

## De *Famille maudite* à *Mémoire*

par Marc Dominicy

La présente contribution vise à dégager certains des enseignements que nous apporte la confrontation de *Mémoire* (M) à son premier état, intitulé *Famille maudite* (FM)<sup>1</sup>.

### 1. Datation et ordre des versions

1.1. La présence de l'autographe de FM dans les archives de Mathilde Mauté milite en faveur d'une date de rédaction qui ne soit pas postérieure au 7 juillet 1872 (SR, p. 378-379). Cet argument externe se voit renforcé par une comparaison avec *L'Enfant qui ramassa les balles...*, dizain d'esprit « zutique » que R inscrivit, le 10 septembre 1872, dans un album du dessinateur Félix Régamey (P, p. 806-810). Prolongeant la tradition, déjà riche, des « Coppées » parodiques<sup>2</sup>, le texte prête au prince impérial l'*Habitude* de se masturber ; il renferme, outre un jeu de mots transparent (*son bel Enghien* pour *son bel engin*), la rime à calembour *jouet – œil est* qui rappelle non seulement le sonnet dit *du Trou du Cul* figurant dans l'*Album zutique* (p. 129 : *Obscur et froncé comme un œillet violet*), mais aussi les vers 33 et 40 de FM/M<sup>3</sup>. De surcroît, un étonnant parallélisme, dont la dimension proprement métrique sera examinée plus loin (cf. 2.3), unit ce poème à FM/M :

[...] appelle  
{Pour → pour} rideaux l'ombre de la colline et de l'arche. (FM/M7-8)

[...] et veut voir  
Des rideaux autres que ceux du Trône et des Crèches. (*L'Enfant qui ramassa les balles...* 4-5)

Tant *appelle* que *veut voir* attribuent à l'entité en cause (l'eau ou le prince) un désir de *rideaux*. Dans FM, ce désir et ces *rideaux* s'intègrent à une représentation métaphorique qui transfère l'eau et le paysage vers le règne des êtres humains et de leurs artefacts ; le *lit* de la rivière, et la voûte céleste qui la surplombe, se trouvent ainsi assimilés aux composants d'un *lit* à dais ou à baldaquin. En apparence, *L'Enfant qui ramassa les balles...* nous offre, de ce mobilier confortable ou luxueux, une description littérale, bien conforme à l'esthétique pseudo-réaliste des « Coppées ». Mais si nous savons ce que recherche métaphoriquement l'eau, si nous connaissons les propriétés des rideaux que le prince aperçoit contre son gré, rien ne nous est dit de ces *rideaux autres* qu'il *veut voir*. Les similitudes formelles et sémantiques entre les seconds hémistiches<sup>4</sup> nous aident pourtant à deviner qu'une opposition axiologique s'instaure entre le mouvement de l'eau et les aspirations sexuelles qui agitent *l'Enfant*. On a

---

<sup>1</sup> Les références aux livres de Steve Murphy se feront à l'aide des initiales PR (*Le Premier R*, CNRS – PU de Lyon, 1990), P (éd. *Poésies*, Champion, 1999) ou SR (*Stratégies de R*, Champion, 2004, dont on empruntera les abréviations). L'analyse de M et de FM s'appuiera sur P, p. 825-837, SR, p. 262-264, 368-371. Les autres textes de R seront cités, au moyen d'une simple mention de page, d'après l'éd. Forestier ; pour les (variantes des) poèmes en vers qui n'y figurent pas, on renverra à P, dont on reprendra toujours les datations. Les initiales MD désigneront l'auteur de ces lignes.

<sup>2</sup> J.-L. Aroui, « Éditer les “dizains réalistes” », *Degrés*, 121-122, 2005, p. g1-g23 ; PR, p. 219-223, 237-238.

<sup>3</sup> MD, « M et le latin », *Europe*, ??, 2009, p. 208, 211-212 n. 33. Sur le sens sexuel du mot *œil(let)*, voir PR, p. 263-267 (cf. 2.1).

<sup>4</sup> Le mot *colline* fait confusément penser à Rome, peut-être à ses rois (*Trône*) ; *arche* (dans l'une de ses acceptions) et *Crèches*, qui appartiennent tous deux au vocabulaire biblique et chrétien, activent le concept de (re)naissance. Voir J.-L. Steinmetz, « Exercice de mémoire », LR, p. 56-57 ; N. Belvaux, R : M et Qu'est-ce pour nous mon cœur... ? *Une étude poétique*, mémoire de licence, Université libre de Bruxelles, 1988, p. 75, qui renvoie à *Mouvement : Un couple de jeunesse s'isole sur l'arche* (p. 241).

souvent noté<sup>5</sup> qu'aux vers 6-10, FM/M évoque, entre autres choses, l'univers casanier du mariage et de la procréation (*les couches prêtes* renvoyant au syntagme figé *femme en couches*) ; lu dans cette perspective, *L'Enfant qui ramassa les balles...* constitue l'apologie transgressive d'une vie *autre*, avec l'onanisme comme métonymie de l'homosexualité<sup>6</sup>. De telles constatations fragilisent l'hypothèse selon laquelle *L'Enfant qui ramassa les balles...* serait contemporain des poèmes de l'*Album zutique* (fin 1871 – début 1872) et donc antérieur à FM. Il semble, au contraire, que R se soit livré, à travers l'écriture de son dizain, à un exercice qui dissimule l'auto-citation sous une parodie, désormais convenue, de François Coppée, et qui donne à une revendication existentielle le vernis d'une charge politique passablement dépassée.

