Métrique et pragmatique du “Sonnet boiteux” de Verlaine

Steve Murphy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/9089>

DOI : 10.4000/studifrancesi.9089

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 41-62

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Steve Murphy, « Métrique et pragmatique du “Sonnet boiteux” de Verlaine », *Studi Francesi* [En ligne], 154 (LII | I) | 2008, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/9089> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.9089>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Métrique et pragmatique du “Sonnet boiteux” de Verlaine¹

Dans sa première version connue, le sonnet publié sous le titre *Sonnet boiteux* dans *Jadis et Naguère* terminait une séquence de sonnets consacrés aux quatre saisons, *Mon almanach pour 1874*. Voici d’abord ces deux versions qui, à onze ans de distance, constituent le début et la fin de ce que l’on peut connaître aujourd’hui de la genèse du poème, la première ayant été envoyée à Lepelletier de la prison des Petits-Carmes vers l’automne de l’année 1873 (avant le 25 octobre pense-t-on) dans le cadre de l’«almanach» précité, la seconde étant le texte imprimé dans *Jadis et Naguère* en 1884 (on connaît aussi la version manuscrite intermédiaire de l’*Almanach pour l’année passée* de *Cellulairement* où le poème est numéroté IV mais dépourvue de titre et la version imprimée dans *La Nouvelle Lune* du 11 février 1883² dont la coupure a servi, dans le dossier de *Jadis et Naguère*, à la publication du texte):

*Hiver*³

Ah! vraiment c’est triste, ah, vraiment ça finit trop mal.
On n’a pas le droit d’être à ce point infortuné
Ah vraiment c’est trop la mort du naïf animal
Qui voit tout son sang couler sous son regard fané

Londres fume et crie, – o quelle ville de la Bible! –
Le gaz est tout rouge et les enseignes sont vermeilles
Et les maisons dans leur ratatinement terrible
Epouvantent comme un tas noir de petites vieilles.

Tout l’affreux passé saute, piaule, miaule, glapit
Dans le brouillard sale et jaune et rose des Sohos
Avec des all rights, et des indeeds, et des hos! hos!

Ah vraiment cela finit trop mal, vraiment c’est triste
Comme un vers sans rime et comme un fusil sans portée.⁴
Oh! le feu du ciel sur cette ville de la Bible!

(1) Nous remercions Benoît de Cornulier pour ses remarques portant sur cet article dans une communication personnelle du 24 mars 2005 (désormais c.p.), ainsi que Christophe Bataillé pour ses observations au sujet de la version de *La Nouvelle Lune*, Georges Kliebenstein pour son aide lexicographique et Guillaume Peureux pour ses très pertinentes suggestions au sujet de l’impact plausible de Saint-Amant sur ce sonnet. Nous remercions

enfin la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet où nous avons pu consulter les principaux documents imprimés et/ou autographes exploités au début de cet article.

(2) Le sonnet a été publié sous le chiffre II, sous le chapeau général *Poèmes de jadis et de naguères* après le poème numéroté I *Dizain mil huit cent trente*.

Sonnet boiteux

à Ernest Delahaye⁵

Ah! vraiment c'est triste, ah! vraiment ça finit trop⁶ mal.
Il n'est pas permis d'être à ce point infortuné.
 Ah! vraiment c'est trop la mort du naïf animal⁷
 Qui voit tout son sang couler sous son regard fané.

Londres fume et crie. O quelle ville de la Bible!
 Le gaz *flambe et nage* et les enseignes sont vermeilles.
 Et les maisons dans leur ratatinement terrible
 Epouvantent comme un *sénat* de petites vieilles.

Tout l'affreux passé saute, piaule, miaule, glapit
 Dans le brouillard *rose et jaune et sale* des *sobos*
 Avec des '*indeeds*' et des '*all rights*', et des '*hâos*'⁸.

Non vraiment *c'est trop* un martyr sans espérance,
Non vraiment *cela finit trop mal*, vraiment *c'est triste*:
 O le feu du ciel sur cette ville de la Bible!⁹

Les commentateurs s'accordent pour juger doublement boiteux ce poème, par ses rimes et par l'emploi de vers de 13 syllabes à la place de l'alexandrin qui dominait impérieusement la production de sonnets au XIX^e siècle. Après un bref retour sur la question rimique, il s'agira ici de se demander dans quelle mesure le vers de 13 syllabes contribue au boitement puis d'explorer la relation entre les procédés de versification inhabituels de ce sonnet et l'ambivalence constitutive de sa stratégie sémantico-référentielle.

Une remarque au préalable. Il faut se méfier du topos de la boiterie physiologico-poétique de Verlaine (claudication rimant en l'occurrence avec claudélification¹⁰), pur anachronisme ici puisqu'on plaque l'image du Verlaine égrotaillant du milieu des années 1880 sur le poète de 1873. Ce dernier devait certes tituber lorsque son taux d'absinthe crevait le plafond, mais il n'était pas encore mis au supplice par ses «rhumatisseuses». Ainsi, commencer une analyse du sonnet sur la formule «Verlaine boite, et le sonnet avec lui»¹¹ ne peut que déboucher sur une conception mimétique illusoire.

(3) Nous avons essayé de respecter la ponctuation du manuscrit mais elle n'est pas toujours très lisible. D'autre part, nous avons corrigé les leçons typiquement verlainiennes «ça» et «celà» (v. 1 et 12), ainsi que l'erreur d'orthographe «rigts» (v. 11). L'édition de la *Correspondance générale* de Verlaine de Michaël Pakenham édite ces sonnets sans séparation strophique (Paris, Fayard, 2005, p. 352); en fait, Verlaine semble avoir «tassé» la présentation, comme si souvent dans ses lettres, pour faire tenir plus de lignes et de vers sur la page.

(4) Les mots «sans portée» semblent avoir été biffés, sans que Verlaine ait substitué une nouvelle variante, laissant donc visible la leçon initiale.

(5) Cette dédicace ne figurait pas dans le texte de *La Nouvelle Lune*, Verlaine l'ayant ajoutée à la coupure utilisée pour le dossier de *Jadis et Naguère*. Verlaine a écrit «à» en minuscule; Vanier a mis une majuscule et fait imprimer le nom en italiques.

(6) Le mot «trop» manquait au texte de *La Nouvelle Lune*, Verlaine l'a rétabli à la main sur la coupure du dossier de *Jadis et Naguère*.

(7) Verlaine a barré sur la coupure la virgule en fin de vers de *La Nouvelle Lune*.

(8) L'accent circonflexe se trouve sur le *a* et non sur le *o*, contrairement à ce qu'impriment certaines éditions (notamment VERLAINE, *Œuvres poétiques complètes*, éd. J. BOREL, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1989 [1962], p. 324 et VERLAINE, *Œuvres poétiques*, éd. J. ROBICHEZ, Paris, «Classiques Garnier», 1995 [1969], p. 258).

(9) À la fin du poème, la version de *La Nouvelle Lune* comporte la mention «Londres, 1873».

(10) Voir en particulier E. KAËS, *Sainteté de Verlaine* (Clandel lecteur de Verlaine), «Revue Verlaine», 2, 1995, pp. 177-190.

(11) A. GENDRE, *Évolution du sonnet français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 205.

1. Un antisystème rimique

Rappelons l'importance assignée à la rime par Banville dans son *Petit Traité de poésie française* (première publication en livre aux publications de l'Echo de la Sorbonne en 1872):

[...] la RIME [...] est l'unique harmonie des vers et elle est tout le vers. [...] Ceci va vous paraître étrange et n'est pourtant que strictement vrai: *on n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime*, et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poète.

Forme privilégiée de l'homéotéleute, la rime est ainsi la finalité, le «fin mot» et le but («l'effet voulu») du vers. Cette conception aide à comprendre la notation fournie par Verlaine dans la première version de son poème, plus précisément dans l'avant-dernier vers (le treizième...) du sonnet: «triste | *Comme un vers sans rime* et comme un fusil sans portée»; il ne s'agit pas d'«une excuse à ce dernier propos», selon l'expression de Jacques Borel, mais d'une provocation pour dire: ces vers blancs, je les ai fabriqués exprès¹². Les deux analogies sont reliées: d'une part, un vers sans rime n'atteindrait pas sa cible; d'autre part, la passerelle entre ces comparaisons se fait par les expressions *vers blancs* et *tirer à (ou en) blanc*. En effet, *tirer en blanc* signifie, selon Littré, tirer «sans projectile»¹³. Si le mot *portée* est employé pour désigner la «capacité d'atteindre un but à une certaine distance; distance à laquelle le projectile peut atteindre son but» (TLF), on comprend que les vers blancs puissent être considérés comme des vers sans portée («Nous avons tiré deux ou trois coups de mitraille, mais elle n'avait pas la portée et tombait dans l'étang», Erckmann-Chatrian, citation du TLF)¹⁴. Cette plaisanterie risquait fortement d'être comprise par rétrolecture, si le lecteur ne la comprenait pas d'office, puisque le lecteur allait forcément finir par penser à l'expression *vers blancs*.

Si le lecteur avait déjà compris que Verlaine proposait un système très hétérodoxe d'alternance en genre, fonctionnant par strophe typographique (Q1 m | Q2 f | T1 m | T2 f), – nous reviendrons sur les connotations de cette stratégie dans la dernière section de cet article – c'est avec cette rime du v. 13 que ce lecteur devait comprendre que le système rimique aller rester incomplet, même si l'inquiétude avait dû le tarauder dès le vers précédent, puisque rien n'excluait absolument un enchaînement *abab cdcd eff geg* ou *gge*, même si cela aurait constitué un système violemment (en vertu d'une contrainte habituelle de la versification classique, deux attestations d'une couleur de rime ne devaient être séparées l'une de l'autre par plus d'une autre couleur¹⁵, mais Verlaine aurait pu bien entendu s'autoriser de modèles inspirés par le sonnet italien d'avant la législation classique). En réalité, on peut tout au plus postuler le retour in fine de la rime *c*, avec le mot *Bible* employé à la rime au v. 5 et/ou

(12) J. BOREL, *éd. citée*, p. 1146.

(13) Pour l'expression *tirer à blanc*, le *Trésor de la Langue française* (désormais TLF) donne ce passage du *Journal des Goncourt* (1870): «et l'on peut se croire au milieu de la guerre, à se voir entouré de ces hommes, [...] faisant à blanc aujourd'hui le simulacre de la fusillade, qu'ils auront à faire demain».

(14) Voici l'hypothèse séduisante formulée par A. Gendre pour expliquer la disparition de ces analogies: «Quand il a repris son sonnet, Verlaine a préféré au commentaire de sa propre irrégularité la seule force d'une espérance qui ne rime avec rien.

Un effet caché n'est-il pas plus fort qu'un effet souligné?» (*op. cit.*, p. 208).

