

Etude du Mètre et des Minuscules dans la Poésie Verlainienne*

Negin HASHEMIZAD**/ Yassmin MOHAMMADI***

Résumé— Paul Verlaine est avant tout un poète : son œuvre offre moins d'une dizaine de courts recueils publiés entre 1866 et 1890. Ce qui est frappant chez Verlaine, c'est jouer subtilement sur les mètres pairs et impairs, les rythmes rompus et les formes courtes. Le système métrique, par ses contraintes, constitue en effet un espace privilégié pour faire émerger la singularité du locuteur poétique.

A ce titre, le choix de l'impair chez Verlaine est tout sauf anodin : il prend part à ce dispositif général d'indécision, d'hésitation quant au rythme ou à la diction. Bien qu'on pense les rimes impaires sont fondamentalement incomplet.

En somme, l'art mineur souhaité par Verlaine trouve à s'exprimer stylistiquement dans sa propension pour les préfixes (*mi-*, *demi-*) et surtout les suffixes diminutifs (*-ette*, *-otte*, *-asser*, *-eter*, *-iller*, etc.). De tels mots, choisis à dessein, s'intègrent dans une esthétique générale de miniaturisation : les êtres et les choses semblent frappés d'amoindrissement, de ténuité. Mais ce goût pour les suffixes diminutifs souligne également le désir d'atténuation constant chez Verlaine.

Il faut rappeler que quelques œuvres de Verlaine, malgré les apparences traditionnelles, nous signalent plutôt la modernité et la liberté de ce poète. Dans cet article on va faire une petite recherche stylistique sur la poésie verlainienne à travers les mètres et les minuscules des poèmes de ce poète.

Mots-clés— Paul Verlaine, Etude stylistique, Mètres, Minuscules, Préfixes, Suffixes.

* **Date de réception:** 2021/05/23

Date d'approbation: 2021/09/21

** Doctorante, Département de Langue et Littérature françaises, Université Azad Islamique, Branche de Sciences et de Recherches, Téhéran, Iran, E-mail: negin.hashemizad@yahoo.com

*** Maître de Conférences, Département de Langue et Littérature françaises, Université Azad Islamique, Branche de Sciences et de Recherches, Téhéran, Iran (auteur responsable), E-mail: y-mohamadi@srbiau.ac.ir

The Study of the Rhymes and the Diminutive in Verlaine's Poems*

Negin Hashemizad**/ Yassmin Mohammadi***

Extended abstract— Working smartly on odd and even rhymes, broken rhythms and short sentences, Paul Verlaine introduced himself as a unique poet. His writings include 12 short collections published between 1866 and 1890.

The system of rhymes and rhythms with its limitations forms a noble atmosphere to show the poet's competence. Therefore, according to Verlaine, choosing odd rhymes is absolutely right. Moreover, he believes that rhymes and diction are not the two most important elements, although it is generally believed that odd rhymes are basically incomplete.

The odd rhyme is experienced as incomplete, fragile – mostly in versification, because French poetry has historically given preference to the measures of four and six syllables, subunits of traditional verses (alexandrian, decasyllable).

At Verlaine, with an "easy" style class, we are passionate about the music of verse. But we knew that rhythm, harmony or dissonance are for him a means of expression that only holds us back to the extent that is just an alignment of sounds. Music doesn't rule Verlaine; Verlaine created it to serve him. It is not an absolute: it evolves with him.

Verlaine's best-known book, the most perfect collection among those he published, is “*Romance sans paroles*”. This collection brings the musical and suggestive art elaborated in “*Les Poèmes Saturniens*” to its highest degree. “*Les Poèmes Saturniens*” contain all kinds of contradictions; we will find key points, but above all a very wide variety in the forms, themes and even the conception of the world that is explained there.

In short, Verlaine is keen to show his favorite minor art in his style by using prefixes (*demi, mi*) and suffixes like (*-ette, -otte, -asser, -eter, -iller, etc.*). Such words selected intentionally are delicately used in general aesthetic of miniaturization. Humans and objects look powerless and humiliated.

However, such frequent using of diminishing suffixes show Verlaine's tendency to soften things: words, perceived as too rigid, must be modulated, remodeled, minimized. All these lexical modifications thus contribute to the generalized impression of a poetry that would be only whispering and muted: poetic writing is elaborated only at the cost of a cautious hesitation.

This lexical minimization is played out at the very heart of the noun, by the addition of prefixes and suffixes. It is worth mentioning that this paradigm of the affixes leads us to approximation: thus, many words to which Verlaine adds a sort of "miniaturization" are affected by approximation, uncertainty.

The prefix *demi-*, common in Verlaine's works, clarifies the boundaries between the paradigm of decrease and that of approximation. Applied to clearly measurable names that do not admit degrees,

* Received: 2021/05/23

Accepted: 2021/09/21

** PhD Candidate, Department of French Language and Literature, Islamic Azad University, Science and Research Branch of Tehran, Tehran, Iran, E-mail: negin.hashemizad@yahoo.com

*** Associate Professor, Department of French Language and Literature, Islamic Azad University, Science and Research Branch of Tehran, Tehran, Iran (corresponding author), E-mail: y-mohamadi@srbiau.ac.ir

Archive of SID

clearly results in the halving. These jobs, rather rare, appear especially in prose works. In all these instances, we can visualize the both parts of the division taken place. The "mi-pourri" expresses a passing state, and makes us see the slow deterioration of the dream; the minor paradigm here joins the paradigm of transformation, by which Verlaine strives to render the passage of time.

In Verlaine's works, the uses of *demi-* is very popular before a noun whose limitations are not easily boundable. "*demi-jour*" refers to an uncertain state of the day, not day yet and not quite the night. More than a decrease, the "*demi-jour*" therefore comes out of the paradigm of approximation.

In addition to uncertain atmospheric states, the prefix *demi-* is particularly suitable for expressing disturbed states of consciousness and for highlighting the confusion that surrounds the subject on the verge of drowsiness. As we can see, the prefixes *mi-* and *demi-* are popularly used in Verlaine's works. They express in turn the decrease ("*yeux mi-clos*"), the approximation ("*demi-brouillard*") or the passage of time ("*rêve mi-pourri*", "*demi-jour*"). Fully participating in his attempt to undo polarities, they allow the poet to formulate transient states, passages in-between.

Alongside the prefixes, the diminutive suffixes seem particularly apt to express the humility of which Verlaine claims throughout his works. What is notable is that diminutive suffixes can express degrees by reducing the meaning of words; therefore, it is quite necessary to understand precise and subtle points that dominate Verlaine's poetry.

Diminutive suffixes therefore play a full role in the expression of a gradual, subtle perception of the world, and they evoke the question of prototypical categories again. Applied to the noun, to the adjective or verbs, they provide us with a diminishing level of lexical semantics.

Applied to the nouns and adjectives, they produce a miniaturizing effect. Applied to the verbs, they contribute to the widespread impression of uncertain scenes or mood.

In Verlaine's works we clearly come across with a large proportion of nouns and adjectives suffixed in *-ette*, which is "the suffix that holds a grate position in the diminutive morphology of current French language. It is worth mentioning Some usages, more or less constrained, do not fall strictly under the stylistic choice of words in Verlaine's; these are the derived words whose meaning has practically become, almost autonomous. For example, "*fillette*" which expresses the diminished meaning of "*fille*" follows a rule which cannot be applied to, a "*toilette*" which does not imply the diminished meaning of "*toile*". These words suffixed in "*-ette*" can also, by their repetition, help to develop a minor atmosphere in a series of poems.

However, if the theatrical aesthetic could lead to smile, it is indeed a poetic "minor mode" that is proposed here by Verlaine: also the musical instruments that appear bear in their names diminutive morphemes ("*tambourines*", a "*mandolin*"), contributing to the effect of "mute" that characterizes the collection.