1.2. La mention de M dans les brouillons d'USEE (avril-août 1873 ; SR, p. 266) permet de penser que la version définitive a été rédigée entre l'été 1872 et le printemps 1873. Verlaine entra en possession de l'autographe de M avant l'incident de Bruxelles (10 juillet 1873) ; il l'intégra ensuite au dossier qu'il devait confier à Charles de Sivry dans les années 1877-1878.

1.3. De nombreuses données confirment la priorité chronologique de FM :

(i) Les deux autographes présentent, dans l'écriture de la lettre *f*, des différences statistiquement significatives qui suggèrent que le manuscrit de FM appartient à une strate plus ancienne que celui de M (SR, p. 379-381).

(ii) Alors que FM maintient les majuscules d'usage en début de vers, M recourt à une ponctuation prosaïque (SR, p. 347-348). R a procédé de la sorte dans cinq autres textes : *Nous sommes tes grands-parents...* (P, p. 701-704), *À quatre heures du matin...* (P, p. 721), *La rivière de cassis...* (P, p. 731), *Loin des oiseaux...* (P, p. 737), *Entends comme brame...* (p. 163-164). Sauf pour ce dernier, dont on ne connaît qu'un seul autographe, la comparaison des divers états permet de conclure que la suppression des majuscules conventionnelles caractérise chaque fois le manuscrit le plus tardif (P, p. 705-716, 723-729, 732-735, 739-741).

(iii) Les 12-syllabes de M manifestent une cohérence accrue dans la mise à mal de l'alexandrin (cf. 2.3). L'analyse métrique démontre que les deux vers faux<sup>7</sup> de FM (3, 21) s'expliquent par le relatif inachèvement de ce poème, et non par une volonté de produire des lignes aux nombres syllabiques approximatifs (SR, p. 396-398).

(iv) Certaines corrections portées sur le manuscrit de M témoignent d'une dynamique de réécriture en vertu de laquelle des repentirs, provisoires ou définitifs, entraînent des retours vers le texte de départ (SR, p. 381-382, 420). En M3 et M5, R a hésité entre *pur*, ou *non*, et la conjonction initiale *ou*, héritée de FM dans l'un et l'autre cas. En M26, il a finalement conservé *saint lit* de FM30, après avoir écrit *sentier* (SR, p. 311). En M29, il a d'abord substitué *Quel murmure* à *Qu'elle pleure* de FM25, sans doute parce que la permutation des strophes à l'intérieur de la quatrième section compromettrait la relation anaphorique que *elle*

<sup>5</sup> J.-P. Giusto, « Explication de M », *ER* 3, 1972, p. 47-48 ; A. Amprimoz, « M [...] – À quelle boue ? », *AR* 3, 445-449, p. 74 ; Steinmetz, p. 52 ; P. Lapeyre, « Le polysémantisme du lexique rimbaldien. "Une lecture en relief" de M », « Minute d'éveil ». *R maintenant*, SEDES, 1984, p. 33 ; Belvaux, p. 75-78 ; M. Riffaterre, « Sylleptic symbols : R's M », C. Prendergast (dir.), *Nineteenth-Century French Poetry : Introductions to close readings*, Cambridge UP, 1990, p. 183, 188-189 ; Y. Nakaji, « Du "bleu" à la "boue" : R, poète d'anamnèse », *PS*, 16, 2000, p. 50 ; SR, p. 292-293, 296. La sexualisation féminine de cet univers (voir J. Lawler, *R's Theatre of the Self*, Harvard UP, 1992, p. 60) est encore accentuée par l'une des interprétations possibles, en FM/M9, du verbe *tend* (« offre » ; SR, p. 295, 419).

<sup>6</sup> Chez Baudelaire, *Hippolyte rêvait aux caresses puissantes / Qui levaient le rideau de sa jeune candeur* avant de s'exclamer : « *Que nos rideaux fermés nous séparent du monde [...] ! [...]* », (*Femmes damnées [Delphine et Hippolyte]*, 3-4, 81) ; dans *Les Amies* de Verlaine, le *lit* est *Emphatique comme un trône de mélodrames* (I : *Sur le balcon* 13-14) et il a de *longs* ou *grands rideaux* (III : *Per amica silentia* 1, 5) ; cf. 2.1.

<sup>7</sup> Les corrections immédiatement apportées à FM32 (*{S,s}oleils* → *soirs*) et à FM34 (*O ma* → *- Ma*) suggèrent qu'à aucun stade de l'écriture un vers faux n'a pu émerger à ces endroits (SR, p. 398).

entretenait avec *Madame* dans FM (et que renforçait encore le soulignement de *La* au début de FM27 ; SR, p. 402); en reprenant *Qu'elle pleure*, il a assigné au pronom une signification plus floue, puisqu'on ne saurait désormais exclure un usage strictement déictique ou une cataphore annonçant la référence faite à l'eau dans le vers 31 (*c'est la nappe*). En M34, les deux possessifs *mon* et *mes* de FM ont failli remplacer le *oh !* initial (issu d'un *O* abandonné dans FM) et la conjonction *ni*.