(15) Voir notamment B. DE CORNULIER au sujet de la «règle» des deux couleurs, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, pp. 267-268 et A. CHEVRIER, «Ces effets de lointain»: les rimes enchevêtrées chez Verlaine, *«Revue Verlaine»*, 9, 2004, pp. 177-214. Pour les cas de «contagion rimique» entre les quatrains et tercets de sonnets de Verlaine, voir surtout J.-L. AROUI, *Métrique des sonnets verlainiens*, «Revue Verlaine», 7-8, 2002, pp. 202-210.

voir dans *glapit*, *triste* et *Bible* des ersatz de rime, en se prévalant de l'assonance de la dernière voyelle masculine [i]. Ni l'un ni l'autre phénomène ne tire le lecteur de son embarras, comme si Verlaine essayait de piéger le lecteur en l'incitant à chercher désespérément à régler un problème que le mot *espérance* rendait insoluble (comme le mot *portée* dans *Hiver*, la notation réflexive se trouvant précisément dans le vers le plus manifestement irrécupérable). Restent donc obstinément orphelines les rimes du v. 13 d'*Hiver*, du v. 12 de *Sonnet boiteux*, mais on peut en dire autant, en réalité, des rimes des v. 9, 12, 13 et peut-être même 14. Car si l'on a pu parfois penser que ce mot rimait plus ou moins correctement avec *Bible* et *terrible*, c'est en oubliant la «règle des deux couleurs» que nous venons d'évoquer: il faut supposer que ce retour de la rime *c* s'opère en dépit de l'arrivée de plusieurs couleurs nouvelles¹⁶. Il n'est donc pas évident que sur le plan perceptuel spontané, ce retour en fin de poème «empêchera le sonnet de dériver complètement»¹⁷; la passerelle rimique est suffisamment abstraite pour corser la «chute» du sonnet et l'effondrement de la rime au lieu de servir de parachute...

Ainsi, le poème «finit trop mal», notation réflexive¹⁸ de plus qui, se trouvant au v. 12 d'*Hiver*, est déplacée pour réapparaître dans l'avant-dernier vers de *Sonnet boiteux*, renforçant sans doute l'impact de la formulation.

L'expression «sonnet boiteux» apparaît dans l'anthologie du sonnet d'Asselineau comme dans le traité de Banville, deux ouvrages que Verlaine a certainement lus, mais ni l'un ni l'autre ne fournissait un descriptif de cette version en principe claudicante de la forme (plus ou moins) fixe. Cette expression avait été lancée, avec un succès très relatif, par Colletet, pour désigner des sonnets dont le dernier vers est plus court que ceux qui le précèdent¹⁹. Verlaine livrerait donc ici une version idiosyncrasique de ce boitement, en employant un système rimique extrêmement défectueux et le vers de 13 syllabes. Comme l'a souligné E. Buron, le titre *Sonnet boiteux* n'apparaissant qu'en 1884 – il ne figure pas dans le manuscrit de *Cellulairement* – il n'est guère évident que cette idée d'un sonnet boiteux ait présidé à la composition du poème. Ce n'est cependant pas le premier poème où Verlaine s'est amusé à créer un sonnet terminalement défectueux. Voici en effet le sizain de *Bérénice*, parodie portant sur la série *Les Princesses* de Banville envoyée à Blémont dans une lettre du 22 juillet 1871:

Alors un grand souci la prend d'être amoureuse
Car dans Rome une loi bannit, barbare, affreuse,
Du rang impérial toute reine *étrangère*.

Ah! ne pas être une humble esclave qu'Il épouse!
Et dans l'épanchement de sa douleur jalouse
La Reine hélas soupire et doucement *défaille*.

Une petite croix après le dernier mot renvoyait à ce commentaire sardonique: «Il va sans dire que l'absence de rime n'est que pour exprimer toute la langueur locale. Th.. de B.»²⁰. La rime *étrangère/défaille* est évidemment étrangère à la poétique de

(16) Le fait que l'on trouve deux fois *Bible* à la rime ne constituerait pas en soi une entorse aux règles rimiques puisqu'il existe un autre mot de la même couleur, *terrible*.

(17) A. GENDRE, *op. cit.*, pp. 207-208.

(18) Comme l'a fait remarquer V. P. UNDERWOOD, *Verlaine et l'Angleterre*, Paris, Nizet, 1956, p. 137.

(19) Voir A. CHEVRIER, *Le Sexe des rimes*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 220 et E. BURON, *Verlaine et les mots de la tradition poétique: note à propos du titre Sonnet boiteux*, «Revue Verlaine», 6, 2000, pp. 31-36.

(20) VERLAINE, *Correspondance générale*, t. 2, éd. PAKENHAM, citée, p. 210.

la rime banvillienne (Banville étant, on vient de le voir, un défenseur acharné de la rime!) et singulièrement... défaillante (dans les autres versions du sonnet, le système rimique est cependant normal... si l'on fait abstraction des rimes uniquement féminines qui indiquent les préférences sexuelles de cette princesse parodique). Verlaine a pu s'inspirer en particulier de l'exemple de Saint-Amant, comme nous l'a fait remarquer Guillaume Peureux, puisque ce dernier, auteur d'un sonnet en vers blancs, *Sonnet sur des mots qui n'ont point de rime* (cf. la démarche de Du Bellay dans l'avant-dernier sonnet de *L'Olive*²¹), a également composé ce sonnet en treize vers²² auquel il manque la dernière rime:

Sonnet

Fagoté plaisamment comme un vrai Simonnet,
Pied chaussé, l'autre nu, main au nez, l'autre en poche,
J'arpente un vieux grenier, portant sur ma caboche
Un coffrin de Hollande en guise de bonnet.

Là, faisant quelquefois le saut du Sansonnet,
Et dandinant du cul comme un sonneur de cloche,
Je m'égueule de rire, écrivant d'une broche
En mots de Pathelin ce grotesque sonnet.

Mes Esprits, à cheval sur ces Coquecigrues,
Ainsi que Papillons s'envolent dans les nues,
Y cherchant quelque fin qu'on ne puisse trouver.

Nargue! C'est trop rêver, c'est trop ronger ses ongles
Si quelqu'un sait la rime, il peut bien l'achever²³.

Saint-Amant, avec son sujet burlesque «Pied chaussé, l'autre nu», est peut-être l'une des sources d'inspiration principales du *Sonnet boiteux*. En tout cas, cette «fin qu'on ne puisse trouver», dans sa réflexivité provocatrice, annonce assez la chute catastrophique à dessein du sonnet verlainien.

2. 13 syllabes...

S'agissant d'un poème en vers de 13 syllabes – choix exotique ou du moins inhabituel – on n'a pas manqué d'insister sur cette longueur globale pour expliquer le caractère boiteux du sonnet. Verlaine «a ressuscité, en une vie multiple et toute personnelle, les rythmes boiteux, les mètres impairs de neuf, onze et treize syllabes», affirmait Robert de Souza en 1892²⁴. Il faudrait d'abord se pencher sur les raisons invoquées pour expliquer ce statut boiteux du vers de 13 syllabes et plus généralement

(21) Comme le rappelle A. GENDRE, *L'ancien et le nouveau dans le sonnet verlainien*, in *Verlaine 1896-1996*, éd. M. BERCOT, Paris, Klincksieck, 1998, p. 247.

(22) Verlaine a composé un sonnet de 13 vers sur 14 lignes, *Edition originale contemporaine (Bibliosonnets)*, l'alexandrin du v. 11 se trouvant coupé à la césure pour se trouver à moitié en fin du premier tercet, à moitié en début du second tercet (voir AROUJ, *art. cit.*, pp. 160-161), «blague» formelle en

relation avec l'expression «Non coupé!» au début du vers concerné. Les rimes des «tercets» (aabab) comme la disposition du v. 11 montrent cependant qu'il s'agit bien de 13 vers et non de 14.

(23) SAINT-AMANT, *Œuvres*, éd. J. BAILBÉ, Paris, Didier («Société des Textes français modernes»), 1971, t. 1, p. 290.

(24) Article reproduit dans *Paul Verlaine*, éd. O. BIVORT, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne («Mémoire de la critique»), 1997, p. 343.

des vers impairs tout en observant au préalable que puisqu'on employait souvent le mot *piéd* comme synonyme de *syllabe*, ce type d'expression métaphorique était sans doute presque inévitable.

Cette notion s'appuie souvent sur l'idée qu'un vers de 13 syllabes serait un faux alexandrin ou du moins un alexandrin faussé, avec une syllabe de trop comme il en manquerait une au vers de 11 syllabes. On suppose ainsi routinièrement l'existence d'un mètre de 13 syllabes ou d'un mètre de 11 syllabes, comme on parle souvent du décasyllabe, et avec le même inconvénient: le vers 4-6 n'est résolument pas le même mètre que le 5-5, et ces mesures étaient même tenues pour incompatibles par la plupart des poètes. On sait bien aujourd'hui, grâce aux travaux de Benoît de Cornulier, que ce n'est pas la longueur syllabique globale d'un vers composé qui est perceptible métriquement, la périodicité d'un alexandrin étant fondée sur la perception des hémistiches 6-6 et non sur la longueur 12²⁵. Du coup, ce n'est pas le rapport de 12 à 13 qui pourrait faire boiter le poème grâce au souvenir de l'alexandrin, mais plutôt un rapport déceptif ou embrouillé au rythme 6-6²⁶.

Ce qui ne veut pas dire que le chiffre 13 n'a pas une autre forme de pertinence, comme pour le Balzac numérologue qui montre une parade de Napoléon le treizième dimanche de 1813, coïncidence numérale qui inscrit à l'avance, pour ceux capables de comprendre ce sinistre augure, sa défaite imminente (*La Femme de trente ans*) ou comme Béranger qui convoque des superstitions populaires («Dieu! mes amis, nous sommes treize à table, | Et devant moi le sel est répandu. | Nombre fatal! présage épouvantable! | La Mort accourt; je frissonne éperdu»)²⁷. On peut penser que pour Verlaine, le mot *infortuné* peut faire allusion à ce symbolisme funeste du chiffre, le mètre choisi étant chargé de symboliser la mauvaise fortune.

Théodore de Banville écrivait qu'«il y a, en français, des vers de toutes les longueurs, depuis le vers d'une syllabe jusqu'au vers de treize syllabes.», avant de réfuter l'idée suivant laquelle il n'existait pas de vers de 9, 11 et 13 syllabes. Bref, pour ce Romantique promu en pilier du Parnasse, mais toujours admirateur de Hugo et Musset, le vers de 13 syllabes n'aurait pas un statut différent de ceux de 9 et de 11 syllabes; il cite des vers de 9 syllabes (3-3-3), de 11 syllabes (5-6), ainsi que ces vers de 13 syllabes, pour lesquels les tirets de Banville précisent l'emplacement de la césure:

Le chant de l'Orgie – avec des cris au loin proclame
Le beau Lysios, – le Dieu vermeil, comme une flamme,
Qui, le thyrses en main, – passe rêveur, triomphant,
À demi couché – sur le dos nu d'un éléphant.

Après eux Silène – embrassant d'une lèvre avide
Le museau vermeil – d'une grande arme déjà vide,
Use sans pitié – les flancs de son âne en retard,
Trop lent à servir – la valeur du divin vieillard²⁸.

Alors que pour les vers de 9 syllabes, Banville se contentait de citer de curieux vers ternaires de Scribe, pour les vers de 11 et de 13 syllabes, il a donné des vers tirés

(25) Voir en particulier *Théorie du vers*. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Paris, Le Seuil, 1982.

(26) C'est ce qu'indiquait encore, très justement, Robert de Souza: «Il était réservé à Verlaine de faire aboutir l'histoire de ces rythmes boiteux, de montrer qu'ils ne sont point des 'écueils' rythmiques, et qu'ils ne doivent pas leur harmonie, comme le pensent la plupart des critiques, au souvenir de l'alexandrin ou du décasyllabe [...]», *ibid.*, p. 345-

346 (en fait, c'est plutôt le manque d'harmonie qui a été généralement inféré de la comparaison).

(27) *Œuvres complètes* de BÉRANGER, Paris, Perrotin Editeur, 1856, t. 2, p. 117.