Another thing that is remarkable about Verlaine is the use of several optional diminutive forms. In Verlaine's poetry we find lots of adjectives that end in *-ette*. The desire for diminishing and decrease also affects verbal predicates. Throughout the poetic works of Verlaine, many verbs are thus equipped with a diminutive morpheme that humiliates their meaning.

In Verlaine's poetry, we find especially the musicality of odd verses which are more flexible and less imposing than even verses. He shows us that music and rhythm are two inseparable elements. He doesn't give up repeating: "Poetry is rhythm", "poetry is music before all things".

The study of Verlaine's poetry introduces an impressionist who pays attention to painting and seeks a new vision of life. Verlaine internally breaks the traditional rhythm of the verse, especially the Alexandrian. He takes great liberties with rhymes; he doesn't always respect their alternation and he sometimes reduces them to sounds. He has weakened many other rules and destroyed old rhythms. Thus, he creates new harmonies to express his inner vision and to reveal his poetic dream.

It is worth mentioning that in spite of their traditional appearances, some of Verlaine's works show his modernity and liberty in their full inner concept. Verlaine is a Symbolist and his "Poetic Art" exert a great influence on the Symbolists.

In reality, Verlaine does not disappear in his works entirely; the odd, the short verses, the rhythmic irregularity, the multiple modalizations, continue silently and deliberately in his works.

Although the reading hypotheses are probably less relevant to some parts, they help clarify some of the contradictions prevailing in the poems.

Keywords— Paul Verlaine, Stylistic research, Rime, Minuscule, Prefix, Suffix.

SELECTED REFERENCES

- [1] Borel, Jacques (éd.). *Verlaine, Œuvres en prose complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- [2] Cornulier (de), Benoît. *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- [3] Deguy, Michel. *L'impair*. Tours : Farrago, 2000.
- [4] Monte, Michèle. *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*. Paris : Honoré Champion, 2002.
- [5] Mourier, Maurice. *Paul Verlaine, Poésie*. Paris : Pocket.1999.
- [6] Solène, Thomas. *Travailler à l'indécis. Étude littéraire et stylistique de Verlaine*. Lyon : Université Jean Moulin, 2018.

مطالعه قافیه‌ها و اجزاء ریز در شعر پل ورلن*

نگین هاشمی زاد/* یاسمین محمدی

چکیده— پل ورلن پیش از هر چیز یک شاعر است: مجموعه آثار او حدوداً شامل ۱۲ مجموعه کوتاه می‌شود که بین سال‌های ۱۸۶۶ تا ۱۸۹۰ منتشر شده است. ورلن، در حالیکه زیرکانه روی قافیه‌های زوج و فرد، ریتم‌های شکسته و اشکال کوتاه از جمله، شعر می‌نواخت، خود را به عنوان شاعری منحصر بفرد و خاص به دنیا معرفی کرد. بدین ترتیب، انتخاب قافیه فرد توسط ورلن امری کاملاً بدیهی است: او هم اهمیت ریتم و انتخاب کلمات را زیر سؤال می‌برد. اگرچه باور بر این است که قافیه فرد اساساً ناقص است. به طور خلاصه، ورلن تمایل دارد هنر جزئی مورد علاقه خود را با استفاده از پیشوندها مثل (demi, mi) و پسوندها مثل (-iller, -ete, -adde, -otte, -ette) در سبک خود نمایان سازد. این کلمات با ظرافت خاصی انتخاب شده‌اند و به زیباسازی متن از نقطه نظر مینیاتورسازی کمک می‌کنند: انسان‌ها و اشیاء ضعیف شده و ضربه خورده به نظر می‌رسند. اما این تمایل برای پسوندهای کوچک کننده نیز تمایل ورلن به تلطیف مداوم را برجسته می‌سازد. باید به خاطر داشت که برخی از آثار ورلن با وجود ظاهر سنتی، نشان دهنده مدرنیته و آزادی این شاعر است. در این مقاله تحقیق سبک شناسانه از طریق بررسی قافیه‌ها و اجزاء ریز اشعار این شاعر را انجام خواهیم داد.

کلمات کلیدی— اجزاء ریز، پسوند، پیشوند، قافیه، مطالعه سبک شناسانه.

* تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰ مستخرج از تز دکتری با عنوان «تاثیر شاعران نفرین شده (بودلر، ورنلر، رمبو) بر جلوس شعر نو فرانسه»، نام دانشجو: نگین هاشمی زاد، به راهنمایی دکتر یاسمین محمدی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران.
** تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰ مستخرج از تز دکتری با عنوان «تاثیر شاعران نفرین شده (بودلر، ورنلر، رمبو) بر جلوس شعر نو فرانسه»، نام دانشجو: نگین هاشمی زاد، به راهنمایی دکتر یاسمین محمدی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران.
*** نگین هاشمی زاد، دانشجوی زبان و ادبیات فرانسه، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران، ایمیل: negin.hashemizad@yahoo.com
** تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰ مستخرج از تز دکتری با عنوان «تاثیر شاعران نفرین شده (بودلر، ورنلر، رمبو) بر جلوس شعر نو فرانسه»، نام دانشجو: نگین هاشمی زاد، به راهنمایی دکتر یاسمین محمدی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران، نویسنده مسئول، ایمیل: y-mohamadi@srbiau.ac.ir

I. INTRODUCTION

« *La poésie est effectivement la première merveille du silence. Elle garde animé, derrière les images, le silence vigilant. Elle organise le poème dans le temps tranquille, dans un temps que rien ne trouble, rien ne précipite, rien ne domine, dans un temps susceptible de toutes les immatérialités, autant dire dans le temps de notre affranchissement* » (Assadollahi 192-212).

Paul Verlaine est un poète français qui est né à Metz en 1844. La postérité littéraire retient de ce poète les recherches qu'il a faites sur la musicalité du vers et sur la tradition impressionniste des sentiments.

Le nom de Verlaine est aussi inséparable du symbolisme, mais il s'agit pour lui, dans ce cas, d'une influence exercée plutôt que subie. Le symbolisme était le courant d'idéalisme poétique qui s'étend sur toute la seconde moitié du XIX^e siècle, et il est certain que Verlaine, après Baudelaire mais dans le même sens que lui, a pratiqué un art soucieux de traduire le mystère et l'âme des choses en utilisant plutôt les claires suggestions de la musique que des significations très arrêtées.

Verlaine est un poète doué d'un sens extraordinaire de l'harmonie, sens naturel, bien entendu. Nous pouvons retrouver la direction de ses efforts prosodiques. Aussi nous pouvons retracer parallèlement son évolution intérieure. Verlaine cherche des voies nouvelles non tant par désir de changement, mais parce que la forme ancienne ne l'exprime plus.

Verlaine utilise plus volontiers les ressources de la métrique pour déconcerter son lecteur. Comme le souligne Solenn Dupas, le cadre normé et harmonieux du mètre constitue pour le poète un terrain de jeu et d'expérimentation privilégié :

« *'... la volupté de « contrarier un peu le lecteur' (Œuvres en prose complètes, 612) s'inscrit notamment dans les mailles du langage poétique, plus particulièrement dans l'espace contraint du mètre. Initialement, le poète utilise le terme de 'déconcertement' pour désigner ses 'hérésies de versification' (Correspondance générale, 321), c'est-à-dire les vers qui perturbent les règles classiques supposées créer un harmonieux 'concert'* » (Dupas 15).