(v) La correction *claire* (FM16) → *chère* (M16) trouve un parallèle dans *claire* (*Loin des oiseaux...* 8 ; P, p. 737) → *Chérie* (USEE, p. 193) ; le texte imprimé, qui revient tout naturellement aux majuscules conventionnelles, constitue le dernier état connu du poème en cause (P, p. 739). En consultant la base de données textuelles FRANTEXT et les concordances disponibles<sup>8</sup>, on observe que les formes de *cher* et de *chérir* ne deviennent fréquentes qu'à partir de 1872 dans la langue littéraire de R<sup>9</sup>.

(vi) Tels que nous les livre le manuscrit de FM, les huit premiers vers singent, par leur phraséologie et leurs soulignements de mots (auxquels la typographie substituera des italiques), le style d'une mauvaise version latine, ou celui des traductions juxtalinéaires, souvent rédigées en latin, dont on flanquait les textes des poètes grecs. La répétition du syntagme nominal *L'Eau* à l'initiale de FM1 et FM6, puis l'occurrence, toujours en début de ligne (FM7), de l'expansion *L'Eau sombre*, placée entre virgules après le pronom coréférentiel *Elle*, semblent vouloir déjouer par avance les difficultés que le lecteur éprouverait face à un passage qui lui demeurerait largement opaque (SR, p. 403) ; le soulignement de *La* (FM27) obéit, nous l'avons vu, à la même logique. Rien ne subsiste, dans M, de ces marques superficielles inspirées par l'expérience scolaire, même si la présence du latin reste décelable en plusieurs endroits<sup>10</sup>.

## 2. La métrique

2.1. Le recours à des rimes uniformément féminines ne pouvait plus apparaître, en 1872, comme une innovation radicale<sup>11</sup>. Depuis *Érinna* de Théodore de Banville (*Les Exilés* [1867]) et *Les Amies* de Verlaine (1867), ce procédé se trouvait associé au thème du saphisme, qui fournissait par ailleurs l'une des métaphores habituelles de l'amour entre hommes<sup>12</sup>. Dans l'autre long poème qu'il a écrit en 12-syllabes à la même époque (*Qu'est-ce pour nous...* ; p. 145-146), R n'emploie que des rimes masculines, sauf aux vers 21 et 23 (*frères – terre*)<sup>13</sup> ; bien que le terme *frères* renvoie alors à une solidarité socio-politique, il évoque aussi la communauté des homosexuels<sup>14</sup> – en littérature, les lesbiennes se nomment souvent *sœurs*<sup>15</sup>.

<sup>8</sup> A. Bandelier *et al.*, *Table de concordances rythmique et syntaxique des Poésies*, Neuchâtel, À la Baconnière – Payot, 1981 ; F. S. Eigeldinger, *Table [...] de USEE* et *Table [...] des Illuminations*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1984, 1986.

<sup>9</sup> 1870 : *Les Reparties de Nina* 96, 97 (p. 46 ; le premier état ne contient qu'une occurrence [P, p. 242]), *Le Forgeron* 94 (P, p. 324 ; la version plus tardive [p. 63] remplace *Ces chers avocassiers* par *Nos doux représentants*) ; 1871 : *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs* 17, 69 (p. 105, 107) ; poèmes de 1872-1873 : *Comédie de la soif* 31 (p. 150), *La Rivière de Cassis* 16 (p. 149), *Les Corbeaux* 6 (p. 79), *Entends comme brame...* 11 (p. 164), M16, *Michel et Christine* 27 (p. 160) ; USEE (p. 178, 180, 184, 189, 190, 202), plus *Loin des oiseaux...* 8 (p. 193) ; *Illuminations : Enfance I* (p. 209, deux occurrences) ; *Ouvriers* (p. 221) ; *Angoisse* (p. 231).

<sup>10</sup> MD, « M et le latin ».

<sup>11</sup> A. Chevrier, *Le Sexe des rimes*, Les Belles Lettres, 1996, p. 131-133, 206-210, 256-257.

<sup>12</sup> Voir, chez Verlaine, *Ariettes oubliées* IV, aux rimes uniformément féminines ; Chevrier, p. 213.

<sup>13</sup> B. de Cornulier, « Lecture de "Qu'est-ce pour nous, mon cœur" de R comme dialogue dramatique du poète avec son cœur », *SF*, 106, 1992, p. 50 ; Chevrier, p. 257 ; SR, p. 345.

<sup>14</sup> Cette hypothèse est appuyée par le fait que R a préféré *ils sont des frères* au tour plus usuel *ce sont des frères*. L'emploi du pronom personnel en lieu et place du démonstratif permet de rattacher l'assertion au point de vue

De même, toutes les formes nominales qui apparaissent à la rime dans FM/M sont grammaticalement féminines, hormis *limpides* (vers 9) et *homme* (vers 24) ; si la première exception résulte d'un accord, la seconde exprime un véritable paradoxe que FM met en exergue par un soulignement<sup>16</sup>.