(28) Nous nous référons à l'édition Charpentier du *Petit Traité de poésie française*, 1894, p. 10 et 14-16, qui donne la version de 1891 du poème (il verra plus loin que les leçons antérieures étaient très différentes pour le v. 2).

de ses propres poèmes, même s'il avait d'autres échantillons à sa disposition; il mettait ainsi en évidence le fait qu'il avait lui-même remis en circulation de tels rythmes, dès 1846 dans le cas des quatrains de vers de 13 syllabes (le caractère parfois conservateur de ses affirmations dans son traité trouvait ainsi comme un correctif implicite grâce aux audaces convoquées). On peut noter l'abondance dans son poème de notations réflexives pointant les rythmes délirants de son propre poème:

En l'honneur du dieu retentissent les dithyrambes;
Le chœur en démençe entrechoque ses mille jambés,
Et, quittant la terre avec le rythme forcené,
Comme un tourbillon vole sur un mode effréné, [...] (*Les Stalactites*, éd. de 1846)

Tout porte à penser en effet que Banville voulait faire allusion au «rythme forcené» de son propre poème qui, contrairement aux dithyrambes de la tradition française comportant une variation plus ou moins libre de mètres, généralement pairs – Hugo parle dans *Le Rhin* d'«un dithyrambe en vers libres» (TLF) – se caractérise cependant par une continuité rythmique certaine, mais dont beaucoup de lecteurs devaient faire l'apprentissage en lisant le poème. L'emploi de quatrains en rimes simples était du reste significatif puisque ce choix renvoyait à la tradition de la chanson.

Banville a donc choisi un modèle qui, compte tenu de sa structure 5-8, ne risquait pas d'induire une comparaison rythmique spontanée avec le 6-6, contrairement à un modèle possible en 6-7 ou 7-6. Bref, ce n'est pas quelque palimpseste imparfait qui générerait la perception métrique du lecteur et lorsque Claude Cuénot indique, au sujet «du» vers de 13 syllabes, que «c'est, en première approximation, un alexandrin muni d'une syllabe supplémentaire», il se trompe manifestement (comme Jules Teller écrivant que «le vers de treize syllabes est un alexandrin allongé, abandonné, et, si l'on osait dire, vautré»²⁹), d'autant qu'il part non seulement de l'idée du nombre global de syllabes, mais aussi d'une variante 13-syllabique sur la notion de l'alexandrin tétramètre (notion qui attire dans son sillage celle de «pieds» et s'accompagne de l'indication suivant laquelle le v. 9 serait «un pentamètre»; d'après son analyse, les vv. 2, 7, 11 et 14 seraient cependant des «trimètres»...). «Ce» vers est gratifié ensuite d'un certain nombre de caractéristiques immanentes:

Ce vers a sa beauté à lui, bien originale. C'est en somme un alexandrin devenu naïf, ingénu, mais beaucoup plus poétique. Les fins de vers sont bien marquées, les rejets peu nombreux, les rimes riches, à cause de l'imprécision du rythme: des enjambements hardis et répétés détruiraient un outil aussi délicat. Peu d'effets rythmiques de détail, le rythme est en effet trop flou, trop incertain, et pour jouer sur des rythmes, il faut que ceux-ci soient nets³⁰.

Dans l'ensemble, ces caractéristiques relèvent de l'imaginaire critique bien plus que de véritables traits «du» mètre, d'abord parce que «le» 13-syllabe n'est pas «un» mètre. Le critique se contente d'un survol impressionniste sans vérifier la structure interne des vers des poèmes en vers de 13 syllabes inventoriés par le critique, d'où idée d'un «flou», d'une absence de «rythmes nets».

Il est vrai que l'on a pu également postuler une tendance à proscrire, par exemple, le 3-6 «à cause de cette césure le divisant en deux moitiés trop différentes, puis-

(29) Article de 1888 reproduit par O. BIVORT, *Paul Verlaine*, cit., p. 187. De même, lorsqu'Alain Chevrier se demande si le titre s'explique par une boiterie «par rapport à l'alexandrin césuré à l'hémistiche (6/7)», avec un point d'interrogation pru-

dent, il nous semble négliger l'écart considérable entre les mesures 6-6 et 5-8 (*Le Sexe des rimes*, op. cit., p. 220).

(30) CL. CUÉNOT, *Le Style de Paul Verlaine*, CDU, 1963, t. 2, pp. 374-375.

que un hémistiche comporte un nombre pair de syllabes, et l'autre un nombre impair»³¹, – ce qui rendrait évidemment impossible l'emploi de vers composés impairs puisqu'ils ne peuvent arithmétiquement comporter deux hémistiches pairs³² ou deux hémistiches impairs... On n'a cependant jamais montré que cette combinaison d'hémistiches pair et impair inhibait réellement le plaisir ou la compétence métrique des lecteurs mais uniquement que cette combinaison était rare, l'explication de cause à effet n'allant guère de soi. Ce n'est sans doute pas la différence entre les dimensions des hémistiches qui pose problème et il ne serait pas impossible de prétendre que la justesse métrique d'une série d'hendécasyllabes 4-7 peut être plus évidente que pour une série de vers césures 5-6 précisément à cause de l'écart syllabique plus important, évitant tout problème de discrimination métrique (mais au XIX^e siècle, cet effet de brouillage était probablement limité par la plus grande compétence métrique des lecteurs). On peut en tout cas noter que le 4-6 a bien fonctionné avec un écart de 2 syllabes sans qu'on lui impute l'essence déséquilibrée que l'on a souvent attribuée aux vers composés impairs – voire aux vers impairs simples – de même que le 5-5 a rarement été considéré comme un vers impair³³. Il n'empêche que lorsque Banville a publié *Le Triomphe de Bacchos* dans *Les Stalactites*, Ch. de Mazade a écrit à propos de ce «vers de treize pieds»: «Par malheur, ce vers a le tort d'être de la prose» et L.E. Kastner a regretté – selon la traduction de Max. Fuchs – que ce vers «traîn[e] un peu la jambe»; en fait, le spécialiste français de Banville a interpolé l'idée de «jambe» que Kastner n'avait pas proposée, attestant sans doute la force de cette idée du boitement de ce vers³⁴, même si Max. Fuchs écrit que «ce rythme, bien qu'il déconcerte un peu l'oreille, est expressif et varié»³⁵.

Une autre difficulté résulterait du caractère censément flottant de telles césures. Mais cette fois, le problème ne tient plus aux mètres en tant que tels mais à l'emploi que le poète en fait. On a pu, par exemple, placer ce poème sur le même plan – au même niveau d'opacité métrique – que *Crimen amoris*, où l'on ne peut trouver de césure stable, en dépit du nombre assez important de vers qui admettraient une lecture 4-7. Nous montrerons plus loin que malgré quelques discordances, la césure de *Sonnet boiteux* est au contraire assez solide et univoque.

Le vers de 13 syllabes apparaît «parfois dans la poésie lyrique courtoise en ancien français», puis «au XVII^e siècle, dans les chansons à boire de la poésie burlesque», notamment chez Scarron et Saint-Amant avant de figurer «au début du XIX^e siècle dans les chansons de Béranger»³⁶. L'exemple relevé chez Scarron par Quicherat est

(31) B. BUFFARD-MORET, *Précis de versification*, Paris, Nathan, 1997, p. 41.

(32) Cf. R. de Souza: «Si l'on s'est complu si longtemps à une jalouse dilection des rythmes pairs, on le doit encore au joug de la symétrie qui les rendait susceptibles d'une division en deux parties égales. De là, cette épithète de boiteux dont on caractérise les impairs parce que soi-disant il leur manque une syllabe des rythmes normaux. Or, cette boiterie (qui peut être un charme sans doute) n'existe que parce qu'on le veut bien, étant donnée la fixation d'une césure faisant sentir expressément cette perte d'une unité, par la division en deux parties qui ne peuvent pas être égales, par la brutale mise en rapport d'un nombre pair et d'un impair qui semble inachevé à côté de la concordance parfaite de son voisin» (art. cité, p. 346).

(33) Pour la déconstruction de ces supputations de traits immanents de l'«imparisyllabité», voir en particulier D. Hillery dans son édition de *Romanes sans paroles*, Londres, Athlone, 1976, pp. 25-26

et dans son livre *Music and Poetry in France from Baudelaire to Mallarmé. An essay on poetic theory and practice*, Berne, Francfort/Main, Las Vegas, Peter Lang, p. 49 et surtout B. de CORNULIER, *Mètre "impair", métrique "insaisissable"? Sur les "derniers vers" de Rimbaud*, in *Le Souci des apparences, neuf études de poétique et de métrique*, éd. M. DOMINICY, Editions de l'Université de Bruxelles, 1989, pp. 75-91.

(34) Ch. de MAZADE, *Les Œuvres littéraires de ce temps*, «Revue des Deux-Mondes», 1846 et L. E. KASTNER, *A History of French Versification*, Oxford, 1903, p. 105 («The second parts of these lines seem to drag somewhat»), cités par Max. FUCHS, *Théodore de Banville. Contributions à l'histoire de la poésie française pendant la seconde moitié du XIX^e siècle*, Thèse pour le Doctorat ès lettres (Faculté des Lettres de l'Université de Paris), 1910, p. 79.

(35) FUCHS, *ibid.*, p. 80.

(36) L. QUICHERAT, *Traité de versification française*, Paris, Hachette, 1850, p. 547, voir aussi W. Th.

un texte intitulé (et ce n'est guère le seul chez l'auteur) *Chanson à boire*, constitué de huitains *ababccdd* où les v. 1-4 sont des 6-syllabes et les vv. 5-8 des 13-syllabes. Voici les vv. 5-8 du poème :

Sobres, loin d'icy, + loin d'icy, beueus d'eau boüillie.
Si vous y venez + vous nous ferez faire folie,
Que ie sois fourbu, + chastré, tondu, begue-cornu,
Que ie sois perclus + alors que ie ne boiray plus³⁷.

La mesure est très nettement 5-8, comme l'ont observé la plupart des métriciens qui ont évoqué ces vers. Il faut cependant noter que Jean Suberville, citant deux autres vers du poème, concluait à la présence de trimètres 5-4-4³⁸, ce qui est impossible pour la majorité des vers de 13 syllabes du poème, cette confusion entre césures (métriques) et coupes (rythmiques) se retrouvant dans la réception critique du *Sonnet boiteux*.

«Ceci ne signifie pas que le 5-8 est étroitement apparenté à la chanson, car il demeure trop exceptionnel pour réellement s'imposer» écrit Jean-Michel Gouvard, en indiquant cependant que «le fait que le mètre apparaisse dans une chanson et non pas dans la poésie lyrique, en revanche, est l'indice de son caractère marginal»³⁹. Or les vers cités par Banville dans son *Petit Traité* proviennent de son poème *Le Triomphe de Bacchos* et on voit bien la parenté thématique, pour ne pas dire la filiation, entre la veine burlesque des chansons bachiques de Scarron et ces considérations moins «satyriques» mais tout aussi éthyliques et dont le schéma rimique des quatrains en rimes suivies fait également appel à la tradition de la chanson.

Mais quelle est donc la mesure employée par Verlaine dans ce poème? Anatole France, après avoir cité les vers «étranges» du début de *Crimen amoris*, introduit ainsi sa citation de la première strophe du sonnet: «Il en fait de plus étranges encore, que je renonce à mesurer», avant d'y aller de ce petit commentaire ironique: «Cela me trouble, je l'avoue. Mais il se peut que son oreille, plus subtile que la mienne, perçoive des harmonies qui m'échappent»⁴⁰. L'hypothèse de capacités d'écoute plus subtiles que les siennes serait moins prudente que sardonique, l'auteur considérant sans doute, comme l'avait fait Sainte-Beuve devant certaines césures des *Poèmes saturniens*, que «l'oreille la plus exercée à la poésie s'y dérouta et ne peut s'y reconnaître. Il y a limite à tout...»⁴¹.

