

*Les premiers  
recueils de  
Verlaine*

Ouvrage numérique réalisé avec le soutien du CNL.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016

ISBN : 9791023102253

André Guyaux (dir.)

*Les premiers  
recueils de  
Verlaine*

*Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*



Actes du colloque de la Sorbonne  
du 15 décembre 2007  
organisé par l'Université Paris-Sorbonne, l'Université de la  
Sorbonne-Nouvelle et la Société des études romantiques

Les PUPS sont un service général de l'Université Paris-Sorbonne

© PUPS, 2008  
ISBN : 978-2-84050-553-2

Directrice éditoriale  
Sophie Linon-Chipon

Maquette et réalisation : Lettres d'Or  
lettresdor.com – lettresdor@numericable.fr – 01 78 54 41 96

PUPS  
Maison de la recherche  
Université Paris-Sorbonne (Paris IV)  
28, rue Serpente – 75006 Paris

pups@paris-sorbonne.fr  
www.presses-sorbonne.info  
Tel. (33) 01 53 10 57 60  
Fax. (33) 01 53 10 57 66

## Avant-propos

« Des *Poèmes saturniens* aux *Romances sans paroles*, Verlaine suit une rêverie native et élue, mais surveillée et contrôlée et, semble-t-il, maîtrisée jusqu'en ses plus lointains creusements. » Octave Nadal avait tout dit : « rêverie native », et « maîtrisée ». « Je ne parle que de l'œuvre », ajoutait-il. Rêvons donc et creusons l'œuvre.

Ce que Nadal, encore, appelle l'« extase instinctive » se communique à la discipline du vers. Ce n'est pas un hasard si parmi les vaillants lecteurs fédérés ici autour des premiers recueils de Verlaine, deux d'entre eux, Dominique Billy et Olivier Gallet, s'attachent à la rime, lieu de toutes les résonances, où s'accomplit à la fois le dandysme de la règle et la soif de dissidence ; et deux autres, Jean-Christophe Cavallin et Benoît de Cornulier, au mètre et à ses coupes. Brigitte Buffard-Moret cite Mallarmé, qui reconnaissait déjà l'ambition verlainienne d'un « métal vierge neuf » forgé à partir des « vieilles formes », – de « toutes les vieilles formes » : la chanson est de celles-là. Étudiant la répétition, Joëlle Gardes-Tamine conclut à son omniprésence vacillante, constitutive d'une « poétique du tremblement » caractéristique de Verlaine.

Le premier Verlaine se prête aussi à la controverse interprétative. Tandis que Nicolas Wanlin suit à la trace la présence de la sculpture et de la peinture dans les *Poèmes saturniens* et les *Fêtes galantes*, Olivier Bivort remet en question l'implication picturale des *Fêtes galantes*, faisant apparaître un autre paradigme : celui du « goût Watteau ». Arnaud Bernadet dénonce la fausse ingénuité des *Chevaux de bois* de Saint-Gilles, dans les *Romances sans paroles*, plus politiques qu'il n'y paraît. Yves Reboul renverse l'hypothèse biographique, dans *Beams*, d'une brève idylle sur un bateau : c'est Rimbaud, selon lui, qui embarque son compagnon dans « sa belle folie ».

Deux études s'attachent, transversalement, à la poétique de Verlaine dans les trois recueils. Michel Viegnes y retrouve les multiples formes de la relation entre poésie et comique : dérision, autodérision, humour, burlesque, satire, ironie. Jean-Luc Steinmetz, analysant les « intermittences du cœur », revient sur la question du lyrisme chez le poète de *Colloque sentimental*.



JEAN-CHRISTOPHE CAVALLIN

## Dialogisme métrique dans les *Poèmes saturniens*

Trois femmes se partagent le cœur des *Poèmes saturniens* : l'idole lointaine au « regard creux » et aux formes de statue, impassible « rêve de pierre » que Verlaine hérite de Baudelaire et des poètes parnassiens ; la goule avide aux faims urgentes dont le spectre de sensualité épouvante le cœur du poète dans *Lassitude, Femme et chatte*, la romance de *Marco* ou le *Nocturne parisien* ; et, tempérant ce double extrême de froideur hautaine et d'ardeur fiévreuse, une femme consolante et douce, à la fois réelle et nimbée de rêve, effacée sans être lointaine et proche sans être insidieuse. De cette femme qui revêt, entre canicule et frimas, les charmes d'« un beau jour de septembre attiédi » (*À une femme*), l'archétype est la « sœur aînée ». Le poète de *Vœu* se décrit ainsi « morne et seul »,

Et tel qu'un orphelin pauvre sans sœur aînée.

Il appelle de ses vœux une femme « qui parfois vous baise au front, comme un enfant » ; le poète de *Lassitude* affirme qu'une amante<sup>1</sup>

Doit avoir l'abandon paisible de la sœur.

L'Homme du *Nocturne parisien* est une « espèce d'Oreste à qui manque une Électre », c'est-à-dire une sœur aimante qui le comprend et l'absolve de toute culpabilité. Dans l'*Épilogue* enfin, c'est la « Nature » toute entière qui, lors d'un tendre soir « automnal », quitte « son trône / De splendeur d'ironie et de sérénité » : sa douceur « console et délivre » l'homme, essuie « les moiteurs de son front » comme le faisait déjà le fantôme sororal des quatrains de *Mon rêve familial*, et fait dire au poète que

L'atmosphère ambiante a des baisers de sœur.

1. Dans le premier vers de *Lassitude* : « De la douceur, de la douceur, de la douceur » s'entend déjà le mot de *sœur* qui se réalisera à la rime du quatrième vers, de même que sous l'adjectif *transparent* dans *Mon rêve familial* (« Car elle me comprend, et mon cœur trans[parent] / Pour elle seule, hélas ! ») transparait l'idée du lien de parenté unissant le poète au fantôme de femme-sœur qui lui apparaît en rêve : c'est parce que leur âmes sont *parentes* que son cœur lui est *transparent*.

Entre la goule et la statue, ce doux fantôme sororal qu'appelle de ses vœux le jeune poète se voudrait la tempérance et le mélange concilié d'une rigueur trop impassible et d'une passion trop fougueuse. Dans les *Poèmes saturniens*, son égide protectrice personnifie la tentative qui fut celle de Verlaine de concilier, au sein du même recueil et souvent dans le même vers, le mètre haletant et mouvementé de la seconde génération romantique<sup>2</sup> et le mètre apathique, solennel et superbe des poètes parnassiens<sup>3</sup>. Plus qu'un archétype et plus qu'un modèle, cette âme sœur est l'avatar féminin d'une double entrave ou *dialogisme métrique* dont l'esthétique de la « Nuance », qu'on reconnaît trop souvent comme la seule esthétique verlainienne, ne représente qu'un versant – disons, le versant apaisé. Plutôt que parler de nuance, il faudrait, la plupart du temps, parler d'indécision ou de turbulence métrique : le vers de Verlaine, plus que nuancé, est changeant. Et cette « boiterie changeante<sup>4</sup> », que le poète reconnaîtrait comme une de ses « pentes d'habitudes », est en fait la résultante musicale d'une confluence dialogique de rythmes créant dans son vers un effet de polymétrisme. Ce qui caractérise ce mètre polymorphe est la difficulté de son actualisation dans la diction. Sa musique plurielle est fréquemment *irréalisable* – d'où sa changeante boiterie.

Essayons une analogie entre l'érotique sororale et la prosodie des *Poèmes saturniens*. L'affection pour une sœur est une espèce d'amour qui ne peut être réalisé. Quand le poète demande à sa « charmante » mais trop ardente maîtresse d'avoir « l'abandon paisible de la sœur », il lui avoue son désir de châtrer leur intimité de tout transport amoureux, c'est-à-dire de l'installer dans un vague et continu pressentiment de sensualité, sur la frontière périlleuse entre le rêve et le réel. Il s'agit, pour le dire vite, d'inhiber la pulsion quant au but et d'en attacher l'investissement à un stade préliminaire. La méthode consiste à empêcher le désir de parvenir à destination en faisant en sorte qu'il se fixe prématurément sur un objet (ici, la sœur) sur lequel pèse un interdit et qui le force donc à demeurer *sans fin*, comme virtuel et

2. Le vers acrobatique du Musset de *Mardoche* ou le « vers brisé » de Hugo poète et dramaturge.

3. Le vers ample et majestueux du Leconte de Lisle des *Poèmes antiques* ou celui d'un Théophile Gautier à propos duquel Baudelaire écrivait que c'est « un caractère de la vraie poésie d'avoir le flot régulier, comme les grands fleuves qui s'approchent de la mer, leur mort et leur infini, et d'éviter la précipitation et la saccade » (Baudelaire, « Théophile Gautier », *Œuvres complètes*, préface, présentation et notes de Marcel Ruff, Éditions du Seuil, coll. L'Intégrale, 1968, p. 467-468).

4. Verlaine, « Critique des *Poèmes saturniens* », 1890 ; *Œuvres poétiques complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1072.

à l'état de rêve entravé. Une même organisation – ce sera notre analogie – régit la façon dont Verlaine traite l'accent de césure dans bon nombre de ses vers. Le privilège qu'il tend à donner aux coupes qu'il appelle lui-même les « deux césures avoisinantes » se traduit souvent par la présence d'un mot non-accentuable par nature à l'endroit de la césure ou coupe 6<sup>e</sup> : quelquefois un proclitique (article, adjectif possessif ou démonstratif) et le plus souvent une préposition<sup>5</sup>. Le tour revient donc à mettre en position d'être investi par l'accent prosodique le plus fort du vers un mot qu'on pourrait dire *tabou* dans la mesure où il en interdit la complète réalisation. Placer une sœur en position d'amante – ou une amante en position de sœur – et placer un mot par essence réfractaire à l'accent de vers en position d'appui tonique majeur ont pour conséquence directe d'inhiber le passage à l'acte de l'amour dans l'acte sexuel et de l'accent tonique dans la diction du vers. Entre virtualité et actualisation, l'un et l'autre demeurent en suspens. Plus précisément, ils hésitent entre deux pôles – pour l'amour, dans la même femme, entre l'amante et la sœur ; pour l'accent, dans le même vers, entre la césure vestigiale et « les deux césures avoisinantes<sup>6</sup> », soit les coupes mobiles du vers – sans parvenir à se fixer sur l'un ni l'autre des deux termes. Il en résulte ainsi, dans la vie amoureuse, un effet inhibant d'*ambivalence affective* et, dans la diction du vers, un effet virtualisant d'*ambivalence rythmique* défini par Benoît de Cornulier comme « une perception complexe, mais unique, saisissant d'un coup un seul objet sous deux perspectives différentes<sup>7</sup> ».

Becq de Fouquières analysait dès 1879 cette discordance savante du sens et du rythme, soit de la logique syntaxique de l'énoncé et de la logique prosodique du mètre, entraînant une double lecture possible du même vers. Il voyait dans ce « double rythme » un caractère définitoire de la poésie moderne :

5. Les exemples sont très nombreux : « Tous beaux, tous purs, *avec* – des rayons dans les yeux » ; « On le vit *au milieu* – des hommes, épousant » ; « Et qu'il bruit *avec* – un murmure charmant » ; « De vigne folle *avec* – les chaises de rotin » ; « À vous ces vers *de part* – la grâce consolante » ; « Et se pendant *après* – mon sort qu'il ensanglante » ; « Des hirondelles *sur* – un ciel d'après-midi » ; « Toute pensée, et *quant* – à la vieille ironie » ; « S'entrelacent *parmi* – l'ombre verte des arbres » ; « Italien *avec* – un léger accent russe », etc.

6. Dans tel vers du poème *À une femme*, par exemple, l'hésitation a lieu entre une restauration orale de la césure abolie (coupe 6<sup>e</sup>) : « Des hirondelles SUR un ciel d'après-midi », et son effacement relatif donnant une intensité supérieure aux deux coupes avoisinantes (coupe 4<sup>e</sup> et coupe 8<sup>e</sup>) : « Des hirondELles sur un ciel d'après-midi ».

7. Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Éditions du Seuil, 1982, p. 107.

Notre oreille suit les deux rythmes à la fois. La complexité de ce double rythme a sa raison d'être dans le plaisir que nous fait éprouver une complexité de sensations<sup>8</sup>.

Et encore :

Dans le système classique, l'unité cherchée est à un degré<sup>9</sup> [...]. Dans le système moderne, que nous appellerons conventionnellement le système romantique, l'unité cherchée est à deux degrés : le rythme dramatique [*ordre sémantique des énoncés*] se combine avec le rythme poétique [*ordre prosodique du vers*], et tous deux concourent à produire un effet qui est un, quoique d'une nature composite. Tel un attelage de deux chevaux ardents, dont les sabots frappent le sol d'une cadence inégale<sup>10</sup>.

Ce dialogisme rythmique est fréquent dans les vers de Verlaine. Le phénomène de double audition qui en résulte entraîne une virtualisation des coupes toniques du mètre. L'amant qui demande à sa maîtresse

De la douceur, de la douceur, de la douceur

et souhaite qu'elle ait avec lui « l'abandon paisible de la sœur » est analogue au poète qui écrira dans l'*Art poétique* :

Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance !

La passion sexuelle adoucie et comme *irréalisée* en sensualité philadelphe offre une correspondance en clef érotique de la stratégie métrique par laquelle Verlaine amortit la frappe de l'accent de vers en déplaçant la césure. Ce doigté plus délicat réduit la marque accentuelle à une simple modulation ou hésitation de la voix. L'opposition entre syllabe tonique et syllabe atone, comme la différence entre mot clitique et mot proclitique, tend à s'amenuiser à l'intérieur du vers, au profit d'un système graduel de nuances indéçises. De même que le désir pour l'amante cherche à se désincarner en tendresse pour une sœur, de même l'accent tonique devient timide et rêveur comme une furtive caresse.

Différents effets sémantiques résultent d'un tel traitement diarythmique des coupes accentuelles du vers. Écoutons le premier vers de *Mon rêve familier* :

8. Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, Charpentier, 1879, p. 71.

9. C'est le précepte de Boileau félicitant Malherbe d'avoir donné au vers français cette « juste cadence » permettant que « le sens, coupant les mots, / Suspende l'hémistiche, en marque le repos » (*Art poétique*, chant I).

10. *Ibid.*, p. 73.

Le soulignement vocalique de la structure syntaxique du vers incite tout naturellement à le lire comme un vers ternaire ou trimètre :

Je fais souvent | ce rêve étran | ge et pénétrant 4-4-4

Le rythme ternaire<sup>11</sup> dégagé par le thème vocalique nasal [ã] donne tout son prix à la remarque d'Édouard Rod qui écrivait de Verlaine, dans un article paru en 1888, que « beaucoup de ses vers semblent reposer, comme les vers allemands, sur la place de l'accent tonique plutôt que sur la rime<sup>12</sup> ». Ce lancinant effet d'écho s'étend en fait bien au-delà, puisque c'est toute la matière phonétique du mot « étrange » qui se répète, sous forme masculine, dans l'adjectif « pénétrant » : [étran]ge, pén[étran]t. Cette résonance prolongée et amplifiée du premier au dernier accent tonique du vers traduit à merveille la hantise et la résonance de la vision dans l'esprit mal réveillé du rêveur. La résilience sonore des énoncés évoque l'obsédante langueur d'un songe dont le souvenir erre encore après le réveil du dormeur, quasi palpable et perceptible dans ces vocables dont la musique refuse de se dissiper et que l'on pourrait presque lire *ad libitum* : « je fais souvent ce rêve étrange et pénétran...ge, et pénétran...ge, et pénétran...ge, etc. »

Nous avons lu ce vers comme un trimètre romantique, c'est-à-dire selon une scansion ternaire en 4-4-4. Pourtant, si l'on veut bien inquiéter cette lecture plus naturellement syntaxique (« rythme dramatique » du vers) du remords légitime de la césure classique et respecter ce que Becq de Fouquières appelait « la complexité de ce double rythme », un fantôme de césure introduit un précieux instant de silence entre le mot de « rêve » et l'adjectif qui le qualifie. Le vers se lit alors :

Je fais souvent | ce rê... || ve étran | ge et pénétrant (4-2 || 2-4)

11. Voir dans ce vers un trimètre romantique est quelque peu abusif et requiert quelques explications. La prosodie classique tolère en fait très bien que le substantif soit séparé de l'adjectif par la césure toutes les fois que ce substantif est « suivi de deux épithètes qui ach[èvent] le vers » (Richelet, *La Versification française ou l'art de bien faire et de bien tourner des vers*, Estienne Loyson, 1671, p. 29) ou encore « pourvu que cet adjectif avec ses compléments où plusieurs adjectifs accumulés remplissent le second hémistiche » (Aubertin, *La Versification française et ses nouveaux théoriciens*, Belin, 1898, p. 83). C'est exactement le cas dans cet alexandrin où les deux adjectifs « étrange et pénétrant » suffisent au second hémistiche de l'alexandrin. Le vers n'est donc pas moins régulier ni plus moderne que cet autre vers, de Racine : « Souvent ce cabinet | superbe et solitaire » (*Bérénice*). Une lecture binaire en 4-2 | 2-4 est donc tout à fait possible (« Je fais souvent | ce rê || ve étran | ge et pénétrant »). Une telle lecture, néanmoins, dans l'instant qu'elle dégage un quatrième accent sur le mot *rêve*, entrave l'effet d'obsession et de lancinance créé par la triple répétition du même accent sur la nasale [ã] : « Je fais souv[ã] ce rêve étr[ã]ge et pénétr[ã]. »

12. Édouard Rod, « Paul Verlaine et les décadents », *La Bibliothèque universelle et revue suisse*, novembre 1888 ; rééd. dans *Verlaine, textes choisis et présentés par Olivier Bivort*, PUPS, coll. Mémoire de la critique, 1997, p. 199-218, ici p. 205.

Le silence immiscé entre le nom et son adjectif crée un moment de suspension qui, en irritant l'attente, met en valeur l'adjectif « étrange » : « Je fais souvent ce rêve... *étrange* ». Si nous insistons sur l'intérêt de cette lecture conservatrice du vers, c'est que Verlaine joue avec la résilience de la césure classique pour mettre l'accent, au sens propre, sur une contradiction qui enveloppe et résume la substance du poème. Se servir d'une césure qu'on fait mine de négliger pour mettre en valeur l'adjectif « étrange », c'est jouer avec le lecteur à un jeu de montré-caché extrêmement savoureux. Et en effet, ce rêve... *étrange* du premier vers, ne vient-on pas de lui dire, dans le titre du poème, que c'est un rêve... *familier* ? La contradiction s'accroît encore si l'on veut bien être attentif à l'étymologie des deux adjectifs – réunis dans l'unité métrique du second hémistiche par la restauration de la coupe 6<sup>e</sup> – qualifiant le rêve dans le premier vers : « étrange » dérivant d'un composé du radical *extra* (*extraneus*) et « pénétrant » dérivant d'un composé du radical *penus, oris* signifiant « l'intérieur de la maison » (*cf.* pénates). Le rêve est donc paradoxalement à l'extérieur (*extra*) et à l'intérieur (*penitus*), soit étranger et familier. Cette contradiction dans les termes annonce la double caractérisation de la femme du poème comme connue, mais non reconnue : à la fois intime et distante, si proche et pourtant si lointaine. Au sens propre *un-beimlich*.

Cet imperceptible glissement, dans les premiers mots du poème, d'un « rêve familier » à un « rêve étrange » est la clef, quasi musicale, de la lecture du sonnet. La *femme des quatrains*, si « familière » de par son attitude compatissante et compréhensive, s'y transforme insensiblement en la *femme des tercets*, à la silhouette « étrange » et lointaine comme une statue. L'étranglement progressif de la figure féminine résulte d'un dessein poétique clairement élaboré : des quatrains aux tercets, le poème change à la fois de femme et de rhétorique. L'arythmie brouillonne et la sensiblerie larmoyante des quatrains – cette « allure anti-parnassienne, et pour tout dire un peu lâchée » que leur trouvait Louis Aguetant<sup>13</sup> – s'apaisent et se refroidissent dans l'ordre serein et la métrique régulière des tercets en même temps que la femme de chair, affectueuse et consolatrice, se change en un rêve de pierre, idéal et inaccessible. Ce sonnet étrangement dialogique, à l'instar de son *incipit*, épouse et illustre la transition de l'esthétique romantique (autolâtre, brouillonne, passionnée) à l'esthétique parnassienne (impassible et marmoréenne). Le sonnet esquisse en quelques vers la transition historique du Romantisme au Parnasse et suggère que cette transition consista en un

13. Louis Aguetant, *Verlaine*, L'Harmattan, coll. Les Introuvables, 1995, p. 34.

processus de refoulement. Le rêve se congèle et devient statue. Le vieux songe romantique du jeune poète incompris et de l'amante consolatrice, songe un peu mièvre et usé, est châtié par la froideur d'une vision qui se refuse.

Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre !

C'est à ce « rêve de pierre » de Baudelaire que ressemble, plus qu'aux sensitives de Musset, l'altière vision au « regard de statue » du premier tercet du poème. C'est une Vénus de Milo – « Du bonheur impassible ô symbole adorable » – vaguement entraperçue dans les brumes du sommeil.

La mystérieuse beauté du poème de Verlaine résulte ainsi paradoxalement de l'incohérence stylistique des quatrains et des tercets. Le poème est un hybride en ce qu'il témoigne à la fois de l'abandon *au* sentimentalisme (la poésie romantique) et de l'abandon *du* sentimentalisme (la poésie parnassienne). Il est, pareil à Niobé, une statue de pierre qui pleure encore un peu, comme si Verlaine avait voulu y saisir l'instant même de la métamorphose d'un style vieillissant en un nouveau style ou, pour plagier une très belle image de Léon Bloy, le moment où la poésie romantique se congela « sur le Parnasse du passage Choiseul<sup>14</sup> ».

On pourrait montrer la même confluence dialogique entre élégie romantique et *apatheia* parnassienne dans la réécriture de *Tristesse d'Olympio* que propose *Après trois ans*. L'apprenti poète s'y exerce à la même métamorphose d'un ancien style en un style neuf. Les deux poèmes commencent et finissent d'ailleurs de la même manière : leur premier vers est un alexandrin diarythmique (4-2|2-4 ou 4-4-4) avec rejet interne d'un adjectif essentiel (« Ayant poussé la porte... étroite qui chancelle » ; « Je fais souvent ce rêve... étrange et pénétrant » : notons en outre la proximité phonétique des deux adjectifs « [étr]oit » et « [étr]ange » ) ; et ils s'achèvent tout deux sur l'évocation d'une statue de femme (la Velléda) ou d'une femme statue (la vision au « regard des statues ») dont le modèle et l'horizon sont l'impassible Vénus de Milo de Leconte de Lisle et qui représentent donc une figure d'interdit et de censure intime.

Dans le poème *Un dahlia*, Verlaine tente de nouveau la confluence dialogique d'un thème et d'un style non pertinents : le thème élégiaque de la courtisane sans pitié (palimpseste trahi par le titre du recueil qui semble une paronomase de la Delia du premier livre des *Élégies* de Tibulle) et la forme

14. Léon Bloy écrivait de Verlaine qu'il était « un romantique congelé sur le Parnasse du passage Choiseul » (« On demande des malédictions », *Le Chat noir*, 3 mai 1884 ; *Verlaine*, éd. Olivier Bivort, *op. cit.*, p. 75).

maîtrisée d'une allégorie parnassienne. Au cœur du poème, c'est encore une fois une « ambivalence rythmique » qui trahit la turbulence des deux poétiques. Le poète loue la beauté impassible de la courtisane.

[...] et la beauté sereine de ton corps  
Déroule, mate, ses impeccables accords.

La louange serait moins douteuse si la scansion du mètre dans lequel elle est inscrite n'était pas si claudicante, fautive et désarticulée : la césure tombe licencieusement sur le proclitique *ses*, et une diction décidant de l'enjamber (scansion en 4-5-3) ne donne pas plus de régularité ni d'équilibre au vers. Cette métrique licencieuse contredit malicieusement aux « impeccables accords » du corps de la destinataire. Baudelaire dédiait *Les Fleurs du mal* à Théophile Gautier, « poète impeccable » ; l'hommage, déjà, était douteux. Bien plus tard, *Les Poètes maudits* régleront une fois pour toutes le sort ambigu de cet adjectif ; Verlaine y écrit de Tristan Corbière :

Comme rimeur et comme prosodiste il n'a rien d'impeccable, c'est-à-dire d'assommant. Nul d'entre les Grands n'est impeccable, à commencer par Homère qui somnole quelquefois. [...] Les impeccables, se sont... tels et tels. Du bois, du bois et encore du bois. Corbière était en chair et en os, tout simplement<sup>15</sup>.

L'inscription du désaveu au sein même du panégyrique est encore une fois dénoncé, non pas explicitement, mais par le détour d'un jeu de turbulence métrique. L'astuce pourrait avoir été soufflée à Verlaine par un vers de *Namouna* dans lequel Musset décrivait l'âme et le corps s'en allant

deux à deux  
Comme s'en vont les vers classiques et les bœufs.

Le parallèle entre l'indolent vers classique toujours coupé en deux hémistiches égaux et un attelage de bœufs se partageant équitablement le même joug est immédiatement ironique ; et cette ironie est marquée dans une transgression métrique. La césure enjambée (« Comme s'en vont [les vers // classiques] et les bœufs » – scandé en 4-4-4) viole la règle classique à laquelle le vers fait allusion (coïncidence de la ligne métrique et de la logique sémantique, c'est-à-dire les deux hémistiches de l'alexandrin attelés, sous le même joug, de part et d'autre de l'immuable césure : 6-6). Le poète parle des « vers classiques » et écrit un « vers romantique » (c'est le nom que Becq de Fouquières donne au trimètre<sup>16</sup>). De même que le vers classique de

15. Verlaine, *Les Poètes maudits* ; *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., p. 637-638.

16. Becq de Fouquières, *op. cit.*, p. 102.

Musset ressemble à un attelage de bœufs, de même, dans *Un dahlia*, l'œil de la courtisane s'ouvre lentement « comme celui d'un bœuf ». On pense irrésistiblement au sobriquet donné à Bossuet pour tourner en dérision ses longues périodes laborieuses : *Bos suetus aratro*, « un bœuf accoutumé à la charrue ». Non content de copier sa métaphore bovine, Verlaine suit encore Musset et reproduit la même stratégie de désaveu métrique dans son vers imparfait et boiteux faisant allusion aux « impeccables accords » de la poésie parnassienne. C'est le romantique en lui, c'est-à-dire le fils de Musset, qui se moque de ses maîtres parnassiens comme Musset se moquait de ses grands modèles classiques. Dans son vers désarticulé, l'allégorie parnassienne se fissure et laisse transparaître le ton de querelle chagrine et de dépit amoureux qui caractérise l'élégie, de Callimaque à Chénier.

Dans d'autres vers des *Poèmes saturniens*, le dialogisme métrique introduit dans le vers des intonations et des marques de langage parlé. Ainsi dans le très beau *À une femme*, sonnet composite dans lequel la grâce mélodieuse du premier quatrain et du dernier tercet, consacrés au portrait de la destinataire, embrasse la rhétorique hideuse des deux strophes centrales, consacrées à l'autoportrait du poète et écrites comme un pastiche histrionnesque du Byron le plus aboyant ou du plus mauvais Baudelaire. Dans le premier vers du dernier tercet, l'accent de césure tombant acrobatiquement sur le pronom *vous* constitue une ruse du poète :

Et les soucis que vous pouvez avoir sont comme  
Des hirondelles sur un ciel d'après-midi.

La diction ne peut pleinement réaliser l'accent tonique prévu par la césure, mais tombant sur un pronom personnel atone, qu'en substituant à l'accent de vers un accent d'emphase – phénomène de diction, et non de scansion – sémantiquement expressif : la forme tonique du pronom *vous* accentue alors l'opposition existant entre les hypothétiques soucis que *peut* avoir la femme et les effroyables tourments du poète :

Et les soucis que *vous* pouvez avoir sont comme.

L'accent de césure devient ainsi une marque d'intonation relevant, non plus du système prosodique, mais de la logique dramatique du vers. La décision de respecter la structure artificielle du mètre, en rétablissant une césure que semblerait interdire une diction naturelle, lui confère paradoxalement une intonation réaliste qui semble calquer la musique du langage parlé.

On trouve déjà le même jeu dans le premier vers du poème *Lassitude*.

De la douceur, de la douceur, de la douceur.

Si l'on veut bien faire en sorte que la diction du mètre résiste à sa réalisation quasi automatique en trimètre, l'impossible coupe 6<sup>c</sup> (« De la douceur, de la = douceur, de la douceur ») ne peut vraiment se réaliser que par le biais d'une forte pause après l'article *la* et d'une accentuation emphatique du substantif *douceur*, marquage intensif de la tentative du poète de freiner l'ardeur de sa maîtresse en mimant ce coup de frein au sommet de son vers avant (et afin) de mettre en relief le substantif qui résume son injonction :

De la douceur, de la... *douceur*, de la douceur.

Il en résulte encore une fois un effet d'oralité et de rendu naturaliste : la structure artificielle du mètre est comme naturalisée par la malversation métrique qui contraint à substituer un accent d'emphase à un accent de vers.

On pourrait multiplier les exemples de ces ambivalences métriques dans les *Poèmes saturniens*. Le polymorphisme auquel Verlaine plie le mètre *étalon* de la poésie française, l'effet de « boiterie changeante » et de musique improvisée que crée ce dialogisme métrique corroborent l'idée anti-valéryenne de T. S. Eliot selon laquelle toute révolution poétique correspond à une tentative de calquer la musique artificielle du vers sur la musique latente dans le langage courant. « Toute révolution dans le domaine poétique, écrit-il dans son essai *The Music of Poetry*, peut se définir et quelquefois s'annoncer elle-même comme étant un retour au langage commun<sup>17</sup> ». Le mouvement cyclique entre une tendance à la *musicalisation* – consistant en une clôture hermétique du langage poétique s'effectuant au détriment de la clarté naturelle du vers – et une tendance contraire à l'*innovation* – consistant en une exploitation du langage courant et à un retour à une certaine forme de communication immédiate ; ce mouvement conflictuel qui définit, selon Eliot, la double entrave à l'intérieur de laquelle se joue le destin historique de la poésie trouve une parfaite illustration, en même temps qu'une solution relative, dans l'idiome métrique inventé par Verlaine. Son vers savamment déboîté chante d'autant plus qu'il parle d'autant plus. Ses vers les plus douteux déclament – musique machinale et massive du langage poétique perpétuant ses propres clichés ; ses meilleurs vers bégaièrent un peu et semblent chercher à saisir – ce sera le vœu d'Eliot<sup>18</sup> – l'espèce de musicalité comme en latence ou en attente dans le langage commun.

Dans les *Poèmes saturniens*, ce retour à des rythmes naturels et comme *bavardés* est obtenu par la confluence de plusieurs langages artificiels. Le

17. « Every revolution in poetry is apt to be, and sometimes to announce itself to be, a return to common speech. » (T. S. Eliot, *The Music of Poetry*, London, Faber, 1947.)

18. « The music of poetry is latent in the common speech of the poet's time » (*ibid.*).

rythme composite et les turbulences métriques qui en résultent neutralisent l'artificialité des divers styles pastichés et confèrent au vers l'arythmie et l'air d'improvisation d'un *parlar cantando* aux mesures mobiles. Un texte de Boris Pasternak publié en 1944 à l'occasion du centenaire de Verlaine soulignait déjà le lien étroit que la poétique de Verlaine entretenait avec le langage parlé :

Il donnait à la langue dans laquelle il écrivait cette liberté infinie qui était précisément sa découverte en poésie et qu'on ne trouve que chez les maîtres du dialogue dans le roman et dans le drame. La phrase parisienne en toute son authenticité intacte et sa justesse de frappe arrivait au vol de la rue et se logeait tout entière dans son vers. C'est dans le mouvement même de cette aisance que réside le charme essentiel de Verlaine. Les tours de la langue française étaient pour lui indivisibles. Il écrivait par locutions entières et non par mots, il ne les brisait ni ne les déplaçait. [...] Par comparaison avec la simplicité de Musset, Verlaine est naturel de façon imprévisible, sur-le-champ, il est naturel comme on cause, à un degré surnaturel, c'est-à-dire qu'il est simple, non pour qu'on le croie, mais pour ne pas faire obstacle à la voix de la vie qui cherche à jaillir hors de lui<sup>19</sup>.

Il convient d'élargir cette intuition de Pasternak à tous les « tours de la langue française », des tournures archaïsantes et tombées en désuétude aux jargons les plus modernes. Les cadences conflictuelles de tous ces parlars divers se mêlent les unes aux autres dans le mètre de Verlaine. Déclamation et causerie, bavardage à bâtons rompus et lente épellation précieuse, impropriétés dialectales et ample phrasé racinien, vers brisé du théâtre romantique et vers majestueux de l'épopée parnassienne, tous ces registres hétérogènes réagissent l'un sur l'autre dans le creuset de son vers comme différents débits de différentes vitesses s'entrechoquent en bouillonnant au confluent de plusieurs fleuves. Le dialogisme qui en résulte, charriant et parlant ensemble une pluralité de timbres, de cadences et de *tempi* fondus dans le moule métrique<sup>20</sup>, semble confirmer la thèse de Bakhtine selon laquelle, dans les périodes où le roman devient le genre de référence, les genres plus purs (épopée, théâtre et poésie lyrique) tendent à perdre leur homogénéité stylistique et à se compliquer de

19. Boris Pasternak, « Paul-Marie Verlaine », *Europe*, avril 2007, n° 936, p. 36.

20. Jules Lemaître reprochait ainsi à la poésie de Verlaine ces « rythmes si particuliers et qui changent à chaque instant » (« M. Paul Verlaine et les poètes "symbolistes" et "décadents" », *Revue bleue*, 7 janvier 1888 ; *Verlaine*, éd. Olivier Bivort, *op. cit.*, p. 153). La très savante arythmie de tant de vers du poète résulte, nous le verrons, d'une collusion de rythmes contraires – non-coïncidence de la phrase et du vers, ambivalences rythmiques, cadence métrique et oralité, etc.

registres et de langages hétérogènes<sup>21</sup>. Témoin d'une époque de « crise de vers », le vers de Verlaine est impur et saturé d'influences dont les rythmes entrent en conflit dans la métrique de ses poèmes. Il fait feu de toutes voix. Bakhtine soutenait qu'à l'époque où la poésie

résolvait, sur les sommets socio-idéologiques officiels, le problème de la centralisation culturelle, nationale, politique du monde verbal idéologique – en bas, sur les tréteaux des baraques et des foires, résonnait le plurilinguisme du bouffon raillant toutes les langues comme autant de dialectes, et se déroulait la littérature des fabliaux et des soties, des chansons des rues, des dictons et des anecdotes. Il n'y avait là aucun centre linguistique, mais un jeu bien vivant avec les langages des poètes, des savants, des moines, des chevaliers, tous les « langages » y étant des masques, et aucun de ces aspects n'étant vrai et indiscutable<sup>22</sup>.

Dans cette distribution des rôles, Verlaine serait tout autant le poète qui cherche à pallier les forces centrifuges du langage et le bouffon se jouant de cette dispersion entropique des langues. Les *Poèmes saturniens* sont polyglottes. Ils parlent toutes ensembles les diverses langues sacrées des grandes voix poétiques du siècle, et les mélassent et pastichent comme autant de masques et dialectes, c'est-à-dire comme autant d'idiomes relatifs en conflit avec d'autres idiomes relatifs, et non comme des entités absolues. Verlaine y fracture ces « monologues d'auteurs clos » et les force à se confondre au sein d'un passionnant dialogue des styles.

La théorie critique a tendance à concevoir l'œuvre littéraire sur le modèle d'un langage, c'est-à-dire comme un système hermétique, incapable d'entrer en relation avec d'autres systèmes stylistico-linguistiques et ne concevant aucune autre énonciation en dehors de lui-même. Sur cette pente, elle a

21. « On observe des phénomènes particulièrement intéressants aux époques où le roman devient le genre prédominant. Toute la littérature est alors affectée de ce processus d'évolution, par une sorte de « criticisme des genres ». [...] Comment s'exprime cette romanisation des autres genres ? Ils deviennent plus libres, plus souples, leurs langues se renouvellent en incorporant le plurilinguisme extralittéraire des strates « romanesques » de la langue littéraire. Ils se dialogisent. De plus, ils s'imprègnent de rire, d'ironie, d'humour, d'éléments d'autoparodie. Enfin, et c'est le plus important, le roman y introduit une problématique, un inachèvement sémantique spécifique, un contact vivant avec leur époque en devenir. » (Bakhtine, *Récit épique et roman*, dans *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel, 1975, p. 443-444.) Le vers hybride et *dialogique* de Verlaine témoignerait ainsi de la « Crise de Vers » que connut ce même XIX<sup>e</sup> siècle qui vit le roman passer du statut de genre mineur au statut de grand genre – et de genre par excellence – dans la littérature française.

22. Mikhaïl Bakhtine, *Du discours romanesque*, dans *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 97.

trop souvent réduit Verlaine au poète de la sensation vague et de la fadeur, et condamné de ce fait la très grande part de son œuvre qui ne rentrait pas dans cette vision centralisée et unifiée de son idiome. Or, la nuance n'est dans son œuvre que le distillat assez exceptionnel de turbulences et de mélanges aussi bien stylistiques que métriques dont chacun de ses recueils représente à la fois le laboratoire et l'épreuve. Verlaine n'est pas que l'auteur des *Fêtes galantes* et des *Romances sans paroles* ; il est aussi, et tout aussi légitimement, l'auteur d'*Épigrammes*, d'*Amour*, d'*Invectives* et de *Dans les limbes*, ces recueils impurs, « pris dans la gangue de l'anecdote », dont « la vibration verlainienne est absente » [sic]. Au rebours de l'eschatologie proposée par la triade des œuvres au programme – Verlaine devenant lui-même des *Poèmes saturniens* aux *Romances sans paroles* (on écarte le prétendu faux pas de *La Bonne chanson* et on passe sous silence la lente déchéance – ou prétendue déchéance – que l'art de Verlaine aurait connu des *Romances sans paroles* aux recueils ineptes de la fin) ; au lieu de cette lecture réductrice et téléologique de l'œuvre, il faudrait restaurer celle-ci à sa dimension dialogique et plurielle. Le langage poétique de Verlaine est aux antipodes de ce « monde ptoléméen, seul et unique » auquel serait « organiquement inaccessible [...] l'idée d'une multitude de mondes linguistiques et expressifs », aux antipodes de ce « langage indubitable, péremptoire, englobant tout » qui caractérisait la poésie des âges classiques selon Bakhtine<sup>23</sup>. Valéry le disait déjà, qui opposait l'idiome patiemment purifié de Mallarmé, ce « langage presque entièrement sien » et comme tout spécialement inventé pour son propre « usage somptuaire », au manteau d'Arlequin de la langue de Verlaine qui, écrivait-il, « ose associer dans ses vers les formes les plus familières et les termes les plus communs à la poétique assez artificieuse du Parnasse, et qui finit par écrire en pleine et cynique impureté : et ceci, non sans bonheur<sup>24</sup> ». L'impureté : voilà – bien plus que la fadeur –

23. *Ibid.*, p. 96.

24. « Un poète use à la fois de la langue vulgaire, – qui ne satisfait qu'à la condition de compréhension et qui est donc purement transitive, – et du langage qui s'oppose à celui-ci, – comme s'oppose un jardin soigneusement peuplé d'espèces bien choisies à la campagne toute inculte [...]. Peut-être pourrait-on caractériser un poète par la proportion qu'on y trouve de ces deux langages : l'un, naturel ; l'autre, purifié et spécialement cultivé pour son usage somptuaire ? Voici un bon exemple de deux poètes du même temps et du même milieu : Verlaine, qui ose associer dans ses vers les formes les plus familières et les termes les plus communs à la poétique assez artificieuse du Parnasse, et qui finit par écrire en pleine et cynique impureté : et ceci, non sans bonheur ; et Mallarmé qui se crée un langage presque entièrement sien par le choix raffiné des mots et par les tours singuliers qu'il invente ou développe » (Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », dans *Variétés ; Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 657-658).

une notion à partir de laquelle il serait fécond de repenser l'œuvre du poète dont « la voix répondait d'elle-même, et par les seuls réflexes d'une sensibilité merveilleusement affinée, à toutes les voix éloquentes qui s'élevaient autour de lui<sup>25</sup> ». Si le langage de Mallarmé est « presque entièrement sien », celui de Verlaine est un composite de langages d'emprunt et ne lui est propre que dans la faculté qui est la sienne à faire dialoguer dans son vers les rythmes hétérogènes de ses influences plurielles. Archiviste et musicien, sa voix est la voix de tous les pastiches. S'il devait être un oiseau, son chant serait celui du merle, si virtuose imitateur. Dialogique, polychronique et profondément plurielle, sa production poétique, trop réduite par la critique aux poèmes de la fadeur, est une sorte de Babel où chantent et se répondent – dans un brouhaha de volière mêlant les cygnes aux serins – les époques et les registres du français ancien et moderne. Cette poésie impure, métissée de voix et de rythmes, confirme paradoxalement la thèse de Bakhtine selon laquelle « hétéro- et polyglossie » ne peuvent trouver leur place dans le style poétique sans aussitôt détruire ce style et le transposer en clef prosaïque<sup>26</sup>. Si une certaine aptitude à l'*hétéroglossie* ou au plurilinguisme existe seulement dans les genres poétiques mineurs que sont la satire et la comédie<sup>27</sup>, la poésie de Verlaine, toute saturée de timbres et d'influences diverses, travaille alors, non pas tant à une conversion, qu'à une confusion des valeurs. Crise de vers, bavard suicide, elle opère une subversion et un remaniement critique de la ligne de partage entre prose et poésie. Verlaine marche en équilibriste sur cette ligne mal fixée. Il l'abâtardit, la fatigue. Les accidents de son vers sont des *incidents de frontière*. Polyglotte, polyrythmique, désarticulé à dessein, son mètre donne l'impression d'avoir été pensé en prose – voire *entendu dire* ou saisi au vol dans le bavardage extérieur –, et puis calé à la diable dans le moule prosodique. La phrase s'y dispute au vers. Des discours de différents crus – ces « voix chères qui se sont tuées », ces « voix qui chantent dans la

25. Charles Maurras, « Paul Verlaine : les époques de sa poésie », *Revue encyclopédique*, 1<sup>er</sup> janvier 1895 ; *Verlaine*, éd. Olivier Bivort, *op. cit.*, p. 425.

26. « Le style poétique est conventionnellement aliéné de toute action réciproque avec le discours d'autrui, de toute allusion au discours d'un autre. [...] Par conséquent, le style poétique ignore le sentiment d'une limitation, d'une historicité, d'une détermination sociale, d'une particularité de son langage propre ; il ignore donc toute relation critique, restrictive à son propre langage comme à l'un des nombreux langages d'un monde hétéroglotte. [...] Cette relation ne pouvait trouver une place dans le *style poétique* sans le détruire, sans le traduire en prose, sans transformer le poète en prosateur. » (Bakhtine, *Du discours romanesque*, dans *Esthétique et théorie du roman*, éd. cit., p. 107-108.)

27. « Il n'y a d'espace pour le plurilinguisme que dans les genres poétiques "inférieurs" – satire, comédie, etc. » (*ibid.*, p. 109.)

tête » – s’y bousculent comme les atomes d’une formule chimique non encore stabilisée. Entre prose et poésie, phrases captées et artifices, mots usés et idiome choisi, ses mesures savamment en crise sont l’esquisse mélodieuse d’une *commune mesure* durablement esquivée.



NICOLAS WANLIN

## Les références artistiques dans *Poèmes saturniens* et *Fêtes galantes*<sup>1</sup>

L'idée d'une picturalité de la poésie verlainienne est presque aussi répandue que celle de sa musicalité. Et l'on a tant parlé d'une poésie « impressionniste » qu'on est tenté de croire à une correspondance de la poésie de Verlaine avec l'impressionnisme pictural. Or, Verlaine n'a pas fréquenté les peintres impressionnistes, n'a sans doute pas apprécié leurs œuvres et n'en a jamais parlé. Aucune affinité personnelle ni aucune connivence sociologique, donc, n'accrédite cette impression d'impressionnisme<sup>2</sup>. Quelques essais ont bien été tentés pour décrire des traits de style impressionnistes mais les critiques les plus prudents finirent par mettre en garde contre une analogie séduisante et néanmoins indémontrable<sup>3</sup>. Car la critique par analogie est spéieuse : elle repose sur une conception naïve et obsolète de l'impressionnisme, marquée tout d'abord par l'état de la psychologie de la perception à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle puis par un usage incontrôlé de la phénoménologie dans la critique littéraire<sup>4</sup>. En fait, à examiner la réception de Verlaine depuis les origines, on s'aperçoit que cette référence impressionniste ne s'impose qu'à mesure que l'impressionnisme pictural lui-même obtient une large reconnaissance<sup>5</sup>. Il s'agit donc plutôt d'une stratégie de légitimation par la mode que d'une analyse objective.

1. Cet article reprend sous une forme condensée un chapitre de notre thèse, *Du pittoresque au pictural. Usages et valeurs des arts dans la poésie française de 1830 à 1872*, Université Paris-Sorbonne, 2006.

2. Voir Joël Dalançon, *Poésie et peinture, des « Fêtes galantes » de Verlaine aux « Complaintes » de Laforgue (1869-1885)*, thèse, 1986, p. 719-725.

3. Voir notamment Michel Décaudin, « Sur l'impressionnisme de Verlaine », dans *La Petite Musique de Verlaine*, SEDES-CDU, 1982 et Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, PUF, 1974, p. 90-91.

4. Voir Bernard Vouilloux, « L'impressionnisme littéraire : une révision », *Poétique*, n° 121, février 2000, p. 61-92.

5. Voir la très précieuse anthologie fournie par Olivier Bivort : *Verlaine*, PUPS, coll. Mémoire de la critique, 1997.

*Les avatars du paradigme sculptural*

Il faut reconnaître que Verlaine lui-même paraît appeler cette interprétation en multipliant, au moins dans ses premiers recueils, les références aux arts plastiques. Mais ce ne sont ni des *ekphrasis* ni des transpositions d'art. Si Verlaine a prodigué avec tant d'insistance un affichage de « plasticité » dans *Poèmes saturniens* et *Fêtes galantes*, c'est parce qu'il trouvait dans les références artistiques des signes, fortement chargés de valeurs, esthétiques ou autres, lui permettant de s'inscrire dans un paradigme poétique, c'est-à-dire une tendance définie par un modèle. Car pour le jeune Verlaine, âgé de vingt-deux ans lorsqu'il publia son premier recueil, il s'agissait alors de se positionner dans le domaine littéraire et de se faire accepter par un réseau éditorial. C'est donc à la constellation parnassienne et à l'éditeur Lemerre qu'il adressait de tels signes de reconnaissance :

Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo <sup>6</sup> ?

Il n'en fallait pas plus pour faire signe en direction de Théophile Gautier, de Leconte de Lisle ou encore de Théodore de Banville. Depuis *L'Art* de Gautier, la sculpture était devenue le comparant par excellence de la poésie : elle réclame beaucoup d'efforts, une grande maîtrise technique, et n'est pas le produit d'une inspiration soudaine ou d'une expression spontanée mais d'un labeur long et concerté. En outre, son matériau d'élection, le marbre, garantit l'éternité par sa dureté et, par sa blancheur, renvoie à l'idéalité d'une esthétique néo-platonicienne. Telles sont les valeurs « sculpturales » de la poétique que semble revendiquer l'*Épilogue des Poèmes saturniens*. Les coupes ciselées évoquées plus loin prolongent le paradigme statuaire par celui de l'orfèvrerie et l'allusion au Gautier d'*Émaux et camées* n'en est que plus manifeste.

En comparant le vers à un matériau dur, pierre ou métal, la nouvelle génération poétique réagissait contre la mystique romantique de l'inspiration. « L'Ange des vieux tableaux avec des ors au fond » est l'image picturale figurant cette mystique sous l'aspect d'une religion désuète et ridicule. C'est une référence au style gothique des peintres primitifs et peut-être plus particulièrement aux représentations de l'Annonciation. Elle cible la naïveté d'une croyance et d'une représentation obsolètes. Ici, en effet, le corpus pictural n'est pas convoqué pour sa valeur esthétique : Verlaine n'avait pas de raison de citer les primitifs comme exemple de l'esthétique à combattre. Ce qu'il compare, c'est l'Annonciation, comme élection et transmission

6. *Épilogue des Poèmes saturniens*.

d'un message divin, avec l'idée d'inspiration. L'obsolescence de celle-ci est à l'image de l'archaïsme de la représentation picturale « avec des ors au fond ». Ainsi, Verlaine ne convoque pas l'image du « vieux Faust des estampes » pour sa connotation éminemment romantique : le personnage est invoqué pour sa sagesse et surtout sa persévérance au travail... avec un soupçon de *kitsch* et d'autodérision !

En revendiquant les valeurs artistiques du travail et de la volonté, plutôt que l'authenticité et la spontanéité romantique, Verlaine s'apparentait aux poètes dits « parnassiens », mais il trouva aussi une source majeure d'idées neuves chez Baudelaire<sup>7</sup>. Sa poétique transparaissait dans la préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe mais Verlaine s'intéressa suffisamment à l'auteur des *Fleurs du mal* pour aller lire son *Salon de 1859* dans les anciens numéros de la *Revue française*. C'est par exemple de Baudelaire que vient un certain érotisme des premiers recueils, notamment lorsque la statuare est décrite pour sa valeur sensuelle, que ce soit dans *Cortège* :

La gorge blanche de la dame,  
Opulent trésor que réclame  
Le torse nu de l'un des dieux

ou dans *Un dahlia* :

Ton grand torse reluit ainsi qu'un marbre neuf.

Le paradigme sculptural se voit encore ressaisi et reformulé, fût-ce fugitivement, dans *Mon rêve familier* où la femme rêvée a un regard « pareil au regard des statues ». Les statues figurent des êtres idéaux, plus présents à l'esprit que réellement palpables ; leur regard est précisément ce que le sculpteur peut le moins représenter et qui rend problématique leur expression. C'est à leur propos que Baudelaire s'exclamait : « Quel regard dans ces yeux sans prunelle<sup>8</sup> ! » et Glatigny, plus explicite, faisait dire à *L'Impassible* :

7. Voir par exemple Georges Zayed, *La Formation littéraire de Verlaine*, Nizet, 1970, p. 234-256 ; André Guyaux, « "Un fils de Baudelaire" ? », dans *Verlaine 1896-1996* [actes du colloque de Dijon, 6-8 juin 1996], textes réunis par Martine Bercot, Klincksieck, coll. Actes et colloques, 1998, p. 193-202 et Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Champion, 2003, p. 61-114. Voir surtout l'article de Verlaine, « Charles Baudelaire », *L'Art*, 16, 30 novembre et 23 décembre 1865 ; rééd. dans *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des "Fleurs du mal"*, textes réunis, présentés et annotés par André Guyaux, PUPS, coll. Mémoire de la critique, 2007, p. 391-403.

8. Voir le *Salon de 1859* ; Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition établie présentée et annotée par Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 671 et *passim*.

Mes yeux, comme les yeux mornes d'une statue,  
Ont des regards pesants et lourds<sup>9</sup> !

Peut-on en déduire que la femme rêvée par Verlaine s'apparente tout à la fois aux chimères de Gautier, à une figure de l'impassible parnassien et à une incarnation de l'imagination baudelairienne ? En tout cas, elle associe étroitement l'érotisme au sentiment de perte.

Enfin, dans les *Fêtes galantes*, la statue d'Éros et le buste de faune portent encore une valeur érotique, mais *L'Amour par terre* signifie la faillite du mode de représentation allégorique et la gaieté du *Faune* est plus inquiétante que réjouissante : ce décor mythologique est décalé et révèle une crise des références classiques de la poésie. Verlaine réinterprète ainsi le paradigme sculptural pour produire à la fois des signes de ralliement aux mots d'ordre parnassiens et de fortes marques de singularisation.

*Le poète doit-il rester « de marbre » ?*

Verlaine devait encore prendre position sur des points de poétique débattus dans le milieu littéraire. Certes, le marbre symbolisait l'« impassibilité » du poète, à l'opposé de l'effusion émotionnelle indiscrètement livrée par les romantiques. Mais en intitulant la première partie de son premier recueil *Melancholia*, Verlaine choisissait un thème éminemment romantique et semblait contredire sa profession de foi de l'*Épilogue*. Or, le choix de la graphie latine évoque irrésistiblement la gravure d'Albert Dürer, une des gravures les plus célèbres au XIX<sup>e</sup> siècle et à laquelle les écrivains avaient souvent fait référence<sup>10</sup>. Ainsi, la première section du recueil se présente, ne serait-ce que par allusion, sous le signe de la description d'art, procédé majeur de l'impersonnalité poétique, tout en affichant un thème sentimental. C'est qu'en fait, la gravure de Dürer peut produire une image de la mélancolie sensiblement différente de celle des romantiques et plus en affinité avec la position baudelairienne que Verlaine développait dans son article de 1865 sur l'auteur des *Fleurs du mal*. Dans un texte cité par Verlaine, Baudelaire rejetait la passion comme origine et thème de la poésie mais n'excluait pas un certain genre d'émotion :

Car la passion est *naturelle*, trop naturelle pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la Beauté pure, trop familière et trop

9. Glatigny, *L'Impassible* (dédié à Baudelaire), dans *Les Vignes folles* (1860) ; *Œuvres*, Lemerre, 1879, p. 43.

10. L'inventaire des objets laissés par Verlaine rue Nicolet signale deux gravures de Dürer dont *Melancholia*.

violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les nobles Désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la poésie<sup>11</sup>.

C'est d'ailleurs l'idée qui transparaît dans un vers de l'*Épilogue* pour nuancer l'idée d'impassibilité : [Nous] « qui faisons des vers émus très froidement ». Et c'est à l'aune de cet oxymore qu'il faut apprécier la poétique du paysage, de *Poèmes saturniens* jusqu'à *Romances sans paroles*. Là encore, si le genre du paysage, en peinture comme en littérature, s'était vu promu par les romantiques depuis le début du siècle, l'interprétation qu'en faisait Verlaine devait beaucoup plus à Baudelaire. Que ce soit dans les parcs du XVIII<sup>e</sup> siècle des *Fêtes galantes*, dans le jardin de Le Nôtre de *Nuit du Walpurgis classique* ou dans la série des *Paysages tristes*, le paysage n'est jamais la Nature ; il est avant tout artificiel. Suivant le principe exposé dans le *Salon de 1859*, le genre du paysage n'a pas pour but de représenter la Nature mais de manifester l'imagination, la « reine des facultés ». Le paysage verlainien est donc artificiel : il est déjà le produit de l'art plus que son sujet. Une conséquence de ce principe d'artificialité est l'invention du paysage urbain. L'inépuisable ressource moderne du paysage est la création humaine : « becs de gaz » et toitures zinguées de *Croquis parisien*, « sites brutaux » des *Paysages belges*, cadrage par la fenêtre d'un train dans *Malines*, etc.

Recentrer la poétique sur l'imagination plutôt que sur l'inspiration est ce qui permettrait à Verlaine, à la suite de Baudelaire, de dépasser l'antinomie entre expression lyrique et facture poétique. La gravure de Dürer pouvait être l'emblème de ce dépassement, non seulement par la tonalité très particulière qu'elle affecte au sentiment mélancolique mais aussi par les valeurs que véhiculait la technique de l'eau-forte. Il est en effet primordial de ne pas considérer les références aux arts plastiques comme un tout, ou encore de subsumer toutes ces références sous la catégorie trompeuse de la « transposition d'art », mais de distinguer la spécificité de chaque technique artistique, de chaque style, voire de chaque artiste et chaque œuvre. C'est en effet cette spécificité qui motive la référence artistique convoquée par le poète et lui donne tout son sens.

### *L'invention d'un paradigme aquafortiste*

Le titre de section *Eaux-fortes* constitue un programme de lecture auquel la critique contemporaine a été très réceptive, ce qui prouve la pertinence

11. Préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires* de Poe ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 334 ; cité par Verlaine dans « Charles Baudelaire », rééd. cit., p. 398.

d'une catégorie descriptive de l'« eau-forte textuelle ». Du reste, Verlaine avait appliqué la comparaison aquafortiste à Baudelaire :

Aussi quelles fantaisies à la Rembrandt que les *Crépuscules*, *Les Petites Vieilles*, *Les Sept Vieillards*, et, en même temps, quel frisson délicieusement inquiétant vous communiquent ces merveilleuses *eaux-fortes*, qui ont encore cela de commun avec celles du maître d'Amsterdam <sup>12</sup>.

La notion de « fantaisie » est une indication esthétique importante mais très générale. De fait, il n'est guère possible de faire une stylistique de l'eau-forte textuelle <sup>13</sup>. On peut tout au plus relever des convergences de caractéristiques qui étayent l'hypothèse d'un genre ou d'un style des « gravures textuelles » dont la section des *Poèmes saturniens* inaugurerait la vogue au XIX<sup>e</sup> siècle <sup>14</sup>. Selon Evangelina Stead, cette série de poèmes « ouvre la voie de la gravure textuelle dans trois directions, la thématique, le vocabulaire et la métrique <sup>15</sup>. »

Du point de vue thématique, on retrouve des formes anguleuses, voire des hachures et de forts contrastes entre le noir et le blanc ou la nuit et la lumière. L'atmosphère est souvent fantastique ou rappelle le gothique. Mais le dernier poème de la section, *Grotesques*, pose un problème. Son titre suggère un style ou du moins une catégorie esthétique et l'apparente ainsi aux titres analogues de *Croquis parisien*, *Marine* et *Effet de nuit*. En revanche, ce poème ne présente pas les isotopies lexicales caractéristiques. Son rattachement à la section se justifierait plutôt par une référence, directe ou *via* des intermédiaires poétiques, aux gravures de Callot sur les *Bohémiens en voyage*.

Par ailleurs, l'expérimentation métrique est bien un mode d'expression de la « fantaisie » verlainienne mais elle ne caractérise pas la section *Eaux-fortes* plus particulièrement qu'une autre. Plutôt qu'un trait décisif, c'est donc la convergence de plusieurs qui révélerait l'unité des textes conçus sous le signe de l'« eau-forte ».

La troisième caractéristique majeure qui entre dans ce système est la plus probante, même si elle est également la plus délicate à identifier : il s'agit d'un lexique spécifique manifestant l'imaginaire de la technique aquafortiste.

12. Verlaine, « Charles Baudelaire », art. cit. ; rééd. cit., p. 398.

13. Un essai est tenté par Éléonore Zimmermann dans *Magies de Verlaine*, Corti, 1967 ; rééd. Genève, Slatkine, 1981, p. 281-283.

14. Voir Evangelina Stead, « Gravures textuelles : un genre littéraire », *Romantisme*, n° 118 : *Images en texte*, 2002, p. 113-132.

15. *Ibid.*, p. 117.

Cet imaginaire avait pu se développer et être partagé par le public à partir du moment où s'étaient multipliés les textes de critique et de vulgarisation sur l'eau-forte<sup>16</sup>. Les critiques décrivaient plus ou moins objectivement la technique de gravure et ses styles, à partir de quoi les écrivains développaient des variations fantasmatiques brodées à partir de quelques termes et métaphores pittoresques. La « morsure » de l'acide devenait son « mordant » de même que sa « causticité » était à double entente ; la « pointe » du graveur pouvait se faire « assassine » comme un « stylet » ; la noirceur de l'encre était interprétée métaphoriquement, etc.<sup>17</sup>.

Puisque c'est ainsi au niveau de l'imaginaire culturel que s'impose l'idée d'un paradigme aquafortiste, c'est donc la prégnance sociale d'une mode de l'eau-forte qui peut informer sur les conditions de création et de réception des *Poèmes saturniens*. Or, les années 1860 virent une spectaculaire reviviscence de l'eau-forte en France. Une « Société des aqua-fortistes » fut créée et ses productions furent très remarquées par la critique d'art, donc également par le monde des lettres. Il s'ensuivit de nombreuses entreprises d'ouvrages illustrés, consacrant le sentiment d'une affinité entre poésie et eau-forte. Si les graveurs purent tirer reconnaissance et prestige de leur association avec des écrivains, sans compter le débouché commercial que représentait le livre illustré, les écrivains aussi tirèrent profit de cette vogue au moyen d'un affichage, textuel et paratextuel, « aquafortiste », dont Verlaine fut un pionnier.

Banville fit partie de ces médiateurs entre littérature et eau-forte en promouvant leur affinité non seulement par des recueils illustrés mais par des textes critiques. Il affirmait ainsi que « l'eau forte, moyen tout graphique, touche à la littérature bien plus qu'aux arts du dessin<sup>18</sup>. » Le geste de l'aquafortiste s'apparente à l'écriture parce que son outil est comparable à la plume plus qu'au burin. Et au-delà du dessin, Evanghelia Stead signale que le procédé suggérait d'autres analogies :

Certaines étapes du processus de graver (la pointe traçant avec agilité sur la plaque vernissée, la plaque attaquée par l'acide, le tirage de l'épreuve après encrage) peuvent rappeler l'écriture ou la typographie<sup>19</sup>.

16. Voir le précieux tableau chronologique mettant en parallèle ces textes avec les « gravures textuelles », *ibid.*, p. 129-132. Voir par exemple Maxime Lalanne, *Traité de la gravure à l'eau-forte*, Cadart et Luquet, 1866, notamment p. 7 et 11.

17. Evanghelia Stead, art. cit., p. 122-128.

18. « La Société des Aquafortistes », *L'Union des arts*, 1<sup>er</sup> octobre 1864 ; rééd. dans Théodore de Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, Champion, t. I, 2003, p. 377.

19. Evanghelia Stead, art. cit., p. 122.

Autant de ressemblances qui accréditaient l'idée d'une littérature aquafortiste. Cette métaphore était pour Banville le fondement rhétorique d'une valorisation de l'eau-forte, ce qui supposait que les ressemblances ne fussent pas de pure forme mais recouvrirent des valeurs communes. La première d'entre elles est sans doute la *distinction*, ainsi présentée par Baudelaire :

Décidément l'eau-forte devient à la mode. [...] Il y a évidemment dans ces faits un symptôme de valeur croissante. Mais nous ne voudrions pas affirmer toutefois que l'eau-forte soit destinée prochainement à une totale popularité. C'est un genre trop personnel, et conséquemment trop aristocratique, pour enchanter d'autres personnes que les hommes de lettres et les artistes, gens très amoureux de toute personnalité vive<sup>20</sup>.