Quoique l'homosexualité ne soit pas absente de FM/M (cf. 1.1, 2.1), elle n'en constitue cependant pas l'objet principal. À cet égard, l'unité du texte semble davantage se construire autour des valeurs phonologiques, morphologiques et lexicales véhiculées par les séquences (-)elle et (-)(e)au- (SR, p. 299, 303). Sur les 27 occurrences du phonème /o/ notées (-)(e)au(-) dans FM, 19 appartiennent à un premier hémistiche ; le rapport est de 20 sur 26 dans M. Sur les 14 occurrences de la suite de phonèmes /eɪ/ dans FM, 10 appartiennent à un second hémistiche ; le rapport est identique dans M. Placés à la rime, *E/elle* et *ombrelle* (FM/M6, 18, 19) répondent à l'occurrence de (l')E/eau et A/au(x) à l'initiale de plusieurs vers (FM/M1, 16, 19, 40 ; FM6, 7, 32 ; M10, 28). Une alternance de genre grammatical ou de catégorisation syntaxique relie, « in absentia », *pucelle* (FM/M4) et *puceau*, *appelle* (FM/M7) et *appeau*, *carreau* (M9) et *carrelle*, *oiseaux* (FM/M12) et *oiselle(s)*<sup>17</sup> ; *rideaux* (FM/M8), *réseaux* (FM9) et *ombrelle* (FM/M18) peuvent se voir motivés relativement à *rider* (la surface de l'eau se *ride* parfois), à *résille(s)*<sup>18</sup> ou à *ombre* (SR, p. 303, 418) ; le parallélisme *roses des roseaux* (FM/M38), tout en faisant du second terme un dérivé du premier<sup>19</sup>, suscite, par analogie avec le lexème complexe *souci d'eau* (FM/M14), l'évocation de cette énigmatique *rose d'eau* dont il sera question dans les *Illuminations*<sup>20</sup>. L'emploi répété de l'interjection {ô → o}, *oh !* en FM/M14 et M34 renforce les effets qui viennent d'être décrits<sup>21</sup>. Un tel dispositif aboutit évidemment à accroître la féminisation de l'eau ; mais celle-ci apparaît, à son tour, comme le symbole d'une autre entité féminine : la mémoire ou la mère.

2.2. La division de M en cinq paires de deux quatrains à rimes embrassées se conforme à l'organisation discursive du texte, puisque le premier quatrain ne se termine jamais par une ponctuation plus forte que celle qui clôt le second. On obtient ainsi une succession de « tableaux » fort peu connectés entre eux (SR, p. 267, 410-411), à l'exception des deux derniers. On peut y voir une tentative de mimer la nature essentiellement discontinue du processus mémoriel.

En ce qui concerne le manuscrit de FM, de nombreuses indécisions subsistent (SR, p. 373-375). Les vers 1-8 et 17-24 semblent se grouper en « huitains » ; mais, pour 1-8, cette

---

« interne » des individus dénotés (R. Coppieters, « Competence Differences between Native and Near-Native Speakers », *Language*, 63, 1987, p. 556).

<sup>15</sup> Baudelaire, *Femmes damnées (Comme un bétail pensif...)* 9, 26, *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)* 35, 54 ; Banville, *Érinna* 45 ; Verlaine, *Pensionnaires* 8 (*Les Amies* II).

<sup>16</sup> SR, p. 345, 401-402. R souligne encore le mot *homme* dans *Les Déserts de l'amour* (p. 169) et dans *Jeunesse II* (p. 236). Le premier de ces textes fourmille d'allusions à la masturbation et à l'homosexualité ; dans le second, l'étrange sous-titre *Sonnet* (cf. n. 24) fait écho à un véritable sonnet de Verlaine, d'abord intitulé *Invocation* (1873) puis *Luxures* (1884), dont le contenu homosexuel est évident (SR, p. 243-259, 463-500). *Les Déserts de l'amour* contiennent, par ailleurs, un passage énigmatique (*Une servante vint près de moi : je puis dire que c'était un petit chien* ; p. 170) qui prend très probablement sa source chez Théophile Gautier (voir MD, « M, Le Capitaine Fracasse et Le Château du souvenir », Y. Frémy et S. Whidden (dir.), *Hommage à Steve Murphy*, 2008, p. 514-524) : Chiquita déclare à Isabelle *Veux-tu de moi pour esclave, pour chien, pour gnome ?* (*Le Capitaine Fracasse*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard-Folio, 1972, p. 520) ; R aurait donc accentué, en la détournant, la légère sensualité qui marque les relations entre les deux jeunes femmes.

<sup>17</sup> Dans *Larme* (p. 148, 192-193), le jeu « in praesentia » sur *oiseaux* et *-oise-/Oise* s'accompagne d'un jeu « in absentia » sur *troupeaux* et *troupes*, *ormeaux* et *ormes* (vers 1-6). Voir B. Meyer, *Sur les Derniers vers. Douze lectures de R*, L'Harmattan, 1996, p. 17 n. 23 ; Chevrier, p. 259-260.

<sup>18</sup> MD, « M, Le Capitaine Fracasse... », p. 518-519.

<sup>19</sup> J. P. Houston, *The Design of R's Poetry*, Yale UP, 1963, p. 90 ; Riffaterre, p. 187 ; SR, p. 319.

<sup>20</sup> *Fleurs* (p. 229) ; C. Pagès, « À propos de la "rose d'eau" », *PS*, 4, 1986, p. 112.