Le système métrique, par ses contraintes, constitue en effet un espace privilégié pour faire émerger la singularité du locuteur poétique : en tant que cadre normé, il est à même d'être subverti, bouleversé, afin que « l'élan initial » du sujet vienne « habiter cette forme d'une façon qui lui est propre » (Monte 22), écrit Michèle Monte. La métrique verlainienne s'apparente ainsi à un *jeu*, au sens d'un intervalle inhabituel entre deux éléments. Si l'usage des vers impairs, courts ou irréguliers nous semble aujourd'hui une chose banale, il ne faut pas négliger le pouvoir de déroutement réel qu'il a pu avoir à la fin du XIX^e siècle. Le vers irrégulier (et après lui le vers libre) est perçu comme désordre, sorte d'anarchie poétique revendiquée. (Solène 129)

Le choix de l'impair chez Verlaine est tout sauf anodin : il prend part à ce dispositif général d'*indécision*, d'hésitation renouvelée quant au rythme ou à la diction. Michel Deguy, dans *L'impair*, rappelle combien ce choix prosodique est lié à la sphère de la réception sociale et littéraire tout autant qu'au refus de figer un sens :

« *Comment faire un impair, interrogeait Verlaine. Impair est ici le mot titre où vibre l'hésitation dans le compte même : il rappelle qu'il ne suffit pas de mettre un pied devant l'autre, surtout réduit à une syllabe, pour avancer en poème. [...] La pensée poétique, l'écriture, si vous préférez, hésite. En général c'est l'hésitation prolongée qui est la bonne formule du lieu, que Valéry faisait hésiter entre son et sens* » (Deguy 4^e de couverture).

L'impair est éprouvé comme incomplet, fragile – d'autant plus en versification, pour cette raison même que la poésie française a historiquement accordé sa préférence aux mesures de quatre et de six syllabes, sous-unités des vers traditionnels (alexandrin, décasyllabe).

Chez Verlaine, à classe auteur « facile », nous sommes passionnés par la musique du vers. Mais nous savions que rythme, harmonie ou dissonance sont pour lui un moyen d'expression qui ne nous retient que dans la mesure, où il est plus qu'un alignement de sonorités. La musique ne possède pas Verlaine, il l'a créé pour qu'elle le serve. Elle n'est pas un absolu : elle évolue avec lui.

II. ETUDE STYLISTIQUE DE LA POESIE VERLAINIENNE

ÉTUDE DU METRE— L'art mineur, est l'un des emblèmes de la poétique de Verlaine : il revendique sa « petite manière », met en scène son humilité et proclame sa naïveté. Le choix du mètre court (trissyllabes, tétrasyllabes, pentasyllabes, hexasyllabes, heptasyllabes) fonctionne également comme indice de cette humilité poétique. Or, si ce paradigme vaut au niveau thématique et métatextuel comme revendication d'un éthos littéraire, il se joue également au cœur même du travail de nomination. Peuvent ainsi s'intégrer à ce paradigme tous les phénomènes qui, au niveau lexical, permettent d'exprimer une diminution de l'être ou une atténuation du signifié habituel des mots. Il s'agit des adjectifs dénotant la petitesse et la fragilité (*humble, faible, frêle*), des suffixes diminutifs (*jeunette, bouchette*, « Il pluvine et il neigeotte ») et des modifications adverbiales qui vont dans le sens d'un amoindrissement (*un peu, à peine...*). Il en résulte une impression générale de délicatesse et de ténuité, comme si la chétivité revendiquée du sujet déteignait sur le monde dépeint. Au-delà de cet art de la miniaturisation, qui touche les objets du monde, cette humilité revendiquée va de pair avec une hésitation renouvelée du locuteur, exprimée dans des questions rhétoriques : « dis ? », « n'est-ce pas ? ». La parole poétique ne s'élabore qu'au prix d'une hésitation fondamentale.

Les mesures paires sont si ancrées dans l'esprit et dans l'oreille du lecteur du XIX^e siècle, que tout vers impair est perçu comme une infraction, un inachèvement formel ; il « disjoint la symétrie, fait vibrer, hésiter », selon Michel Deguy (53) ; il cherche, en somme, à « émouvoir l'équilibre » (Verlaine, « *Ep* », 854), comme l'écrit encore le poète saturnien. Le vers « boiteux » (Verlaine, « *JN* » 324) fortuitement mimétique de la démarche de Verlaine, devient ainsi l'emblème de son art poétique. Promouvant l'irrégularité, il suscite la surprise voire l'inconfort du lecteur, notamment lorsque le rythme métrique discordé avec le rythme linguistique, c'est-à-dire les unités accentuelles habituelles. *L'hésitation prolongée* dont il est le vecteur ouvre la voie à des indécisions renouvelées.

Car au-delà du seul vers impair, c'est l'harmonie du mètre en général qui est mise à mal par un Verlaine désireux d'expérimenter de nouveaux rythmes, comme il le rappelle dans la *Critique des Poèmes Saturniens* en répondant aux reproches de ses jeunes confrères :

« En un mot comme en cent, j'aurais le tort de garder un mètre, et dans ce mètre quelque césure encore, et au bout de mes vers des rimes. Mon Dieu, j'ai cru avoir assez brisé le vers, l'avoir assez affranchi, si vous préférez, en déplaçant la césure le plus possible. » (Verlaine, « *CPS* » 722)

L'ambivalence rythmique est donc le fait que deux rythmes puissent, dans le cadre du vers, se superposer. Benoît de Cornulier la distingue de l'ambiguïté rythmique, par laquelle il entend « une forme admettant 2 interprétations rythmiques, et même qu'on rythmerait effectivement de 2 manières, *mais au choix ou successivement, et non à la fois* » (Cornulier 105). Et Alan English de relever, dans l'œuvre de Verlaine, plusieurs cas d'ambiguïté rythmique :

Toutes en voyelles sans la moindre consonne 5-7 / 6-6

(« À la même », *Déd*, 588, v. 4)

Plus vague et plus soluble dans l'air 4-5 / 6-3

(« Art poétique », *JN*, 329, v. 3)

Bon prêtre étendant ton étole 5-3 / 2-6

(« In initio », *LI*, 751, v. 32)

On ne peut que souligner l'inconfort du lecteur face à de tels vers, dont la structure échappe à la scansion traditionnelle. Ce n'est qu'au prix d'un décompte minutieux qu'on peut y repérer douze syllabes ; il s'agirait, toujours selon Alan English, de « dodécasyllabes de structure mal définie », voire d'« orphelin[s] métrique[s] » ou de « vers *amétrique[s]* ». En effet, Verlaine ne se contente pas ici de déplacer la césure classique de l'alexandrin : il subvertit toute la structure traditionnelle du vers, que l'on peine fort à rattacher à une forme connue. C'est d'ailleurs, pour Alan English, l'un des éléments

Archive of SID

cruciaux de la gêne ressentie par le lecteur : « à tout moment, on a le sentiment de lire un élément qui se définit en termes *négatifs* ou, autrement dit, qui se définit par rapport à ce qu'il *n'est pas* ou ne pourrait pas être » (35-36) En somme, si ces structures sont exhibées comme des vers (par leur typographie, leur nombre de syllabes, leur insertion dans des recueils poétiques, leur rime), on peine toutefois à y reconnaître des vers :

« *Si la rime est présente, elle doit souvent faire face à la concurrence d'homophonies internes ; si la césure est théoriquement possible, elle ne constitue plus un point focal sémantiquement important ; si le nombre syllabique correspond exactement à celui de l'alexandrin, ce fait n'est plus saisissable pour le lecteur [...]. Tous ces éléments rendent problématique le statut des « vers » examinés qui affichent à la fois des caractéristiques de la prose et des vers métriques, mais ne constituent précisément ni l'un ni l'autre.* » (39)

Verlaine, par ses expérimentations formelles, participe du renouveau du vers français. À la fin du XIX^e siècle, le vers, désormais assoupli, s'affirme peu à peu comme expression de l'intériorité – chose impensable quelques décennies plus tôt. Les poètes cherchent « le rythme libre toujours renouvelé que dicte l'idée émotive », selon la formule de Vielé-Griffin. (235) Le vers libre se définit alors comme « rythme personnel », ainsi que l'écrit Adolphe Retté, dans un article intitulé « Le Vers libre », paru en 1893 : « Le seul guide pour le poète est le rythme, non pas un rythme appris, garrotté par mille règles que d'autres inventèrent, mais un rythme personnel qu'il doit trouver en lui-même. » (Retté 205) Les revendications subjectivistes abondent alors, au début du XX^e siècle – on songe, par exemple, à Marie Dauguet, qui déclare, dans l'*Enquête internationale sur le vers libre* :

« *Le vers libre est en esthétique littéraire le dernier effort de l'évolution individualiste commencée par le romantisme. Il est le rendu de ce qu'il y a de plus indépendant dans l'homme, non pas même de la pensée — elle se dresse jusqu'à un certain point — mais de la façon de sentir. [...]. Il est la forme même du moi intérieur émancipé* » (Marinetti 39).