Il ajouta plus tard, touchant du doigt l'essence de l'avant-garde : « Pensons-y : un peu d'impopularité, c'est consécration<sup>21</sup>. » De fait, l'eau-forte représentait une tendance moderne, obtenait un certain succès, et conservait pourtant une marginalité raisonnable, conforme aux modalités de la reconnaissance artistique. C'est bien ce sur quoi Verlaine pouvait spéculer pour mettre en valeur un aspect de sa poésie bien plus moderne que celui qu'y imprimait le modèle sculptural. En outre, tout en préservant le caractère précieux cher à l'école de l'Art pour l'Art, l'eau-forte pouvait arguer du geste graphique du graveur pour revendiquer la valeur de spontanéité :

Parmi les différentes expressions de l'art plastique, l'eau-forte est celle qui se rapproche le plus de l'expression littéraire et qui est le mieux faite pour trahir l'homme spontané<sup>22</sup>.

Ce qui permettait d'accorder cette valeur avec les exigences poétiques de Verlaine, c'est que Baudelaire faisait découler la dimension « aristocratique » de l'eau-forte de son caractère « personnel ». C'était une conciliation idéale de l'affichage de plasticité et d'une poésie de l'expression personnelle. Les termes désignant cette forme d'expression de la personnalité artistique étaient donnés par Gautier lorsqu'il séparait nettement la vogue « photographique », c'est-à-dire d'un réalisme vulgaire, de celle de l'eau-forte :

20. Baudelaire, « L'Eau-forte est à la mode », *Revue anecdotique*, avril 1862 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 735.

21. Baudelaire, « Peintres et aquafortistes », *Le Boulevard*, 14 septembre 1862 ; *ibid.*, p. 741.

22. « L'Eau-forte est à la mode », art. cit. ; *ibid.*, p. 736.

En ce temps où la photographie charme le vulgaire par la fidélité mécanique de ses reproductions, il devait se déclarer dans l'art une tendance au libre caprice et à la fantaisie pittoresque<sup>23</sup>.

Ces notions de caprice et de fantaisie faisaient reposer la création sur l'imagination et la personnalité de l'artiste, alimentant ainsi le discours sur la singularisation créatrice<sup>24</sup>. Enfin, Gautier explicitait aussi, sur le modèle de l'eau-forte, les valeurs esthétiques du « croquis » :

L'acide ronge les parties de métal mises à nu et creuse des tailles qui reproduisent exactement chaque trait dessiné par l'artiste. La morsure réussie, la planche est faite ; on peut la tirer, et l'on a l'idée même du maître, toute pétillante de vie et de spontanéité, sans l'intermédiaire d'aucune traduction. Chaque eau-forte est un dessin original ; que de motifs charmants, que d'intentions esquises, que de mouvements primesautiers a conservés cette rapide et facile gravure, qui sait immortaliser des croquis dont le papier ne garderait pas trace<sup>25</sup> !

On peut trouver dans ces phrases une justification du titre *Croquis parisien* dans la section *Eaux-fortes* en remarquant que ces catégories esthétiques ont en partage les valeurs de plasticité, de modernité, de préciosité et de spontanéité. La souplesse d'usage des références artistiques permettait en effet à Verlaine d'infléchir ses différentes inspirations esthétiques dans un sens personnel. Ainsi, un paradigme aquafortiste succédait certes, comme modèle poétique, aux paradigmes pictural et sculptural, mais sans les exclure : il s'y ajoutait comme une nouvelle expérience poétique.

### *Une poésie picturale pour en finir avec la psychologie*

La présence de la peinture est encore très forte dans les recueils de 1866 et 1869 et la critique y a bien vu un signe de continuité avec l'écriture « plastique » des romantiques. Mais dans les *Poèmes saturniens*, les deux poèmes jugés les plus picturaux par leurs lecteurs sont aussi ceux qui semblèrent les plus typiques de la mouvance parnassienne : *César Borgia, portrait en pied* et *La Mort de Philippe II*. Si ce dernier fait, certes, usage

23. Gautier, « Un mot sur l'eau-forte », préface à l'album de la Société des Aqua-fortistes : *Eaux-fortes modernes, originales et inédites*, 1<sup>er</sup> août 1863 ; rééd. dans *Tableaux à la plume*, Charpentier, 1880, p. 231.

24. Voir sur ce point Arnaud Bernadet, « L'Art, c'est bizarre... "Caprices" et "Eaux-fortes" chez Verlaine », *La Licorne*, n° 69, 2004, p. 243.

25. Gautier, « Un mot sur l'eau-forte », art. cit. ; rééd. cit., p. 232.

d'allusions picturales dans sa première partie<sup>26</sup>, il voit le figement pictural et la solennité basculer dans l'hallucination cauchemardesque et baudelairienne pour ses dernières strophes.

En revanche, *César Borgia* s'inscrit intégralement dans le modèle de la description de tableau<sup>27</sup>. Dans son titre même, la locution « en pied » n'a d'autre rôle que de souligner l'adhésion au genre du portrait pictural et non à celui du portrait littéraire. La différence essentielle entre les deux est que le portrait pictural ne peut donner qu'indirectement des indications morales ou psychologiques. Autrement dit, la partie du portrait traditionnellement appelée « éthopée » se voit entièrement subordonnée à la « prosopographie », c'est-à-dire à la description physique. C'est un défi paradoxal mais intéressant, pour un poète, que de borner ses moyens de portraitiste à la description physique. Cela peut également sembler un sacrifice appauvrissant injustement l'expression littéraire. Les critiques n'ont d'ailleurs pas manqué d'en faire le reproche aux poètes de la tendance « plastique ». Le chatoiement des apparences ne saurait supplanter totalement la profondeur morale des sujets sans que la poésie ne s'en trouve déclassée, voire discréditée.

Or, Verlaine n'avait pas choisi le personnage le moins propice aux questionnements moraux et psychologiques. La cruauté du tyran est bien connue et les commentaires nombreux sur sa perversité. Mais ici, nulle glose historique ou édifiante ; dans la description physique, les modalisations exprimant l'incertitude marquent bien qu'on ne peut que faire des conjectures, à partir d'infimes indices, sur l'intériorité du personnage<sup>28</sup>. Et le portrait s'achève par une fuite le long d'un ornement vestimentaire qui éloigne le lecteur des « projets formidables » pour le perdre dans la fioriture ornementale<sup>29</sup>. Verlaine rappelait ainsi que l'art pictural dans sa plus pure

26. Notamment « Ce halo singulier qu'on voit dans les peintures » et « Parmi le clair obscur transparent et profond » (*La Mort de Philippe II*).

27. *Ibid.*, p. 84. Pour l'attribution du tableau, nous renvoyons, après Steve Murphy, *op. cit.*, p. 228, à André Vial, *Verlaine et les siens*, Nizet, 1975, p. 40-41, et à Jacques-Henry Bornecque, *Les « Poèmes saturniens » de Paul Verlaine*, Nizet, 1952 ; rééd. augmentée, 1967, p. 239-240 et une reproduction du tableau en fin de volume.

28. Encore une fois, c'est l'imagination de l'artiste qui s'en trouve d'autant plus sollicitée, comme le voulait Baudelaire dans son *Salon* : voir « Le portrait », dans le *Salon de 1859* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II p. 655.

29. Le même type de clause se retrouve, pour la même raison d'évitement de la psychologie, dans *Le Pitre* (publié dans *Sonnets et eaux-fortes*, Lemerre, 1869, repris dans *Jadis et naguère*), *Œuvres poétiques complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 328 et dans *Tête de pipe* (à Odilon Redon), *Épigrammes*, *ibid.*, p. 873.

expression – du moins telle que l’entendait Lessing, par exemple – n’a pas vocation à raconter ni à dissenter, mais à décrire. Il mettait alors en évidence les ultimes conséquences du paradigme plastique pour la poésie, c’est-à-dire la nécessité de représenter les notions abstraites par l’allégorie, le symbole ou encore, et surtout, la suggestion, c’est-à-dire en leur donnant un aspect concret. De là le primat de la sensation qui semble présider à la poétique du premier Verlaine.

Celui-ci transportait en poésie, par le genre du portrait, l’un des problèmes que posent la peinture et la picturalité plutôt qu’une de leurs qualités. Sur cette base, le portrait poétique devait tâcher de développer la suggestion de l’âme et de la vie intérieure, non comme des évidences immédiatement accessibles mais comme des hypothèses fondées sur l’observation des traits physiques. Or, cette poétique du portrait apparaît dans le détour par une vraie-fausse transposition d’art parce que ce sont les arts plastiques qui ont procuré l’occasion de réfléchir à un problème qui se posait en littérature, et de manière particulièrement aiguë dans la poésie parnassienne.

C’est encore le rôle d’un détour réflexif qu’assume la peinture dans les *Fêtes galantes*. En effet, il n’y a guère à chercher de descriptions d’œuvres d’art précises dans ce recueil. Même si les conjectures à propos des sources picturales n’ont pas manqué, il semble que l’on doive conclure que Verlaine n’a pas cherché à transposer des tableaux<sup>30</sup>. Du moins une telle perspective de recherche n’éclaire-t-elle pas le projet poétique spécifique des *Fêtes galantes*. D’ailleurs, Verlaine n’avait-il pas renoncé facilement à la mention de Watteau dans *Clair de lune* dès qu’on lui avait fait remarquer que Watteau n’avait jamais peint de scène nocturne<sup>31</sup> ?

Ce qui fait le caractère « rococo », « Louis XV », « Pompadour » ou plus généralement « XVIII<sup>e</sup> siècle » de ce recueil tient autant à des emprunts littéraires qu’à des sources plastiques et participe du regain d’intérêt pour l’art de ce siècle entre les années 1830 et 1860. Alors que le romantisme avait éclipsé sans appel l’esthétique du siècle précédent, l’esprit fantaisiste s’était plu à y retrouver les qualités de ses défauts, c’est-à-dire de son extravagance,

30. Pour la question des sources, nous renvoyons aux travaux fondateurs de Jacques-Henry Bornecque, *Les « Poèmes saturniens » de Paul Verlaine, op. cit.*, et *Lumières sur les « Fêtes galantes » de Paul Verlaine*, Nizer, 1959, rééd. augmentée, 1969, et Georges Zayed, *op. cit.*, Jacques Robichez nous semble arbitrer de manière satisfaisante les débats sur les sources et les influences (*Œuvres poétiques*, Classiques Garnier, 1969, p. 66-74).

31. Voir l’article d’Anatole France, dans *Le Chasseur bibliographe*, février 1867 ; rééd. dans *Verlaine*, éd. Olivier Bivort, *op. cit.*, p. 35-37.

de son maniérisme et de sa frivolité<sup>32</sup>... Plus profondément, les connaisseurs qui se sont intéressés à l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme Charles Blanc ou Arsène Houssaye, ont compris l'intérêt de l'utopie des fêtes galantes, ces fêtes du début du XVIII<sup>e</sup> siècle dont les représentations, par Watteau, Lancret ou encore Pater, avaient fait un mythe d'harmonie, d'amour et d'insouciance<sup>33</sup>.

Il n'en demeure pas moins que le genre, ou le quasi genre, pictural de la fête galante était un genre mineur, du même ordre que la scène de genre, et n'offrait donc pas de « grand sujet ». Aussi Verlaine déclina-t-il un certain nombre de lieux communs attachés à ce genre mais sans en tirer un discours à proprement parler comme en auraient fourni les grands genres ou même les scènes de genre morales dans la manière de Greuze. Ce qui fascinait Verlaine dans ce siècle rococo était sa prédilection pour l'artifice : artifice du langage, des manières, de l'hypocrisie morale, enfin et surtout, artifice des costumes, des masques et du maquillage<sup>34</sup>. En somme, l'artifice prime le naturel et c'est précisément pour cela que la peinture est un thème central des deux premiers recueils et le médiateur de l'expression poétique : elle manifeste la part artificieuse de l'art et met en évidence que sa problématique est celle de la superficialité. C'est ce qui réunit des textes aussi différents que *César Borgia* et les *Fêtes galantes* : ils interrogent la possibilité d'exprimer quelque chose de substantiel par le moyen de ces jeux de surfaces miroitantes que sont la peinture, mais aussi la comédie, le costume et finalement la poésie.

On peut en effet se convaincre que la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement convoquée pour ses connotations de préciosité si l'on observe qu'elle voisine avec les arts populaires que sont la pantomime et la Commedia dell'Arte. Les « masques et bergamasques » et leurs complices cités dans le recueil sont autant de stéréotypes, de caractères identifiables à leurs simples attributs. On comprend dès lors que le point commun de la peinture, de la *Pantomime* et des futures *Romances* de Verlaine est d'être des arts « sans paroles ». C'est encore une raison de son goût pour les genres mineurs : contrairement à la peinture d'histoire et à l'allégorie, les paysages et les fêtes galantes sont peu bavards ; ils ne narrent guère et discutent encore moins. C'est plutôt leur mutisme qui interroge le spectateur. Cause de leur

32. Sur les valeurs de la fête galante, voir la préface d'Olivier Bivort, dans *Fêtes galantes*, précédé de *Les Amies* et suivi de *La Bonne Chanson*, Le Livre de poche, 2000, p. 12-15.

33. Arsène Houssaye, *Galerie de portraits : le dix-huitième siècle*, Charpentier, 1845 ; Charles Blanc, *Les Peintres des fêtes galantes*, Renouard, 1854.

34. Voir sur ce sujet l'article d'Arnaud Bernadet, « Esthétique de l'artifice : Paul Verlaine (1868-1874) », dans *Verlaine à la loupe* [actes du colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996], textes réunis par Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Champion, 2000, p. 307-329.

indignité dans la traditionnelle hiérarchie des genres, cette pauvreté textuelle, cette vacance discursive avait déjà été remarquée et chérie par nombre de romantiques, peintres et écrivains ; elle devint un fondement important de la petite musique verlainienne, c'est-à-dire d'une poésie qui n'allait pas tarder à revendiquer un modèle musical pour minimiser la fonction sémantique du langage.

Pourtant, si nombre de peintres, voire d'autres artistes, peuvent inspirer le paradigme d'un nouveau lyrisme, pourquoi l'image particulière de Watteau reste-t-elle si prégnante ? La fausse et trompeuse évidence d'une inspiration venant du peintre de Valenciennes ne s'explique pas par les sources, puisque Verlaine n'avait guère pu voir qu'un seul tableau de Watteau, *L'Embarquement pour Cythère*<sup>35</sup>. En fait, Watteau avait été l'occasion d'une réflexion assez neuve sur l'expression du sentiment. On lisait en effet ceci dans le livre le plus décisif, à l'époque, pour l'interprétation de son œuvre :

C'est Cythère ; mais c'est la Cythère de Watteau. C'est l'amour ; mais c'est l'amour poétique, l'amour qui songe et qui pense, l'amour moderne, avec ses aspirations et sa couronne de mélancolie.

Oui, au fond de cet Œuvre de Watteau, je ne sais quelle lente et vague harmonie murmure derrière les paroles rieuses ; je ne sais quelle tristesse musicale et doucement contagieuse est répandue dans ces fêtes galantes<sup>36</sup>.

Alors que les commentateurs se partageaient, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, entre tenants d'un Watteau heureux et idyllique et tenants d'un Watteau mélancolique et morbide<sup>37</sup>, les Goncourt conciliaient les deux aspects en affirmant que, sous des dehors euphoriques, la mélancolie est inscrite dans l'œuvre, même si elle ne se laisse analyser dans aucun signe objectif. Il faudrait donc voir dans ces tableaux ce qu'ils recèlent sous une forme invisible.

Du point de vue proprement poétique, mais par le détour de la picturalité, Verlaine ne visait donc pas une poésie essentiellement descriptive, telle qu'elle apparaissait parfois dans les descriptions d'art ; il exhibait une surface et faisait sentir à la fois que cette surface est l'indépassable de l'art et qu'elle est son mensonge. C'est ainsi que, dans le « paysage choisi » qui aurait

35. Avant l'ouverture de la salle La Caze, au Louvre, le 15 mars 1870, Watteau et nombre de tableaux du XVIII<sup>e</sup> siècle n'étaient guère connus du public que par la gravure.

36. Edmond et Jules de Goncourt, « La Philosophie de Watteau », *L'Artiste*, septembre 1856, p. 129, recueilli dans *L'Art du dix-huitième siècle*. I. *Watteau, Chardin, Boucher, La Tour, Charpentier*, 1860 ; rééd. 1881, p. 13-14.

37. Voir *Vies anciennes de Watteau*, textes réunis et présentés par Pierre Rosenberg, Hermann, 1984 et Donald Posner, « Watteau mélancolique : la formation d'un mythe », *Bulletin de la société de l'Histoire de l'art français*, année 1973, 1974, p. 345-361.

pu révéler l'« âme » de *Clair de lune*, les masques « quasi / Tristes sous leurs déguisements » « n'ont pas l'air de croire à leur bonheur ». Si Watteau a retenu l'attention de Verlaine, c'est moins par les images qu'il avait créées que par le commentaire qu'il avait suscité sur l'ambiguïté psychologique et l'incertitude inhérente à l'interprétation des signes. Watteau montrait que l'interprétation de la psyché est fondamentalement aporétique et que la psychologie de l'art, et peut-être la psychologie en général, sont impuissantes.

C'est en fait la topique romantique du sujet, organisée entre une intériorité secrète et un épanchement dans l'extériorité, qui est remise en question. Les *Fêtes galantes* multiplient les indices d'un retournement des traits habituels de l'intériorité en des signes extérieurs. Dans le mouvement de cette extériorisation, l'âme du sujet lyrique a perdu non seulement son mystère mais même l'évidence d'une intériorité au-delà des signes qui l'expriment.

Ce recueil donnait donc tout son développement à une réflexion déjà présente dans les *Poèmes saturniens*, notamment dans *Jésuitisme* et dans les quatre dernières strophes de *Nuit du Walpurgis classique*, et qui allait occuper Verlaine jusque dans ses dernières œuvres. C'est la question de l'inauthenticité, de la duplicité du sujet et du problème qu'elles posent à l'expression lyrique. Car comment penser, après le romantisme, que la poésie lyrique n'est pas fondée sur l'identité d'une origine subjective, psychologique et morale, mais représente plutôt la recherche de l'image d'un homme, fatalement fugace et labile, voire trompeuse ? Verlaine avait dépassé l'alternative entre romantisme et Parnasse, entre expression personnelle et impersonnalité. En même temps que quelques autres poètes, il déplaçait le débat et lançait les recherches poétiques sur une autre voie, pour laquelle l'étape de la picturalité ne se réduisait pas à une affectation de pittoresque.

C'est en effet parce que la peinture n'existe jamais indépendamment de son commentaire que la picturalité est toujours une question d'interprétation des œuvres. Verlaine était éminemment conscient de cette relation herméneutique aux œuvres. Ainsi, dans *Nuit du Walpurgis classique*, l'expression « un Watteau rêvé par Raffet », ne peut se comprendre que si l'on déchiffre l'équation sophistiquée de ce filtrage artistique.

Raffet était l'artiste de renom qui avait popularisé le mythe de l'épopée napoléonienne par des lithographies très largement diffusées. À un lecteur contemporain, son nom évoquait tout d'abord *La Revue nocturne*, la plus célèbre lithographie de l'artiste : ce sont des effets de lumière trouant l'obscurité qui permettent de discerner les soldats passés en revue par l'empereur et confèrent à la scène un aspect fantastique, les personnages pouvant sembler

des spectres. Cette dramatisation de la scène historique, jusqu'au fantastique, pouvait bien motiver le rapprochement proposé par Verlaine. Watteau s'en trouve romantisé et acclimaté dans un contexte esthétique plus moderne. Verlaine fait du neuf avec de l'ancien et assume, en le thématissant, le procédé de filtrage et de manipulation des œuvres. En l'occurrence, en passant au filtre de la lithographie, Watteau perd de sa préciosité et de sa psychologie mais acquiert la dimension d'un mythe populaire et l'aspect d'une imagerie pittoresque un peu *kitsch*. Cette manipulation est emblématique d'un *usage* personnel des arts et non d'une simple transposition.

Cet usage des références artistiques se prolonge encore dans les *Romances sans paroles*, sous les espèces de la « vieille estampe », de la « simple fresque » ou encore de l'aquarelle, chacune véhiculant des valeurs spécifiques. Mais déjà le paradigme artistique tend à s'effacer devant celui de l'imagerie : le visuel et la sensation restent primordiaux, mais la valeur esthétique change en s'émancipant des modèles artistiques. Surtout, les arts mimétiques ne sont plus des modèles aussi déterminants que la musique qui allait définir, pour toute une génération de poètes et avec diverses interprétations, le paradigme poétique.



OLIVIER BIVORT

## Le « goût Watteau » des *Fêtes galantes*

- Il me faudrait deux dessus de porte, à deux cent cinquante la pièce, genre Boucher, est-ce convenu ?
- Soit, dit l'artiste, devenu rouge.
- Bon ! Et n'oubliez pas ma femme !

(Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, I, IV)

Les *Fêtes galantes* sont le seul recueil de Verlaine qui s'inscrive dans un cadre historique contraignant et qui, en conséquence, développe une poétique de genre. Les titres, les personnages et les situations évoquent au premier abord un XVIII<sup>e</sup> siècle imprécis, présenté à travers un prisme particulier, celui de la peinture. Il semble difficile de faire l'impasse sur Watteau, retenu par la tradition comme le peintre des fêtes galantes par excellence : le titre du recueil renvoie au titre du peintre, comme un inévitable écho. *Fêtes galantes* a d'abord été le titre d'un seul poème, où le nom de Watteau était cité<sup>1</sup>. Le pluriel n'indiquait pas une suite de scènes comme il semble le faire aujourd'hui, dans un recueil où chacun des poèmes apparaît comme un tableau de la fête ou comme une variation d'un genre donné ; il dénotait un climat, peut-être un style. Ce n'est qu'à l'occasion de la prépublication de plusieurs poèmes du futur recueil dans *L'Artiste* que la configuration définitive s'est précisée : comme l'avait fait Baudelaire dans la *Revue des deux mondes* (*Les Fleurs du mal*) puis dans *Le Parnasse contemporain* (*Nouvelles Fleurs du mal*), Verlaine publia d'abord un ensemble de six poèmes numérotés et titrés sous l'appellation globale de *Fêtes galantes*, puis un second ensemble, toujours de six poèmes numérotés et titrés, sous celle de *Nouvelles Fêtes galantes*. Clair

1. *Fêtes galantes*, dans *La Gazette rimée*, n° 1, 20 février 1867, devenu par la suite *Clair de lune*. Le second poème de cette livraison, *Trumeau* (devenu *Mandoline* dans le recueil), n'est donc pas présenté comme *une* fête galante.

*de lune* ouvrait désormais la série<sup>2</sup>. En revanche, il n'était plus fait mention de « fêtes galantes » dans la troisième et dernière livraison de *L'Artiste* qui contenait des poèmes destinés au recueil : *Cortège* et *L'Amour par terre* ouvraient la section « Poésie » de la revue, sans autre indication<sup>3</sup>.

Il n'est pas indispensable d'évoquer l'intérêt de *L'Artiste* envers la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle pour justifier la publication des *Fêtes galantes* dans ses colonnes<sup>4</sup>. Certes, Arsène Houssaye, le directeur, était à l'origine du regain d'intérêt pour Watteau en France depuis les années 1840<sup>5</sup> et c'est dans *L'Artiste* que parurent les premiers articles importants sur le peintre de Valenciennes<sup>6</sup>. Verlaine avait d'abord choisi *La Gazette rimée*, publiée par Alphonse Lemerre, son propre éditeur, et la petite revue à couverture bleue qui devait s'éteindre avec le n° 5 du 20 juin 1867, attentive à l'actualité et volontiers satirique, ne cultivait aucun intérêt particulier pour l'art. Il avait ensuite profité de l'occasion que lui offrait *L'Artiste* de se manifester : dans la livraison du 1<sup>er</sup> mai 1867, un critique anonyme avait brièvement rendu compte des *Poèmes saturniens*, en citant *Nevermore*<sup>7</sup>. En réalité, Verlaine ne faisait que continuer sa collaboration à la *Revue du XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigée par le même Arsène Houssaye et englobée dans *L'Artiste* à partir du 1<sup>er</sup> avril 1867 ; Catulle Mendès lui servait d'intermédiaire, comme l'année précédente, lorsqu'il avait donné à la revue deux pièces des futurs *Poèmes saturniens*<sup>8</sup>.

Ces titres et surtitres, partagés entre poème, section et recueil ont une origine historique précise : dans l'histoire des mœurs des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles,

2. *Fêtes galantes* (I : *Clair de lune* ; II : *L'Allée* ; III : *Sur l'herbe* ; IV : *Mandoline* ; V : *Pantomime* ; VI : *Le Faune*), *L'Artiste*, 1<sup>er</sup> janvier 1868 ; *Nouvelles Fêtes galantes* (I : *À la promenade* ; II : *Dans la grotte* ; III : *Les Ingénus* ; IV : *À Clymène* ; V : *En sourdine* ; VI : *Colloque sentimental*), *L'Artiste*, 1<sup>er</sup> juillet 1868.

3. *L'Artiste*, 1<sup>er</sup> mars 1869. C'est d'autant plus curieux que la plaquette avait été achevée d'imprimer le 20 février. Les retards de la publication en revue peuvent expliquer la différence entre les dates mais l'absence de surtitre surprend.

4. Verlaine, *Œuvres poétiques*, textes établis avec chronologie, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie par Jacques Robichez, Classiques Garnier, 1969 ; rééd. 1995, p. 66-68.

5. Voir sa *Galerie de portraits : le dix-huitième siècle. Les poètes et les philosophes. La cour et le théâtre. La peinture*, Charpentier, 1845.

6. Entre autres ceux de Léon Gozlan (« Antoine Watteau », 1839), d'Arsène Houssaye (« La peinture au dix-huitième siècle », 1844) et de Jules et Edmond de Goncourt (« La philosophie de Watteau », 1856).

7. Anonyme, « Septuor de poètes », *L'Artiste*, 1<sup>er</sup> mai 1867, p. 280-282.

8. Voir la lettre de Mendès à Arsène Houssaye de septembre 1866 et celle de Verlaine à Henry Houssaye du 22 [avril, mai ?] 1868 ; *Correspondance générale*, édition établie et annotée par Michael Pakenham, Fayard, t. I, 2005, p. 96 et 131. Verlaine envoie à son correspondant « la suite » des vers parus dans *L'Artiste* en janvier, à savoir les *Nouvelles Fêtes galantes*.

les « fêtes galantes » sont un divertissement aristocratique ou mondain pratiqué en extérieur, associant à la promenade des jeux, de la musique, parfois du théâtre ou des ballets<sup>9</sup> ; pour l'histoire de l'art, c'est un genre pictural pratiqué au XVIII<sup>e</sup> siècle et qui représente ce type de réjouissances. De nombreux artistes s'illustrèrent dans le domaine des fêtes champêtres et des scènes galantes, mais c'est à Watteau que l'histoire de la peinture a reconnu la primeur du genre. Malgré cette consécration, celui-ci ne reçut jamais le titre officiel de « peintre de fêtes galantes » qu'on lui attribue en général, contrairement à Pater et à d'autres artistes après lui. En outre, aucun tableau du peintre ne s'intitulait « fête galante », hormis son morceau de réception à l'Académie royale de peinture, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, qu'une main anonyme rebaptisa sous ce nom en 1717. Ce n'est qu'après la mort de Watteau que se diffusa l'habitude de lui attribuer la mention de « peintre de fêtes galantes » ; le XIX<sup>e</sup> siècle ne demeura pas en reste et la formule, apocryphe dans son cas, fit fortune<sup>10</sup>.

À la sortie de la plaquette de Verlaine, en 1869, la réputation de Watteau est telle que le parallèle entre le peintre et le poète semble aller de soi, même si tous les critiques n'associent pas les *Fêtes galantes* de Verlaine à celles de Watteau, quoique le ton et le cadre « dix-huitième siècle » du recueil ne leur échappent pas. Cette distinction a son importance. Eugène Vermersch, qui connaissait Verlaine, parle de « poésies-XVIII<sup>e</sup> siècle » comme d'un genre dans lequel le poète surpasse ses prédécesseurs : « C'est une galerie où vit, respire, aime, chante et pleure toute cette époque charmante dont l'histoire ne peut s'écrire que sur des éventails parfumés et fleuris<sup>11</sup> » ; et Francis Magnard, le tout-puissant critique du *Figaro*, souligne que, dans ses *Fêtes galantes*, Verlaine « se contente d'être contourné, incrusté et tourmenté comme un meuble de Boule, bariolé comme un oiseau des îles, remuant comme un pantomime<sup>12</sup> ». Mais le plus souvent le titre de l'œuvre ramène spontanément au nom du peintre, parfois comme un automatisme : ainsi ce critique anonyme qui, incapable d'orthographier correctement le nom de Watteau, semble ne connaître son œuvre que de façon indirecte : « Qu'on

9. Voir François Moureau, « La fête galante ou les retraites libertines », dans *Watteau et la fête galante* [catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Valenciennes (5 mars-14 juin 2004), Réunion des Musées nationaux, 2004, p. 69-79.

10. Voir Martin Eidelberg, « Watteau, peintre de fêtes galantes », *ibid.*, p. 17-27. La formule fut consacrée en grande partie par le titre d'un petit livre de Charles Blanc, *Les Peintres de fêtes galantes. Watteau, Lancret, Pater, Boucher*, Renouard, 1854.

11. *Paris-Caprice*, 20 mars 1869 ; rééd. dans *Verlaine*, PUPS, coll. Mémoire de la critique, 1997, p. 45.

12. *Le Figaro*, 25 mars 1869 ; rééd. *ibid.*, p. 49.

s' imagine du Watteau écrit, et du meilleur, quelquefois avec l'exagération de cette pointe mélancolique qu'a si bien expliqué Michelet chez le peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup> ». Suite à une recension de Banville, – lui-même auteur de nombreuses « poésies-XVIII<sup>e</sup> siècle » et bon connaisseur de la peinture galante, – qui évoque, à propos de Verlaine, « le monde idéal et enchanté du divin maître des comédies amoureuses, du grand et sublime Watteau<sup>14</sup> », les critiques parlèrent de « petits morceaux, parfaits de ton et de forme [rendant] la sensation juste que donnent les tableaux de Lancret et de Watteau<sup>15</sup> », de « petits tableaux, genre Watteau<sup>16</sup> », d'une « suite de tableautins de Watteau<sup>17</sup> », d'un « titre [qui] ne ment pas<sup>18</sup> », etc. Il faut cependant faire la part des choses entre ces parallèles, entre les automatismes et les similitudes, entre le goût et la manière. C'est que, au-delà de la peinture de Watteau, – et Vermersch l'avait souligné, – il existe en France, au XIX<sup>e</sup> siècle, un style « dix-huitième siècle » en poésie. Emmanuel des Essarts, poète à ses heures, normalien et futur professeur à la Faculté des Lettres, avait publié en province une première version de son compte rendu des *Fêtes galantes*, dans laquelle il écrivait :

Aujourd'hui donc, Verleine [*sic*], comme un lion qui s'essaierait les ongles, en jouant avec des carlins et des sapajous, nous donne une ravissante bagatelle, une série d'exquises frivolités, une suite de tableautins de Watteau, traduits en rythmes agiles et en rimes câlines et fantasques, en un mot des *Fêtes galantes*. Houssaye, Coran, Banville, de Bellon [*sic*, pour de Belloy], tous les maîtres ciseleurs avaient plus ou moins affecté le style de Watteau ; mais je ne crois pas qu'il y ait eu d'interprète plus puissant que Paul Verleine. Nul n'a mieux rendu, avec plus de charme et de vérité gracieuse, ce que l'on pourrait appeler le *Carnaval mélancolique* de Watteau<sup>19</sup>.

13. *La Chronique*, 11 mars 1869 ; *Correspondance générale*, éd. cit., p. 968.

14. *Le National*, 19 avril 1869 ; rééd. dans *Verlaine*, éd. cit., p. 51.

15. Philippe Dauriac, *Le Monde illustré*, 26 juin 1869 ; rééd. *ibid.*, p. 53.

16. Edmond Lepelletier, *Le Nain jaune*, 5 août 1869 ; rééd. *ibid.*, p. 55. Lepelletier, grand ami de Verlaine, est beaucoup moins catégorique ici que dans son livre écrit quelque trente ans plus tard. L'expression générique « genre Watteau » ne se réfère pas au peintre, mais à une manière.

17. Emmanuel des Essarts, *Revue populaire de Paris*, septembre 1869 ; *Correspondance générale*, éd. cit., p. 973.

18. Amédée de Ponthieu, *Revue populaire de Paris*, avril 1870 : « Cela s'appelle les *Fêtes galantes*, tout comme un tableau de Watteau, et, en vérité, ce titre ne ment pas » (*ibid.*, p. 973).

19. Emmanuel des Essarts, *Le Progrès* (Bordeaux), 15 juin 1869 (*ibid.*, p. 975, mais la date [1870] est erronée). Les lignes supprimées en septembre commencent par « Houssaye, Coran », etc. Charles Coran (1814-1883) est l'auteur de *Rimes galantes* (1847) et *Dernières Élégances* (1869) ; Théodore de Banville avait publié *Les Cariatides* en 1842 ; Auguste de Belloy (1815-1871), auteur dramatique, a donné *Le Chevalier d'Al* (1854) et *Légendes fleuries* (1855).

Emmanuel des Essarts plaçait l'œuvre de Verlaine dans un courant associant la peinture de Watteau à la poésie de « maîtres ciseleurs » qui s'en sont inspirés depuis l'époque romantique. La critique verlainienne a de longue date approfondi cette filiation<sup>20</sup>, accumulant des intertextes divers sans toujours se soucier de faire la part des choses entre ce que Vermersch appelait la « poésie-XVIII<sup>e</sup> siècle » et ce que des Essarts qualifiait de « style de Watteau », tout texte présentant des traits propres au siècle précédent n'étant pas forcément une « fête galante » par anticipation. Mais il n'y a pas lieu ici de discuter la pertinence des sources. En revanche, il est légitime de s'interroger sur la connaissance que Verlaine pouvait avoir de l'œuvre de Watteau, lui qui représentait aux yeux de la critique, en 1869, le dernier avatar d'un genre.

Verlaine avait-il vu les œuvres de Watteau et celles de ses élèves et, en particulier, leurs scènes galantes ? Dès 1907, Edmond Lepelletier indiquait les éléments qui, selon lui, avaient pu engager Verlaine dans la voie des *Fêtes galantes*. Ils sont de deux ordres, – direct et indirect, – et n'ont pas beaucoup changé depuis. Verlaine aurait admiré les œuvres de l'école française du XVIII<sup>e</sup> siècle au Louvre, à l'ouverture de la salle La Caze, où étaient exposées pour la première fois neuf toiles de Watteau ; il aurait eu d'autre part une connaissance livresque du monde des fêtes galantes, notamment par l'entremise des Goncourt, dont les nombreuses études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle l'auraient inspiré, et par celle de Hugo, dont *La Fête chez Thérèse*, un poème des *Contemplations* qu'il admirait et qu'il connaissait par cœur, lui aurait servi de modèle<sup>21</sup>. Ainsi, selon Lepelletier, les *Fêtes galantes* participeraient-elles à la fois d'une source picturale de première et de seconde main et d'une source littéraire.

On peut douter à plus d'un titre que Verlaine ait vu beaucoup de tableaux de Watteau avant la publication des *Fêtes galantes*. On connaît l'anecdote suivant laquelle Anatole France conseilla au poète de changer un vers de *Clair de lune* où était évoqué le « calme clair de lune de Watteau », signalant à son jeune confrère que les clairs de lune n'étaient pas dans la manière de ce peintre « ensoleillé »<sup>22</sup>. Ce n'est pas étonnant : jusqu'en 1870, les musées parisiens ne

20. Voir entre autres les travaux de Georges Zayed (*La Formation littéraire de Verlaine*, Nizet, 1962, nouvelle éd., 1970 et « La tradition des *Fêtes galantes* et le lyrisme verlainien », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 43, mai 1991, p. 281-299), de Jacques-Henry Bornecque (*Lumières sur les « Fêtes galantes » de Paul Verlaine*, Nizet, 1959, éd. augmentée, 1969) et de Jacques Robichez (Verlaine, *Œuvres poétiques*, éd. cit.).

21. Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine. Sa vie, son œuvre*, Mercure de France, 1907 ; rééd. 1923, p. 161-162.

22. Anatole Thibault [Anatole France], *Le Chasseur bibliographe*, mars 1867, cité par Jacques-Henry Bornecque dans *Lumières sur les « Fêtes galantes »*, op. cit., p. 151.

se disputaient pas l'honneur d'exposer des Watteau. Le Louvre ne possédait que *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, morceau de choix il est vrai. En revanche, comme l'avait déjà souligné Pierre Martino, la salle La Caze n'ouvrit ses portes au public que le 15 mars 1870, soit plus d'un an après l'impression du volume de Verlaine<sup>23</sup>. La seule occasion où le public parisien ait pu voir des œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle remonte à 1860 : du 10 juillet au 25 décembre 1860, une exposition organisée au Boulevard des Italiens à l'initiative de Philippe Burty réunissait des « Tableaux et dessins de l'école française, principalement du XVIII<sup>e</sup> siècle, tirés de collections d'amateurs ». Dix-huit peintures et cinq dessins de Watteau, vingt-deux peintures et huit dessins de Boucher, trente et une peintures et treize dessins de Fragonard, des Chardin, des Greuze, des Pater avaient attiré les amateurs : « le succès critique et public de l'exposition fut considérable. Il assura le triomphe définitif de l'école française du XVIII<sup>e</sup> siècle et, au-delà, la reconnaissance irréversible d'une véritable "école française ancienne" de peinture<sup>24</sup> ». Verlaine avait seize ans à l'époque et suivait des cours de dessin<sup>25</sup>. Est-ce à dire qu'il fréquentait les expositions, et qu'il visita celle-ci en particulier ? Nul ne le sait. Ses premiers poèmes écrits dans le ton des *Fêtes galantes* (*La Chanson des Ingénues* et *Nuit du Walpurgis classique*, dans les *Poèmes saturniens*) sont postérieurs de quelques années : *Nuit du Walpurgis classique*, où paraît le nom de Watteau (lié à ceux de Raffet et de Le Nôtre, sans grande préoccupation chronologique !), a été publié dans la *Revue du XIX<sup>e</sup> siècle* en août 1866. Verlaine aurait-il attendu six ans pour que ce souvenir se concrétise dans sa poésie ? À défaut de voir des toiles, il a pu feuilleter un album de gravures. Mis à part le *Gilles*, souvent reproduit après l'exposition de 1860, on peut douter que Verlaine eût accès aux quatre volumes in-folio publiés par Jean de Jullienne en 1728 et 1736 qui réunissaient l'œuvre gravé de Watteau. Jacques-Henry Bornecque a bien retrouvé un recueil de gravures d'après Watteau publié en 1850 et dont il

23. Pierre Martino, *Verlaine*, Boivin, 1924, p. 64. Certaines erreurs sont tenaces. La chronologie donnée par Jacques Borel dans les *Œuvres poétiques complètes* indique toujours aujourd'hui : « 1867. – Ouverture, au Louvre, de la salle Lacaze [sic], où Verlaine et Lepelletier vont voir à plusieurs reprises les tableaux du XVIII<sup>e</sup> siècle qui y sont exposés (Watteau, Fragonard, Lancret, Chardin, Boucher...) » (Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962 ; rééd. 1977, p. XVIII-XIX). Voir *La Collection La Caze. Chefs-d'œuvre des peintures des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de Guillaume Faroult avec la collaboration de Sophie Eloy, Musée du Louvre – Hazan, coll. Histoire des collections du Musée du Louvre, 2007.

24. Guillaume Faroult, « L'exposition de tableaux et dessins de l'école française ancienne de 1860 », dans *La Collection La Caze, op. cit.*, p. 124.

25. Lettre à Eugène Poncelet du 29 janvier 1861 ; *Correspondance générale*, éd. cit., p. 58.

donne quelques reproductions, mais elles sont peu convaincantes au regard de l'œuvre<sup>26</sup>. C'est qu'on serait bien en peine de rapprocher tel tableau de tel texte du poète, et ce n'est pas seulement l'œuvre de Watteau qui est cause<sup>27</sup>. Comme l'écrit Jean Gaudon,

les poèmes des *Fêtes galantes* ne sont pas, à proprement parler, des « transpositions d'art », genre éphémère qui résout des difficultés spécifiques en appliquant des lois précises, la première étant de se donner explicitement pour ce qu'elle est, même si le tableau auquel elle feint de se référer n'existe que dans l'imagination du poète<sup>28</sup>.

Il n'y a, dans les *Fêtes galantes*, ni descriptions de tableaux, ni transpositions d'art, ni même discours pictural : le rapport à la peinture galante du XVIII<sup>e</sup> siècle se réduit au titre de l'œuvre, – et à une variante (éliminée) du poème liminaire<sup>29</sup>. La formule « fête galante », aussi prégnante et significative soit-elle dans le contexte où elle est utilisée, apparaît ainsi comme un leurre destiné à fourvoyer le lecteur, trompé dans son « horizon d'attente »<sup>30</sup>. Lors d'une conférence donnée au Cercle artistique d'Anvers le 1<sup>er</sup> mars 1893, Verlaine parla des *Fêtes galantes* et de ses vers « costumés en personnages de la comédie italienne et de féeries à la Watteau<sup>31</sup> ». Des « féeries à la Watteau » ne sont pas des féeries de Watteau, ni des tableaux *inspirés par* Watteau : le « dix-huitième siècle » des *Fêtes galantes* est peut-être ailleurs que dans la peinture de genre et que dans celle de Watteau en particulier.

La plupart des commentateurs ont suivi Lepelletier lorsqu'il évoque le monde des Goncourt comme inspiration possible des *Fêtes galantes*<sup>32</sup> :

26. Jacques-Henry Bornecque, *Lumières sur les « Fêtes galantes »*, op. cit. Il s'agit des *Pièces choisies composées par A. Watteau et gravées par W. Marks*, s. l., 1850.

27. « Plus on avance dans l'étude des *Fêtes galantes*, écrit Antoine Adam, plus on comprend qu'il est impossible de les ramener à une interprétation de Watteau » ; mais le critique propose aussitôt d'autres sources picturales, tout aussi sujettes à caution : Fragonard et Greuze, entre autres (*Verlaine, l'homme et l'œuvre*, Hatier-Boivin, coll. Connaissance des lettres, 1953, p. 86).

28. Paul Verlaine, *Fêtes galantes*, chronologie, préface, notes et archives de l'œuvre par Jean Gaudon, Garnier-Flammarion, coll. GF, 1976, p. 16.

29. Le poème intitulé *Cythère*, souvent rapproché du chef-d'œuvre de Watteau, n'est en rien un « tableau » et n'offre aucun point de contact avec la toile qu'il serait censé illustrer.

30. « Même s'il n'y a guère de réalité objective derrière les proclamations de picturalité, c'est-à-dire aucune transformation de l'objet pictural en objet scriptural, il y a manifestement un très efficace effet de programmation de la lecture », écrit Nicolas Wanlin (« Verlaine au miroir de l'art », *Europe*, n° 936, avril 2007, p. 226).

31. *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borrel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 904.

32. Lepelletier, *Paul Verlaine. Sa vie, son œuvre*, op. cit., p. 161.

« Comme on l'a depuis longtemps remarqué », écrit Jacques Robichez, « la seule œuvre historique et critique dont nous soyons à peu près sûrs qu'elle ait influencé Verlaine est celle des Goncourt »<sup>33</sup>. On doit entre autres aux frères Goncourt un article important sur Watteau, publié dans *L'Artiste* en 1856 et repris à quelques détails près en 1857, 1860 et 1873, et qui aurait donné à Verlaine des idées, des sujets et même des phrases<sup>34</sup>. Sans nier l'intérêt de ce texte dans la genèse des *Fêtes galantes*<sup>35</sup>, il me semble que le Watteau des Goncourt soit peu en rapport avec les intentions de Verlaine. On a pu soutenir que le côté mélancolique que les Goncourt et la plupart des critiques de leur temps ont prêté aux sujets de Watteau était dans le ton des *Fêtes galantes*. On sait aujourd'hui que cette interprétation de l'œuvre de Watteau est le fruit d'une lecture faussée par le temps<sup>36</sup> ; elle est néanmoins la manifestation d'une sensibilité propre au XIX<sup>e</sup> siècle, même si elle reflète parfois plus les états d'âmes des critiques que ceux de l'œuvre qu'ils commentent. Quoi qu'il en soit, le charme de la mélancolie évoqué par les Goncourt ne me semble pas opérer dans les poèmes des *Fêtes galantes* de la même manière qu'il se dégagerait des toiles de Watteau, où il naît le plus souvent d'une sensation de regret due à la fugacité du temps. Les *Fêtes galantes* sont loin d'être un recueil splénétique et si mélancolie il y a, c'est une mélancolie qui se mue en appréhension et en angoisse. Verlaine voyait juste quand il qualifiait ses poèmes de « non fades, avec un point de mélancolie quelque peu féroce<sup>37</sup> », traversés par « quelques tons savoureux d'aigreur veloutée et de câline méchanceté<sup>38</sup> » : l'incommunicabilité et la cruauté, sentiments étrangers à Watteau et au Watteau des Goncourt, ne sont pas, chez lui, des conséquences de la tristesse ou de la langueur.

Verlaine a-t-il trouvé son titre dans l'article des Goncourt ? Pas forcément. L'expression « fêtes galantes » y figure mais Martin Eidelberg souligne que cette mention « n'appara[ît] pas de manière retentissante là où on s'attendrait le plus à la trouver, c'est-à-dire dans les textes d'Edmond et de Jules de

33. Verlaine, *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 71.

34. Jules et Edmond de Goncourt, « La philosophie de Watteau », *L'Artiste*, 7 septembre 1856, repris dans *Portraits intimes du dix-huitième siècle*, 1<sup>re</sup> série, Dentu, 1857, dans *L'Art du dix-huitième siècle*, 1 : Watteau, Dentu, 1860 et dans *L'Art du dix-huitième siècle*, Rapilly, 2<sup>e</sup> éd., 1873.

35. « Le jeu des longs doigts sur le manche des éventails, et les indiscretions des hauts talons dépassant les jupes », décrits par les Goncourt, ont pu en effet influencer Verlaine.

36. Voir Donald Posner, « Watteau mélancolique : la formation d'un mythe », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, année 1973, 1974, p. 345-361.

37. *Les Hommes d'aujourd'hui* [1885] ; *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., p. 766.

38. Conférence à Anvers du 1<sup>er</sup> mars 1893, *ibid.*, p. 904.

Goncourt<sup>39</sup> : une occurrence dans l'article sur Watteau de 1856, une dans le *Journal* en 1863 à propos d'une gravure d'après Lancret, aucune dans le Catalogue raisonné de l'œuvre de Watteau publié par Edmond en 1875.

Les Goncourt sont loin d'être les premiers défenseurs de la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Depuis 1830, il existe une esthétique des fêtes galantes qui ressortit plus à l'histoire des mœurs et à la sensibilité du XIX<sup>e</sup> siècle qu'à l'histoire de la peinture. Je veux parler de ce que, après tant d'autres, Victor Hugo a pu appeler « le goût Watteau<sup>40</sup> ». Le renouveau du goût rococo dans la France romantique a été étudié tant du point de vue de ses retombées artistiques que littéraires et il ne saurait être question de parcourir ici les étapes de cette reconnaissance<sup>41</sup>. Dans les années 1830, des peintres et des poètes se sont tournés vers le XVIII<sup>e</sup> siècle, exprimant leur nostalgie pour une société attachée à la recherche du bonheur et du plaisir et qui ne se préoccupait ni du progrès, ni trop de la morale, ni, surtout, de l'utilité de l'art. Le Petit Cénacle autour de Petrus Borel, la Bohème de l'impasse du Doyenné autour de Gautier, Nerval et Houssaye cultivaient un intérêt certain pour cette époque, dans un esprit de dilettantisme contre la vulgarisation du goût néo-classique. Ainsi les descriptions de l'appartement du Doyenné font-elles foi d'une prédilection pour la décoration Pompadour<sup>42</sup> : les glaces à trumeaux et les boiseries avaient été ornées par la compagnie et Gautier qui, « en ce temps-là, hésitait entre le pinceau et la plume », avait peint « dans un dessus de glace un déjeuner sur l'herbe, imitation d'un Watteau ou d'un Lancret quelconque<sup>43</sup> » ; on pouvait voir aussi un panneau représentant « un sujet galant de Wattier », que Gérard appelle « le *Watteau* de Wattier<sup>44</sup> » et deux trumeaux de Rogier, « où la Cydalise, en costume Régence, en robe de taffetas feuille morte, [...] sourit, de ses yeux chinois, en respirant une rose, en face du portrait en pied de Théophile [Gautier],

39. Martin Eidelberg, « Watteau, peintre de fêtes galantes », art. cit., p. 24.

40. *Les Misérables*, éd. Guy et Annette Rosa, Laffont, 2001, p. 696.

41. Entre autres par Seymour O. Simches, *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1964 et par Carol Duncan, *The Pursuit of Pleasure. The Rococo Revival in French Romantic Art*, New York, Garland, 1976.

42. Nerval, « La Bohème galante », *L'Artiste*, 1<sup>er</sup> juillet 1852, repris en partie dans *Petits Châteaux de Bohème*, Eugène Didier, 1853 ; Théophile Gautier, *L'Art moderne*, Michel Lévy, 1856.

43. Théophile Gautier, *L'Art moderne*, op. cit., p. 98.

44. *La Bohème galante, Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Claude Pichois et de Jean Guillaume, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1993, p. 237. Ce n'est pas seulement un jeu de mots : le peintre Charles-Émile Wattier (1808-1868) fut à l'origine du renouveau de la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle.

vêtu à l'espagnole<sup>45</sup> ». Les ornements Régence vont peu à peu entrer dans le monde de la littérature, où ils apparaissent d'abord comme des reliques du siècle précédent, témoignant d'un art précieux et raffiné<sup>46</sup>. Ils sont encore, dans les belles années du romantisme, l'expression d'une sympathie et d'une admiration pour les artistes qui les ont créés : ainsi la description d'une salle à manger caractéristique de l'époque Louis XV est-elle l'occasion pour Pétrus Borel de faire l'éloge de l'école française et de ses fêtes galantes :

Les grands panneaux des lambris étaient couverts de peintures de nature morte digne de Venninx, mais d'une main inconnue ; et les impostes de pastorales d'opéra, de fêtes galantes, de bergères-camargo de l'immortel et délicieux Watteau. Les compositions en étaient gracieuses et délicates, le coloris suave et cristallin, suivant l'usage de ce grand maître que la France ignare et ingrate doit réhabiliter et revendiquer comme une de ses plus belles gloires. Gloire donc à Watteau ! gloire à Lancret ! gloire à Carle Vanloo ! gloire à Lenôtre !... gloire à Hyacinthe Rigault ! gloire à Boucher ! gloire à Edelinck !... gloire à Oudry<sup>47</sup> !

Le temps passant et la reconnaissance aidant, le « goût Watteau » va se répandre et un glissement va s'opérer de l'histoire à la mode, entre deux générations que sépare la connaissance réelle des œuvres de leur évolution plus ou moins stéréotypée. À cet égard, l'histoire du *Cousin Pons* est exemplaire : fervent collectionneur et grand admirateur du XVIII<sup>e</sup> siècle, Pons possède un éventail peint par Watteau ayant appartenu à madame de Pompadour. Il se voit contraint de l'offrir à sa cousine, qui, « ignorante et vaniteuse, [...] ne connaissait pas le nom de Watteau » :

Je suis, vous le savez, assez ignorante...

– Vous ! une des plus fortes élèves de Servin, s'écria le président, vous ne connaissez pas Watteau ?

– Je connais David, Gérard, Gros, et Girodet, et Guérin, et monsieur de Forbin, et monsieur Turpin de Crissé...

– Vous auriez dû...

– Qu'aurais-je dû, monsieur ? demanda la présidente en regardant son mari d'un air de reine de Saba.

– Savoir ce qu'est Watteau, ma chère, il est très à la mode, répondit le président avec une humilité qui dénotait toutes les obligations qu'il avait à sa femme<sup>48</sup>.

45. *Ibid.* Le peintre Camille Rogier (1810-1896).

46. Comme la tapisserie mythologique qui orne le pavillon où se déroule l'« histoire rococo » d'*Omphale*, chez Gautier (1834).

47. Pétrus Borel, *Champavert. Contes immoraux* (1833), Éditions des autres, 1979, p. 43.

48. Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons* (1847) ; *La Comédie humaine*, texte établi par Marcel Bouteron, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. VI, 1969, p. 550, 581.

Ce n'est pas un hasard si l'un des premiers poèmes des *Fêtes galantes* était intitulé *Trumeau*, la trumeau peint dans le « goût Watteau » étant un élément ordinaire de la décoration des intérieurs sous le Second Empire. Certes, on ne peut ignorer que Banville avait inséré une *Fête galante* et un *Trumeau* dans la section *Caprices des Cariatides* et l'on peut penser que Verlaine a modifié les titres de ses poèmes pour éviter un tel rapprochement ; mais en passant de *Trumeau* à *Mandoline*, le poème perdait aussi l'indication matérielle qui donnait à la lecture son cadre référentiel de circonstance : de genre, il devenait sujet<sup>49</sup>. Plus de vingt ans séparent ces deux pièces, qui se différencient autant du point de vue de la représentation que de leur rapport à l'histoire : alors que Verlaine dénoue le lien entre peinture et poésie et qu'il se joue des références historiques, Banville inscrit son dizain à l'intérieur d'un système descriptif classique, ancré dans un XVIII<sup>e</sup> siècle à l'érotisme convenu :

## TRUMEAU

Dans un panneau de la chambre à coucher,  
Je me rappelle encore une Diane  
Au sein charmant, caprice de Boucher.  
Un flot d'Amours chasseurs en caravane  
Sourit aux lys de sa chair diaphane ;  
À son front pur étincelle un croissant,  
Et, sur le bord d'un ruisseau caressant,  
On voit briller, nonchalamment jetée,  
Sous un rayon de lune éblouissant,  
La cuisse blanche et de rose fouettée<sup>50</sup>.

Au début des années 1850, c'est au dessus des portes et des glaces de cheminée, entre les fenêtres et sur les dossiers des fauteuils que se joue désormais l'amour « dans le goût de Watteau » par le biais de fêtes galantes offrant une image radieuse et insouciant de la vie à une jeunesse tourmentée qui s'y reconnaît de moins en moins. On est passé définitivement des fêtes galantes de Watteau aux fêtes galantes « à la Watteau » :

Rien de plus riant que le dessus des portes représentant des bergerades dans le goût de Watteau<sup>51</sup>.

49. Même procédé chez Hugo : selon une indication donnée par Jacques-Henry Bornecque, un manuscrit de *La Fête chez Thérèse* portait comme titre *Trumeau* et, dans la table : *Dessus de porte* (*Lumières sur les « Fêtes galantes », op. cit., p. 38*).

50. Théodore de Banville, *Les Cariatides* (1842), Lemerre, 1877.

51. Eugène Sue, *Le Juif errant*, 4<sup>e</sup> partie, Paulin, t. I, 1845, p. 150.

Mademoiselle Levrault ne s'était jamais vue à pareille fête ; sans se faire prier davantage, elle prit la main de la marquise, qui l'introduisit dans un vaste salon où ne respirait pas l'opulence, mais où l'on retrouvait encore les vestiges d'une splendeur évanouie. Tous les dessus de porte représentaient des fêtes galantes à la manière de Watteau, de Lancret et de François Boucher<sup>52</sup>.

Octave examina la pièce où il se trouvait. C'était un petit salon tendu de papier de couleur gaie et garni de meubles d'un autre âge. Les fauteuils, dont les housses étaient enlevées, racontaient de galantes histoires et des bergeries dans le style de Boucher et de Watteau : bergers et bergères, chaumières fleuries, troupeaux enrubbannés, Colins et Colettes, tout le monde charmant de la pastorale<sup>53</sup>.

Le « goût Watteau » devient dans les années 1860 la représentation idéalisée de l'amour fleur bleue, ce que Verlaine appellera trente plus tard des « bergerades contournées », cet amour physique qui, « au printemps de [s]a vie », lui apparaissait « tout pomponné, tout frais, satin et rubans et mandolines, rose au chapeau, des moutons pour un peu<sup>54</sup> ». Si l'on ne peut exclure que Verlaine ait tenu à s'inscrire dans une continuité littéraire, il faut néanmoins s'interroger sur les motivations qui l'ont porté à choisir de tels modèles obsolètes et dénaturés pour traduire sa vision de l'amour moderne.

Tout lecteur attentif sait les *Fêtes galantes* ne sont pas des fêtes galantes : les réjouissances sont amères, la galanterie est cruelle et la noce des cœurs tourne à la débandade. Le titre de l'œuvre est à la limite de l'antiphrase et, comme l'écrit René Jasinski, « il faudrait peu pour muer les *Fêtes galantes* en une satire du genre<sup>55</sup> ». Il ne faut pas perdre de vue que, de *Clair de lune* à *Colloque sentimental*, le sens du recueil évolue vers la destruction et la mort. Un tournant très sensible s'instaure après le poème *Colombine*, où plus rien ne subsiste du cadre initial : la statue de l'Amour est tombée de son socle, le vent se lève, la nuit tombe, le parc est soudain glacé et peuplé d'ombres indistinctes. L'amour « à la Watteau » s'est révélé être une duperie, une mystification. De nombreux éléments trahissent cette imposture dès le début : l'accumulation des lieux communs, l'utilisation répétée des clichés, la couleur locale poussée à l'excès, l'exagération des postures produisent des craquelures dans ce tableau par trop idyllique. On a l'impression que le décor ne convient pas tout à fait à la pièce, que les personnages ne sont pas

52. Jules Sandeau, *Sacs et parchemins*, Michel Lévy, 1851 ; rééd. 1855, p. 14.

53. Henri Murger, *Scènes de la vie de jeunesse*, Michel Lévy, 1851 ; rééd. 1861, p. 126.

54. « Critique des *Poèmes saturniens* », 1890 ; *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., p. 721-722.

55. René Jasinski, *À travers le XIX<sup>e</sup> siècle*, Minard, 1975, p. 445.

vraiment convaincus du rôle qu'ils sont amenés à jouer, que leurs dialogues sont le plus souvent décalés. Les parcs, les statues, les talons rouges et les éventails illustrent plus un dix-huitième siècle postiche qu'ils ne concourent à recréer une atmosphère plus ou moins authentique : il y a une distance critique – et ironique – entre le « paysage choisi » et le drame qui s'y joue. Ainsi ce pseudo recueil-xviii<sup>e</sup> siècle doit-il peu à la peinture de genre du siècle précédent et à ses fêtes galantes. C'est ce qui distingue nettement Verlaine de ces prédécesseurs, tant les « maîtres ciseleurs » de la « poésie-xviii<sup>e</sup> siècle » que les auteurs de « style Watteau » dont il serait le continuateur : loin de présenter une suite d'épisodes légers et nostalgiques, de fantaisies frivoles et de comédies badines fondées sur la survivance d'un monde ancien, ses *Fêtes galantes* remettent en cause un modèle contemporain qui rend d'autant plus aiguë la crise qu'il provoque qu'il transmet des valeurs éculées. En jouant avec les stéréotypes du « goût Watteau » et en se jouant d'eux, Verlaine dénonce la vacuité et le caractère illusoire du discours amoureux produit par la société bourgeoise à la fin du Second Empire ; en exprimant de la sorte son malaise, il rend compte du malaise de sa génération et donne à la nôtre, sous le fard et sous les masques, la conscience profonde de sa propre difficulté d'être.



## BENOÎT DE CORNULIER

### Aspects de la versification dans les *Fêtes galantes*

Dès ses *Poèmes saturniens*, Verlaine se présentait comme un poète à la métrique forte et régulière, mais travaillée avec originalité, avec des discordances remarquables dans les vers à mètre composé et, par endroits, des irrégularités, ou plutôt des particularités originales, souvent liées à des répétitions avec variations. Ainsi, dans plusieurs poèmes, la versification était travaillée au moyen d'un style à rallonges tendant parfois à dépasser ou brouiller les limites entre frontières de groupes de vers. La *langue des vers* (diérèses, emploi d'*e* instable...) cependant restait scrupuleusement observée, y compris au niveau graphique (contre l'hiatus métrique et à la rime)<sup>1</sup>.

#### *Langue des vers, graphie et répertoire des mètres*

L'auteur plus mûr des *Fêtes galantes* reste tout aussi scrupuleux à l'égard de la langue et de la graphie traditionnelles de la poésie littéraire, sans le moindre hiatus métrique, la moindre licence graphique à la rime<sup>2</sup>. Le répertoire des mètres reste classique, même étroitement littéraire, puisqu'on y trouve en mètres de base, comme mètres composés, uniquement le 6+6 et le 4+6, et des mètres simples de longueur égale ou inférieure à 8 (il n'y a plus de 5+5

1. Benoît de Cornulier, « Sur la métrique de Verlaine dans les *Poèmes saturniens* », dans *Lectures de Verlaine*, dirigé par Steve Murphy, PUR, 2007, p. 55-72. Dans le présent article comme dans celui-là, mon propos est plutôt d'introduire à l'analyse de la versification de Verlaine que de présenter des résultats de recherche récente.

2. Dans « demie-nue, en quête » par exemple (dans *Fantoches*), l'hiatus réel est régulier grâce à la fiction traditionnelle en poésie littéraire selon laquelle une voyelle a été dûment élidée devant le mot jonctif « en », à savoir l'*e* instable final de « nu-e » : tel est l'usage classique. Trois vers plus loin, « à tue-têt(e) » peut compter pour deux voyelles (anatoniques) à la faveur d'une *licence* traditionnelle concernant l'intérieur du mot après voyelle, licence d'autant moins rare que le style est peu sérieux.

comme dans les *Poèmes saturniens*), et que la Contrainte de discrimination<sup>3</sup> est respectée sans exception : les seules combinaisons polymétriques, toujours simplement bimétriques, placent le mètre 4 en contraste avec le mètre de base 6 en clausule de strophes dans *À Clymène* (6.6.6.4) et le mètre 2 en contraste avec la base 5 en clausule de modules dans *Colombine*.