On peut d'abord relever quatre évaluations, celles, présentées dans l'ordre chronologique de leur publication, de Robert de Souza, W. Theodor Elwert, Claude Cuénot et André Gendre.

Malgré quelques erreurs de perspective, Robert de Souza faisait avancer le débat en 1892:

Les vers de treize syllabes sont certainement ceux que Verlaine a su manier avec le moins de bonheur. Il les laisse boiter brutalement; il les manie en général comme Scarron, comme Banville en 5+8 sans qu'il semble pouvoir leur octroyer l'ondoyance rythmique où se jouent si joliment ses autres impairs. On ne peut cependant s'empêcher de reconnaître

ELWERT, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck, 1965, p. 126.

(37) *Suite à la première partie des Œuvres burlesques de Mr Scarron*, A Paris, chez Toussaint Quienet, 1648, pp. 43-44.

(38) *Histoire et théorie de la versification française*, Paris, Les Éditions de l'École, 2^e édition, s.d. [1968], 126.

(39) *La Versification*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 151.

(40) Article publié dans «Le Temps», le 23 févr. 1890, reproduit par O. BIVORT, *Paul Verlaine*, cit., pp. 306-307.

(41) Lettre de Sainte-Beuve reproduite par O. BIVORT, *ibid.*, p. 34.

comme curieusement et bien rythmé ce *Sonnet boiteux* de *Jadis et naguère* dont le second quatrain a été l'exemple souvent cité des étrangetés inacceptables de Verlaine. Or ces étrangetés, qui se produisent dans les deux derniers vers (les premiers étant l'un avec l'autre symétriquement rythmés), ne sont autre chose que de volontaires discordances, des images de rythmes⁴².

L'auteur finit par proposer pour le second quatrain des trimètres 5-4-4, 5-4-4, 4-7-2 et 3-5-5, mais il a eu au moins le mérite de prendre au sérieux les discordances de Verlaine en tant que procédés volontaires, refaisant pour Verlaine ce que ce dernier avait fait pour Baudelaire en 1865⁴³. De Souza a du reste tiré de cette affaire des conclusions qui restent pertinentes:

On se rendit vaguement compte du renouveau de sa rythmique; mais on en étouffa tout d'abord la portée féconde, en la traitant d'étrange, d'insaisissable, en la tenant d'une pratique impossible pour tout autre poète, – comme si d'indéniables beautés d'art échappaient à des lois certaines, qu'il s'agit seulement de découvrir par l'analyse, ou de sentir par l'instinct, pour avoir la possibilité (ce qui ne veut point dire certes la faculté) de reproduire ou plutôt de recréer, en d'autres originaux développements, d'analogues beautés neuves, liées aux premières par un simple parentage⁴⁴.

Affirmant que «Verlaine et les symbolistes aiment [...] employer [ce vers], car le nombre de syllabes permet une très grande variation de rythmes en déplaçant la césure, après la 5^e, 6^e, 7^e, 8^e, 9^e syllabe; ou en mettant deux césures, l'une après la 4^e et l'autre après la 9^e syllabe», Elwert considère le *Sonnet boiteux* comme un poème qui «fait d'ailleurs intervenir toutes ces formes de vers dans une même strophe et sans suivre aucun ordre»: pour la première strophe, il indique des césures 5^e pour les vv. 1 et 2, une césure 7^e pour le v. 4; pour le v. 3 il ne propose aucun emplacement... Pour le 2^e quatrain, il propose deux césures 5^e, une césure 4^e et une éventuelle césure 8^e. Cela reviendrait évidemment à dire qu'il n'y aurait aucune véritable césure, mais tout juste la possibilité de proposer des coupes rythmiques⁴⁵.

Claude Cuénot propose, on l'a vu, des trimètres, des tétramètres et même un pentamètre, sans la moindre périodicité. Voici plus précisément les segmentations qu'il propose pour ces vers: 32-35, 5-4-4, 32-26, 52-42, 32-44, 32-44, 4-72, 3-5-5, 5-1223, 522-4, 5-4-4, 32-35, 36-22, 5-4-4.

Pour André Gendre, «d'un certain point de vue, le mètre, irrégulier certes, n'est peut-être pas boiteux: il suffit d'imaginer des trimètres. Ainsi, une variété peut-être audacieuse de rythmes soutient sans heurt la construction sémantique» (les «possibilités» proposées étant, «entre autres», 5-3-5, 5-4-4, 3-4-6, 2-5-6, 5-4-4, 5-4-4, 4-9 («seule coupe binaire»), 3-5-5, 5-3-5, 4-3-6, 5-4-4, 3-5-5, 3-6-4, 5-4-4...), seulement ces «trimètres» seraient à la fois non-métriques (ce qui est en général le cas pour le 4-4-4, rarement employé de manière sérieuse, ce qui signifie qu'on est en présence de coupes aléatoires plutôt que de césures, mais cette fois le problème se trouve également dans la prolifération de formes différentes) et dépourvus de toute tradition (contrairement au 4-4-4). Ensuite, conscient sans doute du caractère problématique de ces «trimètres», l'auteur penche pour une solution binaire double:

(42) Article reproduit par O. BIVORT, *ibid.*, p. 348.

(43) «Mon critique belge de tout à l'heure criait à l'incorrection, sans s'apercevoir, l'innocent, que ce sont là jeux d'artistes» (P. VERLAINE, *Œuvres*

en prose complètes, éd. J. BOREL, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1972, p. 611).

(44) O. BIVORT, *Paul Verlaine*, cit., p. 349.

(45) ELWERT, *op. cit.*, loc. cit.

Dans le sonnet boiteux, il n'est pas impossible de césurer en 6-7 les vers 1, 2, 5, 7, 9, 11, 12 et 14 et en 7-6 les vers 3, 4, 10 et 13. Seuls les vers 6 et 8 résistent à l'exercice. Un sens tragique est ainsi mis en relief dans ce sonnet, qui boite alors véritablement⁴⁶.

Même avec un tel découpage qui ne fonctionnerait que pour 12 des 14 vers, on trouve une césure à l'italienne (v. 9 «sau+te»), une césure après «et» (v. 11), une césure sur proclitique (v. 12 «un + martyr») et une césure sur préposition monosyllabique (v. 14 «sur + cette ville»). Mais de toute manière, on ne pourrait récupérer la moindre périodicité dans cette combinaison de deux césures qui produirait des problèmes de discrimination métrique insurmontables, surtout s'agissant de mètres rarissimes. On remarquera en outre que ces «césures» contredisent souvent les marquages proposés pour les éventuels trimètres envisagés auparavant.

Tout en alléguant la proximité de l'alexandrin et en évoquant «le caractère arithmétique du vers» employé, Eléonore Zimmermann n'en révèle pas moins le caractère métrique de la mesure : «À l'exception de trois vers (7, 8, 12) chacun a sa césure principale après la cinquième syllabe, créant donc une première mesure impaire.» Il est vrai que l'auteur, constatant que «les huit syllabes qui restent dans chaque vers sont divisées de façons très diverses», ne formule pas l'inférence qui s'impose, à savoir qu'il s'agit d'un vers métriquement binaire (c'est ce qui explique son idée d'une «césure principale», ce qui suppose qu'il puisse y avoir une césure «secondaire»), procédant à l'hypothèse de coupes divisant le second hémistichie notamment en 3-5 ou 5-3, d'où la conclusion erronée suivant laquelle «chacun de ces vers se compose donc de trois tronçons impairs»⁴⁷. En réalité, plutôt que de dire que Verlaine «organise le plus souvent en 5//8» les vers⁴⁸ (ce qui constituait déjà un grand progrès sur l'idée d'une métricité protéiforme, supposant une oxymorique césure sans la moindre périodicité), on doit poser fermement que *l'ensemble* du poème est césuré 5-8⁴⁹, mesure qui est celle des poèmes de Scarron et de Banville cités plus haut. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que malgré des différences sémantiques affectant 6 vers sur 14 (v. 2 «On n'a pas le droit +», v. 6 «Le gaz est tout rouge +», v. 10 «Dans le brouillard sale +», v. 11 «Avec des all rights, +», v. 12 «Ah vraiment cela +», v. 13 «Comme un vers sans rime +»), ces résultats valent également pour la première version du poème, *Hiver*.

Le second hémistichie est ainsi particulièrement long (la mesure la plus longue possible pour un vers simple en tenant compte de la «loi des 8 syllabes» formulée par B. de Cornulier) et il empêche péremptoirement, pour un lecteur des années 1870, toute confusion possible avec le rythme du 6-6. Or lorsqu'on se penche sur les chiffres proposés par Claude Cuénot : 32-35, 5-4-4, 32-26, 52-42, 32-44, 32-44, 4-72, 3-5-5, 5-1223, 522-4, 5-4-4, 32-35, 36-22, 5-4-4, on s'aperçoit qu'en réunissant les débuts en «5» et en «3-2» (en italique ici) on a non moins de 11 vers sur 14 (les vv. 1-6, 9-12 et 14) pour lesquels l'hypothèse 5-8 crève presque les yeux. Pour André Gendre, il n'en va pas de même, sept vers seulement parmi ses «trimètres» permettant une telle analyse; sa perception accentuelle et rythmique s'éloigne sans doute davantage de ce que Verlaine pouvait espérer de ses lecteurs contemporains que celle de Cl. Cuénot, même si ce dernier a abouti à une vision d'ensemble erronée.

Les seuls autres emplois du vers de 13 syllabes dans la production de la première moitié des années 1870 se trouvent dans le poème intitulé *Sur les eaux* dans *Cellulai-*

(46) A. GENDRE, *op. cit.*, pp. 206-207.

(47) *Magies de Verlaine. Étude de l'évolution poétique de Paul Verlaine*, Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 101.

(48) F. TURIÉL, *Précis de versification*, Paris, Ar-

mand Colin («Synthèse»), 1998, p. 45.

(49) Comme l'indiquent justement, par exemple, J.-M. GOUVARD, *op. cit.*, p. 151 et J.-L. AROU, *art. cit.*, p. 225.

rement, repris (sans titre) dans *Sagesse* (III, V) et dans *Un conte*, publié dans le recueil *Amour*⁵⁰. Le premier poème présente trois sizains où le 5-8 se combine avec des vers de 5 syllabes et deux quintils de vers de 9 syllabes, la combinaison 5/5-8 pouvant être tenue pour un trait qui facilite la perception métrique des sizains⁵¹ alors que la combinaison 8 (sizains)/9 (quintils) produit l'effet contraire puisque les vers de 9 syllabes du poème ne sont pas césurés⁵² (ce qui fait que cette fois c'est bien la longueur globale qu'il faut prendre en considération, contrairement aux 9-syllabes des *Romances sans paroles* où l'«ariette oubliée» II est césurée 3-6 et *Bruxelles. Chevaux de bois* 4-5). Le second présente des 5-8 avec d'importantes discordances.

Plus tard, on trouve plusieurs poèmes en vers de 13 syllabes, dont trois dans les *Liturgies intimes*, à savoir *Circoncision* (V), *Sanctus* (XIII) et *Agnus Dei* (XVI)⁵³. Dans le premier, l'analyse métrique est particulièrement difficile mais dans les tercets comportant des vers de 9, 11 et 13 syllabes en rimes féminines des deux autres poèmes, ce sont les vers de 13 syllabes qui présentent la césure la plus patente, en 5-8. Pour les deux quatrains de *Tête de pipe* (*Epigrammes*, XXIII), il est difficile de tirer des conclusions nettes⁵⁴. En ce qui concerne *Portrait académique* (*Invectives*, VI), on ne trouve que deux 13-syllabes, césurés 5-8⁵⁵; dans *Le Charme du Vendredi Saint I*, poème plus ou moins amétrique du poème, les échantillons de vers de 13 syllabes ne semblent pas destinés à comporter de véritables césures⁵⁶.

