



www.comptoirliteraire.com

André Durand présente

Paul VERLAINE

(France)

(1844-1916)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout '*Clair de lune*', '*Il pleure dans mon cœur*', '*Art poétique*').**

Bonne lecture !

Il est né à Metz, le 30 mars 1844, du capitaine Nicolas-Auguste Verlaine et d'Élisa Dehée. Enfant, il ne souffrit pas des fréquents changements de garnison de son père, car il était aimé, choyé par sa mère comme par sa cousine, Élisabeth Moncombe, qui, plus vieille de huit ans, était comme sa sœur adoptive. En 1851, les Verlaines s'installèrent à Paris, toujours avec Élisabeth. À neuf ans, le petit Paul fut interne à l'institution Landry, rue Chapsal. À partir de 1855, il suivit les cours du lycée Bonaparte (depuis Condorcet). C'était un élève studieux qui donnait entière satisfaction à ses maîtres, et comblait ses parents. Puis vint la classe de quatrième où, perdant la candeur de son enfance, il fut envahi par le doute, le questionnement sur l'utilité d'être. À quatorze ans, grandi trop vite, il devint un adolescent inquiet qui affectait le genre canaille, et écrivait de sombres poèmes sur la mort, se sachant poète depuis sa découverte des *"Fleurs du mal"*, étant partagé entre les deux postulats simultanés dont parle Baudelaire, l'un vers Dieu, l'autre vers Satan.

Élisa, son premier amour, repoussa ses avances, affectueusement mais fermement. Elle fit même un mariage de convenance, et quitta la famille Verlaine pour vivre avec son mari à Lécuse dans le nord de la France. Ce chagrin d'amour le laissa inconsolable, *« morne et seul »*. Pendant quatre ans, il n'étudia quasiment pas, mais, en 1862, obtint tout de même son baccalauréat, dans les mêmes conditions que Baudelaire : de justesse ! Cette année-là, il passa ses vacances d'été chez Élisa, et essaya à cette occasion de reconquérir son cœur. En vain.

Après ses études, devenu un homme grand, au front haut, et à la barbe folle, il fut expéditionnaire à l'Hôtel de Ville de Paris, emploi peu absorbant qui lui permit de cultiver ses dons poétiques, de fréquenter les cafés littéraires, et de participer aux mouvements de l'époque. Il se mit à boire, peut-être pour échapper à une tristesse anxieuse, et avait les yeux toujours scintillants de quelque excès de cette absinthe, sous l'effet de laquelle il sombrait dans des crises de fureur insensée. On dut souvent le chasser du café Procope, titubant sur ses longues jambes, mais toujours la poésie au cœur et le vers au bord des lèvres. En 1863, il commença à publier des poèmes dans "La revue du progrès moral". Il rencontra Banville, Heredia, Coppée.

Contribuèrent à le désaxer la mort de son père en 1865, puis celle d'Élisa qui, en 1867, fut victime d'une fièvre puerpérale. Mais elle avait payé l'édition de son premier recueil :

"Poèmes saturniens"
(1866)

Recueil de poèmes

"Chanson d'automne"

"Mon rêve familial"

"Monsieur Prud'homme"

« *Son faux-col engloutit son oreille... »*

Commentaire

Joseph Prud'homme était un personnage créé par Henri Monnier (et interprété par lui au théâtre), caricature du bourgeois français, désireux de suivre l'évolution de son temps, et persuadé qu'il possède des lumières en toute chose alors qu'il est niais, conformiste et sentencieux.

Commentaire sur le recueil

En dépit d'une profession de foi parnassienne, Verlaine se déclarait né sous une «*Influence maligne*», ayant «*Bonne part de malheur et bonne part de bile*». Mais, à cette sensibilité inquiète et triste, au désarroi que lui causait ses amours malheureuses, il joignait de la sensualité et une musicalité suggestive.

On trouve, dans ce recueil de poèmes adressés à une destinataire dont le nom est tu, une ardeur poétique heureuse parfaitement canalisée par les réflexes parnassiens.

En juin 1869, alors même qu'il brutalisait sa mère au cours de scènes affreuses, Verlaine fit la rencontre d'une jeune fille de seize ans, Mathilde Mauté de Fleurville, la sœur d'un de ses amis, «*être de lumière*» qui lui apportait la pureté candide à laquelle il aspirait parmi ses hontes secrètes, qui devait l'aider à vaincre ses démons, qui illuminait sa vie de l'immense espoir de trouver, dans le mariage imminent, «*un vaste et tendre apaisement*», un bonheur tranquille, d'acquérir des habitudes plus régulières, de devenir sérieux après une vie de désordre et de débauche, de fréquenter assidûment son bureau. Il affirmait : «*Oui, je veux marcher droit et calme dans la vie*». Et n'était-elle pas, elle aussi, une artiste qui écrivait de belles choses, qui jouait du piano?
La même année, il publia :

“Fêtes galantes” (1869)

Recueil de poèmes

“Clair de lune”

*Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques,
Jouant du luth, et dansant, et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.*

*Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
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.*

Analyse

Souvent, la volonté artificielle d'exprimer une joie qui n'est pas vraiment ressentie conduit à laisser paraître la véritable tristesse intérieure. C'est observable dans la vie et dans l'art : la tristesse fondamentale des comiques (Molière, Chaplin, Keaton), des clowns, des lieux dits de plaisir (foires, music-halls). C'est ce qui arrive à Verlaine dans “*Clair de lune*”, poème où il voulait célébrer sa fiancée, lui faire un compliment galant. Ces trois quatrains de décasyllabes aux rimes croisées étaient donc un madrigal, mais quel étrange madrigal ! Le poète y oublie vite l'âme de sa fiancée, et rend

plutôt, à travers l'évocation d'une scène censée être joyeuse, puis du clair de lune et, enfin, d'un parc immobile sous la clarté lunaire, la mélancolie profonde de sa propre âme.

Ce paysage n'est pas pris à la nature, mais plutôt au tableau de Watteau "Assemblée dans un parc" dont Verlaine s'inspirait dans son recueil, "Fêtes galantes", comme l'indiquait nettement la première version du poème (dans "La gazette rimée" du 20 février 1867), où le vers 9 se lisait : «Au calme clair de lune de Watteau». Le peintre rendait dans ses tableaux l'ambiance libertine, licencieuse de l'époque de la Régence. Les sujets qu'il peignait étaient légers, les cadres aimables. Mais chacun peut, selon son tempérament, les interpréter et y projeter ses propres sentiments parce qu'ils se maintiennent toujours dans une sorte de pénombre, de douceur, de tranquillité qu'on peut prendre pour de l'accablement. C'est ce que fait Verlaine qui incline Watteau dans son sens sans qu'on puisse dire qu'il le trahit. C'est le propre des grandes œuvres que de coïncider avec de nombreux états d'âme.

Dans le premier vers, qui s'adresse à la fiancée, qui a bien, par le sens comme par le rythme et les sonorités (l'assonance en a-oi : «*âme-age-choi*»), le caractère solennel du compliment, qui est à prononcer avec un accent d'adoration, l'attitude du poète est toute de respect, et son éloge est d'une rare délicatesse. L'âme de son inspiratrice, jeune fille qu'on devine raffinée, charmée par les plaisirs d'une vie élégante et frivole, est identifiée à un paysage qui est «*choisi*», mot mis en valeur par sa place à la fin du vers.

Mais la description de l'âme est éludée. Elle est une sorte de théâtre, et toute l'attention se porte sur ce décor imaginaire, et sur les mouvements des personnages qui l'animent. La construction ancienne d'«*aller*» suivi d'un participe présent (chez Ronsard, on trouvait : «*ne s'aïlle réveillant*») traduit la durée, le mouvement, la vivacité, la progression dans l'âme de la séduction opérée par les personnages ; le parfum d'archaïsme est confirmé par «*charmant*», «*charmer*» le paysage signifiant «*le mettre sous l'effet d'un enchantement*». Les sujets suivent, d'autant plus unis sémantiquement qu'ils sont employés sans article, et restent ainsi dans l'indétermination. Une paronomase amusante et une rime intérieure très appuyée unissent un mot connu, «*masque*» (qui désigne ici une personne portant un masque et un déguisement) à un mot rare, «*bergamasque*» (qu'il faut prendre ici comme désignant une personne dansant une bergamasque, danse du XVIIIe siècle, empruntée aux paysans de la province de Bergame en Italie). Ce sont donc des personnages participant à un carnaval. Ce vers, formé de syllabes longues, a un mouvement ample. Les sons «*on*» («*vont*»), «*an*» («*charmant*»), assez pesants, accentués par l'allitération en «*m*» («*charmant*», «*masques*», «*bergamasques*») évoquent la cadence et la lenteur des danses d'autrefois.

