

## «IL PLEURE DANS MON COEUR»

(Pour un commentaire intégral)

La troisième «ariette oubliée», de *Romances sans paroles*, et un «paysage triste» (cinquième des *Poèmes saturniens*) constituent l'ensemble poético-musical le mieux connu et le plus goûté de ceux qui récitent Paul Verlaine. «Il pleure dans mon coeur» et «Chanson d'automne» n'en manquent pas de raisons.

C'est, tout d'abord, leur simplicité apparente et, après, leur musicalité géniale, sans oublier cet agencement des mots qui arrivent, à force de suggestions, à représenter l'indicible de cette mélancolie qui tombe, qui disparaît sans savoir pourquoi, ni quand.

«Il pleure dans mon coeur  
Comme il pleut sur la ville;  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon coeur?

O bruit doux de la pluie  
Par terre et sur les toits!  
Pour un coeur qui s'ennuie  
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison  
Dans ce coeur qui s'écoeur.  
Quoi! nulle trahison?...  
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi  
Sans amour et sans haine  
Mon coeur a tant de peine!»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Verlaine, P.: *Oeuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.—G. Le Dantec. Edition révisée et présentée par J. Borel, Ed. Gallimard, 1962, p. 192.

<sup>2</sup> Verlaine, P.: *Op. cit.*, p. 181.

Jacques Borel le décrit en ces termes :

«Partout ici les mots sont notes. La trame du poème est purement mélodique, et, à un moindre degré, harmonique; la logique même du poème, sa logique intime, profonde, n'est jamais conceptuelle, mais musicale; son unité est une unité organique, sa loi la loi de la respiration et du souffle»<sup>2</sup>

A la différence des autres poèmes de Verlaine, il ne s'agit pas de définir, d'appréhender, de décrire ou de réfléchir. Le poète y cherche à rapporter une plainte pour une souffrance réelle et qui n'a pas de sens. Il s'agit de chanter. C'est l'aria triste à cause d'un sanglotement bref et pourtant interminable.

On ne saurait dire, néanmoins, avec Borel que le poème n'a pas de conception logique. Il y a une logique de la pensée qui se pose les questions et qui essaie d'en trouver la réponse et par le sentiment et par la raison.

A la fin le cri désespéré pour cette quête inutile veut se hausser sur la monotonie musicale, et voilà peut-être la meilleure symbolisation de l'absurde qu'éprouve le poète: fugacité de la pensée qui finit par altérer le rythme acoustique; pérennité du sentiment exprimé grâce à la monotonie d'une éternelle musique.

Il serait plus pertinent de parler d'intuition intermittente, car rien n'y est plus loin du concept achevé. Il faudrait substituer à l'idée de contenu —pour parler en des termes traditionnels— celle de sens, plus généralisante, et préférer à l'idée d'expression d'une forme, celle d'expression d'une musicalité, plus spécifique dans le poème.

Sur le plan du sens, on trouve, de prime abord, une double affirmation identifiée au plan grammatical: *Il pleure dans mon coeur COMME il pleut dans la ville*. De cette simple constatation se dégage la première question à laquelle sert de réponse la strophe 2 dans sa totalité: *Quelle est cette langueur...?— C'est un bruit doux, et c'est le chant de la pluie*.

Après les deux premières strophes vient une seconde phase où le réquisitoire du poète n'apparaît que brièvement pour ouvrir la voie à une autre affirmation bimembre et graduée: *Quoi! nulle trahison?* Cependant, cette question n'est plus essentielle, comme la première, mais relative, déterminée par la nécessité de trouver un motif dans l'ordre logique rationnel.

Il s'agit d'une question ouverte. Aucune trahison déterminée n'a découragé ce coeur, il y pleure sans rime ni raison comme il pleut dans l'automne de Londres que le poète contemple à ce moment-là. Parce que ces pleurs, de même que la pluie, sont dans l'ordre des choses.