Le livre le plus connu de Verlaine, le recueil le plus parfait parmi ceux qu'il a publiés, est « *Romance sans paroles* ». Ce recueil porte à son plus haut degré l'art musical et suggestif élaboré dans *Les Poèmes saturniens*. Les *Poèmes saturniens* comportent toutes sortes de contradictions, nous allons trouver la clef, mais surtout une très grande variété dans les formes, les thèmes et même la conception du monde qui s'y explique.

En 1890, Verlaine écrivait une préface à la deuxième édition des *Poème saturniens*, et en jetant un regard en arrière sur ce monde qu'il avait créé, il constate :

« *Qu'une sorte d'unité relie mes choses premières à celles de mon âge mûr : par exemple les Paysages tristes ne sont-ils pas en quelque sorte l'œuf de toute une volée de vers chanteurs, vagues ensemble et définis, dont je reste peut-être le premier en date oiselier ?* » (Corti 16)

Pour ces « vers chanteurs » :

« *Pour les occasions harmoniques ou mélodiques ou analogues, ou pour telles ratiocinations compliquées des rythmes inusités, impairs pour la plupart, où la fantaisie fût mieux à l'aise, n'osant employer le mètre sacro-saint, (l'alexandrin) qu'aux énonciations claires, qu'à l'exposition rationnelle des objets, invectives ou paysages.* » (Corti 16)

Au début, Verlaine utilisait le vers de cinq syllabes. Ce mètre lui, était devenu familier par l'emploi du décasyllabes, qu'il pratiquait beaucoup, souvent avec la coupe 5-5, parfois en alternance avec un vers de cinq syllabes.

« *L'océan sonore
Palpite tous l'œil
De la lune en deuil
Et palpite encore,
Tandis qu'un éclair
Brutal et sinistre
Fond le ciel de bistre*

Archive of SID

D'un long zigzag clair,
 Ey que chaque lame
 En bonds convulsifs
 Le long des récifs
 Va, vient, luit, et calme,
 Et qu'un firmament
 Où l'ouragan erre,
 Rugit le tonnerre
 Formidablement. » (Mourier 37)

Il est difficile de comprendre pourquoi Verlaine a choisi ce mètre ici. Ce que nous voyons dans chaque vers qu'il présente, c'est une nuitee de syntaxe et de sens : article, nom et épithète ; verbe et adverbe ; conjonction et sujet ; verbe et complément, etc.

Ces vers amènent le lecteur à s'arrêter au bout de la ligne pour recommencer nettement sur la même note au début de la ligne suivante et s'arrêter encore après les trois mots qui la composent. En résultat, nous avons une extrême monotonie et encore une impression de « haché » assez désagréable. Les mots qui composent les vers sont tous de poids semblable, il n'y a aucune influence dirigée, et l'image visuelle se forme mal. Le poème ne devient pas riche par le choix du mètre, et le mètre reste à peu près en dehors du poème, comme une forme tout imposée et peut flexible.

La poésie moderne et contemporaine semble s'être détournée de la représentation du monde, pour privilégier une écriture de la présence. L'écriture, dans son processus, ne nous mène jamais à un résultat définitif. (Babak Moien 175-200)

ETUDE STYLISTIQUE DE LA MINUSCULE— Ce ne sont pas tant les objets du monde qui sont frappés de petitesse que le sujet qui les nomme. Humble car sachant l'entreprise d'expression toujours vouée à un échec relatif, le poète fait rejaillir sur le monde sa propre humilité : il va donc peindre « le petit jardin » et « l'humble tonnelle » (Verlaine, « PS » 62), « quelque oiseau faible » (Verlaine, « RSP » 199) « un timide et délicat ramage » (Verlaine, « JN » 387). Cette minoration lexicale se joue au cœur même du substantif, par l'ajout des préfixes et des suffixes. Notons d'emblée que ce paradigme de la minuscule rejoint celui de l'approximation : ainsi, beaucoup de mots auxquels Verlaine ajoute un sème de « miniaturisation » sont frappés d'approximation, d'incertitude.

PREFIXES DIMINUTIFS— Le préfixe *demi-*, fréquent chez Verlaine, clarifie la porosité des frontières entre le paradigme de la diminution et celui de l'approximation. Les mots modifiés par *demi-* (ou sa forme diminutive *mi-*) distribuent en effet sur un *continuum* qui va de la division mathématique pure et simple à l'approximation de l'être.

Appliqué à des noms clairement mesurables qui n'admettent pas de degrés, *demi-* entraîne une découpe nette et exprime, sans surprise, la diminution de moitié. Ces emplois, plutôt rares, apparaissent surtout dans les œuvres en prose : « un toit demi-cylindrique » (Verlaine, « MV » 96), « une alèse (ou demi-drap) » (Verlaine, « MH » 236), « près d'un demi-kilomètre » (Verlaine, « C » 508). Dans toutes ces occurrences, on peut visualiser la ligne de découpe sur l'objet dont il est question ; c'est encore le cas, par exemple, pour la jeune fille « demi-nue » du poème « Fantoques » (Verlaine, « FG » 114), dont on peut imaginer le corps partiellement dévêtu. On trouve également la forme diminutive *mi-*, parfois dans une expression binaire qui exprime une nature duelle ; ainsi de cet « escogriffe mi-sous-off, misouteneur dans le civil » (Verlaine, « C » 545), ou encore de Sainte-Beuve, qualifié de « figure mi-voltairienne, mi-cléricale » (516). La double préfixation *mi- ... , mi-* souligne la nature discordante de ces êtres qui n'ont rien à envier à l'*homo duplex*. Dans les œuvres poétiques, on trouve encore une évocation du jardin de Verlaine, cet Éden de Juniville, « mi-potager et mi-verger » (Verlaine, « A » 417). Ce sont également, sur un mode métaphorique, « une innocence mi-close » (Verlaine, « Sa » 269), ou « les yeux de l'infini [...] bleus, / Mi-fermés ». Tous ces emplois, que l'on pourrait qualifier de mathématiques,

Archive of SID

n'ont rien de remarquable, si ce n'est qu'ils illustrent une fois encore la difficulté du poète à trancher, à choisir un mot unique. (Solène 151)

Plus intéressants, en revanche, sont les emplois qui s'affranchissent de l'aspect mathématique (division par deux) pour s'infléchir vers une approximation, une altération de la substance. On songe, par exemple, à cette évocation d'un rêve en état de décomposition :

« *Et sur la bière où gît mon Rêve **mi-pourri***

Beugle un De Profundis sur l'air du Tradéri. » (« Jésusitisme », *Poèmes saturniens* 75)

Le participe passé adjectivé « mi-pourri » exprime un état transitoire, et donne à imaginer la lente putréfaction du rêve ; le paradigme mineur rejoint ici le paradigme du devenir, par lequel Verlaine s'attache à rendre le passage du temps. Surtout, le même préfixe *mi-* est choisi pour exprimer, sous une nouvelle espèce, le chant mineur revendiqué dès les premiers recueils :