Certes, le schéma 5.5.2 5.5.2 de ce dernier poème présente des mesures très brèves, mais le 5-voyelles, d'un style métrique de chant, convient à un petit monde qui « chante / Et [qui] danse », et même la petitesse du 5 et surtout du 2 ne disconvient pas à des personnes présentées comme des enfants, dans un esprit de légèreté. Sur ce fond ressort d'autant mieux la relative gravité de la conclusion adressée aux « Fatidique cours / Des astres ». La brièveté des vers permet une fois de plus à Verlaine de renforcer le contraste entre les vers et strophes brefs et la phrase qui les enveloppe avec ampleur. Dans le détail du texte, cet effet peut aussi bien convenir, d'entrée, à celui qui « d'un saut / De puce / Franchit le buisson » (mimétique du franchissement et de la petitesse : franchissement non seulement de l'entrevers, mais de l'entremodules) que, à la fin, à l'entraînement inexorable du « Fatidique cours / Des astres ». Verlaine n'était pas le premier à faire un tel usage un peu fantaisiste, mais régulier, de la métrique.

### *Mètres composés*

À l'égard du mètre composé – terrain de prédilection pour les exercices de liberté métrique à cette époque –, Verlaine ne s'aventure guère au-delà de ce qu'il a risqué dans les *Poèmes saturniens*. Certes, la curieuse (et depuis célèbre) irrégularité de l'alexandrin (?) « Et la tigresse épouvantable d'Hyrkanie » est en effet remarquable à l'époque, puisqu'aucune frontière même de morphème ne passe entre les voyelles 6 et 7, discordance mimétiquement épouvantable (même si d'autre part le rythme 4-4-4 de ce vers consonne au rythme 4-4 de ses voisins) ; le vers des *Poèmes saturniens* « Qui mélancoliquement coule auprès » dans *Le Rossignol* (!) était peut-être d'une irrégularité comparable, mais le mètre qui y était malmené n'était pas le grand vers (6+6), mais simplement ce rythme de rossignol (5+5).

Quant aux enfilades de vers à césure 6-6 entravée avec attraction ternaire comme dans *À une femme* dans les *Poèmes saturniens*, on n'en retrouve plus vraiment dans les *Fêtes galantes*.

3. Le mélange de mesures dont les longueurs diffèrent seulement d'une voyelle est d'autant plus évité qu'elles sont proches de la longueur maximale 8.

On peut observer une certaine continuité d'un recueil à l'autre dans le travail rythmique du 4+6. À cet égard, l'ambigu et inquiétant *Clair de lune* et le noir et pessimiste *Colloque sentimental* se répondent aussi bien métriquement que sémantiquement de l'ouverture du recueil à son finale, après les fêtes. À l'entrée, les personnages semblent douter

Et leur bonheur + se mêle au clair de lune,

[saut de strophe]

Au calme clair + de lune = triste et beau,

Par glissement métrique, le « clair de lune », bien calé à la rime conclusive de l'avant-dernier quatrain, reparait en porte-à-faux à la césure du vers suivant, sans annuler sans doute, compte tenu de la pression métrique de l'époque, la césure 4+6 ainsi entravée, mais tout de même en favorisant, en contrepoint, le rythme compensatoire 6=4 (où le symbole « = » signale le traitement rythmique continu qui permet à « triste et beau » de sonner comme un 4-voyelles, par *récupération* de la valeur rythmique de l'*e* féminin de « lune »<sup>4</sup>). Cet effet rythmique était sans doute plutôt de l'ordre de la complexité et de l'ambiguïté, en accord avec une atmosphère incertaine. À cet effet subtil répond, à l'autre bout du recueil, l'effet brutal de rupture de la réponse dans :

– Te souvient-il de notre extase ancienne ?

– Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne ?

Ici, il y a glissement de la locution verbale du souvenir (pouvant évoquer le « t'en souvient-il » du *Lac* de Lamartine), mais elle est aussi bien calée métriquement à l'arrivée qu'au départ, et c'est la formule contestatrice « Pourquoi voulez-vous » qui barre la continuité périodique pure en 4+6 ; elle la barre d'autant mieux qu'un traitement rythmique 6-4 se propose avec évidence, détachant le souvenir nié (« qu'il m'en souviennne »)<sup>5</sup>. Le procédé métrique, à l'échelle du vers isolé, n'a rien de subtil, mais à l'échelle du recueil, le montage est assez sophistiqué. (Ce n'est peut-être pas la seule manière dont ces deux poèmes rythmiquement se répondent.)

4. Malgré l'apparence, en de tels cas, il ne s'agit pas d'un enjambement et la notion de *césure enjambée* est trompeuse.

5. De même, on lit dans *Les Uns et les autres*, brève comédie publiée plus tard dans *Jadis et naguère* mais signée de septembre 1871 sur un manuscrit de la Bibliothèque Doucet, et dont les personnages évoquent ceux des *Fêtes galantes*, dans cette répartition de Myrtil à Rosalinde : « Parlez-moi. – De quoi voulez-vous donc que je cause ? / Du passé ? Cela vous ennuerait, et pour cause. » C'est encore le « voulez-vous donc » contestataire de la même chose qui entrave simultanément le mètre 6+6 et une coupe 8<sup>e</sup> compensatoire.

Le glissement métrique, avec éventuellement *calage* et *décalage métriques*<sup>6</sup> apparaît parfois à l'échelle de la suite de vers, comme dans « pour mainte / Cruelle fait maint vers tendre » (dans *Mandoline*), où l'expression < maint(e) + Substantif > apparaît d'abord en porte-à-faux et reparait bien calée à la rime de quatrain ; même combinaison, avec parallélisme à défaut de répétition, dans « une suite / Mauvaise à ces instants sereins » pour < Substantif (temporel) + Adjectif (évaluatif) >. Voici encore, dans *En patinant* : « nos / Parieurs tremblent pour leur bourse », où le groupe nominal < Possessif + Substantif >, après avoir chevauché l'entrevers, vient se caler à la rime de module. Ou, quelques vers auparavant : « que le cœur / Chôme et que même l'esprit vaque », où le < Groupe nominal + Verbe > d'abord décalé vient se caler à la rime de strophe, et ainsi rimer à un « aphrodisiaque / Effluve » en porte-à-faux à la frontière initiale du même module. On peut multiplier ces exemples, qui finissent par caractériser globalement un ton (métrique) plutôt libre et enjoué que sérieux, et qui n'ont pas forcément chacun une motivation stylistique aisément identifiable.

### *Modules, groupes et strophes*

Rappel de définitions<sup>7</sup> : dans la poésie littéraire traditionnelle, les vers s'organisaient généralement, par la rime, en une succession de ce qu'on peut appeler des *groupes (d'équivalence) rimique*. Un groupe rimique *classique* est généralement composé de deux sous-groupes, *modules*, d'un ou plusieurs vers chacun, réunis par équivalence de rime de la manière suivante : le dernier vers du premier module rime avec le dernier du second, ou avec son avant-dernier, auquel cas le groupe peut être dit *inverti*. Ainsi chaque quatrain du *Clair de lune* est un groupe rimique (classique) : le premier module, un distique, rime par son dernier vers (par « bergamasques ») avec le second par son dernier vers (« fantasques »). On peut convenir de dire que, revenant périodiquement, ce quatrain fonctionne comme *strophe*, et que les trois strophes, graphiquement individualisées et dotées d'une certaine autonomie sémantique, fonctionnent comme *stances* (terme qui servait encore au XIX<sup>e</sup> siècle). La *Lettre* est une

6. Benoît de Cornulier, « Sur la métrique de Verlaine dans les *Poèmes saturniens* », art. cit.

7. Le recours à la notion de *groupe rimique* permet ne pas mélanger, comme on risque de le faire en essayant de définir à priori une notion de strophe, l'analyse de l'organisation interne des suites de vers et l'analyse de leur combinatoire externe. Or la notion de strophe implique généralement une caractéristique externe telle que la récurrence périodique. Sous l'étiquette arbitraire de *classique*, je fais allusion aux propriétés dominantes de la poésie traditionnelle de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à la fin du Second Empire (repères tout à fait approximatifs).

suite de groupes rimiques de modules d'un seul vers chacun, donc rimés en (aa) ; j'appelle donc *strophes* ces derniers groupes périodiques ; mais je ne les appelle pas *stances*, parce qu'ils sont traités en continuité graphique (et le sens enjambe assez librement de l'un à l'autre)<sup>8</sup>.

### *Formes globales périodiques et non périodiques*

Alors que les *Poèmes saturniens* comportaient à peu près deux tiers de suites périodiques de strophes et un tiers de sonnets, dans les *Fêtes galantes*, les sonnets brillent par leur absence, non sans rapport, peut-être, avec l'atmosphère dix-huitiémiste du recueil ; dans ce contexte est intéressante, même s'il paraît difficile de la démontrer, l'hypothèse suivant laquelle le sonnet évité transparaîtrait tout de même, comme déguisé – fardé peut-être comme la dame qu'il évoque – dans *L'Allée*, où on peut voir un sonnet renversé et se présentant sous l'apparence de *rimes mêlées* (en groupes librement combinés) grâce au déformatage graphique de ses quatrains et tercets<sup>9</sup>.

On pourrait aussi considérer que, dans une autre perspective, l'absence de sonnets – formes globales brèves – est compensée dans les *Fêtes galantes* par la proportion non négligeable de pièces périodiques (ou à peu près) mais brèves, et que leur brièveté permet d'apparenter à des formes globales codifiées (comme sont les formes dites *fixes*). Pour qu'une suite d'éventuelles strophes soit périodique, il faut qu'il y en ait au moins deux ; ce nombre limite est rare dans certains recueils de poésie lyrique, et on le comprend, si on considère qu'une suite de deux quatrains (par exemples) est analogue à une strophe composée de deux groupes rimiques : c'est *une paire* de quatrains, un deux-quatrains pourrait-on dire, forme unique et non périodique s'il ne lui succède pas au moins un second deux-quatrains. Le nombre trois, moins rare, est encore évidemment distinct, reconnaissable même au coup d'œil, et le trois-quatrains, ou plus généralement le trois-strophes, s'apparente volontiers, comme le deux-strophes, au style métrique de chant. Or quatre poèmes des *Fêtes galantes* sont des trois-quatrains (*Clair de lune*, *Sur l'herbe*, *Dans la grotte*, *Les Ingénus*).

*Le Faune* est même un deux-strophes dont l'unité est renforcée par le fait que ses deux quatrains (ab ab) sont unissonnants comme dans le huitain

8. J'appelle donc *stances*, comme les métriciens du XIX<sup>e</sup> siècle, ce que ceux du XX<sup>e</sup> nomment plutôt *strophes*.

9. Sur tous ces points, voir Jean-Louis Aroui, « *L'Allée* : sonnet renversé ou rimes mêlées ? Réponse à Alain Chevrier », à paraître.

(octave) d'un sonnet. À la fin du premier quatrain, indépendamment formaté (en stance), une phrase paraît achevée. Mais le groupe nominal qui la terminait – « ces instants sereins » –, non ponctué, se prolonge au second quatrain par une relative (« Qui m'ont conduit et t'ont conduite [...] »), comme mimétiquement, car le premier quatrain présageait « une suite / Mauvaise », et ces instants sereins conduisent les pèlerins « mélancoliques », dans le second quatrain, jusqu'à une heure dont la « fuite » tourne. Ces deux quatrains sont comme le développement, par prolongation, d'un seul<sup>10</sup>. Les « tambourins » de la rime conclusive ne dissonnent pas dans ce (très simple) style métrique de chant.

*Les Indolents* se présentent comme une suite de six stances (nombre non distinctement repérable, tant à la lecture qu'au premier coup d'œil), mais chacune de ces stances est constituée d'un module, tercet de type (aab), et la rime réunit ces tercets en trois groupes rimiques classiques, sixains (aab ccb), qui correspondent plausiblement à une organisation sémantique : un sixain dont chaque tercet est une paire de réparties (propos-réponse), puis un sixain qui est une paire de réparties-tercets, puis un sixain narratif. Soit : un triplet concordant de groupes rimiques. Hugo avait déjà traité les modules d'(aab ccb) comme des stances dans un poème où la petitesse de la stance ainsi obtenue convenait peut-être à celle de l'enfance (*Aux Feuillantines*). Y a-t-il une valeur iconique du même ordre dans plusieurs poèmes des *Fêtes galantes*, dont les personnages sont présentés sur un ton qui tend plutôt à les minorer ? Remarquons seulement que la notation interjective du rire « Hi ! hi ! hi ! », commune au XVII<sup>e</sup> siècle (Molière), est plutôt, je crois, de style enfantin au XIX<sup>e</sup> siècle.

Les tercets modules appariés en groupes rimiques classiques (aab, ccb)<sup>11</sup> fonctionnent comme stances dans trois autres poèmes des *Fêtes galantes*. L'effet de brièveté est renforcé dans *Pantomime* et *Fantoches* où les quatre tercets ne forment que deux groupes rimiques pour un petit groupe de personnages présentés presque comme des marionnettes, en modules et groupes masculins

10. Déjà, dans le quatrain initial, le premier module se suffirait à lui-même sémantiquement sinon métriquement ; ainsi une prolongation et un développement au niveau modulaire précède une prolongation et un développement au niveau supérieur, phénomène courant en métrique de tradition orale (*chronométrique* fondée sur la durée comme en musique), notamment dans des structures binaires. – En sens inverse, dans le premier vers du second quatrain, « Qui m'ont conduit et t'ont conduite », la symétrie rhétorique interne subdivise le vers en deux sortes de sous-vers, et les quatre vers de ce quatrain sont sous-rythmables en 4=4 (où je note par le symbole « = » la possibilité de récupération rythmique que réalisent les deux vers médians).

11. Une virgule note ici la démarcation graphique de chaque module.

dans le premier poème, féminins dans le second (peut-être en rapport avec le cri « langoureux » du rossignol en « détresse »). La composition sémantique est plus ou moins nettement rythmée par la structure en paire de paires de groupes rimiques ; dans *Pantomime*, un enchaînement sémantique réunit les deux derniers quatrains (Arlequin combine d'enlever Colombine → Colombine rêve...) ; les deux premiers quatrains mettent en contraste initial, en groupe nominal libre (devant virgule), un personnage masculin pratique (Pierrot) et une jeune sentimentale (Cassandre) ; ainsi, à l'initiale du quatrième quatrain, « Colombine », représentant la paire conclusive de quatrains, ne correspond pas seulement à Arlequin, mais au couple précédent ; de même *Fantoches* se compose comme une paire de paires de quatrains : « Cependant » met en parallèle le « docteur » du second quatrain avec Scaramouche et Pulcinella ; le sens, par enjambement d'un tercet-stance à l'autre, réunit les deux derniers quatrains, mis en correspondance avec les précédents par un simple « Lors ».

Même forme globale avec une variante métrique curieuse dans *Cythère*<sup>12</sup> : ce poème aussi est formé de quatre modules tercets regroupés en deux groupes rimiques, mais seul le premier est de type classique (aab, ccb) ; les modules du second, rimés en (abb, acc), sont réunis par leur rime initiale, ni dernière, ni avant-dernière (forme non « classique »). Ils peuvent apparaître, à une analyse purement théorique (en un sens pauvre de ce mot), comme obtenus par inversion du schéma rimique linéaire : aab → baa (autrement écrit : abb). Je ne crois pas à la réalité rythmique (mentale) d'une telle inversion, mais elle pouvait être dans l'intention consciente de Verlaine : dans les sonnets, au XIX<sup>e</sup>, le sixain classique en (aab, ccb) avait parfois été remplacé par la forme (abb, acc) ; un indice tendant ici à confirmer cette intention est l'enchaînement rimique réalisé du premier groupe au second, dont la rime initiale est la conclusive du précédent (« mis, promis ») : elle apparaît ainsi en position pivot comme dans une structure qui se veut en miroir. Faut-il y voir une correspondance rythmique, voulue sinon réelle, avec la spécularité de la gymnastique de couple en pavillon ? Cette interprétation est bien incertaine (et c'est tout ce que j'ai trouvé...), mais la recherche métrique, presque bizarre, est manifeste, et peut renforcer l'effet de forme close et brève. La concordance sémantique avec la structure en paire de groupes est discrète : le premier groupe rimique exprime un site où s'aimer et le second l'amour avec un grand « A », très physique tout de même.

12. Dans *Un dahlia* (dans les *Poèmes saturniens*), on observait la même chose en ordre inverse, dans des alexandrins uniformément masculins.

Compte tenu de la brièveté de l'effectif des *Fêtes galantes* en poèmes, tout ceci semble témoigner d'une recherche métrique sur les formes brèves (et leurs composants brefs, notamment le tercet) et leurs variations possibles, dans le cadre toutefois d'une forte métrique. En témoignent encore, quant au tercet, *En bateau*, dont les stances rimées en (aaa) sont des triplets de modules simples et *Les Coquillages*, où chaque tercet, rimé en (aba), est un module classique inversé (à rime avant-dernière) ; mais, contrairement à la tradition française classique, le premier module est lui-même inversé, et les modules ne sont pas *groupés* en paires (groupes rimiques), mais *enchaînés* en une chaîne potentiellement indéfinie de modules – simplement *stoppée* (comme on dit en couture) par un vers unique, monostiche valorisé en variation finale<sup>13</sup>. Si cette métrique n'est pas conforme aux principes de la tradition littéraire française, elle possède tout de même un modèle européen reconnu à partir de la *Divine Comédie* (chaînes de tercets en *terza rima* ou *terce rime*) et parfois imité dans la poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle. Verlaine l'avait déjà pratiquée dans *La Mort de Philippe II* (dans les *Poèmes saturniens*). S'agit-il seulement de faire encore une variation sur la forme : tercet stancé ? Le modèle de la *Divine Comédie* était encore culturellement prégnant, et par lui cette forme convenait sans doute particulièrement à l'expression du Destin et d'une grandeur sacrée. L'extrême brièveté du poème jure ici avec la longueur et majesté habituelle de la chaîne de tercets, mieux observée dans *La Mort de Philippe II* ; mais il ne s'agit plus du destin de l'âme humaine, mais du trouble devant l'objet sexe féminin singularisé (« Un, entre autres... ») dans le monostiche (« un » seul vers) qui arrête la chaîne : le contre-emploi métrique est provocant<sup>14</sup>. Il suggère que, si l'auteur a exprimé dans le recueil précédent la grandeur d'un roi terrible dont l'âme monte enfin dans les cieux « à la droite du Père », ce n'est pas sans un rapport contrastif sarcastique avec sa fin répugnante où « les vers se mêlèrent aux poux ». Dans les deux cas, l'emploi qui en est fait retourne la valeur sacrée de la forme.

### *Le style énumératif*

Le style, disons *énumératif*, métriquement articulé, particulièrement important dans la tradition orale populaire et enfantine, est largement

13. On peut parler de chaîne stoppée dans une tradition où la saturation rimique au niveau des vers est constante ; sans cela, le dernier tercet contiendrait un vers blanc.

14. *Les Coquillages*, 9<sup>e</sup> poème du recueil, répondent peut-être à *Dans la grotte*, 6<sup>e</sup> poème, comme si le brameur ridicule qui simulait le chantage au suicide dans le premier poème avait réussi son coup.

présent dans les *Fêtes galantes*. Il s'applique principalement aux personnages mêmes de ces fêtes, de manière analogue, en cela, à ceux d'une comédie telle que sera *Les Uns et les autres*, du même auteur (publiée dans *Jadis et naguère*, mais connue par un manuscrit daté de 1871<sup>15</sup>). Des personnages se succèdent dès la *Pantomime*, Pierrot, Cassandre, Arlequin, Colombine, chacun figurant dans le cadre de son tercet. On a aperçu la composition de leur succession dans *Fantoches*. Dans *En bateau*, chaque tercet à son tour est occupé par : le pilote, moi, le chevalier avec Chloris, l'abbé avec Églé plus le vicomte, et finalement la lune avec une vue d'ensemble.

Ils se succèdent par leurs propos comme dans le texte d'une pièce de théâtre dans *Sur l'herbe* sans correspondance métrique remarquable, et, avec un cadrage métrique plus régulier, dans *Les Indolents* et dans une partie du *Colloque sentimental*.

Dans *Cortège*, deux (disons) personnages, un singe et un négrillon, sont présentés dans les premier et second quatrains respectivement, comme précédant et suivant la dame à qui ils font « cortège » (notion qui ne disconvient pas à une énumération même minimale) ; puis leur curiosité érotique est décrite dans les deux quatrains suivants, respectivement ; le tout formant une paire de paires de quatrains bien carrée dans son rythme. La femme n'apparaît que par pronominalisation dans la première paire de quatrains (« elle », « sa [...] robe ») et n'est nommée, comme « la dame », que dans la seconde paire de quatrains où elle est objet de désirs. Dans le quatrain supplémentaire et conclusif, « Elle » (peut-être pronom clitique, mais possiblement pronom autonome contrastif) est dite peu sensible à l'intérêt (dit « suffrage ») de « ses animaux familiers » ; le substantif « animaux » réunit l'animal et le négrillon ; l'adjectif assez ambigu « familiers », pouvant caractériser des animaux de compagnie et des personnes qui ont de la familiarité, les rassemble avec ironie ; il rime bien à-propos avec les « escaliers » dont la pente favorise une certaine familiarité du regard pour le singe dont le regard, d'en haut, plonge dans le corsage et le négrillon qui, d'en bas, lorgne sous la robe. Cette double direction érotique motive précisément la séquence binaire de quatrains. D'une certaine manière, ce « quintil » de quatrains est analogue aux quintils (de vers) formés d'un quatrain paire de distiques et d'un augment d'un vers (comme dans les *Fleurs du mal* et chez Verlaine lui-même). La construction ici domine clairement l'énumération, qui est tout même bien apparente aux initiales de strophe (« Un singe... Tandis qu'un négrillon... Le singe... Le négrillon... Elle... »).

15. Manuscrit du fonds de la Bibliothèque Doucet, aujourd'hui intégré à l'Institut National d'Histoire de l'Art.

À l'inverse de l'animalisation d'un petit humain dans *Cortège*, dans *Les Coquillages*, trois personnages sont psychologiquement personnalisés, tercet par tercet, avant que le dernier, singularisé, ne soit supposé suggérer une partie troublante du corps.

Le style énumératif est encore présent d'une autre manière et sans incidence métrique particulière dans *En patinant* où la relation d'un amour est rythmée par la succession des quatre saisons.

### *Particularités de cadences*

La cadence, masculine ou féminine, des vers est toujours régulière au moins en ce sens qu'elle est toujours réglée, même si elle s'écarte parfois de la règle de stricte alternance assez scrupuleusement suivie à cette époque en poésie littéraire. Le style métrique de chant autorisait parfois certaines particularités, comme la non-alternance aux frontières de strophes quand l'alternance aurait empêché les strophes d'être de cadence uniforme. Les exceptions, ou plutôt particularités, se trouvent simplement dans *Mandoline* dont tous les vers sont féminins, dans *En sourdine*, dont tous les vers sont masculins, et *L'Amour par terre* dont les vers sont de cadence uniforme à l'intérieur de chaque strophe, mais alternent de strophe en strophe. Peut-on rapprocher l'uniformité de cadence dans *Mandoline* et *En sourdine* de leur rapport sémantique avec la musique (le second se termine par l'annonce d'un chant de rossignol) ? La présence du 7-voyelles (commun en style métrique de chant) dans ces deux seuls poèmes convergerait plutôt avec cette hypothèse. Mais quelle motivation spécifique dans *L'Amour par terre* ? On peut du moins imaginer qu'à l'échelle du recueil, ce triplet de poèmes manifeste, en ce qui concerne les cadences, une certaine recherche dans l'expérimentation et la variété des formes.

Dans les *Fêtes galantes*, l'uniformité de cadence n'est guère mise au service d'un brouillage rimique (donc d'un brouillage de groupes) : même en ce cas, les suites rimiques sont généralement bien contrastées et peuvent dessiner des contours de groupes de vers nets comme des « silhouettes » (*Fantoches*). À peine, peut-être, peut-on signaler la finale de *Mandoline* avec ses consonnes [z] posttoniques uniformes (« extase, grise, jase, brise », où tout de même les voyelles toniques [a] et [i] sont bien contrastées). Dans cette atmosphère générale peut se remarquer la finale de *En sourdine* par « soir, tombera, désespoir, chantera », où la voyelle uniforme [a] est précédée dans l'attaque consonantique ou suivie d'un r : le contour rimique du quatrain

s'estompe comme un effet final de *fading*, car c'est précisément la fin du dernier poème et la fin des fêtes avant l'épilogue rétrospectif du *Colloque sentimental*.

### *Répétition et structure strophique*

À l'égard de la structure rimique, la répétition (verbale) ne semble pas jouer un rôle aussi manifestement important que dans les *Poèmes saturniens*, ou du moins elle ne tend pas à brouiller des groupes rimiques comme ceux de *Soleils couchants*.

L'enchaînement par répétition (verbale) est peu pratiqué, il l'est tout de même d'une manière remarquable à la fin du poème initial : dans *Clair de lune*, le quatrain conclusif est enchaîné au précédent par « au clair de lune » (final de quatrain 2) —> « Au calme clair de lune triste et beau » (début du suivant avec variation par développement adjectival) ; on a vu que cette répétition avec glissement métrique contribuait à un effet sophistiqué d'ambivalence métrique<sup>16</sup> ; et le vers conclusif est enchaîné au précédent par « les jets d'eau » (fin de vers) —> « Les grands jets d'eau sveltes » (début du suivant avec développement adjectival parallèle au précédent : avant et après le substantif). Les glissements métriques impliqués par ces enchaînements ont-ils quelque analogie avec les mouvements évoqués (lune, eau) ?

Dans *Les Indolents*, la reconnaissance de la structure en triplet de groupes rimiques (voir plus haut) permet de reconnaître un fait de *bouclage par répétition* commun en style métrique de chant : le troisième groupe rimique, donc le poème, se termine comme son groupe initial, avec variation marquant le passage du mode reproductif au mode énonciatif normal : « Hi ! hi ! hi ! quel amant bizarre ! » (reproduction dans le poème d'un propos de personnage) —> « Hi ! hi ! hi ! les amants bizarres » (énoncé linguistique du poème, avec généralisation).

Dans *L'Amour par terre*<sup>17</sup>, les répétitions initiales structurent la suite de quatrains en paire de paires de quatrains : les deux premiers commencent par « Le vent de l'autre nuit a jeté bas l'Amour » avec variation par simple pronominalisation (« l'a jeté bas »). Cet abrégement permet de mettre en parallèle « L'Amour » et, en contre-rejet à l'entrevers, « Le marbre », d'un

16. Benoît de Cornulier, « Sur la métrique de Verlaine dans les *Poèmes saturniens* », art. cit.

17. La citation de ce titre en petits caractères (bas de casse) supprime malencontreusement l'ambiguïté « Amour » (personnage-statue) = « amour » (physique) dans la typographie normale de *L'AMOUR PAR TERRE*.

quatrain à l'autre dans la même paire. Les deux seconds quatrains sont appariés par la répétition finale de « Oh ! c'est triste », dont la phrase est chaque fois suivie d'une phrase coordonnée par « Et », mettant en parallèle, d'un quatrain à l'autre dans cette paire, moi-même (« mon rêve ») et « toi-même ». « C'est triste » enchaîne en même temps la première paire de quatrains à la seconde, initiant la dernière phrase de la première paire (« C'est triste / De voir... ») et la première phrase de la seconde paire.

Dans *À Clymène*, la répétition de *puisque* est sémantiquement accumulative (comme dans une liste ou une énumération). Dans chaque stance, sauf la dernière, il y a un « puisque » à peu près initial de la stance (ou de son distique conclusif) ; la dernière justification en « puisque », récapitulative, déborde dans la dernière stance et ne laisse à l'espèce de proposition principale (« Ainsi soit-il ») que l'espace de la brève clause du 4-voyelles conclusif. Ainsi la répétition oppose la dernière stance (par son vers conclusif fataliste) à la suite de toutes les autres. Le contraste dimensionnel entre l'ample, déferlante et discursive liste de justifications et la formule condensée porte à la caricature, en quelque sorte, les constructions hugoliennes à développement immense et chute minimaliste dont *La Légende des siècles* offrait plusieurs exemples, et en offre un modèle réduit à la dimension du recueil.

À la fin de ce mince recueil, le *Colloque sentimental* est une suite de (aa). À la différence des suites traditionnelles de distiques (aa) dont le mètre est l'alexandrin et dont les distiques sont traités en continuité discursive (et non en stances), le mètre est le 4+6, et les distiques sont graphiquement détachés et autonomes comme des stances. Ceci, ainsi que les répétitions, peut relever d'un style métrique de chant ; mais, le ton n'ayant rien de tel, ce traitement de ces (aa) particuliers favorise surtout leur contraste littéraire avec les suites continues de (aa) et peut favoriser un effet de dissolution.

Les mots-rimes présentent les répétitions ou quasi-répétitions suivantes<sup>18</sup> :

glacé-passé / x-paroles / glacé-passé / x-x / x-x / x-x / x-x / x-paroles

Il ne s'agit pas simplement d'un peu de répétition entre les stances 1 et 3 d'une part, 2 et dernière d'autre part. Il y a, au début et à la fin, des distiques de mode énonciatif normal (c'est le poème qui dit que deux formes ont passé) et des distiques de mode reproductif du discours en *style direct libre*

18. La forme de mot « passé » correspond à un participe dans le premier cas, à un substantif dans le second, mais non sans rapport sémantique et dans un contexte qui valorise l'apparence d'une répétition.

(le poète ne demande pas au lecteur s'il se souvient de leur extase ancienne). La partie reproductrice est sémantiquement composée en paire de paires de distiques scandée par l'alternance de cadences (chaque paire est cadencée en FF MM) : dans la première paire le premier locuteur pose dans chaque distique une question d'incitation au souvenir ; dans la seconde, dans chaque distique il se souvient et s'exclame ; dans les deux paires de paires de distiques, à chaque fois, le second locuteur rejette son appel. La netteté architecturale du dialogue incite à le distinguer de son contexte et à considérer ce contexte indépendamment de cette insertion, comme dans certaines pièces de théâtre où un peu de chant ou de propos entendus de loin s'insère dans un vers ou une suite métrique sans interrompre réellement sa continuité propre<sup>19</sup>. Reste alors un quatrain de distiques :

glacé-passé / x-paroles / glacé-passé / x-paroles

La répétition croisée structure ce quatrain en paire de paires de distiques, chacune cadencée en MM FF : ces paires se répondent, au début du poème, par leurs distiques initiaux (glacé-passé = glacé-passé) et d'un bout à l'autre du poème par leurs distiques conclusifs (paroles-paroles). La répétition ne se cantonne pas aux mots-rimes seuls distingués ici comme essentiels. L'insertion du dialogue au milieu de la seconde paire de distiques du quatrain (de distiques) non-dialogal peut, tout en détachant son distique conclusif, contribuer à ce niveau à un effet de dissolution<sup>20</sup>.

Sémantiquement, cet épilogue semble pouvoir répondre au poème initial du recueil à plusieurs égards. Sans doute une bonne part du recueil se passe dans un parc, mais, sans y être nommé, celui-ci est assez clairement évoqué (donc présenté) dans *Clair de lune* ; dans *L'Amour par terre*, c'est « [le] parc », et maintenant « Le vieux parc solitaire et glacé ». Les deux poèmes sont rythmés en 4+6v : ce sont les seuls du recueil ; on a vu que cette correspondance favorisait un contraste entre le travail de l'ambivalence

19. Il se pourrait qu'une justification complémentaire de cette non-prise en compte du quatrain dialogal dans le quatrain narratif réside dans le fait que les paroles rapportées sont elles-mêmes reléguées dans le néant (comme elles-mêmes ont relégué l'amour passé), puisque, de ces paroles qu'« on entend à peine » (distique 2), les derniers mots du poème et du recueil précisent que « la nuit seule [les] entendit » en un instant déjà passé (« tout à l'heure ») : effet d'effacement sémantique.

20. Le vers « Et la nuit seule entendit leurs paroles » pourrait évoquer un vers de l'*Énéide*, « *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram* », passage célèbre et exemple rebattu de (supposé) hypallage si on comprend qu'« ils allaient seuls dans la nuit obscure » et non « obscurs dans la nuit seule ». Didon y retrouve parmi les ombres son ancien amant Énée, s'arrête pour l'écouter, ne dit rien et le fuit. Ce passage répond à distance au récit de leurs amours.

subtile dans le premier et la brutalité négative du 6+4 dans le second. On peut donc peut-être mettre en contraste la simplicité traditionnelle des quatrains du premier avec les espèces de quatrains de distiques dissolus du second. Ce poème conforte, tout compte fait, l'impression que, dans les *Fêtes galantes*, sans s'écarter d'un certain ton, l'auteur essaie de déployer et illustrer les ressources stylistiques de la versification.

BRIGITTE BUFFARD-MORET

« De vieilles formes forger un métal vierge et neuf » :  
la chanson dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles*

Poésie et chanson ont eu de tout temps partie liée et la poésie fut à l'origine chanson. Mais à partir de l'époque romantique, alors que la poésie n'est définitivement plus chantée contrairement à un grand nombre d'œuvres poétiques de circonstance des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les poètes ne cessent de s'inspirer de la chanson, en particulier des « vieilles chansons » populaires, pour citer Victor Hugo, chez qui la veine est très présente. Parallèlement les poètes inspirés de la chanson inspirent à leur tour les nouveaux poètes : c'est pourquoi les procédés propres à la chanson sont très présents dans les œuvres de Gautier, Baudelaire, Banville, pour n'en citer que quelques-uns... et Verlaine. Dans ses premiers poèmes, l'apparition de ces procédés est due à l'influence qu'exerce sur lui l'œuvre baudelairienne.

Les critiques contemporains de Verlaine, quand ils rendent compte de ses débuts, qu'ils apprécient ou non le nouveau venu dans le monde de la poésie, soulignent tous l'influence du poète des *Fleurs du mal* dans ses premiers recueils. « Un Baudelaire puritain, – combinaison funèbrement drolatique, – sans le talent de M. Baudelaire<sup>1</sup> », décrète Barbey d'Aurevilly tandis que Jules Janin lui suggère de « ne pas tant copier Beaudelaire [*sic*]<sup>2</sup> ». Quant à Catulle Mendès, il rend hommage avec humour à Verlaine en écrivant, toujours à propos du même recueil, que « si visible qu'y fût l'influence de Charles Baudelaire, on était bien forcé d'y reconnaître aussi une saveur perverse, très personnelle<sup>3</sup> ».

1. Jules Barbey d'Aurevilly, « Les trente-sept médaillonets du Parnasse contemporain », *Le Nain jaune*, 7 novembre 1866 ; rééd. dans *Verlaine*, textes choisis et présentés par Olivier Bivort, PUPS, coll. Mémoire de la critique, 1997, p. 15.

2. Jules Janin, compte rendu des *Poèmes saturniens* dans l'*Almanach de la littérature du théâtre et des Beaux-Arts*, Pagnerre, 1868, dans le chapitre « Histoire littéraire et dramatique de l'année : la poésie » ; rééd. *ibid.*, p. 41.

3. Catulle Mendès, *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, Brancart, 1884 ; rééd. *ibid.*, p. 97.

Or Baudelaire est un admirateur des chansons de Pierre Dupont, et par ailleurs les subtils « refrains-variantes <sup>4</sup> » d'Edgar Poe l'ont fasciné. À son tour Verlaine reprend à Baudelaire ses jeux de reprises de vers, auxquels il rend hommage, écrivant :

Là où il est sans égal, c'est dans ce procédé si simple en apparence, mais en vérité si décevant et si difficile, qui consiste à faire revenir un vers toujours le même autour d'une idée toujours nouvelle et réciproquement ; en un mot à peindre l'obsession <sup>5</sup>.

Le deuxième poème intitulé *Nervermore* est ainsi composé de quintils dans lesquels le dernier vers reprend le premier, par un procédé d'antépiphore que Baudelaire a lui-même emprunté à la fois à la chanson populaire et à Edgar Poe :

*Allons, mon pauvre cœur, allons, mon vieux complice,  
Redresse et peins à neuf tous tes arcs triomphaux ;  
Brûle un encens ranci sur tes autels d'or faux ;  
Sème de fleurs les bords béants du précipice ;  
Allons, mon pauvre cœur, allons, mon vieux complice.*

On retrouve des jeux de répétitions divers dans *Soleils couchants*, qui rappelle le pantoum de Baudelaire, forme empruntée elle aussi à la chanson – la chanson populaire malaise, selon la note des *Orientales* de Hugo :

Une aube affaiblie  
Verse par les champs  
*La mélancolie*  
*Des soleils couchants.*  
*La mélancolie*  
Berce de doux chants,  
Mon cœur qui s'oublie  
*Aux soleils couchants.*  
Et d'étranges rêves  
Comme des *soleils*  
*Couchants* sur les grèves,  
Fantômes vermeils,  
*Défilent* sans trêves,  
*Défilent* pareils

4. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe ; Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 336.

5. Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 611.

À des grands soleils  
Couchants sur les grèves.

Il en est de même dans *Crépuscule du soir mystique* ou dans *Promenade sentimentale*, et ces variations et ces similitudes donnent l'impression que le vers n'est, pour reprendre les termes de *Mon rêve familial*, « chaque fois, ni tout à fait l[e] même ni tout à fait un [...] autre ».

Mais il emprunte aussi ses procédés de répétitions directement à la chanson. Dans *Poèmes saturniens*, deux pièces sont intitulées « chanson » – *Chanson d'automne* et *La Chanson des Ingénues* – et une autre, *Sérénade* ; quant au poème *Marco*, il est accompagné de cette note du poète :

L'auteur prévient que le rythme et le dessin de cette ritournelle sont empruntés à un poème faisant partie du recueil de M. J.-T. de Saint Germain : *Les Roses de Noël (Mignon)*. Il a cru intéressant d'exploiter au profit d'un tout autre ordre d'idées une forme lyrique un peu naïve peut-être mais assez harmonieuse dans sa maladresse même, et qui n'a pas trop mal réussi, ce semble, à son inventeur, poète aimable<sup>6</sup>.

Voici la première strophe de la romance intitulée en fait *Rêverie*, et non pas *Mignon*, parue en 1857, dont s'inspire Verlaine :

Quand Mignon passait, les folles abeilles  
Venaient effleurer ses lèvres vermeilles.  
Les épis de blé, les roses des bois  
Se penchaient aussi pour toucher ses doigts.  
Tout n'était qu'amour et que rêverie ;  
Dans son lit d'argent le ruisseau glissait  
Courant après elle, et le vent baisait  
L'herbe sous ses pieds à peine fléchie,  
Quand Mignon passait<sup>7</sup>.

Verlaine reprend à la romance citée son mètre – le décasyllabe de structure 5-5s, qu'il ne cesse de réutiliser par la suite<sup>8</sup> –, sa structure strophique de neuf vers – le dernier vers reprenant, à la manière du rentrement d'un rondeau, le début du premier –, et son système strophique, mais l'inspiration bucolique de la romance fait ironiquement place à une évocation des « fleurs du mal » :

6. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition revue, complétée et présentée par Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1084.

7. *Ibid.*, p. 1085.

8. Benoît de Cornulier signale qu'avant 1889, date de *Parallèlement*, Verlaine a publié plus de 250 décasyllabes de structure 5-5s.

*Quand Marco passait*, tous les jeunes hommes  
 Se penchaient pour voir ses yeux, des Sodomes  
 Où les feux d'Amour brûlaient sans pitié  
 Ta pauvre cahute, ô froide Amitié ;  
 Tout autour dansaient des parfums mystiques  
 Où l'âme en pleurant s'anéantissait ;  
 Sur ses cheveux roux un charme glissait ;  
 Sa robe rendait d'étranges musiques  
*Quand Marco passait.*

Les jeux de répétitions se retrouvent dans toute l'œuvre verlainienne, que ce soit sous forme de bouclage par répétition<sup>9</sup>, parfois avec des variations subtiles, comme dans l'*Ariette VIII* de *Romances sans paroles* :

*Dans l'interminable  
 Ennui de la plaine  
 La neige incertaine  
 Luit comme du sable.*

*Le ciel est de cuivre  
 Sans lueur aucune.  
 On croirait voir vivre  
 Et mourir la lune.*

Comme des nuées  
 Flottent gris les chênes  
 Des forêts prochaines  
 Parmi les buées

*Le ciel est de cuivre  
 Sans lueur aucune.  
 On croirait voir vivre  
 Et mourir la lune.*

Corneille poussive  
 Et vous, les loups maigres,  
 Par ces bises aigres  
 Quoi donc vous arrive ?

*Dans l'interminable  
 Ennui de la plaine  
 La neige incertaine  
 Luit comme du sable.*

ou sous forme de refrain, comme dans *Streets I* (« Dansons la gigue »).

9. Voir aussi *A Poor Young Shepherd*, dans *Romances sans paroles*.

Dans *Fêtes galantes*, recueil de « madrigaux <sup>10</sup> », de « poésies-XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>11</sup> », « mélancoliques et précieuses <sup>12</sup> », se font entendre d'autres chansons : celles héritées du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles. La Clymène de *Dans la grotte* est le personnage attitré des *Bergeries* de Molière – elle apparaît dans *La Princesse d'Élide* et dans les intermèdes de *Georges Dandin* –, la Chloris d'*En bateau* fut célébrée dans plusieurs odes de Théophile de Viau, comme *Contre l'hiver* ou *Le Matin*. Quant à ses fréquents quatrains en mètres courts, Verlaine les emprunte à toute une tradition de la chanson populaire ou poétique, comme les quatrains d'octosyllabes en rimes croisées, structure récurrente de la chanson populaire que l'on retrouve dans quatre poèmes <sup>13</sup>, dont *Sur l'herbe* où l'on chante « Do, mi, sol »...

À *Clymène*, en quatrains de 6s en rimes plates avec un vers de 4s en clausule :

Mystiques barcarolles,  
Romances sans paroles,  
Chère puisque tes yeux,  
Couleur des cieux,

rappelle, par sa structure, l'ode *De l'élection de son sepulchre* de Ronsard :

Mais bien à noz campagnes  
Fist voir les Sœurs compagnes  
Foulantes l'herbe aux sons  
De ses chansons <sup>14</sup>,

qu'un grand nombre de poètes n'a cessé d'imiter, comme Tristan <sup>15</sup> ou Voiture dans des chansons <sup>16</sup>, Nerval dans l'odelette *Cour de prison* <sup>17</sup>, Baudelaire

10. Charles Morice, « Paul Verlaine », Vanier, 1888 ; rééd. dans *Verlaine*, éd. cit., p. 232-233.

11. Eugène Vermersch, « *Fêtes galantes* par Paul Verlaine », *Paris-Caprice*, 20 mars 1869 ; rééd. *ibid.*, p. 45.

12. Auguste Dorchain, *Anthologie des poètes français du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. III, 1842 à 1851, Lemerre, 1888 ; rééd. *ibid.*, p. 181.

13. *Sur l'herbe*, *Cortège*, *En patinant*, *Le Faune*.

14. Ronsard, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1993, p. 797.

15. Tristan, *La Lyre* (1641), publication avec introduction et notes par Jean-Pierre Chauveau, Droz, 1977, p. 174 : « Belle Prâlin, je vous promets / De me souvenir à jamais / Des devoirs dont vostre merite / Me sollicite. »

16. Vincent Voiture, *Poésies*, édition critique publiée par Henri Lafay, Marcel Didier, 1971, t. I, p. 107 : « Les demoiselles de ce temps, / Ont depuis peu beaucoup d'Amans, / On dit qu'il n'en manque à personne, / L'année est bonne. // Nous avons vu les ans passez, / Que les Galans estoient glacez, / Mais maintenant tout en foisonne, / L'année est bonne. »

17. Nerval, *Odelettes*, dans *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1989, p. 334 : « Dans Sainte-Pélagie / D'une aile rélargie, / Où, rêveur et plaintif, / Je vis captif. »

dans *À une mendiante rousse*<sup>18</sup>, Banville dans l'ode funambulesque *Mascarades*<sup>19</sup>. Figurent également dans *Fêtes galantes* deux pièces en quatrains d'heptasyllabes, mètre traditionnellement lié à la chanson, qui ont pour titre *Mandoline* et *En sourdine*...

Et la chanson hugolienne n'est pas non plus absente avec *Colombine* :

Léandre le sot,  
 Pierrot qui d'un saut  
 De puce  
 Franchit le buisson,  
 Cassandre dans son  
 Capuce,

dont la forme reprend la *Chanson d'Elespuru* de la scène 2 de l'acte IV de *Cromwell* :

Au soleil couchant,  
 Toi qui va cherchant  
 Fortune,  
 Prends garde de choir ;  
 La terre, le soir,  
 Est brune<sup>20</sup>.

Verlaine s'en est aussi sans doute inspiré dans *Chanson d'automne*, mais en réduisant l'écart entre la longueur des deux mètres, puisque le schéma de ses sizains est 5s 5s 3s 5s 5s 3s. Cependant la chanson verlainienne ne produit pas le même effet que celle de Hugo car Verlaine, contrairement à celui-là, multiplie les ruptures entre la syntaxe et le mètre, mettant à la rime une conjonction de subordination ou un déterminant, comme on peut le constater dans les deux dernières strophes du poème :

Tout suffocant  
 Et blême, *quand*  
 Sonne l'heure,  
 Je me souviens  
 Des jours anciens  
 Et je pleure ;

18. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, 1975, p. 83 : « Blanche fille aux cheveux roux, / Dont la robe par ses trous / Laisse voir la pauvreté, / Et la beauté. »

19. Banville, *Mascarades*, dans les *Odes funambulesques* ; *Œuvres complètes*, texte établi, notice, variantes et notes par Peter J. Edwards, Champion, 1995, t. III, p. 122 : « Le Carnaval s'amuse ! / Viens le chanter, Ma Muse, / En suivant au hasard / Le bon Ronsard. »

20. Victor Hugo, *Cromwell*, IV, 1, dans *Théâtre*, notice et notes de Anne Ubersfeld, Robert Laffont, coll. Bouquins, t. I, 1985, p. 237.

Et je m'en vais  
 Au vent mauvais  
 Qui m'emporte  
 Deçà, delà,  
 Pareil à *la*  
 Feuille morte.

« J'ai cru avoir assez brisé le vers, l'avoir assez affranchi, si vous préférez, en déplaçant la césure le plus possible<sup>21</sup> », écrit-il dans sa « Critique des *Poèmes saturniens* ». Son vers court accentue lui aussi les phénomènes de rupture entre la syntaxe et le mètre.

Sa rencontre avec Rimbaud renforce son goût pour la chanson. Le jeune poète lui fait, sinon découvrir, du moins apprécier la musique de Favart dont il dévorait les « *libretti*<sup>22</sup> » à la bibliothèque de Charleville-Mézières, quand il était en classe de seconde. C'est sous le signe de la romance, sentimentale et bucolique, que s'ouvre *Romances sans paroles*, avec les *Ariettes oubliées* dont la première pièce, « C'est l'extase langoureuse... », est précédée d'une épigraphe tirée de la « comédie en deux actes mêlée d'ariettes<sup>23</sup> » de Favart, *Le Caprice amoureux ou Ninette à la cour*. De l'ariette que lui a fait découvrir Rimbaud<sup>24</sup>, Verlaine ne garde que les vers 5 et 6, peut-être parce que la première épigraphe envisagée était « Au clair de la lune / Mon ami Pierrot », c'est-à-dire deux pentasyllabes de la plus célèbre des chansons françaises<sup>25</sup> :

Dans nos prairies  
 Toujours fleuries,  
 On voit sourire  
 Un doux Zéphire !  
*Le vent dans la plaine*  
*Suspend son haleine*  
 Mais il s'excite  
 Sur les coteaux ;

21. Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., p. 722.

22. Verlaine, *Les Poètes maudits* ; *ibid.*, p. 646.

23. Cf. Georges Zayed, *La Formation littéraire de Verlaine*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1962, p. 67 sq.

24. Cf. la lettre de Verlaine à Rimbaud du 2 avril 1872 : « Bon ami, C'est charmant, l'Ariette oubliée, paroles et musique ! Je me la suis fait déchiffrer et chanter ! Merci de ce délicat envoi ! » (Verlaine, *Œuvres complètes*, édition de Jacques Borel, Le Club du meilleur livre, t. I, 1959, p. 971.)

25. Trois poèmes du recueil sont en pentasyllabes : « Dans l'interminable Ennui de la plaine... », « L'allée est sans fin... », « J'ai peur d'un baiser... »

Sans cesse il agite  
Les orgueilleux Ormeaux.

Mais le vers de quatre syllabes, déjà présent dans un poème de *La Bonne chanson*, « La lune blanche... », est repris dans deux poèmes de *Paysages belges*, *Walcourt* et *Charleroi* :

Dans l'herbe noire  
Les Kobolds vont.  
Le vent profond  
Pleure, on veut croire.

Une autre épigraphe, celle d'« Il pleure dans mon cœur... » reproduit un vers de Rimbaud, « Il pleut doucement sur la ville », d'origine inconnue<sup>26</sup>, mais qui a la structure d'un octosyllabe, c'est-à-dire d'un mètre très présent dans la chanson populaire. Une autre épigraphe encore – celle de *Bruxelles. Chevaux de bois* – cite quatre vers de la ballade de Hugo, *Le Pas d'armes du roi Jean* :

Par saint Gille  
Viens-nous-en  
Mon agile  
Alezan !

Verlaine convoque ainsi toutes sortes de « vieilles chansons », et pas seulement des chansons françaises. Au moment où il écrit les poèmes d'*Aquarelles*, qualifiée par lui de « partie anglaise<sup>27</sup> » des *Romances sans paroles*, il est attiré par les chansons du pays où il séjourne alors et par le biais desquelles, écrit-il<sup>28</sup>, il a appris l'anglais : dans l'exemplaire de l'édition originale des *Romances sans paroles* acquis par le British Museum en 1893 et renfermant des corrections de la main du poète, le titre de *Child Wife* est remplacé par *The Pretty One* écrit en surcharge. Or ce titre fait allusion à une chanson populaire anglaise très connue :

My little pretty one,  
My pretty bonny one,

26. Voir les hypothèses de Pierre Brunel dans son article « *Romances sans paroles et Études néantes*, esquisse pour un chant amébé », dans *La Petite Musique de Verlaine. « Romances sans paroles, Sagesse »*, Société des études romantiques, SEDES, 1982, p. 17 sq.

27. Dans une lettre à Blémont du 22 avril 1873, Verlaine dit à propos de *A Poor Young Shepherd* et *Child Wife* qu'il les « extrai[t] d'une partie anglaise intitulée *Aquarelles* » (Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 1030).

28. Lettre à Blémont, non datée : « Nous apprenons l'anglais à force, Rimbaud et moi. Dans Edg. Poe, dans les chansons populaires, dans Robertson, etc. » (*ibid.*, p. 1025.)

She is a joyous one,  
And gentle as can be<sup>29</sup>.

Quant au poème *A Poor Young Shepherd*, il serait inspiré par les petits poèmes, dits « *valentines* », souvent chantés, qu'échangent les Anglais à la fête de la Saint-Valentin, et le titre de *Birds in the night* viendrait d'une berceuse d'un célèbre compositeur de l'époque, Sir Arthur Sullivan.

Mais, comme le fait remarquer un critique contemporain de Verlaine, chez lui, « vous rencontrerez les rythmes les plus simples, des rythmes de chanson populaire et tels qu'une bergère en pourrait trouver, une bergère déjà... savante<sup>30</sup> ». On l'a déjà constaté plus haut avec les systèmes de répétitions élaborés de l'ariette VIII. « C'est le chien de Jean de Nivelle... » rend hommage à plusieurs chansons enfantines, dans des quatrains d'octosyllabes en rimes croisées, structure fréquente dans la chanson populaire, mais fait rimer ensemble une terminaison féminine et une terminaison masculine :

C'est le chien de Jean de Nivelle  
Qui mord sous l'œil même du Guet  
Le chat de la mère Michel.  
François-les-bas-bleus s'en égaie.

On peut y voir une imitation des « à peu près de la poésie populaire avec sa gauche ignorance des règles<sup>31</sup> », mais, plus justement, un moderne affranchissement des contraintes, dans l'air du temps puisque Banville a déjà pratiqué ce type de rime, dans un poème qu'il n'a pas retenu pour son recueil des *Stalactites*, *Désespérance*. La rime *arrive / naïf*, dans le dernier quatrain, semble elle aussi une plaisanterie de poète puisqu'à la rime masculine de l'adjectif *naïf* correspond une rime féminine en *-ive*, qui rappelle le féminin de *naïf* (*naïve*). Néanmoins jamais Verlaine ne bannit la rime complètement : « La rime est un mal nécessaire dans une langue peu accentuée », écrit-il dans *Un mot sur la rime* en 1888, et il ajoute :

Nombre de chansons populaires sont instrumentées dans ce goût [il vient de donner l'exemple de *Drole*, *Drome* [*sic*], *Dol*, *d'oc* rimaient ensemble], avec la liberté toutefois en outre de rimer soit par à peu près, soit sans guère observer l'alternance des deux genres masculin et féminin, non plus que des singuliers ou

29. Chanson citée par Vernon Philip Underwood, dans *Verlaine et l'Angleterre*, Nizet, 1956, p. 112.

30. Gabriel Vicaire, *La Revue hebdomadaire*, 21 avril 1894 ; rééd. dans *Verlaine*, éd. cit., p. 375.

31. Claude Cuénot, *Le Style de Paul Verlaine*, CDU-Sorbonne, 1963, p. 285.

des pluriels assortis, avec d'autres commodités encore. De la sorte, l'assonance serait, si adoptée dans la littérature, un souci musical tout aussi gênant que la Rime, mais combien inférieure à elle en pureté, en noblesse de son ! ou, si l'exemple de nos chansons populaires se voyait suivi par nos versificateurs, un élément de confusion, de désordre même, pour cette pauvre Poésie, qui n'existe, en somme, que par l'harmonie<sup>32</sup> [...].

Quant au tercet monorime, comme celui de *En bateau*, c'est certes « une des plus anciennes formes de la chanson à danser »<sup>33</sup> :

L'étoile du berger tremblote  
 Dans l'eau plus noire et le pilote  
 Cherche un briquet dans sa culotte.

Mais, il varie énormément les structures du tercet<sup>34</sup> et ces schémas divers font de lui un novateur « tranchant sur la multitude de ses confrères<sup>35</sup> ». C'est en cela qu'un des Esseintes peut être fasciné par sa métrique et qu'il remarque, lui aussi, ses tercets :

[...] il avait également et souvent usé d'une forme bizarre, d'une strophe de trois vers dont le médian restait privé de rime<sup>36</sup>, et d'un tercet, monorime, suivi d'un unique vers, jeté en guise de refrain et se faisant écho avec lui-même tels que les *streets* : « Dansons la gigue »<sup>37</sup>.

Dansons la gigue !

J'aimais surtout ses jolis yeux,  
 Plus clairs que l'étoile des cieux,  
 J'aimais ses yeux malicieux.

Dansons la gigue !

32. Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., p. 699.

33. Henri Chatelain, *Recherches sur le vers français au XV<sup>e</sup> siècle. Rimes, mètres et strophes*, Champion, 1908 ; cité par Jean-Louis Aroui, « Les tercets verlainiens », dans *Verlaine à la loupe* [colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996], textes réunis par Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Champion, 2000, p. 225-242, ici p. 226.

34. Cf. Jean-Louis Aroui, art. cit.

35. Huysmans, *À rebours* (1884), présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie de Daniel Grojnowski, Garnier-Flammarion, coll. GF, 2004, p. 214.

36. Il s'agit de la *terza rima*, présente dans plusieurs poèmes de *La Bonne Chanson*, comme par exemple dans le poème XVIII, « N'est-ce pas ? en dépit des sots et des méchants... » (Verlaine, *La Bonne Chanson* ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 152.)

37. *À rebours*, éd. cit., p. 214.

À ces « forme[s] bizarre[s] », il joint des « rythmes inusités, impairs pour la plupart, où la fantaisie est plus à l'aise »<sup>38</sup>, influencé sans doute par l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore que Rimbaud lui a fait lire en Angleterre. Il utilise ainsi fréquemment le décasyllabe de schéma 5-5s<sup>39</sup>. Mais il est à noter que quand il utilise pour la première fois l'ennéasyllabe, dans le deuxième poème d'*Ariettes oubliées*, il a dans la plupart des vers la structure 3-6s qu'il avait dans une chanson de Malherbe<sup>40</sup> :

Je devine, à travers un murmure, (3-6)  
 Le contour subtil des voix anciennes (3-6 ou 5-4 ?)  
 Et dans les lueurs musicales, (3-6 ou 5-4 ?)  
 Amour pâle, une aurore future ! (3-6)

Et mon âme, et mon cœur en délire (3-6)  
 Ne sont plus qu'une espèce d'œil double (3-6)  
 Où tremblote à travers un jour trouble (3-6)  
 L'ariette, hélas ! de toutes les lyres ! (3-6 ou 5-4 ?)

La chanson populaire qui inspire nombre des poèmes de Verlaine leur donne quelque chose de « naïf », mais surtout de « ténu » et de « fluét », pour reprendre les termes par lesquels Verlaine caractérise les derniers vers de Rimbaud<sup>41</sup>, termes qui définissent encore mieux sa propre œuvre, à la fois « chanson bien douce » et « chanson grise ». Le vers court rapproche les échos rimiques relayés par de « fréquentes allitérations, quelque chose comme de l'assonance souvent dans le corps du vers<sup>42</sup> », comme dans la troisième ariette, en hexasyllabes, dont chaque strophe se termine par le mot-rime de son premier vers et où le son [œr] et le son [ɛ] saturent le poème :

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

38. Verlaine, « Critique des *Poèmes saturniens* » ; *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., p. 721.

39. Cf. ci-dessus.

40. Malherbe, *Œuvres poétiques*, éditées par René Fromilhague et Raymond Lebègue, Société Les Belles Lettres, t. I, 1968, p. 164 : « Sus debout la merveille des Belles. / Allons voir sur les herbes nouvelles / Luire un esmail dont la vive peinture / Deffend à l'art d'imiter la nature. »

41. Verlaine, *Les Poètes maudits* ; *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., p. 656.

42. Verlaine, « Critique des *Poèmes saturniens* » ; *ibid.*, p. 720.

Cette référence presque continuelle à la chanson pourrait inviter à ne pas trop prendre au sérieux les vers « tristement légers<sup>43</sup> » derrière lesquels se masque la subjectivité du poète, ni même, si on l'écoutait, ses conceptions poétiques. Car c'est lui qui déclare : « N'allez pas prendre au pied de la lettre mon "Art poétique" de *Jadis et naguère*, qui n'est qu'une chanson, après tout<sup>44</sup> ». Mais doit-on le croire ? « Chanson, après tout », peut-être, mais chanson innovante que cette dernière, qui secoua le monde de la poésie<sup>45</sup>. Mallarmé, qui a joué dans quelques-uns de ses poèmes avec la chanson, avait pressenti dès les débuts de Verlaine que ses « vieilles chansons » n'étaient pas synonymes de « vieilleries poétiques »<sup>46</sup> :

J'ai vu que de toutes les vieilles formes, semblables à des favorites usées, que les poètes héritent les uns des autres, vous avez cru devoir commencer par forger un métal vierge et neuf, de belles lames, à vous<sup>47</sup>.

43. Verlaine, évoquant, dans sa Préface de *Sagesse* du 30 juillet 1880, des vers qu'il a « publiés très jeune, c'est-à-dire il y a une dizaine et une douzaine d'années » (*Œuvres complètes*, éd. cit., p. 239).

44. Verlaine, « Critique des *Poèmes saturniens* », 1890 ; *ibid.*, p. 722.

45. Voir en particulier l'article de Karl Mohr, dans *La Nouvelle Rive gauche* du 1<sup>er</sup>-8 décembre 1882 ; rééd. dans *Verlaine*, éd. cit., p. 69-70. Charles Morice, qui écrit sous ce pseudonyme, y prend violemment à parti ce « novateur [...] à outrance » qui « lui seul peut comprendre ce qu'il a voulu faire ». Il fut ensuite l'un des plus fervents admirateurs de Verlaine.

46. Rimbaud, *Alchimie du verbe*, dans *Une saison en enfer* ; *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 108.

47. Lettre de Stéphane Mallarmé à Paul Verlaine, 20 décembre 1866 ; rééd. dans *Verlaine*, éd. cit., p. 29.

ARNAUD BERNADET

Une machine à fabriquer le peuple :  
*Bruxelles. Chevaux de bois*

*Bruxelles. Chevaux de bois* possède un statut singulier dans *Romances sans paroles*. Dans la section *Paysages belges*, il introduit une rupture de ton manifeste, à la fois enjouée et satirique, qui vient suspendre provisoirement la trajectoire du sujet errant et voyageur. La logique circulaire du manège contraste ouvertement avec le mouvement de vectorisation, régulièrement scandé par les toponymes : *Walcourt, Charleroi, Bruxelles* et *Malines*. Mais le poème importe aussi par les récritures qu'il a suscitées. Parus en 1874, ces vers sont remaniés, sans titre et simplement numérotés, dans la première édition de *Sagesse* en 1880. Ils se chargent à ce moment-là d'une perspective plus symbolique et morale, amplement déterminée par la réorientation politique, chrétienne et réactionnaire, de l'auteur.

Dès 1877, cependant, Verlaine avait republié sa romance dans *L'Artiste* sous l'enseigne abrégée de *Chevaux de bois*<sup>1</sup>. À vrai dire, le poème connaît plusieurs états dont témoignent entre autres les manuscrits, sans qu'on puisse pour autant évoquer des versions à part entière<sup>2</sup>. Au-delà des bornes chronologiques que fixent matériellement les deux recueils, *Romances sans paroles* et *Sagesse*, et même si elles ne sont pas toujours significatives, variantes et corrections traduisent la reformulation, locale ou globale, d'une poétique en cours. À terme, elles signalent un changement dans la manière de l'auteur, inséparable d'enjeux idéologiques. Dans chaque cas, le texte déploie une intrigue collective, dont le manège est le ressort principal. Si l'on veut, cette machine qui met en scène une comédie de mœurs est pour cette raison même une machine à fabriquer le peuple.

1. C'est sous cette forme, par exemple, que Huysmans découvre l'« étrange pièce de vers ». Dans une lettre du 26 juillet 1877 à Théo Hannon, il juge alors le texte « épatant ». Voir André Guyaux, « Huysmans et le "seul poète catholique" », dans *Spiritualité verlainienne*, textes réunis et publiés par Jacques Dufetel, Klincksieck, 1997, p. 198.