Le vers 3, au contraire, est fortement coupé, comme si, soudain, les personnages du tableau s'animaient. L'emploi comme épithètes de participes mis sur le même plan que l'adjectif qui les suit contribue à fixer cette évocation éphémère. Le décasyllabe est rendu très souple par les coupes irrégulières (4 / 3 / 3), par la répétition de «*et*», par l'effet que produisent deux fois deux notes sourdes («*jouant*», «*dansant*») suivies de notes aiguës («*du luth, et quasi*») : on perçoit comme un pas de danse qui reste toutefois en suspens sur l'adverbe «*quasi*». Cette hésitation soudaine de la phrase par l'enjambement conduit à un effet de surprise, le mot «*Tristes*», accentué en rejet, apportant une première dissonance, révélant l'indécision sentimentale des personnages. Mais cette restriction soulignée est aussi la marque d'une volonté de discrétion ; l'auteur se contente de noter les actions de ses personnages, et suggère seulement ce qu'il croit deviner de leur cœur. Ainsi donc, s'ils ont voulu se fuir eux-mêmes dans cette fête polie, au milieu des joies frivoles de cette société maniérée, les acteurs inconsistants n'y ont pas réussi : ils dansent, ils font de la musique, mais sont en réalité tristes ou, par une de ces ambiguïtés qu'aime la poésie, n'en donnent pas moins un triste spectacle. La seule fausse note apportée par le mot «*Tristes*» est cependant contrecarrée par le reste du vers 4. «*Tristes*» en est isolé par la coupe (2 / 8), par les sonorités (une syllabe astringente puis des syllabes longues) et par le sens (le mot final, «*fantasques*», est de nouveau joyeux). Ce quatrain forme une phrase et ses rimes joignent à la richesse la rareté : la poésie y gagne en préciosité.

À la deuxième strophe, l'idée de la tristesse, annoncée par un seul mot dans la strophe précédente, pénètre progressivement. Le poète a abandonné le compliment, la focalisation a changé, du «*vous*»

on est passé au «*ils*». Le gérondif «*tout en chantant*» exprime, en même temps que la simultanéité (et le martèlement dynamique par ses sonorités), une opposition ; opposition atténuée, du reste, le «*mode mineur*» étant celui de la tristesse, de la mélancolie, et les sonorités étant sourdes et molles. L'expression convient particulièrement à la timidité de ces silhouettes un peu falotes ; les personnages, qui simulent la gaieté, n'osent être plus qu'une apparence, et ne vivent pas les sentiments qu'ils interprètent. L'enjambement du vers 5 au vers 6 met en valeur l'opposition des mots «*mineur*» et «*vainqueur*» qui font une rime intérieure. «*L'amour vainqueur*» est en fait la victoire de l'amour sur les mauvais penchants, et il exigerait l'allégresse du mode majeur. «*La vie opportune*» (en fait, on dirait plutôt, d'une façon plus abstraite, l'opportunité de la vie), c'est la constatation, importante chez un homme qui a déjà été désespéré, que la vie peut être agréable, favorable, propice, bien venue ; qu'elle offre des occasions de plaisir. Mais, si, dans cette strophe, deux vers ont été optimistes, les deux derniers sont pessimistes, et la dissonance s'accroît par le contraste sonore entre le vers 6 où les deux adjectifs explosent, en quelque sorte, après les noms, où le rythme est énergique grâce à une coupe nette, et le vers 7 qui est une retombée rendue par des mots sourds, brefs, liquides, une absence de rythme, car le désaccord perçu précédemment s'explique : ces êtres aimables et comblés «*n'ont pas l'air de croire à leur bonheur*», le bonheur, du moins, dont, du dehors, il semblent jouir, si l'on s'en tient à leurs habits, à leurs occupations, au cadre où ils se meuvent. Le décor idéal du bonheur est planté, mais les personnages évoluent dans une sorte d'absence, en proie à une inquiétude indéfinissable, apparemment sans cause. La reprise discrète du vers 8 («*Et leur chanson*») amorce un infléchissement vers le thème du clair de lune. Le verbe se «*mêle*» pousse jusqu'à la fusion la correspondance baudelairienne entre une impression auditive et une impression visuelle ; il lie intimement la mélancolique indifférence de la chanson à l'élément unifiant du paysage, ce clair de lune qui donne à la pièce un titre de tableau. Hugo avait déjà écrit dans «*La fête chez Thérèse*» («*Les contemplations*», I, 22) :

«Et troublés comme on l'est en songe, vaguement,
Ils sentaient par degrés se mêler à leur âme,
À leurs discours secrets, à leurs regards de flamme
À leurs cœurs, à leurs sens, à leur molle raison,
Le clair de lune bleu qui baignait l'horizon.»

Le vers est marqué par la liquidité des «*l*» qui rendent le caractère physique du clair de lune qui expliquerait son effet psychologique. Mais, à la lecture, la voix ne doit pas trop baisser car la phrase n'est pas terminée, et il y a un enjambement entre la strophe 2 et la strophe 3, justifié par le caractère de la phrase. Cette strophe a été marquée par une certaine gravité du ton (à chaque vers correspond une unité grammaticale) en regard de la nonchalance très calculée de la première.

Le début de la troisième strophe, en fait, le début du vers 9, est marqué par une reprise du mouvement qui est syntaxique, mais sonore aussi (l'introduction du mot «*calme*» accentuant le claquement des «*k*»), mais la fin est déjà une retombée dans la tristesse et la beauté que le poète fait aller de pair. Par un nouveau changement de focalisation, l'intérêt se porte sur le clair de lune, l'attitude du poète est désormais celle de la contemplation, de l'émotion devant la beauté, et l'envahissement d'un lyrisme plus intense marque cette strophe. Les épithètes devant être mises en valeur, le vers 9 a une lenteur obligée. La répétition de «*triste*» nous montre que les sentiments ont communiqué leur tonalité ambiguë à la nature. Au vers 10, l'influence du clair de lune atteint les oiseaux (peut-être suggérés par l'effet de la rime intérieure : «*beau-oiseaux*») même dans leur sommeil, le poète leur prêtant, par un anthropomorphisme naïf, une sensibilité humaine, et il faut souligner le mot «*rêver*» qui crée une impression visuelle. Au vers 11, «*sangloter d'extase*», par un anthropomorphisme encore plus hardi, attribue de la sensibilité et presque du mysticisme aux jets d'eau dont les glouglous justifient la comparaison avec les sanglots (le mot «*sanglot*» est une quasi onomatopée qui rend le spasme de la respiration dans un état critique), tandis que leur immobilité dans leur élan perpétuel (rendue par l'étymologie du mot «*ex-stase*») peut être vue comme une adoration du clair de lune. Une nouvelle et dernière reprise du mouvement permet un nouveau et dernier changement de focalisation : du clair de lune on passe aux jets d'eau, auquel un nouvel élan est donné par l'introduction du mot «*grands*», la succession des monosyllabes qui permet l'envol du

mot «*sveltes*», dont la sonorité seule est évocatrice, par le frottement du «s» sur le «v» puis du «l» sur le «t», d'un élan qui est ensuite amorti complètement dans «*parmi les marbres*», les statues du parc, par l'épaisseur et la lourdeur du «p», des «m», du groupe «rbr», cet emploi concret de «*marbres*» n'empêchant pas les suggestions attachées à cette matière riche qui prolonge en nous l'impression donnée antérieurement d'un décor somptueux et apprêté. Le poème s'achève, très librement, sur ce détail, sur l'immobilité des statues.

Le poème avait commencé avec l'évocation d'une animation joyeuse, puis était apparue la mélancolie profonde sous l'allégresse apparente, la dissonance, annoncée dans la première strophe par un mot, occupant deux vers dans la deuxième, et, à la fin du poème, le crescendo lui faisant envahir toute la strophe. Les personnages, les sentiments et le cadre se fondent en une impression commune.