<sup>21</sup> SR, p. 299. Sur la correction de *O* (FM37) en *Ah !* (M37), cf. 2.3.

disposition singulière s'explique sans aucun doute par une inadvertance : ayant d'abord oublié de recopier le vers 5, R a été obligé de l'inscrire dans la séparation interstrophique initialement prévue. À propos de 17-24, on peut hésiter entre l'hypothèse d'une nouvelle inadvertance ou celle d'une exploitation opportuniste, improvisée par R, de sa précédente bévue : il aurait alors été sensible au fait que les vers 4 et 20 sont les seuls, dans FM, à ne pas exhiber une ponctuation aussi forte que celle qui conclut chaque paire de quatrains, et qu'un enjambement interstrophique s'observe entre FM20 et FM21<sup>22</sup>. Si l'on opte pour la seconde solution, il faut comprendre le rôle que cette alternance peut remplir. Steve Murphy (*SR*, p. 385-388) propose d'y voir un écho formel des poèmes d'Edgar Poe ; mais c'est préjuger d'une influence qui reste discutabile<sup>23</sup>. En s'astreignant à percevoir le manuscrit de FM d'une manière holistique, on peut céder, au moins un instant, à l'illusion d'y découvrir un couple de sonnets – d'autant que le trait horizontal inscrit sur le dernier trio de croix tend à isoler les vers 33-40 (*SR*, p. 376-377)<sup>24</sup>.

2.3. Benoît de Cornulier a montré que M et *Qu'est-ce pour nous...* (p. 145-146) renferment, selon la perception qu'il convient d'attribuer à un lecteur de l'époque, des « vers pseudo-métriques, véritablement faux »<sup>25</sup>. Pour s'en convaincre, il suffit de relever tous les cas où la position sixième exhibe l'une des propriétés qui compromettent, d'après les critères classiques, l'analyse du 12-syllabe en deux sous-vers de nombres syllabiques égaux<sup>26</sup> :

Vers CP6 : M1, 2, 3, 8, 10, 11, 15, 18, 20, 22, 31, 32, 35

Vers M6 : M21, 24

Vers F7 : M12, 19, 37

On obtient ainsi un total de 18 sur 40, soit près de 50%, mais avec une chute à 25% dans les deux dernières sections (*SR*, p. 351-358, 364). Dix de ces exemples admettent un rythme soit ternaire (4/4/4), soit semi-ternaire (8/4 ou 4/8), qui peut constituer l'indice prosodique, voire le substitut métrique, de la mesure 6/6 absente :

M3	la soie, en fou- / l(e) et de lys pur, / des oriflammes	(4/4/4)
M10	L'eau meuble d'or / pâle et sans fond / les couches prêtes	(4/4/4)
M11	Les robes ver- / tes et détein- / tes des fillettes	(4/4/4)
M22	mille anges blancs / qui se sépa- / rent sur la route,	(4/4/4)
M31	Puis, c'est la nap- / pe, sans reflets, / sans source, grise.	(4/4/4)
M2	l'assaut au soleil des blancheurs / des corps de femmes;	(8/4)
M21	leur livre de maroquin rou- / g(e) ! Hélas, Lui, comme	(8/4)
M15	au midi prompt, / de son terne miroir, jalouse	(4/8)
M32	Un vieux, dragueur, / dans sa barque immobile, peine.	(4/8)
M35	ni l'autre fleur : / ni la jaune qui m'importune,	(4/8)

<sup>22</sup> M. Murat, *L'Art de R*, Corti, 2002, p. 64 souligne la rareté de ce dernier phénomène.

<sup>23</sup> MD, « *M, Le Capitaine Fracasse...* », p. 523-524.

<sup>24</sup> Si cette hypothèse a quelque validité, il faudrait la relier tant aux sonnets de 1871-1872 (Murat, p. 213-225) qu'au sous-titre *Sonnet* dont R a doté la deuxième section de *Jeunesse* (p. 236) ; cf. n. 16.

<sup>25</sup> Cornulier, *Théorie du vers. R, Verlaine, Mallarmé*, Le Seuil, 1982, p. 251-262.

<sup>26</sup> Pour la définition de ces propriétés, voir Cornulier, *Théorie*, p. 134-141, *Art Poétique*, PU de Lyon, 1995, p. 275-276; J.-M. Gouvard, *Recherches sur la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle*, thèse de doctorat, Université de Nantes, 1994, p. 107-130, *Critique du vers*, Champion, 2000, p. 85-127 ; MD, « On the Meter and Prosody of French 12-Syllable Verse », *Empirical Studies of the Arts*, 10, 1992, p. 157-181, « La césure lyrique chez Verhaeren », Murat (dir.), *Le Vers français*, Champion, 2000, p. 247-295. La catégorie CP6 comprend ici les vers où la conjonction *et* se place en position sixième (voir Gouvard, *Recherches*, p. 278-281) ; dans *SR*, p. 354, ces vers sont encodés « J6 ».

Le plus souvent, un terme ou expression dénotant un aspect visuel apparaît à l'initiale et/ou à la finale d'un groupe (M2, 3, 10, 11, 21, 22, 31) ; les trois premiers 4/4/4 (M3, 10, 11) renferment, dans leur groupe central, la conjonction *et* placée entre deux modificateurs nominaux (SR, p. 355) ; la rime en *-eur* rapproche M32 de M35.