2. Sur ce point, voir l'édition critique de *Romances sans paroles* par Steve Murphy, avec la collaboration de Jean Bonna et Jean-Jacques Lefrère, Champion, 2003, p. 196-206.

### *L'effet de série*

*Bruxelles. Chevaux de bois* apparaît pour la première fois dans une lettre à Émile Blémont en date du 22 septembre 1872. Il est précédé comme dans le futur recueil de *Simple Fresque*. Mentionnée toutefois au singulier, cette pièce est surmontée d'un chiffre romain (I), et semble donc constituer le volet d'un diptyque. « L'allée est sans fin... » lui succède immédiatement, mais sans être numéroté, et sous le titre indépendant de *Paysage belge* qui donne par la suite son nom à la séquence entière. Ainsi, l'ordre des textes, tel qu'on le découvre en 1874, paraît être partiellement ébauché dans la lettre, même si le volume est loin d'être définitivement arrêté encore. En effet, *Chevaux de bois* est également suivi d'*Escarpolette*, qui appartient à la partie précédente, puisqu'il s'agit de la deuxième ariette.

L'écrivain accompagne ses quatre textes, *Simple Fresque*, *Paysage belge*, *Chevaux de bois* et *Escarpolette* d'un commentaire indirect : « Je vous envoie quelques vers dont vous ferez ce que vous voudrez, et je me tiens à votre disposition pour une série que je nommerais : *De Charleroi à Londres* : j'ai des notes excessivement curieuses sur la Belgique, y ayant vécu un peu de toutes les vies pendant 3 mois à peu près<sup>3</sup>. » Le projet dont Verlaine fait état, et qu'il propose à son destinataire, semble distinct des vers eux-mêmes. À suivre exactement la ponctuation (la double occurrence des deux points) ainsi que la valeur du jonctif *et*, il est difficile d'assimiler *De Charleroi à Londres* à l'un des titres primitifs de *Romances sans paroles*<sup>4</sup>. Toutefois, les poèmes déjà composés et la série encore virtuelle participent d'une logique assez comparable, suivant un agencement spatial précis, ce que confirme par ailleurs dans le recueil de 1874 l'existence d'*Aquarelles*. Surtout, ils puisent à des sources communes, se reliant de surcroît au vécu de l'écrivain lui-même. Les *Paysages belges* se voient qualifiés à leur tour de « série d'impressions vagues, tristes et gaies, avec un peu de pittoresque presque naïf<sup>5</sup> ». Les *impressions* se sont substituées aux *notes* ; elles ouvrent plus radicalement le texte au régime de la subjectivation. Dans les deux cas, une relation spécifique au réel s'instaure, envisagée selon deux *manières* différentes<sup>6</sup>.

3. *Correspondance générale de Verlaine*, édition établie et annotée par Mikhael Pakenham, Fayard, t. I, 2005, p. 247.

4. Comme l'a montré Steve Murphy dans son édition de *Romances sans paroles*, p. 50-51.

5. À Blémont, décembre 1872 ; *Correspondance générale*, éd. cit., p. 256.

6. Sur le concept général de manière, critique de la catégorie de style, voir Gérard Dessons, *L'Art et la manière*, Champion, 2004, et mon commentaire, plus succinct, de « *Fêtes galantes* », « *Romances sans paroles* » précédé de « *Poèmes saturniens* », Gallimard, coll. Foliothèque, 2007, p. 24-36.

Le plus important réside dans l'emploi du terme de « série » pour qualifier la section du recueil et le projet de collaboration. Récurrente sous la plume de l'auteur, il ne s'agit pas pour autant d'une catégorie neutre, purement descriptive. Elle désigne sans doute un ensemble discontinu de fragments en quête d'unité, qui ne serait préassigné ni à un nombre ni à une limite, mais qui inventerait au contraire sa propre cohérence. Au plan littéraire, la série ne fait sens que par opposition à l'événement : une singularité qui vient interrompre et organiser simultanément le mouvement séquentiel, narratif ou poétique. Cette singularité, la note ou l'impression ont en charge précisément de la recueillir dans son caractère exceptionnel.

De ce point de vue, *Chevaux de bois* ne semble pas orienté vers le pittoresque, du moins autant que le suggérerait l'idée hyperbolique de « notes excessivement curieuses ». Il en atténuerait même la présence, « un peu de », le disposant en *mineur* à la différence du récit à venir avec Blémont. Néanmoins, l'usage de l'adverbe n'a pas non plus pour seul but d'éveiller pragmatiquement l'intérêt du correspondant de Verlaine, et de motiver son désir de collaboration littéraire. Il exhausse de façon plus large l'irruption de l'inédit, du bizarre voire du nouveau au rang de *valeur*. Il y inscrit la dimension de l'altérité, bien représentée dans *Paysages belges*.

Dans ce cadre, *Chevaux de bois* porterait moins sa référence vers une ville, Bruxelles, une culture et une nation étrangères, qu'il ne concentrerait plus largement une discordance éthique. De la Belgique à l'Angleterre, l'ailleurs libère l'intensité d'une expérience : « y ayant vécu un peu de toutes les vies ». Il est toujours le moyen d'élucider l'ici du sujet, selon des registres variables, allant de la mythologie (*Walcourt, Charleroi*) ou de la fantasmagorie (*Streets II*) au surréel (*Beams*). Dans la tonalité qui est la sienne, *Chevaux de bois* fait plutôt songer à cet avertissement de Baudelaire, énoncé au fragment VI de *Pauvre Belgique !* : « La fin d'un écrit satirique, c'est d'abattre deux oiseaux avec une seule pierre. À faire un croquis de la Belgique, il y a, par surcroît, cet avantage qu'on fait une caricature de la France<sup>7</sup> ». Le texte vise de la sorte à dérouter les présupposés ou même les normes de ses lecteurs : le manège n'y a cette importance que parce qu'il met justement à découvert la signification de cet événement.

### *Querelle de manières*

La duplicité énonciative du texte est déjà perceptible à travers l'épigraphe née, semble-t-il, d'une association entre le « champ de foire de Saint-Gilles »

7. Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 821.

et une invocation religieuse employée dans la douzième ballade de Victor Hugo, *Le Pas d'armes du roi Jean* :

Par saint Gille,  
Viens-nous-en,  
Mon agile  
Alezan !

En citant le début du deuxième huitain, Verlaine explicite en vérité les liens critiques qui unissent certaines pièces des *Paysages belges* à la poésie hugolienne, et en légitime la réécriture sous l'angle de la contrefaçon.

Sans doute les chevaux de bois, d'invention assez récente puisqu'ils se sont répandus en Europe vers 1860, décalent-ils parodiquement le tournoi traité de façon déjà très ludique mais de forme encore très médiévale dans *Odes et ballades*. Cependant, en se tournant de la sorte vers les premiers essais littéraires du poète romantique, ils mettent aussi en parallèle l'historicité du sujet des *Romances sans paroles*, pour souligner les divergences de parcours et de situations avec Hugo. En 1890, alors qu'il n'a plus exactement la même opinion qu'en ses débuts parnassiens, Verlaine classe *Odes et ballades* parmi des « essais, parfois très intelligents<sup>8</sup> » tels que *Han d'Islande* ou *Cromwell*. Il attache donc au recueil une dimension strictement expérimentale. Cinq ans plus tôt, dans *Mémoires d'un veuf*, il en retient pour l'essentiel « trois ballades : *Les Bœufs qui passent*, *Le Pas d'armes*, *La Chasse du Burgrave* », avant de valoriser les « quatre recueils de vers intimes rarement politiques (si peu en tout cas), *Les Feuilles d'automne*, etc. » qui, par leur écriture en « demi-teintes »<sup>9</sup>, correspondent plus étroitement à ses propres recherches de poète.

Dans *Chevaux de bois*, en s'adressant à la première manière du maître, Verlaine met entre parenthèses le devenir et l'évolution de son œuvre, tous « les livres d'à partir *La Légende des siècles* », illustrations entre autres d'« un Hugo politique »<sup>10</sup>. Cette attitude obéit apparemment au partage entre *Romances sans paroles* et *Les Vaincus*, ce volume de vers socialistes qui n'a jamais vu le jour mais qui a hanté l'auteur de 1867 à 1874. Elle serait conforme à l'idée que la « langue désagrégée<sup>11</sup> » de *Châtiments* et des ouvrages suivants

8. Verlaine, « À propos d'un récent livre posthume de Victor Hugo », *La Revue d'aujourd'hui*, 11 juillet 1890 ; *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 726.

9. *Mémoires d'un veuf* (1886), *ibid.*, p. 105.

10. Verlaine, « À propos d'un récent livre posthume de Victor Hugo », *ibid.*, p. 727.

11. *Mémoires d'un veuf*, *ibid.*, p. 106.

dérogerait aux principes de l'art pour l'art. C'est sans compter toutefois la distance humoristique qu'introduit l'épigraphe si on l'applique au contexte décrit par Verlaine dans son poème. Plus troublant, le toponyme Bruxelles décline peut-être des mœurs inconnues du voyageur, mais il se rapporte aussi implicitement à un cadre autobiographique chez Hugo : un des lieux d'exil du proscrit républicain pendant les années tyranniques du Second Empire. De la ballade à la romance, l'inversion des trajectoires se dessine plus clairement : en 1870, Hugo est rentré en triomphe en France ; en 1872, Verlaine a quitté, au contraire, le pays en « vaincu<sup>12</sup> ». Bien que l'expérience de l'exil ne soit pas de nature exactement identique, et intègre dans le cas de Verlaine des raisons extérieures à l'histoire, elle présuppose un événement : la Commune de Paris, et sa répression. Deux mois avant la date, fictive ou authentique, indiquée par *Bruxelles. Chevaux de bois*, Victor Hugo a fait paraître *L'Année terrible*<sup>13</sup>.

### *Contrefaçons* : Simples Fresques et Malines

Ces éléments sont-ils dénués de pertinence ? En vérité, si l'on considère le contexte immédiat du poème, spécialement *Simples Fresques* et *Malines*, la cible est aussi tangible que constante. D'un côté, les « petits arbres » (v. 7) et l'« oiseau faible » (v. 8) réinvestissent l'axiologie du mineur propre à Verlaine et, avec la rime qui conjoint « humbles abîmes » (v. 5) et « arbres sans cimes » (v. 7), révoque la tentation des hauteurs et des profondeurs, leur part insondable de mystère. Loin du sublime, le sujet laisse de côté par exemple « le pâtre promontoire au chapeau de nuées » (v. 40) de *Pasteurs et troupeaux*. Nulle abréaction de solitaire devant les divines immensités. Les « humbles abîmes » concentrent un paradoxe éthique qui, par démotivation étymologique (*humilis* → *humus*), met en défaut toute démesure visionnaire. De l'autre côté, la perception du train qui « glisse sans un murmure » (v. 16) dans *Malines* défait la position du contemplateur, en phase avec la nature assimilée désormais à un « Sahara de prairies » (v. 9). Dans ce décor artificiel, qui vient se surimposer à la moindre sensation spontanée, le réel est moins sauvage et libre qu'il n'est domestiqué par des codes culturels. À l'évidence,

12. À Alphonse Lemerre, juillet (?) 1871, *Correspondance générale*, éd. cit., p. 211. Pour une analyse approfondie de cette lettre, je renvoie à mon livre : *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. Le XIX<sup>e</sup> siècle en représentation(s), 2007, p. 151-153.

13. Hugo devait lui-même être expulsé de Belgique pour y avoir offert l'asile à des communards.

les « sites apaisés » (v. 12), entièrement désaffectés, du paysage s'opposent aux « sites brutaux » (v. 21) de *Charleroi*. Là où le capitalisme industriel exerce son despotisme, la sueur des corps témoigne des souffrances du prolétariat : l'esclavage moderne suscite l'incompréhension angoissée de l'écrivain. En comparaison, *Malines* expose un espace sans conflits. L'ironie l'emporte alors sur le sentiment de révolte qui dominait *Charleroi*.

C'est à ce niveau que Verlaine imite la charge pathétique de certains tours jussifs et exclamatifs propres à la rhétorique des *Contemplations*, depuis *Mugitusque boum* sous le signe des *Géorgiques* et des *Bucoliques* virgiliennes jusqu'à *Charles Vacquerie*, expression de l'amour et du deuil privés :

Dormez, les vaches ! Reposez  
Doux taureaux de la plaine immense,  
Sous vos cieux à peine irisés !

(v. 13-15)

La rime *nature* : *murmure* (v. 16-19) évoque à cet égard le lien qui unit étroitement la poésie d'Hugo aux multiples objets de la création, tout ce qui rend pensive l'âme par leur caractère inexprimable et éveille en elle des échos intimes. À l'inverse, la sourdine chez Verlaine réintègre l'espace clos et feutré d'un wagon, alors comparé à « un salon / Où l'on cause bas » (v. 17-18) : ultime roubardise, si l'on pense aux conditions réelles de ce nouveau moyen de transport à l'époque, dont *La Bonne chanson*, VII, livre une vision infernale, certainement plus proche des faits. Dans cette perspective, l'allusion au très classique Fénelon est un trompe-l'œil supplémentaire. Elle n'est pas véritablement dirigée vers la description de la grotte de Calypso dans *Les Aventures de Télémaque*, son esthétique rocaille : arabesques florales, ornements de coquillages, etc. Le vers de clausule dans *Malines* répond lui-même à l'exergue qu'Hugo avait disposé au début de *Bièvre* : avant les « merveilleux tableaux<sup>14</sup> » de *Soleils couchants*, cet « horizon fait à souhait pour le plaisir des yeux », dont Verlaine souligne le caractère stéréotypé et inauthentique, en lui superposant la magie des « arbres de féeries » (v. 6).

*Bièvre* est l'élection sensible d'un lieu privilégié et épanoui, où « l'âme contemple, écoute, adore, aspire » (I, v. 4), à distance de l'homme qui « tous les jours fait moins de place à Dieu ! » (I, v. 6). Cet espace de plénitude constitue un retrait harmonieux qui se vit par son équilibre comme une figure renouvelée du paradis biblique sur terre. Hugo oppose le « vallon calme et

14. *Œuvres poétiques*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Albouy, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1964, t. I, p. 785.

sombre » (I, v. 1) au milieu d'un « charmant paysage » (II, v. 13) au monde « en fusion » de l'« ardente capitale » (IV, v. 8). C'est que la nature favorise la perte et l'oubli de soi, loin « de la lave des événements » (IV, v. 12). Du moins le poème rejoint-il le désir de composer dans *Les Feuilles d'automne* des « vers sereins et paisibles<sup>15</sup> », tant il est vrai que l'auteur tend à la persistance d'un art « fidèle à lui-même », adressé à « l'homme tout entier » plutôt qu'au « tumulte de la place publique<sup>16</sup> ». S'appliquant à un « pur ouvrage d'art<sup>17</sup> », Hugo réserve ailleurs l'expression politique (ou du moins le prétend), et revendique même le contraste entre la « tranquillité » et « l'agitation » du présent<sup>18</sup>, un an après la Révolution de Juillet 1830.

Est-ce à dire que la situation du sujet chez Verlaine est comparable ? En fait, la prégnance des segments parodiques a pour fonction de mettre à nu les procédés du paysage, et l'idéologie qui les fonde. Si Bruxelles a pris dorénavant la place de Bièvre, l'excentration géographique de l'instance est un moyen d'interpréter autrement la relation à l'histoire et à la société. Aussi la politique du poème n'est-elle pas lisible immédiatement, au plan de l'énoncé ; elle s'évalue à travers les tensions entre la subjectivité et la collectivité. De ce point de vue, le théâtre de mœurs, qui rompt dans *Chevaux de bois* avec les « vagues frondaisons » (v. 7) de *Malines* ou les « apparences d'automne » (v. 10) de *Simple Fresques*, s'institue en véritable allégorie.

### *Genres : ballade et romance*

Au-delà de la dissemblance des manières, l'appel au premier Hugo constitue un indicateur générique très problématique, qui met en tension la ballade et la romance, chacune aux prises avec un mode d'expression populaire. Ni l'une ni l'autre ne sont des formes à proprement parler, mais sont animées par une quête commune de l'oralité. La ballade est conçue dans son extension maximale, au prix d'un détour par les pays anglo-saxons, Allemagne et Angleterre, où elle est reçue comme poème narratif légendaire, d'inspiration épique ou dramatique : elle a peu à voir avec la structure médiévale que redécouvrent les parnassiens<sup>19</sup>, et que Verlaine pratique de lui-même à partir de *Parallèlement*. En fait, comme pour nombre de romantiques,

15. *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., p. 715.

16. *Ibid.*, p. 713.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 714.

19. Ce corpus a été étudié par Bertrand Degott, dans « *Ballade n'est pas morte* », étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850, Annales de l'Université de Franche-Comté, 1996.

la référence au style troubadour se mêle chez Hugo aux genres lyriques et à la matière folklorique de sorte qu'entre « ballades, chansons et odes, les frontières sont poreuses, comme elles l'ont certes été auparavant entre l'ode et la chanson <sup>20</sup> ». Quant aux romances de Verlaine, elles se rapportent à une catégorie également hybride et élastique. En cherchant à associer l'expression savante aux ressources populaires, elle emprunte différents registres, naïfs et stéréotypés, comiques ou élégiaques, etc.

Dans *Chevaux de bois*, les quatrains d'ennéasyllabes sont régulièrement et classiquement scandés 4-5, à la différence d'*Ariettes oubliées*, II, organisé sur le modèle dominant mais inhabituel du 3-6. Le 9-s contraste d'autant avec les huitains de 3-s, aussi singuliers, du *Pas d'armes* chez Hugo. Le mot qui relie les deux textes est évidemment « tournois » (v. 10). Il joue le rôle d'un véritable embrayeur sémantique. Stratégiquement disposé à la rime, il fait d'abord converger différents échos prosodiques, et conduit à un surpoids rhétorique : « Tandis qu'autour de tous vos tournois ». La relation morphologique qui unit « tournois » à « tournez » en rapporte l'emploi au refrain qui organise le texte. Autrement dit, cette emphatique expressivité concentre à l'échelle du vers les procédés d'ensemble d'une épuisante ritournelle. L'intérêt de *tournois* est qu'il combine le statut de déverbal (l'action de tournoyer), apparu dès le XIII<sup>e</sup> siècle et en tant que tel il se présente comme un archaïsme lexical, à l'acception technique d'un combat ritualisé et gouverné par les règles de l'éthique courtoise, opposant plusieurs chevaliers. Mais là où l'auteur romantique représente spécialement un pas d'armes, et non plus simplement un tournoi, exaltant la « cohue » (v. 161) des jouteurs, « flot de fer » (v. 162) qui « frappe » et « hue » (v. 163), Verlaine en donne une figuration dégradée. Héritiers des carrousels, qui avaient eux-mêmes remplacés les tournois trop violents à la fin du Moyen Âge, les chevaux de l'attraction foraine congédient les valeurs et les codes sociaux du jeu guerrier : honneur, défi et bravoure.

Le manège donne une vision pleinement triviale et déshéroïsée de ce peuple en fête. Il soustrait l'orientation épique de la ballade avec ses accents truculents et sa drôlerie pour en retenir une vision plus franchement comique voire grotesque. La dérision est manifeste dans la double injonction soustractive :

Tournez, tournez sans qu'il soit besoin  
D'user jamais de nuls éperons

(v. 17-18)

20. Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX<sup>e</sup> siècle*, PUR, 2006, p. 193.

et

Tournez, tournez sans espoir de foin (v. 20).

En décrivant la nature véritable de la monture, le locuteur répond aussi obliquement au gentilhomme qui donne chez Hugo « plus de paille » (v. 183) et « plus de son » (v. 184) à sa bête. Le texte désamorçe par conséquent toute tentation esthétique :

Un pas d'armes  
C'est très beau !

(v. 223-224)

L'excès merveilleux de la ballade disparaît au profit d'une perception désenchantée et ironique. L'antinomie se poursuit au niveau des coordonnées spatio-temporelles. La verticalité signalée par les « cent tourelles » et les « clochers grêles » (v. 46-47) de Paris s'efface devant l'horizontalité d'un « champ de foire ». En périphérie de Bruxelles, ce dernier devient aussitôt l'indice parodique du champ de bataille. Tandis que chaque texte contient explicitement une chronologie, même schématique, la romance qui s'achève à la tombée de la nuit oppose à la dramatisation narrative de la ballade sa logique répétitive qui va jusqu'au ressassement. Quant au personnel de la fiction, il laisse entendre le conflit entre deux univers radicalement hétérogènes. À l'assemblée féodale et aristocratique se substitue le monde bourgeois et populaire. De l'âge héroïque des prouesses et des amours courtoises, mêlant les noms des chevaliers, Lothaire, Chabot, Saulx-Tavane, à ceux des dames de cœur, Yseult, Berthe ou Alice, il ne reste plus que le soldat séduisant la bonne. Cette traduction vulgaire défait l'espace de la cour du roi au profit d'une autre hiérarchie signalée par le statut social et la fonction des « maîtres » (v. 8) ainsi que le titre, « madame » (v. 24). La domesticité est donc présente pour signifier l'ordre auquel se rattache désormais la classe dominante, celui matérialiste de la propriété et de l'argent.

Alors que le légendaire médiéval s'est définitivement éclipsé, les référents contemporains disposent une axiologie nouvelle, qui n'est pas exempte de nombreuses ambiguïtés. Car si la foule que représente Hugo est animée d'un état inquiétant, « hurle et roule » (v. 95), elle participe encore du grandissement ludique d'un spectacle noble et cruel. Dans *Bruxelles. Chevaux de bois*, le même terme, employé dans une locution figée, consonne à la rime avec « soule » (v. 13). Le sentiment collectif que communique le manège n'est pas séparable de la nausée qu'il procure également. En même temps,

ce peuple en goguette se voit réduit métonymiquement à quatre ou cinq personnages, dépouillant ainsi son modèle romantique.

### *La ritournelle du devenir*

L'emprise enivrante de l'univers ludique dans *Chevaux de bois* étend et renouvelle le vertige présent dans *Escarpolette*. Jacques-Henry Bornecque parle pour ce dernier de « l'élan de la gravitation » et de la « résolution des contraires »<sup>21</sup>. Est-ce si sûr ? Christian Hervé considère, de son côté, que le va-et-vient entre deux pôles est solidaire comme symbole d'un « affaiblissement du sujet » capable néanmoins de « médiatiser les oppositions<sup>22</sup> » qui le déchirent. En fait, d'un texte à l'autre, l'oscillation dans sa régularité anéantissante le cède à la rotation mécanique, et inversement. De ce point de vue, l'anthologie des textes parvenue à Blémont en 1872 ne relève nullement du hasard. Car dans chaque cas, le sujet se montre impuissant à conjurer efficacement des sensations qui deviennent presque aliénantes. La dominante est indéniablement au plaisir. Le poème qui est destiné à l'ébat joyeux sollicite des associations érotiques, l'escarpolette activant spécialement un univers galant voire libertin. Sans évoquer des tableaux de Fragonard ou de Lancret<sup>23</sup>, le jeu renvoie ici de façon stéréotypée à une présence féminine, cible classique de stratégies de séduction. Avec le manège, il n'est plus question d'amour maladivement « pâle » (v. 4), mais d'une technique plus directement physique : aller à califourchon comme dans une « chambre » (v. 6). Ainsi se dégage une constante du texte qui articule idéologiquement le corps et le peuple.

De la balançoire au carrousel, le régime de l'énonciation se transforme. Centré sur le « je », la positivité formelle de l'indice de personne ne relève plus que d'une illusion grammaticale. Loin de garantir quelque stabilité et plénitude à l'instance, elle l'ouvre au contraire à une division et à une opacité croissantes : « mon âme et mon cœur en délire » (v. 5). L'autre romance s'organise massivement dans l'ordre vocatif : « bons chevaux de bois » (v. 1), « chevaux de leur cœur » (v. 9), « chevaux de leur âme » (v. 21). À l'épithète purement affective (*bons*) s'enchaîne une expansion nominale qui vient se

21. Jacques-Henry Bornecque, *Verlaine par lui-même*, Éditions du Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1966, p. 77.

22. Christian Hervé, *Relecture de « Romances sans paroles »*, <http://perso.orange.fr/romances-sans-paroles>.

23. Souvent relevés par les exégètes, par exemple Jacques Robichez, dans son édition des *Œuvres poétiques* de Verlaine, Classiques Garnier, 1969 ; rééd. 1987, p. 582, note 7.

substituer au syntagme lexicalisé : *chevaux de bois*. L'apostrophe prête des sentiments à une matière inanimée, simple reproduction et imagerie. Le retrait inverse du « je » se mesure à la prolifération du « vous » : « vos dos » (v. 6), « vos tournois » (v. 10), « vos galops » (v. 19). Les marques déictiques, représentées notamment en régime démonstratif, assurent la référence à l'espace et au temps : « en ce jour » (v. 7), « ce cirque bête » (v. 14) ou encore « voici que » (v. 22), « voici partir » (v. 27), etc. Mais elles la font dépendre simultanément de la relation discursive à l'interlocuteur. Elles valorisent une communication allocentrique. Le sujet qui éprouve universellement les vertus euphoriques du manège tente d'instaurer une distance. Il s'efforce d'être en dehors du jeu qui le fascine et le reprend sans cesse.

Dans ce contexte, l'injonction répétée « tournez, tournez », qui occupe le plus souvent le premier hémistiché de la mesure, apparaît irréductible à un mécanisme rhétorique, celui de l'anaphore ou de l'antépiphore par exemple. Sans doute crée-t-elle certaines surcharges expressives comme au vers 10. Il ne s'agit alors que d'un processus local, limité à la zone syntagmatique. La reprise de l'impératif crée des séries qui englobent le texte à tous les niveaux, macro-unités et micro-unités comprises. Éléonore Zimmermann recense ainsi dix-huit occurrences du verbe en sept strophes, huit dans le premier quatrain, puis trois ou quatre fois toutes les deux strophes<sup>24</sup>. De fait, les quatrains alternent à la manière de couplets et de refrains d'une chanson. En ouverture, le verbe sature la strophe. Il est répété dans le premier et le dernier vers, puis disposé dans les deux autres vers intermédiaires au début de chaque hémistiché. L'homologie des positions est manifeste, elle est confirmée de surcroît par la combinatoire des rimes embrassées (*abba*). Toutefois, Verlaine privilégie le système de l'ouverture et de la clôture en variant :

Tournez, tournez, chevaux de leur cœur,  
[...]  
Tournez au son du piston vainqueur.

(v. 9-12)

Tournez, tournez, sans qu'il soit besoin  
[...]  
Tournez, tournez sans espoir de foin

(v. 17-20)

24. Éléonore Zimmermann, *Magies de Verlaine*, Corti, 1967, p. 49.

Tournez, tournez, le ciel en velours  
 [...]
   
 Tournez au son joyeux des tambours !

(v. 25-28)

Cette circularité est une sémantique, même si elle n'exclut pas une progression. Elle transpose une espèce de déconcentration et de non-coïncidence de la subjectivité avec elle-même qui tend vers la fatigue et l'écoeurement. La dérivation morphologique dont l'écrivain tire profit avec « tournez » est à l'origine de lignes prosodiques plus complexes, augmentées ou diminuées, mais fixées sur le même noyau syllabique. Tandis que /tu/ conjoint *tournez – tours – toujours – tous deux – autour – de tous – tournois*, /ut/ relie en plus des occurrences déjà relevées *jour – sournois – velours*, et il faudrait envisager une série commune, fondée sur l'unique constituant vocalique en /u/ traversant – *flou – vous – soûle – en foule*. Il est remarquable que le mot final du texte, « *tambours* », réunisse sous forme disjointe l'ensemble des marques du texte. Bien qu'il mette fin aux vertiges de la ritournelle, il en accuse aussi largement le *crescendo* musical : le poème qui débute « au son des hautbois » (v. 4), instrument à vent, et se prolonge « au son du piston » (v. 12), se clôt sur le battement d'une caisse. L'éclat de ce rythme se trouve de lui-même maîtrisé et atténué à la rime par « *velours* » (v. 25). Du moins cette polyphonie d'ensemble, qui se démarque des violons de *Chanson d'automne* ou du piano d'*Ariettes oubliées*, V, rassemble-t-elle les voix instrumentales d'un mode d'expression peu harmonique mais assurément populaire, loin du phrasé orchestral de *Nuit du Walpurgis classique*<sup>25</sup>.

Cette polyphonie rompt surtout avec les lyres d'*Escarpolette*, emblème traditionnel de l'épanchement. Entre les deux romances, Verlaine explore deux genres d'excès différents. L'ariette obéit à une logique de l'amoindrissement, nouant le registre de l'infime à une parole précieuse et contournée. L'emploi des deux suffixes diminutifs, disposés à la rime, en témoigne : *seulette : escarpolette*<sup>26</sup>. Dans cet étourdissement panique, l'expansion élégiaque se double d'une réflexivité critique, et laisse entendre une discrète ironie de l'instance vis-à-vis d'elle-même. Le sujet saisit les limites d'une expérimentation du vague et du je-ne-sais-quoi. *Chevaux de bois* atteint une surenchère inverse, ainsi que le signalent certains quantifiants

25. Elle se rapproche en tous cas des airs de rues dans *Nocturne parisien* : « C'est écorché, c'est faux, c'est horrible, c'est dur » (v. 63).

26. Si l'on admet qu'« *escarpolette* », d'origine incertaine mais attesté dès la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, est dérivé avec une valeur métaphorique d'« *escarpe* » (talus de rempart).

et caractérisants : « mille tours » (v. 2), « la plus grosse bonne » (v. 5), « c'est ravissant » (v. 13), « en masse » (v. 16), etc. Quoique la participation du sujet à la fête aboutisse à une dépersonnalisation comparable à *Escarpolette*, cet état semble moins affecté que réellement recherché. Le mouvement des chevaux transfère et même immerge dans la sphère collective l'intériorité solitaire, engluée jusque-là dans un pathétique complaisant. Le manège se révèle être, en conséquence, la condition d'une fusion du sujet avec le peuple, au sens où l'instance y trouve à se métamorphoser : elle découvre les ressources d'un devenir.

Cependant, ce devenir pourrait également ne dissimuler qu'un éternel retour vers le malaise. La construction emphatique de la phrase, par son caractère ambivalent, montre que la machine est un piège qui enferme le sujet dans le mouvement inlassable de ses révolutions :

C'est ravissant comme ça vous soûle  
D'aller ainsi dans ce cirque bête.

(v. 13-14)

Le pronom « vous » acquiert ici un statut générique, en pleine discordance avec les apostrophes adressées aux chevaux : il inclut de manière anonyme le locuteur et quiconque fait l'expérience des « cent » et « mille tours » (v. 2). Au plan référentiel, cette valeur dilatoire du pronom s'allie à une expression d'emportement et d'exaltation. L'adjectif « ravissant » porte en lui la contradiction, puisqu'il dit à la fois une jubilation extrême et une brutale dépossession. En l'inscrivant dans l'espace collectif, le manège menace l'intimité et défait de façon irréversible son unité. Cette dilution lui interdit tout espoir de reconcentration. Cette situation complexe, la double antithèse l'explicite peut-être sous l'espèce d'une alternative insoluble : « Bien dans le ventre et mal dans la tête » (v. 15) et « Du mal en masse et du bien en foule » (v. 16). Mais le réseau consonantique, qui connecte dans le même quatrain « ravissant » à « ça », « soûle », « ainsi », « ce cirque » et « masse », montre qu'à l'extériorisation du rapt correspond un mouvement opposé de pesanteur qui assomme et abrutit. Il généralise néanmoins un phénomène d'altération du sujet au point de le rendre paradoxalement fécond et créatif au plan littéraire.

Les deux locutions « en masse » et « en foule » ne se limitent pas à l'expression d'une quantité indéfinie. Ce sont avant tout des catégories pour penser le collectif, qui mettent donc en œuvre, grâce au carrousel, une socialisation à la fois violente et passive de l'intimité. L'usage abrégé de « ça »,

et tout aussi familier de « soûle » (à la place du verbe *enivrer*), par exemple, n'en est qu'un aspect. En fait, la question chez Verlaine ne se résout pas à travers un mime lexical et un registre de langue. Toutefois, en donnant ainsi les signes (c'est-à-dire aussi les gages) d'un *effet-peuple*, l'instance dévoile simultanément la conception qu'elle s'en fait. À cet égard, la contradiction (*bien et mal*) dans laquelle se trouve le sujet fait l'idéologie même du texte. La position énonciative dont le « je » semblait s'être résolument absenté ne se dispense pas de certaines modalisations. Elle se révèle même solidaire ici d'une forme de défiance et de jugement devant une réalité sociale dont le manège n'était pourtant que la métaphore révélatrice : « ce cirque bête » (v. 14). Le mot semble motivé, dans un premier temps, par son emploi dans le domaine équestre. Il rapporte, dans un deuxième temps, la marche circulaire des chevaux à un désordre spectaculaire. Il contient enfin une allusion à une formule restée célèbre de Juvénal : « *panem et circenses* ». L'instance se pose ainsi en auteur de nouvelles et modernes *Satires*. Mais en raillant les mœurs populaires de ses contemporains, elle dénonce elle-même son intrusion dans la scène.

### *Le corps et la tête*

Le signifiant poétique devient ainsi le principal producteur de l'idéologie du texte. Un indice incontestable en est la rime qui fédère « bête » (v. 14) et « tête » (v. 15). À première vue, elle possède une résonance humoristique, puisque l'idiotie que le sujet attribue aux cercles absurdes du manège rappelle aussi le comportement animal – *entêté* – des chevaux. Mais le dualisme que suggère l'écho entre le corps et l'esprit révèle la nature véritable du point de vue, *intellectuel*, qui s'exerce dans le poème. Derrière l'attirance et l'allégresse, il laisse entendre des préjugés de lettré et d'artiste. L'effet-peuple résulterait-il strictement d'une représentation savante ? La manière du texte résiderait-elle dans sa capacité à mettre au jour cette aporie ?

Ce serait oublier que le poème tend à réinventer, au nom de la chanson et de la romance, un modèle d'intersubjectivité et même de transsubjectivité. Or, dans la contradiction où l'instance se laisse enfermer, une relation sémantique se noue très précisément entre « ventre » (v. 15) et « vous » (v. 13). Autrement dit, la prosodie fait valoir combien le corps est ici à la base de l'organisation dialogique du texte, et se place même au fondement de la littérature. Le ventre ne sert pas uniquement d'indication sociologique,

comme c'était le cas avec *Monsieur Prudhomme*, double évocation du possédant et de l'orléaniste convaincu<sup>27</sup>. Il traduit plutôt une exubérance et une liberté des individus que les mentions successives du « gros soldat » et de « la plus grosse bonne » (v. 5) ont à charge d'*incarner*. Bien entendu, le superlatif est révélateur du maniement des types et des stéréotypes chez Verlaine. Le geste s'appuie, en l'occurrence, sur des images d'Épinal, et ressortit à la caricature. Selon un vieux schéma anthropologique, la rusticité de l'homme du commun le place du côté de la nature par opposition aux manières cultivées de la classe dominante.

Si le corps est constitutif ici de l'identité sociale, en ce qu'il implique entre autres un *habitus*, il n'est pas étranger non plus à l'univers bourgeois. Les maîtres paraissent « tous deux en personne » (v. 8) au bois de la Cambre. Dans le décor mondain, aménagé à Bruxelles au cours des années 60, le corps participe d'une mise en scène de soi : une exhibition. Le syntagme « en personne » ne doit pas exclure le recours à l'étymon latin, *persona* : le masque de l'acteur, et l'acteur lui-même. Le corps est d'abord un être perçu. Il s'adapte à une composition et à un rôle. Il n'existe que de s'afficher aux seules fins de tenir un rang, et de répondre en conséquence aux règles et aux exigences d'un univers donné. Tandis que les maîtres se montrent et se voient dans le regard des autres, cette réflexivité est résolument absente du côté du soldat et de la bonne. Le couple jouit au contraire de lui-même. Le corps est dans un rapport de dépense gratuite, qui ne procède d'aucun calcul ni intention, même si la jouissance ne se réalise qu'à la dérobade, « loin de madame » (v. 24). L'antinomie entre l'espace clos et l'espace ouvert, qui structure la rime *chambre* : *Cambre* (v. 6-7), redouble cette disposition primitive des corps.

Sans doute les termes coordonnés, « l'amante et l'amant » (v. 27), qui inversent l'ordre d'apparition des sexes (masculin et féminin) ne coïncident-ils plus exactement avec le soldat et la bonne, dont ils exhausent les types à un rang plus général. Mais ils transfigurent de la sorte les fondements sociaux du lien érotique pour s'en abstraire finalement. « Voici partir » (*id.*) : le signal que donne l'instance au son des tambours décrit la circulation du désir après le mouvement des chevaux, et achève d'élucider le rapport de l'un aux autres. Si l'on veut, il appartient au carrousel de canaliser et même de réaliser cette énergie sexuelle entre les individus (toujours selon la métaphore malicieuse de qui *chevauche* concrètement). Mais il montre surtout que c'est par le corps que le sujet échappe aussi bien aux inégalités entre les classes

27. Sur cette interprétation, voir *L'Exil et l'utopie*, *op. cit.*, p. 227-228.

qu'à l'économie matérielle des biens. À ce titre, l'érotique n'en est pas l'unique mode d'expression. Ainsi que le propose Steve Murphy, le choix du toponyme « Cambre » pourrait s'expliquer par la proximité avec le mot « dos » (v. 6), évoquant l'idée (également lascive) de *dos cambré* mais, en finale de vers, il procède surtout d'un calembour scatologique, « *Cambre* » (v. 7) et « *personne* » (v. 8), propre à suggérer la rime fantôme de *Cambronne*<sup>28</sup>. Or cette association ludique représente une véritable injure vis-à-vis des valeurs de la classe dominante. Elle possède une force subversive, puisque si le soldat et la bonne se cambrent en faisant l'amour, ils acquièrent des manières anti-bourgeoises : c'est là une technique qui consiste à « *conchier* » littéralement les maîtres, source immédiate d'extase. Du moins cette hypothèse de lecture peut-elle être raisonnablement rapportée à la mention du « champ de foire de Saint-Gilles », qui s'oppose directement au bois de la Cambre. Verlaine y déplace le tumulte et le bruit de la *fête* vers une autre acception, d'ordre physiologique, celle de la *diarrhée* que confirme une nouvelle fois la référence au *ventre*. Le champ de bataille du peuple repose sur le passage inédit de la sexualité à l'analité. Il s'apparente à une inversion grotesque voire carnavalesque de l'ordre existant.

### *L'envol*

Ainsi, l'espace populaire se charge d'un potentiel critique qui prend à revers les clivages sociaux, explicitement signifiés par la géographie urbaine entre le Bois et Saint-Gilles, l'un des quartiers les plus pauvres de la capitale belge. La violence sous-jacente à l'humour, qui révèle peut-être l'influence du compagnon littéraire d'alors, Arthur Rimbaud, restitue au divertissement sa dimension conflictuelle, et transforme par ce moyen l'axe idéologique du texte, construit et porté par l'artiste. À cette perception normative s'oppose d'ailleurs « l'œil du filou sournois » (v. 11). La mauvaise graine, poussée dans les rues du faubourg, fait des cercles « autour » (v. 10) des cercles des chevaux, et demeure extérieure au jeu comme à son vertige. Il s'agit là du type même du personnage déviant. Le filou dérobe illégalement, dépouille ceux qui sont pourtant les moins nantis...

Entre ces deux regards, il existe néanmoins une richesse autrement palpable, même énoncée sur un mode précieux et stéréotypé : « Le ciel en velours / D'astres en or se vêt lentement » (v. 25-26). Le tissu, qui habille le ciel mais qui rappellerait aussi l'intérieur d'une chambre, devient immatériel.

28. Verlaine, *Romances sans paroles*, éd. cit. de Steve Murphy, p. 391.

Rassurant par sa douceur et sa protection, il est promesse d'un mariage. La hâte avec laquelle se conclut le texte, « Et dépêchez » (v. 21), aboutit à une double mise à distance : « Loin de la foire et loin de madame » (v. 24). Sur ce ton familier se prépare un envol symbolisé désormais par les oiseaux : une échappée qui se soustrait à la cadence obstinée des chevaux rivés à leur plateau. Dans ce cadre, l'alliance nocturne du « pigeon » et de la « colombe » (v. 23), symétrique de « l'amante » et de « l'amant » (v. 27), célèbre l'harmonie du masculin et du féminin. Mais là encore, l'allégorie qui scelle l'union de deux espèces différentes est plus ambivalente qu'il n'y paraît, ainsi que l'a bien vu Bertrand Degott : tandis que les images rebattues (*velours, or, se vêt*) paraissent contredire le départ d'amants prêts à se dévêtir, la colombe et le pigeon qui *roucoulent* n'excluent pas une allusion aux personnages de la jeune fille pure et de sa dupe (*être le pigeon, se faire pigeonner*)<sup>29</sup>.

*Bruxelles. Chevaux de bois* est bien cependant une machine à fabriquer le peuple, qui met en tension la manière et l'idéologie, aux prises avec une conception du collectif. Malgré l'ivresse, ce texte représente aussi un temps d'inquiétude. Car ces personnages insoucians et caricaturaux qui vivent leur corps sans inhibition aucune, et déjouent les préjugés de l'esprit ne correspondent cependant ni au prolétariat souffrant de *Charleroi* ni aux *Vaincus* insoumis, même si le poète les dote d'un sens pratique de la provocation. C'est sur cette faille que s'opère en 1880 la réécriture de *Sagesse*. Empruntant la perspective anagogique, l'érotique y devient absolument chrétienne. Le carrousel se fait alors la métaphore de l'histoire et des multiples révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que le peuple retourne puérilement au pain et aux jeux dans un oubli tragique de la foi. Après coup, l'enjeu politique de la romance n'en apparaît que plus clairement.

29. Bertrand Degott, « Commentaire stylistique de *Bruxelles. Chevaux de bois* », dans *Verlaine, première manière*, sous la direction d'Arnaud Bernadet, PUF, coll. CNED, 2007, p. 169-170.



YVES REBOUL

## L'enjeu de *Beams*

Bien qu'on feigne le plus souvent de l'ignorer, *Beams* demeure, à l'extrême fin des *Romances sans paroles*, comme une espèce d'énigme. Éditions et travaux critiques prétendent évidemment le contraire, s'essaient à rendre compte de cet étrange poème dont on peut croire qu'ils ressentent confusément l'importance ; mais ce ne sont là, le plus souvent, que faux semblants, qui s'emploient surtout à dissimuler une impasse exégétique sans nul doute difficile à reconnaître. Il est vrai qu'il n'est plus personne pour croire au roman biographique à l'eau de rose qui tint lieu si souvent d'exégèse et trouva largement crédit, à ce qu'il semble, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : dans les années quarante encore, la très sérieuse édition de Cluny affirmait que si Verlaine avait conçu ce poème, c'était qu'une « passagère » croisée un jour d'avril 1873 sur le navire la Comtesse-de-Flandre le lui avait, nouvelle Béatrice, immédiatement « inspir[é]<sup>1</sup> ». Mais si cette affabulation romanesque prête aujourd'hui à rire, les voies explorées depuis lors ne valent guère mieux : évoquer par exemple une « surréalité éblouie<sup>2</sup> » ou déclarer gravement que, dans *Beams*, Verlaine reprend « possession de l'espace<sup>3</sup> », c'est tout simplement se payer de mots et c'est avouer, au fond, qu'on ne sait que faire d'un tel poème.

1. Verlaine, *Romances sans paroles, Dédicaces, Épigrammes*, Éditions de Cluny, Bibliothèque classique de Cluny, 1940. On trouvera cette affirmation dans la chronologie qui orne ce volume, comme tous ceux des *Œuvres* de Verlaine dans la même collection.

2. L'expression est de Jacques Borel dans la préface de son édition de poche des *Romances sans paroles (Fêtes galantes. Romances sans paroles, précédé de Poèmes saturniens, préface et notes* de Jacques Borel, Gallimard, coll. Poésie / Gallimard, 1973. p. 29). Il enfonce d'ailleurs le clou dans ses notes : « La surréalité émerveillée de ce poème », y écrit-il, « transfigure le souvenir d'une traversée qui fut, suivant Verlaine, "inouïe de beauté" » (*ibid.*, p. 184). Or si Verlaine mentionne effectivement une traversée « inouïe de beauté », ce n'est pas celle d'avril 1873 (à laquelle renvoie *Beams*), mais celle d'Anvers à Londres, à la fin de mai (lettre à Lepelletier, 29 mai 1873 ; *Correspondance générale*, édition établie et annotée par Michael Pakenham, Fayard, t. I, 2005, p. 325). Erreur étrange, mais explicable : pour conforter une interprétation qui n'en est pas une, Jacques Borel est amené à faire flèche de tout bois.

3. Pierre Albouy, *Mythographies*, Corti, 1976, p. 46.

## Beams

Elle voulut aller sur les flots de la mer,  
Et comme un vent bénin soufflait une embellie,  
Nous nous prêtâmes tous à sa belle folie,  
Et nous voilà marchant par le chemin amer.

Le soleil luisait haut dans le ciel calme et lisse,  
Et dans ses cheveux blonds c'étaient des rayons d'or,  
Si bien que nous suivions son pas plus calme encor  
Que le déroulement des vagues, ô délice !

Des oiseaux blancs volaient alentour mollement  
Et des voiles au loin s'inclinaient toutes blanches.  
Parfois de grands varechs filaient en longues branches,  
Nos pieds glissaient d'un pur et large mouvement.

Elle se retourna, doucement inquiète  
De ne nous croire pas pleinement rassurés,  
Mais nous voyant joyeux d'être ses préférés,  
Elle reprit sa route et portait haut la tête.

Douvres-Ostende, à bord de la « Comtesse-de-Flandre »,  
4 avril 1873.

Impasse singulièrement irritante et qui se redouble d'une contradiction qui n'a pas davantage été levée à ce jour. *Beams*, impossible de le méconnaître, fait quelque peu figure de corps étranger dans les *Romances sans paroles*. Aussi différent que possible de ces *Ariettes oubliées* dont toute une tradition critique a imposé l'idée que Verlaine y avait trouvé sa véritable voix, le poème ne semble pas s'inscrire non plus dans la lignée des *Paysages belges*, ni dans celle des poèmes où s'amorce le long débat de l'auteur avec la « petite épouse ». Mais en même temps, il y a quelque difficulté à croire, dans un recueil qui ne présente à aucun degré le caractère de fourre-tout qui marquera par exemple *Jadis et naguère*, que ce soit par hasard que ce poème énigmatique y figure en clôture ou même qu'il soit là, tout simplement, parce qu'écrivit le dernier. Le jeune Gide, alors symboliste et féru de Verlaine, était déjà sensible à cette contradiction : « Écris-moi le plus vite possible une claire et lumineuse explication de *Beams* [...] qui clôt les *Romances sans paroles* », demandait-il en février 1892 à Valéry. « Tout le monde la donne, pas deux encore ne sont d'accord<sup>4</sup>. » Après plus d'un siècle d'exégèse verlainienne, on ne peut pas dire que nous soyons beaucoup plus avancés.

*Beams* met donc le point final aux *Romances sans paroles* : remarque d'évidence, mais dont je ne crois pas qu'on ait tiré toutes les conséquences qu'elle comporte. Pourtant, la logique conclusive qui fait que le poème de clôture rassemble le sens d'un volume, quelquefois le dévoile, invite en tout cas à un regard rétrospectif, tout lecteur de Verlaine sait qu'elle ne lui est pas étrangère et singulièrement avec les recueils proches dans le temps des *Romances sans paroles*. Non pas tellement les *Poèmes saturniens*, déjà lointains en 1872 et dont l'*Épilogue* n'est guère qu'un exercice de style ; mais bien *Cellulairement* où le *Final* parachève le sens d'un livre qui se donne pour l'histoire d'un cheminement spirituel ; et surtout, sans doute, avec le *Colloque sentimental* qui clôt les *Fêtes galantes* – poème glacé de l'épuisement du désir qui, à l'extrême fin de cette brève plaquette, projette rétrospectivement son ombre sur un volume que l'atmosphère Régence, le travestissement et le jeu multiforme des références grivoises semblaient vouer tout entier à l'exaltation du corps et au culte d'Eros. On est là, de toute évidence, dans une logique de la forme brève très différente de celle qui prévaut par exemple chez Gautier : là où *Émaux et camées*, fidèle à la métaphore redoublée de son titre, se présente comme un ensemble d'objets

4. *Correspondance d'André Gide et de Paul Valéry*, préface et notes par Robert Mallet, Gallimard, 1955, p. 146.

esthétiques indépendants, dont l'ultime poème<sup>5</sup> se limite à une affirmation doctrinale déjà diffuse dans le recueil, les *Fêtes galantes* offrent l'exemple d'un livre de poésie où la disposition rhétorique joue un rôle autrement décisif dans la mesure précisément où le poème qui surgit en clause, pour peu qu'on le lise vraiment, contraint à une véritable rétrospection, change radicalement ce qu'on croyait avoir saisi du sens et de la visée de l'ensemble.

Or cette question de la clôture, ce qu'on peut savoir de l'histoire des *Romances sans paroles* montre que Verlaine, là aussi, se l'est posée dès l'origine. À peine en effet le projet du recueil fait-il son apparition dans sa correspondance que le problème de la disposition surgit. C'est que la matière du volume futur présentait une hétérogénéité que Verlaine aurait pu résoudre, comme le firent tant de recueils parnassiens, dans le sens de l'aléatoire, mais qui l'a poussé au contraire presque immédiatement vers une organisation raisonnée du livre, par définition productrice de sens. Cette hétérogénéité de la matière, il en avait eu tout de suite conscience, puisque dans la lettre même où il annonçait son projet de recueil, il disait vouloir faire imprimer les vers du futur *Birds in the night* « avec d'autres (congénères et d'un tout autre genre)<sup>6</sup> ». Quelques jours encore et il enfonçait le clou avec Blémont : « Mon petit volume », lui écrivait-il, « est intitulé : *Romances sans paroles* : une dizaine de petits poèmes pourraient en effet se dénommer : *Mauvaise Chanson*. Mais l'ensemble est une série d'impressions vagues, tristes et gaies, avec un peu de pittoresque presque naïf ; ainsi les *Paysages belges*<sup>7</sup> » : *Birds in the night* – qui s'appelait alors *La Mauvaise Chanson* – était donc destiné dès cette époque à prendre son sens à travers un dialogue avec des poèmes d'une tout autre inspiration. Et la question de la disposition, dès lors, s'imposait d'elle-même, en dépit des dimensions restreintes du recueil projeté<sup>8</sup>, proches de celles de *La Bonne Chanson* où elle ne joue guère de

5. Intitulé, comme on sait, *L'Art*.

6. À Lepelleuier, 24 septembre 1872 ; *Correspondance générale*, éd. cit., p. 252. C'est dans cette lettre que Verlaine mentionne pour la première fois son projet éditorial, ainsi que le titre choisi.

7. À Blémont, 5 octobre 1872 ; *ibid.*, p. 256. Le sens de ces quelques lignes coule de source : Blémont connaissait évidemment *La Bonne Chanson* et n'ignorait pas grand chose des rapports de son correspondant avec sa femme Mathilde ; et comme la lettre contenait les trois premiers douzains de la « mauvaise série » (c'est-à-dire de ce qui sera *Birds in the night*), il est clair que Verlaine justifiait là le titre qu'il avait en définitive choisi : son « petit volume » s'appellerait *Romances sans paroles*, entre autres raisons, parce qu'il ne s'appellerait précisément pas *Mauvaise Chanson* et il en serait ainsi parce que les poèmes qui auraient justifié ce dernier titre – limpide pour Blémont, lecteur de *La Bonne Chanson* qui comprendrait de lui-même l'antonymie – ne formaient en réalité qu'une partie, importante mais minoritaire, du recueil.

8. *La Bonne Chanson* fait en tout 394 vers.

rôle. On n'est donc pas étonné de ce que Verlaine écrit quelques semaines plus tard à Lepelletier :

Je vais porter chez l'imprimeur les *Romances sans paroles*. 4 parties :

*Romances sans paroles*.

*Paysages belges*.

*Nuit falote* (18<sup>e</sup> siècle populaire).

*Birds in the night* [...]

400 vers à peu près en tout : tu auras ça dès paru, c'est-à-dire en janvier 73<sup>9</sup>.

Bien entendu, cette organisation en plusieurs parties tenait sans doute aussi à ce que la suite de poèmes de la *mauvaise chanson* formait un tout homogène, ce qui a dû pousser Verlaine à répartir le matériel dont il disposait par ailleurs en blocs analogues. Mais l'effet de disposition n'en était pas moins net : la symétrie du sous-ensemble intitulé *Romances sans paroles*<sup>10</sup> (à l'incipit) et de *Birds in the night* (en clôture) l'imposait au lecteur, créait l'impression d'un livre qui était à la fois autobiographie et discours polémique en vers. Dans l'une et l'autre perspective, le rôle de clôture du recueil revenait tout naturellement à l'ancienne *mauvaise chanson* et à son douzain final qui, quelque interprétation qu'on veuille en donner, ne pouvait sonner que comme affirmation libératrice de soi et défi ultime à la « petite épouse » :

Ô mais ! par instants, j'ai l'extase rouge  
Du premier chrétien sous la dent rapace,  
Qui rit à Jésus témoin, sans que bouge  
Un poil de sa chair, un nerf de sa face !

À cette date, c'étaient donc ces vers qui jouaient pour l'ensemble du volume le rôle qui sera en définitive celui de *Beams*. Mais quelques mois plus tard, c'est-à-dire au printemps de 1873, Verlaine, qui n'avait pas pu ou pas voulu faire imprimer son volume à Londres, finit par confier à Lepelletier le manuscrit du livre tel que nous connaissons. Ce recueil définitif est nettement plus abondant que celui qui était projeté quelques mois plus tôt : « 468 vers<sup>11</sup> » selon Verlaine lui-même qui n'envisageait, comme on a vu, que « 400 vers

9. À Lepelletier, fin novembre ou début décembre 1872 ; *Correspondance générale*, éd. cit., p. 289.

10. C'est à dire à coup sûr les futures *Ariettes oubliées*.

11. À Lepelletier, 15 avril 1873 : « Donc pourrais-je, chez Lachaud, par exemple, ou Dentu, peu m'importe [...] faire imprimer vite, très modestement [...] 468 vers purement littéraires ? » (*Correspondance générale*, éd. cit., p. 303). À deux vers près, c'est bien le total des *Romances sans paroles*.

à peu près » à la fin de 1872. Mais surtout, cet accroissement se trouve lié à un remaniement profond de la disposition<sup>12</sup> : l'articulation en quatre parties subsiste mais, outre que l'énigmatique *Nuit falote* a purement et simplement disparu, c'est maintenant une section *Aquarelles* qui joue le rôle de clausule, section dont on n'avait rien su jusque-là et dont *Beams* à son tour apparaît comme la clôture. Que Verlaine ait modifié l'ordonnance du recueil n'a rien en soi de surprenant dans la mesure où celle qu'il prévoyait à la fin de 1872 ne permettait ni de réduire, ni même de dissimuler le caractère hétéroclite de l'ensemble, du fait surtout de la présence d'une section comme *Nuit falote*, quel qu'en ait été le contenu précis. Mais ce qui sépare radicalement le volume définitif de celui qui avait été projeté quelques mois plus tôt, c'est bien la disposition presque entièrement nouvelle qu'il adopte et le sens renouvelé qu'elle entraîne. Qualifiée par Verlaine de « partie anglaise<sup>13</sup> », exhibant même à travers les titres des poèmes une anglicité ostentatoire, la section *Aquarelles* hérite en effet de la fonction conclusive auparavant dévolue à *Birds in the night*. Et du coup, à l'ordonnance confusément discursive envisagée à la fin de 1872 s'en substitue une autre, avec laquelle la chronologie vient au premier plan sans pour autant contrevenir aux exigences d'un discours devenu partiellement sous-jacent. Ce qui désormais saute aux yeux en effet, c'est ce qu'on pourrait nommer, non sans excès bien entendu, l'aspect diariste du recueil : livre de poèmes lyriques, les *Romances sans paroles* invitent à présent leur lecteur à un parcours dans le temps, suggèrent l'histoire d'une année dans la vie de l'auteur, à laquelle la datation quasi systématique des poèmes apporte son poids de réalité. Mais ce parcours n'est pas seulement temporel et c'est ici que la disposition nouvelle se sépare le plus complètement de celle qui était

12. Si on essaie de préciser l'organisation du volume prévu à la fin de 1872, on peut dire avec une quasi-certitude que l'ensemble des *Paysages belges* y figurait déjà et que la section alors nommée *Romances sans paroles* s'identifiait aux *Ariettes oubliées*. Pour *Birds in the night*, cette section ne se limitait peut-être pas aux sept douzains du recueil définitif (Verlaine parle à Bléumont, à propos de ce qui était alors la *mauvaise chanson*, d'une « dizaine de petits poèmes ») ; mais comment savoir ? Reste l'énigmatique *Nuit falote* : la lettre à Lepelletier de décembre 1872 la donnant pour évocation d'un « 18<sup>e</sup> siècle populaire », on a pensé y rattacher l'actuelle VI<sup>e</sup> *Ariette*, qui détonne évidemment dans ce groupe ; mais deux ou trois autres poèmes du recueil définitif pourraient aussi y avoir figuré : par exemple *Streets I*, dont la caractéristique anglaise est absolument ficif, voire (qui sait ?) *A Poor Young Shepherd*. On aboutit ainsi à un total proche des fatidiques 400 vers. Faisons une hypothèse : 118 vers pour la section *Romances sans paroles* (les actuelles *Ariettes* moins la sixième) ; 102 pour les *Paysages belges* ; environ 80 pour *Nuit falote* si on y inclut l'*Ariette* VI et deux ou trois autres poèmes écrits (par exemple *Streets I*) ou projetés ; enfin une centaine de vers pour *Birds in the night* si, d'une façon ou d'une autre, cette section excédait, ou devait excéder, les sept douzains actuels. Le compte y est.

13. À Bléumont, 22 avril 1873 (*Correspondance générale*, éd. cit., p. 307).

envisagée à la fin de l'année précédente. Clore le recueil sur *Birds in the night* était un pur geste de polémiste : c'était bien là cette *mauvaise chanson* dont parlait Verlaine en 1872. Or cette section n'étant plus que l'avant-dernière de la plaquette, les étapes successives du livre jalonnent désormais un itinéraire, sentimental et psychologique, qui donne à deviner l'histoire d'une libération, à quelque chose d'un cheminement initiatique. Cheminement qui, après le décentrement procuré par l'expérience belge et le *congé* qu'est devenu *Birds in the night*, trouve son aboutissement dans la modernité anglaise et dont *Beams*, comme par hasard, se trouve être le dernier mot.

Mais ce qu'il faut dire aussi, je crois, c'est que cette construction d'apparence diariste est entièrement artificielle et demande pour être prise au pied de la lettre une naïveté vraiment excessive. Le caractère anglais de la section *Aquarelles*, notamment, ne résiste pas au plus simple examen : il suffit de la parcourir pour prendre conscience de ce que, à l'unique exception de *Streets II*, les poèmes n'y ont d'anglais que leur titre, dont le caractère systématique dénonce précisément la manœuvre. Mais il se pourrait bien que la chronologie ostentatoire du recueil soit tout aussi fictive et il est même quelque peu stupéfiant de voir la critique faire généralement confiance à Verlaine là-dessus, comme si les datations fictives n'étaient pas une façon d'infléchir le sens d'un livre de poèmes. On peut croire, il est vrai, que les *Paysages belges* doivent effectivement leur naissance à des choses vues dans le royaume (ce qui, d'ailleurs, n'entraîne pas forcément qu'ils furent écrits aux dates indiquées) et on est sûr, à cause de l'existence de préoriginales, que deux au moins des *Ariettes oubliées* sont antérieures au grand départ de juillet 1872 avec Rimbaud<sup>14</sup>. Mais nos certitudes s'arrêtent là et surtout, *ce n'est pas la question* : il est effectivement probable que les pièces d'*Aquarelles* ont été écrites en Angleterre<sup>15</sup>, mais l'Angleterre du recueil n'en est pas moins avant tout une localisation rhétorique, presque un fait de pure disposition. Elle est cette terre où l'histoire d'une année, telle que le volume la jalonne, a conduit Verlaine, mais elle est surtout, la page de *Birds in the night* une fois tournée,

14. Il s'agit des *Ariettes I* et *V*, qui parurent dans *La Renaissance littéraire et artistique*, en mai et juin 1872 respectivement. La deuxième *Ariette* fut adressée à Blémont (sous le titre *Escarpolette*) le 22 septembre 1872 (*Correspondance générale*, éd. cit., p. 250) : on peut croire qu'elle était alors récente, notamment parce qu'elle figure dans cette lettre aux côtés de plusieurs des *Paysages belges*. Mais on n'a là-dessus aucune certitude.

15. Le manuscrit définitif étant envoyé à Lepelletier au milieu de mai 1873, il reste cependant possible que certaines des pièces de cette « partie anglaise » aient été composées en Belgique. On notera toutefois que Verlaine s'embarque pour ce pays le 4 avril et que, dès le 15, il parle à Lepelletier de « 468 vers », total trop précis pour inclure des projets. On peut donc penser qu'à la mi-avril au plus tard, le recueil tel que nous le connaissons était complet.

ce lieu poétique où l'espèce de *canzoniere* retourné que sont les *Romances sans paroles* amène le poète et son lecteur, pour les détourner définitivement de la « petite épouse » – cette figure féminine dont la présence a marqué tant de pièces de l'ouvrage, à commencer par les *Ariettes oubliées*. Or cet effacement, à la clausule de l'ultime section, c'est indéniablement avec *Beams* qu'il s'accomplit sans retour.

Il est impossible, à la simple lecture du poème, d'échapper à cette impression d'une liberté nouvelle qui advient. Plus d'un lecteur y a sans doute été sensible et c'est elle certainement qui a conduit la critique à parler, tantôt de prise de possession de l'espace<sup>16</sup>, tantôt d'un poème qui permettrait de « transformer la clôture du recueil en ouverture<sup>17</sup> ». Seulement, il faut ajouter aussitôt deux choses. D'abord, si cette impression de libération s'impose indéniablement, le poème ne demeure pas moins lié à ce qui le précède, ne serait-ce que par la logique autobiographique du recueil, et c'est même là ce qui justifie sa position d'ultime clôture. Ensuite, s'il est légitime jusqu'à un certain point de rendre compte ainsi de ces seize vers, ce serait étrangement se payer de mots que de ne pas chercher au-delà, en oubliant surtout que le poème, autant et plus que les pièces consacrées à la « petite épouse », est construit autour d'une figure qui le domine entièrement, cette *Elle* mystérieuse qui en est le premier mot. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'adopter ici une démarche triviale et l'énigme est un des visages possibles de toute poésie ; mais abdiquer sur ce point crucial, ce serait tout simplement renoncer à lire.