Toute une suggestion par la musique a donc été obtenue, toute au service de l'idée, faisant tellement corps avec elle qu'elle n'a plus grande importance. Jouent un rôle d'abord les rythmes, Verlaine refusant, pour le décasyllabe, la coupe traditionnelle 5 / 5, et préférant des rythmes déséquilibrés : en général 4 / 6, mais aussi 7 / 3 (vers 9 et 11), 2 / 8 (vers 4). Le mouvement des phrases est étudié : à une phrase de quatre vers en succède une de huit, formée par additions successives. et dont l'articulation épouse la division strophique ; dans le troisième quatrain, la phrase est relancée deux fois par les reprises de noms encadrés d'adjectifs. Enfin, le poète veille aux accents, aux coupes, aux rejets, aux rimes et aux autres effets de sonorités. Ce qu'il suscite ainsi, c'est une sensation, et c'est bien pourquoi on a pu parler d'«une poésie de suggestion et de musique».

Par là, Verlaine était bien symboliste, mais aussi parce que cette évocation du monde extérieur ne vaut que dans la mesure où elle fournit le symbole d'un état d'âme.

Elle était donc bien complexe, cette âme que le poète s'est efforcé de saisir en une image qui matérialisât ses contradictions. Elle dissimulait sa mélancolie sous des dehors élégants, légers, spirituels. Indirectement, nous sommes renseignés sur son charme, sa beauté, sa profondeur triste, son calme voisin de l'indifférence, sa finesse un peu artificielle. Mais ce que nous savons d'elle est inséparable à jamais d'une transposition concrète. Exprimer un état d'âme par un paysage qui requiert toute l'attention, cela est bien verlainien.

Le poème a été mis en musique par Gabriel Fauré, par Claude Debussy, par Léo Ferré.

“Mandoline”

*Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Échangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses.*

*C'est Tircis et c'est Aminte,
Et c'est l'éternel Clitandre,
Et c'est Damis qui pour mainte
Cruelle fait maint vers tendre.*

*Leurs courtes vestes de soie,
Leurs longues robes à queues,
Leur élégance, leur joie
Et leurs molles ombres bleues*

*Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise,
Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise.*

Commentaire

Bergers de pastorale (Tircis, Aminte, Damis) et personnage de la comédie italienne (Clitandre, amoureux dans la comédie italienne) évoluent avec grâce dans un décor enchanteur. C'est comme une griserie délicieuse qui charme les sens, mais ne satisfait point le cœur. Et Verlaine semble hésiter entre un dilettantisme raffiné et on ne sait quelle secrète nostalgie. Le rejet de «*Cruelle*» crée une surprise qui accentue encore l'effet ironique du vers 8. Est encore plus hardi l'enjambement qui se fait de la strophe 3 à la strophe 4 où les mots qui riment en «*ase*» («*extase*», «*jase*») contrastent avec ceux qui riment en «*ise*» («*grise*», «*brise*»).

Commentaire sur le recueil

Dans ces poèmes, la plupart adressés à Mathilde Mauté, Verlaine s'inspirait des peintres de fêtes galantes du XVIIIe siècle (Fragonard, Lancret, Watteau) dont il chercha à dégager le sens caché, et dont il fit des transpositions musicales à la grâce quintessenciée, frivole et mélancolique, en révélant la subtilité de son art. On pourrait être tenté de voir dans ces scènes mi-champêtres (décors de parcs) mi-mondaines (grands seigneurs déguisés ou non, conversant ou faisant de la musique), baignant dans une clarté lunaire, l'oeuvre d'un dilettante presque «*décadent*», épris d'art pur, de sensations exquis et de raffinements précieux. Mais cette comédie légère de l'amour où s'agitent des personnages précieux et sensuels trahit une nostalgie, le besoin de sentiments simples, sincères et profonds. Toutes ces scènes galantes sont des paysages intérieurs : le poète y traduisait les tendances profondes de son tempérament, ses propres aspirations, d'une façon délicieuse et ambiguë ; voulait-il se fuir ou se retrouver? peut-être ne le savait-il pas lui-même.

Les parents de Mathilde étant enchantés de cette union avec un poète dont on parlait beaucoup, le 11 août 1870, à l'église Notre-Dame de Clignancourt, Verlaine l'épousa. Dans la corbeille de la mariée, il déposa un nouveau recueil :

“La bonne chanson” (1870)

Recueil de poèmes

C'est, de la part d'un amoureux fervent, un naïf épithalame, aux vers tout simples et intimes, l'expression de l'espoir sincère en «*une vie simple et tranquille*». Verlaine chanta son amour et ses bonnes résolutions.

“J'ai presque peur, en vérité...”

*J'ai presque peur, en vérité,
Tant je sens ma vie enlacée
À la radieuse pensée
Qui m'a pris l'âme l'autre été,*

*Tant votre image, à jamais chère,
Habite en ce cœur tout à vous,
Mon cœur uniquement jaloux
De vous aimer et de vous plaire ;*

10 *Et je tremble, pardonnez-moi
D'aussi franchement vous le dire,
À penser qu'un mot, un sourire
De vous est désormais ma loi,*

*Et qu'il vous suffirait d'un geste,
D'une parole ou d'un clin d'œil,
Pour mettre tout mon être en deuil
De son illusion céleste.*

20 *Mais plutôt je ne veux vous voir,
L'avenir dût-il m'être sombre
Et fécond en peines sans nombre,
Qu'à travers un immense espoir,*

*Plongé dans ce bonheur suprême
De me dire encore et toujours,
En dépit des mornes retours,
Que je vous aime, que je t'aime !*

Commentaire

Ce poème unit à la ferveur de la lettre d'amour, simple et timide, la grâce naïve de la romance sentimentale. Verlaine a rencontré Mathilde Mauté en juin 1869, et c'est pourquoi il parle de «*l'autre été*» dans cette phrase qui, s'étendant sur les deux premières strophes, traduit par sa forme même cet enlacement de la vie du poète à son amour. Sa soumission à l'aimée est rendue par l'enjambement du vers 11 au vers 12 qui crée un suspens, et par la coupe du vers 12. La strophe 4 laisse planer la crainte de l'intérêt de l'aimée pour un autre. Aussi la strophe 5 montre-t-elle l'effort conscient, délibéré («*je ne veux*»), pour écarter l'inquiétude. Ce n'est point par badinage amoureux que Verlaine parle de sa peur des «*mornes retours*» des mauvais instincts ; il se connaît trop lui-même, et sent rôder encore les ombres inquiétantes du passé. De son amour pour Mathilde il attend un miracle : quel réveil si l'illusion céleste allait se dissiper ! C'est ce qui rend si émouvant cet acte de foi et d'espérance dans le pouvoir de l'amour (strophes 5 et 6). Si l'on songe à la triste fin de l'idylle, le poème prend aussi une valeur pathétique.

L'idylle dura peu, d'autant plus que la France vivait alors de graves événements. Le 2 septembre 1870, Napoléon III capitula à Sedan. Les armées prussiennes et leurs alliés déferlèrent sur le Nord du pays, et vinrent mettre le siège devant Paris. Le 3 septembre, y fut prononcée la déchéance de Napoléon III. L'impératrice Eugénie et le comte de Palikao prirent le chemin de l'exil. Fut instauré un gouvernement de la Défense nationale, les républicains bourgeois prenant de court les révolutionnaires, et fut décidée, contre l'envahisseur, une résistance à outrance, dans la capitale, qui fut encerclée. Le 31 octobre fut une journée révolutionnaire où on tenta d'instituer un gouvernement insurrectionnel appelé la Commune de Paris. Elle le fut lors d'un soulèvement le 18 mars 1871. Suspect de sympathies pour elle, Verlaine perdit son emploi. La Commune s'acheva par la «*Semaine sanglante* » du 21 au 28 mai .

Le 30 octobre, Mathilde, donna naissance à un fils, Georges.

Mais, en septembre, Verlaine rencontra Rimbaud. La police nota qu'il entretenait une relation avec «*un gamin, Rimbaud (sic), originaire de Charleville*» : «*Comme moral et talent, ce Rimbaud (resic), âgé de 15 à 16 ans, était une monstruosité. Il a la mécanique des vers comme personne, seulement ses oeuvres sont absolument inintelligibles et repoussantes.*» Le poète, qui habitait chez ses beaux-

parents rue Nicolet, s'abandonna très vite à sa passion pour son jeune compagnon de beuveries, et fit subir à Mathilde des scènes presque quotidiennes d'ivrogneries et de violences meurtrières.