C'est donc le 5-8 qui constitue chez Verlaine comme chez ses prédécesseurs la mesure la plus habituelle des vers de 13 syllabes, même si cette habitude est évidemment très marginale et bien qu'il existe des contre-exemples⁵⁷. Les lecteurs (et en particulier les poètes) qui connaissaient les poèmes déjà mentionnés de Scarron et de Banville allaient d'abord chercher une césure 5^e avant d'essayer toute autre solution métrique. Comme cela arrive souvent lorsqu'un poète recourt à un mètre rare et donc d'un accès difficile pour ses lecteurs, Verlaine s'efforce de simplifier la perception du 5-8 par des répétitions qui sont autant de balises rythmiques, la répétition en premier hémistiche: «Ah! vraiment c'est triste» «Ah! vraiment c'est trop» «Non vraiment c'est trop», mais aussi dès le premier vers la répétition en attaque des deux hémistiches de «ah! vraiment» («O» et «Oh», de même, ne se trouvent qu'en début d'hémistiche), sont autant d'aiguillages pour afficher la structure 5-8 des vers.

(50) Ces poèmes se trouvent aux pp. 280-281 et 410-412 de l'édition de la Pléiade.

(51) Voir J.-M. GOUVARD, *op. cit.*, p. 151. Cl. Cuénot concluait cependant à une «scansion [...] particulièrement floue», *op. cit.*, t. 2, p. 374. Or ce dernier mentionne (comme l'avait fait Quicherat, *op. cit.*, p. 547) l'emploi du 13-syllabe dans une chanson de Béranger (*ibid.*, t. 2, p. 410 n. 7). Il s'agit du *Sacre de Charles le Simple* (éd. citée, t. 2, p. 141-143), laquelle prend la forme d'une série de dizains comportant 8 octosyllabes suivis d'un vers 5-8 où la structure métrique apparaît clairement grâce à la répétition systématique d'un premier hémistiche séparé par un deux-points du second: «Le peuple s'écrit: [...]», puis enfin l'hendécasyllabe refrain «Gardez bien, gardez bien votre liberté» qu'il faut sans doute considérer non pas comme un 6-5, mais comme un 3-8, césure très inhabituelle balisée par la virgule mais surtout légitimée par une logique d'ensemble où l'octosyllabe joue un rôle essentiel: 8 8 8 8 8 8 8 5-8 3-8 (on peut même noter que les deux hémistiches de 5 et de 3 syllabes dans des vers contigus constitueraient comme un 8-syllabe supplémentaire quoique virtuel et non métrique).

(52) Benoît de Cornulier précise cependant très

justement que «vu le sens, il semble clair que le 5 8 est employé comme déroutant (aile inquiète et folle)» (c.p.); il s'agirait, à l'intérieur des sizains, de faire allusion à l'emploi d'un mètre rare et comportant des hémistiches très différents plutôt que d'indiquer une césure instable. Comme le dit encore B. de Cornulier, l'adjectif *boiteux* peut convenir à cette combinaison d'un «déséquilibre» et d'un mètre considéré comme déroutant, «même si ce déséquilibre déroutant est métrique» (c.p.).

(53) *Ibid.*, pp. 738, 746 et 749.

(54) *Ibid.*, pp. 872-873.

(55) *Ibid.*, pp. 905-906. Dans la Pléiade, les vers en question ont la même disposition que les hendécasyllabes qui constituent le mètre de base du poème.

(56) *Ibid.*, p. 986.

(57) Voici la note que Banville ajoute en bas des *Vers saphiques* de son volume *Les Exilés* (Lemerre, 1867, p. 192): «Nous avons introduit ici une légère modification dans le rythme créé par Ronsard. Chez lui, les trois premiers vers de la strophe saphique sont des vers de treize syllabes, avec césure à la sixième syllabe [...]» (son propre poème comporte des quatrains 5-5 5-5 5-5 5).

Restent, pour Cl. Cuénot comme pour E. Zimmermann, les v. 7-8 et pour le premier, le v. 13, pour la seconde, le v. 12. En réalité, les v. 12 et 13 ne présentent pas de discordance importante dans l'hypothèse 5-8, les deux seuls vers litigieux étant donc les deux vers contigus mis en évidence implicitement par les supputations rythmico-accentuelles de Cl. Cuénot et explicitement par R. de Souza et par E. Zimmermann mais aussi par Jules Lemaître:

Ce caprice dans l'irrégularité même équivaut pour nous à l'absence de rythme. [...] Les deux premiers vers sont coupés après la cinquième syllabe, le vers suivant est coupé après la quatrième; le dernier, après la troisième ou la huitième⁵⁸.

Ce n'est pas un hasard si Lemaître a choisi le second quatrain et cette relative unanimité (alors qu'on a si souvent fluctué dans l'interprétation rythmique des vers) pointe en effet un passage métriquement significatif du sonnet. Les deux vers généralement mis en évidence présentent la même conformation dans la première version connue du poème:

Et les maisons *dans* + leur ratatinement terrible
Epouvantent *comme* + un tas noir de petites vieilles. (*Hiver*)

Et les maisons *dans* + leur ratatinement terrible
Epouvantent *comme* + un sénat de petites vieilles. (*Sonnet boiteux*)

Les deux vers posent des problèmes similaires puisque la lecture 5-8 suppose chaque fois la présence avant la césure d'un mot normalement inaccentuable ou du moins peu accentuable. La préposition monosyllabique en 6^e position dans des alexandrins a pu être trouvée chez Hugo, à la limite, mais le procédé est beaucoup plus typique de l'écriture poétique développée depuis la fin des années 1850 par Baudelaire et quelques autres poètes. La conjonction monosyllabique en 6^e position du vers suivant apparaît à plusieurs reprises chez Hugo⁵⁹, mais on peut penser que pour Verlaine, il s'agissait surtout d'un effet très baudelairien, six occurrences de ce procédé apparaissant dans *Les Fleurs du Mal*, avec toujours le même effet suspensif, servant à dramatiser une comparaison, le plus souvent en différant la révélation d'un comparant surprenant, choquant à l'occasion (effrayant, macabre, obscène...)⁶⁰. On sait que l'emploi de proclitiques en 6^e position dans des alexandrins a été relevé par Verlaine dans son essai sur Baudelaire dans *L'Art*, en 1865, mais il est tentant de penser que son recours à l'outil de comparaison *comme* avant la césure s'explique directement, génétiquement, par l'impact des *Fleurs du Mal*. Dès les *Poèmes saturniens*, Verlaine emploie en effet ce procédé avec une grande fidélité rhétorique et thématique; côté bestiaire, en particulier, il reprend la méthode baudelairienne, même s'il ne parle ni d'helminthes, ni de chauves-souris (il n'est pas le seul à faire montre de cet enthousiasme devant les effets suspensifs décapants

(58) Article reproduit par O. BIVORT, *op. cit.*, p. 153.

(59) Nous nous appuyons ici sur des indications fournies par David Ducoffre, que nous remercions vivement.

(60) «Serré, fourmillant *comme* + un million d'helminthes», «Les jambes en l'air, *comme* + une femme lubrique», «Bien affilés, et, *comme* + un jongleur insensible», «Ou l'Espérance, *comme* +

une chauve-souris», «Hélas! et j'avais, *comme* + en un suaire épais», «J'ai peur du sommeil *comme* + on a peur d'un grand trou». Voir J.-M. GOUVARD, *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000, p. 147 et notre article *Quelques excentricités de la versification baudelairienne*, in *Baudelaire, une alchimie de la douleur. Études sur "Les Fleurs du Mal"*, éd. P. LABARTHE, Paris, Eurédit, 2003, pp. 271-277.

de Baudelaire puisqu'on trouve des échos encore plus docilement subversifs chez Rimbaud⁽⁶¹⁾.

Ces deux vers, qui ont pu accréditer l'idée soit de l'amétrie du poème, pourvu uniquement de structures rythmiques aléatoires, soit d'exceptions ou même d'aberrations dans un système globalement métrique, sont donc bien des 5-8, qui cependant ont dû rendre encore plus difficile pour beaucoup de lecteurs la perception métrique du poème, compte tenu de l'extrême rareté du vers. Dans les deux cas, on a affaire à des effets suspensifs qui dramatisent le second hémistiché et comme si souvent dans ces effets, la pertinence de la mesure apparemment brutalisée apparaît dans le caractère «consistant» (c'est-à-dire sémantiquement cohérent, le terme est de B. de Cornulier) du second hémistiché (la concordance n'est que momentanément différée par la discordance): «leur ratatinement terrible», «un sénat de petites vieilles»⁽⁶²⁾. Contrairement au 6-6 (ou au 4-6), le 5-8 n'est pourvu, faute de véritable tradition, d'aucune mesure d'accompagnement ou de substitution; si un poète peut bien entendu décider d'improviser une telle solution, il risque de le faire plusieurs fois dans un poème pour que cet effet soit perçu⁽⁶³⁾.

Ce renvoi à des procédés que Verlaine pouvait très bien considérer comme le fin mot des innovations baudelairiennes s'accompagne, et ce n'est pas un hasard, de renvois aux *Fleurs du Mal*. Georges Zayed a fait remarquer que «le brouillard rose et jaune et sale des Sohos» renvoie au «brouillard sale et jaune» des *Sept Vieillards* de Baudelaire et Eléonore Zimmermann a ajouté que les «petites vieilles» font allusion précisément aux *Petites Vieilles* des *Fleurs du Mal*⁽⁶⁴⁾. On notera que la leçon «Dans le brouillard sale et jaune et rose des Sohos» est soumise à une inversion de l'ordre des trois adjectifs dans *Sonnet boiteux* qui a l'effet d'atténuer l'évidence du renvoi intertextuel, modifiant l'ordre des adjectifs de l'intertexte et enlevant aux mots «et rose» l'effet d'ajout, personnalisant l'«emprunt», que pouvait engendrer, pour le lecteur d'*Hiver*, le repérage de ce pétale emprunté à une fleur du mal.

Commentant le v. 7, Jacques Robichez a avoué une certaine perplexité: «L'impression de ratatinement surprend, quand on lit les *Notes sur l'Angleterre* (1872) de Taine qui est au contraire sensible – comme de nos jours un Français aux Etats-Unis – aux proportions gigantesques de Londres.» Se référant aussi aux impressions analogues de Gustave Barbier et de Gustave Doré, le critique n'a pas pour autant convoqué le premier intéressé alors que Verlaine a truffé ses lettres londoniennes d'«impressions»⁽⁶⁵⁾. En réalité, le poète y insiste à plus d'une reprise sur la petitesse de beaucoup de maisons londoniennes⁽⁶⁶⁾. Il ne s'agit donc pas d'une agrammaticalité au sens riffaterrien du terme (une bizarrerie du texte servant à inciter le lecteur à trouver un intertexte ou matrice servant à résoudre la difficulté sémantique), mais on est bien

(61) Nous avons donné quelques exemples dans notre article *Expressivité et rhétorique: "A une femme de Verlaine"*, in *Forces de Verlaine*, éd. Y. FRÉMY, «Revue des Sciences humaines», n. 285, 2007, pp. 105-119.