Quant aux huit vers qui refusent le rythme (semi-)ternaire, ils présentent des singularités encore plus remarquables, qu'un examen des deux corpus élaborés par Jean-Michel Gouvard<sup>27</sup> nous permet de détecter :

M12	font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides.	(F4&F7)
M37	Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !	(F4&F7&F10)
M8	pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.	(A3&CP6&A9)
M20	des enfants lisant dans la verdure fleurie	(A3&CP6&A9)
M1	L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance,	
M18	prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle	
M19	aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle	(F7)
M24	froide, et noire, court ! après le départ de l'homme !	

Pour commencer, on relève parmi eux les trois F7 ; or il n'y a aucun exemple comparable de F7 non (semi-)ternaire dans le Corpus Général, et Verlaine ne commence à produire de telles lignes qu'à partir de 1888. Ensuite, le cumul des propriétés F4 et F7, qu'attestent M12 et M37, n'apparaît jamais dans le Corpus Général ; R a d'ailleurs souligné cette innovation par le parallélisme *saules – sautent* en M12. Chez Verlaine, le phénomène se répète sept fois, mais pas avant 1889<sup>28</sup> ; fait remarquable, deux de ces vers se lisent dans des poèmes dédiés à R, et un troisième dans une pièce où sa figure semble se superposer à celle de Lucien Létinois. Enfin, le cumul des propriétés F7 et F10, qu'atteste M37, ne s'observe jamais dans le Corpus Général de Gouvard, et six fois seulement chez Verlaine à partir de 1888<sup>29</sup>.

La distribution de la propriété F dans M37 confère à ce 12-syllabe un rythme « anapestique », à quatre accents, qui en fait l'équivalent prosodique des « tétramètres » les plus convenus. Cet effet se voit renforcé par le contexte ; le parallélisme *dès longtemps dévorées* souligne le profil 3/3 que revêt le second sous-vers de M38, et M39 est le seul 12-syllabe non problématique à accepter une accentuation similaire :

M37	Ah ! la pou- / dre des sau- / les qu'une ai- / le secoue !	(3/3/3/3)
M38	[...] dès longtemps / dévorées !	([...] 3/3)
M39	Mon canot, / toujours fi- / x(e) ; et sa chaî- / ne tirée	(3/3/3/3)

La même analyse rythmique s'avère applicable à M12 pour autant qu'on y postule un « contre-accent » sur *oiseaux*<sup>30</sup> ; à l'appui de cette approche, on invoquera les parallélismes de forme et de sens qui unissent M12 et M37 (*saules – sautent – saules ; oiseaux – aile ; SR, p. 297, 355*) et la décomposition morphologique *ois + eaux* (cf. 2.1) :

M12	font les sau- / les , d'où sau- / tent les oi- / seaux sans brides.	(3/3/3/3)
-----	---	-----------

<sup>27</sup> Il s'agit du Corpus Général et du Corpus Verlaine, tous deux annexés à Gouvard, *Recherches*.

<sup>28</sup> À AR 2 (*Dédicaces* LXII, 1889) ; À Raoul Ponchon 35 (*Invectives* XLIX ; 1891) ; Mille e tre 25 (*Hombres* II ; 1891) ; À Ph... 7 (*Dédicaces* XCVI ; 1892) ; Odes en son honneur XIII, 9 ; manuscrit, 1892) ; À AR, sur un croquis de lui par sa sœur 7 (*Dédicaces* LXIII ; 1893) ; À un passant 5 (*Dédicaces* LXXXVII ; 1893).

<sup>29</sup> À Maurice du Plessys 7 (*Amour* ; 1888) ; Raymond de la Tailhède 12 (*Dédicaces* XVI ; 1890) ; Hommage dû 6 (*Femmes* XVI ; 1890) ; Vive le Roy 82 (1893) ; Marceline Desbordes-Valmore 48 (*Dédicaces, Appendice* ; 1895) ; Mort ! 15 (1895).

<sup>30</sup> Les paroles de chansons abondent en contre-accents sur des bisyllabes ; témoins ces vers de Charles Trenet (*La jolie sardane* 4, 8, 11, 16, 25) où les positions accentuées par la métrique musicale sont mises en gras : *Elle vol' jusqu'au pays voisin* [...] *Ils l'ont dansé' quand ils étaient gamins* [...] *Et devant la mer qui l'entoure* [...] *De leurs voiles changé's en fleurs* [...] *Combien vont perdre la tête*.

Parce qu'ils renferment un monosyllabe CP en position 6 tout en étant pourvus d'accents troisième et neuvième, M8 et M20 admettent également un rythme de « tétramètre » ; les convergences entre M8 et *L'Enfant qui ramassa les balles...5* (cf. 1.1), comme la double rime interne (*de)s enfants - (li)sant dans* de M20, plaident en faveur de pareille hypothèse :

M8	pour rideaux / l'ombre de / la colli- / n(e) et de l'arche.	(3/3/3/3)
	Des rideaux / autres que / ceux du Trô- / n(e) et des Crèches. ( <i>L'Enfant qui ramassa les balles...5</i> )	
M20	des enfants / lisant dans / la verdu- / re fleurie	(3/3/3/3)

Enfin, M1, M18, M19 et M24 constituent les 12-syllabes les plus marqués du poème.