Dans la seconde moitié du mois de décembre, il s'absenta une dizaine de jours, pour régler, dans les Ardennes belges, une question d'intérêt. Au début de janvier 1872, il fut de retour. Allait-il s'assagir? Dans une lettre à Mallarmé du 9 janvier, il manifesta l'intention de réunir chaque semaine rue Nicolet un cercle d'amis et d'artistes. Mais, huit jours plus tard à peine, rentrant d'une beuverie d'absinthe avec Rimbaud, il ne supporta pas les reproches de Mathilde, et, dans un accès de fureur, la jeta au bas de son lit, et tenta de l'étrangler. Accompagnée de son père, elle se réfugia avec son bébé à Périgueux. Le lendemain, dégrisé et atterré, il lui écrivit une lettre où il lui demandait son pardon. Pendant six semaines, c'est-à-dire jusqu'au début de mars, il partagea l'existence crapuleuse de Rimbaud, tout en écrivant à sa femme des lettres où il la suppliait de rentrer à Paris. Elle céda enfin après avoir exigé le départ du jeune séducteur. Ce fut une brève période d'accalmie. Puis, en mai, les scènes d'ivresse et les menaces reprirent. Rimbaud, avec qui Verlaine n'avait pas cessé d'entretenir une correspondance secrète, revint. Le 7 juillet, ils s'enfuirent ensemble pour vagabonder en Belgique et en Angleterre, dans une succession d'altercations, de séparations et de réconciliations. À Londres, Verlaine fut harcelé par les incessantes visites d'huissiers qui venaient tenter de régler son divorce. En juillet 1873, l'aventure tourna au drame : à Bruxelles, Verlaine, qui avait bu, tira deux coups de revolver sur Rimbaud, et le blessa légèrement. Il fut condamné à deux ans de prison, et subit sa peine à Bruxelles d'abord, puis à Mons. En prison, il termina :

“Romances sans paroles”
(1874)

Recueil de poèmes

“Ariettes oubliées”

Ensemble de neuf poèmes

Ils auraient été composés dans ces mois de mai et de juin 1872 où, ayant retrouvé Rimbaud, Verlaine s'apprêtait à quitter Mathilde.

I

Commentaire

Le poème parut dans “La renaissance littéraire et artistique”, le 18 mai 1872.

II

Commentaire

Verlaine envoya le poème à Blémont le 22 septembre 1871, de Londres.

III

*«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
Dans ce cœur qui s'éccœure.
Quoi ! Nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.*

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

Analyse

Ce poème, formé de quatre quatrains d'hexasyllabes, aux rimes semblables sauf dans le deuxième vers, tient d'abord sa valeur du jaillissement de l'émotion, de l'expression de sensations de façon directe et concrète. Son ton général est celui de la tristesse, de la mélancolie. Elles se traduisent par des sons voilés, monotones, que domine, par moments, l'interrogation inquiète d'une âme qui se cherche ; par l'usage d'une langue souple, éloignée du conventionnel, et qui traduit le mieux possible sa vibration intérieure.

La tristesse qui imprègne ces vers s'explique aisément :

- par les circonstances et le malaise intime qu'elles provoquent. Il y avait chez Verlaine un conflit déchirant entre le vertige passionnel auquel il ne peut résister, et ses aspirations sincères à la paix familiale ;
- par le tempérament même du poète : Verlaine était un nerveux instable, toujours empoigné par l'angoisse, toujours en quête d'absolu, et, de ce fait, désenchanté de tout. Comme il n'eut jamais la volonté d'orienter nettement sa destinée, subsistait au fond de lui cette mélancolie permanente qui est toujours le signe d'un désaccord inconscient. Toute son oeuvre en témoigne. Nous sommes émus, dès la première lecture, par cette plainte qui remonte des profondeurs, et dont l'accent de sincérité ne nous échappe pas, sous la pudeur de l'expression.

Les deux premiers vers donnent la note générale : une plainte douce et harmonieuse. Le «*il*» impersonnel accolé au verbe «*pleurer*» surprend, avant qu'apparaisse la comparaison qui est établie avec la pluie, l'ambiguïté volontaire créée par l'assonance entre «*il pleure*» et «*il pleut*». Mais la forme impersonnelle de ces pleurs du cœur (ce qui constitue une assonance évocatrice, une rime intérieure), qui sont mêlés en une troublante confusion aux pleurs du ciel, leur donne le caractère d'une sorte de fatalité extérieure qui échappe à la volonté du poète. Dans les deux vers suivants, se mêle à l'accablement une pointe d'angoisse. La répétition du mot «*cœur*» à la fin du premier vers et à la fin du dernier produit un effet de refrain nostalgique. Les sons mouillés alternent avec le bruit sourd des «*eur*». L'interrogation laisse la voix en suspens.

Toute la deuxième strophe suggère une délectation morose : le poète sent l'accord entre son état d'âme et la mélancolie de ce jour de pluie. Il en ressent un bonheur amer. Les «*ui*» suggèrent la pluie qui tombe, et la place donnée à «*doux*» dans le premier vers permet de les éloigner, et de rapprocher, au contraire, les «*d*». Tandis qu'au vers suivant, sont martelés les «*t*» de «*terre*» et de «*toits*». La répétition du mot «*pluie*» à la fin du premier vers et à la fin du dernier produit un effet de refrain nostalgique.

La troisième strophe est une accentuation de la première, car s'ajoute «*sans raison*». On y retrouve successivement le ton de l'accablement auquel succède celui de l'inquiétude. L'allitération «*cœur - s'éccœure*», véritable rime intérieure, est très évocatrice. Mais le troisième vers présente un tour de la langue parlée qui donne beaucoup de vivacité à la révélation, annoncée par «*sans raison*» : il n'y a

pas eu de «*trahison*». Et la «*langueur*» de la première strophe est devenue un «*deuil*». La répétition du mot «*raison*» à la fin du premier vers et à la fin du dernier produit un effet de refrain nostalgique. Les sons mouillés alternent avec le bruit sourd des «*ai*», des «*eur*».

La quatrième strophe a un ton de mélancolie et de découragement un peu plus accusé : le poète se désespère de ne pouvoir percer la cause de son mal qui est accentué par l'allitération suggestive : «*pire peine*». Sont remarquables l'harmonie de ces vers, la simplicité émouvante de l'aveu : «*sans amour et sans haine*». La répétition du mot «*peine*» à la fin du premier vers et à la fin du dernier produit un effet de refrain nostalgique, le «*ei*» se prolongeant comme un accord en mineur.

C'est bien là une poésie pure, authentique, inspirée. À juste titre, on a pu parler à son propos d'«*impressionnisme littéraire*». Le caractère musical du poème lui est lié directement. Il tient au mépris de toute éloquence. En effet, aucun mot ne fait saillie, aucune rime n'impose son rappel indiscret, tout se fonde au contraire dans une mélodie ouatée, plaintive, propre à toucher la sensibilité plus que l'esprit du lecteur.

Pour s'en rendre mieux compte, il suffit de comparer cette pièce délicate avec certains poèmes de l'époque romantique issus de la même inspiration. Les alexandrins solennels de Lamartine, les grandes orgues hugoliennes nous paraissent concertés et théâtraux face à cette mélodie qu'on imagine improvisée et transcrite à la hâte dans l'inconfort de la prison. On a souvent comparé ces «*ariettes*» aux chansons populaires. D'ailleurs, le dernier vers fait penser à celui d'une vieille romance : «*Que mon cœur, mon cœur a de peine !*» En fait, elles sont le fruit d'un art ancien et très élaboré sous la naïveté apparente.

L'étude de ce poème nous conduit donc à admirer, sous le vagabond d'aspect vulgaire que fut Verlaine, l'homme souffrant, qui dit sa peine du plus profond de son cœur, et l'artiste génial qui lui trouva son meilleur langage.

Verlaine se plaignant de la pluie anglaise dans une lettre à Lepelletier d'octobre 1872, on a cru pouvoir dater le poème de son séjour à Londres. Il est vrai que le manuscrit de cette «*ariette*» comporte une épigraphe de Longfellow qui s'expliquerait mieux pendant le séjour à Londres qu'à Paris. Mais, d'après la place qu'elle occupe sur le manuscrit, elle semble avoir été ajoutée après coup.