(62) Jean-Louis Aroui parle justement à cet égard de «deuxième sous-vers [...] "détaché"» (*art. cit.*, p. 226).

(63) L'hypothèse d'un mètre d'accompagnement «Epouvantant comme un sénat + de petites vieilles» (J.-L. AROUI, *art. cit.*, p. 226) nous paraît donc hasardeuse, faute de tradition, faute de répétition et parce que même si dans une lecture en 5-8 le comparatif «peut sembler rythmiquement gênant», Baudelaire a gêné le lecteur de cette manière dans *Les Fleurs du Mal* dans des vers qui ne permettent le recours à aucune mesure d'accompagnement.

(64) Voir respectivement G. ZAYED, *La Formation littéraire de Verlaine*, Paris, Nizet, 1970, p. 238 note 1 et E. ZIMMERMANN, *op. cit.*, p. 102, note 21.

(65) J. ROBICHEZ, *éd. citée*, pp. 634-635.

(66) «Ici, tout est petit. Sauf la Cité [...] sauf Southwark [...] sauf Belgravia square et quelques *Terminus hotel* gigantesques, tout est petit; les maisons (à 2 étages), sans toiture visible d'en bas, les portes, les *collidors*, les boutons de porte, les compartiments des public house, comparables vraiment à des intérieurs de grenades [...] tout est petit, mince, émacié, [...]» (lettre à Lepelletier du 23 nov. 1872, éd. Pakenham, citée, p. 283); ailleurs, il avait déjà évoqué de «petites maisons noirousses» (lettre à Lepelletier envoyée vers le 20 sept. 1872, *ibid.*, p. 243).

en présence d'une allusion, qui vise encore une fois Baudelaire, puisque les petites vieilles sont qualifiées d'«ombres ratatinées, | Peureuses» (v. 69), ce qui surdétermine la formulation verlainienne.

Que ce soient les maisons londoniennes qui suscitent cette représentation analogique rappelle la métamorphose de l'apparence des maisons (implicitement parisiennes) due au brouillard dans *Les Sept Vieillards*:

Un matin, cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace, [...]

Verlaine convie le lecteur à repérer le croisement de ces analogies et le jumelage interprétatif des deux poèmes du diptyque baudelairien. Mais on ajoutera que l'idée d'un «sénat» de ces petites vieilles (et non plus d'un «tas noir» comme dans *Hiver*) peut être surdéterminée par le fait que le mot *sénat* désigne à la fois des personnes et le lieu où elles se réunissent (qu'il s'agisse d'un *sénat* au sens politique ou tel autre forme de regroupement comme une salle de cabaret dans le français populaire de l'époque), ce qui a pu faire partie des motivations de cette passerelle analogique entre le monde humain et le monde des objets.

Ce sénat, au singulier, vise surtout la vétusté des maisons, ridées en quelque sorte, la comparaison exploitant le rapport entre sénat et sénescence. En cas d'incapacité chronique de comprendre cette corrélation intime, le lecteur pourra s'aider des caricatures de Daumier ou du *Canard enchaîné*, mais le rapport est d'abord étymologique avant de déboucher sur des sarcasmes politiques, le mot signifiant au départ «assemblée des anciens», le mot étant dérivé de *senex*, *senis*, «vieux, vieillard» (TLF). Ces petites vieilles ressemblant dans *Hiver* surtout («un tas noir»...) à des sorcières *épouvantent* le sujet exactement comme les sept vieillards avaient terrorisé le sujet baudelairien: «Je rentraï, je fermai ma porte, *épouvanté*». Le mot *sénat* a pu désigner par extension d'autres types d'assemblée corporative et notamment, souvent humoristiquement, ce que le TLF appelle une «assemblée de personnes ayant généralement un pouvoir occulte». On peut se demander par ailleurs si le symbolisme des 13 syllabes déjà suggéré n'est pas lié, dans son rapport avec l'infortune du sujet, au «méchant hasard» qui afflige le sujet baudelairien des *Sept Vieillards* où la valeur symbolique du chiffre 7 est bien sûr cruciale.

Les Sept Vieillards et *Les Petites Vieilles*, qui avaient formé un diptyque intitulé «Fantômes parisiens», allaient conserver une part de cette relation privilégiée puisqu'ils allaient se juxter lors de l'ajout des «Tableaux parisiens» dans la seconde édition des *Fleurs du Mal* (1861). Verlaine était conscient du rapport étroit entre ces deux poèmes et ce n'était donc pas par quelque vague association d'idées qu'il citait à titre d'illustration des audaces prosodiques de Baudelaire des exemples de proclitiques 6° pris dans ces deux poèmes alors que dans la seconde édition il y avait quinze occurrences du procédé. Dans les deux cas, on peut penser que malgré la possibilité d'une substitution en 4-4-4 (moyennant une coupe à l'italienne pour l'exemple tiré des *Sept Vieillards*), Baudelaire présumait une ambivalence rythmique qui maintenait la lecture 6-6 discordante, afin de produire des effets suspensifs, l'effet étant dysphorique pour *Les Sept Vieillards* puisqu'il s'agissait de communiquer des perturbations perceptuelles dues à l'effolement, et euphorique pour *Les Petites Vieilles* puisqu'il s'agissait de donner expression (par une forme très subtile de discours indirect libre) au ravissement d'une vieille femme écoutant un concert public. Dans le *Sonnet boi-*

teux, on suppose communément un effet mimétique global, une discordance imitative. Cet effet global serait comme le reflet des cris rauques des rues de Londres, avec l'irruption d'expressions réellement ou censément anglaises («all right», «indeed», «hos! hos!» ou «hâos»)⁶⁷, bilinguisme (un tantinet boiteux) qui ajoute pour le lecteur français (et même anglais, à vrai dire) à l'étrangeté sonore et rythmique du sonnet.

La double référence lexicale et métrique aux deux poèmes de Baudelaire permet d'inférer que Verlaine entend proposer une manière de «tableau londonien» revisitant avec une nette radicalisation formelle les procédures évocatoires des «Tableaux parisiens». Plus précisément, Verlaine réactive une combinaison complexe entre ce que l'on pourrait appeler une tendance réaliste (évocation des phénomènes urbains généralement délaissés par la poésie lyrique) et ce que Baudelaire appelait le surnaturalisme, l'irruption d'éléments fantastiques, de l'*unheimlich* si différent du monde parisien campé par un François Coppée pour lequel même le tableautin le plus pathétique s'inscrivait dans un cadre toujours-déjà connu, avec une logique misérabiliste prévisible, confortant le déjà-dit de discours «réalistes» conservateurs pour lesquels la réalité sociale et historique était anthropologiquement immuable, voire naturelle.

3. Une moralité boiteuse?

Le plus souvent, on considère ce poème comme un texte rétrospectif écrit en prison. Louis Forestier estime cependant que «le sonnet date vraisemblablement de l'époque de solitude de Verlaine dans la capitale anglaise, après que Rimbaud a rejoint la France (fin 1872-début 1873). On explique ainsi la dévalorisation du paysage dans ces vers»⁶⁸. Or la séquence de quatre sonnets de l'almanach était datée de Bruxelles, septembre 1873 dans le manuscrit de *Cellulairement* mais on a parfois mis en doute les datations de poèmes du recueil proposées par le poète lui-même; Antoine Fongaro, en particulier, milite depuis longtemps pour une attitude soupçonneuse face aux dates indiquées par Verlaine et pour une révision de la datation de beaucoup de poèmes de ce recueil-fantôme⁶⁹. Un détail pourrait plaider en faveur de l'hypothèse de Louis Forestier, c'est qu'un manuscrit inaccessible du poème vendu par G. Andrieu le 9 mai 1938 aurait comme variante remarquable: «Tout l'affreux pays saute [...]», leçon qui – en l'absence de toute idée du «passé» – pourrait conforter l'hypothèse d'un sonnet composé en Angleterre, puis modifié pour être intégré dans de nouvelles logiques, celles, paranarratives, de l'«almanach» et de *Cellulairement*.

Nous serions cependant enclin à penser que même avec la variante «l'affreux pays», ce sonnet témoignerait, comme on le suppose généralement, de la mise au présent d'un souvenir. Le poète serait en train d'évoquer des impressions londoniennes par rétrospection, avec sans doute des regrets ambivalents dus en partie à son emprisonnement même si ce contexte, implicite par les indications paratextuelles d'une version, reste complètement absent des autres versions. Alors que l'on pourrait placer sur un plan temporel unique l'ensemble du sonnet, il paraît tout aussi légitime de voir dans le premier quatrain et le second tercet le temps de l'énonciation, dans le second quatrain et le premier tercet le temps de ce qui est évoqué.

Le panorama angoissant qui constitue le noyau du sonnet serait à la fois celui de Londres et le paysage intérieur, psychique, du sujet, cette technique de représentation

(67) On n'imagine peut-être pas trop un Anglais crier le mot *indeed*.

(68) P. VERLAINE, *La Bonne Chanson, Jadis et Naguère, Parallèlement*, Paris, Gallimard («Poésie»),

1979, p. 215.

(69) Voir en particulier *Notes sur la genèse de Cellulairement*, «Revue des Sciences humaines», avr.-juin 1957, pp. 165-171.

d'une mélancolie exacerbée reprenant, dans un cadre urbain, la stratégie que Verlaine avait employée dans les «Paysages tristes» des *Poèmes saturniens*. Dans cette perspective, la mort «du naïf animal» serait moins l'évocation d'un chien écrasé dans la rue» ou d'un autre animal effectivement observé au moment de son agonie⁷⁰ – même si rien ne permet d'écarter a priori l'hypothèse d'une «chose vue», frappante et tenue ensuite pour symbolique – que l'image que le sujet se fait de sa propre infortune. «Ah [!] vraiment c'est trop la mort du naïf animal» peut signifier ou bien «la mort du naïf animal, c'est trop» ou bien «cela [l'infortune où je me trouve] ressemble trop à la mort d'un naïf animal»; la critique a généralement adopté la première interprétation mais la seconde paraît plus pertinente dans l'optique des vers qui suivent⁷¹.

La difficulté vient en grande partie du cadre (auto)biographique que la critique assigne à ce texte – et bien que nous ne fassions pas exception à la règle, il convient de reconnaître que *Sonnet boiteux* ne spécifie pas la pertinence d'une telle approche fondée sur la mise en relation du textuel et du vécu et encore moins sa nécessité, à la différence de la version de *Cellulairement* avec sa datation et sa localisation, dans le cadre d'un recueil qui devait justement être autobiographique, ou encore de la version de *La Nouvelle Lune* avec son indication «Londres, 1873» dont le relatif flou référentiel permet d'englober à la fois la date de composition et la période à laquelle le sonnet ferait référence. Si l'on se place quand même sur le plan chronologique et biographique, il est assez difficile d'imaginer le Verlaine athée du printemps ou de l'été 1873 proférer l'énoncé du dernier vers, même si ce vers serait selon nous à prendre *cum grano salis* sur le plan pragmatique (mais on peut en dire autant de plusieurs poèmes de *Sagesse* où le substrat laïc ou même païen a été mal refoulé – exprès? – beaucoup de textes verlainiens n'étant sages qu'en surface). La religion apparaissait très souvent dans les évocations de Londres dont Verlaine gratifiait Lepelletier, mais dans le contexte d'un anticléricalisme communard partagé par son ami, l'expression «le Bon Dieu» étant remplacée parfois par une variante éloquente: «le Con Dieu»⁷². *Sonnet boiteux* ne donne pas expression aux reproches qu'un catholique pouvait adresser à l'anglicanisme, mais offre la vision d'un univers de l'hallucination où l'âme et la culture semblent s'être absentes.