« *Ah ! Plutôt, surtout, Douceur, patience,*

Mi-voix et nuance,

Et paix jusqu'au bout ! » (*Sagesse*, III, II, 278)

Dans ce poème catholique, le locuteur met en scène ses propres incertitudes, à la faveur d'un dialogue intérieur dans lequel il s'enjoint à la persévérance. De façon assez remarquable, le poème formule tout en le réalisant l'impératif d'un art mineur, en utilisant un mètre court et impair (pentasyllabe). On ne peut pas ne pas penser à l'« Art poétique » :

« *Car nous voulons la Nuance encor,*

Pas la Couleur, rien que la nuance ! » (« Art poétique », *Jadis et Naguère*, 327)

Cette « mi-voix » revendiquée par le poète va d'ailleurs de pair avec des termes qui lui sont chers, et permettent de renouer avec la posture humble et naïve qui est la sienne depuis ses débuts sur la scène littéraire. En témoigne la fin de cette quinzième strophe :

« *Soumets ta raison*

Au plus pauvre adage,

Naïf et discret,

Heureux en secret ! » (*Sagesse*, III, II, 278)

« Mi-voix », « nuance », « pauvre[té] » et « naï[veté] » : on le voit, si le retour à la foi de Verlaine marque, à bien des points de vue, une rupture dans l'œuvre, il permet malgré tout une forme de continuité dans le réinvestissement des thématiques et de formes lexicales chères au poète. La nuance esthétique devient une forme de tempérance, la naïveté revendiquée de longue date s'infléchit vers une forme d'humilité. Le paradigme mineur, en somme, traverse l'œuvre et trouve à se renouveler, à l'âge de la conversion, dans des thèmes catholiques.

Enfin, très fréquents sont, chez Verlaine, les emplois de *demi-* devant un substantif dont les contours ne sont pas clairement délimitables. Si, pour le « Rêve mi-pourri » ou pour la « mi-voix » on peut encore hésiter entre un emploi mathématique et un emploi déjà approximant, les occurrences qui suivent expriment clairement l'approximation, mettant dès lors en avant l'insuffisance des dénominations. C'est le cas notamment du « demi-jour », qui désigne un état du jour incertain, *pas encore* ou *plus encore* tout à fait jour. Plus qu'une diminution, le « demi-jour » ressortit donc au paradigme de l'approximation, dimension que vient souligner ici le verbe « brouiller » :

« ... *Dans un demi-jour de lampes*

Qui vient brouiller toute chose. » (« Bruxelles. Simples fresques », *Romances sans paroles*, 198)

Mais compte tenu de la nature même de son signifié, sûrement transitoire, le « demi-jour » convoque également le paradigme du devenir en évoquant un état crépusculaire :

« *Ta voix qui fait pleurer mes yeux dans l'effroyable*

Demi-jour qui se lève et va grandir encore » (« Vive le Roy ! », *Poèmes divers*, 1045)

Par ailleurs, d'un point de vue tant esthétique que thématique, le demi-jour apparaît comme le cadre privilégié d'une atmosphère feutrée ou fantastique : il est le décor baroque et obscur dans *La Mort de*

Philippe II¹, où « l'opaque demi-jour » se mêle au « clair-obscur transparent et profond » (Verlaine, « PS » 90). Mais il participe également de l'atmosphère silencieuse du poème « En sourdine » :

« Calmes dans le **demi-jour**

Que les branches hautes font,

Pénétrons bien notre amour

De ce silence profond. » (« En sourdine », *Fêtes galantes*, 120)

Au passage, l'art mineur de la « sourdine » se révèle également dans le choix de l'heptasyllabe, vers court et peu usité. Le syntagme *demi-brouillard* qualifie par un préfixe qui indique la diminution d'un signifié qui lui-même évoque la confusion et le brouillage des contours. Il apparaît ainsi dans un poème où le locuteur se souvient de ses soirées londoniennes ; le fameux *fog* anglais joint à l'ivresse estompe les contours du paysage urbain :

« Dans le **demi-brouillard** où flue un goût de rhum,

Décence, toutefois, le souci des cadences,

Et même dans l'ivresse un certain décorum,

Jusqu'à l'heure où la brume et la nuit se font denses. » (« There », *Amour*, 415)

Le même paysage fantomatique se dessine dans sa version inquiétante, lorsque le narrateur des *Confessions* se remémore une fugue enfantine :

« Ce saut dans l'inconnu de la rue et du soir, d'un pauvre petit garçon épouvanté de se trouver sans ses parents, s'accomplit si vite, [...] que j'en restai une seconde comme étourdi [...] ; et c'est, par le **demi-brouillard** et sous la lueur humide des becs de gaz encore primitifs — ou tout comme — de cette époque reculée formidablement vite, que j'allais de toute l'agilité de mes petites jambes » (*Confessions*, I, VIII, 469)

L'utilisation de « demi-brouillard » nous montre ici une incertitude qui se mêle avec « l'inconnu », « le soir », et aussi fortifiée par les adjectifs (« épouvanté », « étourdi ») et des adverbes modalisateurs (« comme étourdi », « ou tout comme »).

Outre des états atmosphériques incertains, le préfixe *demi-* est particulièrement propre à exprimer des états de conscience troubles et à souligner la confusion qui s'empare du sujet au bord de l'assoupissement. C'est ce qui apparaît entre cet entre-deux entre la veille et le sommeil profond, on s'en souvient, dans le récit des *Confessions* où le narrateur raconte l'épisode de la bouillotte :

Un soir d'hiver que j'étais sur les genoux d'une de ces demoiselles, prêt à m'assoupir, charmé de voir, à travers mes cils se rapprochant qui me kaléidoscopaient les choses, écumer sous le couvercle soulevé et d'entendre, parmi les bruits indistincts du **demi-sommeil**, chanter l'eau d'une bouillotte... (*Confessions*, I, II, 446)

L'isotopie du sommeil (« soir », « m'assoupir », « demi-sommeil ») se mêle à celle du ravissement sensible (« charmé [de] voir [...] et d'entendre », « chanter »), pour aboutir à l'audacieux néologisme *kaléidoscopier* : dans cet état de demi-songe, le paysage se trouble pour devenir un ensemble mouvant de formes colorées inidentifiables – soulignant ainsi le primat des sens sur le concept. Dans *Sagesse*, la pensée se laisse de même bercer « en un tiède demi-sommeil » (Verlaine, « Sagesse » 281). On note ici que le « demi-sommeil » est de surcroît modifié par un adjectif, « tiède », qui exprime l'entre-deux. Cet état, particulièrement propice à la rêverie, apparaît sous sa forme verbale dans « Projet en l'air », poème décrivant les délices de la sieste postprandiale :

« Il fait bon supinément,

Mi-dormant,

Dans l'aprication douce D'un déjeuner modéré [...] Bon songer et bon rêver » (« Projet en l'air », *Parallèlement*, 529)

Il s'agit là des rêveries ; le rêve, lui, ne peut advenir qu'en état de sommeil profond. Or, « midorm[ir] », est-ce encore dormir ? De même, le « demi-réveil » (Verlaine, « MV » 63) dans lequel se perd la vision nocturne est-il vraiment un réveil ? (Solène 155)

Archive of SID

Comme on le voit, les préfixes *mi-* et *demi-* sont féconds dans l'œuvre de Verlaine. Ils expriment tour à tour la diminution (« yeux mi-clos »), l'approximation (« demi-brouillard ») ou encore le passage du temps (« Rêve mi-pourri », « demi-jour »). Participant pleinement de sa tentative de défaire les polarités, ils permettent au poète de formuler des états transitoires, des passages, des entre-deux.