Or cette énigme n'est certainement pas impossible à lever, à la fois dans ce qu'elle recouvre et dans le geste, poétique mais aussi existentiel, qui la constitue comme énigme. On a dit plus haut les conséquences qu'il convenait de tirer d'une situation de clausule qui s'affiche quasiment comme telle : *Beams* met le point final à une histoire qu'il serait assurément dérisoire de décliner en termes étroitement biographiques (comme on l'a fait trop souvent), mais qui n'en plonge pas moins ses racines dans le long débat de Verlaine avec la « lamentable sœur ». Or, une fois quittés la querelle et le monde clos que *Birds in the night* évoque désormais au passé, l'impression s'impose indéniablement que la série des *Aquarelles* nous transporte dans un monde nouveau, en tous points opposé au précédent, et qui se résume avec ce départ imaginé en termes quasi oniriques dont *Beams* est le cadre<sup>18</sup>. Difficile, dans ces conditions, d'échapper à l'idée que la figure centrale

16. Voir ci-dessus, note 3.

17. Commentaire de Steve Murphy dans sa remarquable édition critique : Verlaine, *Romances sans paroles*, Champion, 2003, p. 431.

18. On pense évidemment ici au poème des *Illuminations* intitulé précisément *Départ* : « Départ dans l'affection et le bruit neufs ! »

du poème, cette *Elle* si énigmatique, ne peut être comprise que comme l'antithèse absolue de la « petite épouse ». Et qu'il ne peut dès lors s'agir, derrière un travestissement féminin, que de celui qui avait incarné dans la vie de Verlaine, et avec quelle violence, la rupture avec l'univers étouffant de la famille : Arthur Rimbaud.

À vrai dire et bien qu'on ait encore écrit récemment que l'hypothèse « ne mérit[ait] même pas » d'être envisagée<sup>19</sup>, il est stupéfiant que cette lecture du poème ne se soit pas imposée depuis longtemps<sup>20</sup> : il faut voir là un des succès, passablement nombreux, de l'art verlainien du leurre (on y reviendra). À lui seul, le titre aurait pourtant dû alerter : *beams*, ce sont bien rayons de soleil et la suite du poème suffit à démentir toute autre interprétation du mot – il n'est pour se faire une religion que de lire les vers 5-6 :

Le soleil luisait haut dans le ciel calme et lisse  
Et dans ses cheveux blonds c'étaient des rayons d'or.

Ces cheveux blonds et ces rayons d'or relèvent d'une stratégie délibérée : lieux communs l'un et l'autre – on a là comme une variante du thème bien connu de la belle aux cheveux d'or –, ils égarent le lecteur sur la voie illusoire et faussement conventionnelle de l'éloge poétique de la beauté. Or, comme si souvent chez Verlaine, il y a là une sorte de mentir-vrai : ces vers sont menteurs dans la mesure où ils tendent à faire croire que cette figure fascinante est une femme, non dans l'expression même de la fascination. Et ils ont rempli ce rôle avec une parfaite efficacité, dissuadé la lecture avec une réussite digne en tous points de la fameuse lettre volée. Car si l'observation, quelque peu triviale, que Rimbaud était blond n'a évidemment aucune valeur probatoire<sup>21</sup>, il est pour le moins étrange, en revanche, que le rapport

19. Pierre Brunel, « À propos de *Beams* », *Revue Verlaine*, n° 9, 2004, p. 149.

20. Seuls dans le passé V. Ph. Underwood et surtout Éléonore Zimmermann ont envisagé l'hypothèse. Steve Murphy, lui, dans les notes de son édition des *Romances sans paroles*, considère de toute évidence avec sympathie l'idée qu'*Elle* puisse être Rimbaud ; mais il relève aussi l'existence d'autres hypothèses, pour s'arrêter finalement à l'idée d'un « texte contre-évangélique, proche de ce que Rimbaud a tenté avec *Une saison en enfer* » (*Romances sans paroles*, éd. cit., p. 431). Mais quant aux contours précis de ce Contre-Évangile, le lecteur reste sur sa faim. Steve Murphy eût-il déclaré franchement que la figure centrale de *Beams* n'était autre que Rimbaud que le présent travail eût été sans doute inutile.

21. Tout de même : qui, dans la langue et l'imaginaire verlainiens, se voyait qualifié de « petite chatte blonde » – ce dont Mathilde se souviendra dans ses mémoires – si ce n'est Rimbaud que cette désignation, à l'évidence érotique, opposait à Forain, la « petite chatte brune » ? Peut-être aussi faut-il aussi penser aux premiers mots du poème (probablement) de Nouveau, *Poison perdu* : « Des nuits du blond et de la brune ». Mais il n'est pas vraiment sûr que ces mots désignent Rimbaud et Verlaine.

privilegié suggéré par le poème entre le soleil et cette *Elle* énigmatique n'ait jamais conduit au rapprochement avec un texte rimbaldien pourtant fameux entre tous, celui de *Vagabonds* : « J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du soleil ». Et presque aussi étrange qu'on n'ait jamais songé non plus à lire dans une perspective rimbaldienne le vers initial (« Elle voulut aller sur les flots de la mer ») : cela tenait à ce que le nom précis du navire, la datation, la mention de l'itinéraire, orientaient le lecteur vers la perspective d'une *chose vue* – et c'est d'ailleurs là qu'éditeurs, biographes et lecteurs ont si longtemps puisé la conviction qu'une passagère de la Comtesse-de-Flandre avait inspiré *Beams*. Or ce vers initial joue en fait sur un double registre dont la nature est tout autre. Biographiquement, il fait certainement référence à l'aventure du Voyant, à la rupture avec toute vie sociale qu'elle a impliquée, sans doute aussi au grand départ de juillet 1872 et aux errances qui suivirent – on se rappelle le mot d'*Alchimie du verbe* sur « la mer que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure »<sup>22</sup>. Mais surtout, impossible de ne pas penser en le lisant au *Bateau ivre*, à l'immense allégorie qu'il déploie et dont le début de *Beams* reprend, à bien le lire, plusieurs éléments : d'abord en faisant écho par son thème même – la marche sur les eaux – à un vers emblématique du poème rimbaldien (« Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots ») ; du fait, ensuite, de cette « embellie » qui, succédant implicitement à une bourrasque, renvoie par là même à la tempête du *Bateau ivre*, marque discrètement la différence entre le peu d'audace de ceux qui, pour s'engager sur le « chemin amer », attendent l'accalmie et l'héroïsme conquérant de *celle* qui a, la première, affronté les éléments. Volontarisme rimbaldien que, d'ailleurs, nous connaissons bien : « Elle *voulut*<sup>23</sup> aller », dit *Beams* ; et la pièce des *Illuminations* intitulée *Conte*, en un regard rétrospectif jeté par Rimbaud sur lui-même : « Que ce fût ou non une aberration de piété, il voulut ».

Ce qu'impose *Beams* dès ses premiers mots, c'est donc une figure symbolique et aussi un espace qui, l'un et l'autre, prennent véritablement sens pour peu qu'on accepte de se référer à l'aventure rimbaldienne. Qui n'en serait pas convaincu n'aura qu'à ouvrir *Amour* pour y parcourir le poème intitulé *There*, où Verlaine évoque le souvenir du quartier londonien d'Angels, naguère fréquenté en compagnie de Rimbaud :

« Angels » ! jours déjà loin, soleils morts, flots taris ;

22. Ou ceux de *Mauvais Sang* : « L'air marin brûlera mes poumons. »

23. C'est, bien sûr, moi qui souligne.

Peut-être n'y a-t-il pas là d'allusion directe à *Beams*, encore que cela reste possible. Mais la logique n'en est pas moins la même, et sans nul doute délibérément : ces *soleils* et ces *flots* tendent à l'allégorie, renvoient eux aussi à l'expérience vécue avec Rimbaud. La fin de la première strophe du même poème, d'ailleurs, est là pour confirmer cette lecture :

C'est drôle que, semblable à tel très dur espoir,  
Ton souvenir m'obsède et puissamment enroule  
Autour de mon esprit un regret rouge et noir.

L'association de ces deux couleurs est en effet typiquement rimbaldienne et si elles apparaissent ici sous la plume de Verlaine, c'est certainement à des fins de désignation, à l'usage du moins de ceux qui voudraient bien comprendre – attitude fréquente dans la dernière partie de sa vie dès lors qu'il s'agissait de Rimbaud. Or en 1888 (date de la parution d'*Amour*), chacun pouvait comprendre : les textes rimbaldiens avaient fait leur apparition dans le monde et il suffisait de lire *Enfance V*, au début des *Illuminations* (« La boue est rouge ou noire »), ou encore *Mauvais Sang* : « Dans les villes la boue m'apparaissait soudainement rouge et noire, comme une glace quand la lampe circule dans la chambre voisine, comme un trésor dans la forêt ! »

Il y a donc toutes les raisons de croire que la figure symbolique sur laquelle repose la fable de *Beams* renvoie bel et bien à Rimbaud. Mais ce qu'il faut ajouter – et ce point est capital – c'est que si le poids du biographique n'est évidemment pas mince dans un tel contexte, la référence au vécu, paradoxalement, n'est sans doute pas essentielle pour autant dans le poème : ce que *Beams*, en fait, met en scène dès son *incipit*, ce n'est pas tant, fût-ce sous une forme voilée, le visage réel de Rimbaud, qu'un véritable mystère de salut centré sur la figure messianique que celui-ci avait prétendu un temps incarner.

C'est en effet dans cette seule perspective que peut se comprendre l'ambiance miraculeuse qui marque le poème et a conduit plus d'un exégète à évoquer qui le sacré, qui un surréalisme avant la lettre. Car *Beams*, indéniablement, fait le récit d'un miracle : *Elle* marche sur les eaux et *tous* ceux qui la suivent y marchent après elle (c'est même cela qui a conduit certains à voir en *Elle* la figuration métonymique du navire). Or il n'y a rien là de surprenant si on se place dans le contexte rimbaldien : la volonté d'assumer un destin messianique, de se poser en lieu et place du Christ comme Maître de salut et donc d'incarner en termes modernes l'idée même de miracle<sup>24</sup>

24. On connaît le passage de *Vierge folle* : « Ou je me réveillerai, et les lois et les mœurs auront changé, – grâce à son pouvoir magique [...] »

a été, au moins pour un temps, au cœur de l'entreprise de Rimbaud. Qui en douterait n'a qu'à lire les *Proses évangéliques*, écrites comme on sait en marge de l'Évangile de Jean et dont c'est au fond le sujet (du moins l'un des sujets<sup>25</sup>) ; ou encore tant de pages d'*Une saison en enfer* dans lesquelles Rimbaud tourne autour de cette figure du Christ, de la façon dont elle imprègne la conscience de l'enfant, du fait surtout que sa propre entreprise s'est inconsciemment conformée à ce modèle<sup>26</sup>. Or dans *Nuit de l'Enfer*, pour dire ce messianisme fantasmatique, c'est précisément le miracle de Jésus marchant sur les eaux<sup>27</sup> que Rimbaud choisit d'évoquer<sup>28</sup>. On connaît le texte : « Jésus marchait sur les eaux irritées. La lanterne nous le montra debout, blanc et des tresses brunes, au flanc d'une vague d'émeraude ». Or la tempête, nul ne l'ignore, va se calmer : c'est très exactement la mise en scène de *Beams*.

Qui plus est, on découvre ici, dès le troisième vers, les disciples de ce Christ moderne (« Nous nous prêtâmes tous à sa belle folie »). Ce *tous* peut paraître hyperbolique, mais outre qu'il désigne sans doute une troupe restreinte qu'on est tenté de nommer celle des apôtres, il reste vrai que le Messie nouveau s'adressait en principe à l'Humanité tout entière et il suffit encore une fois de parcourir *Une saison en enfer* pour en prendre la mesure. Qu'on relise donc dans cette perspective le passage bien connu de *Nuit de l'Enfer*<sup>29</sup> : « Tous, venez, – même les petits enfants, – que je vous console, qu'on répande pour vous son cœur, – le cœur merveilleux ! » Or cela, Verlaine le savait mieux que personne, lui qui fait dire au Satan adolescent de *Crimen amoris*<sup>30</sup>, évidente figure de Rimbaud :

25. Je ne peux que renvoyer sur ce point à mon article : « De Renan et des *Proses Évangéliques* », *Parade sauvage*, n° 11, 1994, p. 88-94.

26. Entre tant d'exemples, ces lignes de *Mauvais Sang* : « Le culte de Marie, l'attendrissement sur le crucifié s'éveillent en moi parmi mille fêtes profanes. » Ou celles de *Nuit de l'Enfer* : « Fiez-vous donc à moi, la foi soulage, guide, guérit. »

27. Déjà répété par Steve Murphy (*Romances sans paroles*, éd. cit., p. 430). Mais celui-ci tire argument de cette remarque pour inférer, en invoquant la substitution dans *Beams* de *vo[ir]* (v. 15) au *cro[ire]* évangélique, une « refonte matérialiste » du récit johannique qui semble peu convaincante.

28. *Jean*, 6, 16-21. Ce miracle, soit dit en passant, n'existe que dans l'Évangile de Jean, ce qui situe ce passage de la *Saison* dans la mouvance des *Proses évangéliques*. Dans les trois évangiles synoptiques, Jésus se trouve simplement endormi dans la barque : ses disciples le réveillent et il apaise la tempête.

29. Ou encore *Vierge folle* : « Puis il faut que j'en aide d'autres : c'est mon devoir. »

30. On sait que ce poème, qui devait initialement figurer dans *Cellulairement*, parut bien des années après dans *Jadis et naguère*.

Et pour réponse à Jésus qui crut bien faire  
 En maintenant l'équilibre de ce duel,  
 Par moi l'enfer dont c'est ici le repaire  
 Se sacrifie à l'Amour universel !

Cette universalité du message de salut rimbaldien n'empêchait évidemment pas que, dans les faits, il ait touché un nombre infiniment restreint de disciples – si restreint même qu'il se réduisait en fait au seul Verlaine. À cet égard – et peut-être d'ailleurs à *tous* égards – *Beams* doit donc être envisagé comme une sorte de rêve verlainien : c'est en rêve que survient le miracle qui fournit au poème sa matière narrative ; en rêve que le Messie nouveau regroupe des disciples qui n'hésitent pas à le suivre et deviennent du coup ses « préférés » (comme Jean, auteur selon la tradition des versets où Jésus marche sur les eaux, était le disciple préféré du Christ) ; en rêve enfin que cette *Elle* mythique se montre « doucement inquiète » pour ceux qui l'entourent, encore que cet aspect quasi maternel de Rimbaud n'ait pas été, à ce qu'il semble, entièrement imaginaire, si on en croit du moins le portrait de lui que dresse *Vierge folle*<sup>31</sup> où, on s'en souvient, c'est Verlaine qui est censé prendre la parole.

Cette *Elle* qui, à l'image de l'autre Maître, marche sur les flots, c'est donc Rimbaud et ce ne peut être que lui seul : l'idée d'une « allégorie ouverte »<sup>32</sup>, qui tente certes de prendre en compte la dimension rimbaldienne du poème, n'en demeure pas moins irrecevable, impossible à concilier avec les traits fondamentaux du texte qui, tous, renvoient à l'« époux infernal ». Et c'est ici sans doute, on va voir pourquoi, le moment de rappeler que *Birds in the night* a précédé *Beams* dans la fonction de clôture du recueil. On a déjà cité plus haut les vers décisifs sur lesquels s'achève cette section, vers qui jouaient certainement, dans le premier état du livre, le rôle de point final qui est celui de *Beams* dans la version définitive :

Ô mais ! par instants, j'ai l'extase rouge  
 Du premier chrétien sous la dent rapace,  
 Qui rit à Jésus témoin, sans que bouge  
 Un poil de sa chair, un nerf de sa face !

On a vu là – quand on s'est du moins posé la question – l'expression d'une sorte de Passion de Verlaine, qui adopterait (ce qui serait, certes, bien dans

31. Où il est question entre autres, des « manières de jeune mère » de l'Époux, autrement dit de Rimbaud.

32. Idée suggérée par Steve Murphy, *Romances sans paroles*, éd. cit., p. 431.

sa manière) la posture du martyr supplicé par la « petite épouse ». Mais s'en tenir à cela serait naïveté pure : ce serait, à nouveau, succomber au mirage du mentir-vrai. Ces vers sont en effet les derniers d'un douzain qui commence ainsi :

Par instants je suis le Pauvre Navire  
 Qui court démâté parmi la tempête  
 Et, ne voyant pas Notre-Dame luire,  
 Pour l'engouffrement en priant s'apprête.

On peut évidemment lire ce quatrain, sans y voir malice, comme l'expression de la crainte du poète de voir sa vie faire entièrement naufrage. Seulement, comme on l'a d'ailleurs déjà remarqué<sup>33</sup>, la référence y est à peu près évidente au *Bateau ivre* (et notamment aux vers 41-44 du poème de Rimbaud : « J'ai suivi [...] la houle à l'assaut des récifs, / Sans songer que les pieds lumineux des Maries / Pussent forcer le mufle aux Océans poussifs »). Cela met ces quatre vers sous un signe clairement rimbaldien, mais il y a plus : le quatrain suivant évoque de son côté « la mort du pêcheur », qui « se tord dans l'Enfer qu'il a devancé » : ce sont là les thèmes et jusqu'aux mots d'*Une saison en enfer*<sup>34</sup>. Tout cela laisse évidemment songeur quant au sens de l'ultime quatrain et à la façon dont Verlaine s'y représente en martyr : on pense inévitablement au *Bon Disciple*<sup>35</sup>, ce sonnet inversé où Verlaine qui se donne, là aussi, pour un martyr, s'avoue en réalité par ce biais adepte d'un culte sodomitique dont Rimbaud est le prophète et l'officiant :

Je suis élu, je suis damné !  
 [...]
   
 Bon délire, benoît effroi,  
 Je suis martyr et je suis roi

Dans *Le Bon Disciple*, la reformulation du sexuel en termes religieux est globale et tout à fait saisissante<sup>36</sup> (on en dira d'ailleurs autant de *Crimen*

33. En dernier lieu Olivier Bivort dans son édition des *Romances sans paroles* (Verlaine, *Romances sans paroles* suivi de *Cellulairement*, Le Livre de poche classique, 2002, p. 114).

34. Il faut rappeler ici qu'on n'est pas obligé de prendre au pied de la lettre les dates (avril-août 1873) inscrites par Rimbaud au bas d'*Une saison en enfer*. Il y a gros à parier que la composition en avait commencé en fait dès les premiers mois de 1873 et peut-être même dès la fin de 1872.

35. Le rapprochement a déjà été fait par Éléonore M. Zimmermann, dans *Magies de Verlaine*, Genève, Slatkine, 2003, p. 246. On sait que ce sonnet se termine par les mots : « Monte sur mes reins et trépigne ! »

36. Verlaine s'y donne pour « élu » en même temps que pour « damné » ; il s'écrie « *Parce Domine !* » Rimbaud, dans son rôle d'amant, y est un « Ange » et Verlaine l'interpelle en lui disant : « Toi le Jaloux qui m'a fait signe », référence blasphématoire au Dieu jaloux et à l'appel du Sauveur.

*amoris*). Et le rapprochement avec le dernier quatrain de *Birds in the night* s'impose d'autant mieux que d'autres textes de Verlaine vont dans le même sens, notamment cette lettre<sup>37</sup> où il écrit à Rimbaud : « Mais quand diable commencerons-nous ce *chemin de croix* – hein ? » La croix blasphématoire, image et symbole de la sodomie, le martyr, la damnation qui est aussi une royauté – tout cela formait en somme un système symbolique dont le sens érotique n'était pas douteux. Or, si cette symbolique éclaire la fin de *Birds in the night* d'une lumière qu'on peut croire irréfutable, comment admettre que *Beams*, qui hérite de la fonction de clausule un temps dévolue à l'ancienne *mauvaise chanson*, puisse y être entièrement étranger ?

On le croira d'autant moins volontiers que l'expression *belle folie* qui y qualifie l'entreprise de Rimbaud se retrouve à l'identique dans *Résignation*, poème qui, comme on sait, ouvre la section *Melancholia* des *Poèmes saturniens*<sup>38</sup>. Or les vers qui, à la rime, contiennent ces mots décisifs sonnent comme une déclaration de guerre à la femme, mais aussi comme un rejet de l'*ami* par trop timoré :

J'ai dû réfréner ma belle folie,  
 Sans me résigner par trop cependant.  
 [...]  
 Et je hais toujours la femme jolie,  
 La rime assonante et l'ami prudent.

Rimbaud ne fut pas, bien entendu, cet ami trop prudent. Mais c'est ici sans doute qu'il faut relire *Laeti et errabundi*, ce poème mémoriel écrit par Verlaine en 1888 à l'annonce erronée de la mort de l'ancien « époux infernal » et qui devait trouver place dans *Parallèlement*. L'hétérodoxie sexuelle, clairement revendiquée, y trouvait évidemment sa place :

Tout, la jeunesse, l'amitié,  
 Et nos cœurs, ah ! que déçagés  
 Des femmes prises en pitié  
 Et du dernier des préjugés

37. À Arthur Rimbaud, 2 avril 1872 (*Correspondance générale*, éd. cit., p. 234). Il se peut qu'on doive également citer ici les vers 9-12 du poème de Nouveau, *Mendians* : « Que l'or de ta prunelle était peuplé de rois ! / Est-ce moi qui riais à travers ce royaume ? / Je tenais la martyre, ayant ses bras en croix ». Mais visent-ils réellement Rimbaud ?

38. Je remercie ici Jean-Louis Cabanès, qui a attiré mon attention sur cette référence. On notera en outre que le mot *folie* évoque le début d'*Alchimie du verbe* : « À moi. L'histoire d'une de mes folies. »

Seulement, à lire le poème dans son intégralité, on voit clairement qu'elle n'était qu'une pièce, certes maîtresse, d'une révélation plus globale, dont le miracle poétique devait être le fruit sans doute le plus précieux et qui se donnait en somme comme une foi nouvelle, manifestement opposée à celle prêchée par le Christ :

Mort tout ce triomphe inouï  
 Retentissant sans frein ni fin  
 Sur l'air jamais évanoui  
 Que bat mon cœur qui fut divin !

Quoi, le miraculeux poème  
 Et la toute-philosophie.

Le cœur *divin* (celui-là même que le Messie rimbaldien, parodiant le Sacré Cœur promet aux hommes dans *Nuit de l'Enfer*), la *toute-philosophie* qui embrasse le monde, le *miraculeux* : nous sommes bien dans le contexte de *Beams*, celui d'une révélation nouvelle dont Rimbaud était le porteur. La sodomie en était assurément le sacrement blasphématoire, instrument et gage d'un bouleversement radical des valeurs, d'un renouvellement du rapport au monde et aussi (peut-être surtout) d'un défi à la société telle qu'elle était. Ce sont précisément ce défi et la fierté qu'il engendra chez ceux qui eurent l'audace de l'assumer<sup>39</sup> que note *Beams* à son dernier vers<sup>40</sup> – « Elle reprit sa route et portait haut la tête ». Ultime hommage, en cette extrême fin du recueil, à l'entreprise rimbaldienne dans toute sa dimension, celle d'un évangile pour les temps nouveaux dont Verlaine, assurément, était devenu le premier disciple.

On comprend dès lors, à quelque date que *Beams* ait été composé, que Verlaine ait voulu clore sur lui son recueil. Mais à faire le compte des leurres qu'il y avait semés pour égarer son lecteur, on devine aussi que le rôle dans le volume d'un tel poème ne peut être que complexe, voire retors. Sa seule présence dans le livre, d'ailleurs, était déjà marquée du sceau de la duplicité : Verlaine pouvait bien exhiber dans son manuscrit une dédicace à Rimbaud qu'il savait probablement impossible, feindre ensuite d'y renoncer dans la douleur, *Beams* serait toujours là, dernier mot du livre, pour le marquer secrètement de la présence inavouable. Mais en même temps, le texte ne

39. Cet orgueil, *Laeti et errabundi* l'assume : « Mais notre couple restait coi / [...] Coi dans l'orgueil d'être plus libres / Que les plus libres de ce monde » (v. 55-58).

40. Auquel Verlaine tenait tout particulièrement, puisqu'il le modifia sur les exemplaires imprimés.

peut assumer sa fonction conclusive qu'au prix d'une ambiguïté qui rejaillit sur l'ensemble de l'espace textuel. Son cas n'est nullement celui du poème qui, à la conclusion d'un livre de vers, le résume ou en réorchestre les thèmes, comme fait par exemple *Le Voyage* à la fin de la seconde édition des *Fleurs du mal*. Avec *Beams*, on est en présence de tout autre chose : dominé par la présence de Rimbaud, il l'est aussi, on l'a vu, par une logique de leurre qui, si elle ne lui assure pas une lisibilité véritable, n'en autorise pas moins des lectures mystifiées, comme celle qui fait un sort à une fantomatique passagère. Or dans cette perspective aussi, le poème joue son rôle de clause : ce n'est pas en vain que Verlaine l'invoquera comme preuve de la parfaite orthodoxie de ses mœurs<sup>41</sup>. Envisagé de ce point de vue, il clôt tout naturellement un recueil où une lecture naïve se trouve littéralement programmée.

Parcourons donc le livre selon cette perspective. Les *Ariettes oubliées* en sont évidemment la clé de voûte : quelle qu'en soit la prodigieuse nouveauté esthétique, elles durent apparaître au lecteur de la fin de siècle comme relevant de la tradition du *canzoniere*, réaction confortée à la fois par un horizon d'attente né de siècles d'histoire culturelle et par la rumeur biographique accompagnant le volume à partir de la réédition de 1887. Cette lecture, rien ne pouvait la démentir, surtout à l'époque : elle s'est donc annexé la quasi-totalité du livre, y compris certains des *Paysages belges* comme *Walcourt* ou la deuxième des *Simplex Fresques* ; et l'effet de symétrie voulu par Verlaine entre les *Ariettes* et *Birds in the night*, effet qui a survécu au remaniement du recueil, a évidemment achevé de la conforter. Restait alors la section *Aquarelles*, la plus périlleuse pour Verlaine parce que la présence de Rimbaud, on l'a bien vu par la suite, pouvait se deviner dans plusieurs des poèmes qui la composent. C'est pourquoi sans doute il a choisi ce titre anodin<sup>42</sup> ; mais surtout, c'est probablement ce qui l'a amené à y régler des effets d'agencement particulièrement retors. Les textes où l'on pouvait soupçonner quelque allusion à Rimbaud (c'est-à-dire *Green* et *Spleen*) se trouvent en effet placés à l'initiale de la section où, poèmes l'un et l'autre de l'angoisse amoureuse, ils se trouvent en quelque sorte entraînés dans la mouvance de *Birds in the night* qui les précède immédiatement. Après quoi, cette prétendue section

41. « *Beams* – et autres, témoignent au besoin assez en faveur de ma parfaite amour pour le sesque, pour que *notre amour n'est-il là niché* me puisse être raisonnablement reproché, à titre de "Terre jaune" pour parler le langage des honnestes gens » (À Lepelletier, 23 mai 1873 ; *Correspondance générale*, éd. cit., p. 322).

42. On peut penser qu'avec ce titre, Verlaine use de la même tactique qu'avec les *Illuminations*, dont il affirmera en les préfaçant qu'elles avaient pour sous-titre *painted plates*, autrement dit « assiettes peintes », et n'avaient donc d'autre sens que celui d'une pure recherche esthétique.

anglaise qu'est *Aquarelles* se trouve entrelardée à la fois d'un poème qui prolonge ostensiblement *Birds in the night* (en l'occurrence *Child Wife*) et de deux autres qui exploitent des rhétoriques de poésie amoureuse absolument conventionnelles : *Streets I* et surtout *A Poor Young Shepherd*, sorte de bergerie dont un discret esprit de parodie n'est sans doute pas absent. On comprend aisément qu'en clôture d'un tel ensemble, *Beams* n'ait pu être lu à son tour que dans l'esprit du *canzoniere*, d'autant plus que cette tradition poétique avait souvent usé de l'obscur et que l'énigme textuelle du poème n'était donc pas un obstacle ; ce caractère énigmatique faisait même sans doute écho, dans l'esprit du lecteur, à l'obscurité relative des *Ariettes oubliées* et *Beams* pouvait ainsi apparaître, avec une espèce d'évidence, comme fermant un livre moderne de poésie amoureuse. Poésie qui était censée se nourrir de l'aveu ou de la confession et dont les données paraissaient garanties par ce qu'on savait d'une biographie pour laquelle, jouant dans ses dernières années le rôle d'une sorte de Villon moderne, Verlaine ne s'était pas montré avare de détails.

On aurait dû se méfier, pourtant : il avait multiplié d'autant plus volontiers les confidences que l'inavouable se cachait souvent à l'intérieur même de ses aveux<sup>43</sup>. Or c'est précisément ce qui se passe avec les *Romances sans paroles* et c'est bien pour cela que la présence occulte de Rimbaud dans un poème situé à la clôture du recueil en donne en quelque sorte la clé. Dès les *Ariettes oubliées*, cette dualité s'installe : l'*Ariette* I, par exemple, a tous les traits de la plainte d'amour adressée à une femme aimée et ce n'est pas par hasard qu'elle ouvre le volume : l'influence, notamment, de Desbordes-Valmore y est évidente, ou plutôt elle le serait si on ne soupçonnait le poème de l'exhiber délibérément. Mais que dire de la « fatigue amoureuse » qui surgit au deuxième vers et dont on ne sait qui elle vise ? Le soupçon s'installe donc d'emblée et si la fameuse chanson verlainienne estompe quelque peu la question du sens dans ces poèmes liminaires, elle ne l'élimine pas totalement, tant s'en faut. L'*Ariette* II, en particulier, à travers la symétrie des « voix anciennes » et d'une « aurore future », des « vieilles heures » et des « jeunes », oppose visiblement un passé récent à une aurore à venir : comment ne pas soupçonner, devant cet écartèlement du poète<sup>44</sup>, que la « petite épouse » est

43. À cet égard l'usage du mot *chaste* chez Verlaine a quelque chose de réjouissant, voire d'hilarant : partout où il apparaît, il dénonce immanquablement son contraire. Deux citations suffiront, concernant l'une et l'autre Rimbaud : « Tout ton corps dormait chaste sur l'humble lit » (*Vers pour être calomnié*) ; « De mille feux brûlant vraiment / De bonne foi dans l'amour chaste aux fiers aveux » (*À Arthur Rimbaud*, poème qui figure dans *Dédicaces*).

44. Écartèlement métaphorisé aussi bien par la fameuse escarpolette que par l'« œil double ».

ce passé, Rimbaud ce futur et cette aurore ? Soupçon que redouble encore l'épigramme rimbaldienne de la pièce suivante (« Il pleut doucement sur la ville »), aussi bien que la possible indécision sexuelle des « deux enfants » que met en scène l'*Ariette* IV. Les poèmes qui suivent, il est vrai, ne prêtent pas aux mêmes soupçons : ni les *Ariettes* V et VII qui relèvent entièrement de la logique du *canzoniere*, ni les choses vues en Belgique<sup>45</sup> et pas davantage le défi à la « petite épouse », qui se déploie au long des douzains de *Birds in the night*. Seulement l'ambiguïté resurgit, on l'a vu, dès la fin de cette section et plus encore au début de la section *Aquarelles*, où la présence de Rimbaud s'impose même avec une force exceptionnelle, toute masquée qu'elle puisse être.

Une nouvelle fois, cependant, le leurre était en place. Un titre comme *Spleen* semble regarder du côté de Baudelaire et dans *Green*, les apparences sont à nouveau du côté du *canzoniere* : le don initial « des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches » donne même au début du poème un ton curieusement ronsardien<sup>46</sup> et le *topos* des « deux mains blanches », la supplication de ne pas déchirer le cœur du poète, les « yeux si beaux », semblent nous emmener sur les terres d'un pétrarquisme renouvelé. Mais ce n'est là qu'une apparence ; dès le début de *Spleen* en effet, l'apparition des couleurs rouge et noire nous impose une symbolique nettement rimbaldienne. Et surtout, à qui d'autre que Rimbaud Verlaine pouvait-il à l'époque adresser des vers comme ceux-ci :

Je crains toujours – ce qu'est d'attendre !  
Quelque fuite atroce de vous.

Quant à *Green*, on ne peut s'empêcher de se demander ce qui se passe réellement derrière la façade d'un poème si lisse. Les apparences sont celles d'un don fait à l'aimée, don de fleurs et de fruits cueillis dans la fraîcheur de l'aube, alors qu'elle repose encore : atmosphère ostensible de poésie amoureuse, le but étant sans doute de persuader le lecteur que l'auteur du livre a connu d'autres amours féminines que la « petite épouse », si violemment invectivée aux pages précédentes. Seulement, certains détails inquiètent – par exemple le fait que Verlaine, sur plusieurs des exemplaires de l'édition originale, ait corrigé la leçon « Entre vos jeunes seins » pour y substituer « Sur votre

45. Mais qui sont les « Bons Juifs errants » de *Walcourt* ? Et que penser dans *Simple Fresques*, II, des vers « Oh ! que notre amour / N'est-il là niché ! » dont Verlaine, d'ailleurs, avait perçu le danger (voir ci-dessus, note 41).

46. Déjà repéré notamment par Éléonore M. Zimmermann, *op. cit.*, p. 83.

jeune sein » : il aurait voulu dire la vérité, renoncer, pour des volumes qui ne seraient lus que par un cercle de proches, à un travestissement initial, qu'il ne s'y serait pas pris autrement. Tout aussi inquiétante est « la bonne tempête » de l'avant-dernier vers, parce que le sens érotique n'en est pas douteux et qu'immédiatement après *Birds in the night*, on ne voit pas qui d'autre que Rimbaud elle pourrait concerner. Derrière l'illusion d'un poème d'amour de ton et de style archaïque, on a donc l'impression que c'est quelque chose de bien différent qui se joue là et qui a tout à voir avec la passion de Verlaine pour Rimbaud : accomplissement érotique<sup>47</sup>, mais croisé d'une secrète violence et d'une angoisse devant la possible perte qui s'exprime dans *Spleen* avec une force inouïe. Fleurs et branches, fruits de l'amour, et ce rouge du désir auquel le noir aussitôt vient s'associer, c'est toute une symbolisation qui se met en place dans ces deux poèmes et qui crée d'ailleurs entre eux un effet de diptyque particulièrement saisissant. Symbolique typiquement rimbaldienne, présence occulte de « l'époux infernal » : à l'ouverture du recueil comme à sa clôture, c'est décidément la figure de Rimbaud qui se retrouve sans cesse au cœur des *Romances sans paroles*.

Mais ce qu'il faut redire avec force, c'est que la dimension érotique de cette présence, pour prégnante qu'elle soit sans doute, est bien loin d'être la seule. J'ai déjà noté que le miracle annoncé par le messie nouveau était aussi celui de la poésie et c'est assurément là une des lectures possibles de *Beams*. Mais Rimbaud domine également les *Romances sans paroles* d'une autre manière : si l'histoire que déroule le recueil et qui s'inscrit dans un cadre chronologique signifiant aboutit à ce poème tout entier centré sur lui, c'est aussi parce que cette histoire est celle de la conquête d'une liberté et qu'il ne lui manque même pas une dimension sociale, voire politique. À cet égard, il est absolument réducteur, même si la réalité vécue fut celle-là, d'envisager la figure de la « petite épouse » en termes principalement biographiques. Bien entendu, il s'agit de Mathilde Mauté et le livre joue aussi cette carte ; mais le texte n'est pas avare non plus de notations à travers lesquelles le *ménage* de Verlaine se trouve renvoyé aux rites et aux icônes de la vie bourgeoise.

47. On en vient même à se demander si, sur le modèle de la poésie zurique ou de la pratique rimbaldienne bien connue de l'équivoque, le ronsardisme de ce « front » tout « couvert encore de rosée » ne recouvrirait pas en réalité un sous-entendu obscène. On trouve effectivement *front* avec un sens obscène chez Rimbaud. Quant à *rosée*, le sens obscène en est classique en langue verte puisque, comme le signale le dictionnaire de Delvaux, on le trouve non seulement dans *Gamiani*, ce qui ne surprend pas, mais même chez Voltaire : « Le détestable Fatutto a fait pleuvoir dans mon sein la rosée brûlante du crime » (à nouveau merci à Jean-Louis Cabanès, à qui je dois cette référence).

L'*Ariette V* est même particulièrement significative à cet égard<sup>48</sup> : toute question de poétique mise à part, ce sont les fastes d'un salon bourgeois qu'elle évoque, avec bien entendu cet instrument socialement essentiel qu'est le piano. Et on comprend dès lors que l'*escarpolette* de l'*Ariette II* n'est pas seulement hésitation entre deux amours, mais aussi entre l'ordre moral ou esthétique d'une société conservatrice et l'appel d'une aventure qui vaudra rupture avec cet ordre. De ce point de vue, la traversée de la Belgique aussi, telle que le recueil la met en scène, abonde en détails significatifs, que la critique n'a pas volontiers mis en valeur : voici donc *Charleroi*, où Verlaine et Rimbaud sont ces passants dont un buisson « gifle l'œil », mais qui est aussi ce poème où, par la grâce du mètre bref, se succèdent avec une rapidité saisissante les sensations qu'engendre le Moloch industriel moderne ; voici encore *Chevaux de bois*, où Verlaine fait vivre « le gros soldat, la plus grosse bonne », retrouvant une esthétique presque coppéenne, mais transcendée par la fantaisie et avec une tendresse évidente pour ces vaincus du jeu social ; voici enfin, dans *Simplex Fresques*, II, le château, siège du pouvoir et de la richesse, vers lequel se dirigent

Des messieurs bien mis  
Sans nul doute amis  
Des Royer-Collards,

c'est-à-dire manifestement des bourgeois libéraux – notation qui n'était pas anodine dans le contexte de 1872. Dans tout cela, Rimbaud a évidemment laissé sa marque et on ne s'étonne pas que l'itinéraire verlainien, passant par le congé que donne *Birds in the night* à une épouse tellement « fille aînée<sup>49</sup> » et si platement bourgeoise derrière sa voilette, aboutisse à une Angleterre où la vision « fantastiquement apparue », en pleine ville, d'une rivière domestiquée par le décor urbain, transcrit la modernité tout en valant manifeste en faveur

48. Qu'on compare avec ces vers d'André Theuriet, écrits dans les dernières années du Second Empire : « Un soir, dans le salon aux sombres boiseries, / Nous étions restés seuls, à la fenêtre assis, / L'orage avait cessé, les tonnelles fleuries / Nous versaient leurs parfums par la pluie adoucis. / La lune tout à coup au sommet des platanes / Comme une mariée aux blancs habits soyeux, / Apparut et noya de clartés diaphanes / L'angle où le piano dormait silencieux. / Jusqu'au près du clavier je conduisis Aimée. / Elle me laissa faire et, riant doucement, / Elle éveilla du doigt chaque touche animée [...] » (cité par Gérard Gefen, *Augusta Holmès l'outrancière*, Belfond, p. 77).

49. Fille aînée bien sûr (en fait fille unique) de son père, le prudhomme M. Mauté. Mais l'expression recouvre sans doute aussi un jeu de mots sur la France, fille aînée de *l'Église* : jeu de mots compréhensible en ces années de pouvoir monarchiste et qui renvoie implicitement Mathilde à l'esprit réactionnaire.

d'aventures nouvelles de l'imagination. Il est à peine besoin de rappeler ici que Rimbaud, dans plusieurs des *Illuminations*, allait s'engager (s'était peut-être déjà engagé) sur un chemin analogue.

On comprend donc, à considérer le sens de *Beams*, son rôle dans le recueil et les perspectives qu'il ouvre sur l'entreprise de Verlaine, que l'énigme textuelle s'en soit maintenue si longtemps. Qu'avait à faire de ce poème une tradition critique privilégiant absolument les *Ariettes oubliées*, qui voyait le vrai Verlaine dans une poésie de l'indécis, de l'épuisement du sens, du grelottement de l'âme ? Ceux qui envisageaient son œuvre de cette façon – au fond très normative, de sorte qu'ils finissaient souvent par lui faire la leçon – avaient pour les poèmes où cette grille ne s'appliquait pas une explication toute prête : infidèle à lui-même, incapable de retrouver le secret de son génie, Verlaine avait alors imité, s'échinant à suivre tel ou tel modèle. Seulement ces modèles, parnassiens ou romantiques, pratiquaient une poésie transparente, cantonnaient l'obscur dans les marges et, au mieux, dans un rôle d'ornementation : rien de tel à l'évidence avec *Beams*. Comment rendre compte, dès lors, d'un tel poème ?

Or l'enjeu de *Beams*, précisément, est là : dernier mot du recueil, il ouvre sur ce que fut alors le projet verlainien des perspectives qui n'ont que peu à voir avec la *chanson grise* ou l'exhaustion du sens. Certes, le volume s'est formé de couches successives, au fil d'une vie qui fut en ces années-là particulièrement conflictuelle. Mais précisément, l'attention portée à la disposition, l'aménagement par Verlaine de sa matière poétique, ont fait d'éléments disparates un ensemble véritable dont *Beams* donne assez largement la clé : les *Romances sans paroles* sont au fond l'histoire d'une âme – pour user de ce concept hugolien – et cette histoire a quelque chose d'un parcours initiatique dont la révélation rimbaldienne serait le terme. Il est donc tout simplement naturel que les moments successifs de ce parcours correspondent à des poétiques différentes. La voix de Verlaine n'est en rien la même dans les *Ariettes* et dans les *Paysages belges* et *Beams* lui-même, écrit comme on l'a depuis longtemps remarqué en alexandrins parfaitement canoniques, s'il n'oublie pas d'user de la charpente phonique du langage, est aussi étranger que possible à ce tissage sonore du texte bref, hérité de Baudelaire, et qui est l'une des voix de Verlaine. Mais cette plasticité stylistique ne doit en aucun cas être confondue avec le talent de pasticheur virtuose qui s'étale notamment dans les *Poèmes saturniens* ; et elle ne retrouve pas non plus le jeu du masque et de l'identité si typique des *Fêtes galantes*,

cette manière de s'identifier tout en étant toujours autre, qui renvoie sans nul doute à une profonde incertitude du moi dont elle se veut en même temps l'expression. Les *Romances sans paroles* jouent un autre jeu et l'espèce d'indéfinition poétique des *Ariettes* ne doit pas tromper : elle est tentative de dire le déchirement d'un moment, que Verlaine, à travers l'ordonnance du recueil, va renvoyer au passé, pour chercher dans la révélation rimbaldienne l'instrument d'unification d'un moi jusque-là divisé.

C'est par là sans doute que les *Romances sans paroles* sont dans son œuvre un livre unique. Verlaine entreprend de s'y dire, mais non de la manière qu'il mettra bien des années plus tard sous l'égide du Pauvre Lélian. La fragmentation de la personne, l'incertitude identitaire, s'y abandonnent au message universaliste de salut sur lequel s'achève le recueil. Au fond et ce n'est pas un hasard, les *Romances sans paroles* tiennent beaucoup du programme poétique de Rimbaud : donner congé aux vieux modèles, partir à la recherche de l'inconnu dont est gros le monde moderne, trouver des formes nouvelles. Allégorie du message rimbaldien, *Beams* à sa façon dit tout cela, en clôture du recueil : et il le dit tout aussi clairement, pour peu qu'on veuille bien le lire, qu'une dédicace à Rimbaud qui eût été en tout état de cause un geste d'allégeance.



OLIVIER GALLET

## La rime entre actualisation et virtualisation

L'art de la rime chez Verlaine ne se limite pas à l'*actualisation* de mots couplés. L'appel de la rime creuse d'autres espaces, ouvre d'autres perspectives et trouve d'autres échos que le seul répondant rimique inscrit dans le poème. En témoignent parfois les brouillons, avec leurs variantes. Aussi et surtout les textes définitifs qui perpétuellement portent la trace des virtualités de la rime. Car ces virtualités, dans le texte verlainien, ne sont pas totalement abandonnées dès lors que le choix est fait de tel ou tel mot à la rime. Les textes de *Poèmes saturniens*, *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* sont en effet hantés par des mots rejetés ou suggérés, et par des paradigmes poétiques en cours de bouleversement, objets d'une appropriation toujours recommencée. En me concentrant sur la rime qui est un des lieux textuels privilégiés de l'interaction entre la langue et le poème, c'est à quelques explorations de ces virtualités agissantes que je voudrais ici me livrer, avec l'objectif d'interroger leur développement dans la première partie de l'œuvre de Verlaine.

L'importance prise chez l'auteur des *Poèmes saturniens* par les virtualités de la rime s'explique par au moins trois raisons : la démocratisation de la langue poétique, voulue notamment par Hugo, qui provoque une extension nouvelle ainsi qu'une remise à plat des possibles rimiques, sur laquelle chaque poète doit désormais statuer ; la survalorisation de la rime chez son maître Banville, fondement d'une théorie poétique audacieuse qui contraint Verlaine à prendre clairement position et à se frayer une voie distincte ; la volonté d'acclimater en poésie les codes de la chanson populaire, mais aussi de la chanson grivoise, intégrant en l'occurrence la rime orpheline et la rime *in absentia*<sup>1</sup>.

Il ne sera pas question ici de revenir sur les *descriptions* approfondies déjà proposées des rimes actualisées chez Verlaine<sup>2</sup>. Elles conduisent à

1. Sur cette notion, je me permets de renvoyer à mon article « La rime *in absentia* », dans *Poétique de la rime*, dirigé par Michel Murat et Jacqueline Dangel, Champion, 2005, p. 457-481.

2. Voir notamment les travaux de Jean-Louis Aroui, Dominique Billy, Christian Hervé.

des conclusions désormais bien établies : Verlaine explore délibérément nombre de possibilités formelles de la rime, en jouant avec des règles qu'il ne remet dès lors pas profondément en cause ; il parcourt ainsi l'éventail des possibilités sans s'arrêter à une forme précise, sans se fabriquer de système ni de théorie définitive. Cependant cet intérêt pour les virtualités de la rime commande également le maintien *in absentia* de rimes virtuelles, ainsi qu'un investissement particulier des paradigmes rimiques dont la restructuration implicite pèse également sur le poème.

L'étude de cet aspect souvent méconnu du fonctionnement de la rime ne peut qu'éclairer une poétique verlainienne fondée sur la suggestion, la variation, la simplicité affectée alliée à une grande maîtrise des artifices, où l'actualisation ne sert bien souvent qu'à faire signe en direction de larges virtualités.

### *Du don de la rime à la rime en suspens*

Éclairons au préalable quelques-uns des présupposés théoriques de l'étude des effets produits par les virtualités rimiques. La prise en compte du virtuel dans la rime implique qu'on ne la considère pas comme un *donné* clos et infrangible, ce qui ne va pas de soi pour tous. Cela suppose également qu'on accueille l'idée d'une tension suspensive entre les composants de la rime, où pourraient s'immiscer des virtualités autres. En somme, pour percevoir toute la gamme des effets de la rime, il s'agit d'accepter de découpler mentalement les composants à la rime, ne plus considérer leur alliance comme allant de soi, ne pas non plus rester imperméable à leur rapport hiérarchique (quel composant commande l'autre ? quel est le *rimant* et quel est le *rimé* ?), prendre en compte le suspens qui les sépare, la logique qui les lie, et le rapport actif qu'ils continuent d'entretenir avec les paradigmes qu'ils laissent dans l'ombre.

Une telle prise en compte conduit à associer la rime à un *processus de recherche* (pour le poète autant que pour le lecteur). Or d'après l'une des thèses défendues ardemment par Banville dans son *Petit Traité de poésie française*, un bon « poète » ne devrait jamais *chercher* la rime. On reconnaît là une variante somme toute banale de la théorie du génie, une énième célébration de l'inné, des dons poétiques, etc. Et Boileau – ce n'est pas non plus très original – de servir assez injustement de contre-modèle au maître de Verlaine, pour avoir eu la faiblesse de se mettre en scène – pourtant avec une forme d'humour et d'humilité – sollicitant péniblement la rime dans

ses *Satires*, enviant le naturel de Molière en la matière. Banville, insensible à l'autodérision probable du grand poète classique, assène :

si vous êtes poète, le mot type se présentera à votre esprit tout armé, c'est-à-dire accompagné de sa rime ! [...] Si au contraire vous n'êtes pas poète, vous pouvez comme Boileau aller chercher votre rime au coin d'un bois et lui demander la bourse ou la vie<sup>3</sup>.

La conception de l'écriture poétique défendue par Banville risque fort alors de se réduire à la technique des bouts-rimés, seule méthode garantissant la neutralisation de toute hiérarchie, de tout ordre, de toute différence *a priori*, et donc de toute tension entre les composants à la rime. Au nom du « génie de la rime », et pour ne laisser planer aucun doute sur la perfection des couplages, on occulte alors une dimension fondamentale du poème rimé, une partie de sa genèse, certains de ses effets de sens, de ses tensions structurantes, et de ses rapports à la langue. Cette occultation a la vie dure.

S'affranchissant du dogme banvillien, Verlaine cherche ses rimes, contraignant son lecteur à les chercher à son tour, parfois au-delà de celles qui sont données.

### *La recherche de la rime et du mot rares*

Le premier paradoxe de la poétique de la rime chez Verlaine, c'est qu'il enrichit le jeu de la rime sans avoir recours à sa richesse. Le second tient au fait que sa pratique de la rime est fondée sur une esthétique de la surprise fondée sur la déception des attentes, mais que l'effet de surprise reste pratiquement insensible. La raison de ces paradoxes, c'est que Verlaine prend généralement le parti de la *rareté* contre la richesse présumée, de la *nuance* contre l'écart spectaculaire.

Les choix de Verlaine en matière de rime doivent être resitués dans le cadre plus large d'une poétique du mot qui privilégie rareté et nuance. Historiquement, ils s'expliquent par la volonté d'aller au-delà de l'exploration des paradigmes conduite par Victor Hugo, lequel, mettant un « bonnet rouge au vieux dictionnaire », s'est employé à démocratiser la langue poétique en la rendant coextensive à la langue commune. Hugo s'étant concentré sur la promotion du « mot propre » (appeler prosaïquement « poire » le « long fruit d'or » de la tradition poétique), il reste à Verlaine à s'enticher des mots

3. Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française*, Le Clère, coll. Bibliothèque de « L'Écho de la Sorbonne », 1872, p. 45.

rare, ou des alliances rares de mots, qui déçoivent à la fois l'attente d'une langue poétique traditionnelle et celle du langage de tout le monde. D'où sa revendication, dans la filiation de Baudelaire, de « rimes plutôt rares que riches, le mot propre écarté des fois à dessein ou presque »<sup>4</sup>. La rareté, qui suppose une exploration volontariste des paradigmes de rimes, est un principe de développement des virtualités rimiques, contre la richesse et le mot propre, qui constituent au fond deux principes de limitation. L'exigence de richesse restreint en effet les possibles, de même que le souci de propriété.

La fin d'*Effet de nuit* dans les *Poèmes saturniens* s'écrit ainsi autour de mots propres « écartés », de rimes toutes faites soigneusement évitées :

Et puis, autour de trois livides prisonniers  
 Qui vont pieds nus, un gros de hauts pertuisaniers  
 En marche, et leurs fers droits, comme des fers de herse,  
 Luisent à contre-sens des lances de l'averse.

Grâce aux archaïques « pertuisaniers », Verlaine évite le mot propre attendu, à savoir « gardes ». La stratégie d'évitement est confirmée par la suite : « gardes » aurait rimé sans difficulté avec « hallebardes »<sup>5</sup>. Mais le poète préfère contourner la métaphore lexicalisée de la pluie violente, et substitue à ce cliché une métaphore originale – les « lances de l'averse » – qui se présente comme le décalque périphrastique des « hallebardes » entendues en leur sens figuré, météorologique. Là où Hugo rejetait la périphrase poétique au profit du mot propre, Verlaine la réutilise donc contre le lexique ordinaire, à condition toutefois qu'elle soit inouïe. Étrange procédé, pour un étrange renversement : Verlaine littéralise une métaphore figée au moyen d'une autre métaphore, originale !

Cette recherche délibérée de la rime et du mot rares, outre qu'elle permet d'achever l'exploration hugolienne des paradigmes, prend sens historiquement dans le contexte de marginalisation croissante des poètes (jusqu'à la malédiction autoproclamée qu'on connaît), lesquels n'hésitent pas à se détourner de la langue commune et à se forger une langue personnelle, au

4. « Critique des *Poèmes saturniens* », 1890 ; *Poèmes saturniens*, introduction et notes de Martine Bercot, Le Livre de poche classique, 1996, p. 215. Dans une réponse « À Karl Mohr », il souligne ainsi la filiation baudelairienne : « Je ne veux me prévaloir que de Baudelaire qui préféra toujours la Rime rare à la Rime riche. » (Article reproduit dans le dossier de l'édition des *Romances sans paroles* d'Olivier Bivort, Le Livre de poche classique, 2002, p. 325-326.)

5. Dans le *Dictionnaire* de Littré, il apparaît que le mot *hallebarde* a servi dans une expression proverbiale concernant la rime : « On dit d'une mauvaise rime : Ces mots riment comme *hallebarde* et *miséricorde*. » Cette expression a-t-elle pu jouer un rôle dans la décision de Verlaine d'éviter le mot *hallebarde* ?

service de textes souvent cryptés – le cryptage verlainien, qui s’abrite derrière une simplicité trompeuse, n’ayant rien à envier au cryptage mallarméen, dont la pratique est plus ouverte. Une rime rare, recherchée, est dans ce contexte un outil de distinction, d’affirmation, un geste d’appropriation et de conquête accompli à l’écart.

Soit le poème *Cythère*, dans les *Fêtes galantes* :

Un pavillon à claires-voies  
 Abrite doucement nos joies  
 Qu’éventent des rosiers amis ;  
 [...]

Dans ce poème galant, le mot-thème à la rime est le mot « joies », qui euphémise de façon assez conventionnelle les plaisirs amoureux évoqués ici. En revanche les « claires-voies » du pavillon, beaucoup moins attendues, renouvellent l’évocation en introduisant d’entrée un élément concret par ailleurs conforme au modèle verlainien de la porosité corporelle. Les « claires-voies » constituent donc un motif proprement verlainien, qu’on peut lire comme la réappropriation réussie de la célèbre « cloison » baudelairienne<sup>6</sup>. Rimbaud, qui fut sensible à ce recueil des *Fêtes galantes*, rendra un hommage discret à son ami en reprenant ce motif (parmi d’autres) dans un passage célèbre de *La Rivière de Cassis* :

Que le piéton regarde à ces clairevoies :  
 Il ira plus courageux.

Le texte de Rimbaud s’éclaire par la convocation de celui de Verlaine : comme dans *Cythère* les claires-voies laissent ici entrevoir un courage qui rappelle celui de l’amante vaillante (dont le « courage est grand ») des *Fêtes galantes*. Notons aussi que le vent, « salubre » chez Rimbaud, « léger » chez Verlaine, circule d’un poème à l’autre.

Mais la rime la plus surprenante figure à la clausule, extraite d’un paradigme où le poète évite de prélever la trop banale « Nature » et point encore le futur couple *aventure : littérature* de l’*Art poétique* :

Et l’Amour, comblant tout, hormis  
 La faim, sorbets et confitures  
 Nous préservent des courbatures.

6. On se souvient – l’essai sur Baudelaire en témoigne (voir *Poèmes saturniens*, éd. cit. de Martine Bercot, p. 212) – que Verlaine vouait une admiration profonde au *Balcon* de Baudelaire, où apparaît à la rime cette « cloison » jugée trop prosaïque par les contemporains.

L'étonnante rime *confitures* : *courbatures* renouvelle le discours galant tout en convoquant la très verlainienne thématique de la fatigue amoureuse<sup>7</sup>. En somme, *claires-voies* et *courbatures* sont dans ce poème les marqueurs de la singularité verlainienne. L'invention d'une rime rare permet de tenir la promesse d'une signature.

*Genèse et attente active, prolongée, de la rime*

Un manuscrit de Verlaine montre de façon exemplaire l'importance de la recherche active de la rime dans la genèse du poème, et le déploiement des paradigmes au cours du processus d'écriture. Il s'agit de la pièce III des *Ariettes oubliées*. D'après le fac-similé reproduit dans l'édition de Steve Murphy, ce manuscrit se présente à peu près de la façon suivante<sup>8</sup> :

III  
~~It rains, and the wind is never~~  
 weary  
 (Longfellow)

« il pleut doucement sur la ville »  
 (Arthur Rimbaud)

Il pleure dans mon cœur  
 Comme il pleut sur la ville,  
 Quelle est cette langueur  
 Qui pénètre mon cœur ?

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

	Il pleure sans raison	s'[y noie] ou s'[ignore][?]
s'écœure	Dans ce cœur qui s'effrite.*	
	Quoi ! nulle trahison ?...	s'en [ill.]
Ce deuil	Ce deuil est sans raison.	

7. En cela *Cythère* prolonge *Lassitude* dans *Poèmes saturniens* où le poète cherche à calmer les transports d'une « petite fougueuse », et trouve des échos au début l'ariette I : « C'est l'extase langoureuse / C'est la faigue amoureuse », où, par parenthèse, le poète s'emploie à décevoir l'attente de toute extase *religieuse* en optant pour la rime *langoureuse* : *amoureuse*.

8. *Romances sans paroles*, édition critique avec introduction et notes par Steve Murphy, avec la collaboration de Jean Bonna et Jean-Jacques Lefrère, Champion, 2003, p. 106.

Ô bruit doux de la pluie  
 Par terre et sur les toits  
 Pour un cœur qui s'ennuie  
 Ô le chant de la pluie

C'est bien la pire peine  
 De ne savoir pourquoi,  
 Sans amour et sans haine,  
 Mon cœur a tant de peine !

La lecture d'un manuscrit est toujours conjecturale. Dans le cas présent par exemple on ne sait pas très bien dans quel ordre ont été inscrites les épigraphes. Mais aucun critique à ma connaissance ne semble s'interroger sur le nombre initial de strophes ou séquences dans ce texte. Steve Murphy suppose sans le dire que la quatrième strophe barrée sur le manuscrit, et qui reprend presque à l'identique la deuxième, s'intégrait initialement à un ensemble de cinq strophes au total, alors que rien ne permet d'infirmer l'hypothèse du remplacement pur et simple de la quatrième strophe par celle qui apparaît au bas du manuscrit (« C'est bien la pire peine... »). Le poème pourrait ainsi n'avoir jamais comporté que quatre séquences. Cette dernière hypothèse est plus satisfaisante si l'on examine le schéma rimique : dans la version initiale, les rimes orphelines des séquences 1 et 3 (« ville », et « s'effrite » [déchiffré par Steve Murphy]) se répondraient par l'assonance, de même que « toits » dans la séquence 2 serait rappelé par sa répétition dans la séquence 4. Dans la version finale, sans retour du refrain, les « toits » de la séquence 2 sont reliés à distance par l'assonance avec l'orphelin « pourquoi » de la séquence 4. Mais Verlaine persiste à se montrer insatisfait de la rime orpheline au dixième vers (« s'effrite » selon Murphy), et n'inscrit pas moins de deux autres possibilités (« s'y noie » ou « s'ignore » selon Murphy, puis « s'ennuie [?] ») avant, au moment de la mise au net et du calibrage, de choisir opportunément « s'écoeure ».

L'intérêt de ce dernier mot, inscrit tardivement à l'encre pâlie dans la marge de gauche, est de jouer le rôle d'agent de structuration du *poème* aussi bien que de la *section Ariettes oubliées*. Cette fonction structurante ne laisse pas de surprendre quand on songe que le mot doit apparaître à première lecture comme une rime orpheline, donc comme un point de délitement du texte versifié. Or, dans l'organisation du poème, « s'écoeure » fait écho non seulement à la première rime de cette ariette mais aussi au mot « cœur » présent dans le même vers. Le polyptote installe ainsi au centre du texte la sensation de l'écoeurement, par la répétition jusqu'à la nausée du mot

« cœur » et de ses dérivés. Grâce à ce lexème, Verlaine rend en outre sensible la perte de substance ontologique autour de laquelle tournait le texte. Le déséquilibre introduit alors par la modification de cette rime du vers 10 est finalement rattrapé par une loi de structuration qui vient remplacer la première : désormais, chaque rime orpheline trouve un écho substitutif à la rime au sein même du poème : *s'écœure* avec *cœur* : *langueur* : *cœur*, *pourquoi* avec *toits*...

La convocation tardive de « s'écœure » permet aussi de renforcer l'unité de la section. *Ariettes oubliées* est à lire comme une suite poétique, non pas simplement comme un sous-recueil de poèmes isolés, ce que soulignent les échos rimiques d'un texte à l'autre : la rime *tienne* : *antienne* à la fin de l'ariette I trouve un écho avec la rime *anciennes* : *musiciennes* au début de l'ariette II dont l'avant-dernière rime *t'épeures* : *heures* trouve à son tour à se prolonger dans le couple *cœur* : *langueur* : *cœur* au début de l'ariette III. Ce système d'écho d'une ariette à l'autre, ménagé au moment de la constitution de la section, explique probablement le choix de « s'écœure », qui présente l'avantage de constituer un rappel paronomastique de la rime « t'épeures » dans l'ariette précédente<sup>9</sup>.

Reste le vers 2 : avec quoi rime « Comme il pleut sur la ville » dans ces conditions ? Certains commentateurs<sup>10</sup> ont déjà souligné que ce vers pouvait rimer avec l'épigraphe attribuée à Rimbaud « Il pleut doucement sur la ville », qui ressemble fort au demeurant à un vers verlainien. Dans ces conditions, la rime répétitive *ville* : *ville* serait à la fois la première et la deuxième de ce schéma singulier. En tout cas, comme souvent chez Verlaine, l'attente de la rime n'est qu'en apparence déçue et se trouve rémunérée par des dispositifs originaux, ou des échos sonores moins réglés voire plus lointains. On peut dire pour faire un bilan que, dans cette troisième ariette, la recherche de la rime est successivement concertée, subie puis reprogrammée par le poète, conduisant à un schéma original, en apparence déficient, qui recrée pour le lecteur les conditions d'une quête active de la rime, satisfaite à terme sur un mode inédit. À la longue recherche de la rime par le poète succède donc, selon des modalités différentes car lire n'est pas exactement écrire, la quête de la rime par le lecteur. Décidément la rime n'est pas un donné.