V

Commentaire

Le poème parut dans «*La renaissance littéraire et artistique*», le 29 juin 1872.

VII

*«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.*

*Et mon cœur, mon cœur trop sensible
Dit à mon âme : Est-il possible,*

*Est-il possible - le fût-il, -
Ce fier exil, ce triste exil?*

*Mon âme dit à mon cœur : Sais-je
Moi-même, que nous veut ce piège*

*D'être présents bien qu'exilés,
Encore que loin en allés?»*

Analyse

Dans ce poème élégiaque, Verlaine exprime l'ambivalence de ses sentiments à l'égard d'une «femme», qui est évidemment Mathilde Mauté, qui, quelque peu maléfique, le rendait «triste», sans que l'éloignement (avec Rimbaud?) l'ait «consolé». Cet «exil» est à la fois «fier» (le mot ayant son sens étymologique : du latin «feru» : «farouche») et «triste», la tristesse n'ayant donc pas quitté le poète. Dans un dialogue entre son «cœur», sa sensibilité instinctive, et son «âme», sa conscience lucide, le «cœur» met en question le bien fondé de cet «exil». Mais l'«âme», qui devrait l'éclairer, s'en trouve incapable, ne fait que dénoncer le «piège» de cette persistance du souvenir et du regret de la «femme» en dépit de l'éloignement.

On peut imaginer aussi que, l'éloignement n'ayant rien de physique, n'étant que de l'ordre du sentiment, puisque ce ne seraient que le «cœur» et l'«âme» du poète qui se seraient éloignés, le poème présente l'opposition entre deux passions contradictoires, une aversion qui lutterait avec l'ancien amour persistant, ce qui rendrait la mélancolie bien plus poignante.

Dans ce qui est bien une «ariette», une «petite pièce vocale ou instrumentale de caractère mélodique», dans cette chanson composée de huit distiques d'octosyllabes (encore que les vers 2 et 13 semblent plutôt avoir neuf syllabes !), aux rimes plates, il y a tant de répétitions des mêmes phrases, tant de refrains, que, si on les supprime, il ne reste que quelques mots balbutiés, un trouble, une question sans réponse, sans qu'on puisse même exactement déterminer les circonstances qui l'ont provoquée. En fait, ce qui importe, c'est le rythme.

On peut remarquer qu'au vers 1, volontairement ou non, Verlaine fit écho au «Psaume 42», qui est récité au début de la messe : «Quare tristis es, anima mea?».

Au vers 11, on peut se demander si Verlaine, n'a pas, avec «fût», commis une faute d'orthographe. Ainsi, le sens de cette parenthèse elliptique ne peut être que : «et quand bien même il serait possible, faut-il le croire nécessaire?» Le manuscrit et les trois éditions du vivant de Verlaine donnent bien «fût». S'il avait voulu écrire «fut», le sens aurait été plus simple, mais aussi plus banal et moins riche. «Fût» est donc préférable.

Aux vers 14-15, l'enjambement hardi de distique en distique fait découvrir une suite de phrase syntaxiquement incorrecte, une sorte d'anacoluthie comme on en pratiquait dans la langue ancienne ; plus correctement, mais moins poétiquement, on lirait plutôt : «ce piège par lequel nous sommes présents bien qu'exilés».

On a pu rapprocher cette «ariette» d'un poème de structure toute semblable, le poème XI de «La bonne chanson» dont le thème est l'absence et le retour prochain de Mathilde. La comparaison souligne la différence des situations, et fait bien apparaître l'esthétique nouvelle qu'avait adoptée Verlaine.

VIII

Commentaire

La composition du poème est rattachée traditionnellement au voyage de Verlaine en décembre 1871. Même en admettant, ce qui n'est pas certain, que le paysage qu'elle évoque soit bien celui qu'il contempla alors dans les Ardennes, rien n'empêche que le poème soit né d'un souvenir, cinq ou six mois plus tard.

IX

Commentaire

Le poème est suivi d'une date : «*mai-juin 1872*», qui pourrait valoir pour l'ensemble.

Commentaire sur le recueil

Verlaine y appelait au pardon de Mathilde en des plaintes d'une naïve subtilité, ou donnait l'écho de l'aventure bouleversante avec «*l'époux infernal*», Rimbaud.

En prison, Verlaine éprouva aussi d'amers regrets après avoir voulu reprendre la vie commune avec sa femme. Mais elle obtint un jugement de séparation en mai 1874. Cette douleur cruelle le conduisit à un repentir sincère, à une conversion ardente et humble à la fois qui le ramena à Dieu. Après sa libération, le 16 janvier 1875, il s'efforça, pendant plusieurs années, de vivre conformément à sa conversion ardente et humble, à son idéal chrétien qui lui inspira :

“Sagesse” (1881)

Recueil de poèmes

“Gaspar Hauser chante ”

*Je suis venu, calme orphelin
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes :
Ils ne m'ont pas trouvé malin.*

*À vingt ans un trouble nouveau,
Sous le nom d'amoureuses flammes,
M'a fait trouver belles les femmes :
Elles ne m'ont pas trouvé beau.*

*Bien que sans patrie et sans roi
Et très brave ne l'étant guère,
J'ai voulu mourir à la guerre :
La mort n'a pas voulu de moi.*

*Suis-je né trop tôt ou trop tard?
Qu'est-ce que je fais en ce monde?
Ô vous tous, ma peine est profonde :
Priez pour le pauvre Gaspard.*

Commentaire

Le poème, qui appartenait à "*Cellulairement*", est daté de «*Bruxelles, prison des Petits-Carmes août 1873, après ma condamnation*».

Verlaine s'identifie au malheureux Kaspar Hauser, cet enfant sauvage sorti de nulle part un beau jour de 1828 errant dans les rues de Nüremberg, en habit de paysan avec une lettre à la main destinée à un capitaine de cavalerie. Personne ne savait rien de lui, mais on apprit qu'il venait de passer quinze années, gardé prisonnier dans une minuscule pièce, coupé du monde, nourri par un inconnu, avec pour seul compagnon un petit cheval de bois. Il avait donc tout à découvrir : le soleil, la neige, l'amour, le mensonge, la mort qu'il connut d'ailleurs très vite, étant assassiné à Anspach en 1832. Au même titre que le Masque de fer, il est resté une énigme historique. Pour certains, il serait le fils de Stéphanie de Beauharnais, nièce de Joséphine. Werner Herzog a réalisé en 1973 un très beau film à son sujet : "*Jeder für sich und Gott gegen alle*" ("*L'énigme de Kaspar Hauser*").

Avec une ironie émouvante, Verlaine, s'identifiant à Gaspard Hauser, se montre mal aimé des femmes, refusé par la mort elle-même, exilé au milieu des êtres humains, selon un thème traditionnel de la poésie lyrique et spécialement de la poésie romantique, «*Suis-je né trop tôt ou trop tard*» étant un écho de «*Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux*» de Musset dans "*Rolla*".

Commentaire sur le recueil

Ce sont d'admirables poèmes mystiques, tout imprégnés d'une foi retrouvée, d'un lyrisme haletant, d'une spiritualité exaltée. Écoutant «*la voix terrible de l'amour*» divin, Verlaine prenait le ferme propos de mener désormais une vie meilleure, de lutter contre les tentations.

Verlaine fut professeur en Angleterre, puis en France, dans un collège de Rethel, où, en 1880, il se prit d'affection pour l'un de ses élèves, Lucien Letinois (qui mourut de la typhoïde en 1883). Puis il tenta d'exploiter une ferme, mais l'entreprise échoua. Peu à peu, «*las de la vie humble aux travaux ennuyeux et faciles*» qu'il célébrait naguère, il fut repris par ses anciens vices, recommença à boire, l'absinthe étant toujours son enfer. Il se résigna à partager sa vie et sa poésie même entre ses aspirations mystiques et sa sensualité.

En 1883, il publia dans "Lutèce" une étude sur Rimbaud qu'il reprit l'année suivante dans :

"Les poètes maudits"

(1884)

Essai

Le poète y rend hommage au Parnasse français «*décadent*» qui marqua la fin du Second Empire et les débuts de la Troisième République, consacre trois longues notices à Tristan Corbière, Arthur Rimbaud (qu'il appela «*l'homme aux semelles de vent*») et Stéphane Mallarmé.