SUFFIXES DIMINUTIFS— Parallèlement aux préfixes, les suffixes diminutifs semblent particulièrement propres à exprimer l'humilité dont se réclame Verlaine, « chose poète », « chétif trouvère » qui ne produit que des « ariettes », « chansonnette[s] » (Verlaine, « OPC » 295) et autres « gazouill[is] » (Verlaine, « RSP » 191). Ce qui est notable, c'est que les suffixes diminutifs peuvent exprimer des degrés en réduisant le sens des mots, par conséquent, il est nécessaire d'avoir des points précis et subtiles qui dominent la poésie de Verlaine. Le suffixe diminutif reconfigure les frontières de la catégorie : un *voluminet*, c'est à la fois un petit volume, mais aussi une sorte de volume. Comme l'écrit Corinne Delhay :

« C'est précisément le rôle de la catégorie dite diminutive que de proposer un moyen de « décliner » des degrés d'appartenance à l'intérieur d'une catégorie conceptuelle, autrement dit de concilier « diminution » et « comparaison » (Delhay 63-72).

Les suffixes diminutifs jouent donc à plein dans l'expression d'une perception graduelle, « nuancée » du monde, et rejoignent la question des catégories prototypiques. Appliqués au substantif, à l'adjectif ou au verbe, ils réalisent ainsi une atténuation du sémantisme lexical. Ils sont particulièrement présents dans l'œuvre de Verlaine, ainsi que le note Paule Soulié Lapeyre :

Dans le poème verlainien, « les rêveurs rêvassent » plus que les rêveurs ne rêvent, on « chantonne » plus qu'on ne chante, on « tapote » plus qu'on ne tape (sur les harmonicas), les lueurs ou les sons « tremblotent » plus qu'ils ne tremblent, l'œil bleu des becs de gaz « clignote » plus qu'il ne cligne, la chauve-souris « volette » plus qu'elle ne vole, les mains de femmes sont plus « maigrelettes » que maigres. (Soulié-Lapeyre 127)

Appliqués au nom et à l'adjectif, ils produisent un effet de miniaturisation. Appliqués au verbe, ils contribuent à l'impression généralisée de scènes ou de paysages incertains. On croise ainsi, dans l'œuvre poétique de Verlaine, un « oiselet » (Verlaine, « Pa » 501) un « agnelet » (Verlaine, « RSP » 207), une « quenotte » (Verlaine, « JN » 376), plusieurs mains désignées comme des « menottes » (789) ou encore une « fleur pâlotte » (Verlaine, « Pa » 493). Or, remarque Jean-Pierre Richard, « ce n'est point de hasard si Verlaine a précisément adoré ces terminaisons diminutives en *-otte*, *-otter*, *-ette* » : En conférant à la sensation « un prolongement mineur », elles semblent la saisir « juste au moment où elle va disparaître » et la situent « dans un demi-jour un peu aigre ». (Richard 171)

On croise clairement dans les œuvres de Verlaine, une grande proportion de noms et d'adjectifs suffixés en *-ette*, qui est « le suffixe qui tient dans la morphologie diminutive du français actuel la place d'honneur », selon Marcel Weber. (Weber 22) Certains emplois, plus ou moins contraints, ne relèvent pas du choix stylistique à proprement parler ; il s'agit là des mots dérivés dont le sens est devenu, par l'usage, quasi autonome. Par exemple, contrairement à *fillette* (*petite fille*), une *toilette* ne peut pas être concurrencée par la forme *petite toile*. On trouve ainsi, chez Verlaine, une « escarpolette » (Verlaine, « RSP » 192), une « houlette » (Verlaine, « Sa » 284), une « cocodette » (Verlaine, « Pa » 484), de « la poudre d'escampette » (Verlaine, « CPE » 711) », « de malines fossettes / Ainsi que des risettes » (Verlaine, « OH » 722) ... Le poète prend parfois soin d'intégrer ces mots dans des chaînes phoniques :

« Je n'aime pas les *bicyclettes*
Beaucoup plus que les *omnibus*,
Ni que des litres déjà bus,
Ni que tels trop nombreux abus,
Ni que ce terme : *gigolettes*,
Pour désigner telles *fillettes*

Gentes mangeuses de galettes » (« Impromptu », V, 1038)

Ces mots suffixés en *-ette* peuvent également, par leur répétition, aider à développer une atmosphère mineure dans une suite de poèmes. On pense, par exemple, à la section des « Paysages belges » dans les *Romances sans paroles* : les « guinguettes » (Verlaine, « RSP » 197) et les « girouettes » (201) des paysages parcourus font écho à d'autres suffixes diminutifs verbaux (les langueurs « rêvassent » (197), l'œil du filou « clignote » (200)). Elles s'inscrivent aussi dans une tentative de miniaturisation du paysage : ce sont, çà et là, de « petits asiles » (197), « des petits arbres » (199) ou encore « quelque oiseau faible » (199). On pense également aux « pirouette[s] » (Verlaine, « FG » 107) et aux « coquettes » (109) des *Fêtes galantes*, recueil dont le titre même est porteur de la syllabe [et]. Dans ce recueil, les personnages souvent empruntés à la Commedia dell'arte portent eux-mêmes des noms issus de diminutifs : Pierrot, Arlequin², Colombine, Pulcinella, Fanchon... Les protagonistes « gesticulent » (114), tandis que :

« L'étoile du berger *tremblote*

Dans l'eau plus noire et le pilote

Cherche un briquet dans sa *culotte*. » (« En bateau », *Fêtes galantes*, 114)

Le verbe « trembloter », formé à l'aide d'un suffixe diminutif, est ici souligné par les échos rimiques en [ot] (*pilote*, *culotte*, ce dernier comportant également un suffixe diminutif). La miniaturisation qui frappe les personnages et les décors semble ici légère, ludique : les protagonistes des *Fêtes galantes* s'agitent sous nos yeux à la manière de « Fantoches » (titre d'un poème), marionnettes un peu ridicules. Toutefois, si l'esthétique théâtrale peut prêter à sourire, c'est bien un « mode mineur » poétique qui est ici proposé par Verlaine : les instruments de musique qui apparaissent portent en leurs noms des morphèmes diminutifs (des « tambourins » (115), une « mandoline » (115)), contribuant à l'effet de « sourdine » (120) qui caractérise le recueil. En somme, ces emplois sont certes contraints (*guinguette*, *girouette*, *pirouette*, *coquette*... ne peuvent pas être remplacés par des formes concurrentes), mais le poète prend soin de les inscrire dans des chaînes phoniques ou encore thématiques qui contribuent à un effet de miniaturisation. (Solène 158)

Une autre chose qui est remarquable chez Verlaine, c'est l'utilisation de plusieurs formes diminutives facultative. Dans la poésie de Verlaine on trouve les adjectifs qui se terminent en *-ette* ; les terminaisons en *-ette* s'épanouissent dans « un tout petit / Brin de fleurette » (Verlaine, « Inv » 901), « les fleurettes du jardin » (Verlaine, « A » 460) (double diminutif), des « Grâces sadinettes » (Verlaine, « PV » 12), une « amourette » (Verlaine, « EP » 871), une « bouchette » (Verlaine, « A » 423), deux occurrences de « l'herbette » (Verlaine, « Sa » 274, « JN » 336), une surprenante « horloginette » (Verlaine, « Inv » 962), des « cuisses jeunettes » (Verlaine, « FG » 42), diverses « voilette[s] » (Verlaine, « RSP » 204, « CPE » 791) et autres « clochettes » (Verlaine, « PS » 62), des mains « maigrelettes » (Verlaine, « JN » 389), une « blondinette » (Verlaine, « Pa » 513), quelques « fillettes » (Verlaine, « Déd » 602), des enfants de chœur vêtus de « soutanettes » (558) et pour finir, une « Musette » qui rime avec « mazette ! » (Verlaine, « DLL » 837). On s'intéresse aussi à l'adjectif délicieusement désuet *seulette*, qui réalise le goût de Verlaine pour l'archaïsme comme pour la diminution. Sa fréquence chez Verlaine est surprenante, au vu de sa rareté dans la langue commune et littéraire du XIX^e siècle³:

« Ô mourir de cette mort *seulette* » (« Ariettes oubliées », II, *Romances Sans Paroles*, 192)

Et dans le ciel sali quelque étoile *seulette* » (« Londres », *Sagesse*, 302)

L'âme *seulette* a mal au cœur d'un ennui dense. (« Langueur », *Jadis et Naguère*, 371)

Et je veux que cette fleurette

Ne vous trouve point mal *seulette* » (« À mademoiselle Sarah », *Poèmes divers*, 983).