Dans cette troisième strophe où le poète semble renoncer à tou-

te clarification intellectuelle, se répète le processus synthétisé et quelque peu ambigu et désorganisé, de constatation, question et réponse. L'image de la pluie qui avait disparu du discours formel dans la deuxième partie, disparaît du signifié dans la dernière strophe, devenant la quatrième une prolongation lyrique de la troisième, de même que la deuxième l'était de la première. Mais si la deuxième était un chant optimiste d'affirmation du sentiment, la quatrième est un regret de l'incapacité radicale de l'intelligence: *la pire; de ne savoir; sans; sans.*

La syntaxe est cyclique: propositions affirmatives, interrogatives, exclamatives. Le lexique, monotone, avance par surprise, par de brèves saccades: *il pleure... sur mon coeur; il pleut... sur la ville; ô bruit doux... ô le chant; quelle est... quoi!; cette langueur qui pénètre... ce coeur qui s'écoeur... ce deuil.*

Syntaxe et vocabulaire reproduisent, au moyen de ces transformations successives sur une base fondamentale, l'image plastique, le phénomène de la pluie.

Ces accents qui touchent, Verlaine les a obtenus par la combinaison de plusieurs registres. Il y a, en premier lieu, la forme des strophes. Elles ont l'air de quatrains par le nombre de vers, mais leur structure —*abaa*— diffère de celle des rimes embrassées ou croisées traditionnelles. Le mètre —*hexasyllabe*— pourrait faire penser à des distiques d'alexandrin dédoublés, mais la rime nie cette possibilité.

On dirait des *tercets prolongés*. En tout cas, ce qui compte, c'est le fait d'un manque voulu de structure strophique conventionnelle, étant donné que, d'après les théoriciens, pour que la strophe ait lieu il faut un minimum de quatre vers dont le bout ait par combinaison et non pas par simple succession, une fois au moins, un écho sonore.

J. Mazaleyrat écrit à ce sujet:

«La structure de deux tercets réunis forme un système cohérent. C'est à dire une strophe unique, que chaque tercet à lui seul ne saurait constituer»<sup>3</sup>

Cependant Verlaine place son blanc dans un ensemble où la rime intérieure et les homophonies sont constantes. Cette intentionnalité ambiguë suppose une idée clairement anti-architectonique et nettement lyrique.

Cela nous amène à découvrir le sens de cette divergence dans un poème dont l'harmonie se fonde sur le jeu répété des sonorités. Chaque strophe est monorime à une exception près, et toutes possè-

<sup>3</sup> Mazaleyrat, J.: *Éléments de métrique française*, Colin, Paris, 1974, p. 89.

dent une rime différente. Le vers blanc peut servir de contrepoint sonore ou bien il peut attirer l'attention du lecteur/auditeur sur un trait sémantique, grammatical ou lexique.

La disparité de rime aux strophes peut orienter sur une gradation du contenu ou, simplement, mettre en évidence le peu d'importance de la rime extérieure par rapport à une rime continuelle qui se renouvelle en se répétant et tissant la composition d'un bout à l'autre.

Nous sommes portés à cette interprétation et pensons que Verlaine n'y a pas accordé d'autre sens que celui de l'accumulation de mots-clé de caractère homophonique multiplicateur, et de la recherche, en plus, aux deux premières strophes, d'un sens de contraste. Ce sens de contrepoint musical fait de ce poème l'un des meilleurs modèles de l'art tout particulier de Verlaine.

Ce qui décide le succès de la composition est, en fin de compte, la combinaison ajustée d'acoustique et de rythme.

De l'acoustique ou de la *parole*, car il s'agit d'une aria vouée au chant.

Pour apprécier à sa juste valeur cet aspect du texte, on doit recourir aux découvertes récentes de la phonostylistique. Toutefois, n'étant pas la phonostylistique une science pleinement établie, quoique notre étude prenne ses expériences comme point de départ, nous serons parfois tenus de faire quelques déductions. On essaiera de les fonder sur une logique jamais dépourvue du bon sens poétique et musical.