Le sujet se trouverait pris dans les souvenirs d'un «affreux passé» qui, paroxysmique, «saute, piaule, miaule et glapit» en diapason avec cet univers de la cacophonie et du désordre, passé bestial qui se rattache à tout ce qui est de l'ordre non seulement de l'étrange, mais de l'étranger, la défamiliarisation opérant sur le plan moral comme sur le plan esthétique, la communication tendant vers l'interjection, l'onomatopée, le cri, le sens de la série de trois verbes évoquant des cris d'animaux étant communiqué notamment par l'enchaînement sonore: «saute, piaule, miaule et glapit».

On a pu inférer de la minuscule à *sobos* que Verlaine fait allusion à un cri (parfois attribué aux marins mais il s'agissait aussi et peut-être surtout, semble-t-il, d'un cri de chasseurs), à mettre en rapport avec les autres cris et interjections évoquées, ce qui n'est pas impossible. On se contente parfois trop vite d'une telle explication⁷³

(70) V. P. UNDERWOOD, *op. cit.*, p. 136.

(71) Voir pour la seconde interprétation E. ZIMMERMANN, *op. cit.*, p. 103. Benoît de Cornulier, jugeant la première trop anecdotique et sans rapport avec la suite du poème, indique: «Q1 me semble une liste de prédicats (très familiers), dont Q2 et T1 développent le sujet (sur un autre ton); puis T2 revient aux prédicats de misère, et à la malédiction.» (c.p.).

(72) Voir en particulier sa lettre à Lepelletier qui daterait du 6 novembre 1872 où l'expression appa-

raît à quatre reprises (éd. BOUILLANE DE LACOSTE et BOREL citée, t. I, pp. 266-267).

(73) C'est le cas notamment dans les éditions de J. ROBICHEZ («La minuscule se justifie parfaitement si *au lieu* de voir dans ce mot le quartier des plaisirs londoniens, on y voit une interjection qui annonce celle du vers 11», éd. citée, p. 635: mais pourquoi «au lieu de»?) et d'O. BIVORT (VERLAINE, *Romances sans paroles suivi de Cellulairement*, Paris, Livre de poche, 2002, p. 158).

puisque la logique syntaxique comme la majuscule de la version envoyée à Lepelletier confirment qu'il s'agissait avant tout de localiser ce (ou ces) brouillard(s). La minuscule de certaines versions comme le pluriel pourrait indiquer simplement la «communisation» du nom propre *Soho*, désignant au départ un quartier de Londres qui est et était en 1872-1873 un peu l'équivalent anglais de Pigalle: un quartier célèbre notamment pour sa prostitution. Il s'agissait d'un quartier pauvre, où vivaient beaucoup de communards exilés et Verlaine et Rimbaud l'ont bien connu⁷⁴; l'antonomase permet de généraliser la référence, Soho étant considéré comme le prototype d'une certaine forme de quartier urbain. Certes, Verlaine a mis en italique *sobos* dans *Sonnet boiteux*, exactement comme les trois expressions du vers suivant, mais c'était en tout état de cause pour mettre en évidence l'emploi de signifiants anglais. Il n'est pas très facile sans postuler une très invraisemblable synesthésie d'imaginer le passé sauter et crier «dans le brouillard» *constitué par des cris de chasseurs ou de marins* et il n'est guère sûr que Verlaine ait su que le toponyme était aussi un cri. Le second cri d'*Hiver* – «hos! hos!» – servant de rime à «Sohos» n'a pas forcément été choisi parce que Verlaine voulait faire rimer deux cris, mais parce que la rime était acoustiquement étrange pour un lecteur français et plus riche, par exemple, que **chaos...* Qu'il ait connu ou non l'existence du cri *sobo*, il a certainement voulu faire du toponyme l'emblème d'un univers de la communication primaire, le signifiant étant lui-même choisi pour son aspect cacophonique^{75 76}.

Nous pensons que les connotations louches de Soho possèdent ici un rôle essentiel. Plus précisément, Verlaine nous semble avoir voulu créer ici une passerelle entre deux toponymes. En faisant le vœu que la capitale anglaise soit punie en tant que ville de la Bible par le feu du ciel, Verlaine fait allusion à une punition faisant appel au Dieu artificier de l'Ancien Testament. On pourrait presque transformer «O quelle ville de la Bible!» en question («à quelle ville de la Bible est-ce que je fais référence?»), la réponse étant de toute évidence Sodome (même si l'on a pu naturellement penser aussi à Gomorrhe). On a pu évoquer Babylone mais cette autre ville emblématique de la corruption dans la Bible⁷⁷ s'avère moins nettement pertinente puisqu'elle n'a pas subi la colère d'un Dieu incendiaire. Le toponyme *Sodome* n'a pas laissé indifférent le poète, qui s'en est servi dans son premier recueil comme il s'en servira dans ses dernières publications⁷⁸. Du coup, Verlaine a pu vouloir sous-entendre la proximité de *SOhO* et de *SODome*. Soho serait l'emblème synecdochique du rapport entre Londres et la ville de la Bible, d'autant que le gaz «tout rouge» peut véhiculer, pour un lecteur français, non seulement l'idée d'une atmosphère inquiétante et sinistre

(74) Citons des lettres à Lepelletier : «Ces propos-là se tiennent généralement dans Regent Street, Soho, Leic. Sq., et autres quartiers franco-belges.» (octobre 1872), «Je te galoppe [*sic*] à la diable quelques mots sur la conférence Vermersch: c'était au 1^{er} étage d'un public house sis *Old Compton Street 6 et 7, Soho*» (2 novembre 1872), «Mon petit volume *Romances sans paroles* est archifini et n'attend plus que de faire gémir les presses de Greek street, Soho.» (sans date) (éd. Pakenham, pp. 261, 265, 300).

(75) Note de dernière minute: nous venons de prendre connaissance d'un article de Jean Batany qui fait remarquer qu'«il n'est guère possible, syntaxiquement, sous prétexte de la minuscule et du pluriel, de voir là [...] l'interjection *sobo*» Comme le fait remarquer l'auteur, «ce haôs dissyllabique est, en fait, un faux anglicisme, la transcription caricaturale, usuelle dans les romans populaires ou les ouvrages comiques français (de 1850 à 1950, je

pense) de la diphtongue prononcée par les Anglais pour l'interjection qu'ils écrivent toujours *oh* et qu'ils ne comptent que pour une syllabe». J. Batany rappelle dans *Qui veut des merveilles!* l'interjection d'un Anglais qui «dit trois fois un *aob*, qui, dans le premier cas, compte pour deux syllabes, comme ici». Voir son très stimulant article «Verlaine et son lecteur-interprète», in *Mélanges en l'honneur de Nicole Gueunier*, éd. N. ROSSI-GENSANE, Tours, Publications de l'Université François-Rabelais, 2004, p. 28.

(76) *Ibid.*, p. 28.

(77) Voir par exemple T. MÉRANGER, VERLAINE, *Poésies*, Paris, Hachette, 1996, p. 123.

(78) La rime *homme/Sodome* apparaît dans *Marco*, dans *Sagesse* II, IV (V), dans *Odes en son bonheur* VI; le toponyme surgit dès le premier poème de *Hombres*, ce qui ne surprend évidemment guère.

comme au début du *Vin des chiffonniers* de Baudelaire ou une référence «réaliste» à des effets de lumière (dans une ville où Verlaine a relevé dans sa correspondance des habits ou objets rouges), mais aussi, plus spécifiquement, l'idée de la lanterne rouge de la prostitution, sans oublier peut-être le sang qui coule «du naïf animal». Ajoutons que dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, on trouve ces lignes où Balzac évoque l'homosexualité des prisonniers en mettant en scène le regard d'un aristocrate anglais qui exprime son incertitude par une interjection :

Le directeur, après avoir montré toute la prison, les préaux, les ateliers, les cachots, etc., désigna du doigt un local, en faisant un geste de dégoût.

«- Je ne mène pas là Votre Seigneurie, dit-il, car c'est le quartier des *tantes*...

«- *Hao!* fit Lord Durham, et qu'est-ce?

«- C'est le troisième sexe, milord.» (IV, 10)

Coïncidence, peut-être, mais ce n'est pas certain. Toujours est-il que la critique n'a pu échapper à l'inférence qui s'imposait: Verlaine évoquait le Londres où il avait vécu avec Rimbaud, d'où la présence spectrale, à la pointe du sonnet, de la ville de Sodome. Ernest Delahaye, bénéficiaire (?) de la dédicace tardive du sonnet, était bien placé pour apprécier l'ironie de cette fin puisqu'il en savait long sur la relation entre Verlaine et Rimbaud, la correspondance entre ces trois hommes (et Germain Nouveau, dans un deuxième temps) attestant une réelle complicité⁷⁹, plus forte encore que celle qui avait régné dans le cercle zutique car si les zutistes avaient majoritairement toléré ou même favorisé l'évocation de l'homosexualité, Delahaye a sans doute admis plus franchement (au moins dans un premier temps) la liaison entre Rimbaud et Verlaine. Bref, la dédicace de Delahaye lui confie un rôle de témoin privilégié mais aussi de lecteur programmé, personne n'étant mieux placé que lui pour pénétrer le brouillard de l'ambivalence du sonnet si ce n'était Rimbaud lui-même.

Se pose ainsi, avec la fin du sonnet, le problème de sa «moralité»: son sens global est indissociable d'une prise de position éthique, laquelle reste cependant difficile à dégager. Dans l'ensemble, la critique verlainienne ne s'est pas empressée de faire entrer ce poème dans le corpus des poèmes catholiques en dépit de l'apparente posture de consternation morale et religieuse indiquée par la fin et par la réitération du mot «Bible». C'est ainsi que lorsque Louis Morice affirme: «Et il n'y a pas à le torturer que le souvenir. Quand la mémoire se tait, le vieux sang se réveille [...]»⁸⁰, il soulève le problème de l'ambivalence de ce qui pouvait passer pour une palinodie.

Il faut sans doute s'interroger sur les rapports entre la posture d'énonciation adoptée et la boiterie même du sonnet. La stratégie globale adoptée ressemble à celle de Baudelaire dans le passage des *Sept Vieillards* cité par Verlaine dans son essai de 1865:

Exaspéré comme *un* ivrogne qui voit double,
Je rentrai, je fermai ma porte, épouvanté,
Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,
Blessé par le mystère et par l'absurdité!

Vainement ma raison voulait prendre la barre;
La tempête en jouant dérouteait ses efforts, [...]

(79) Voir sur ce point J.-P. CHAMBON, *Les sobriquets de Delahaye (notes pour l'analyse de l'onomatopée privée du groupe Rimbaud / Verlaine / Nouveau / Delahaye)*, «Parade sauvage, bulletin»,

2, 1986, pp. 69-81.

(80) Verlaine, *le drame religieux*, Paris, Beauchesne et ses fils, 1946, p. 205.

C'est par un 4-4-4⁸¹ qui est aussi un 6-6 violemment discordant, mimant métriquement la perception perturbée, hallucinée, de l'ivrogne que le sujet est devenu par le truchement de l'analogie, le passage étant rempli de notations indiquant ces troubles de la perception. Ce n'est pas un hasard si le seul poème de Baudelaire présentant deux vers de suite un proclitique en 6^e position évoque la folie:

L'Humanité bavarde, ivre de son génie,
Et folle maintenant comme elle était jadis,
Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie:
«Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis!»