Commentaire

Les commentaires éclairés de Paul Verlaine, qui fréquentait personnellement ces auteurs, se ponctuent d'anecdotes de première main.

Dans la seconde édition, parue en 1888, trois autres poètes s'ajoutèrent à la sélection précédente : Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam et «*Pauvre Lelian*» (anagramme de Paul Verlaine).

“*Jadis et naguère*”

(1884)

Recueil de poèmes

Commentaire

Ce livre marque le retour à une inspiration plus variée, plus typiquement verlainienne. Le souci de la forme a cédé le pas, semble-t-il, à celui d'une vision poétique plus large. Sans doute la nostalgie des amours fantasques évoquées dans “*Fêtes galantes*” se retrouve-t-elle ici ; mais elle est accrue comme pour mieux traduire l'inquiétude du poète. Si l'émotion se voile encore d'un sourire dans “*Le pitre*”, “*Clown*”, “*Pantoum négligé*”, “*Dizain mil huit cent trente*”, elle s'abandonne à un lyrisme plus authentique dans “*À Horatio*”, “*Allégorie*”, “*Paysage*” :

*« Vers Saint-Denis c'est bête et sale la campagne
D'autres se relevaient comme on hisse un décor,
Et des obus tout neufs encastrés aux pilastres
Portaient écrit autour : Souvenir des désastres. »*

Le petit acte pastoral, “*Les uns et les autres*”, composé probablement en 1870, met en scène des masques dans un parc à la Watteau ; après de nombreux remaniements, il a été inséré dans le recueil, et joué en 1891.

On y trouve surtout :

“*Art poétique*”

*De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

*Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.*

*C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !*

*Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !*

*Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine !*

*Prends l'éloquence et tors-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?*

*Ô qui dira les torts de la Rime !
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?*

*De la musique encore et toujours
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.*

*Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature..*

Analyse

Un «art poétique» est la définition d'une doctrine. La raison s'en trouve dans le souci de l'auteur de renouveler l'héritage qu'il a reçu, de fixer les voies nouvelles qu'il entend ouvrir. C'est ce qu'on fait, entre autres exemples, Malherbe, Boileau (qui a composé un vaste poème intitulé "*L'art poétique*" auquel le titre du poème de Verlaine est une référence ironique), Hugo, dans la préface de "*Cromwell*", enfin Verlaine qui, exactement deux siècles après celui de Boileau, a produit "*Art poétique*", poème qui a, lui aussi, une volonté de didactisme. Mais il ne reste rien, chez lui, des rigueurs techniques de Malherbe, de leur consécration par Boileau, de la majesté trop didactique de Hugo. Malherbe a le souci d'une structuration bien nécessaire en son temps, Boileau veut affirmer l'esprit de l'Honnête Homme à son apogée, Hugo entend confirmer sa place de maître, et Verlaine énonce ce qu'il faut tout de même bien appeler ses principes, que lui-même d'ailleurs ne suivit pas toujours.

Dans son poème de neuf quatrains de vers de neuf syllabes (y a-t-il, dans cet attachement au chiffre neuf, une intention du poète?), aux rimes embrassées, il indique nettement ce qu'il conseille (première strophe : des rythmes impairs ; deuxième strophe : l'imprécision des termes ; troisième strophe : le mystère des évocations ; quatrième strophe : les nuances propices aux rêves), et ce qu'il proscriit (cinquième strophe : les effets appuyés ; sixième strophe : l'éloquence ; septième strophe : les hardiesses de la rime), le thème essentiel étant celui de la musique (premier vers, dernières strophes), de la légèreté, de la sensibilité, de la délicatesse, de l'élan vers le ciel, vers l'ailleurs, de la gratuité et du plaisir pur et simple. Mais, encore qu'il attaque la rhétorique excessive de certains de ses contemporains, il ne se soucie pas d'instaurer une école, ni de codifier «ex cathedra» des principes définitifs. Toutefois, c'est pour lui un peu plus qu'une fantaisie, et il ne faudrait pas négliger l'importance qu'il attachait au fait poétique. Surtout, même si un art poétique a de prime abord quelque chose d'incompatible avec la poésie, Verlaine la préserve.

Le poète indique d'emblée son principe directeur, son grand objectif : «*De la musique avant toute chose*», donnant donc, au début du poème, la priorité à la forme, à l'art de combiner des sons de façon qu'ils soient agréables, de parvenir à une harmonie par le jeu des accents, des rythmes, des allitérations, des assonances et des rimes.

À un confrère poète qu'il tutoie (alors qu'en France et, surtout, au XIXe siècle, c'était une familiarité considérée comme incongrue), il propose «*l'Impair*» comme moyen, sinon comme système (vers 2 à 4). Il le fait avec une conviction marquée par l'allitération «*pour-préfère-Impair*». Le vers impair, de trois, de cinq, de sept, de neuf, de onze et de treize syllabes, connu de beaux jours au XVIe siècle, en particulier avec Ronsard, poète quasiment ignoré des XVIIe et XVIIIe siècles ; puis il fut «assassiné par Malherbe», perdit droit de cité au XVIIe siècle, et ne retrouva son influence qu'avec Verlaine dont il fut l'un des instruments favoris. Ces rythmes sont musicaux parce que, ne pouvant être coupés qu'en parties inégales, ils connaissent un déséquilibre, un jeu entre les masses sonores, une rupture expressive, une fantaisie surprenante par rapport aux habitudes qu'on a prises avec les vers pairs, réguliers, classiques. Ils semblent rester en suspens, ce que le poète rend par «*plus vague et plus soluble dans l'air*». Les vers de onze et de treize syllabes, numériquement voisins de l'alexandrin mais éloignés de lui par leur mélodie, obligent le lecteur à vaincre un automatisme pour saisir leur cadence propre, plus fluide et plus complexe. Toutefois, cet absolu conféré à l'impair mérite quelques restrictions : nombre de pairs, fussent-ils alexandrins, ont leur musique, et Verlaine sut, usant des différentes césures possibles, comme l'a remarqué Moréas, «briser les reins du vieil alexandrin». Dans «*Art poétique*», il utilise le vers de neuf syllabes qu'il coupe 4-5. Avec «*qui pèse ou qui pose*», il condamne, d'une part, la lourdeur, l'insistance, et, d'autre part, la solennité, l'affectation, l'artifice, la prétention, tout cela en offrant une habile paronomase, une allitération amusante où la lourdeur du «*p*» est moqueusement répétée.

La «*méprise*», qui devient plus loin «*l'Indécis*» curieusement joint au «*Précis*», est la règle suivante à laquelle deux strophes sont consacrées (vers 5 à 12). On trouve d'abord l'exposé technique, qui est appuyé par la double négation («*n'aïlles point... sans*»), par la surprise que crée l'enjambement du vers 5 au vers 6, et par l'allitération «*choisir-cher-chanson*». Puis intervient l'illustration du propos qui, au vers 7, se fait d'une façon assez elliptique et cavalière. La méprise, le choix de mots vagues, légèrement impropres, mystérieux, qui ne font que suggérer, qui ne vont pas au fond des choses, sont à mettre en rapport avec les notions d'équivoque, d'épithète impertinente qu'on reconnaît comme caractéristiques de la poésie, et dont la présence s'accroît à mesure qu'elle devient moderne. Ainsi se créent un décalage, un flottement, rendus par la double négation qui marque le tâtonnement, la progression prudente. Ils donnent aux tableaux trop précis quelque chose de nouveau qui étonne et fait rêver. Verlaine veut aussi que, par des mots subtils, délicats, raffinés, le poète touche des fibres plus sensibles que celles, grossières et communes, que la poésie avait frappées jusqu'alors. On peut mettre la méprise en rapport avec les «confuses paroles» dont avaient parlé Hugo (il voyait, dans la nature, «pendre à tous les rameaux de confuses paroles» [*À Albert Dürer*]) puis Baudelaire («La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles» [*Correspondances*]). C'est la part faite à l'inspiration, au côté obscur de l'expérience de la parole. C'est la critique d'une recherche trop intellectuelle, le refus d'une poésie d'«idée pure» comme celle que pratiqua Mallarmé.