Il faut insérer à cette liste l'*ariette*, « petit air » choisi par Verlaine comme l'emblème de sa poésie. Verlaine témoigne d'une cohérence certaine : après la « mi-voix » et la « sourdine », c'est de nouveau un terme diminué que le poète adopte pour revendiquer son art mineur. Outre les « Ariettes oubliées » qui ouvrent les *Romances sans paroles*, on trouve dans les textes poétiques trois occurrences :

« L'*ariette*, hélas ! de toutes lyres ! » (« Ariettes oubliées », II, *Romances Sans paroles*, 192)

*Archive of SID**La Folle-par-amour chante*Une **ariette** touchante (« Images d'un sou », *Jadis et Naguère*, 331)

C'est Paris banal, maussade et blanc,

Qui chantonne une **ariette** vieille » (« Il parle encore », *Amours*, 422).

Dans ce dernier cas, on note le redoublement diminutif : « chantonner », « ariette ». Il n'est pas anodin que Verlaine choisisse et revendique ce mot pour emblème de son art poétique : l'ariette renvoie à la musique et donc à l'ouïe (primat des perceptions sur le langage), tout en réalisant, par son suffixe diminutif, l'éthos mineur mis en place.

Enfin, le désir d'atténuation et de diminution touche aussi les prédicats verbaux. Tout au long de l'œuvre poétique, de nombreux verbes sont ainsi affublés d'un morphème diminutif qui vient atténuer leur sens. Ainsi :

« ... une espèce d'œil double

Où **tremblote** à travers un jour troubleL'ariette, hélas ! de toutes lyres ! » (« Ariettes oubliées », II, *Romances Sans Paroles*, 192)

Le verbe *trembloter* est ici souligné par la chaîne phonique en [tʁ] dans laquelle il s'inscrit (*travers*, *trouble*).

Plus intéressante, sans doute, est la récurrence des verbes « chantonner » et « gazouiller », qui sont liés à la voix chantée et s'intègrent alors à la métaphore musicale du « mode mineur ». Si *chantonner* est une forme diminutive de *chanter*, *gazouiller* dérive du radical *gas-* (que l'on retrouve dans *jaser*), suivi d'un suffixe diminutif. Quatre occurrences apparaissent dans les œuvres poétiques de Verlaine, mettant à chaque fois en valeur le pépiement ténu et enjoué des êtres caractérisés par leur fragilité, des oiseaux ou des enfants :

« Là, sont des arbres où **gazouillent** comme un nidDes milliers d'anges (« Aspiration », *Premiers vers*, 14)

C'est, vers les ramures grises, Le chœur des petites voix.

[...] Cela **gazouille** et susurre (« Ariettes oubliées », I, *Romances sans paroles*, 191)Vous n'imaginez pas comme cela **gazouille**Et comme l'on dirait des efforts d'oiselets (« Tantalized », *Parallèlement*, 501)

Là, sous le chêne et vers la rose,

[...] Rit et **gazouille** un beau petit enfant tout nu. » (*Bonheur*, XII, 672)

Dans le premier exemple, le verbe « gazouillent » est mis en valeur par l'accent métrique ternaire (4-4-4) ainsi que par les liaisons qui font entendre à deux reprises supplémentaires le phonème [z]. Dans le deuxième exemple, les *Romances sans paroles* s'ouvrent sur un langage non articulé, celui des « petites voix » pépiantes de la nature ; la musicalité de ce « gazouill[is] » est assurée de nouveau par des échos phoniques en [z] (« extase langoureuse », « amoureuse », « brises », « grises ») et en [s] (« C'est », « Cela », « susurre », « ressemble », « sous », « sourd »).

En somme, l'art mineur souhaité par Verlaine trouve à s'exprimer stylistiquement dans sa propension pour les préfixes (*mi-*, *demi-*) et surtout les suffixes diminutifs (*-ette*, *-otte*, *-asser*, *-eter*, *-iller*, etc.). De tels mots, choisis à dessein, s'intègrent dans une esthétique générale de la miniaturisation : les êtres et les choses semblent frappés d'amoindrissement, de ténuité. Mais ce goût pour les suffixes diminutifs souligne également le désir d'atténuation constant chez Verlaine : les mots, perçus comme trop rigides, doivent être modulés, remodelés, minorés. Toutes ces modifications lexicales contribuent ainsi à l'impression généralisée d'une poésie qui ne serait que chuchotement, sourdine : l'écriture poétique ne s'élabore qu'au prix d'une prudente hésitation. *Chantonner*, *rêvasser*, ce n'est plus vraiment chanter, ni rêver.

III. CONCLUSION

L'art de Verlaine exprime le souci d'une libération esthétique, partagée par les musiciens et les peintres, et qui, pour les poètes, les situe dans la continuité des romantiques. Il n'est pas question de

rupture totale, Verlaine conservera de l'alexandrin le nombre et la rime, mais plutôt d'un esprit d'émancipation propre à la génération symboliste et impressionniste. (Vossoughi 79-92)

Dans la poésie de Verlaine, on trouve surtout la musicalité des vers impairs qui sont plus souples et moins imposants que les vers pairs. Il nous montre que la musique et le rythme sont deux éléments inséparables. Il n'a cessé de répéter : « La poésie, c'est le rythme », « De la musique avant toute choses ».

L'étude de la poésie de Verlaine nous montre un impressionniste qui fait attention à la peinture et recherche une nouvelle vision. Verlaine a brisé intérieurement le rythme traditionnel du vers, spécialement de l'alexandrin. Il a pris de grandes libertés vis-à-vis des rimes, n'a pas toujours respecté leur alternance et les a parfois réduites aux sonorités. Il a affaibli bien d'autres règles et détruit les rythmes anciens. Ainsi, il a créé des harmonies nouvelles pour exprimer son paysage intérieur et pour révéler son rêve poétique.

Si la poésie est l'émancipation des vocables, lavés de leur concept pour faire jaillir leur signifiant dans toute sa musicalité, on comprend alors que les poèmes chrétiens de Verlaine dissonent au sein de son œuvre : se détournant du souci de la sensation rendue, ils accueillent une idéologie qu'ils visent à véhiculer. On ne saurait pour autant conclure à un clivage net de l'œuvre, tant les recueils catholiques laissent affleurer, dans certains poèmes, des traits de l'indécis dont il est question (atténuation, miniaturisation, approximation, fluctuation).