Cette même folie apparaît dans le monde du *Sonnet boiteux*, les perturbations rythmiques étant non seulement un trait de l'univers évoqué, mais aussi, comme par une contamination cacophonique⁸², une caractéristique affectant à la fois des détails du texte et la stratégie formelle d'ensemble du poème. Autrement dit, la ville était le symbole pour le sujet de son propre état psychique, en appelant le feu du ciel sur Londres il exigerait sa propre immolation ou du moins celle de son passé... Le style même du discours du sujet montre d'emblée une tendance nette à combiner une langue littéraire soutenue avec des éléments oraux, dès l'ouverture du poème («ça»⁸³). Cet engluement du sujet dans des rythmes boiteux n'est pas si différent, si l'on fait abstraction du cadre axiologique très différent (bien qu'ambivalent), de celui du locuteur de la *Chanson à boire* de Scarron, qui n'est pas exactement un paragon de sagesse («O Dieu qu'il est bon, prenons en par-dessus la teste, / Aussi bien chez nous vomir est chose fort honneste»), de même qu'une grande partie de la force du *Triomphe de Bacchos*, avec son épigraphe tirée de Rabelais, provenait de l'évocation des troubles et délires bachiques.

Ce qui est évoqué est tout ce qui, métonymiquement, s'associe dans le souvenir du poète au versant le plus inquiétant d'une ville qui fait écho à Sodome, sans évocation directe, et pour cause, du trouble, de la passion, de l'amour. Mais si l'on rétablit le cadre de l'almanach (cadre du sonnet dans la lettre à Lepelletier comme dans *Cellulairement*), où Verlaine est en train d'expérimenter un nouveau «système», on doit tenir compte de la logique d'ensemble de la série. Le sonnet était à ce stade important de sa genèse destiné à produire une évocation idiosyncrasique de l'hiver, reposant cependant, pour une part de ses connotations, sur le rapport prototypique entre l'hiver et la nuit de la mort (cf. la mort symbolique du «naïf animal»). L'année et la vie *finissent fort mal*. La circularité du poème, avec ses effets de boucle entre les premiers vers du premier quatrain et du second tercet, laisse imaginer le ressassement d'un sujet hanté par les souvenirs évoqués ou, bien plus probablement, par des souvenirs tus dont cette évocation remémore simplement l'arrière-plan, l'essentiel étant

(81) Il s'agit d'un «trimètre» dont la deuxième coupe se fait à l'italienne (ce qu'on appelait traditionnellement une «coupe enjambante»).

(82) E. Zimmermann (*op. cit.*, p. 104) parle de «la multiplication des hiatus» mais le poème n'en contient aucun, presque toutes les rencontres de voyelles se faisant à l'intérieur des mots («naïf», «hâos»), alors qu'en tant que faute de versification, l'hiatus résulte de la rencontre entre les voyelles de mots contigus. Il existe bien l'enchaînement «crie. O» mais là encore il n'y a pas d'hiatus à cause d'une règle excluant de cette catégorie les enchaînements voyelle + e féminin + voyelle. Il

va sans dire qu'on ne peut non plus parler d'hiatus pour «des hâos» ou «des hos! hos!» si le *h* est aspiré.

(83) Benoît de Cornulier: «Je suis frappé par la platitude ou familiarité exprès choquante du début, exclamation en «vraiment», puis sujet «ça», puis le tour familier surtout sous la forme littéralement marginale du «on n'a pas le droit d'être...» (logiquement choquant, mais ça se dit, pour = il n'y a pas le droit = c'est pas permis qu'on soit...) suivi de «à ce point infortuné d'un ton plus académique (ça jure)» (c.p.).

situé hors-cadre, entre les vers en quelque sorte ou plus précisément sur le plan d'un implicite sur lequel le dernier vers attire l'attention du lecteur.

Le «système» d'automne 1873 n'est pas encore celui de *Sagesse*, mais Verlaine est hypothétiquement sur la voie de la conversion. Il n'est pas encore formellement converti mais peu de temps après la lettre contenant *Hiver* il conçoit «des Cantiques à Marie (d'après le Système) et des prières de la primitive Eglise», ce qui ne l'empêche pas pour autant de poursuivre le projet de publication de ce qu'il appelle ses «récits diaboliques» ou de composer des poèmes peu marqués par une vision catholique...

L'histoire finit mal, dans une perspective biographique, parce que la liaison entre Verlaine et Rimbaud a été la cause de la fuite à Bruxelles du premier, puis de son emprisonnement. En même temps, si le souhait du sujet consisterait peut-être à faire disparaître surtout un souvenir obsédant et douloureux («Souvenir, souvenir, que me veux-tu?»), les commentateurs qui s'en tiennent à cette vision édifiante paraissent se tromper.

Il faut d'abord tenir compte d'effets contextuels affectant aussi bien la version de l'«almanach» que celle de *Jadis et Naguère*.

Le premier place le sonnet en fin de série et son sens repose, dans cet almanach, sur cette sériation, les quatre sonnets étant présentés comme des moments poétiques d'une expérience globale, sans que chaque texte soit à lire sans prise en compte de ce mouvement des saisons de l'espoir printanier vers l'angoisse hivernale. Dans cette série, le poème *Été*, en particulier («L'espoir luit [...]»), présente la perspective du sujet qui veille sur un homme qui dort (ce sont à leur manière des vers pour être calomniés...).

Dans *Jadis et Naguère*, *Sonnet boiteux* se trouve dans une section du recueil qui contient aussi les *Vers pour être calomniés* et *Luxures* (sans oublier, plus loin dans le recueil, *Le Poète et la muse*...).

Il faut ajouter que c'est dans *Sonnet boiteux* qu'apparaît pour la première fois dans *Jadis et Naguère* la technique d'alternance en genre par strophe typographique et que le deuxième exemple se trouve précisément dans *Vers pour être calomnié* avec exactement la même séquence (MFMF), ce qui est d'autant plus intéressant que cette stratégie semble avoir été utilisée rarement par le poète⁸⁴; on ajoutera que plus loin dans le recueil, le seul autre poème à pratiquer une alternance «par blocs» en quelque sorte est *Le Poète et la muse*, les quatrains ne comportant que des rimes féminines, les tercets ne présentant que des rimes masculines. Se construit ainsi une sorte de rapport connotatif triangulaire associant les poèmes les plus nettement homosexuels du recueil. Or si l'on ne peut inférer automatiquement de l'emploi d'une telle stratégie un référent homosexuel (*Birds in the night* était une «romance sans paroles» centrée sur Mathilde, alors que le poème procède par alternance régulière de strophes féminines et masculines, aucune connotation saphique n'étant recherchée par le poète), la mode des connotations homosexuelles de ces entorses à la tradition de l'alternance lancée par Banville, Mendès et en tout état de cause Baudelaire⁸⁵, aussi bien que la mise en relation des deux sonnets pouvaient encourager le lecteur de 1884 à poursuivre la piste d'une remémoration homosexuelle. Dans l'almanach, l'alternance serait également à étudier de près: *Automne*, qui précède naturellement *Hiver*, est écrit en rimes féminines seulement⁸⁶; dans *Jadis et Naguère*, la nouvelle version *Vendanges* est

(84) *Sonnet boiteux* n'est donc cependant tout à fait le seul exemple dans le corpus (J.-L. AROUL, art. cit., p. 247).

(85) Nous avons essayé de le montrer en analysant les rimes paradoxalement masculines d'*A une mendicante rousse*, «Effets et motivations [...]», art.

cité, p. 297 n. 41.

(86) Verlaine a pensé un instant inclure *Les Amies* dans *Jadis et Naguère* (il a fini par inclure ces sonnets dans *Parallèlement*): on y trouvait deux sonnets intitulés *Printemps* et *Été* en rimes féminines comme les quatre autres sonnets du recueil. On

le premier poème en rimes féminines du recueil, suivi immédiatement d'*Images d'un sou* également en rimes exclusivement féminines, la section «Sonnets et autres vers» se terminant ainsi sur deux poèmes «féminins» de suite, de même que la section «A la manière de plusieurs» se termine sur *Madrigal* en rimes uniquement masculines...

C'est dire que ni dans l'almanach, ni dans le recueil de 1884, on ne trouve une mise en contexte édifiante, loin de là; on peut même se demander si Verlaine n'a pas songé au début du *Triomphe de Bacchos*:

Le chant de l'Orgie avec des cris au loin proclame
Le beau Lyoeus, le Dieu paré comme une femme,⁸⁷

La formulation ultérieure, que Verlaine ne pouvait connaître au moment de composer son sonnet, sera «Le beau Lysios, le Dieu vermeil comme une flamme», ce qui laisse soupçonner chez Banville un petit acte d'autocensure⁸⁸. Quoi qu'il en soit, on peut trouver significatif que cette «saison» en enfer n'ait pas été jugée compatible avec le projet de *Sagesse*, contrairement à «L'espérance luit [...]», malgré la conclusion apparemment édifiante du poème: Verlaine a en tout état de cause jugé trop éthiquement boiteux son sonnet, dans une perspective catholique.

Dans sa représentation du boiteux, de la cacophonie, du désordre londonien, le poème ne fait pas qu'intérioriser cette discordance irréductible puisque sa puissance lyrique insolite jaillit précisément de ces sources peu classiques, le poème trouvant ses racines dans une poésie de l'ivresse, dans les amphores de la poésie bachique et dans les caveaux de la chanson à boire. C'est dire que la voix du sujet n'en sort pas indemne: la construction du sujet tel qu'il se trouve au moment d'énonciation lyrique ne serait pas étrangère à cette ville de la Bible, centre et origine d'un discours poétique sulfureux et subversif, poussant plus loin, malgré les invocations rhétoriques de la fin, le modernisme baudelairien, d'où les allusions insistantes qui ont valeur d'hommage, ce qui ne fait peut-être que souligner la complicité entre le poète emprisonné et le poète attaqué par l'un des plus célèbres procès littéraires du siècle. Mais après l'éloge ambivalent de Lesbos dans *Les Fleurs du Mal*, après la berceuse homo-érotique chantonnée dans *Été*, Verlaine a autre chose à offrir au lecteur dans ce poème: les voix cette fois discordantes de Soho et de Sodome.

STEVE MURPHY

notera que le dernier poème de la série, qui suit ces deux poèmes, montre l'héroïne éponyme de *Sappho* en train de courir «le long des grèves froides»: suite de l'évocation de l'année ébauchée par les deux sonnets précédents? En tout cas, on peut se demander si Verlaine ne songeait pas à ces saisons poétiques des *Amies* en composant les sonnets pour les deux autres saisons en rimes marquées par des ruptures d'alternance, comme peut-être pour suggérer un pendant masculin au cycle saphique.

(87) Le nom *Lyoeus* sera modifié en *Lysios* dans l'édition de 1873, voir Th. DE BANVILLE, *Les Stalactites*, éd. E.-M. SOUFFRIN, Paris, Henri Didier, 1942, p. 387.

(88) E.-M. Souffrin a proposé d'expliquer cette

variante par des considérations formelles, à savoir l'amélioration de la rime (Banville parvient ainsi à se munir de la consonne d'appui dont il a tant plaidé la cause...) et de l'image («une comparaison vague est remplacée par une image de couleur» (*ibid.*, p. 39). Le poète n'a pas pour autant modifié dans le même poème les rimes *retard-vieillard*, *Thyades-Ménades*, *paupière-lierre*, *dithyrambes-jambes* et d'autres rimes dépourvues de la consonne d'appui (vv. 11-12, 13-14, 17-18, 21-22); on serait tenté d'estimer que l'indication vestimentaire, s'appuyant sur une tradition mythologique, était plus intéressante que «vermeil comme une flamme» qui ne semble pas manifester une originalité tonitruante.