Nous nous servons, en plus des éléments de base<sup>4</sup>, des ouvrages de Delas et Filliolet<sup>5</sup>, de Patillon<sup>6</sup>, et surtout de Cl. Tatilon<sup>7</sup>. Nous tiendrons compte du chapitre IV de l'oeuvre de Delas-Filliolet que nous considérons fondamental pour la compréhension du décodage prosodique. De Patillon, quelques commentaires et suggéren-

<sup>4</sup> Ils sont bien connus les travaux d'acoustique, de rythmique, et de psychologie de P. Guiraud, P. Delattre; Chastaing, Peterfalvi; I. Fonagy; G. Lote, A. Spire, E. Martin, travaux qui ont contribué décisivement à la consolidation de cette science, de même que les toutes premières apports théoriques de Troubetsky, Jakobson, Martinet et M. Riffaterre. De nos jours les principaux ouvrages qui traitent les problèmes phonétiques et stylistiques de la parole sont publiés dans la coll. *Studia phonética*, de Didier, dirigée par P. R. Leon. Celui-ci, dresse, en 1971, dans le vol. IV d'*Essais de Phonostylistique*, un bilan de l'état actuel des découvertes à travers ses propres réflexions. Quelques études sur l'intonation ont paru par la suite avec, notamment, une étude phonostylistique des poèmes de R. Queneau.

<sup>5</sup> Delas, D. et Filliolet, J.: *Linguistique et Poétique*, Larousse, 1973. Le chapitre IV comprend pp. 117-150.

<sup>6</sup> Patillon, H.: *Précis d'analyse littéraire*, Nathan., 1977, 2 vol. Le vol. II a pour titre: «Décrire le poésies».

<sup>7</sup> Tatilon, Cl.: *Sonorités et texte poétique*, (*Studia phonética*), Didier, 1976. Le code symbolique se trouve aux pp. 73-74.

ces; et de Tatilon, son code symbolique des sons où l'on part du phonème pour en arriver aux sèmes potentiels. En guise de contraste nous ajouterons à l'occasion quelques-unes des suggestives théories de M. Grammont<sup>8</sup>.

Ce sont Delas et Filliolet qui nous offrent une première méthode de travail prenant comme exemple précisément l'ariette qui nous occupe. S'attaquant à la première strophe et partant du rythme accentuel, les auteurs tâchent de décrire l'harmonie vocalique et le consonantisme.

Les voyelles, d'abord, parce qu'elles constituent une première organisation du poème dans leur condition de support des accents, et, avec elles la totalité de la charpente vocalique. Ensuite, le réseau des consonnes qui deviendraient la structure de surface par rapport aux voyelles, et surtout aux voyelles accentuées. Finalement, l'ensemble acoustique fondé sur le jeu syllabes profondes-syllabes de surface.

Ce procédé: voyelles accentuées-voyelles complémentaires-syllabes accentuées-ensemble sonore, nous semble trop rigide, trop lent. Il est susceptible d'être résumé et, en même temps, complété selon une procédure plus réaliste. Or si décisives que les voyelles puissent paraître dans l'harmonie des vers, elles ne peuvent pas pour autant se passer de l'appui des consonnes. Et par le fait même, évident, que l'une et l'autre structures phonématiques se complètent dans cette unité métrique et prosodique majeure qu'est la syllabe, nous croyons que c'est elle, dans son caractère d'accentuée qui constitue l'authentique, la seule structure acoustique profonde.

Cette structure de base en soutient une autre de surface qui doit être envisagée du point de vue d'une distribution de la masse syllabique marquée par le rythme. Rythme et acoustique se rendent ainsi cohérents dans le discours mais c'est le rythme, imposé par le jeu d'accents qui doit être pris comme point de départ.

Nous sommes d'avis qu'il y a dans la transcription de Delas-Filliolet un certain confusionnisme entre discours normatif et diction poétique. Nous croyons que la première démarche du critique est de scander les vers, en redécouvrir le rythme ou plutôt le réinventer, car il est bien difficile de remettre les accents suivant l'intention d'un auteur disparu.

C'est que la distribution des accents n'est univoque que dans l'intention du poète, mais une fois disparus et l'intention et le poète, il ne nous reste que recréer le schéma le plus parfait.

Nous avons commencé par esquisser un premier schéma descriptif du rythme et du syllabisme du poème en suivant les indications de Delas-Filliolet:

<sup>8</sup> Grammont, M.: *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie* Paris, Delagrave, 2ème édit., 1947.