9. On remarque par ailleurs que ce verbe rare « s'épeurer » réapparaît dans l'ariette IV : « Un air bien vieux, bien faible et bien charmant, / Rôde discret, épeuré quasiment », ce qui a pour effet de resserrer encore les liens entre ces textes.

10. Jean-Louis Aroui notamment, dans « Forme strophique et sens chez Verlaine », *Poétique*, n° 95, septembre 1993, p. 287.

*L'attente faussement déçue de la rime : ruses et mises en scène*

C'est encore ce que montre de façon spectaculaire l'ariette VI des *Romances sans paroles*, qui met en scène l'attente potentiellement déçue de la rime. Le poème est ouvertement fondé, avec un brin de provocation à l'égard de Banville, sur le principe de la *rime cherchée*, la quête incertaine de la rime se trouvant savamment mise en texte, pour conduire le lecteur jusqu'aux charmes de ce que Verlaine appelle dans l'avant-dernière strophe « la rime non attrapée ». Celle-ci n'est d'ailleurs peut-être pas à la portée du poète qui s'est imposé dans la dernière strophe une contrainte probablement insurmontable<sup>11</sup>.

Les commentateurs, ayant coutume de souligner la dégradation au fil du texte d'un schéma rimique déjà fort hétérodoxe au départ, présupposent la présence d'un système satisfaisant dans la première strophe. Or, s'il faut admettre que le phénomène de dérobaie des rimes semble s'accélérer dans le poème, il faut aussi convenir qu'il est à l'œuvre dès la première strophe. D'entrée, Verlaine laisse en effet échapper la rime attendue de l'expression proverbiale (« C'est le chien de Jean de Nivelles / Qui s'enfuit quand on l'appelle ») pour lui substituer une rime improbable, doublement androgyne<sup>12</sup>, issue du télescopage de deux chansons populaires faites pour (ne pas) s'entendre – *comme chien et chat* :

C'est le chien de Jean de Nivelles  
 Qui mord sous l'œil même du Guet  
 Le chat de la mère Michel  
 [...]

D'entrée de jeu l'« appel » de la rime, dicté par l'usage proverbial, est donc contrarié, à tel point que le mot attendu « appelle » disparaît, remplacé par « Michel ». La rime est bien semblable au chien de Jean de Nivelles : elle fuit quand on l'appelle.

Cette comparaison de la rime avec le chien de Jean de Nivelles trouve précisément son origine chez Banville dans son *Petit Traité de poésie française*,

11. Christian Hervé s'interroge à ce sujet, se demandant si Verlaine pouvait avoir à sa disposition le seul mot à finale masculine qui pourrait composer une rime androgyne avec « arrive », à savoir « leitmotiv », introduit en français à cette époque-là pour rendre compte des motifs récurrents chez Wagner (<http://perso.orange.fr/romances-sans-paroles/9journal.htm>).

12. « Nivelles » est en effet ici le nom féminin d'un homme, « Michel » le nom masculin d'une femme ! Verlaine multipliera dans le reste du poème les allusions à l'androgyne à la rime, notamment en rapprochant à la fin de deux vers consécutifs le mot « dam » (masculinisé) et le mot « homme » (introduisant tout aussi paradoxalement la rime féminine).

publié fin 1871, que Verlaine et Rimbaud ont lu de très près. Banville s'insurge alors en ces termes contre la rime qui, sollicitée, se dérobe :

Avec Boileau, qui fait, lui aussi, sa confession sincère, c'était tout autre chose. Elle [la rime] faisait comme le chien de Jean de Nivelle et s'enfuyait comme si elle avait eu le feu à ses cottes<sup>13</sup>.

L'ariette VI est donc une réponse ouverte à Banville, sous la forme d'un divertissement à la fois souriant, sérieux et provocateur, qui met littéralement en scène, dans un spectacle de revue étourdissant – une sorte de « fête des sept péchés<sup>14</sup> » –, tout un défilé de pécheurs qui s'assument joyeusement, comme Verlaine assume gaiement, au niveau formel, les libertés qu'il prend avec la rime. Il est clair en tout cas que sa position diffère sensiblement de celle de Banville, dont il remet implicitement en cause les dogmes : en se jouant de la rime cherchée et parfois non trouvée, il assume cette apparente déficience dans une poétique qui a désormais intégré et dépassé celle du maître. On retrouvera dans un texte plus tardif sur la rime (*Un mot sur la rime*<sup>15</sup>) ce parti pris affiché de la faiblesse apparente du poète devant la rime, faiblesse qui, dès lors, peut se renverser en supériorité. Répondant en effet à nouveau à Banville qui lui reprochait d'avoir fait rimer « faucille » et « Cécile » dans une ballade à la gloire de Louise Michel, il se refuse à toute retouche et se contente, faussement humble, d'avouer et assumer son impuissance toute relative, en lançant avec désinvolture : « Et, ne pouvant rimer, j'assonai ! »

### *Allusion ou réticence – cryptages*

Un dernier exemple illustrera les modalités de cryptage des rimes, qui, même lorsqu'elles paraissent satisfaisantes, n'atteignent souvent leur plénitude d'effets et de sens qu'au-delà de l'actualisation du poème. Ainsi de certains mots qui riment *in absentia* avec le nom de Verlaine, selon une stratégie ambivalente d'allusion ou bien de réticence, entre volonté d'affirmation de soi et choix prudent de l'effacement.

Sur le modèle inévitable d'Hugo peut-être, qui s'est souvent plu à disséminer son *nom* dans ses écrits, y compris à la rime, Verlaine ne dédaigne pas en effet, lorsqu'il entre en littérature avec les *Poèmes saturniens*, de faire retentir le sien à l'oreille des initiés. Il ne le fait pourtant pas ouvertement,

13. *Petit Traité de poésie française*, op. cit., p. 49.

14. Voir le poème *Crimen amoris*, dans *Cellulairement*.

15. *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 696-701.

obéissant à l'impératif d'humilité auquel se trouve soumis tout débutant. Rapprochons la fin des deux textes, *Prologue* et *Épilogue*, qui servent de discours encadrant à son recueil et sont conçus pour frapper les esprits, ou s'insinuer en eux :

S'il [le Poète] inclinait vers l'âme *humaine* son esprit,  
C'est qu'il se méprenait alors sur l'âme *humaine*.

Maintenant, va, mon Livre, où le hasard te *mène* !

(*Prologue*)

Afin qu'un jour, frappant de rayons gris et roses  
Le chef-d'œuvre serein, comme un nouveau *Memnon*,  
L'Aube-Postérité, fille des Temps moroses,  
Fasse dans l'air futur retentir notre *nom* !

(*Épilogue*)

Ces deux fins écrites conjointement, et qui l'une et l'autre retentissent « dans l'air futur », se répondent à distance. Elles ont en commun d'envisager l'avenir des *Poèmes saturniens* et la réception du recueil par le public<sup>16</sup>. L'étude comparée des rimes livre pourtant une clé de lecture supplémentaire : le vœu final d'entendre retentir à l'avenir le nom du poète éclaire *a posteriori* la clause quelque peu forcée et lourde du *Prologue*. La rime *humaine* : *mène* est une signature cryptée. Elle rime *in absentia* avec *Verlaine*, le nom fantôme qui hante ces deux textes concertés et concertants. En outre, il faut noter que l'hypotexte baudelairien de la fin de l'*Épilogue*, « Je te donne ces vers afin que si mon nom... », fait largement entendre lui aussi le paradigme de la rime en *-aine*, associée dans ses quatrains à la rime en *-on*<sup>17</sup>, ces mêmes rimes dont joue ici Verlaine. Hommage au maître et signature du disciple se mêlent donc, en une forme d'appropriation créatrice, singularisante.

Les échos au nom de Verlaine continueront à retentir dans les recueils suivants. Car ce n'est sans doute pas un hasard si l'on retrouve cette même association de rimes dans l'ultime texte des *Fêtes galantes*, précisément dans un passage où se prolonge la thématique du nom :

16. Avec cette ambiguïté pour le *Prologue* : le vers final peut aussi bien être lu comme une introduction à l'hétérogénéité et à l'hétérodoxie constitutives du recueil, mises toutes deux sur le compte du *hasard*.

17. Baudelaire, *Les Fleurs du mal* ; *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 40 (*nom* : *aquilon*, *lointaines* : *humaines*, *incertaines* : *hautaines*, *tympanon* : *chainon*).

Te souvient-il de notre extase *ancienne* ?  
 Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en *souvienn*e ?

– Ton cœur bat-il toujours à mon seul *nom* ?

– Toujours vois-tu mon âme en rêve ? – *Non*.

La rime là encore permet d'inscrire allusivement la signature de Verlaine. Enfin l'épigraphe rimant en *-aine* des *Romances sans paroles* sera le discret rappel de cette pratique qui accompagna jadis l'entrée en poésie de Verlaine :

Le vent dans la *plaine*  
 Suspend son *haleine*.

D'autant que cette rime – comment ne pas la dire « verlainienne » ? – trouve des échos dans les trois premières ariettes à l'orée du recueil : *tienne* : *antienne*, *anciennes* : *musiciennes*, *haine* : *peine*, ce qui signale son importance à l'attention du lecteur. Par-delà la suggestivité vague, le texte verlainien cherche aussi à s'accomplir dans l'allusion précise.

Les bizarreries et les écarts subtils des rimes verlainiennes sont l'indice d'une tension maintenue avec des possibles qui sont gardés en lisière du texte, soit parce qu'ils sont refusés soit parce qu'ils participent d'une poétique de la suggestion. Et ces possibles, que l'on peut désigner en raisonnant sur les attentes ouvertes par le texte, travaillent obscurément le poème en jouant un rôle dans sa structuration et dans la construction de ses effets de sens. Verlaine, sans forcément le désirer lui qui a toujours défendu la nécessité de la rime malgré les malentendus suscités par l'*Art poétique*, a ainsi contribué à acclimater dans la poésie le jeu *in absentia* de la rime, et donc sa virtualisation. Au risque de la rendre inaudible, précaire, et d'ouvrir la voie à sa remise en cause radicale dans le vers libre. De même, en usant de la dissimilation des composants de la rime (par exemple dans la rime androgyne), il a créé les conditions d'une déstabilisation de l'idéal du couplage rimique. Certes la désuétude de la rime, qui a précipité la perte de la mémoire vive des paradigmes, rend aujourd'hui plus difficile l'appréciation de ces écarts verlainiens à la rime, témoignages de son art si délicat de la nuance. Si les contemporains de Verlaine soulignent régulièrement l'étrangeté délibérée de ses poèmes, ces bizarreries ne nous sont plus aujourd'hui aussi immédiatement perceptibles, notre horizon d'attente, largement alimenté par les textes de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, voire Corbière et Laforgue, n'étant plus le même. Le rare et le bizarre, maîtres-mots de la poétique de Verlaine, sont des réalités

éminemment historiques et subjectives. Néanmoins, l'étude des brouillons, la confrontation des textes, les statistiques parfois, le raisonnement logique plus sûrement, permettent de repérer tout de même ces dysfonctionnements apparents qui mettent sur la piste d'un fonctionnement souterrain du texte – le poème verlainien s'écrivant sur une double portée, musique naïve et musique savante.



DOMINIQUE BILLY

## La rime dans les premiers recueils de Verlaine

Nous n'aurons naturellement ici en vue que les recueils au programme, ce qui exclut *Les Amies* (1868) ou *La Bonne Chanson* (1870). Nous laisserons de côté les questions relatives à la sémantique des rimes de Verlaine, où bien des aspects mériteraient commentaire, que ce soit des associations telles que celle de *trahison* à *raison*, de *méchant(s) / Méchante* à *chant(s) / chante*, ou encore l'emploi des adjectifs de couleur, pour nous concentrer sur des aspects plus techniques<sup>1</sup>.

### *Les conventions*

Verlaine suit les conventions classiques. En matière de licences, il respecte avec un scrupule remarquable la règle de la consonne amuïe finale : on ne trouve pas dans nos trois recueils de rimes du type *dort* : *encor* ou *terni* : *fini*, ou encore *point* : *poing* qui se présentent dans les *Premiers Vers* et dont le poète usera plus tard dans des recueils souvent moins ambitieux<sup>2</sup>. Son respect de la règle va jusqu'à ne rimer qu'entre eux *sang*, *blanc* et *flanc*. Cette rigueur met d'autant plus en relief la seule licence qu'il s'autorise, d'autant plus encore qu'il s'agit de la moins acceptée qui fût puisqu'elle affecte l'*s* de flexion<sup>3</sup>, dans l'*Épilogue* des *Poèmes saturniens* :

Ah ! l'Inspiration superbe et souveraine,  
L'Égérie aux regards lumineux et profonds,

1. On trouvera sur le site de Christian Hervé (<http://perso.orange.fr/romances-sans-paroles/7.rimeA.htm#1>) de très nombreux matériaux et d'intéressantes suggestions ou interprétations.

2. Voir *Aspiration*, *L'Apollon de Pont-Audemer*, *Des morts*. Sur la situation générale dans l'œuvre de Verlaine, voir notre article « Le nombre de la rime », *Degrés*, n° 104, 2000, f, p. 4-7, et l'annexe, p. 19-21.

3. On la retrouvera cependant dans *Amour*, avec *amour* : *toujours* (*À Madame X...*), *Chansons pour Elle* avec *légères* : *chère* (XXIII) etc., mais la licence est toujours exceptionnelle et concerne souvent des pièces de style bas ou d'intérêt secondaire, pas toujours recueillies par le poète.

Le Genium commode et l'Erato soudaine,  
L'Ange des vieux tableaux avec des ors au fond.

Cette violation radicale ne saurait être innocente à cette époque, dans un texte aussi ostensiblement tourné vers l'apologie de l'esthétique parnassienne mais où les touches ironiques ne manquent pas, à commencer par ce passage qui s'en prend à l'Inspiration pour lui opposer le travail et la réflexion où l'émotion n'a point de place.

Verlaine distingue naturellement *é* et *er*, sauf deux fois dans une rime « plurielle » avec *extasiés* : *arbousiers* (*En sourdine*) et *baisers* : *reposez* (*Green*), suivant une licence tolérée depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, mais généralement évitée.

### *Précision de la rime*

En ce qui concerne le timbre des rimes, Verlaine observe naturellement la licence classique de rimer [ɑ] contre [a] (*âme* : *madame*, *grâce* : *passé*, *combattre* : *Cléopâtre*) mais pas celle – qui ne s'établit il est vrai qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle – de rimer *trône* avec [ɔ̃] ouvert, comme le montre le seul emploi dans *trône* : *jaune* (*Épilogue des Poèmes saturniens*), association tout à fait inhabituelle sinon cocasse au demeurant. On trouve en revanche un emploi hésitant entre la norme et un usage personnel dans *Romances sans paroles*, avec l'opposition [ɛ] vs [e] en syllabe ouverte, mais le phénomène est limité aux rimes « androgynes » de la sixième *Ariette oubliée*, où l'on a d'une part *fatigué* : *égaie*<sup>4</sup>, d'autre part *guet* : *égaie*.

Verlaine ignore la rime normande, contrairement à Baudelaire, la licence étant depuis longtemps ressentie comme un archaïsme, mais il accepte à l'occasion l'équivalence d'une consonne finale amuïe avec la même articulée : *Tircis* : *assis* (*Les Indolents*), *brunit* : *zénith* : *granit* (*La Mort de Philippe II*), *los*, *don Carlos* : *l'os* (*ibid.*), *toujours* : *les ours* (*Prologue des Poèmes saturniens*), *luth* : *salut* (*ibid.*) ; *fous* : *entre tous* (*Birds in the night*), *bras* : *hélas* (*Child Wife*) ; *les cinq sens* : *sans* (*En patinant*). Cela dit, on se rappellera qu'une certaine variation linguistique permettait encore d'accommoder la prononciation de mots tels que *granit* ou *sens* dont la consonne finale pouvait ne pas être articulée.

4. Cf. *fatiguée* : *gaie* dans *Birds in the night*.

*Richesse de la rime*

La question de la richesse des rimes est difficile à apprécier, car elle entre en interférence avec les possibilités ou les limitations offertes par le lexique et la fréquence des différentes terminaisons, sans parler d'un critère d'admissibilité des mots à la rime lié à la spécificité du langage poétique, qui, pour avoir été très important dans la poésie classique et romantique (sans parler des principaux courants parnassiens), s'est sensiblement ouvert chez Verlaine. En tenant compte du seul critère du nombre de phonèmes, Robb<sup>5</sup> a estimé que l'« homophonie moyenne » était, pour les alexandrins du moins, de 2,32 pour les *Poèmes saturniens*, soit moins que les *Fleurs du mal* (2,43), les *Poésies* de 1830 de Gautier (2,53) ou *Les Stalactites* de Banville (2,50) mais plus que les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle (2,26) ou que *Sagesse* (2,23). Michel Murat a récemment donné son estimation de la « densité phonique moyenne » de la rime chez Rimbaud, qu'il évalue à 2,24 en 1870 et 2,57 en 1871<sup>6</sup>.

Nos calculs sur l'ensemble des vers<sup>7</sup> aboutissent toutefois à un résultat supérieur (2,45) pour le recueil de Verlaine, que l'on peut comparer à *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* dans le tableau suivant détaillant le nombre de rimes ayant de un à sept phonème(s) (h.m. : homophonie moyenne) :

	1	2	3	4	5	7	Total	H.m.
<i>Poèmes saturniens</i>	22	289	182	29	4	1	527	2,45
<i>Fêtes galantes</i>	9	112	64	16	0	1	202	2,46
<i>Romances sans paroles</i>	6	128	46	13	2	0	195	2,37

La richesse moyenne est la même dans *Fêtes galantes* qui cultive une veine plus précieuse que *Poèmes saturniens*, et confirme ainsi la haine avouée, sur un mode certes badin, pour la rime « assonante », dans *Résignation*. Elle descend par contre dans *Romances sans paroles* où Verlaine semblerait tendre vers la « Rime assagie » de l'*Art poétique* de 1874. Il convient toutefois

5. Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Aubier, 1993, p. 283-284.

6. Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, José Corti, 2002, p. 123.

7. Nous excluons les répétitions présentées par l'utilisation de refrains (au demeurant libres). Nous avons réuni deux par deux les occurrences des rimes multiples de nombre pair, à commencer par les quatrains de sonnets. Dans les rimes ternaires, nous avons retenu l'option basse : ainsi, *lambeaux :: flambeaux :: tombeaux* ou *abhorrées :: sacrées :: timorées* (:: désigne un changement de tercet) se présentent pour nous comme des rimes simplement appuyées, en dépit des rimes léonines qui s'y trouvent incluses.

d'affiner l'analyse en distinguant les différents types de rimes, les lémonines<sup>8</sup> se démarquant naturellement des autres par l'extension de l'homophonie à l'avant-dernière syllabe (au moins). Les pourcentages de rimes pauvres (la seule voyelle tonique, soit l'indispensable), suffisantes (deux phonèmes), riches (en l'occurrence trois ou quatre phonèmes) ou lémonines sont les suivants<sup>9</sup> :

	Pauvres 1	Suffisantes 2	Riches 3	Riches 4	Lémonines	Total
<i>Poèmes saturniens</i>	4,17	54,65	30,36	3,04	7,78	100,00
<i>Fêtes galantes</i>	4,46	55,45	28,22	5,45	6,44	100,00
<i>Romances sans paroles</i>	3,08	65,13	20,51	3,08	8,21	100,00

*Poèmes saturniens* et *Fêtes galantes* ont une distribution à peu près semblable, avec toutefois une baisse sensible de la proportion de rimes lémonines pour le second recueil<sup>10</sup>. Par contre, la proportion de rimes suffisantes augmente de façon nettement significative dans *Romances sans paroles*, surtout au détriment des rimes riches, ce qui manifesterait un certain renoncement aux rigueurs de l'esthétique parnassienne. La proportion de rimes lémonines y est cependant élevée, et l'on pourrait supposer que la qualité des rimes utilisées, qui n'est sans doute pas tout à fait comparable, est responsable de cette variation ; on peut également penser que l'évolution esthétique de Verlaine se traduit d'une autre façon sur la rime, à travers, par exemple, des choix lexicaux nouveaux sinon des combinaisons nouvelles, ce que nous ne pouvons ici examiner. Si l'on se penche sur les rimes lémonines de ce recueil, on s'aperçoit de l'absence de rimes équivoques ou équivoquées telles que *amis : qu'elle a mis* (*Cythère*) ou *grand pli : rempli* (*César Borgia*), en dehors du discret *la rue : apparue* de *Streets II*, et la plupart des cas concernent des rimes à fort potentiel lexical qui requièrent toujours l'appui comme [e]

8. Nous incluons les équivoques (*désastres : des astres*), certaines paronymies (*moirée : marée*) et, en conformité avec nos remarques *infra* (Richesse conventionnelle), les approximatives éventuelles (*horizon : frisson*), pourvu qu'elles répondent au critère requis. Nous excluons par contre les semi-lémonines du type *passions : jouissions* liées à l'équivalence du yod et du [i] en appui (6 cas dans *Poèmes saturniens*, 2 dans *Fêtes galantes*, 3 dans *Romances sans paroles*) que nous classons parmi les rimes riches, sauf si le renforcement remonte à l'antépénultième (*nécromanciens : anciens*).

9. On sait que la classification des rimes a beaucoup varié, mais nous retenons ici le point de vue de Robb qui est certainement le plus sage dans la mesure où il s'en tient à la richesse en phonèmes, seul critère dépourvu d'ambiguïté et directement quantifiable.

10. En valeur absolue, on a respectivement 41, 13 et 16 pour les trois recueils.

(*simplicité : dépîte*), [e°] (*embrumée : fumée, rosée : reposée*) et [e<sup>as</sup>] (*étonnées : pardonnées, nuées : buées*), [ã<sup>i</sup>] (*mollement : mouvement*), [ã<sup>s</sup>°] (*patience : insouciance*), [øz°] (*langoureuse : amoureuse*) et [øz<sup>as</sup>] (*heureuses : pleureuses*), [ɔ̃] (*saison : raison*), ou du moins le plus souvent, comme [œʁ] (*honneur : bonheur*), les rimes résiduelles étant *toilette : voilette, automne : monotone* qui est une rime commune, et *tournois : sournois*<sup>11</sup>. Le dernier recueil semble par conséquent bien manifester un tournant, ou du moins une inflexion vers un art plus personnel.

### *Richesse conventionnelle*

Les rimes les plus fréquentes sont presque toujours appuyées. Pour se limiter à celles d'au moins dix occurrences sur l'ensemble des trois recueils, c'est le cas des nasales [ã<sup>i</sup>] (44 occurrences) et [ã<sup>s</sup>] (16) d'une part, [ɔ̃] (24) et [ɔ̃<sup>s</sup>] (13) d'autre part ; des orales en [e] fermé (64 au total), soit [e] (20), [e<sup>s</sup>] (17), [e<sup>as</sup>] (15) et [e°] (12) ; en [i] (44 au total), soit [i] (11), [i°] (19) et [i<sup>s</sup>] (14) ; en [e] ouvert (28), soit : [e<sup>i</sup>] (18) et [e<sup>s</sup>] (10) ; plus [a] (14), [ø<sup>s</sup>] (12) et [o<sup>s</sup>] (11). L'appui est variable dans les rimes dotées d'une consonne finale, avec une plus grande exigence pour [œʁ] (20/23) et [ã<sup>t</sup>°] (8/12), une moindre pour [e<sup>t</sup>°] (3/12) et [e<sup>n</sup>°] (4/12), et les rimes vocaliques en [u<sup>s</sup>] (1/16) ne sont presque jamais appuyées, différence qui est essentiellement à mettre sur le compte des possibilités de combinaisons offertes par les ressources lexicales<sup>12</sup>.

Ces résultats sont conformes à la tradition classique, y compris dans l'admission d'appuis approximatifs, à commencer par l'équivalence voyelle haute / semi-voyelle [i/j] (*pieds : pacifiés, fastidieux : dieux, passions : jouissions*), mais aussi l'approximation de voisement avec l'équivalence p/b (*pas : combats*), t/d (*jardin : matin, rideaux : tantôts*), f/v (*fin / divin, devant : enfant, vont : profond*), s/z (*passer : baiser : oser, haussait : faisait : dansait*, mais aussi *horizon : frisson, épousant : poussant*) ainsi que celle de

11. Les rimes sont notées au moyen de symboles de l'Alphabet Phonétique International, les graphèmes résiduels, représentant des phonèmes généralement amuïs ou du moins affaiblis en fin de mot mais exigés par la grammaire des rimes, figurant en exposant.

12. Ainsi, dans les rimes en [u<sup>s</sup>], Verlaine utilise treize formes, soit *cailloux, doux, fous, genoux, houx, jaloux, lous, poux, roux, sous, tous, trous, vous*, dont deux combinaisons seulement fournissent un appui : d'une part *jaloux* et *lous*, rime effectivement utilisée dans *À une femme*, d'autre part *roux* et *trous*.

palatalisation entre *gn/n* (*compagnie : Silvanie*)<sup>13</sup>. Toujours en conformité avec l'usage classique, l'hiatus a la même valeur qu'une consonne d'appui comme le montre le cas de *saluez : cloués : remués* (*La Mort de Philippe II*).

### *Les rimes vocaliques et l'appui*

La question des rimes dites « pauvres » est traitée selon la tradition classique. L'appui n'est pas requis dans certaines rimes vocaliques, à savoir, par ordre de fréquence, celles en [ø] (1/8), en [o] (1/5), en [u<sup>1</sup>] (0/3), [o<sup>1</sup>] (1/2), [a<sup>1</sup>], [ø<sup>as</sup>], ou et [u<sup>a</sup>] (1 de chaque). Dans les rimes en [ɔ<sup>1</sup>], l'appui est par contre la règle (6/7), avec une seule exception, *profond : rond* (*Nuit du Walpurgis classique*), sa distribution dans la strophe (un quatrain) estompant le défaut par le jeu de la liquide : *des arbres - profond - marbres - rond*. Il en va de même dans les rimes en [ã<sup>k</sup>], avec *flanc : sang* contre trois rimes de *flanc* avec *blanc*, où le nombre d'occurrences est trompeur car la rime n'est pas appuyée dans la tradition classique pour des raisons liées aux ressources lexicales. Ce sont du reste les carences du lexique qui expliquent l'innovation romantique consistant en l'ignorance de la consonne amuïe finale pour permettre l'obtention d'un appui, comme dans *sang à puissant*, licence que Verlaine ignore en général, même s'il associera *couchant : sur-le-champ* et surtout *Sang : enlaçant* dans *Sagesse* (I, VII et III, II), sans parler de *poing : point* (III, x)<sup>14</sup>.

La rime de grande fréquence [o<sup>s</sup>] (ici 11 cas) est toujours appuyée, mais son équivalent au singulier (5 cas) fait l'objet des exceptions de la tradition classique qui ne cherchait pas spécialement l'appui (dans le cas de cette rime particulière) avec les monosyllabes tels que *beau* ou *eau*, tant au pluriel qu'au singulier (*château : beau, beau : d'eau, beau : nouveau*). La rigueur manifestée pour la rime plurielle est sans doute liée à l'évolution linguistique

13. La plupart des cas sont ici signalés, mais pas tous, notre but étant d'illustrer la variété des situations avec des rimes par ailleurs toujours appuyées. Ce traitement nous amène à admettre la validité de ces appuis dans les rimes où l'appui n'est pas constant, voire exceptionnel, comme dans *ignore : sonore* (*Mon rêve familier*), et il convient naturellement d'inclure *k/g* (ex. : *cœur : langueur*). On pourrait certainement défendre d'autres approximations telle [f/s] qui se trouve dans *Pêcheur : confesseur* (*Birds in the night*) bien que la rime en [œʁ] ne soit pas toujours appuyée (17 appuis parfaits sur 23 rimes).

14. À noter d'ailleurs que la rime de *coup : tout* (I, XI) n'a pas même l'excuse de l'appui. D'autres entorses se rencontrent dans d'autres recueils, mais il ne s'agit naturellement plus du même Verlaine, sans parler de la nature différente et de l'ambition souvent moindre des poèmes où s'inscrivent ces rimes.

qui avait fusionné, au moins potentiellement, les paradigmes en *os* ou *ots* avec ceux en *eaux* et *aux*, *aùs* ou *ôts*, ouvrant la voie à des combinaisons appuyées nouvelles, dont témoignent *dos* : *rideaux* (*Marco*) ou *nos* : *traîneaux* (*En patinant*). La fusion des anciennes rimes en [o<sup>s</sup>] avec celles en [o<sup>r</sup>] a de même suscité des combinaisons nouvelles ouvrant des possibilités de rimes appuyées, telles que la rime homonyme *sot* : *saut* (*Colombine*).

### Recherche particulière de l'appui

La recherche inhabituelle d'un appui est particulièrement sensible dans des rimes où se reconnaît l'influence parnassienne, telles que *insigne* : *cygne* (*À Clymène*), ou encore l'utilisation de *brocart* qui rime à deux reprises avec le syntagme *avec art*, plus *de trois quart* dans la *terza rima* de *La Mort de Philippe II*<sup>15</sup>. La rime de *bleu* : *palsebleu* (*Lettre*) – rappelons que les sept autres occurrences de [ø] sont dépourvues d'appui – et son écho dans la rime « androgyne » *bleue* : *palsebleu* (*Ariettes oubliées*, VI) illustre une recherche plus personnelle. La rime en [wa<sup>s</sup>] qui se satisfaisait de son initiale semi-vocalique dans la poésie classique se trouve presque toujours renforcée d'un appui supplémentaire, avec même deux cas de rimes léonines, *minois* : *tapinois* (*Fantoches*) et *tournois* : *sournois* (*Chevaux de bois*)<sup>16</sup>.

L'utilisation de rimes multiples est parfois l'occasion pour Verlaine de faire preuve d'une certaine virtuosité, mais son usage est plus généralement conforme aux normes de la tradition. Ainsi, s'il utilise au besoin la différenciation des quatrains du sonnet pour changer l'appui d'une même rime, c'est dans des rimes où l'appui n'est pas strictement requis, comme dans *Après trois ans* (*chancelle* : *étincelle*, *tonnelle* : *sempiternelle*), *Vœu* (*chairs* : *chers*, *devers* : *hivers*), *Mon rêve familial* (*m'aime* : *même*, *problème* : *blême*) ; les rimes où l'appui s'imposait par la tradition, comme [ã<sup>r</sup>], [ã<sup>t</sup>] ou [ē], se voient par contre traitées de façon homogène sur les deux quatrains, comme dans *Résignation* (*ardent* : *cependant*, *dent* : *prudent*), *Lassitude* (*charmante* : *amante*, *endormante* : *mente*), *Après trois ans* (*jardin* : *matin*, *rotin* : *argentin*). Il en va de même de [œʁ], où l'appui était généralement recherché, dans *Lassitude* (*douceur* : *sœur*, *berceur* : *obsesseur*). Mais il en va aussi de même pour [al<sup>œs</sup>] ou [es<sup>œs</sup>], où l'appui ne s'imposait pas, dans *L'Angoisse* (*pastorales* :

15. La rime duelle *brocart* : *avec art* se trouve dans *Cortège*.

16. L'exception est *bois* : *voix* (*Ariettes oubliées*, I), avec cependant deux labiales. Les autres cas associent *bois* : *hautbois* (*Nocturne parisien* et *Chevaux de bois*) et *fois* : *voix* (*Pantomime*) avec un renforcement approximatif.

*aurorales, spirales : cathédrales*) et dans *Vœu* (*maîtresses : caresses, allégresses : détresses*), ainsi que pour [ɔn<sup>o</sup>] dans les quatrains monorimes de *Nevermore* (*automne : atone : monotone : détone*) : l'école romantique avait cependant ici œuvré à la recherche de l'appui dans les rimes binaires, en particulier pour [al<sup>as</sup>] et [ɔn<sup>o</sup>].

La plus grande recherche se rencontre dans des pièces de forme libre, comme dans les treize vers de *Crépuscule du soir mystique* construit sur les rimes [yl<sup>o</sup>] et [ʒ]. Si l'appui s'imposait pour la seconde, Verlaine aurait très bien pu fragmenter le poème en différentes zones autonomes, mais il recourt au même appui tout au long du poème, avec sept formes différentes : *horizon, cloison, floraison, exhalaison, poison, raison, pâmoison*. Il procède de même pour la première rime où l'appui n'était pourtant pas requis, avec quatre formes : *Crépuscule, recule, renoncule* et *circule*. De fait, Verlaine était manifestement séduit par cette dernière terminaison qu'il utilise constamment avec l'appui, y compris au pluriel (*ridicules : crépuscules* dans *Grotesques*), au point de chercher même des rimes léonines, comme *ridicule : canicule* (*En patinant*) et surtout *vestibule : Tibulle* (*César Borgia*). La recherche apparaîtra d'autant plus aisément si on lui compare le *Pantoum négligé* de *Jadis* qui associe *brûle, Ursule, campanule* et *virgule*, mais le sonnet *Le Poète et la muse* retrouvera dans ses quatrains à peu près la rigueur de *Crépuscule*, avec *ridicules, virgules, recules* et *Hercules*. Un autre cas intéressant est celui des tercets de *Cythère*, qui résultent d'une décomposition du douzain médiéval aabccbddbee. Si Verlaine différencie par l'appui la rime 'b' des deux parties de six vers alors qu'il recourt à la rime de grande fréquence [i<sup>o</sup>], il compense cette faiblesse par l'extension de l'homophonie, avec une rime équivoque d'un côté (*amis, qu'elle a mis*) et un cas de paronymie de l'autre (*promis : hormis*).

### Rimes léonines

Verlaine recourt assez volontiers aux rimes léonines, même si bien des cas n'attirent pas spécialement l'attention du fait de leur facilité, que celles-ci reposent sur un même morphème grammatical (ex. : *tombera : chantera* dans *En sourdine*) ou lexical (ex. : *avidement : seulement, ébullition : Action* dans le *Prologue des Poèmes saturniens, délicieux : anxieux* dans l'*Épilogue, floraison : exhalaison* dans *Crépuscule du soir mystique*) ou du moins sur un morphème homophone (ex. : *mollement : mouvement* dans *Beams ; patience : insouciance* dans *Birds in the night*). Et si d'autres cas sont assez communs ou banals (*pareille : appareille* dans *L'Angoisse ; automne : monotone* dans

*Chanson d'automne*, *bonheur* : *bonheur* dans *Child Wife*, *saison* : *raison* dans *Birds in the night*) ou du moins isotopiques (*nuées* : *buées* dans *Ariettes oubliées*, VIII, *toilette* : *voilette* dans *Birds in the night*) ; d'autres attirent plus ou moins nettement l'attention par l'utilisation de noms propres, de mots plus ou moins rares ou des combinaisons inhabituelles, comme *Velléda* : *réséda* (*Après trois ans*), *basson* : *façon* (*Croquis parisien*), *vallon* : *étalon* (*Cauchemar*), *babillons* : *papillons* (*La Chanson des Ingénues*) où la rime, certes paronyme, remonte jusqu'à l'antépénultième, *nécromanciens* : *anciens*<sup>17</sup> (« Les Sages d'autrefois... »), ou même *dompté* : *Volonté* (*Épilogue des Poèmes saturniens*), pour les rimes où l'appui est requis ; *papale* : *Sardanapale* (*Résignation*), *pastorales* : *aurorales* (*L'Angoisse*), *troubadour* : *l'Adour* (*Nocturne parisien*), *combine* : *Colombine* (*Pantomime*), *vestibule* : *Tibulle* (*César Borgia*), pour les rimes où Verlaine, en temps ordinaire, ne recherche pas spécialement l'appui.

### *Équivoque et paronymie*

De rares cas de rimes équivoques attirent l'attention, soit le couple baudelairien *désastres / des astres* (« Les Sages d'autrefois... » ; *Colombine*) et *des lyres* : *délires* (*Prologue des Poèmes saturniens*), pratiquée par divers poètes tels Hugo ou Banville. Les quelques rimes équivoquées méritent également d'être relevées : *parc aulique* : *mélancolique* (*Nuit du Walpurgis classique*) qui est la plus remarquable, *devant elle* : *dentelle* (*Cortège*), *complaisants* : *seize ans* (*Épilogue*), *grand pli* : *rempli* (*César Borgia*), *amis* : *qu'elle a mis* (*Cythère*), *ligne à ligne* : *maligne* (« Les Sages d'autrefois... »), *jusqu'aux os* : *roseaux* (*Grotesques*).

Une forme d'équivoque plus discrète et parfois automatique concerne les monosyllabes masculins et les dissyllabes féminins à initiale vocalique. Dans les rimes toujours appuyées, la figure s'imposait, comme dans *exila* : *elle a* (*Mon rêve familial*), *il les a* : *coryza* (*Monsieur Prudhomme*) dont le caractère burlesque est motivé par le caractère satirique de la pièce, *je l'ai* : *ailé* (*Nevermore*), *salon* : *l'on* : *Fénelon* (*Malines*), où le procédé est rendu plus remarquable par l'enjambement, *roseaux* : *calmes eaux* (*Promenade sentimentale*), ainsi que dans *doux air* : *Tannhäuser* (*Nuit du Walpurgis classique*), *c'est* : *bruissait* (*Charleroï*), *sait* : *chose est* où l'appui est approximatif

17. Le caractère « léonin » est bien présent dans cette rime, en dépit du yod d'*ancien* (mot que Verlaine articule presque toujours en synérèse), car le renforcement de la rime remonte à la syllabe précédente, à la différence de *pieds* : *pacifiés*.

(À la promenade). La recherche est par contre incontestable dans *m'aime* : même de *Mon rêve familial, ton être : fenêtre* (À Clymène), *condor* : *d'or* (Épilogue) et *Ko-Hinnor* : *en or* (Résignation), *los* : *Carlos* : *l'os* (La Mort de Philippe II), *l'une* : *Lune* (Sur l'herbe) : les rimes en [ɛm<sup>o</sup>], [ɛ:tʁ<sup>o</sup>], [ɔʁ], [ɔs] et [yn<sup>o</sup>] ne sont en effet qu'exceptionnellement appuyées ; l'influence du Parnasse est ici encore notable<sup>18</sup>. L'effet le plus frappant est sans doute celui procuré par l'enchaînement avec élision devant l'article indéfini entre deux syntagmes démarqués par une pause, dans *Le Rossignol* :

Et dans la splendeur triste d'une lune  
Se levant blafarde et solennelle, une  
Nuit mélancolique et lourde d'été,  
Pleine de silence et d'obscurité,  
Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure  
L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.

Dans *Marines*, l'enchaînement est purement fictif après la voyelle nasale d'*ouragan* : « L'Océan [...] / Palpite [...] / Tandis qu'un éclair / [...] / Fend le ciel [...] /

Et qu'au firmament,  
Où l'ouragan erre,  
Rugit le tonnerre  
Formidablement.

On peut relever quelques cas de rimes homonymes, dont certaines très venues : *pas* (adv.) : *les pas* (Épilogue des Poèmes saturniens), *chairs* : *chers* (Vœu), *chœur* : *cœur* (Jésuitisme), *si* [note] : *si* [conj.] (Sur l'herbe), *de lui* : *eut lui* (Dans la grotte), *fosse* : *fausse* (Sérénade), *sot* : *saut* (Colombine), *sens* : *sans* (En patinant), *teinte* : *tinte* (Dans les bois), *nom* : *non* (Colloque sentimental), *point* (s.) : *point* (nég.) : *un Oint* (La Mort de Philippe II).

Le recours à la paronymie donne lieu à quelques combinaisons remarquables :

1°) une approximation phémique porte sur la consonne d'appui, comme dans *rideaux* : *tantôt*s, mais la rime remonte en deçà comme dans l'association traditionnelle de *branches* et *blanches*<sup>19</sup> : *appas* : à *bas* (Colombine), *épousant* : *poussant* (Prologue des Poèmes saturniens), *horizon* : *frisson* (L'Heure du berger), *babillons* : *papillons* (La Chanson des Ingénues) ;

18. À opposer à *lui-même* : *l'aime* (Birds in the night) ; à *prêtre* : *bien être*, *pauvre être* : *fenêtre* (Prologue des Poèmes saturniens et Ariettes oubliées, V) ; à la rime de *d'or* avec *encor* (Prologue des Poèmes saturniens, Les Indolents, Beams).

19. Dans *La Nuit du Walpurgis classique*, *Les Ingénus*, *Green* et *Beams*.

2°) la rime remonte en deçà de la voyelle tonique, mais un phonème intermédiaire diffère : *moirée* : *marée* (*Marco*), *naissantes* : *innocentes* (*En patinant*), *gypaète* : *poète* (*Nocturne parisien*), *rajeuni* : *jauni* (*Nevermore*), *renie* : *ironie* (*L'Angoisse*), *pourris* : *Paris* qui, venant juste après *Seine* : *malsaine* dans *Nocturne parisien*, est particulièrement suggestif ;

3°) une métathèse affecte deux segments avant la voyelle tonique dans *promis* : *hormis* (*Cythère*), *triste* : *artiste* (*L'Amour par terre*), employé déjà au pluriel dans *Nocturne parisien*.

Il est toutefois notable que Verlaine ne fait qu'un usage réduit de cette figure qui pouvait pourtant parfaitement s'inscrire dans le programme de *l'Art poétique* de 1874.

#### *Rimes rares et rimes convenues*

Verlaine fait de la même façon un usage modéré de la rime rare, chère au courant idéaliste de l'école parnassienne : voir en particulier *parc* : *son arc* (*L'Amour par terre*), *fantasque* : *masque* (*Colombine*) qu'on retrouve au pluriel dans *Nocturne parisien*, *bergamasques* : *fantasques* (*Clair de lune*), *maigres* : *bises aigres* et *spectre* : *Électre* (*Ariettes oubliées*, VIII), *siffle* : *gifle* (*Charleroi*), *zinc* : *cing* (*Croquis parisien*), *onyx* : *Styx* (*Sérénade*), *sinistre* : *bistre* (*Marine*), *sinistres* : *sistres* (*Charleroi*), *bornes* : *mornes* (*Sub urbe*), *maroufles* : *pantoufles* (*Monsieur Prudhomme*) – rime particulièrement intéressante puisque *maroufles* désigne ces vauriens de faiseurs de vers que conspue Monsieur Prudhomme –, *puce* : *capuce* (*Colombine*), *aumusse* : *russe* : *Prusse* : *fût-ce* (*Une grande dame*), *jupes* : *dupes* à deux reprises (*Les Ingénus* et *Colombine*), *perruque* : *nuque* de *Sur l'herbe*, *noise* : *ardoise* (*Malines*). Il s'agit ici de rimes offrant des inventaires restreints, mais il va de soi que Verlaine recourt à l'occasion à des combinaisons inhabituelles avec des rimes non rares, telle que *polkas* : *harmonicas* dans *Nocturne parisien* dont les membres partagent de plus une même isotopie, ou encore *bagues* : *vagues* (adj.) (*L'Allée*) *aphrodisiaque* : *vaque* (*En patinant*) etc.

Ceci étant, l'utilisation que Verlaine fait de la rime suit les tendances de son temps dans les limites des thèmes abordés, et il n'évite pas les rimes faibles ou prévisibles qui valurent sans doute au procédé la fameuse qualification de « bijou d'un sou » : *ombre* : *sombre*, *point* subst. et nég., *automne* : *monotone*, *remords* : *morts*, *yeux* : *ciëux*, *d'or* : *encor* (et inverse), *victimes* : *crimes* etc. Il peut même tirer parti de cette propriété de la rime dans des pièces où la fantaisie domine, en particulier dans *Sur l'herbe* et *Les Indolents* où le dialogue

divague au gré des associations que suscite la nécessité de rimer<sup>20</sup>. Le soin de Verlaine n'en ressort pas moins par l'examen de rimes de grandes fréquences telles que [e] ou [ã] où il répugne nettement aux rimes suffixales, les seules exceptions étant *pitié* : *Amitié* dans *Marco* et *avidement* : *seulement* dans *Prologue*, soit deux rimes léonines. Même la faiblesse que l'on peut trouver dans l'emploi de l'imparfait dans *Marco* relève moins de la négligence que de l'intention stylistique avec le retour insistant du souvenir<sup>21</sup> : *s'anéantissait* : *glissait* : *passait*, *transportait* : *écoutait* : *chantait*, *haussait* : *faisait* : *dansait*, *fermait* : *charmait* : *dormait* et *bouleversait* : *rebondissait* : *glaçait*.

### *Les noms propres à la rime*

L'introduction de noms propres à la rime est souvent l'occasion d'un enrichissement significatif. Dans les rimes de fréquence élevée, où l'appui est par conséquent de rigueur, on relève des rimes léonines là où seul un simple appui est exigé, telles que *Vénitiens* : *patriciens* (*César Borgia*), les plus remarquables *Velléda* : *réséda* (*Après trois ans*) et *Églé* : *déréglé* : *clé* (*En bateau*), *Champs-Élysées* : *aiguillées* (*Dans la grotte*), *manchon* : *Fanchon* (*En patinant*), *Platon* : *marathon* (*Croquis parisien*), ainsi que la rime androgyne *Ramée* : *famé* (*Ariettes oubliées*, VI) ; des rimes riches, voire léonines (*papale* : *Sardanapale* ; voir *supra* : *Rimes léonines*), là où l'appui n'est pas de rigueur : *Faublas* : *hélas* (*La Chanson des Ingénues*), *Kate* : *délicate* (*A Poor Young Shepherd*), *combattre* : *Cléopâtre* (*Lettre*), *Clitandre* : *tendre* (adj.) ou *attendre* (*Mandoline et Pantomime*) *souffrance* : *France* (*Birds in the night*), *Seine* : *malsaine* (*Nocturne parisien*), *bouleau* : *Milo* (*Épilogue*). On peut également relever quelques cas de paronymie : *Rama* : *padma* (*Prologue*), *antique* : *Attique* (*Prologue*), *pourris* : *Paris* (*Nocturne parisien*) dont nous avons déjà parlé, voire la rime androgyne *Nivelle* : *Michel* (*Ariettes oubliées*, VI).

### *Résonances*

Il arrive quelquefois que la rime trouve une résonance dans une allitération ou une assonance suffisamment nette, avec quelques cas particulièrement

20. Voir Clive Scott, *The Riches of Rhyme. Studies in French Verse*, Oxford, Clarendon Press, 1988, rééd. 2001, p. 252-259.

21. On relève une seule rupture, dans le troisième couplet, avec l'intrusion d'un substantif : *aurait* : *forêt* : *pleurait*. Les seuls deux autres cas de rimes d'imparfaits se trouvent dans *Prologue* avec *tenait* : *rayonnait* et *étaient* : *combattaient*.

frappants, comme dans le vers final de *Sub urbe* : « Chers endormis, vos sommeils mornes ! » ; dans *Mandoline* : « rose grise », « frissons de brise » ; dans *Ariettes oubliées*, II : « Où tremblote à travers un jour trouble » ; *ibid.*, IX : « Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles » ; dans *Effet de nuit* : « des fers de herse » ; ou dans le début de *Coquillages* : « Chaque coquillage incrusté » ; ou dans *Les Ingénus* :

Les belles [...]  
Dirent alors des mots si spécieux, tout bas,  
Que notre âme, depuis ce temps, tremble et s'étonne.

Les échos relèvent parfois de la rime, comme dans « coule et roule » (« Les Sages d'autrefois... ») ; « masques et bergamasques » (*Clair de lune*) ; « fin refrain incertain » (*Ariettes oubliées*, V) ; ou encore l'harmonie imitative au second vers de *La Mort de Philippe II*, avec l'évocation de l'« âpre arête des sierras ». Voire aussi l'allitération relayée par l'assonance dans « la solennité dolente des couchants » (*L'Angoisse*). Dans *Nevermore*, il s'agit d'une construction paronymique qui trouve un parallèle au vers suivant :

Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve,  
Et le remords est dans l'amour : telle est la loi.

Ces phénomènes d'échos peuvent prendre un tour plus significatif en s'appuyant sur la figure étymologique, comme dans

Il pleure sans raison  
Dans ce cœur qui s'écœure

(*Ariettes oubliées*, III)

ou encore dans la saisissante évocation de l'orgue de Barbarie de *Nocturne parisien* avec l'ajout d'une reprise :

– Puis, tout à coup, ainsi qu'un ténor effaré  
Lançant dans l'air bruni son cri désespéré,  
Son cri qui se lamente et se prolonge, et crie,  
Éclate en quelque coin l'orgue de Barbarie.

Ces résonances peuvent naturellement se diversifier, gagner en discrétion ou en subtilité, et même se constituer en dehors de la rime. Verlaine avait une conscience aiguë de l'intérêt de cette recherche sur les matériaux sonores, ce qui a du reste pu l'amener à l'autodérision lorsqu'il brocarde cette tendance à la préciosité dans *À la manière de Paul Verlaine* :

Des romances sans paroles ont,  
D'un accord discord ensemble et frais,

Agacé ce cœur fadasse exprès,  
 Ô le son, le frisson qu'elles ont !

### *Rime et enjambement*

L'un des traits les plus caractéristiques de l'esthétique de Verlaine est l'utilisation que le poète fait de l'enjambement qui vise d'abord à varier le rythme, mais aussi et surtout à créer une instabilité métrique que Sainte-Beuve n'appréciait guère, en gommant de temps en temps les repaires habituels que constituent les frontières du vers et de la césure. Les mots-rime tendent alors à s'estomper en se retirant en quelque sorte dans les coulisses du discours, effet qui peut s'accroître par l'utilisation d'autres procédés, à commencer par des enjambements internes dans le cadre de l'alexandrin. Le fait est naturellement observable dans les vers courts où il permet d'échapper dans une certaine mesure aux rigueurs excessives de la forme, mais il est également bien présent dans les vers longs, de l'octosyllabe à l'alexandrin. On trouve naturellement les formes traditionnelles de l'enjambement, avec même des rejets et contre-rejets plus ou moins audacieux, jusqu'à des cas tels que :

[...] en sorte que le cœur  
 Chôme et que même l'esprit vaque

(*En patinant*)

ou mieux encore dans *Bruxelles, Simples Fresques*, II :  
 Sais-tu qu'on serait

Bien sous le secret  
 De ces arbres-ci ?

ou bien dans *Malines* :

[...] un salon  
 Où l'on cause bas et d'où l'on  
 Aime à loisir cette nature  
 Faite à souhait pour Fénelon.

Dans de tels cas en effet, la consécution des accents tend à occulter le mot à la rime. Mais sa pratique de l'enjambement va bien au-delà des formes consacrées par la tradition romantique et surtout ses prolongements parnassiens, si l'on met peut-être de côté Coppée qui suivait sa voie propre, car Verlaine accepte volontiers des morphèmes grammaticaux sans pour autant chercher des effets

comiques ou burlesques comme cela pouvait aussi arriver dans la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle, par exemple. On y trouve des adverbes, des conjonctions ou des prépositions, des déterminants ou des pronoms conjoints. Voici quelques exemples dans des pièces en alexandrins :

Oh ! je souffre, je souffre affreusement, si bien  
 Que le gémissement premier du premier homme  
 Chassé d'Eden n'est qu'une églogue au prix du mien !

(À une femme)

Ici, un second enjambement, plus classique, avec le complément de *premier homme*, vient introduire un nouveau déséquilibre entre mètre et syntaxe.

Son regard est pareil au regard des statues,  
 Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a [en écho à *exila*]  
 L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

(Mon rêve familial)

La Force, maintenant, la Force, c'est la Bête  
 Féroce bondissante et folle et toujours prête  
 À tout carnage, à tout dévastement, à tout  
 Égorgement, d'un bout du monde à l'autre bout !

(Prologue des Poèmes saturniens)

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

(Vœu)

L'effet est plus ou moins flagrant. Il est ainsi atténué dans *si bien, elle a* ou à *tout* qui peuvent former des groupes accentuels certes peu saillants, mais il est particulièrement net dans *Lettre* où *pour* succède à un accent tonique.

Or, Madame, un projet impatient me hante  
 De conquérir le monde et tous ses trésors pour  
 Mettre à vos pieds ce gage – indigne – d'un amour  
 Égal à toutes les flammes les plus célèbres

(Lettre)

Le sentiment curieux d'instabilité métrique est parfois accentué, lorsque des échos au sein du vers viennent insinuer une rime possible ou simplement esquissée, comme *dévastement / égorgement* dans le *Prologue* des *Poèmes saturniens* ou *fui / ennuis* dans *Vœu*, phénomène sur lequel nous reviendrons.

Certaines pièces concentrent ces procédés, au moins dans certaines parties, comme dans *À la promenade*, pièce en décasyllabes, qui recourt même à un enjambement interstrophique de cette catégorie, et cette accumulation peut fort bien opacifier sinon occulter la structure métrique pour conférer au vers l'apparence de la prose, illusion alors facilitée par l'absence d'inversions poétiques :

Et les amants lutinent les amantes,  
 De qui la main imperceptible sait  
 Parfois donner un soufflet, qu'on échange  
 Contre un baiser sur l'extrême phalange  
 Du petit doigt, et comme la chose est  
  
 Immensément excessive et farouche,  
 On est puni par un regard très sec,  
 Lequel contraste, au demeurant, avec  
 La moue assez clémente de la bouche.

Il peut au demeurant arriver qu'un mot faible promu à la rime le soit avec une certaine légitimité, lorsqu'un accent d'insistance vient l'affecter comme dans *Nuit du Walpurgis classique*, où l'adjectif *rhythmique*, bien que trois fois répété, se trouve rejeté de la rime au profit d'un adverbe d'intensité<sup>22</sup> :

C'est plutôt le sabbat du second Faust que l'autre.  
 Un rhythmique sabbat, rhythmique, extrêmement  
 Rhythmique. – Imaginez un jardin de Lenôtre,  
 Correct, ridicule et charmant.

### *Rime et répétition*

Ces procédés de déstabilisation métrique trouvent un certain prolongement dans telles utilisations de la répétition, où un même mot se trouve à la fois à la rime et à l'intérieur du vers. Le retour de l'adjectif acquiert ainsi un certain relief dans *César Borgia* :

22. À noter qu'un accent expressif frapperait ici *-trê-*, non la rime.

Les yeux noirs, les cheveux noirs et le velours noir.

Il peut s'agir de mettre en relief un syntagme d'abord situé à l'arrière-plan ; ainsi, pour insister sur la pérennité des choses :

Les roses comme avant palpitent ; comme avant,  
Les grands lys orgueilleux se balancent au vent.

(Après trois ans)

La particularité du vers est en effet précisément de conserver ses bornes métriques dont le poète peut toujours tirer parti pour des effets particuliers préservant la mise en relief d'un mot-rime qui serait autrement resté dans l'ombre, comme *extrêmement* dans le quatrain cité précédemment, ou comme l'adjectif *tels* dans « Les Sages d'autrefois... » :

Tels les Saturniens doivent souffrir et tels  
Mourir, – en admettant que nous soyons mortels.

La mise en relief du substantif *piédestal* est tout aussi réussie dans *L'Amour par terre* :

Le vent de l'autre nuit l'a jeté bas ! Le marbre  
Au souffle du matin tournoie, épars. C'est triste  
De voir le piédestal, où le nom de l'artiste  
Se lit péniblement parmi l'ombre d'un arbre,

Oh ! c'est triste de voir debout le piédestal  
Tout seul ! Et des pensers mélancoliques vont  
Et viennent dans mon rêve où le chagrin profond  
Évoque un avenir solitaire et fatal.

On observe même dans ce poème un effet inverse, où le prédicat *triste* d'abord promu à la rime passe ensuite à l'arrière-plan pour valoriser le thème. L'usage de la répétition est naturellement beaucoup plus varié. Le mot repris peut ainsi changer de référent, comme dans la neuvième *Ariette oubliée*, où *blême* réfère d'abord au paysage, en fin de vers, ensuite au voyageur qui s'y reflète :

Combien, ô voyageur, ce paysage blême  
Te mira blême toi-même.

De fait, un premier emploi à la rime peut fort bien ne pas suffire à attirer l'attention sur un mot en dépit du rejet consécutif ; ainsi dans *Nuit du Walpurgis classique* :

[...] en sorte qu'il ne reste absolument  
 Plus rien – absolument – qu'un jardin de Lenôtre,  
 Correct, ridicule et charmant.

Ici, c'est la répétition en incise qui attire l'attention sur l'adverbe, avec un rappel de la forme qui a bien été promue à la rime mais que voilait l'enjambement.

Dans *Soleils couchants*<sup>23</sup>, le procédé s'articule sur un parallélisme entrant dans une composition complexe procédant par vagues rythmées par le retour de mêmes mots ou syntagmes s'étendant parfois au vers entier, avec deux fois *soleils couchants* à la rime, puis le même syntagme à cheval sur deux vers, promouvant alors le substantif en fin de vers : les étranges rêves sont ainsi d'abord comparés à des soleils, avant que le vers suivant ne corrige cette impression forte avec le qualificatif :

Comme des soleils  
 Couchants sur les grèves

les mêmes idées reviennent ainsi avec une variation qui permet aussi bien de renouveler la palette sonore que la façon de les présenter en ouvrant de nouvelles perspectives.

La répétition repose sur une opposition dans *Lettre*, avec anticipation de la rime :

[...] et parmi le lamentable émoi  
 Des enlacements vains et des désirs sans nombre,  
 Mon ombre se fondra pour jamais en votre ombre.

Le recours à l'anadiplose est fréquent chez Verlaine : elle est l'occasion d'une reformulation qui permet l'introduction d'un nouveau prédicat. Le procédé permet alors au mot-rime ou au syntagme de fin de vers d'étendre son empire sur le vers suivant, avec un prolongement syntaxique qui en approfondit le sens, comme à la fin de *Nocturne parisien* :

– Et tu coules toujours, Seine, et, tout en rampant,  
 Tu traînes dans Paris ton cours de vieux serpent,  
 De vieux serpent boueux, emportant vers tes havres  
 Tes cargaisons de bois, de houille, et de cadavres !

Le procédé est employé deux fois de suite dans *Clair de lune* :

23. Sur ce poème, voir In-Reyong Choi, « "Impressions, soleils couchants" : Verlaine et Monet », *Revue Verlaine*, n° 2, 1994, p. 31-48.

Et leur chanson se mêle au clair de lune,  
 Au calme clair de lune triste et beau,  
 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
 Et sangloter d'extase les jets d'eau,  
 Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Verlaine usait volontiers de reprises textuelles, et divers poèmes procèdent même à la reprise de certaines strophes (sans parler de l'utilisation de refrains proprement dits), comme dans *Sérénade* ou la huitième *Ariette oubliée*, selon un dispositif qui rappelle *Le Beau Navire* de Baudelaire. Ces répétitions ne portent pas directement sur les rimes et ne nous intéresseraient par conséquent pas outre mesure si Verlaine n'avait pas ailleurs recours à des variations dans les reprises, comme dans *Promenade sentimentale*, où les quatre premiers vers :

Le couchant dardait ses rayons suprêmes  
 Et le vent berçait les nénuphars blêmes ;  
 Les grands nénuphars entre les roseaux  
 Tristement luisaient sur les calmes eaux.

deviennent :

[...] et l'épais linceul  
 Des ténèbres vint noyer les suprêmes  
 Rayons du couchant dans ses ondes blêmes  
 Et les nénuphars, parmi les roseaux  
 Les grands nénuphars sur les calmes eaux.

Ce qui est intéressant ici est la reconstruction par inversion du syntagme *rayons suprêmes*, avec rejet du substantif dans la reprise. Un procédé différent se trouve dans *Nuit du Walpurgis classique*, avec le « jardin de Lenôtre / Correct, ridicule et charmant » qui entraîne une variation subtile avec les adverbes *extrêmement* et *absolument*<sup>24</sup>. Dans *Colloque sentimental*, les reprises sont plus subtiles, jouant une fois de l'homonymie :

Dans le vieux parc solitaire et glacé,  
 Deux formes ont tout à l'heure passé.  
  
 Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,  
 Et l'on entend à peine leurs paroles.

24. « Un rythmique sabbat, rythmique, extrêmement / Rythmique. – Imaginez un jardin etc. » ; « en sorte qu'il ne reste absolument / Plus rien – absolument – qu'un jardin etc. »

Dans le vieux parc solitaire et glacé,  
Deux spectres ont évoqué le passé.

[...]

Tels ils marchaient dans les avoines folles,  
Et la nuit seule entendit leurs paroles.

La reprise relève bien d'un refrain varié pour la rime en [e], mais celui de la rime en [ɔl<sup>ps</sup>] concentre nettement la répétition sur le seul second vers, avec une variation. C'est dans la septième *Ariette oubliée*, que la reprise porte plus nettement sur les mots-rime, en [am<sup>o</sup>], le second distique étant par contre repris intégralement :

Ô triste, triste était mon âme  
À cause, à cause d'une femme.

Je ne me suis pas consolé,  
Bien que mon cœur s'en soit allé,

Bien que mon cœur, bien que mon âme  
Eussent fui loin de cette femme.

Je ne me suis pas consolé,  
Bien que mon cœur s'en soit allé.

### *Rimes internes*

Verlaine pouvait apprécier l'intérêt des rimes internes à l'hémistiche : « Car elle me comprend, et mon cœur, transparent / Pour elle seule » (*Mon rêve familier*), avec reprise en anadiplose de la fin du quatrain précédent (« et m'aime et me comprend ») ; avec une opposition : « Joyeux dans le malheur, grave dans le bonheur » (*Child Wife*). Dans « Héliogabale et Sardanapale » qui succède à « persane et papale » dans *Résignation*, écrit en taratantara, on a à la fois batelage et « léonineté ». On peut également relever des cas où la rime interne n'a pas exactement la précision requise, par exemple par manque d'appui comme dans « Mais sachant la vie et qu'il faut qu'on plie » (*Résignation*), sans que l'effet en soit pour autant moins net. On rencontre de semblables rimes internes dans des vers non césurés : « Et rions et babillons » (*La Chanson des Ingénues*) ; « Chaque wagon est un salon » (*Malines*).

On relève une rime batelée dans *Nuit du Walpurgis classique*, avec anticipation de la rime externe :

Minuit sonne, et réveille au fond du parc aulique  
 Un air mélancolique, un sourd, lent et doux air  
 De chasse : tel doux, lent, sourd et mélancolique,  
 L'air de chasse de *Tannhäuser*.