Il faut nuancer la conclusion de Jérôme Solal, lorsqu'il écrit que la conversion de Verlaine, l'amène à un renoncement à l'impair, qui n'est somme toute qu'une forme de renoncement à la poésie, voire à lui-même :

« C'est qu'avec l'accident magnifique de la conversion, la croix prend le relais du vers. [...] Devant les sommations du Christ, la voix discordante de l'Impair (ou malédiction du poète) se tait pour laisser résonner une parole de Vérité absolue (ou bénédiction du chrétien). [...] Tout autant que le « vague » ou l'« indécis », l'Impair perd alors sa raison d'être. La « nuance » cesse d'être « seule fiancée ». Tout s'éclipse devant la Vérité qui parle, et dont Paul les pieux n'aurait plus qu'à répéter fidèlement l'identique message. » (Solal 269)

Par ailleurs, il faut rappeler que quelques œuvres de Verlaine, malgré les apparences traditionnelles, nous signalent plutôt la modernité et la liberté de ce poète, Verlaine a été symboliste et son « Art poétique » a exercé une grande influence sur les Symbolistes.

En réalité, Verlaine ne s'éclipse pas entièrement ; l'impair, le vers court, l'irrégularité rythmique, les modalisations multiples, poursuivent en sourdine le travail à l'indécis. Si l'hypothèse de lecture apparaît comme moins pertinente pour cette partie du corpus, elle n'en est pas moins maintenable, permettant alors de dénouer certaines ambivalences de l'œuvre.

A	Amour	LI	Liturgies intimes
CPE	Chansons pour elle	MV	Mémoires d'un veuf
C	Confession	MH	Mes hôpitaux
CPS	Critique des Poèmes Saturniens	OH	Odes en son honneur
Déd	Dédicaces	OPC	Œuvre Poétique Complète
DLL	Dans les limbes	Pa	Parallèlement
Ép	Épigrammes	PS	Poèmes saturniens
FG	Fêtes galantes	PV	Premiers vers
JN	Jadis et Naguère	RSP	Romances sans paroles
Inv	Invectives	Sa	Sagesse

NOTES

- [1] Le jour cède à la nuit, les pins et les arbousiers du refuge se transforment en chaînes noirs, le bonheur devient désespoir. Le poème *La Mort de Philippe II*, qui se trouve dans les *Poèmes Saturniens*, se passe à l'époque de baroque. Et dans ces exemples le poète montre l'ambiguïté de ce temps-là en utilisant le préfixe « demi ». Un thème récurrent de baroque est la vanité des choses. L'artificialité est un motif clé.
- [2] Si l'étymologie du nom est controversée, plusieurs hypothèses favorisent l'emploi du diminutif *-quin*.
- [3] La base de données Frantext compte 1116 œuvres écrites entre 1801 et 1901 (totalisant à eux 76 873 155 mots). Une recherche sur l'adjectif *seulette* fait apparaître 13 résultats : Verlaine, avec 4 occurrences, est l'auteur le plus représenté. Forme archaïque liée à la chanson, *seulette* apparaît à 2 reprises dans l'œuvre d'Alphonse Daudet (dans *Lise Tavernier* et les *Lettres de mon moulin*), où il est question du même refrain populaire (« Bergerette de maître André s'en va-t-au bois seulette... »), ainsi que dans une chanson de Béranger (« La chatte »). Remy de Gourmont, dans un chapitre sur « Le vers populaire », cite un distique qui propose une assonance entre « lettre » et « seulette » (*Esthétique de la langue française*, 1899). On trouve enfin des occurrences isolées chez Michelet, Balzac, Sand, Claudel, Vogüé.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] Assadollahi, Allahshokr. « Une fenêtre sur la poétique de Gaston Bachelard à travers des Vers Extrait des *Forces Eternelles* d'Anna de Noailles ». *Recherche de la langue et la littérature française*, 2020.21, v.14, n. 26, Automne-hiver, pp. 192-212.
- [2] Babak Moien, Morteza. « Pour une poétique de la présence ou le corps à corps du poète avec sa création ». *Plume, Revue Semestrielle de l'Association Iranienne de langue et littérature française*, seizième année, Printemps-été 2020, n.31, pp.175-200.
- [3] Borel, Jacques (éd.). *Verlaine, Œuvres en prose complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- [4] Cornulier (de), Benoît. *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- [5] Deguy, Michel. *L'impair*. Tours : Farrago, 2000.
- [6] Deguy, Michel. « Notes sur le rythme ou Comment faire un impair ». *Langue française*, n. 56, 1982, pp. 50-62.
- [7] Dupas, Solenn. *Poétique du second Verlaine : un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*. Paris : Éditions Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2010.
- [8] Monte, Michèle. *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*. Paris : Honoré Champion, 2002.
- [9] Mourier, Maurice. *Paul Verlaine, Poésie*. Paris : Pocket, 1999.
- [10] M. Zimmermann, Eléonore. *Magie de Verlaine, Etude de l'évolution poétique de Paul Verlaine*. Paris : José Corti, 1967.
- [11] Richard, Jean-Pierre. « Fadeur de Verlaine ». *Poésie et profondeur*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 1955.
- [12] Solal, Jérôme. *Romantisme ; revue de la dix-neuvième siècle, prison*, Paris : Armand Colin, 2004.
- [13] Soulié-Lapeyre, Paule. *Le vague et l'aigu dans la perception verlainienne* (thèse de doctorat de troisième cycle). Paris : Les Belles Lettres, 1969.
- [14] Solène, Thomas. *Travailler à l'indécis. Étude littéraire et stylistique de Verlaine*. Lyon : Université Jean Moulin, 2018.
- [15] Verlaine, Paul. *Amour*. Paris : Léon Vanier, 1888.
- [16] Verlaine, Paul. *Bonheur*. Paris : Léon Vanier, 1891.
- [17] Verlaine, Paul. *Cellulairement suivis de mes prisons*. Paris : Gallimard, 2013.
- [18] Verlaine, Paul. *Chanson pour elle*. Paris : Léon Vanier, 1891.
- [19] Verlaine, Paul. *Confession*. Paris : Fin du siècle, 1895.
- [20] Verlaine, Paul. *Dans les limbes*. Paris : Léon Vanier, 1894.
- [21] Verlaine, Paul. *Dédicaces*. Paris : Serpenoise, 1996.
- [22] Verlaine, Paul. *Épigrammes, Œuvres complètes, tome III*. Paris : Vanier, 1901.
- [23] Verlaine, Paul. *Femmes*, Bruxelles : Kistemaekers, 1890.
- [24] Verlaine, Paul. *Fêtes Galantes*. Paris : Alphonse Lemerre, 1869.
- [25] Verlaine, Paul. *Hombres*. Paris : Léon Vanier, 1903.
- [26] Verlaine, Paul. *Invectives*. Paris : Léon Vanier, 1896.
- [27] Verlaine, Paul. *Jadis et Naguère*. Paris : Léon Vanier, 1884.
- [28] Verlaine, Paul. *Liturgie intime*. Paris : Bibebok, 2015.
- [29] Verlaine, Paul. *Mémoire d'un veuf*. Paris : Léon Vanier, 1886.
- [30] Verlaine, Paul. *Mes hôpitaux*. Paris : Léon Vanier, 1891.
- [31] Verlaine, Paul. *Odes en son honneur*. Paris : Léon Vanier, 1893.
- [32] Verlaine, Paul. *Parallèlement*. Paris : Léon Vanier, 1889.
- [33] Verlaine, Paul. *Poèmes divers*. Paris : Les éditions du Bastion, 1989-1993.
- [34] Verlaine, Paul. *Poème saturniens*. Paris : Folio, 2010.
- [35] Verlaine, Paul. *Premiers vers*. Paris : Léon Vanier, 1864.
- [36] Verlaine, Paul. *Romance sans parole*. Paris : Lepelletier, 1874.
- [37] Verlaine, Paul. *Sagesse*. Paris : Société générale de librairie catholique, 1880.
- [38] Vossoughi, Afzal. « Verlaine et les aspects impressionniste de sa poésie ». *Revue des études de la langue française*, Automne et été 2010, n. 2, pp. 79-92.
- [39] Weber, Marcel. *Contributions à l'étude du d iminutif en français moderne*. Zürich : Imprimerie Otto Altorfer, 1963.