Str. 1	}	<p>— / — — — /</p> <p>— — / — — /</p> <p>— / — — — /</p> <p>— — / — — /</p>	<p>Rythme iambique = 2/4</p> <p>» anapestique</p> <p>» iambique 2/4</p> <p>» anapestique</p>
Str. 2	}	<p>— — / — — /</p> <p>— / — — — /</p> <p>— — / — — /</p> <p>— — / — — /</p>	<p>anapestique</p> <p>iambique 2/4</p> <p>anapestique</p> <p>»</p>
Str. 3	}	<p>— / — — — /</p> <p>— — / — — /</p> <p>/ — — — — /</p> <p>— / — — — /</p>	<p>iambique 2/4</p> <p>anapestique</p> <p>mixte</p> <p>iambique 2/4</p>
Str. 4	}	<p>— / — — — /</p> <p>— — — / — /</p> <p>— — / — — /</p> <p>— / — — — /</p>	<p>» »</p> <p>iambique 4/2</p> <p>anapestique</p> <p>iambique 2/4</p>

La scansion finie, le résultat ne nous semblait pas du tout satisfaisant. Le caractère mixte du vers 11 dissonait. D'ailleurs, s'il faut choisir le terme où pèse la charge émotionnelle et sémantique, le déterminant *nulle* l'emporte sur une interjection charnière du discours.

Ainsi le rythme iambique coule plus à l'aise dans l'ensemble. En outre, cette scansion permet l'homologation des strophes 2 et 3 en un rythme de base 3/1 qui est le rythme même de la rime dans toutes les strophes.

L'allure iambique du vers 13 n'allait pas bien non plus. L'adverbe *bien*, à côté de l'épithète *pire* —l'adjectif semble porter à nouveau la charge émotionnelle— résulte anodin. La forte allitération du (p) renforce cet avis. De cette façon le vers 14, scandé forcément 4/2 ne faisait plus figure de vers isolé s'accordant parfaitement au vers antérieur. A ce stade de la recreation poétique, on avait des raisons pour croire que Verlaine avait voulu insister sur les adjectifs: *bruit doux; nulle trahison; pire peine*.

Il ne restait que deux obstacles apparents pour que le parallélisme rime-rythme sur une structure profonde 3/1 se réalise pleinement.

Le premier se trouve au vers 3. Delas-Filliolet, et avec eux la tradition des récitants, mettent l'accent à la fin du premier groupe

phonique et morphologique: (*Kéle*). Du point de vue de la grammaire cette scansion est la plus logique. On en obtiendrait un vers iambyque, et la strophe serait composée de rythmes iambyques et anapestiques croisés.

Cependant, quand on s'est familiarisé avec l'allure du poème, on trouve quelque chose qui ne va pas dans ce découpage. La démarche sonore de la strophe est fluide, sans interruptions, sans pauses, sauf précisément, dans la césure de ce vers, césure qu'on doit prolonger en un pause profonde si l'on veut respecter le rythme. Et cela parce qu'il manque de toute évidence un phonème qu'il faut compléter par un silence.

C'est dire que ce qui fait que le rythme se disloque en ce point, c'est que le ( $\epsilon$ ) de *est* est un ( $\epsilon$ ) bref, un phonème non allongé, comme celui du groupe ressemblant du vers 1: (*il ploë: R(ə)*)

On pourrait rétorquer que l'intention sémantique de la demande peut avoir amené le poète à la mise au point de cet effet rythmique. Le silence attirerait l'attention du lecteur/auditeur sur la nature de la *Langueur* en question. Pourtant l'adjonction du déterminant déictique, et avec lui du véritable sujet sollicité, ne fait que compléter l'hémistiche et parachever le sens. Le démonstratif *cette* typifie le sentiment du poète en devenant par là même le mot-clé du vers.

Cette nouvelle mesure, en plus de résoudre la fluidité rythmique de l'ensemble avec son ( $\epsilon$ ) allongé, fixe un parallélisme rythmique parfait avec l'hémistiche du vers suivant selon le schéma que voici:

( *Kélesét(ə)* )

( *KipenétR(ə)* )

Grammont y détecterait le martèlement de deux triades progressives. La première retrouve sa culmination et sa modulation dans l'allongement du dernier ( $\epsilon$ ). La deuxième implique un processus graduel d'aperture vocalique palatale avec le même allongement à la fin.