Le fait que R ait d'abord écrit *de l'enfance* en M1 nous montre que, pour lui aussi, la version définitive « sonnait faux » à cet endroit (SR, p. 398). Dans un premier temps, il a sans doute prononcé (ou entendu mentalement) une apocope<sup>31</sup> : *L'eau clair' comme le sel / des larmes de l'enfance*. Pour déjouer ce retour vers la tradition, il a permuté le point-virgule et la virgule qui, au départ, suivaient respectivement *claire* et *enfance*. Il s'ensuit que *L'eau claire* devient une proposition nominale indépendante, et que la comparaison articulée au moyen de *comme* soit ne relie plus seulement l'eau aux larmes, mais aussi l'eau à l'assaut mené par les femmes (*blancheurs*), voire même aux oriflammes de *lys pur* et à l'ébat des anges, soit ne s'instaure qu'entre les larmes et l'assaut, auquel pourraient s'ajouter les oriflammes et l'ébat<sup>32</sup>. Quelle que soit la version ou la lecture privilégiée, le seul trait perceptuel qui puisse fonder la comparaison n'est pas le goût salé des larmes, mais bien la couleur blanche du sel.

M18, M19 et M24 se concentrent dans la section la plus transgressive (SR, p. 357-358 ; cf. 2.2). De même qu'en M1, la ponctuation contribue à disloquer chacune de ces lignes auxquelles des enjambements enlèvent, de surcroît, toute autonomie.

Si l'on confronte M à *Qu'est-ce pour nous...* (p. 145-146), on arrive rapidement à la conclusion que les deux textes, tout en se caractérisant l'un et l'autre par une désorganisation extrême de l'alexandrin, obéissent à des logiques dissemblables<sup>33</sup>. M, nous l'avons vu, contient trois F7 ; *Qu'est-ce pour nous...* n'en renferme aucun. Il n'y a pas moins de six F6 dans *Qu'est-ce pour nous...* (vers 2, 5, 7, 15, 18, 19)<sup>34</sup>, mais aucun dans M, pour autant que

<sup>31</sup> L'apocope comme l'épenthèse du « e féminin » sont particulièrement fréquentes après le phonème /r/ ; voir MD, « La césure », p. 276-284 ; Y.-C. Morin, « Le statut linguistique du chva ornemental dans la poésie et la chanson françaises », Aroui (dir.), *Hommages Cornulier*, Champion, 2003, p. 459-498. En substituant *pure* (M13) à *jaune* (FM13), R a produit une agrammaticalité (voir Belvaux, p. 37-38, 81) qui s'explique peut être par l'épenthèse *Plus pur[e]...*

<sup>32</sup> P, p. 830-831 ; Amprimoz, « M [...] – À quelle boue ? », p. 72, « M : la Fête de l'oubli d'AR », *Orbis Litterarum* 40, 1985, p. 119 ; Belvaux, p. 25 ; M. Imura, « M du regard », *RV*, 32, 1992, p. 59. Murphy, P, p. 831, SR, p. 282-283 opte pour le second terme de l'alternative présentée ici, mais sans fournir aucun argument qui écarterait l'autre lecture ; il soutient (SR, p. 414-415) que, dans l'état de M où la virgule précédait le point-virgule, R proposait « quatre comparants » et que la version définitive fait du syntagme *le sel des larmes d'enfance* « le comparé de trois comparants qui suivent ». Mais on ne voit pas pourquoi *le sel des larmes d'enfance* « de comparant [...] devient [...] comparé » – dans sa première discussion du passage, Murphy (P, p. 831) ne procédait d'ailleurs pas à une telle réanalyse. Voir, sur ce point, Y. Nakaji, « Rhétorique performative. Comparaisons et métaphores chez R », R. Gantert, P. Labarthe et P. Fröhlicher (dir.), *R et les sauts d'harmonie inouïs*, Eurédit, 2007, p. 45-48, dont les hypothèses quant à la ponctuation originale ou définitive de M1 paraissent cependant moins plausibles que celles de Murphy.

<sup>33</sup> J. Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Maspero, 1978, p. 32 ; MD, « Sur la notion d'e masculin ou féminin en métrique et en phonologie », *Recherches Linguistiques*, 12, 1984, p. 32-33 ; Belvaux, p. 10-23 ; Murat, p. 57-67. Cf. aussi 2.1 et Chevrier, p. 257.

<sup>34</sup> Au vers 18, l'hypothèse phonologiquement fondée (MD, « Sur la notion », p. 21-27) d'un « e féminin » interne à *vengeresse* s'avère pertinente au plan métrique, dans la mesure où une décomposition morphologique *venger + esse*, qui fait du mot le féminin de *vengeur*, se justifie par l'analogie avec des paires telles que *chanoine – chanoin + esse*, *docteur – docteur + esse*.

l'on adopte l'analyse, formulée dès 1984<sup>35</sup>, qui attribue un « e masculin » final au mot *quelque* de M4. Jean-Michel Gouvard a fourni de nombreux exemples de ce phénomène chez d'autres poètes ; cependant, à cause de la présence de vers F6 dans l'œuvre de R, il rejetait, jusqu'en 2000, l'idée que M4 puisse exhiber un « e masculin » sixième<sup>36</sup>. Mais nous savons aujourd'hui que l'unique F6 rimbaldien qui n'appartienne pas à *Qu'est-ce pour nous... (Les Poètes de sept ans 33 : Forêts, soleils, rives, savanes ! – Il s'aidait ; p. 102)* est un artefact d'éditeurs, puisqu'il faut lire *rios* (P, p. 419, 422). Cette donnée incite à reprendre l'hypothèse du « e masculin » pour M4, d'autant que nous relevons, au total, quatre CP6 à « e masculin » (M1, 3, 8, 22), dont trois dans le premier couple de quatrains<sup>37</sup>.