Dans la strophe suivante, le poète prolonge l'illustration du principe de l'union apparemment illogique du net et du flou en donnant des exemples qui permettent à la poésie de reprendre ses droits. Ils se présentent selon une anaphore, «*C'est..., C'est..., C'est...*», qui est voulue pour marquer la similitude entre eux. Il a déjà dit préférer «*la chanson grise*», une correspondance entre son et couleur qui indique que la chanson n'est ni blanche ni noire, qu'elle est mi-joyeuse, mi-triste, nuancée. Il évoque «*des yeux derrière des voiles*», c'est-à-dire les voilettes sous lesquelles les femmes dissimulaient leur visage, et n'en étaient que plus mystérieuses, plus intrigantes, plus séduisantes. Le jour est bel et bien «*tremblant*» à midi lorsque, le soleil étant à son zénith, la chaleur fait monter l'air dans un continu mouvement, créant ainsi une réfraction où les rayons sont déviés. L'humidité de l'automne fait bien se lever une brume qui, par une habile inversion, transforme les «*claires étoiles*» en un «*bleu fouillis*».

À la quatrième strophe, une explication de la proposition précédente est donnée par un «*nous*» qui étonne, car le poète, qui tutoie celui à qui il s'adresse, semble se désigner par un pluriel de majesté ou prétendre n'être que le porte-parole d'un groupe (ce que nous savons n'être pas le cas). Cette explication est, en quelque sorte, une répétition, ce que marque le mot «*encor*» (qui serait inutilement élidé s'il ne s'agissait, pour le poète, de le faire rimer avec «*cor*» pour l'œil aussi). Est introduite une nouvelle notion, celle de la «*Nuance*» (vers 13 à 16), c'est-à-dire, dans le domaine de la peinture (qui est donc exploité après celui de la musique), l'atténuation, la différence peu sensible, le dégradé, le flou, l'indécis, qui est bien opposée à la franche «*Couleur*». Elle rend possible le «*glissando*» d'une idée à l'autre, la suggestion, la communication sans insistance. La nuance «*fi-ance*» (la diérèse est nécessaire pour que le vers ait bien ses neuf pieds) «*le rêve au rêve*» (pour que le rêve de l'auteur puisse rejoindre celui du lecteur, il ne faut pas que l'évocation soit trop précise, trop lourde, trop claire) «*et la flûte au cor*», c'est-à-dire que, retour à la musique, elle permet de passer peu à peu du son le plus aigu que donne la flûte au son le plus grave que donne le cor.

Puis le poète quitte la forme pour le fond en édictant une critique qui relève du sujet du poème. Dans les vers 17 à 20, avec l'insistance de l'assonance «*loin-Pointe*», il condamne «*la Pointe*» (trait d'esprit moqueur, satirique, par lequel on veut atteindre quelqu'un et qui peut, en effet, être assassin parce qu'il peut détruire une réputation, pousser même au suicide), et donc le pamphlet, le libelle. «*Esprit cruel*» est quelque peu redondant, puisque le mot a ici le sens de vivacité piquante, ingéniosité dans la façon de concevoir et d'exposer quelque chose, qu'il est proche de la malice. «*Rire impur*» est ambigu : est-ce le rire en général qui est condamné parce qu'il est impur (position défendue par toute une tradition de moralistes sévères qui ont anathématisé la comédie) ou n'est-ce que le rire impur qui l'est, un rire qui serait pur étant préservé? La condamnation est assez surprenante, quand on sait avec quel plaisir, sinon quel bonheur de réussite, Verlaine a parfois mêlé l'obscénité à la poésie. Cet «*Azur*» personnifié et qui pourrait même pleurer, c'est évidemment le Ciel, la Bonté. Faisant lui-même une pointe, Verlaine traite les poètes qui usent de ces moyens de mauvais cuisiniers qui ont besoin de relever leurs médiocres compositions avec beaucoup d'«*ail*».

Au vers 21, il ajoute, à ces ennemis de la poésie, «*l'éloquence*», mot qui aurait bien mérité la majuscule, et aspect qui est stigmatisé en un seul vers, mais en quels termes ! L'éloquence semble, en effet, être identifiée à une oie, qui se hausse d'un cou qu'il est bien tentant et facile de tordre tant elle est sotte. Elle est, en tout cas, contraire à la poésie telle que la conçoit Verlaine, car elle est le domaine du discours plus que des sens. La rhétorique, ensemble de règles, de procédés, de recettes qui font de la littérature une pratique artificielle, fausse, prétentieuse et inutile, ne peut qu'alourdir le poème, lui ôter, bien sûr, la simplicité qu'il réclame, le priver de toute musique. Pour bien s'éloigner de toute grandiloquence, pour bien marquer le souci de dépouillement et de nonchalance, le poète recourt de nouveau au tutoiement, au style familier, même à la langue populaire qui use en effet de ce possessif «*son*» qui est incorrect, la forme correcte étant «*tords-lui le cou*». On n'a donc pas manqué de relever ce qu'on a considéré comme une maladresse, alors qu'on peut penser que Verlaine a aussi voulu éviter la désagréable allitération de «*lui le*».

Dès le deuxième vers de la sixième strophe et dans toute la septième (vers 22 à 28), Verlaine, revenant à la forme du poème, employant l'expression «*en train d'énergie*» qui est vieillie (et qu'on pourrait traduire pas «*tant que tu y es*»), s'en prend à la «*Rime*». Il voudrait qu'elle soit «*assagie*», du moins qu'elle le soit «*un peu*». C'est donc qu'il craint surtout les rimes riches et frappantes, qui l'avaient tenté un moment, avant qu'il n'en vint à préférer des effets beaucoup plus discrets, et à dénoncer les premières comme un procédé barbare. La rime insistante est anti-musicale car, par sa présence, par l'attente régulière de son retour, elle ordonne le poème, elle risque de détruire la mélodie en l'étouffant sous ses coups de cymbale. Pourtant, au vers 24, Verlaine tient bien à donner à «*cou*» une rime assez hasardée, et, retrouvant le ton familier, malmène même la syntaxe pour terminer par «*jusqu'ou*», alors que la forme correcte aurait été l'inversion que demande la forme interrogative : «*jusqu'ou ira-t-elle?*» Mais cette tournure de la langue parlée accroît l'impression d'intimité.

La septième strophe, où le poème prend un nouvel élan grâce à l'interjection «*ô*», est consacrée aux «*torts de la Rime*». Le poète la compare à un tambour sur lequel frappe un «*enfant*» qui tape d'autant plus fort qu'il est «*sourd*», ou à un «*nègre*» se servant du tam-tam. Puis il passe à l'image du «*bijou*

d'un sou», d'un bijou de pacotille qui n'a que l'apparence d'un bijou authentique. Les termes «*creux*» et «*faux*» sont volontairement exagérés pour lancer un reproche aux rimailleurs qui suivent de trop près, et au détriment des recommandations précédentes, le jeu du son. Dans ces trois vers, le poète se plaît à créer une musique appuyée en accumulant les accents, car ils sont constitués de mots courts, en faisant revenir avec insistance les mêmes sonorités : les «*f*», les «*ou*», les «*s*», les «*j*». Mais il ne faudrait pas en conclure qu'il condamne la rime. D'ailleurs, il l'emploie, et il cultive même l'effet des rimes intérieures à plusieurs occasions : «*préfère-Impair*», «*Indécis-Précis*», «*grand-tremblant*», «*attiédi-fouillis*», «*nuance-fiance*», «*rêve-rêve*», «*fou-bijou-sou-sous*», «*autres-autres*», «*aventure-vent*». Et, quatorze ans après "*Art poétique*", dans un article intitulé "*Un mot sur la rime*", il dira son souci de la sonorité à la fin du vers, fût-ce par l'assonance, et il reconnaîtra : «*La rime est un mal nécessaire*». Il conserva donc la rime, mais il l'assouplit, la choisissant évocatrice, n'en faisant plus qu'un des multiples éléments sonores dont il disposait pour traduire délicatement ses impressions.