Dans la même pièce, le neuvième quatrain offre un nouveau batelage par rapport au dernier vers du couplet précédent : « Ou bien tout simplement des morts ? // Sont-ce donc ton remords, ô rêveur qu'invite / L'horreur » (à noter aussi la rime interne en [œʁ]) ; dans *Clair de lune* : « Tout en chantant sur le mode mineur / L'amour vainqueur et la vie opportune » ; dans *Les Coquillages* : « Cet autre affecte tes langueurs / Et tes pâleurs alors que, lasse ». Des effets semblables sont obtenus avec des pseudo-rimes irrégulières, comme dans *Birds in the night* : « Et d'entendre dire, en son désespoir, / À votre mémoire : "Ah ! fi ! que c'est mal !" » ; ou *Green* : « laissez rouler ma tête / Toute sonore encor de vos derniers baisers ; / Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête. »

La rime brisée n'est pas non plus ignorée de Verlaine. *Crépuscule du soir mystique* en présente même deux cas, chaque fois dans deux vers appariés par la rime :

Le couchant dardait ses rayons suprêmes  
 Et le vent berçait les nénuphars blêmes ;  
 [...]
 Parmi la saulaie où j'errais tout seul  
 Promenant ma plaie ; et l'épais linceul  
 Des ténèbres etc.

Voir aussi dans *Résignation*, avec un effet moindre dû tant à l'approximation de l'appui qu'au non-appariement des vers supports :

J'ai dû réfréner ma belle folie,  
 Sans me résigner par trop cependant.

Le phénomène intervient entre un octosyllabe et un alexandrin irrégulier dans *Dans la grotte* :

Car ma détresse est infinie,  
 Et la tigresse épouvantable d'Hyrcanie  
 Est une agnelle au prix de vous.

Des rimes internes peuvent également s'établir indépendamment de la fin de vers, souvent discrètes, comme dans *L'Allée* : « Sa longue robe à queue est bleue, et l'éventail » ; parfois plus marquées par l'identité de l'appui et la

distribution, comme dans *Pantomime* : « Ce faquin d'Arlequin combine », ou *Birds in the night* : « Aussi, me voici plein de pardons chastes ». Jointe au brouillage des frontières métriques par le jeu des enjambements, elles peuvent prendre une importance significative, comme celle en [in<sup>a</sup>] dans *L'Allée* encore :

– Blonde, en somme. Le nez mignon avec la bouche  
 Incarnadine, grasse et divine d'orgueil  
 Inconscient. – D'ailleurs, plus fine que la mouche  
 Qui ravive l'éclat un peu niais de l'œil.

Ce type de situation est intéressant, car il témoigne d'une même volonté que le jeu des enjambements et des rejets d'estomper les contours de la charpente métrique en brouillant la perception de ces témoins que constitue la rime en fin de vers.

### *L'harmonie des rimes*

Verlaine pouvait être particulièrement attentif dans le choix des séquences de rimes, mais il pouvait aussi être négligent comme en témoigne la succession [se<sup>as</sup>] - [le] (*Pensées, immaculé, empressées, étoilé*) à la fin d'*Épilogue*, ou, sur un changement de couplets, celle de [di<sup>s</sup>] - [li<sup>a</sup>] (*maudits : paradis - s'allie : mélancolie*) dans *Grotesques*, ou encore celle des rimes en [ɔ], certes léonines, mais avec la même voyelle à la pénultième (*basson : façon, Platon : Marathon*) dans *Croquis parisien*. Des séquences à peine variées par le jeu d'une consonne finale peuvent se justifier. Ainsi, dans *À la promenade*, où le vers final associe les deux terminaisons, par ailleurs identiquement appuyées, par le biais de la figure étymologique :

Trompeurs exquis et coquettes charmantes,  
 Cœurs tendres, mais affranchis du serment,  
 Nous devisons délicieusement,  
 Et les amants lutinent les amantes,

L'effet dans *Colombine* joue de la proximité causée par l'emploi de vers courts (sans parler d'une assonance) :

Tout ce monde va,

Rit, chante  
 Et danse devant  
 Une belle enfant  
 Méchante.

Le troisième couplet de *Beams* est également intéressant par le recours à *blancs* au sein du premier vers, qui trouve un écho soit phonique (-*ent*) soit lexical (*blanches*) dans les deux rimes :

Des oiseaux blancs volaient alentour mollement,  
Et des voiles au loin s'inclinaient toutes blanches.  
Parfois de grands varechs filaient en longues branches,  
Nos pieds glissaient d'un pur et large mouvement.

La qualification de *blancs* associée à *oiseaux* assure en effet la préparation de la seconde rime initiée par *blanches*, conférant un caractère de nécessité à ce qui en d'autres circonstances eût pu passer pour une faiblesse, tandis que la rime en [ã<sup>1</sup>] vient appuyer la figure.

Mais Verlaine pouvait occasionnellement rechercher ce genre d'échos pour en faire un élément de construction du poème. Ce souci ressort tout particulièrement dans *Mandoline*, toute en terminaisons féminines :

sérénades	Aminte	soie	extase
écoutteuses	Clitandre	queues	grise
fades	mainte	joie	jase
chanteuses	tendre	bleues	brise (s.)

On y remarque en effet les séquences de voyelles nasales plus dentales dans les deux rimes du second quatrain ; les rimes vocaliques du troisième ; les sibilantes sonores du dernier qui rappellent une recherche semblable dans le premier quatrain de la quatrième *Ariette oubliée* (*choses - heureuses - moroses - pleureuses*). Même recherche dans la première *Ariette* dont les masculines sont toutes des rimes vocaliques « plurielles » (en *s* amuïes) et dont les féminines partagent un phonème ou un trait au sein de chaque quatrain, soit à nouveau la sibilante sonore [Z] que Verlaine appréciait particulièrement, puis la liquide [ʁ], enfin la nasalité de la voyelle [ɑ] reprise dans la consonne de [ɛn<sup>2</sup>] :

langoureuse	murmure	se lamente
amoureuse	susurre	dormante
bois	doux	n'est-ce pas
brises (s.)	expire	la tienne
grises	vire	antienne
voix	cailloux	tout bas

Dans les cinq quatrains de *Child Wife*, la recherche est par contre plus diffuse, mais le retour de la rime en [ã<sup>1</sup>], appuyé en [f/v] (*enfant : devant*) puis [ʃ] (*méchant : chant*) comme seconde rime, comme celui de [œʁ] comme première rime (une fois appuyé en [s] : *douceur : sœur* ; une fois

non appuyé : *cœur* : *douleur* ; et une dernière fois appuyé en [n] : *honneur* : *bonheur*), ne saurait être le fruit du hasard.

### *La rime androgyne*

Dans la sixième *Ariette oubliée*, Verlaine a repris à sa manière un modèle élaboré par Banville dans une pièce de *Stalactites (Élégie)* qu'il avait créé en 1844 pour donner une imitation du distique élégiaque, combinant un décasyllabe masculin avec un heptasyllabe féminin où la différence de genre était supposée rendre compte de la diversité des cadences de l'hexamètre et du pentamètre : *confus* : *touffues*, *rochers* : *cachées*, *verts* : *primevères* etc. Le recours à la rime répondait à la fois à la nécessité de rimer propre à la versification française et au désir d'afficher la solidarité des deux membres du distique, mais cette volonté devait s'accommoder d'une différence de genre en principe contraire à la nature de la rime, d'où l'invention d'un type de rime déroutant, ni masculin ni féminin mais tenant de l'un et de l'autre, que nous avons qualifié d'« androgyne » en raison de l'usage qu'a pu en faire Verlaine, l'associant parfois à des intentions symboliques comme dans les *Vers pour être calomnié*. Il est cependant certain que, dans la sixième *Ariette*, l'intention de Verlaine, qui qualifiait lui-même le procédé de « rime non attrapée », relevait davantage d'un souci esthétique. Il est également frappant de constater que notre poète libérera le procédé de son étymologie banvillienne, l'utilisant dans son œuvre à plusieurs reprises avec des vers de mesure variée, selon une distribution non moins variée<sup>25</sup>.

### *Le genre des rimes*

En dehors de ce cas très particulier, la question du genre des rimes préoccupait Verlaine qui, fort de la riche expérience de Banville, écrivit diverses pièces en rimes de genre homogène. Banville n'utilisa ainsi que des féminines dans quelques poèmes, dont deux sont dédiés à Philoxène Boyer, auteur d'un drame lyrique intitulé *Sappho*, le premier sans titre daté de 1856, où il fait référence à David qui,

Pour faire soupirer deux âmes  
Croise des rimes féminines,

25. Pour des détails, on se reportera à notre article « La rime androgyne : d'une métaphore métrique chez Verlaine », dans *Le Vers français : histoire, théorie, esthétique*, textes réunis par Michel Murat, Champion, 2000, p. 297-347.

le second, *Erinna*, daté de 1861 (*Les Exilés*)<sup>26</sup>. Le choix du genre y avait naturellement une valeur symbolique, et son utilisation systématique dans les sonnets des *Amies*, d'abord réunis en recueil (1868), comme du reste d'autres compositions éparses, montre d'une façon suffisamment claire qu'il pouvait en aller de même chez Verlaine. Cependant, le cas des *Vers saphiques* de 1861 écrits en rimes masculines montre que c'est peut-être davantage l'uniformité du genre qui est symbolique de l'homosexualité du sujet, même si dans ce dernier cas le modèle remonte certainement, à Ronsard, en dépit du choix du taratantara au lieu de l'hendécasyllabe coupé 5+6 que Chevrier<sup>27</sup> attribue à l'influence du premier poème de *Médailles antiques* où Leconte de Lisle recourait pourtant à l'alternance des genres<sup>28</sup>.

C'est principalement dans *Romances sans paroles* que Verlaine recourt à ce genre de formes, et presque toujours dans des quatrains. Des féminines seules sont ainsi employées dans quatre des *Ariettes oubliées* (II, IV, VIII et IX), avec des mètres divers<sup>29</sup>, ainsi que dans *Bruxelles, Simples Fresques*, I (heptasyllabes) ; des masculines seules dans le second poème de *Simples Fresques* qui est en sizains de pentasyllabes, et dans *Child Wife* qui alterne alexandrins et hexasyllabes. Deux *Poèmes saturniens* ont recours aux masculines seules : *Croquis parisien*, en quatrains de taratantaras entrecoupés d'un pentasyllabe, et *Un dahlia*, composé de tercets d'alexandrins. Deux pièces de *Fêtes galantes*, aux titres musicaux, *Mandoline* et *En sourdine*, utilisent des quatrains d'heptasyllabes féminins dans le premier cas, masculins dans le second. Le caractère symbolique des masculines n'est généralement pas en cause, mais on peut naturellement se poser quelques questions au sujet d'*Un dahlia* dont le caractère « ithyphallique » ne peut être ignoré, ou plus encore de *Child Wife* où le rejet de la femme (mais dans quel sens ?) s'y lit tout autant que dans *Madrigal de Jadis et naguère*, qui sera également écrit en rimes masculines.

Une autre expérience de Verlaine est une forme d'intermédiaire entre l'homogénéité du genre, cantonnée au sein de la strophe, et le recours à

26. Voir Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*, Les Belles Lettres, 1996, p. 124-143. Exemple du premier couplet : « Celui-ci vivra, vainqueur de l'oubli, / Par les Dieux heureux ! Sa main sûre et fine / A fait onduler sur l'onyx poli / L'écume marine. »

27. *Ibid.*, p. 130-131.

28. Il convient ici de préciser que le choix des masculines avait chez Ronsard un fondement métrique, car il était tributaire de l'adaptation de la strophe saphique ancienne telle que la pratiquaient Horace ou Catulle, composée de trois vers saphiques plus un adonique.

29. Respectivement ennéasyllabes, hendécasyllabes coupés 5+6, pentasyllabes et alternance d'alexandrins et d'heptasyllabes.

l'alternance dans le changement de couplet, chaque fois avec des quatrains. Le procédé se trouve la première fois dans *L'Amour par terre* (alexandrins), paru dans *L'Artiste* de mars 1869<sup>30</sup>, et deux fois dans *Romances sans paroles*, dans *Chevaux de bois* (ennéasyllabes coupés 4+5) et *Birds in the night* (tarantara), datés d'août et septembre-octobre 1872, ainsi que dans *Fêtes galantes* (*L'Amour par terre*). C'est sans doute dans un esprit semblable que Verlaine a construit les quatrains monorimes de genres opposés de *Nevermore*.

### Formes poétiques

Aucun de nos trois recueils n'a de réelle homogénéité formelle, bien que les pièces de *Romances sans paroles* soient composées de sorte à ne pas contredire le titre. *Poèmes saturniens* présente le plus haut degré d'hétérogénéité, avec ses quatre parties composées de cinq à huit pièces numérotées, suivies d'une série de pièces indépendantes, d'*Initium* à *La Mort de Philippe II*, recueil introduit par « Les Sages d'autrefois... » suivi d'un *Prologue*, et conclu par un *Épilogue* au caractère de manifeste poétique. Seule la première série, *Melancholia*, présente une homogénéité formelle avec ses huit sonnets, dont le premier, *Résignation*, est inversé, mais trois autres sonnets de veine satirique se trouvent dans la section *Caprices*<sup>31</sup>. Le sonnet ne réapparaît que dans *Fêtes galantes* (*L'Allée*), sous une forme au demeurant inversée et par ailleurs irrégulière, avec une typographie neutralisée par l'absence d'interlignes qui en masque la véritable nature<sup>32</sup>. Si l'on met de côté la *Lettre* de *Fêtes galantes*, les rimes plates ne se présentent que dans *Poèmes saturniens*, soit la quatrième *Eau-forte* (*Effet de nuit*), deux *Paysages tristes* (III : *Promenade sentimentale* et VII : *Le Rossignol*), le second *Caprice* (*Jésuitisme*), *Nocturne parisien*, *César Borgia*, et les deux pièces préliminaires (« Les Sages d'autrefois... » et *Prologue*).

La forme la plus répandue est de loin le quatrain, mais elle ne concerne que onze *Poèmes saturniens* sur les trente-sept que contient le recueil, et par contre douze pièces sur les vingt-deux qui constituent *Fêtes galantes* et quatorze

30. Il n'y a donc pas lieu de s'interroger sur la concurrence avec Charles Cros qui publie une pièce de ce genre, *La Vie idéale*, en 1873, comme le fait Alain Chevrier, *op. cit.*, p. 253, dont la réflexion part de *Chevaux de bois* (1872).

31. I : *Femme et chatte*, IV : *Une grande dame* et V : *Monsieur Prudhomme*.

32. Les rimes sont ainsi disposées : aba-baa-cddc-efef. Sur cette pièce, voir Jean-Louis Aroui, « Métrique des sonnets verlainiens », *Revue Verlaine*, n° 7-8, 2002, p. 149-268, en particulier p. 174-176.

des vingt-trois de *Romances sans paroles*. La préférence est accordée aux rimes alternées, avec vingt pièces en tout, mais les rimes embrassées sont également appréciées (cinq par recueil). « La fuite est verdâtre et rose » hésite entre les deux formes, et les rimes alternées font place aux embrassées dans le dernier couplet de la sixième *Ariette oubliée* et le quatrième de *Birds in the night*. À *Chymène* utilise un quatrain à clausule et rimes plates masculines, composé de trois hexasyllabes prolongé d'un vers de quatre syllabes, selon un « rythme de Ronsard » bien connu des romantiques, que Verlaine avait déjà utilisé à deux reprises dans l'acte IV de *Qui veut des merveilles ?* (1867) écrit en collaboration avec Coppée. La troisième *Ariette oubliée* (« Il pleure dans mon cœur... ») utilise un couplet monorime de chanson, avec le second vers de genre opposé (féminin) et non rimé<sup>33</sup>. Dans les formes à rimes embrassées, l'alternance des genres s'effectue entre couplets, si l'on met de côté, naturellement, le cas des pièces à genre unique (*Ariettes oubliées* II et VIII), mais on trouve une exception concernant *Çavitrî*.

Le sizain symétrique aabccb se rencontre trois fois dans *Romances sans paroles* (*Ariettes oubliées*, I ; *Bruxelles*, II, entièrement en masculines ; *Streets* II), une fois dans *Poèmes saturniens* (*Chanson d'automne*) et une dans *Fêtes galantes* (*Colombine*). Le quintil se présente six fois, sous des formes variées, deux fois dans *Poèmes saturniens* : en aabb, quintil d'heptasyllabes à clausule tétrasyllabique, dans *Cauchemar*, en ababb dans *Initium*. *Malines* utilise la forme abbab (octosyllabes) et la cinquième *Ariette oubliée* est composée de deux quintils, de décasyllabes communs, encore différents, ababba et abaaba. Verlaine a également recours, par deux fois, au quintil encadré de Baudelaire, plus précisément sous la forme qu'il prend dans *Réversibilité*, la première fois dans *Nevermore*, la seconde dans *A Poor Young Shepherd* où il troque l'alexandrin pour le pentasyllabe, mais dans les deux cas il recourt à l'alternance des genres en passant d'un couplet à l'autre contrairement à son modèle dont il admirait « le procédé si simple en apparence, mais en vérité si décevant et si difficile, qui consiste à faire revenir un vers toujours le même autour d'une idée toujours nouvelle et réciproquement ; en un mot, à peindre l'obsession »<sup>34</sup>. Le neuvain de *Marco* en taratantara avec son pentasyllabe final qui reprend l'hémistiche initial du couplet (aabbcdcd) est imité d'une pièce singulière, *Réverie*, tirée des *Roses*

33. Sur cette pièce, voir Jean-Louis Aroui, « Forme strophique et sens chez Verlaine », *Poétique*, n° 95, 1993, p. 277-299, en particulier, p. 285-288.

34. Voir Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 611. Verlaine renvoie au *Balcon* et à *L'Irrémédiable* où il convient naturellement de comprendre *L'Irréparable*.

de Noël, dernières fleurs de Jules-Romain Tardieu, recueil poétique publié sous le nom de J.-T. de Saint-Germain en 1860<sup>35</sup>.

Si l'on met de côté deux pièces à rimes multiples de forme plus ou moins incertaine qui se succèdent du reste au début de la section *Paysages tristes de Poèmes saturniens* (*Soleils couchants* et *Crépuscule du soir mystique*), les pièces résiduelles sont constituées de distiques ou de tercets. Trois pièces sont en *terza rima*, forme particulièrement prisée des parnassiens, à savoir *Sub urbe* et *La Mort de Philippe II* dans *Poèmes saturniens*, et *Les Coquillages* dans *Fêtes galantes*. Deux utilisent le tercet monorime d'octosyllabes, avec alternance des genres dans *En bateau*, forme qu'Auguste Brizeux avait mise en valeur dans son expérimentation des ternaires, avec un refrain (« Dansons la gigue ! ») et des rimes masculines dans *Streets I*, qui doit avoir pour modèle vrai ou feint un air de chanson.

Les formes résiduelles de nos recueils procèdent peut-être de la déconstruction d'autres formes en distiques ou tercets, ce qui ne peut qu'attirer l'attention sur elles, avec le plus souvent des octosyllabes. On en trouve cinq dans *Fêtes galantes* et deux dans *Romances sans paroles*, une seule dans *Poèmes saturniens*. En ce qui concerne les distiques, il s'agit de rimes plates aa-bb – forme appréciée de Banville – dans *Colloque sentimental* (décasyllabes communs) où chaque distique a son autonomie syntaxique, et dans la septième *Ariette oubliée* ; de quatrains en rimes alternées ab-ab dans *Spleen*. En ce qui concerne les tercets, il s'agit d'un sixain en aab-ccb dans *Pantomime*, *Fantoches* et *Les Indolents* ; d'un douzain médiéval symétrique en aab-ccb-bdd-bee dans *Cythère*. Dans *Un dahlia*, il ne s'agit pas de la décomposition d'un douzain, mais l'ensemble a été nettement conçu comme un tout organique composé de deux sizains d'alexandrins masculins dont l'un est l'inverse de l'autre, formant un douzain inédit, symétrique comme le précédent, en abb-acc-dde-ffe<sup>36</sup>.

### Conclusion

*Poèmes saturniens* constitue une œuvre hétérogène car ce recueil rassemble des pièces où Verlaine éprouvait son talent avant de dégager une esthétique propre, imitant divers modèles, en particulier Banville et Baudelaire.

35. Voir à ce sujet Yves-Gérard Le Dantec dans son édition des *Œuvres poétiques complètes* de Verlaine, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1084-1085.

36. On peut préférer y voir deux sizains dont l'un est l'inverse de l'autre.

Lorsqu'il s'applique à reproduire l'esthétique parnassienne, ce n'est pas sans un certain regard critique, et la licence extrême à l'égard du « nombre » de la rime dans l'*Épilogue des Poèmes saturniens (profonds : fond)* en témoigne avec éclat. Il respecte autrement les conventions de la rime, acceptant les licences habituelles, et ses hésitations sur l'aperture de la voyelle tonique dans un mot tel que *égaie* manifeste sans doute davantage un usage personnel déviant de la norme poétique qu'un mépris de la distinction de timbre. La richesse de ses rimes est également conforme aux usages du temps et ses rimes pauvres ne relèvent en rien d'une quelconque négligence. On peut toutefois noter une certaine évolution vers des rimes moins riches dans *Romances sans paroles*. On peut identifier avec assez de netteté les cas où il fait preuve d'une exigence particulière, comme dans les rimes en [y]<sup>(6)</sup>. Notre poète ne dédaigne pas les rimes léonines et les équivoques ni les paronymes, où il peut faire preuve d'une certaine virtuosité à laquelle il semble renoncer dans *Romances sans paroles*.

Verlaine recourt aux nouvelles possibilités de combinaisons offertes par l'admission de rejets que Banville avait déjà rendus familiers. Il goûte également à l'occasion les rimes rares, que leur rareté soit liée à la terminaison elle-même ou aux mots associés, et il se plaît à utiliser les noms propres dans des combinaisons plus riches que d'ordinaire. Un des traits de l'art verlainien est la façon dont il use de résonances au sein du vers en raison de l'attention qu'il accordait à la dimension mélodique du langage ; un autre est l'utilisation de la répétition qui lui permet d'obtenir des effets variés, reposant sur des contrastes ou des mises en relief. Il ne dédaigne pas les rimes internes, y compris dans leurs formes plus figées de rime à l'hémistiche, et recherche à l'occasion des harmonies entre les rimes concurrentes pour en faire un élément de construction du poème. Un autre trait de l'art verlainien est l'utilisation de procédés introduits ou développés par Banville touchant au genre des rimes, avec d'une part ce que nous avons appelé la rime « androgyne », d'autre part le recours à l'uniformité du genre au sein de la pièce entière, innovant en introduisant l'alternance de couplets de genre uniforme, les uns masculins, les autres féminins.

En ce qui concerne les formes poétiques, les recueils de Verlaine sont plus ou moins hétérogènes, mais *Poèmes saturniens*, qui est le plus long, affiche la plus grande diversité, réunissant des pièces d'inspiration aussi variée que leur forme. Les quatrains sont les strophes les plus représentées, et certaines formes sont empruntées à Baudelaire, aux parnassiens comme la *terza rima* ou à d'autres. C'est dans les deux autres recueils que l'on trouve le plus d'innovations, avec la strophe de la troisième *Ariette oubliée* et les distiques

et tercets obtenus par la déconstruction d'autres formes. Par son travail sur la forme des poèmes, sur le genre des rimes, la recherche d'échos systématiques entre les rimes, c'est certainement *Romances sans paroles* qui illustre le mieux la spécificité de l'art verlainien.

JOËLLE GARDES-TAMINE

## La répétition dans *Poèmes saturniens*, *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* : de l'obsession à la perte

Si la répétition fait partie des « constantes<sup>1</sup> » de la poésie, il est tout de même peu de poètes qui l'aient autant employée que Verlaine. Pour preuve de l'importance qu'il lui attribuait, on se souviendra que c'est précisément un des traits qu'il relève chez Baudelaire : « Mais là où il est sans égal, c'est dans ce procédé si simple en apparence, mais en vérité si décevant et si difficile, qui consiste à faire revenir un vers toujours le même autour d'une idée toujours nouvelle et réciproquement ; en un mot à peindre l'obsession<sup>2</sup>. » Que l'obsession soit présente chez lui aussi, qu'elle ne se limite pas à un vers refrain qui revient dans un poème mais se lise à travers l'ensemble d'un recueil, c'est un fait indéniable. Ce n'est pas pour autant qu'il faille réduire la répétition à une compulsion. Ce sont ses multiples fonctions qui seront évoquées dans cet article, aussi bien dans l'architecture du poème que dans la construction d'un univers sémantique où la mélancolie est fondamentale. Cette séparation a évidemment un caractère artificiel car la construction formelle du poème concourt à l'interprétation : elle permettra simplement de classer les principaux types de répétitions lexicales et syntaxiques, les répétitions phoniques étant laissées de côté, car elles mériteraient une étude spécifique.

### *La construction du texte*

Bien qu'elle soit surtout importante dans la construction d'ensemble du texte, une répétition, limitée à un segment, n'est pas sans intérêt. Elle peut ainsi contribuer à la création de figures locales, dont l'antithèse :

1. Ce terme est emprunté au titre de l'ouvrage d'Aron Kibédi-Varga, *Les Constantes du poème. Analyse du langage poétique*, Picard, 1977.

2. Verlaine, « Charles Baudelaire », *L'Art*, 16, 30 novembre et 23 décembre 1865, ici 23 décembre 1865 ; *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 611.

Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille  
 Au brick perdu jouet du flux et du reflux,  
 Mon âme pour d'affreux naufrages appareille.

(*L'Angoisse*)

Ces antithèses utilisent le plus souvent des cadres syntaxiques identiques, elles constituent des cas particuliers de parallélismes, c'est-à-dire de la reprise d'un même schéma accompagné de variations lexicales. Dans ces vers de *Mandoline* :

Leurs courtes vestes de soie  
 Leurs longues robes à queue

le cadre a la forme d'un déterminant suivi d'un adjectif, d'un substantif et d'un complément prépositionnel. Le parallélisme est d'autant plus sensible que les adjectifs et les substantifs ont respectivement le même nombre de syllabes. L'antithèse repose sur les termes contraires *courtes* et *longues*. Or cette opposition est elle-même un cas de répétition. Il ne faut pas en effet assimiler répétition et reprise à l'identique. L'emploi de termes synonymes<sup>3</sup> ou proches par le sens constitue bel et bien une répétition, même si elle est plus subtile que le retour d'un même mot :

Je ne crois pas en Dieu, j'abjure et je renie  
 Toute pensée, [...]

(*L'Angoisse*)

Ma voix aigre et fausse

(*Sérénade*)

et celui de termes antonymes suppose une parenté de signification qui en représente en quelque sorte le degré minimal. Dans ce début de *Lettre* :

Éloigné de vos yeux, Madame, par des soins  
 Impérieux (j'en prends tous les dieux à témoins),  
 Je languis et me meurs, comme c'est ma coutume  
 En pareil cas, et vais, le cœur plein d'amertume,  
 À travers des soucis où votre ombre me suit,  
 Le jour dans mes pensers, dans mes rêves la nuit,  
 Et la nuit et le jour, adorable Madame !

3. Ils sont souvent coordonnés, et participent à la création du rythme. La coordination mériterait d'ailleurs à elle seule une étude.

la double antithèse, *jour et nuit, pensers et rêves* prend la forme d'un chiasme et la coordination *la nuit et le jour*, qui associe les termes opposés en inversant leur ordre nie leur opposition. Ainsi se dessinent quelques couples, récurrents dans les recueils, dont on ne sait au fond s'ils sont opposés ou liés, *cœur et âme, corps et âme, rires et pleurs, bonheur et malheur, vivre et mourir* :

On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.

(*Ariettes oubliées*, VIII)

Ces alliances, souvent couplées avec les unités métriques, comme avec les hémistiches de cet alexandrin *Child Wife*, « Joyeux dans le malheur, grave dans le bonheur », ne sont pas des traits négligeables dans le poème, elles ont une double fonction, architectonique et symbolique :

Tous ces couples antithétiques jouent un rôle essentiel dans la poésie, parce qu'ils sont en même temps architectoniques et symboliques. Architectoniques en ce que, l'un des termes appelant l'autre, ils sont un moyen (et non un procédé) fondamental de développement [...]. Ils ont aussi un rôle symbolique, car ils servent de modèle d'organisation du réel, de schéma d'interprétation qui s'applique aux diverses réalités de l'univers<sup>4</sup>.

Les répétitions, d'une manière générale, contribuent à l'ossature du poème parce qu'elles sont couplées avec les unités métriques. Elles permettent la liaison des unités, hémistiche à hémistiche, vers à vers et même strophe à strophe. C'est par exemple la reprise de « sa voix » qui assure le glissement du deuxième quatrain et du premier tercet de *Nevermore* :

« Quel fut ton plus beau jour ? » fit sa voix d'or vivant,  
Sa voix douce et sonore, au frais timbre angélique.

Cet enjambement d'une strophe sur l'autre est d'autant plus remarquable qu'il se situe à la rupture, à la bascule entre les deux parties dissymétriques du sonnet<sup>5</sup>, qui se trouve ainsi niée par la reprise de « sa voix ». C'est évidemment *Mon rêve familial* qui est le meilleur exemple de ce rôle architectonique de la répétition.

Les répétitions sont ici en contact. Il arrive qu'elles jouent à distance, comme dans *L'Amour par terre*. Les quatrains un et deux sont liés par la quasi-identité de leur premier vers :

4. Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, PUF, 1982, rééd. t. 1, *Vers et figures*, 1992, p. 230-231.

5. Voir André Gendre, *Évolution du sonnet français*, PUF, 1996.

Le vent de l'autre nuit a jeté bas l'Amour

Le vent de l'autre nuit l'a jeté bas !

De même les deux suivants débutent de manière identique :

Oh ! c'est triste de voir debout le piédestal

Oh ! c'est triste !

*Birds in the night* est organisé en sept sections distinctes de trois quatrains, mais des échos s'établissent de l'une à l'autre, par exemple de la troisième à la quatrième (*souffrir, souffrirai, souffrance*), de la cinquième à la sixième, (*revoir, vois*) ou de la première à la sixième (*pardon, pardonnie*).

Ce sont évidemment souvent les parallélismes, conformément au rôle qu'ils ont dans la chanson, qui assurent la construction du texte. On sait que, dans notre culture, le parallélisme n'est pas retenu parmi les paramètres qui définissent la poésie, même s'il y est bien et bel présent. Il est vrai qu'il est alors moins fréquent que dans certaines traditions comme la poésie hébraïque. De fait, c'est généralement lorsque les poètes, comme Malherbe ou Racine, adaptent des psaumes, qu'ils l'emploient. Dans la plupart des cultures où il constitue un trait majeur et même définitoire, il s'agit de cultures orales. C'est d'ailleurs essentiellement dans la chanson folklorique et populaire qu'il apparaît chez nous. Il n'est donc pas étonnant que l'organisation strophique chez Verlaine, qui recherche précisément cet effet musical, lie les strophes les unes aux autres. Daniel Grojnowski insiste sur le goût de Verlaine pour la chanson : « Ses poèmes empruntent à la chanson par leurs structures et par tous les modes de répétition qui en décalquent la frappe. De manière manifeste il fait usage du refrain, plus subtilement il use d'anaphores ou de fugues [...] <sup>6</sup>. »

De ces anaphores, les exemples sont nombreux. Dans *À Clymène*, la proposition causale en « puisque... » revient dans quatre strophes. Le poème progresse sur cette reprise, de plus en plus nette, puisque la causale au vers 3 intervient à l'intérieur du vers :

Chère, puisque tes yeux,

alors que dans les suivantes, elle se produit, avec d'infimes variations, en début de vers et en tête de strophe. La répétition est même soulignée à la troisième strophe :

6. Daniel Grojnowski, « De la chanson avant toute chose », dans *Verlaine 1896-1996* [actes du colloque de Dijon, 6-8 juin 1996], textes réunis par Martine Bercot, Klincksieck, coll. Actes et colloques, 1998, p. 155-165, ici p. 158.

Strophe 2 : Puisque ta voix, étrange

Strophe 3 : Puisque l'arôme insigne

Et puisque la candeur

Strophe 4 : Ah ! puisque tout ton être.

Le cinquième et dernier quatrain rompt avec cette répétition, ce qui est un procédé fréquent pour marquer la fin d'un texte construit sur un même principe. De surcroît, elle met en facteur commun tous les groupes nominaux des propositions causales restés jusqu'alors en suspens et en fait les sujets d'un verbe unique, au singulier, d'autant plus sensible qu'il se réduit au monosyllabe *A* en tête de strophe, cependant que le participe se fait attendre jusqu'au troisième vers :

A, sur d'almes cadences,  
En ses correspondances,  
Induit mon cœur subtil.

Le refrain<sup>7</sup> constitue un cas particulier de parallélisme, qui ne s'accompagne pas de variation lexicale, et qui est repris de manière systématique en alternance avec un couplet. Cette régularité ne se présente guère que dans la première partie de *Streets*, où le vers :

Dansons la gigue !

qui, d'ailleurs, renvoie directement à la musique, ouvre et termine le poème et sépare les quatre tercets. Le plus souvent, on devrait plutôt parler d'effets de refrains, lorsque les parallélismes participent à la délimitation des strophes et ne sont pas seulement des échos de l'une à l'autre. Ainsi, dans *Marco*, le premier hémistiche de chaque strophe reprend-il le même schéma, « Quand Marco Verbe », répété au dernier vers, réduit à cinq syllabes et donc de même longueur que les hémistiches des huit décasyllabes qui précèdent<sup>8</sup>. Une fois de plus, la dernière strophe tranche sur les autres, bien que l'antithèse « Mais quand elle aimait » la relie à elles. Le vers qui termine le poème, cependant, renonce à tout écho.

7. Sur le refrain, voir Joëlle Gardes-Tamine, « Le refrain dans les *Complaintes* », dans *Jules Laforgue* [actes de la journée d'agrégation du 18 novembre 2000], textes réunis par André Guyaux et Bertrand Marchal, PUPS, coll. Colloques de la Sorbonne, 2000, p. 93-105.

8. Sur la césure dans les décasyllabes verlainiens, voir Benoît de Cornulier, « L'invention du "décasyllabe" chez Verlaine décadent : le 4-6, le 5-5, le mixte et le n'importe quoi », dans *Verlaine à la loupe* [actes du colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996], textes réunis par Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Champion, 2000, p. 243-249.

L'emploi du refrain, ou de ce qui s'en approche, un « fin refrain incertain », selon l'expression de la cinquième des *Ariettes*, donne lieu à des organisations subtiles, comme dans *Chevaux de bois*. Une strophe sur deux seulement en présente un. D'abord simple parallélisme organisateur dans le premier quatrain, dont chaque vers commence par l'impératif *Tournez* :

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,  
 Tournez cent tours, tournez mille tours,  
 Tournez souvent et tournez toujours,  
 Tournez, tournez au son des hautbois.

la reprise devient refrain lorsqu'elle lance le troisième et le termine, tout comme les cinquième et septième :

Tournez, tournez, chevaux de leur cœur,  
 [...]
   
 Tournez au son du piston vainqueur.

La variation qui crée une attente déçue est d'autant plus nette que chacune des strophes à refrain se termine sur la mention d'un instrument de musique, sauf la cinquième :

Tournez, tournez, sans espoir de foin.

Enfin, le parallélisme énumératif : « bons chevaux de bois », « chevaux de leur cœur » semble couplé avec le refrain, sauf dans le cinquième quatrain, cependant que l'énumération se poursuit dans le sixième, qui ne présente pourtant plus le schéma, bien qu'il s'ouvre sur un impératif :

Et dépêchez, chevaux de leur âme :

Il s'agit donc plus de jeux avec le refrain que de refrain à strictement parler.

Il arrive enfin que le poème offre une construction circulaire. Un mot peut apparaître en début et en fin de texte : « l'eau plus noire » devient ainsi « l'eau qui rêve » dans *En bateau*, « pardonner » est repris par « pardonnées » dans la quatrième des *Ariettes oubliées*. Parfois c'est un vers entier, tel quel ou avec quelques variations qui se retrouve à la fin, par exemple dans *Crépuscule du soir mystique* qui s'ouvre et se ferme sur un vers qui prolonge le titre, « Le Souvenir avec le Crépuscule ». Parfois même une strophe entière encadre le poème, comme dans *A Poor Young Shepherd* ou *Charleroi* :

Dans l'herbe noire  
 Les Kobolds vont.

Le vent profond  
Pleure, on veut croire.

*Nuit du Walpurgis classique* résume à lui seul presque toutes les formes de répétition évoquées, construction circulaire par la reprise d'un hémistiche et du dernier vers du quatrain :

un jardin de Lenôtre  
Correct, ridicule et charmant.

unité de certaines strophes conférée par des parallélismes, liaison des strophes entre elles par des répétitions de mots... Rien n'est tout à fait systématique, on l'a dit, les poèmes construits entièrement sur de telles répétitions sont rares, mais les reprises et les échos ont néanmoins un rôle architectural et musical très important. On peut ainsi faire reposer le rôle de la répétition dans la construction du poème sur deux principes, le « principe de variation continue » et le « principe d'encadrement » : ils servent « en même temps à unifier le poème, à en faire une totalité fermée sur elle-même et à lui donner l'allure de la chanson ou de la complainte<sup>9</sup> ». Ils se retrouvent chez Rimbaud ou chez Laforgue et on n'insistera pas sur le goût bien connu de l'époque pour les « opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. »

#### *De « vagues langueurs »*

La construction du rythme, naïf ou non, passe par la répétition. Outre les balancements qu'elle crée, elle propose des relances qui élargissent la cadence par un développement syntaxique. Un verbe peut être amplifié par un adverbe, un groupe nominal minimal par une expansion :

Oh ! je souffre, je souffre affreusement.

(À une femme)

Le soir tombait, un soir équivoque d'automne :

(Les Ingénus)

Les répétitions peuvent être en contact, comme dans ces deux vers, ou à distance, l'exemple le plus célèbre étant *Soleils couchants* où « soleils couchants » devient « soleils couchants sur les grèves ». L'élargissement est

9. Joëlle Gardes-Tamine et Jean Molino, *Introduction à l'analyse de la poésie*, t. II, *De la strophe à la construction du poème*, PUF, 1988, p. 186.

d'autant plus sensible que les vers courts du poème, 5 syllabes, demandent pour cela un enjambement de vers à vers :

Comme des soleils  
Couchants sur les grèves,  
À de grands soleils  
Couchants sur les grèves.

Or le rythme n'est pas seulement lié à la musique et à la chanson. Fondamentalement, il est immersion dans le temps : « temps et non-temps, mouvement en avant et mouvement en arrière <sup>10</sup> », dit Aron Kibédi-Varga, qui cite la forte formule d'un critique, le rythme est « du temps coagulé ». Le rythme, appuyé sur la répétition, qui est retour de ce qui a été dit dans le poème, renvoie à ce qui a été :

le rappel est la fixation, la réaffirmation d'une chose passée, dans le présent, dans le moment. Ce moment ne se charge de contenu que grâce à ce qui est derrière lui. Le moment seul ne suffit donc pas ; c'est le mouvement, conduisant d'un moment à un autre, qui établit le contact nécessaire et qui permet par là de charger le moment et d'aboutir au rappel <sup>11</sup>.

Mais ce mouvement, particulièrement sensible dans les glissements de Verlaine, s'il aboutit bien au rappel, crée aussi une attente, et il est donc également tourné vers le futur. C'est ce sur quoi insiste Steve Murphy :

On a beaucoup exploré la manière dont la poétique verlainienne puise dans le souvenir, s'alimentant de ce qui a été perdu, chantant l'éloge de l'évanescence, l'épiphanie du bonheur saisi dans son jaillissement. On a moins insisté sur l'importance qu'elle assigne à l'anticipation, à l'attente rendue encore plus délicieuse par sa frustration provisoire <sup>12</sup>.

Sauf que l'attente est très vite déçue, et que le passé lui donne une couleur mélancolique. La répétition, ce sont ainsi ces fantômes qui « défilent sans trêves », comme le dit *Soleils couchants*, ces souvenirs empreints de tristesse qui vouent l'avenir à reproduire le passé :

Je devine, à travers un murmure,  
Le contour subtil des voix anciennes

10. Aron Kibédi-Varga, *Les Constantes du poème. Analyse du langage poétique*, op. cit., p. 14.

11. *Ibid.*

12. Steve Murphy, « Au-delà de l'angoisse. Vers pour être calomnié », *Europe*, n° 937, avril 2007, p. 185-197, ici p. 187.

Et dans les lueurs musiciennes  
Amour pâle, une aurore future !

(*Ariettes oubliées*, II)

L'avenir est suspendu au pardon du passé :

Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses :  
De cette façon nous serons bien heureuses

(*Ariettes oubliées*, IV)

si bien que le « frais oublié » est difficile. « Ce qu'est d'attendre ! », déplore *Spleen*, car l'attente est toujours chargée de désespoir et de crainte, tant le passé pèse sur le présent. C'est précisément ce que traduit la répétition : elle nie la possibilité que l'attente débouche sur le renouveau. L'avenir ne peut être que « solitaire et fatal », comme le dit *L'Amour par terre*.

La répétition marque alors moins l'insistance, néanmoins toujours possible :

Mais seuls, tout seuls, bien seuls et sans  
Que la crise monte à la tête.

(*En patinant*)

que le ressassement et le chagrin. Combien de fois le mot *cœur* revient-il et avec lui la peine, et combien de fois le mot *âme*, « cette âme qui se lamente » (*Ariettes oubliées*, I), ou le mot *voix*, ces « voix anciennes » (II) qui souvent « se sont tuées » (*Mon rêve familial*) ! Et lorsqu'un même mot est immédiatement repris, c'est qu'il est impossible de se libérer d'une obsession :

Ô triste, triste était mon âme  
À cause, à cause d'une femme.

(*Ariettes oubliées*, VII)

En définitive, la répétition est bien la marque d'un temps où l'être est englué, où le mouvement est nié, où l'espoir a cédé la place au désespoir. Le ton ainsi conféré aux recueils, et pas seulement à *Birds in the night* que Verlaine qualifiait de « partie quelque peu élégiaque<sup>13</sup> » est celui de l'élégie. On sait que l'élégie, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, est « une modalité lyrique » « désuète », comme l'écrit Pierre Loubier<sup>14</sup>, qu'il s'agisse de l'élégie

13. Lettre à Émile Blémont, 1<sup>er</sup> octobre 1872 ; *Correspondance de Paul Verlaine avec une préface et des notes par Adolphe Van Bever, Messein, 1922 ; rééd. Slartkine, t. I, 1983, p. 296.*

14. Pierre Loubier, « Baudelaire et l'élégie », dans *Élégies*, textes réunis sous la responsabilité de Michèle Monte, *Babel*, n° 12, 2005, p. 103-122, ici p. 103.

préromantique ou romantique. Pourtant, la plainte est loin d'avoir disparu de la poésie, au contraire, et c'est bien ce qui se passe chez Verlaine, qui, au demeurant, n'hésitera pas à donner (ironiquement ?) comme titre à l'un de ses recueils *Élégies*. « La première matière de l'Élégie furent choses tristes : comme lamentations, déplorations sur les morts, doléances des cas piteux. » C'est ainsi que Jacques Peletier<sup>15</sup>, dans son *Art poétique*, définit l'élégie. Si seuls *Colloque sentimental*, la septième des *Ariettes oubliées* et *Spleen* pourraient se définir comme des élégies au sens strict, reposant à la fois sur l'emploi du distique et leur thème, la plupart des poèmes de Verlaine constituent des plaintes élégiaques déplorant la voix tue, le temps enfui, la perte.

La perte n'est pas seulement celle des amours et des êtres chers, c'est aussi celle du moi, cette « vaporisation de l'être dans la sensation ou la rêverie », cette « dissolution de l'être poreux et abandonné dans la rêverie, sa projection ou sa pulvérisation dans les objets du monde », dont parle Jacques Borel<sup>16</sup>. « Toutes les caractéristiques individuelles du moi » s'effacent, « la langueur » « épuise l'être »<sup>17</sup>, dit à son tour Jean-Pierre Richard et, plus clairement encore, Hugues Laroche, dans son article sur l'élégie :

Le moi qui s'expose en effet chez Verlaine, et qui s'expose profusément, jusqu'à écoéurer les lecteurs délicats, peut se lire, à l'image de l'hypertrophie laforguienne, comme figure de la perte [...] <sup>18</sup>.

Or, paradoxalement, la répétition contribue à cette dissolution, figure de la perte. C'est que le mot, au moment même où il est repris, l'est dans une variation qui atténue ses contours : les « grands nénuphars » de *Promenade sentimentale* deviennent « les nénuphars blêmes » puis « les grands nénuphars sur les calmes eaux », cependant que l'onde devient blême elle aussi. Les nénuphars sont grands, mais aussi le « fantôme laiteux » qui pleure comme se plaint le Je. Dans cette « écriture si particulière, toute de glissandi, de minimes déplacements – tant sémantiques que prosodiques ou syntaxico-

15. *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, introduction, notices et notes de Francis Goyet, Le Livre de poche classique, 1990, p. 300.

16. Voir l'introduction aux *Premiers Vers* dans les *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962, respectivement p. 3 et p. 5.

17. Jean-Pierre Richard, « Fadeur de Verlaine », dans *Poésie et profondeur*, Éditions du Seuil, 1995, respectivement p. 173 et 175.

18. Hugues Laroche, « Élégie fin de siècle et mort du lyrisme », dans *Élégies*, op. cit., p. 123-144, ici p. 135.

accentuels<sup>19</sup> », les mots, souvent repris dans une unité plus vaste, perdent de leur force :

Verlaine a l'air de les prendre tels quels au langage courant et de les rendre plus ordinaires qu'ordinaires, plus atones qu'atones, d'amoindrir leur résonance aussi bien que leur signification, de les dépouiller de leur couleur, de leur contour et de leur précision. Il lime, au contraire, leur aspérité et les absorbe au profit d'une immatérielle et glissante ligne<sup>20</sup>.

Plus que les objets auxquels ils renvoient, ce sont les impressions qui les définissent qui comptent, et elles-mêmes sont emportées dans un mouvement de variation :

Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur  
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,  
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
Et sangloter d'extase les jets d'eau,  
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

(*Clair de lune*)

Outre l'amplification, la variation est souvent liée à la morphologie, qu'elle s'appelle en rhétorique dérivation :

Il pleure sans raison  
Dans ce cœur qui s'écœure,

(*Ariettes oubliées*, III)

ou polyptote, quand elle utilise la flexion :

Des oiseaux blancs volaient alentour mollement  
Et des voiles au loin s'inclinaient toutes blanches.

(*Beams*)

Les alliances, parfois trompeuses, comme *masques* et *bergamasques*, dans *Clair de lune*, qui ne sont pas apparentés étymologiquement, soutenues par les sonorités (on note dans les vers qui précèdent les échos de *oiseaux* à *voiles*, ou de *volaient* à *voiles*), sont, pour parler comme Mallarmé, autant de « reflets réciproques » qui s'allument de mot à mot, et dans ce miroitement continu

19. Jean-Pierre Bobillot, « Le discours des figures ou la figure sous les figures : "Le paysage dans..." », dans *Verlaine à la loupe*, op. cit., p. 137-157, ici p. 156.

20. Émilie Noulet, *Le Ton poétique*, Corti, 1971, p. 18.

se dissolvent formes et êtres. La (quasi) synonymie, cette forme affaiblie de la répétition, contribue évidemment à l'approximation générale :

Le soleil luisait haut dans le ciel calme et lisse,  
Nos pieds glissaient d'un pur et large mouvement.

(*Beams*)

*Langueurs, brume, ombre, brouiller, refléter, mirer, s'effacer, blême, vague, incertain :*

Fondons nos âmes, nos cœurs  
Et nos sens extasiés,  
Parmi les vagues langueurs  
Des pins et des arbousiers.

(*En sourdine*)

ces mots qui reviennent disent le tremblement mélancolique auquel la répétition n'est pas étrangère. Une voix hésite et balbutie sur le ton de la confiance, mi-murmurée, mi-chantée. Nul ne l'a dit mieux que Huysmans dans *À rebours* :

Il avait pu exprimer de vagues et délicieuses confidences, à mi-voix, au crépuscule. Seul, il avait pu laisser deviner certains au-delà troublants de l'âme, des chuchotements si bas de pensée, des aveux si murmurés, si interrompus, que l'oreille qui les percevait, demeurait hésitante, coulant à l'âme des langueurs avivées par le mystère de ce souffle plus deviné que senti.

Ainsi, la répétition n'assure-t-elle ni la stabilité d'un sens ni la fermeté d'une forme. Omniprésente mais vacillante, tant elle s'associe à la variation, elle participe à cette poétique du glissement souvent relevée, mais aussi à ce que l'on pourrait appeler une poétique du tremblement. Une voix chantonne doucement des bribes incertaines et mélancoliques et se perd dans le crépuscule.

MICHEL VIEGNES

Ironie et dérision dans *Poèmes saturniens*,  
*Fêtes galantes* et *Romances sans paroles*

Si les termes d'ironie et de dérision peuvent renvoyer à des sous-catégories du comique, il ne s'agira pas de revenir ici sur le rapport très problématique entre poésie et comique, qui a donné lieu à des réflexions intéressantes depuis une vingtaine d'années<sup>1</sup>. Les trois recueils verlainiens, surtout les deux premiers dans l'ordre chronologique, participent de ce que l'on pourrait appeler une « poésie du clown triste », qui doit peut-être quelque chose au funambule de Banville, et d'un humour sombre et amer inspiré d'Aloysius Bertrand et de Baudelaire. Nous nous bornerons à relever ici les principales modalités de cet humour poétique *grinçant*, dans le phonétisme et les figures, ainsi que ses principales cibles, dans l'univers biographique et littéraire de Verlaine.

Au-delà du second degré, un poème comme *Jésuitisme* offre une clé de cette autodérision :

Le Chagrin qui me tue est ironique, et joint  
Le sarcasme au supplice, et ne torture point  
Franchement, mais picote avec un faux sourire  
Et transforme en spectacle amusant mon martyr,  
Et sur la bière où gît mon rêve mi-pourri  
Beugle un *De Profundis* sur l'air du *Tradéri*.  
C'est un Tartuffe...

À l'allusion moliéresque se conjuguent quelques échos lointains de Baudelaire, avec le sadisme raffiné des tortionnaires asiatiques du *Voyage* (« le

1. Depuis la parution d'un article contesté de Jean Cohen, « Comique et poétique », dans *Poétique*, n° 61, février 1985, qui postule une irréductible divergence entre « isopathie » poétique et « hétéropathie » comique. Sur cette problématique, on se référera utilement à l'article de Daniel Grojnowski, « La Poésie drôle : deux ou trois choses que je sais d'elle », dans *Humoresques*, n° 13, « Poésie et comique », textes réunis par Jean-François Louette et Michel Viegnès, janvier 2001.

bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote »). Le travestissement burlesque du *De Profundis*, par son allure de carnaval funèbre, confère à l'ensemble une sorte d'ironie romantique, où les outils de la dérision sont eux-mêmes pris au second degré<sup>2</sup>.

Le jeune poète qui se cherche encore, admirateur sincère de Baudelaire, plus ambivalent de Banville et largement opportuniste de Leconte de Lisle<sup>3</sup>, prend une plus grande distance ironique par rapport aux antiquités Parnassiennes que par rapport à ses propres goûts littéraires dans le sonnet inversé *Résignation*, un poème que Steve Murphy situe « à la frontière du parapoétique<sup>4</sup> » :

Tout enfant j'allais rêvant Ko-Hinnor  
Somptuosité persane ou papale,  
Héliogabale ou Sardanapale.

Dans ces vers, il ne se prive pas de railler l'exploitation excessive de la lourde musique des noms propres évocateurs de gloires anciennes et exotiques. Cette raillerie est d'ailleurs soulignée dans le troisième vers par la rime interne, qui suggère que ces noms sont plus ou moins interchangeables, et qu'il fait assez peu de cas des prétentions parnassiennes à l'érudition historique. Une autre pointe assez méchante est l'idée que ces rêveries antiquisantes et orientales

2. Le mot « ironique » apparaît d'ailleurs dans certains contextes où *a priori* on ne l'attendrait pas, comme *La Chanson des ingénues* : « Et nous courons par les prés / Et rions et babillons / Des aubes jusqu'aux vesprées, / Et chassons aux papillons / [...] / Mais en vain, et leurs mimiques / Se viennent casser le nez / Devant les plis ironiques / De nos jupons détournés. » Ironie de ces « ingénues » pas si naïves et déjà expertes en séduction, et dont la « chanson » est une sorte de réplique à Ronsard, épinglé à travers le terme de *vesprées*.

3. Cf. la « Critique des *Poèmes Saturniens* », originellement destinée à servir de préface à la réédition de 1890 et parue dans *La Revue d'aujourd'hui* du 15 mars de la même année : « Voici, après vingt-deux ans de quelque oubli, mon œuvre de début, dans toute sa naïveté parfois écolière, non sans, je crois, quelque touche par-ci par-là du définitif écrivain qu'il se peut que je sois de nos jours [...]. J'ai aussi abandonné [...] certains choix de sujets : les historiques et les héroïques [...] quelles que fussent, pour demeurer toujours telles, mon admiration du premier et mon estime esthétique de l'autre, il ne m'a bientôt plus convenu de faire du Victor Hugo ou du Monsieur Leconte de Lisle... » (*Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972 ; rééd. 1993, p. 719-720.)

4. Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Champion, 2003, p. 189. Ko-Hinnor était le nom donné à un diamant des Indes, qui faisait partie du trésor de la reine Victoria. Placé dans la même liste que les deux souverains antiques – la notoriété du second devant beaucoup à Delacroix – il forme un inventaire à la Prévert, ou à la Borgès : autre preuve de l'intention satirique, même si l'illusion référentielle, en poésie, justifie quelques écarts.

sont le propre d'un imaginaire infantile, qu'il conviendra de dépasser dans une poésie plus mûre. L'allusion ironique à l'auteur des *Poèmes antiques*, dont il a partagé dans son adolescence le goût pour les mythes hindous, est encore plus explicite dans *Çavitrî*, où il emploie le « maître mot » du Parnasse :

Ainsi que Çavitrî faisons-nous impassibles,  
Mais, comme elle, dans l'âme ayons un haut dessein.

Comme le note Jacques Borel, en effet, « l'intention humoristique de ce pastiche n'est guère récusable<sup>5</sup> », pas plus qu'elle ne l'est dans *Croquis parisien*, où après l'hommage ambigu à Baudelaire, sur un ton qui mêle imitation flatteuse et pastiche, le poème se conclut sur une superposition franchement cocasse :

Le ciel était gris. La bise pleurait  
Ainsi qu'un basson.  
Au loin, un matou frileux et discret  
Miaulait d'étrange et grêle façon.  
  
Moi j'allais, rêvant du divin Platon,  
Et de Phidias  
Et de Salamine et de Marathon,  
Sous l'œil clignotant des bleus becs de gaz.

Robichez, dans son commentaire de l'édition Garnier de 1986, interprète à juste titre le « clignotement » du dernier vers comme « un clin d'œil du poète, satisfait d'avoir, dans l'ombre de Baudelaire, mais sans imitation servile, surimprimé, narquois, la Grèce classique sur le Paris du Second Empire<sup>6</sup> ». À travers l'anachronisme de ces souvenirs classiques dans la modernité contemporaine des « becs de gaz », il faut sans doute lire un rejet railleur de tout un conservatisme académique, et l'appel à une poésie qui embrasse le temps présent, aspiration qui se confirmera plus tard, sous l'influence rimbaldienne et à la faveur des pérégrinations belges et londoniennes. Cette révolte contre toutes les figures de l'académisme se mêle au rejet du conservatisme social et politique, chez le Verlaine d'avant la conversion, admirateur passager de la

5. *Fêtes galantes. Romances sans paroles*, précédé de *Poèmes saturniens*, préface et notes de Jacques Borel, Gallimard, coll. Poésie / Gallimard, 1973, p. 168. Autre coup de griffe – nuancé de quelque tendresse – pour la sensibilité parnassienne dans les *Grotesques*, ces poètes ridicules dont se rient les « modernes » : « C'est enfin que dans leurs prunelles / Rit et pleure – fastidieux – / L'amour des choses éternelles, / Des vieux morts et des anciens dieux ! »

6. Verlaine, *Œuvres poétiques*, textes établis avec chronologie, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie par Jacques Robichez, Classiques Garnier, 1969 ; rééd. 1986, p. 514.

Commune<sup>7</sup>. La figure de l'académicien Royer-Collard est emblématique de tous ces repoussoirs :

Des messieurs bien mis,  
 Sans nul doute amis  
 Des Royers-Collards,  
 Vont vers le château :  
 J'estimerais beau  
 D'être ces vieillards.

L'antonomase du troisième vers renforce la dépréciation du personnage, qui n'est plus qu'un spécimen indéfiniment reproductible, comme les « messieurs bien mis » se rendant en groupe au château. L'antiphrase des deux derniers vers est d'autant plus évidente que le poème se conclut sur une référence assez claire aux ébats des deux voyageurs (« Oh ! que notre amour / N'est-il là niché ! ») qui ne pourraient que choquer ces figures compassées de la respectabilité bourgeoise. Le périphrase confirme encore, si besoin était, cette dérision à la fois sociale et générationnelle, à travers la notation du lieu supposé de composition : « Estaminet du Jeune Renard ».

Il y a donc, chez le Verlaine des premiers recueils, une volonté de rompre avec la plupart des héritages, dans l'ordre social, moral et esthétique, et dans ce dernier ordre, avec tout ce qui s'est transformé en tradition sclérosée, y compris le romantisme, comme on le voit dans l'autodérision quelque peu détournée de l'*Épilogue des Poèmes saturniens* :

La Muse, dont la voix est puissante sans doute,  
 Puisqu'elle fait d'un coup dans les premiers cerveaux,  
 Comme ces pissenlits qui émaillent la route,  
 Pousser tout un jardin de poèmes nouveaux

[...]

Ce qu'il nous faut à nous, les suprêmes Poètes,  
 Qui vénérons les Dieux et qui n'y croyons pas,

[...]

À nous qui ciselons les mots comme des coupes,  
 Et qui faisons des vers émus très froidement  
 À nous qu'on ne voit point les soirs aller par groupes  
 Harmonieux au bord des *lacs* et nous pâmant,

7. Cf. Yves Reboul, « Verlaine communex ? », *Dix-neuf / Vingt*, n° 4, octobre 1997.

Ce qu'il nous faut à nous, c'est, aux lueurs des lampes,  
La science conquise et le sommeil dompté.

Les mythes romantiques de l'inspiration sont assez durement égratignés au passage, avec ces poèmes comparés à des fleurs de pissenlits et ce coup de griffe à Lamartine. On voit aussi comment Verlaine, qui publie à compte d'auteur, se montre particulièrement soucieux de typographie : les italiques de *lacs*, qui signalent la valeur à la fois citationnelle et stéréotypique du terme, comme l'archaïsme sémantique de « suprêmes », au sens latin de « derniers », sont autant de procédés de distanciation ironique. Si ces « Poètes » qui vénèrent les Dieux sans y croire peuvent représenter tous les tenants d'un classicisme suranné, auxquels il rattache sans doute les Parnassiens, ceux qui font « des vers émus très froidement » évoquent clairement les survivances de romantisme que l'on trouve encore chez les jeunes auteurs des années 1860, qui vont se retrouver pêle-mêle, avec quelques grands aînés, dans le premier *Parnasse contemporain* en 1866<sup>8</sup>.

Les deux derniers vers cités, en revanche, introduisent sur un mode plus sérieux cette notion du travail poétique, dans laquelle Mallarmé pourrait se reconnaître, qui parle presque la même année, dans *Brise marine*, de la « clarté déserte de [s]a lampe<sup>9</sup> » pendant les nuits d'effort créatif souvent stériles. On peut se demander tout de même dans quelle mesure Verlaine adhère à ce portrait du poète en ascète-alchimiste nocturne, conquérant et dompteur.

En fait, le jeune auteur des *Poèmes saturniens* et des *Fêtes galantes* en est encore, dans la plupart des textes, au stade d'une personnalité mimétique qui s'essaye à divers rôles sans adhérer à aucun. Le *Je* lyrique trouve dans le second degré une manière inoffensive de chercher sa voix propre, une voix qu'il ne trouvera définitivement qu'à la faveur des grandes fractures biographiques du début des années soixante-dix<sup>10</sup>. On en voit un exemple intéressant dans la *Lettre*, des *Fêtes galantes*, librement inspirée des *Désespoirs amoureux* de Théophile de Viau, qu'il connaissait à travers les *Grotesques* de Gautier :

8. Tels que Léon Dierx, Auguste Vacquerie, Léon Valade, André Lemoyne. Le poème de ce dernier, *Les Charmeuses*, s'ouvre d'ailleurs sur un cliché très similaire : « Le soleil s'est levé rouge comme une sorbe / Sur un étang des bois... »

9. La première version manuscrite de ce poème apparut dans le *Parnasse contemporain*, et que Bertrand Marchal situe en 1865, parle de « la blancheur stérile sous la lampe » (Mallarmé, *Poésies*, Gallimard, coll. *Poésie* / Gallimard, 1992, p. 198).

10. Bien qu'elle se laisse déjà entendre, avec son timbre inimitable, dans plusieurs poèmes très aboutis, comme *Mon rêve familier*, *Soleils couchants*, *Chanson d'automne*.

Je languis et me meurs, comme c'est ma coutume,  
 En pareil cas, et vais, le cœur plein d'amertume,  
 À travers des soucis où votre ombre me suit,  
 Le jour dans mes pensers, dans mes rêves la nuit.

L'image du poète geignard coutumier de l'apitoiement sur soi-même est encore, dans ces vers écrits avant la rencontre avec Mathilde, une simple caricature de l'élégiaque précieux, ce que vient confirmer du reste la soudaine rupture dans le ton, qui devient beaucoup plus léger tout en adoptant le tutoiement<sup>11</sup> :

En attendant je suis, très chère, ton valet.  
 Tout se comporte-t-il là-bas comme il te plaît,  
 Ta perruche, ton chat, ton chien ?

L'approximation englobante du « tout » et du « là-bas », et les allitérations chuintantes de ce ternaire animal ne font que souligner l'effet de dérision, comme la dépréciation finale du texte :

Sur ce, très chère, adieu. Car voilà trop causer,  
 Et le temps que l'on perd à lire une missive  
 N'aura jamais valu la peine qu'on l'écrive.

