op.cit.p.44), examinant *le ton poétique* de Verlaine souligne que « la musicalité ainsi conférée par le rythme à la parole humaine, c'est la définition de la chanson et même du chantonnement. C'est la voix modérée et pudique, la chanson du bonheur ».

Nous pouvons alors noter dans des structures segmentées (portant des pauses, notamment par la virgule) ou marquées par un point final (vers.11 par exemple) une intonation montante ou ascendante. Quant à l'intonation

descendante, nous l'observons ici dans des structures exclamatives (vers.1, 4, 6, 8, 14).

Notons également quelques cas d'enjambement : vers.5 sur le vers.6 ; vers.7 sur le vers.8 ; vers.12 sur le vers.13 ; vers.13 sur le vers.14. Ce phénomène d'enjambement provoque ici un effet d'allonger le vers tout en conservant leur situation métrique. Il crée alors un effet de rupture ou de rythmes irréguliers, influant ainsi sur la syntaxe, sur l'harmonie et sur les sonorités, c'est-à-dire sur la musicalité du poème. C'est dans cette perspective que Noulet (ibid.p.20) ajoute que « L'enjambement, sans doute inévitable, n'est pas le seul secret du tour ; il en est tout au plus un des moyens. Si le principe de continuité harmonieuse lui est lié, aussi au rythme, lié à la syntaxe, lié aux sonorités verbales ».

### **Conclusion**

En définitive, il sied de reconnaître que Paul Verlaine est l'un des virtuoses de la poésie française du XIX<sup>ème</sup> siècle qui a légué son art d'écriture et d'imagination à ses successeurs : les surréalistes. L'étude des figures de diction qui s'appuient sur les emplois itératifs nous a permis de déceler Verlaine en homme de musique. Cependant, nous devons l'affirmer avec Cuenot (op.cit.p.259) qu'« avant de juger définitivement Verlaine musicien, il est indispensable d'envisager l'aspect négatif de la musique. Evitons d'abord d'écouter cette poésie verlainienne, volontairement, grince parfois, elle n'est pas toujours coulante. »

Pour ce qui est des textes de *Poèmes saturniens* que nous venons d'examiner, il faut dire qu'ils mettent un accent particulier sur le rythme, sur la répétition et le bon fonctionnement de sons et donc sur le thème musical qui

parfois nous étonnent et nous conduisent à nous interroger sur le sens précis de la poétique de Verlaine. Signalons en outre que plusieurs vers verlainiens du recueil de notre corpus sont, comme le souligne le poète, une « inspiration » de sa tendre jeunesse, « à seize ans ». Cependant, certains vers qui se greffent à ce beau florilège et dont la métrique dilapide les mouvements mélodiques par la promiscuité des différentes consonnes et voyelles, qui s'accompagnent quelquefois de vibrations de cordes vocales contradictoires, ne sont d'aucune inspiration. Ils se présentent, à en croire, à un certain égard comme une création quelque peu hasardeuse, prémonitoire de l'écriture automatique dont les surréalistes se serviront par la suite.

### **Bibliographie**

Axelle, Beth, Elsa, Marpeau, 2005, *Figures de style*, Paris, Libro.

Bornecque, J.H., 1952, *Les Poèmes saturniens de Paul Verlaine*, Paris, Nizet.

Cornulier, Benoît (de), 1982, *Théorie du vers*, Paris, seuil.

Cuenot, Claude, 1981, *Le style de Paul Verlaine*, chap. I à VI, Paris, José Corti.

Grammont Maurice, 1946, *Traité de phonétique*, Paris, Librairie Delagrave.

Kristeva, Julia, 1974, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil.

Malmberg, Bertil, 1971, *Les domaines de la phonétique*, Paris, PUF. Coll. «sup "Le linguiste"».

Milner, Jean-Claude, Regnault François, 1987, *Dire le vers*, Paris, seuil.

Nadal, Octave, 1961, *Paul Verlaine*, Paris, Mercure de France.

Noulet, E, 1971, « Verlaine » *Le ton poétique*, Paris, José Corti. (pp.9-55).

Turiel, Frédéric, 1998, *Poésies, Verlaine. Analyse de l'œuvre*, Paris, Nathan.

Verlaine, Paul, 1994, *Poèmes saturniens*, Paris, éd. Larousse.