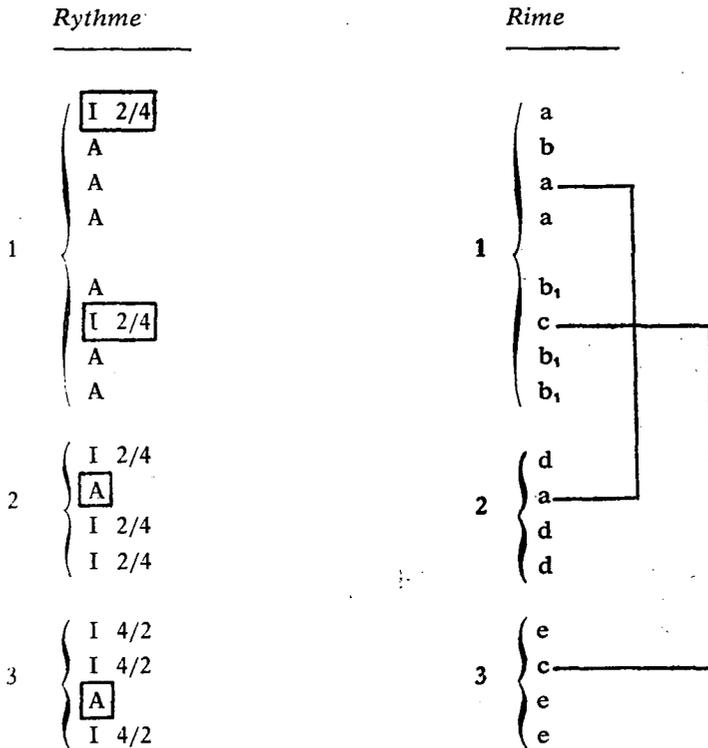
On dirait que le parallélisme est indéniable: martèlement des syllabes ouvertes, brèves, bouclé par un allongement final; des alliterations symétriques au début et à la fin des hémistiches.

Pour ce qui est du dernier obstacle, dans le dernier vers, l'accent qu'on pourrait mettre, en principe, sur *coeur*, il semble que par la logique du rythme global doit se placer sur *tant*. On a affaire encore une fois à une sorte d'adjectif indéfini qui supporte la charge sémantique dans un contexte insistant de ( $\alpha$ ) nasal.

La distribution 3/1 —trois vers iambyques coupés 4/2 plus un hexasyllabe anapestique— se décante aussi dans la dernière strophe.

Si nous nous rappelons le sens et la distribution tripartite du contenu sémantique, nous verrons bien que le jeu rythmique s'y accommode à merveille.

En voici donc le schéma que nous proposons:



STRUCTURE PROFONDE: 3/1

Les rimes et les rythmes en contrepoint s'accordent pour enfanter un nouveau poème, résumé presque parfait de l'ariette:

«Il pleure dans mon coeur	1
Par terre et sur les toits	6
Dans ce coeur qui s'écoeure	10
De ne savoir pourquoi»	14

Un résultat si prodigieux est bien difficile de dépasser.

L'autre composant essentiel de la musicalité du texte revient à l'harmonie des combinaisons acoustiques dont la structure profonde est le noyau syllabique accentué, le reste de l'ensemble phonématique de chaque hémistiche constituant la structure de surface.

Voyons le réseau de phonostylèmes suivant la double règle des accents et de la césure:

il ploε:/Rə dā mō koe:R  
 kōmil pl∅/ syR la vil  
 kεlεsε/tə lā goe:R  
 kipenε/tRə mō koe:R

Selon les données de la phonostylistique, l'ensemble phonématique peut nous mener, en une vision intégrale, à la compréhension du sens global.

Du côté consonantique, les sourdes et implosives: (k).—(p).—(pl), bien qu'inférieures en nombre, l'emportent de par leur place privilégiée au début du vers et sous l'accent. Elles représentent des bruits inharmonieux exprimant la force, la soudaineté, la brutalité et le dégoût.