« Pastiche évident de la poésie précieuse » pour Borel<sup>12</sup>, « pure parodie du *pathos* précieux » pour Robichez<sup>13</sup>, sans aucun doute, mais il est intéressant de rapprocher cet exercice de style de *Birds in the night* et *Child Wife*. Les poèmes de *Romances sans paroles*, lestés d'une souffrance véritable, reprennent

11. Il reprendra ce procédé du passage du *vous* au *tu*, avec une intention clairement moqueuse, dans *Dédicace*, le premier poème de *Parallèlement*, adressé rhétoriquement à Mathilde, et qu'il avait envoyé à Charles Morice sous le titre *Les « Vous » et les « tu »*. Chaque quatrain mêle les deux d'une manière systématique, selon le modèle du premier : « Vous souvient-il, cocodette un peu mûre, / Qui gobergez vos flemmes de bourgeoise, / Du temps joli quand, gamine un peu sure, / Tu m'écoutais, blanc-bec fou qui dégoise ? » (*Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 435.)

Au *vous* correspond le présent, au *tu* le passé amoureux : ces vers composés probablement en 1887 sont une autre preuve, non seulement de la rancœur pour celle qui avait obtenu le jugement de séparation alors qu'il était en prison, mais aussi d'une grande continuité de conception et d'expression poétique, ce qu'il appelle, dans la préface à la réédition des *Poèmes saturniens* en 1890, « cette sorte d'unité (qui) relie mes choses premières à celles de mon âge mûr » : par exemple, le même cadre énonciatif, à quelques variantes près, est repris d'un recueil à l'autre, à dix-huit ans de distance, et ce qui n'était qu'un exercice de style gratuit – antérieur à la rencontre avec Mathilde – est devenu, avec la gouaille en plus, un vrai règlement de comptes avec la « fée carotte ».

12. *Fêtes galantes. Romances sans paroles*, précédé de *Poèmes saturniens*, éd. cit., p. 174.

13. *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 565.

avec des dissonances agressives les mêmes effets de dérision contre l'« ombre » féminine qui le hante :

Je vous vois encore ! En robe d'été  
Blanche et jaune avec des fleurs de rideaux.  
Mais vous n'aviez plus l'humide gaîté  
Du plus délirant de tous nos tantôts.

La petite épouse et la fille aînée  
Était reparue avec la toilette  
Et c'était déjà notre destinée  
Qui me regardait sous votre voilette.

Les effets d'échos distanciés que Verlaine instaure entre ses quatre premiers recueils « officiels <sup>14</sup> » sont assez subtils, si l'on rapproche encore le premier de ces deux quatrains avec celui du troisième poème de *La Bonne Chanson*, qu'il avait d'ailleurs mis en épigraphe de *Birds in the night* dans la première édition de *Romances sans paroles*:

En robe grise et verte avec des ruches  
Un jour de juin que j'étais soucieux,  
Elle apparut souriante à mes yeux  
Qui l'admiraient sans redouter d'embûches <sup>15</sup>.

Envers parodique de cette robe bucolique, dont le souvenir est lié à celui de l'« apparition » – *topos* déjà très usé de la littérature amoureuse –, la robe d'été « blanche et jaune avec des fleurs de rideaux » traduit à la fois, par les couleurs, l'usure des sentiments, et introduit le soupçon d'inauthenticité qui traverse toute cette diatribe en vers. Les « fleurs de rideaux » sont artificielles par définition, et connotent aussi le confort étriqué des intérieurs bourgeois, idée que vient renforcer le quatrain suivant. Le persiflage amer de *Birds in the Night* apparaît ainsi comme une réfutation parodique des espoirs de *La Bonne Chanson* ; cette « mauvaise chanson » imite l'autre jusque dans la forme des quatrains décasyllabiques, mais l'on peut remarquer qu'à la césure classique en 4/6 s'oppose ici le décasyllabe symétrique, 5/5, auquel on associe souvent *La Mort des amants* de Baudelaire, qui deviendrait plutôt, dans ce cas, la « mort de l'amour <sup>16</sup> ». Cet amour qu'il proclame mort, et qui

14. À l'exclusion du recueil *Les Amies. Scènes d'amour saphiques*, signé « Pablo de Herlañes », et édité à Bruxelles par Poulet-Malassis.

15. *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 118.

16. On se souvient que Verlaine avait commis une parodie d'un goût très douteux de ce poème, intitulée *La Mort des cochons*.

pourtant l'obsède au point que le *Je* lyrique se croit obligé d'adopter une posture stoïcienne dépourvue de toute vraisemblance :

Aussi bien, pourquoi me mettrai-je à geindre ?  
 Vous ne m'aimiez pas, l'affaire est conclue.  
 Et, ne voulant pas qu'on ose me plaindre,  
 Je souffrirai d'une âme résolue.

Le décalage de ce dernier vers, qui retrouve la césure classique du décasyllabe, par rapport aux trois autres du quatrain, sonne presque comme un *lapsus* métrique, trahissant le peu de crédit que l'auteur accorde à cette noble et mâle posture qui lui ressemble si peu.

Un autre écho autotextuel à tonalité agressive se trouve dans *Child Wife*, où avec le même aveuglement unilatéral il épingle méchamment le conformisme bourgeois de Mathilde :

Car vous avez eu peur de l'orage et du cœur  
 Qui grondait et sifflait,  
 Et vous bêtâtes vers votre mère – ô douleur ! –  
 Comme un triste agnelet.

Inutile de rappeler les références biographiques bien connues de la réconciliation passagère, lorsque Mathilde était venue accompagnée de sa mère à Bruxelles, pour tenter d'arracher le mari volage au « Satan adolescent ». Le Verlaine d'avant *Sagesse* semble incapable de toute autocritique, et loin d'admettre que la « petite épouse » avait quelques raisons de se plaindre, il utilise la double emphase vocalique de « bêtâtes » pour mieux ridiculiser l'attitude de la « femme-enfant ». Mais l'image du « triste agnelet » rappelle également ces vers de *Dans la grotte* :

Et la tigresse épouvantable d'Hyrcanie  
 Est une agnelle au prix de vous.

Façon subtile, peut-être, de suggérer au lecteur qui a déjà lu les *Fêtes galantes* que derrière la figure inoffensive et pitoyable de l'agnelle ou de l'agnelet se cache une « tigresse » qui lui déchire le cœur<sup>17</sup>.

17. Jean-Pierre Bobillot voit dans ce vers à la césure enjambante hardie, qui avait retenu l'attention de Rimbaud, une allusion cryptique à la découverte angoissée, par Verlaine, de son homosexualité : la « tigresse épou-vantable » donnerait à lire, par « duplicité », la « tigresse-époux » (« Et la tigresse épou pou pou... Duplicités métrico-prosodiques dans les vers de Verlaine », dans *Verlaine 1896-1996* [actes du colloque de Dijon, 6-8 juin 1996], textes réunis par Martine Bercot, Klincksieck, coll. Actes et colloques, 1998).

Ce jeu comique sur les sonorités emphatiques de « bêlâtes », que l'on trouvait déjà dans l'*Épilogue des Poèmes saturniens*, avec l'image des poètes qui « vont par groupes harmonieux aux bords des lacs » en se « pâmant », n'est qu'un procédé parmi bien d'autres de ce comique phonétique qui traverse les trois recueils, et constitue la dimension discordante et ironique de la fameuse « musicalité » verlainienne. On n'a peut-être pas assez mis en valeur ce goût du jeune Verlaine pour les canards et les couacs, dont la fin de *En patinant* dans les *Fêtes galantes*, offre un exemple amusant :

Les deux mains dans votre manchon,  
Tenez-vous bien sur la banquette  
Et filons ! – et bientôt Fanchon  
Nous fleurira – quoi qu'on caquette !

Cet hémistiche final, que V. Ph. Underwood rapprochait du « Quoi qu'on die » des *Femmes savantes*<sup>18</sup>, participe d'une attitude encore largement ludique dans *Fêtes galantes*, mais qui se chargera d'intentions plus satiriques dans les recueils ultérieurs. Autre procédé de ce comique phonétique et verbal, les sous-entendus sexuels, dont Verlaine use avec un plaisir de potache<sup>19</sup>. La syllabe *-cule*, en particulier, l'inspire beaucoup ; dans le même poème, d'abord intitulé « Les quatre saisons<sup>20</sup> », il évoque l'influence sensuelle des chaleurs estivales :

Nous cédâmes à tout cela,  
Et ce fut un bien ridicule  
Vertigo qui nous affola  
Tant que dura la canicule.

Dans *Fantoches*, la même syllabe se retrouve au premier tercet, avec les silhouettes de « Scaramouche et Pulcinella / Qu'un mauvais dessein rassembla » et qui « Gesticulent, noirs sous la lune ». Dans ces vers, les connotations de *gesticulent*, dont on imagine avec quel mot il pourrait rimer, peuvent donner crédit à l'interprétation que faisait J.-H. Bornecque du « mauvais dessein » qui rassemble ces deux hommes, « Pulcinella », le

18. *Fêtes galantes, La Bonne Chanson, Romances sans paroles*, introduction et notes de V. P. Underwood, Éditions de l'Université de Manchester, nouv. éd. revue et corrigée, 1963, p. 59.

19. Sur cette veine érotique, voir Michel Simonin, « Verdeur de Verlaine », dans *Verlaine 1896-1996, op. cit.*,

20. Jacques Robichez signale, pour le verbe *patiner* du titre final, un sens figuré courant à l'époque classique, et encore attesté dans le *Littré*, celui de « caresser indiscretement » : autre sous-entendu sexuel possible (*Ceuvres poétiques*, éd. cit., p. 561).

Polichinelle de la *Commedia dell'Arte*, étant bien une figure masculine malgré les sonorités plutôt féminines, pour une oreille française, de son nom italien. Allusion discrète aux penchants homosexuels que Verlaine ne reconnaîtra que dans *Sagesse*, et qui se retrouve dans *En bateau*, du même recueil des *Fêtes galantes* ; dans ce texte, c'est une autre syllabe, au sémantisme équivalent, qui porte le sous-entendu groivis :

L'abbé confesse bas Églé,  
Et ce vicomte déréglé  
Des champs donne à son cœur la clé.

Ces allusions sexuelles, traitées ici sur le mode du badinage précieux, sont parfois associés à des jeux phonétiques moins sophistiqués, où l'esprit de potache revient encore, comme dans *Lassitude* des *Poèmes saturniens*, que l'on pourrait presque lire comme un pastiche du *Sed non satiata* des *Fleurs du mal* :

Mais dans ton cher cœur d'or, me dis-tu, mon enfant,  
La fauve passion va sonnante l'olifant !  
Laisse-la trompeter à son aise, la gueuse !

Ici, la voracité sexuelle de la femme, que le locuteur ne peut satisfaire, est tournée en dérision, d'une manière plus agressive et vulgaire que chez Baudelaire, lequel voilait ces considérations très réalistes sous le lustre d'une métaphore des plus raffinées (« Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois ! ») quoique non exempte d'ironie.

Ces jeux complexes d'allitérations cocasses, de parafonies, de dissonances calculées, ont chez Verlaine une portée soit ironique, soit élégiaque, et souvent il n'est pas facile de distinguer ces deux registres l'un de l'autre. L'image de l'orgue de Barbarie, dans *Nocturne parisien*, la pièce la plus ancienne des *Poèmes saturniens*, très marquée par l'influence baudelairienne, offre peut-être une clé de cette ambivalence des jeux phonétiques verlainiens :

– Puis, tout à coup, ainsi qu'un ténor effaré  
Lançant dans l'air bruni son cri désespéré,  
Son cri qui se lamente et se prolonge, et crie,  
Éclate en quelque coin l'orgue de Barbarie  
[...]  
C'est écorché, c'est faux, c'est horrible, c'est dur,  
Et donnerait la fièvre à Rossini, pour sûr,  
Ces rires sont traînés, ces plaintes sont hachées ;

Sur une clef de sol impossible juchées  
Les notes ont un rhume, et les *do* sont des *la*.

Ce « cri qui crie », dans une sorte de tautologie, est au-delà de la parole, et en-deçà de la musique, à la fois risible et pitoyable. Ce passage suffit pour contester l'idée bergsonienne que le rire, ou le sentiment du comique, serait une « anesthésie momentanée du cœur ». Verlaine, à travers l'exemple de cette musique de rue, que tout oppose à l'élégante gaité de Rossini, donne à penser qu'une plainte lyrique dissonante peut à la fois amuser et toucher.

En fait, Verlaine manie l'humour poétique de deux manières : d'une part ludique et satirique, sans le moindre *pathos*, lorsqu'il prend une cible extérieure à lui-même, d'autre part de façon à susciter une sympathie, quand il pratique, comme il sait le faire, un apitoiement sur lui-même mâtiné d'autodérision. Dans le premier cas, les procédés varient selon une gamme très large, qui va des calembours les moins légers aux jeux lexicaux les plus subtils. On peut citer le premier vers de *Monsieur Prudhomme*, exercice de style satirique datant de 1863, dont on peut s'étonner que Verlaine l'ait inclus dans les *Poèmes saturniens* : « Il est maire et père de famille. » Jeu plus subtil, voisin de l'antanaclase, sur le double sens de *mouche*, à la fin de *L'Allée*, où après avoir couvert de ridicule la promeneuse « fardée et peinte comme au temps des bergeries », il laisse entendre qu'elle est moins niaise qu'elle ne le laisse croire :

– D'ailleurs, plus fine que la mouche  
Qui ravive l'éclat un peu niais de l'œil.

Autrement dit : plus « fine mouche », sous ses airs de poupée vivante, que ne le laisserait penser la « mouche » cosmétique qu'elle porte au coin de l'œil, à la mode du dix-huitième.

Autre jeu sur les acceptions diverses d'un même mot, mais en mode encore plus subtil, et non exempt de *pathos*, dans *Initium*, où le locuteur tombe éperdument amoureux, au cours d'un bal, d'une blonde « aux yeux gris et verts » à qui il n'ose adresser la parole :

Et depuis ma Pensée, – immobile – contemple  
Sa Splendeur évoquée, en adoration,  
Et dans son Souvenir, ainsi que dans un temple,  
Mon Amour entre, plein de superstition.

Et je crois que voici venir la Passion.

Passion amoureuse, certes, mais aussi « passion » au sens biblique de tourment, puisque cet amour n'osera sans doute pas se dire, comme celui du fameux sonnet de Félix d'Arvers, dans les années 1830, et ne se donne même pas d'espoir. Le sens douloureux de la Passion christique est du reste rendu crédible par l'isotopie religieuse de la strophe : voici venir le temps de la souffrance consentie par pur amour.

En même temps, le *Je* lyrique pratique une subtile autodérision, en se montrant dans toute sa naïve passivité devant une figure féminine idéalisée. L'immaturation de la passion romantique, vécue sur le mode mystique, est ici raillée avec tendresse, dans une posture illocutoire qui rappelle celle du narrateur de *La Chartreuse de Parme* vis-à-vis de Fabrice. Verlaine transfigure peut-être, dans ce poème, les sentiments que lui inspirait sa cousine Élisabeth, mais plus probablement il porte un regard à la fois tendre et amusé sur la force des premiers émois, ainsi que sur certains poncifs romantiques, comme les scènes de bal, précisément.

Cette énonciation ambiguë, où le sérieux se mêle au pastiche, le premier degré au second, se retrouve dans le deuxième poème qui porte le titre *Nevermore* inspiré peut-être, comme le premier par le souvenir de moments passés auprès d'Élisabeth, laquelle meurt quelques mois après la publication des *Poèmes saturniens*, mais à qui le jeune Verlaine avait déjà dû renoncer. Quoi qu'il en soit, et si l'intrication de l'écriture et de la vie est un fait incontournable chez un auteur comme le nôtre, l'essentiel n'est pas là ; on ne peut que constater, sur un plan purement rhétorique, le *pathos* dont sont empreints ces faux quintils – en fait des quatrains à rimes embrassées où le premier vers est répété à la fin – dont la forme est un hommage manifeste à Baudelaire, qui la pratique à plusieurs reprises dans *Les Fleurs du mal*. À cette « intertextualité formelle » s'ajoutent les références dont le poème est tissé de bout en bout, à commencer par le titre, et qui lui donne une tonalité quelque peu décalée, que l'on ne saurait prendre au premier degré. Le ton emphatique, presque ampoulé, l'effet citationnel des italiques de « *mon vieux complice* », et surtout les accents baudelairiens caricaturaux de la deuxième strophe, feraient pencher ce texte du côté du pastiche, n'était le *pathos* plus sobre du dernier quintil, où l'expérience personnelle douloureuse s'élargit au domaine général de l'expérience humaine, comme dans les grandes élégies romantiques.

Le Bonheur a marché côte à côte avec moi ;  
 Mais la FATALITÉ ne connaît point de trêve :  
 Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve

Et le remords est dans l'amour, telle est la loi  
– Le Bonheur a marché côte à côte avec moi.

Même si la juxtaposition des mots *ver*, *remords* et *amour* peut encore être entendue comme un écho de Baudelaire, l'allure de maxime et le présent gnominique du cœur de la strophe lui confèrent une certaine *gravitas*. Les jeux lexicaux du troisième vers ne sont plus là pour faire sourire, mais pour teinter d'ironie amère la sentence pessimiste : d'une part si phonétiquement c'est le *rêve* qui est inclus dans le *réveil*, c'est dans la réalité l'inverse, le réveil étant ici la perte du bonheur et de l'amour que faisait miroiter le rêve. D'autre part, le *rêve* est « toujours-déjà » vaincu par la réalité du temps et de la mort, ce que suggère habilement la présence symétrique, dans le premier hémistiche, du mot *ver*, qui est son palindrome.

Le second degré ironique, burlesque, satirique est très présent, comme on le voit, dans ces premiers recueils, qui portent encore la « verueur » de la jeunesse. Il peut encore servir, à ce stade de la *persona* poétique de Verlaine, à mettre en valeur, par contraste, le ton pathétique et élégiaque de certaines pièces, que leur tristesse sérieuse inscrit dans la tradition du lyrisme personnel. Mais il ne faudrait pas s'en tenir à ce contraste superficiel entre un premier degré et une pluralité de « seconds » ; il y a du Villon chez Verlaine, avec la capacité de trouver un lieu de parole au-delà du rire et des larmes, où la connivence avec le lecteur, scellée d'une œillade grossière ou d'un clin d'œil subtil, n'est que la politesse d'un « cœur fendu ».



JEAN-LUC STEINMETZ

## Verlaine au cœur

Le cœur ? Qui pourrait douter que Verlaine en fut pourvu plus que tout autre, et qu'il entretint avec ce mot une relation constante, allant du partage amoureux le plus sincère ou le plus conventionnel à la complaisante introspection. C'est en pensant à la formule « ce sans-cœur de Rimbaud » (Rimbaud qui, depuis longtemps, – semble-t-il – savait de quoi il retournait, lorsque l'on invoquait le cœur, organe, par excellence, du sentiment) qu'il m'est venu le projet d'autopsier, pour ainsi dire, le cœur verlainien. Jamais, je le pense, Verlaine n'est revenu sur la signification bien usagée de ce mot ; jamais il n'en a fait l'objet de ses sarcasmes, et il me paraît que c'est bien sur ce point qu'il se distingue de la nouvelle donne poétique de la fin du siècle (ou de sa deuxième moitié) quand on voit successivement Lautréamont, Rimbaud, Corbière, Laforgue, Mallarmé estimer en des termes définitifs et critiques le vieux cœur, si souvent interpellé par les romantiques et malmené par leurs amantes. Verlaine eut besoin de ce cœur, de cet organe amoureux à usage interne, à chérir, à dorloter, à interroger comme une partie de lui où, tour à tour, sa faiblesse et sa force pouvaient trouver refuge.

Du cœur, je m'appliquerai à relever les occurrences dans ses poèmes, sans toutefois passer par la filière, en principe obligatoire, de la chronologie. Pas davantage je ne me fierai à une grille thématique. Au besoin, quelques textes seront observés de plus près, voire commentés.

Une enquête déjà ancienne révèle que « cœur », « œil » et « âme » sont les trois termes les plus employés par Verlaine dans ses premiers recueils jusqu'à *Sagesse*. « Âme » figurant dans cette triade, il semble possible de déterminer, à partir de ce mot et par contraste ou ressemblance, la signification probable que Verlaine attribuait de préférence à « cœur ».

La pièce initiale de ses *Poèmes saturniens* pose les éléments d'une structure intime de l'homme, qu'elle ne rapporte pas, du reste, à la psychologie, mais à la sagesse. On y apprend que chaque âme est liée à l'un des astres – ce qui justifie, pour des raisons plus ou moins acceptables, le titre du recueil ;

on y est informé, en outre, que la Raison lutte avec l'Imagination, cette psychomachie étant plutôt l'apanage de quelques-uns au nombre desquels se range volontiers le poète. Le *Prologue*, d'une ambition toute parnassienne, rappelle le divorce actuel entre l'Action et le Rêve (c'est façon de poursuivre une question posée naguère par Baudelaire et poursuivie par Mallarmé). Verlaine évoquant l'Art d'autrefois, celui des aèdes, montre Ulysse, le *poluphronos*, en artiste capable par sa parole, une parole d'or, de dompter « les esprits et les cœurs et les âmes ». Cette répartition a sa pleine valeur, car elle concerne différentes assises de l'individu, déjà précisées en d'autres termes : *nous*, *thumos*, *épihumia*, par Platon. Ulysse, quand il dompte les esprits, le fait par l'art de la persuasion qui est celui de l'orateur. Mais il touche aussi son auditeur ou son interlocuteur en faisant vibrer en lui les fibres de l'émotion (le cœur) et en s'adressant à sa part immortelle, l'âme, la psyché, plus tard emportée par Hermès psychagogue. Verlaine, qui n'a pas la tête théorique, n'insiste pas sur cette distribution des arts de la parole, dont il ne sonde pas les différents pouvoirs : rhétorique, lyrique, psychagogique.

Dans son *Crépuscule du soir mystique*, qui répond au célèbre sonnet de Baudelaire, il se place, comme souvent dans ses *Poèmes saturniens*, dans l'univers de l'allégorie. Souvenir, Crépuscule, Espérance sont présentés comme des entités sensibles, et le lecteur évolue dans un monde spirituel où règne l'idéal. Une autre triade est évoquée : les sens, l'âme et la raison, ce qui prétend englober la sensibilité et l'intelligence humaine ainsi que son aptitude à goûter les correspondances. Il faut attendre cependant le sombre et suicidaire *Nocturne parisien* pour voir reparaître, dans un tout autre contexte, moderne, cette fois, la trinité de l'esprit, de l'âme et du cœur. Elle n'est pas énoncée d'une traite, mais développée sur huit vers qui permettent de mieux saisir ce que Verlaine entend par ces mots. La situation du promeneur urbain est telle qu'accoudé à la rambarde du Pont de la Cité il entend l'air écorché d'un orgue de Barbarie. Alors chacune des parties qui forment sa personne mentale réagit à sa façon. L'esprit est « transporté dans le pays des rêves ». La pitié monte au cœur et provoque les larmes. L'âme est entraînée par des effets de synesthésie qui lui font concevoir un autre univers et trouver un accord parfait entre cette aigre musique et la couleur du couchant. Le cœur est ressenti comme le lieu ou le réceptacle émotif, par excellence.

Avec plus de subtilité – ainsi le veut le ton général des *Fêtes galantes* – Verlaine a bien montré, par intermédiaire, la distinction qu'il entend faire entre les diverses assises de la personne humaine. Certes il nous conduit dans un monde du marivaudage où l'illusion domine et où les partenaires se plaisent à se leurrer. Aussi le règne des cinq sens prévaut-il, cependant que

le cœur « chôme » et que l'esprit « vague », le sentiment réel étant mis en réserve et l'intelligence révoquée.

Dans les *Romances sans paroles*, on ne voit pas davantage l'esprit apparié au cœur. En revanche, « âme et « cœur » font bon ménage dans la deuxième et la septième ariettes. La deuxième ariette rassemble « âme » et « cœur », sans nécessairement les conjoindre puisque « et », dans ce cas, placé avant chacun de ces mots, n'a pas sa valeur de coordination ordinaire. « Et mon âme et mon cœur en délire / Ne sont plus qu'une espèce d'œil double. » Il faut bien comprendre ici que l'individu est sollicité en deux régions internes de sa personne et que l'une et l'autre en éprouvent un bouleversement qui donne lieu à un singulier pouvoir de voyance. Le cœur, organe du sentiment, l'âme, moins définissable, plus métaphysique, réagissent également à la musique qui provoquent en eux un désordre, un déplacement facilitant la double vue – ce qu'il faut entendre par « œil double ».

La septième ariette rapproche après coup l'âme et le cœur en évoquant une séparation, celle de Verlaine d'avec Mathilde. La puissance du poème tient, néanmoins, au relatif secret dont, pour une fois, Verlaine couvre ses démêlés intimes. Il s'agit, en effet, d'« une femme » ou de « cette femme », et rien, si l'on ignorait cette histoire, ne permettrait d'identifier les protagonistes. Cette ariette, convoquant à la fois l'âme et le cœur, constitue un texte exceptionnel tant par sa simplicité apparente que par la relative équivoque de son expression. Constituée de distiques et comportant une sorte de refrain, elle calque presque formellement la situation d'un couple pouvant se défaire ou se reformer. La dualité organise les strophes, elles-mêmes réparties en diptyques – quatre d'un côté, quatre de l'autre. La relation entre l'homme et la femme est constamment rappelée, mais également ce qu'on pourrait nommer le double Verlaine, non pour dénoncer de sa part une duplicité, mais pour signaler que deux éléments se complètent dans son intimité – ou s'opposent –, l'âme et le cœur. Toutes ces paires (strophiques ou sémantiques), plutôt que de coïncider, rivalisent. On sent que l'harmonie cherchée ne saurait être reconquise, puisque le poème lui-même en inscrit le débat. À cela s'ajoute l'air, la chanson prégnante imposant sa rengaine, ses répétitions dont on ne peut sortir et qui, pour peu, enivrent de leur retour. Les mots perdent leur valeur au profit d'une redite quasi mélancolique et *bluesée*. La tristesse, état cher à Verlaine, autant que le spleen, n'homogénéise pas la personne, elle la défait. Certes la relation qu'il fait de son état est toute intuitive, et surtout prosodique, si bien que cette mise à distance de lui-même, qu'impliquent un je unitaire d'une part et d'autre part une âme et un cœur divisés, se résout finalement dans l'assemblage : « bien que mon cœur, bien que mon âme ».

Le débat de la deuxième partie du texte réverbère sciemment, je le pense, celui du « cuer et du corps » de Villon.

Qu'est-ce que j'oy ? – Ce suis-je ! – Qui ? – Ton cuer,

où les répliques se succèdent sur quatre dizains et un envoi en acrostiche. Que Verlaine ait connu ce texte, je le crois d'autant plus volontiers que Villon s'y présentait déjà comme soumis à l'astre de plomb : « quant Saturne me feist mon fardelet, / ces maux y meist... » Mais si dans l'ariette, âme et cœur posent une question, ni l'un ni l'autre n'apportent de réponse. Tous deux restent dans la consternation. Le cœur, qualifié de « trop sensible », s'étonne de la situation présente et, pour ainsi dire, de l'exil dans lequel il se trouve. Quant à l'âme, résumant l'inconfortable dualité de Verlaine, elle renchérit sur les contradictions qui forment cet homme, à la fois présent et absent, et qui ne semble pas être à l'heure de lui-même. Ce genre de dialogue aurait pu tourner autour d'un « Je est un autre », mais il n'est guère assuré que Verlaine ait eu connaissance de la maxime rimbaldienne qui interroge plutôt l'inconscient de l'individu, la méconnaissance qui le transite à l'endroit de l'esprit plus qu'à celui du cœur – ce que me semble bien démontrer, avec toute l'ironie possible, *Le Cœur du pitre*.

Certes Verlaine n'a pas toujours fait confiance à ce que l'on pourrait appeler l'usage du cœur. En sa période strictement parnassienne, et sans nul doute presque à son corps défendant, c'est-à-dire contre son tempérament profond, il s'en est pris aux thèmes d'une inspiration trop facile, nourrie d'une sentimentalité redondante. *L'Épilogue des Poèmes saturniens* résonne comme une doctrine bien apprise, où l'impassibilité est le mot d'ordre primordial. Touchante et combien navrante profession de foi, où cet impétueux s'aligne sur l'apathie d'un Leconte de Lisle et profère avec véhémence :

Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo ?

La bonne réponse est assurément que la statue est de marbre, comme la première beauté baudelairienne aux yeux de pierre. Mais la seconde, souvenons-nous-en, avait l'allure sanglante de lady Macbeth, et les beautés verlainiennes n'auront cure de se maquiller en impeccables déesses mythologiques. Ainsi la révocation du cœur proclamée dans cette pièce finale correspond-elle à un exercice d'allégeance obligé que pouvaient apprécier les affidés du passage Choiseul.

Libre à nos Inspirés, cœurs qu'une ceillade enflamme,  
D'abandonner leur être aux vents comme au bonheur ;  
Pauvre gens ; l'Art n'est pas d'éparpiller son âme ?

De telles imprécations sont de bon aloi, on veut le croire. Reste que Verlaine ne pourra s'y tenir. Tout en prenant soin – tout le prouve – de bannir cette inspiration divine et les images forcées des *Égéries*, il ne récusera pas les œillades assassines. Sinon son inspiration, du moins son écriture trouvera ses motifs les plus constants dans sa vie, qu'il montrera tour à tour avec réalisme et avec ironie. La suite de son œuvre le présente amoureux, enthousiaste, dépité, sentimental, peu doué pour cacher ses méprises et ses regrets, aussi névrotiquement attaché qu'un Musset à dire les embarras de ses amours, des plus belles aux plus vulgaires. Il n'a pas oublié pour autant la pensée de Baudelaire prônant la faculté maîtresse de l'imagination et conseillant non moins l'exercice de la volonté. Mais il serait excessif de le croire soumis à une lucidité exemplaire ; et, contrairement à l'opinion de Valéry, je ne l'exempte pas avec empressement d'une certaine ingénuité. Certes, la prosodie est là, presque virtuose par son savoir-faire. Le moindre mot posé ne l'est que pour rebondir en échos, en ombres, en reflets. Je distingue cependant une contrainte de commande dans les vers cités plus haut, bien qu'ils mettent en garde contre tout relâchement et, finalement, contre toute liberté. Non sans paradoxe, je vois Verlaine capable d'abandons, apte à exprimer une parole du cœur qui n'a plus rien alors de sentimental, mais combine avec équilibre le sensitif et l'affectif. Je le sais aussi ouvert à certains délires, à quelques ivresses, aux fantasmes multipliés, comme au pluriel de sa personne – ce qui ne m'empêche pas de reconnaître pour un temps la sincérité de ses formules provisoires : ne pas abandonner son être au vent, ne pas éparpiller son âme, ne pas devenir saule pleureur, ni cœur livré à tout venant.

La particularité des *Fêtes galantes*, qui prend l'allure d'exception dans l'œuvre de Verlaine, implique, comme l'annonce son titre, l'usage d'un langage de séduction et, comme telle, dote les signes d'un coefficient d'artifice supplémentaire. Verlaine joue avec une convention, comme d'autres se plurent à composer des pantomimes. La transposition dans un XVIII<sup>e</sup> siècle apprêté d'un monde contemporain tout aussi riche en hypocrisie lui permet de montrer les jeux de l'amour et du hasard, sans lui-même y perdre des plumes. À ce compte, ce n'est jamais son cœur qu'il exprime, mais celui des autres. Encore ces autres sont-ils les personnages obligés d'une comédie italienne sautillante, que l'on devine proche de l'universelle comédie. Neuf poèmes font intervenir le mot « cœur », dont le sens varie selon les conditions de l'interlocution, puisque, la plupart du temps, un rapport de paroles conditionne le poème et suppose un destinataire, direct : c'est le colloque, l'entretien tendre, ou indirect : c'est la lettre, le billet, le « poulet », disait-on en ce temps. Une seule fois, la description l'emporte, lors d'une pantomime

présumée où sont présentés en actes la plupart des rôles traditionnels de la Commedia dell'arte : Pierrot, le vieillard Cassandre, ce faquin d'Arlequin et Colombine (à laquelle bientôt un poème, signé « A. R. » dans l'*Album zutique*, prêtera une occupation moins honnête !) La voici rêveuse, surprise « de sentir un cœur dans la brise / Et d'entendre en son cœur des voix. » Comme si souvent, la ligne mélodique empêche que l'on s'arrête au texte, et le lecteur passe sur les bizarreries qu'il recèle. Car que valent et le cœur de la brise et les voix en son cœur ? Il y a là pour la soubrette de théâtre comme un éveil à la poésie qui doublement se manifeste, par l'appréhension d'une vie presque humaine au sein de la nature : la brise a véritablement un cœur, témoigne par son mouvement d'une sensibilité, et par la révélation en elle de ce que Hugo avait déjà appelé « les voix intérieures ». Conscient de la *différence* en travail dans le même mot, Verlaine n'a pas hésité à l'employer deux fois, puisque aussi bien dans le monde extérieur et dans le sien il représente un signifiant majeur capable, à la limite, de tous les sens.

Trois adresses, dont deux à Clymène, font intervenir le ton de la familiarité amoureuse. En virtuose, le Verlaine de *Dans la grotte* manie le langage de la préciosité. En peu de vers il dissémine les références les plus obsolètes. Un tel phébus interdit toute sincérité ; c'est par là souligner la dominante du piège et du leurre. À ce compte, le cœur n'est plus qu'un objet (comme on en voit trivialement gravés sur l'écorce des arbres). « Amour perça-t-il pas de flèches aiguës / Mon cœur [...] » Comment croire, en pareil cas, à une blessure aussi savamment apprêtée par un *putto* joufflu ? Une deuxième fois Clymène (qu'avait évoquée aussi Musset) oriente la quête amoureuse. Sur cinq quatrains se développe une seule phrase, dont il faut suivre les méandres qui épousent l'éloge en détail du corps féminin, sa dislocation par la parole, pour atteindre enfin, à travers incises et retardements, un « amen » bien peu catholique. Reconstituée selon la logique grammaticale, la circonstancielle finale donne : « puisque tout ton être [...] a induit mon cœur subtil en ses correspondances ». La signification ne va pas de soi. Car le verbe « induire », assez rare, n'a pas le sens que l'on attend d'abord. Songeons vite, cependant, aux recommandations du *Pater noster* : « *ne nos inducas in tentationem* » : « ne nous induis pas dans la tentation ». L'amant de Clymène, en revanche, accepte pleinement que la chanteuse qui l'a séduit, conduise son cœur dans ses correspondances, c'est-à-dire dans l'ensemble des analogies qui expriment spirituellement sa personne, où sons, parfums, couleurs se répondent. Le « cœur subtil », en ce cas, n'est pas simplement l'organe amoureux. Riche d'une sensibilité frémissante il perçoit une harmonie universelle. Il est le « docteur subtil » d'un amour quasi platonicien.

Une troisième adresse, de caractère courtois : « Madame », concède au genre de l'épître en vers, dont existaient moins d'exemples depuis l'Antiquité et les *Héroïdes* d'Ovide. Le langage y est moins contourné que dans le poème *Dans la grotte*. L'épistolier use tour à tour de la distance respectueuse et de la familiarité, surtout, pour cette dernière, lorsqu'il évoque les animaux de la belle et sa suivante. La sincérité, le « cœur plein d'amertume », cède bientôt place aux propos conventionnels, à l'amplification de pure forme quand sont remémorées les « flammes les plus célèbres » (comprendre les amours les plus illustres) et les grands cœurs qu'elles incendièrent. Ces « grands cœurs » désignent les personnages valeureux de l'Histoire (on trouve ce sens dans les *Poèmes saturniens* : le *Prologue* et *Çavitrî*).

La plupart du temps, les propos des *Fêtes galantes* rapprochent avec complicité les deux postulants à une rencontre brève. *En patinant* transcrit le monde de dupes où se complaisent ces beaux masques qui en appellent trop ostensiblement à l'authenticité des sentiments. Or les cinq sens et leurs titillations font la loi ; le cœur « chôme », l'âme demeure indifférente. Le « nous » se justifie d'un groupe aléatoire où la coquetterie règne en petite-maîtresse. « Cœurs tendres », en ce cas, et non pas « grands cœurs ». « Affranchis du serment », précise Verlaine, comme si tout un chacun pouvait se donner licence de voler loin de l'autre pour de multiples expériences de libertin et de roué. Sur le demi-ton et le demi-timbre, une idylle s'amorce sous le couvert des arbres. La première personne du pluriel semble vouloir raffermir le lien distendu, ose l'impératif : « Fondons nos âmes, nos cœurs » – ce qui convient pour un discours amoureux de bonne venue feignant d'oublier les corps, dont cependant on ne souhaite rien tant que la possession, à moins qu'un dégoût ne devance toute union physique, tant le flirt, l'affleurement, l'allusion sont préférés, comme les paroles s'enrubannent de toutes les figures de style pour faire de l'amour le sujet par excellence de la rhétorique. *Les Coquillages* se risque jusqu'à l'érotisme, sur la gamme de la devinette ou de la charade. Dire, alors, n'est pas nommer. Plutôt tresser une élégante périphrase déroband la crudité du réel et des chairs. Ainsi pour suggérer les lèvres référera-t-on par métonymie à la « pourpre », une pourpre empruntant un circuit qui va de l'âme au cœur selon la liaison que Verlaine établit habituellement entre ces deux mots :

L'un a la pourpre de nos âmes  
 Dérobée au sang de nos cœurs  
 Quand je brûle et quand tu t'enflames.

L'image est à ce point tressée que le rouge du sang et celui du feu de l'amour parviennent à coïncider, amenant par excès de précisions superposées une impression presque voluptueuse. Le sang du cœur physique colore les sentiments, comme l'émotion empourpre les joues.

Satisfaits d'un « nous » momentané dont la pérennité serait sans doute embarrassante, les galants de Verlaine et ses ingénues jouent avec leurs cœurs sans vraiment deviner le danger qui les guette et dont on devine qu'il peut conduire jusqu'à la mort (comme dans *Les Caprices de Marianne*). En guise de conclusion, Verlaine achève son livre par un *Colloque sentimental* qui résume bien les intermittences du cœur. L'amour passé donne lieu à une remémoration spectrale, évidée, au fur et à mesure, de toute substance. « Non. » « C'est possible. » « L'espoir a fui. » Vision pessimiste d'une relation humaine où les paroles rejoignent les « words, words, words » de Shakespeare. Le cœur, quand on en parle ainsi, est l'organe qui battait pour quelqu'un et dont le mouvement semble s'être arrêté, puisque tout se réduit à un langage de communication inutile, loin du corps et de l'accord.

Pourtant ce cœur joué et déjoué comme la pièce maîtresse sur l'échiquier de l'amour plus ou moins vrai, Verlaine ne se fera pas un devoir de le remettre comme un accessoire passé de mode, lorsqu'il parlera de son amour. La confession, l'aveu, le penchant autobiographique insistent d'autant, sans craindre de recouper une tradition, celle de Lamartine ou de Musset. En poète de l'amour, l'un des plus admirables avant Apollinaire, Éluard et Aragon, il nous dit son cœur d'amant, inquiet ou joyeux selon les heures. Il est remarquable, en effet, que dans le mince livre de vingt et un poèmes des *Romances sans paroles*, le mot « cœur », la plupart du temps, est précédé d'un possessif. Verlaine, dans l'attente, ne sait vraiment parler que du sien qu'il ausculte, pour ainsi dire, avec cette complaisance que nous lui connaissons. « Mon cœur craintif, mon faible cœur. » Une seule fois, il s'éloigne de cette préoccupation égocentrique pour parler de l'« union des cœurs » qui semble lui suffire, sans que la complète « le mariage des âmes » (l'expression, en ce cas précis, renvoie à la cérémonie catholique).

Les *Romances sans paroles* s'écrivent après la séparation. Tout fut, très vite, consommé. Vient le fameux exil (Verlaine aime ce mot), tandis que Rimbaud l'accompagne. Une histoire de cœur ? Oui. Le rapport rentre Paul et Mathilde s'expose au grand jour, mais pour si peu de lecteurs avertis, et selon une plus ou moins grande proximité, une accommodation qui varie de poème à poème. « Mauvaise chanson », pensait-il. L'équivoque y domine, témoin l'un des plus beaux poèmes du recueil, cette troisième ariette que surmonte une épigraphe de Rimbaud. Ailleurs s'entend l'auto-accusation avec beaucoup

de perplexité, quand deux à deux s'égrènent les vers de la septième ariette : « O triste, triste était mon âme. » Verlaine n'est-il pas celui qui peut dire mon cœur sans que l'on suspecte cette tristesse et son amertume ? Cela, du moins, on le lui pardonne. Au *Colloque sentimental* des *Fêtes galantes* s'opposent, comme fatalement dictés par l'existence, les sept poèmes de *Birds in the night* où, avec délicatesse et sans la plus petite afféterie, se retrouve le « vous » de *La Bonne Chanson*. Le propos mêle présent et passé. Il est bien question d'un « je t'aime » ; mais étrangement on y fait l'économie du cœur, rarement appelé pour l'unisson, puisque le lien s'est défait.

*Aquarelles*, cependant, montrent quelques occurrences du mot, la plus simple, dans *Streets*, I : « Elle est morte à mon cœur », et la plus suggérée, dans *Child Wife*, quand la femme enfant semble avoir peur de « l'orage et du cœur / Qui grondait et sifflait ». Rien d'évident au vu de termes aussi simples. Car qu'est-ce qu'un cœur qui gronde et qui siffle, comme une espèce d'animal redoutable ? Et qui le porte, ce cœur, sinon Verlaine, pris dans l'inextricable amour qui le lie à Rimbaud ?

L'une des images les plus accomplies du lyrisme verlainien s'entend bien dans *Green*, offrande profuse, comme on en lit dans l'*Anthologie grecque*, don votif. Il faut remonter loin sans doute pour mieux la comprendre, jusqu'à la présentation des prémisses faite par Abel et Caïn, où palpait aussi sur l'autel le premier-né du troupeau. « Et puis voici ce cœur » dépasse de beaucoup les élans de l'amour physique. Présent total, soit, de sa personne. Mais Verlaine introduit au sein de ce tableau, sur fond d'idylle possible, une note dramatique qu'oublie trop souvent ceux qui commentent ce poème en toute plénitude. « Ne le déchirez pas ». Car pour penser que le cœur peut être ainsi déchiré, il faut bien croire à quelque femme prête à dévorer sa proie. « *Quaerens quem devoret* », disait Baudelaire, qui écrivait aussi : « Ne cherchez plus mon cœur, les bêtes l'ont mangé. » En cet endroit la délicatesse s'efface, le plus noir de Mathilde remonte. La « petite fée », préservée ensuite par des hypocoristiques, est exhibée pour ce qu'elle est, un joli monstre cardiophage.

Je ne voudrais pas achever ce tour d'horizon du cœur verlainien sans m'attarder sur deux poèmes.

Le deuxième *Nevermore* des *Poèmes saturniens* comporte cette adresse au cœur qui caractérise si manifestement Verlaine, pris dans une forme de dédoublement ou de disranciación où il s'interroge. C'est le ton inévitable de la confession que sous-entend une culpabilité secrète, et celui de

l'introspection, suffisamment complaisante toutefois, pour que la vérité qui pourrait en jaillir soit éludée, recouverte par l'instance rhétorique. *Romances sans paroles* contient – nous l'avons vu – un débat du cœur et de l'âme. Très tôt, le cœur verlainien n'est plus simplement l'organe d'un sentiment apte à s'épanouir dans l'amour. Il est un lieu de la psyché intime, sans pour autant se substituer à une forme d'inconscient. Il est une région d'émergence de ce que, plus tard, on désignera comme « le sujet » et participe à la géométrie du for intérieur, bien qu'il ne corresponde pas fondamentalement à une instance critique ou morale. L'extraordinaire adresse au cœur de *Nevermore*, placée sous le signe de Poe (comme la deuxième pièce de *Melancholia*) voit en lui une partie de la personne mentale organisatrice de la scène intérieure. Car c'est sur cette « autre scène », qui n'a rien pourtant de l'*Anderer Schauplatz* de Freud, que Verlaine nous mène, comme dans un théâtre qui serait le sien : arcs triomphaux, qui sont de toc, en fait, comme les autels d'or faux et le fatal ou plutôt infernal précipice. Dans la circonstance, très inattendue, le cœur, machiniste de l'intime, est appelé à transformer du tout au tout ce décor intérieur, puisqu'un bonheur l'illumine *a giorno*.

La seconde strophe, assurément, est de moins bonne venue. Verlaine exploite le filon du spectacle et de ce cœur protagoniste. Il lui impose des métamorphoses si diverses qu'elles semblent de pur caprice. « Chantre », « orgue enroué », « vieillard prématuré », « mur jauni ». Le cœur serait-il tout cela ? Dans la ruée des équivalences domine toutefois le sème du rajeunissement possible, avec moins d'éclat que dans le *Faust*, on l'admettra.

Les italiques, qui penchent le texte en deux passages et pour la même expression : « mon vieux complice », mériteraient qu'on s'y attarde. L'exégèse ne s'y est pas attachée, bien qu'il paraisse évident qu'en cet endroit Verlaine fasse une citation. Reste à la localiser, ce que je ne me suis pas déterminé à faire, quoique le titre même du poème laisse supposer qu'il s'agit soit de Poe, soit de Baudelaire.

L'autre poème que je retiendrai est l'exemplaire troisième ariette dont la musicalité finit par submerger le sens, comme les paroles d'une chanson dont on retient surtout l'air. Inflation sentimentale, aurait dit plus tard Laforgue, le cœur y est présent, en tant que récurrence phonique et mot naïf et magicien, le responsable par excellence de la poésie (voir Musset) avec ce supplément mal définissable qui fait que ce poème triste de Verlaine fut et demeure *moderne*, par la rarefaction du vocabulaire, la simplicité jointe au prosaïsme, l'allure populaire, alors même qu'un grand savoir-faire préside au vers. Rimbaud serait-il responsable d'une telle simplification, le Rimbaud des *Derniers Vers* d'avril-mai 1872 ? Verlaine, un instant, voudrait nous le faire croire en

donnant de son ami une phrase apparemment banale : « Il pleut doucement sur la ville », où seul l'adverbe colore une formule surfacée. Parole saisie au vol ? Mots extraits d'un poème ignoré ? « The rainy day », une première épigraphe empruntée à Longfellow, mettait en valeur déjà une expression du tout venant. Le peu de moyens mis en jeu par Verlaine concourt à une perfection où sens et sons coïncident dans l'évidence du naturel, (tentons ce mot), le naturel de la langue française à l'écoute d'elle-même et en état de résonance optimal. Par une grâce donnée, Verlaine prolonge une simple phrase du quotidien ; il en détache l'impersonnel. Par cet impersonnel, il triomphe de l'épanchement du moi. Son fameux cœur, dont il réaffirme la possession, devient le lieu d'un phénomène. La cause, cette fois, dépasse tout motif amoureux et, par conséquent, tout état d'âme. Nous sommes dans le « sans raison », le « sans amour et sans haine ». Presque à son insu Verlaine énonce une autre façon d'être, comme il y avait eu la mélancolie, comme il y aura la névrose. À chaque fois la structure psychologique de l'homme est révisée ; d'autres sensations se révèlent, comme une autre manière d'affronter la réalité. Toutes les phrases sont affectives, marquées de ponctuations fortes qui accentuent l'expression, par exclamation, interrogation, entre un constat où filtre l'étrangeté et l'explication demandée. Si le cœur de première personne forme le lieu de l'expérience existentielle, il se plaît également à se mettre à distance, devient « un cœur », non déterminé, ou « ce cœur », surdéterminé. La pluie impose son action climatique, met à l'épreuve. D'entrée de jeu elle se dédouble par paronomase. Outrant toute métaphore trop explicite, Verlaine entre « pleut » et « pleure » anime la coïncidence phonique par stricte superposition de l'affectif ou du moral (qui vient en premier) et du physique. On conçoit alors que la phrase attribuée à Rimbaud prend tout son sens poétique de l'adverbe qu'elle contient. Le bruit doux assure la transition entre la notation objective et la perception surdéterminée, si bien que les phrases sont pénétrées elles aussi par l'inflation lyrique (le bruit devient chant), ou l'étonnement décontenancé : « Quoi ! nulle trahison ? » Il est permis de dire que Verlaine constate qu'il a un cœur non par une plénitude qui le comblerait, mais par le manque, ce souci d'exil en lui-même, ailleurs exprimé. « En étrange pays qu'en mon pays lui-même », dira Aragon pour une tout autre raison. Le sentiment d'être tient à une dérélition qu'il serait prématuré de taxer d'absurdité. Mais nous sentons bien qu'il y va là de cette « mélancholia », premier titre de *La Nausée* de Sartre, où pareillement une musique *bluesée* assure très fugacement de ce que l'on est :

Some of these days  
You'll miss me, honey.

Comme les bons chevaux de bois, les sonorités tournent sur elles-mêmes, les homophones font vibrer le réseau des différences interstitielles. Le bruit devient chant et le cœur s'écœure. La pire peine est de ne pas savoir la cause de la peine. Le vocabulaire ne veut pas rien dire. Mais sa substance s'évide dans la répétition, la question existentielle se relance à tout bout de vers, rime avec elle-même, ne trouvant de solution que dans un assentiment formel de pure apparence. C'est la manière Verlaine, en ce temps. Faire avec presque rien pour dire que le rien existe ou menace, dépourvu de raison, dépourvu de cause affective. L'être contient un grand vide, immédiatement poreux, pénétré par l'extérieur, en continuité avec l'air du temps, sans être submergé de torrents de mélancolie. Car avec Verlaine l'émotion se fait humble – ce qui le distingue tant des romantiques, inflationnistes en ce domaine. Le mode mineur triomphe. Peine, chagrin. Ce qui peut s'effacer, mais ce qui point le cœur.

Si Verlaine se montre comme ayant tant de difficultés à comprendre sa raison d'être et sa conduite, il ne manque cependant pas, dans un autre poème de ses débuts, de dire qui serait habilité à trouver la solution de son être. Une femme, évanescence, infiniment variable par rapport à une image première qu'il garde par devers lui. On connaît ce *Rêve familial* dont chacun de nous semble avoir eu l'expérience, comme du décalage temporel entre deux pavés éprouvé par le narrateur du *Temps retrouvé*. Il existait donc quelqu'un pour qui son cœur cesse d'être un problème, devient « transparent », ne comporte pas la moindre zone d'ombre. Or le poème, au moment même où il évoque cette extra-lucide figure pour laquelle il n'a plus de secret, s'emploie à jeter sur elle le nuage d'un doute. Serait-elle encore de ce monde ? N'a-t-elle pas, remontée de l'au-delà, « l'inflexion de voix chères qui se sont tuées » ? Plusieurs ont vu dans cette femme déjà disparue la cousine de Verlaine, Élixa Moncomble, pour laquelle il éprouva un précoce amour. Il faut encore plus croire que l'image de *Mon rêve familial* n'a de raison d'être que dans ce qui la préserve dans la mort. Il importe tout à la fois qu'elle détienne la clef du secret et qu'elle ne l'offre pas. Verlaine est attaché à cette utopie, comme il l'est sans doute à sa mère, en dépit de tout, et comme il veut que son être inexplicable ait une cause qu'il se plaît à situer dans l'univers féminin, en toute infantilisation choisie, en toute irresponsabilité programmée.

Les précédentes réflexions manifestent avec suffisamment de preuves à l'appui la réalité du cœur verlainien. En quoi – on ne le répétera jamais assez – il diffère d'un Rimbaud ou d'un Lautréamont, honnissant tous deux une forme de poésie sentimentale que représentait à leurs yeux Musset, ce

« Gandin - Sans-Chemise intellectuelle » (d'après Ducasse). Pour Verlaine, il en va autrement – et c'est en quoi il se distingue aussi d'un Baudelaire et de plusieurs Parnassiens. Car évoquant le Romantisme, il cite, bien entendu, Lamartine, Musset, Hugo, Vigny. Et si nous le voyons dans l'*Épilogue* de ses *Poèmes saturniens* se réclamer d'une impassible Vénus, si, par ailleurs, il critique Hugo pour son socialisme sans frein et remarque : « nul plus mauvais chanfre de l'amour », il traite Musset avec plus de sympathie et se reconnaît avec celui-là une dramatique connivence dans l'ivresse et dans la déchéance. Il est bon de rappeler ici une prose intitulée « Nuit blanche », recueillie par la suite dans *Les Mémoires d'un veuf*, et publiée pour la première fois dans *Lutèce* (10-17 août 1883). Verlaine imagine, se rencontrant la nuit, place de Grève, deux ombres titubantes. Après une altercation, ces noctambules en viennent à fraterniser. Or il s'agit de François Villon et d'Alfred de Musset revenus, pour un temps, du passé et constatant avec un rien d'amertume qu'aucune statue ne rappelle leur mémoire sur la façade du nouvel Hôtel de Ville. L'un et l'autre après quelques bavardages, finissent au poste, comme il se doit ! Cette rencontre donne à voir sur Verlaine lui-même ; car l'on constate la part égale qu'il réserve à ces passants marginaux (ou voulus tels) qui l'un et l'autre sont des *poètes du cœur* – l'un pour le débat déjà cité, l'autre pour ses *Nuits* où le cœur est invoqué comme cause du génie. Verlaine a conçu cette scène en toute liberté, et la présence de Musset n'y a rien d'une provocation.

Composé dans ces mêmes années, je crois qu'il est pareillement nécessaire de remettre en mémoire l'espèce de portrait que Verlaine a proposé de lui-même. Rappelant le « povre petit écollier / Qui fut nommé François Villon », il a créé son double par anagramme, le « Pauvre Lelian ». Dès les premières lignes de ce texte de ses *Poètes maudits*, il évoque sa « mollesse, irrémédiable ? de cœur » et, se reportant au recueil *Amour* cite « [...] mon cœur si faible est fou » et « Je ne puis plus compter les chutes de mon cœur ». Mais le plus remarquable est le moment où, donnant pour la première fois deux poèmes retrouvés de Rimbaud, il fait de ceux-là une application à lui-même, comme si dans l'autre – cet *autre*, par excellence – il se retrouvait ou souhaitait par un tel truchement former une sorte de santon renvoyant à lui-même. Ainsi Rimbaud aurait écrit prémonitoirement son *Cœur volé* et *Tête de faune*, modèles à l'avance d'un Verlaine en deux parties, la première répondant au cœur veule et souffrant qui fut le sien, la seconde caricaturant presque la trogne du vergogneau aux allures de Silène. Mais *Le Cœur volé* – quel qu'en ait été le motif originel – a été détourné de son sens par le « Pauvre Lelian », qui se l'est attribué avec avidité, comme s'il prenait plaisir à endurer quolibets

et moqueries et, définitivement, quelque treize ans plus tard, s'estimait à tout jamais marqué par un épisode honteux où rétrospectivement s'entendait son aventure avec Rimbaud (alors que Rimbaud dans *Le Cœur volé* retrace et déjoue un moment de la Commune).

« Mon pauvre cœur », redit Verlaine – ce qui convient au « Pauvre Lelian » qu'il était. Loin de s'être dépouillé de vignettes sentimentales, il s'en est fait le bonimenteur ou mieux, le rhapsode, en des termes exquis ou douloureux, et tels que nous continuons à les murmurer comme allant de soi, pour le bonheur ou l'inquiétude qu'ils nous transmettent. Tout cela est, on ne peut mieux, « littérature », le reste ne valant que comme commentaires plus ou moins abusifs de vers et de rimes. À l'un de ses livres, la comtesse Anna de Noailles a donné pour titre *Le Cœur innombrable*. Le contraire, penserons-nous, de celui de Verlaine, toujours nombrable et rythmique, et, pour battre à jamais, ne s'inoculant qu'une petite dose d'infini où chacun trouve sa part.

## Bibliographie

### *Éditions*

*Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

*Fêtes galantes. Romances sans paroles*, précédé de *Poèmes saturniens*, préface et notes de Jacques Borel, Poésie-Gallimard, 1973.

*Œuvres poétiques complètes*, édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Laffont, coll. Bouquins, 1992.

*Œuvres poétiques*, textes établis avec chronologie, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie par Jacques Robichez, Classiques Garnier, 1969 ; éd. revue, 1995.

*Poèmes saturniens*, introduction et notes de Martine Bercot, Le Livre de poche classique, 1996.

*Fêtes galantes*, précédé de *Les Amies* et suivi de *La Bonne Chanson*, édition critique établie, annotée et présentée par Olivier Bivort, Le Livre de poche classique, 2000.

*Fêtes galantes*, Messein, coll. Les Manuscrits des maîtres, 1920 ; *reprint* : Bibliothèque de l'image, 1997.

*Romances sans paroles*, suivi de *Cellulairement*, édition critique établie, annotée et présentée par Olivier Bivort, Le Livre de poche classique, 2002.

*Romances sans paroles*, ed. by David Hillery, London, University of London - The Athlone Press, coll. Athlone French Poets, 1976.

*Romances sans paroles*, édition critique avec introduction et notes par Steve Murphy, avec la collaboration de Jean Bonna et Jean-Jacques Lefrère, Champion, 2003.

### *Correspondance*

*Correspondance générale de Verlaine*, t. I : 1857-1885, édition établie et annotée par Michael Pakenham, Fayard, 2005.

*Concordances*

- Poèmes saturniens, Fêtes galantes, La Bonne Chanson, Romances sans paroles, Sagesse. Concordances, index et relevés statistiques*, Larousse, coll. Documents pour l'étude de la langue littéraire, 1973.
- EIGELDINGER, Frédéric, GODET, Dominique et WEHRLI, Éric, *Table de concordance rythmique et syntaxique des Poésies de Paul Verlaine, Poèmes saturniens, Fêtes galantes, La Bonne Chanson, Romances sans paroles*, Genève, Slatkine, 1985.

*Études littéraires*

- BERNADET, Arnaud, *Arnaud Bernadet commente « Fêtes galantes », « Romances sans paroles » précédé de « Poèmes saturniens » de Paul Verlaine*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2007.
- BORNECQUE, Jacques-Henry, *Les « Poèmes saturniens » de Paul Verlaine*, Nizet, 1952 ; rééd. augmentée, 1967.
- *Lumières sur les « Fêtes galantes » de Paul Verlaine*, Nizet, 1959 ; rééd. augmentée, 1969.
- BRUNEAU, Charles, *Verlaine*, CDU, coll. Les Cours de Sorbonne, 1950.
- CUÉNOT, Claude, *Le Style de Paul Verlaine*, CDU, 1963, 2 t.
- MURPHY, Steve, *Marges du premier Verlaine*, Champion, coll. Romantisme et modernités, 2003.
- NADAL, Octave, *Paul Verlaine*, Mercure de France, 1961.
- NOULET, Émilie, *Le Ton poétique*, Corti, 1972. [« Paul Verlaine », p. 9-57.]
- RICHER, Jean, *Paul Verlaine*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1953 ; nouvelle éd., 1975.
- ZAYED, Georges, *La Formation littéraire de Verlaine*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1962 ; rééd. Nizet, 1970.
- ZIMMERMANN, Éléonore M., *Magies de Verlaine*, Corti, 1967 ; Genève, Reprint Slackine, 1981.

*Métrique et versification*

- CORNULIER, Benoît de, *Théorie du vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Éditions du Seuil, « Poétique », 1982.
- GOUVARD, Jean-Michel, *Critique du vers*, Champion, 2000.
- SCOTT, Clive, *The Riches of Rhyme. Studies in French Verse*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

*Recueils collectifs*

*Europe*, n° 545-546, septembre-octobre 1974.

*La Petite Musique de Verlaine* : « *Romances sans paroles* », « *Sagesse* », SEDES-CDU, 1982.

*Cahiers de l'Association internationale des études françaises* [actes du colloque du 25 juillet 1990], n° 43, mai 1991.

*L'École des lettres (second cycle)*, n° 14, juillet 1996.

*Dix-neuf/ vingt*, n° 4, octobre 1997.

*Spiritualité verlainienne* [actes du colloque de Metz, 14-16 novembre 1996], Klincksieck, coll. Actes et colloques, 1997.

*Verlaine 1896-1996* [actes du colloque de Dijon, 6-8 juin 1996], Klincksieck, coll. Actes et colloques, 1998.

*Verlaine à la loupe* [actes du colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996], Champion, 2000.

*Verlaine* [actes du colloque de la Sorbonne, 5-6 avril 1996], PUPS, coll. Colloques de la Sorbonne, 1999.

*Europe*, n° 936, avril 2007.

*Revue des sciences humaines*, n° 285, 1<sup>er</sup> trimestre 2007.

*Revue Verlaine*, n° 1, 1993 -10, 2006.



## Table des matières

Avant-propos d'André Guyaux.....	7
JEAN-CHRISTOPHE CAVALLIN	
Dialogisme métrique dans les <i>Poèmes saturniens</i> .....	9
NICOLAS WANLIN	
Les références artistiques dans <i>Poèmes saturniens</i> et <i>Fêtes galantes</i> .....	25
OLIVIER BIVORT	
Le « goût Watteau » des <i>Fêtes galantes</i> .....	41
BENOÎT DE CORNULIER	
Aspects de la versification dans les <i>Fêtes galantes</i> .....	55
BRIGITTE BUFFARD-MORET	
« De vieilles formes forger un métal vierge et neuf » : la chanson dans <i>Fêtes galantes</i> et <i>Romances sans paroles</i> .....	69
ARNAUD BERNADET	
Une machine à fabriquer le peuple : <i>Bruxelles. Chevaux de bois</i> .....	81
YVES REBOUL	
L'enjeu de <i>Beams</i> .....	99
OLIVIER GALLET	
La rime entre actualisation et virtualisation.....	123
DOMINIQUE BILLY	
La rime dans les premiers recueils de Verlaine .....	137

JOËLLE GARDES-TAMINE

La répétition dans *Poèmes saturniens*, *Fêtes galantes*  
et *Romances sans paroles* : de l'obsession à la perte ..... 167

MICHEL VIEGNES

Ironie et dérision dans *Poèmes saturniens*,  
*Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* ..... 179

JEAN-LUC STEINMETZ

Verlaine au cœur ..... 193

Bibliographie ..... 207

Table des matières ..... 211









IMPRIMERIE  
LUSSAUD  
OFFSET & NUMÉRIQUE

L'impression et le façonnage de cet ouvrage  
ont été réalisés à l'Imprimerie LUSSAUD  
85200 FONTENAY-LE-COMTE



Dépôt légal 4<sup>e</sup> trimestre 2007  
n° 4670

N° d'impression : 205696