Un examen systématique de FM confirme les résultats qui viennent d'être obtenus.

FM3 (*Ou la soie, – en foule et de lys pur ! – des oriflammes,*) est un vers faux, mais avec un *et* sixième entre deux modifieurs nominaux comme dans FM/M10 et FM/M11 ; FM3 et FM11 flanquent ce syntagme conjonctif de deux tirets dont le second suit un signe de ponctuation. L'hypothèse d'une inadvertance en FM3 se voit renforcée par le fait que M3 possède le même profil 4/4/4 que FM/M10 et FM/M11. La correction apportée à FM34 (*– Ma barque immobile ! et mes bras trop courts ! – ni l'une*) s'explique dans les mêmes termes : en effet le *et* sixième n'y coordonnait pas des modifieurs nominaux et la ligne refusait tout rythme ternaire ou semi-ternaire.

FM2, alexandrin des plus classiques (*Ou l'assaut du soleil par les blancheurs des femmes*), se voit remplacé par le 8/4 M2 ; celui-ci exhibe, en position sixième, un monosyllabe qui se trouve uni à *le* (M1) par sa catégorisation C, à *de* (M3) par sa catégorisation P, et à *quelque* (M4), ainsi qu'à *le*, par son rôle grammatical de déterminant<sup>38</sup>.

FM21 (*Leur livre de maroquin rouge – Ah ! Lui ! comme*) est un vers faux selon les normes traditionnelles. On peut penser que R s'est d'abord laissé aller à une absence d'élision (qui rétablit le nombre syllabique et le rythme 8/4 en produisant la propriété F9) à cause du contact avec l'interjection *Ah !*. En effet, il a très vraisemblablement abandonné *O* (FM37) pour *Ah !* (M37) afin de créer, entre les deux derniers quatrains, une rupture énonciative que la présence nouvelle de deux *oh !* (M34) risquait de brouiller malgré l'écart orthographique. *Hélas* (M21) accroît la continuité du discours, dans la mesure où cette interjection ne peut servir à exprimer le sentiment suscité par un état de choses que le sujet de conscience percevrait *in situ*<sup>39</sup>. Par ailleurs, la normalisation métrique qu'assure le recours à *Hélas* trouve un écho dans le vers suivant, puisqu'un 4/8 (FM22) cède la place à un 4/4/4 plus aisément traitable par un lecteur de l'époque.

Deux alexandrins métriquement banals de FM acceptaient le rythme « anapestique » à quatre accents :

FM15 De son ter- / ne miroir / immobi- / le, jalouse (3/3/3/3)

FM23 Disparaît / par delà / la monta- / gn(e) ! Elle, toute (3/3/3/3)

R s'est donc efforcé de ne maintenir aucun « tétramètre » non problématique en dehors du dernier quatrain (cf. plus haut). Corollairement, il a privé *Oiseaux* (FM12) de sa majuscule et modifié *réseaux* (FM9) en *bouillons* (M9) ; la majuscule constituait l'indice supplémentaire d'un contre-accent<sup>40</sup> qui, par analogie, pouvait s'étendre à *réseaux* (cf. 2.1), et faire ainsi émerger un nouveau « tétramètre » :

<sup>35</sup> MD, « Sur la notion », en particulier p. 32.

<sup>36</sup> Gouvard, *Recherches*, en particulier p. 367, *Critique*, en particulier p. 247.

<sup>37</sup> MD, « Sur la notion », p. 32 ; Murat, p. 63.

<sup>38</sup> MD, « Sur la notion », p. 32 ; SR, p. 399.

<sup>39</sup> Comparer *Ah ! Voilà du vent, maintenant !* avec ??? *Hélas ! Voilà du vent, maintenant !*

<sup>40</sup> Au vers 11 du *Bateau ivre* (p. 123), le P- majuscule signale la présence d'une décomposition morphologique *Pén + insules* qui restaure le rythme binaire de l'alexandrin et annonce l'orthographe *Presque île* (= « sur le

FM12 font les sau- / les , d'où sau-/ tent les Oi- / seaux sans brides. (3/3/3/3)  
 FM9 Eh ! l'anti- / que matin / tend ses ré- / seaux limpides. (3/3/3/3)

Si la suppression d'*immobile* en M15 élimine un parallélisme lexical avec FM28/M32 et FM/M34, le rapport entre la *fleur* féminine et le *souci d'eau* (cf. 2.1) demeure étroit, en raison du sens que reçoit le syntagme adjectival *au midi prompt*<sup>41</sup>.

Enfin, FM renfermait un F6 rétif à toute analyse (semi-)ternaire ; son effacement au profit de l'alexandrin classique M5 confirme la profonde disparité de M et *Qu'est-ce pour nous...* :

FM5 Ou l'ébat des anges, – le courant d'or en marche, (F6)

---

point de devenir une île ») du vers 65 (p. 124) ; MD, « Sur la notion », p. 39-40, « On the Meter », p. 177. Sur les liens entre FM9 et FM12, voir *SR*, p. 417-419.

<sup>41</sup> MD, « *M* et le latin », p. 208-209.