La présence du bruit harmonieux du (R) signale le passage de la violence à la liquidité représentée par la répétition du (l).

Du côté du vocalisme y domine la voyelle composée (oe), mélange d'acuité et de surdité, de clarté et d'obscurité, plus angulaire qu'arrondie par son lieu d'articulation.

Cette acuité, faite de clarté et d'angularité, se voit renforcée par les consonnes sourdes et par le (e). Le contrepoint apparaît dans l'opposition de quelques nasales et dans l'effet amortissant du (ə), nasales et *e* caduc qui signifient lenteur, mollesse et obscurité.

L'harmonie se rehausse au jeu des combinaisons. Opposition des voyelles grandes et claires des vers 1, 3 et 4, et les petites: (∅).—(i) du vers 2. Opposition assortie des consonnes sourdes prolongée par la liquidité et par la vibration des sonores: (l).—(R).

Cette harmonie de la parole a été définie par le poète au vers 5: *ô bruit doux*. La ressemblance avec le phénomène éprouvé, sensation tactile, de la pluie, d'une pluie qui éclate a été très réussie.

Le substantif *bruit* sied mieux à la strophe 1; l'adjectif *doux*, à la deuxième:

o bRɪi du/ dəla plɪi  
 paR tɛ/Rə e syR le twa  
 puRĕkoe:R/ kisānɪ  
 oləfā/ dəla plɪi

La force, la soudaineté, la violence augmentent avec une sensation plus nette de dégoût: (pl).—(p).—(bR). Pourtant ces ruptures d'harmonie se répètent aux vers centraux et elles sont contrecarrées et comme enveloppées par une forte couverture de sonores et de liquides: (l).—(d), des vers 5 et 8.

La mobilité s'accroît, non seulement à cause d'une plus grande incidence des consonnes sonores mais par la répétition du (i), symbole de petitesse, mais surtout de rapidité dans le contexte.

Le soi-disant contrepoint du vers blanc entre voyelles grandes et petites demeure. Le (ə) contribue par sa caducité à alléger la diction. Cette activation rythmique, signe de douceur et de souffle, se trouve ralentie, assombrie, par le glissement sourd du (s) et du (ʃ) ainsi que par l'obscurité de quelques voyelles vélares: (o).—(u)

On peut dire que le bruit et la douceur se sont fondus conférant une unité de ton aux deux premières strophes que le poète envisage unitairement:

## Str. 3

il ploë:/Rə sārɛzō  
 dā səkoë:R/ ki sekoe:R  
 kwa ny/lə tRaj zō  
 sə dØj/ ɛ sārɛ zō

Les consonnes occlusives du début diminuent pour laisser passer les sifflantes: (s).—(ʃ). Aux voyelles grandes et petites, qui ne font que croître et décroître alternativement, se substituent les nasales porteuses d'obscurité, rotundité et lenteur.

Au milieu de ce sifflement assourdi, ralenti aux rimes et pointé de la petitesse des (i).—(y).—(e), vibrent plus longues et plus douces les (R) apprivoisés. Le registre mélodique s'est modifié avec la pluie qui cesse, abandonnant le poète à sa mélancolie sourde. Désormais, la musique supposera une synthèse de motifs antérieurs et d'harmonies nouvelles:

## Str. 4:

sə bjɛ la pi/Rə pɛn  
 də nə sa vwaR/ puR kwa  
 sā za muR/ e sā ɛn  
 mōkoë:R a tā/ də pɛn

La phonostylistique reflète le sens profond de cette dernière strophe: un regret du poète par une réponse impossible. Ce sentiment est si puissant, et d'autre part, si aigu et si clair, que les voyelles qui le caractérisent.

Le poète essaie de saisir ce secret par la mobilité, le souffle, le glissement des consonnes sonores: (n).—(R).—(d).—(m).—(v).—(l).

Il y a, en outre, dans cette démarche, la majesté et la fatigue propres des nasales, mais le poète, à chaque tentative, se heurte à un mur inébranlable.

L'acuité de ces voyelles est vaincue par la répétition du (p) qui dénote l'ennui et le chagrin définitifs.

TEODORO SÁEZ HERMOSILLA