Après avoir, en vingt-huit vers, donné son art poétique, Verlaine, en conclusion, dans les vers 29 à 36, réitère ce qui est pour lui essentiel : «*De la musique encore et toujours*». Et ce résultat, sur le plan de la forme, sera la preuve de la qualité de l'inspiration, de la qualité des thèmes, qui est définie en six vers. Cette nouveauté n'a pas de nom encore : c'est bien pourquoi c'est «*la chose*», terme vague qui est un autre exemple de la méprise auparavant souhaitée. Mais elle est exaltée d'une façon très poétique, très fluide, l'élan étant suggéré par le retour des «*v*» : «*vers-aventure-vent-va*». Elle est «*envolée... d'une âme en allée*», et ce qui s'intercale est comme une cheville destinée à assurer la présence de ces mots à la rime. Ces sonorités indiquent bien la légèreté, qui est favorisée aussi par la formulation elliptique «*en allée*», au lieu de «*qui s'est en allée*»). Au vers suivant, s'expriment nettement des thèmes du lyrisme : l'insatisfaction propre aux poètes, sinon à tous les créateurs, le désir toujours renaissant d'un ailleurs, d'un dépaysement, d'un exotisme, d'émotions inconnues («*d'autres cieux*», «*d'autres amours*»).

Pour la dernière strophe, le poète prend un nouvel élan pour qualifier d'une autre façon le vers. Il est aussi «*la bonne aventure*», non pas la prédiction de l'avenir mais une aventure qui est agréable, qu'on peut trouver si on accepte de se soumettre au «*vent crispé du matin*» qui est, en fait, par ce goût de l'épithète impertinente que Verlaine prônait justement en recommandant la méprise, le vent frais du matin qui crispe le visage, ce vent vif, nerveux, qui réveille, qui suscite la disponibilité à «*la bonne aventure*» qui, au vers 35, est, par une correspondance, dotée d'un parfum. On remarque, avec «*aller fleurant*», une autre utilisation par le poète de cette forme progressive empruntée à la langue du XVI^e siècle, qui existe encore en anglais et qu'on a déjà trouvée dans "*Clair de lune*" («*que vont charmant*»). Le dernier vers est une chute percutante où, dans une cascade de «*t*» coupants, est condamnée «*la littérature*». Après tous les principes énoncés, ce mot prend le sens péjoratif d'artifice, de solennité, de prétention, de recherche, de technicité, d'intellectualité, de vanité, de bavardage, de lourdeur, d'éloquence, soit de tout ce qui est contraire à l'expression naturelle et spontanée d'une émotion, et donc à la poésie naturelle, sensible et simple, la communication d'une âme qui s'adresse à d'autres âmes, que voulait Verlaine, et qu'il a cherché à atteindre dans toute son oeuvre.

Même si, toujours soucieux de rester indépendant, il minimisa l'importance de ce poème, déclarant que ce n'était «*qu'une chanson après tout*», s'il ne prétendait pas faire école et n'avait fait que remarquablement et gentiment définir sa conception personnelle de la poésie, "*Art poétique*", composé dès 1874, contre-pied de tous les arts poétiques précédents, libération de la poésie, ouverture au champ des émotions, et surtout à celles qui sont les plus délicates, les plus intimes, est devenu le manifeste du mouvement symboliste dont Valéry a pu dire que sa volonté était de «*reprendre à la Musique son bien*», et une invitation faite à tout poète de, selon le mot de Moréas, «*briser les cruelles entraves du vers*».

Ce poème, parmi les plus célèbres de Verlaine, cerne ce qui fait la qualité de ses plus belles pièces : la musicalité, l'art de la suggestion, la mise en scène des impressions les plus fugitives. Cependant, si cette oeuvre est une réussite, cela est moins dû à la théorie qui y est professée qu'à ses mérites poétiques : à ce propos, les deux derniers quatrains sont particulièrement bien menés.

Commentaire sur le recueil

Pour n'être pas le meilleur livre du poète, ce recueil ne nous offre pas moins l'image la plus complète du véritable Verlaine. Nombre des poèmes qui le composent furent dédiés à ses amis et à ses compagnons de lutte, de Villiers de L'Isle-Adam à Mallarmé.

"Confessions" (1884)

Autobiographie

Verlaine raconte son enfance, modèle son personnage en atténuant ses mauvais aspects, et donne le détail de sa rencontre avec Rimbaud qui perturba son mariage : *«Il ne s'agissait en principe, non pas même d'une affection, d'une sympathie quelconque entre deux natures si différentes que celle du poète des "Assis" et la mienne, mais bien d'une admiration, d'un étonnement extrême en face de ce gamin de seize ans qui avait dès alors écrit des choses, a dit excellemment Fénéon, "peut-être au-dessus de la littérature"»*.

Commentaire

Ces confessions furent publiées en feuilleton dans la revue *"Fin de siècle"*. Verlaine était payé cinquante centimes par ligne de copie.

Verlaine continuant à frapper sa mère qui ne l'avait jamais abandonné dut être emprisonné en 1885. Quand il fut libéré, il devint vagabond, et commença à fréquenter les hôpitaux afin d'y faire soigner ses nombreux ulcères aux jambes. Sa production s'affaiblit. Il publia cependant :

"Amour" (1888)

Recueil de poèmes

Commentaire

Au désir ardent et sincère d'écouter *«la voix terrible de l'amour divin»* se mêlent encore des effusions d'une sensualité assez trouble (*"Lucien Léтиноis"*).

"Parallèlement" (1889)

Recueil de poèmes

Commentaire

Le titre est significatif. On y trouve à la fois des pièces érotiques qui célèbrent les *«sensations les plus sincères mais bien osées»* et des pièces d'esprit religieux.

“Dédicaces”
(1890)

Recueil de poèmes

“LVI”

Verlaine rendit cet hommage à Rimbaud :

*«Mortel, ange ET démon, autant dire Rimbaud,
Tu mérites la prime place en ce mien livre,
Bien que tel sot grimaud t'ait traité de ribaud
Imberbe et de monstre en herbe et de potache ivre.»*

“Liturgies intimes”
(1892)

Recueil de poèmes

Commentaire

Ce sont des variations sur les fêtes de l'Église.

“Épigrammes”
(1894)

Recueil de poèmes

Commentaire

Ce sont de courtes pièces d'inspirations variées.

Dans les dernières années de sa vie, *«Pauvre Lelian»* connut l'indigence, les taudis, la misère physique. Comme les prostituées, il eut son souteneur, qui prélevait sa dîme sur chaque vers qu'il forgeait, le reste allant aux femmes légères (Philomène puis Eugénie) qui partageaient son pucier. Absinthé au dernier degré, il avait pour manie de larder de coups de couteau les mains de ses compagnons de beuveries.

Sa situation matérielle s'améliora quand on s'avisa soudain que ce vagabond qui se traînait de café en café était ou plutôt avait été un grand poète. Il commença à jouir d'un certain renom auprès des jeunes symbolistes et «décadents», et il se forma comme une légende de Verlaine : on se rappela qu'il avait révélé au public l'œuvre de Tristan Corbière, de Rimbaud, de Mallarmé (*“Les poètes maudits”*, 1884) ; on lui demanda des conférences en Belgique où il apparut quasiment éteint, des souvenirs (*“Mémoires d'un veuf”*, *“Mes hôpitaux”*, *“Mes prisons”*, *“Confessions”*) ; on le sacra même *«prince des poètes»* à la mort de Leconte de Lisle (1894), et il bénéficia d'une petite pension grâce à l'action charitable de plus de trente artistes et écrivains. Il posa même sa candidature à l'Académie française.

Un jour de 1895, il reçut une lettre de son fils, Georges, qui, apprenti horloger en Belgique, souhaitait rencontrer son père. Il fut tout ému, mais n'avait pas d'argent pour le faire venir à Paris.

Il fut hospitalisé. Il fallut une seconde pancarte au pied de son lit d'hôpital pour dresser la liste des maladies qui le rongeaient.

Il mourut dans la misère le 8 janvier 1896. Mais une foule d'écrivains, de poètes et d'admirateurs, toute une jeunesse ayant séché les cours, suivit son corbillard sur plus de cinq kilomètres de l'église Saint-Étienne-du-Mont au cimetière des Batignolles.

Génie étonnamment personnel («*L'art, mes enfants, c'est être absolument soi-même*»), qui fit alterner les cris de volupté et les rêves nostalgiques de pureté, la plainte amoureuse et l'extase mystique, Verlaine cultiva une poésie soluble dans l'air, reposant sur de constantes transpositions du domaine des sentiments à celui des impressions et des sensations. Ce lyrisme confidentiel ne recherche «*pas la couleur, rien que la Nuance, la chanson grise où l'Indécis au Précis se joint*». Mots choisis pour leurs sonorités discrètes et repris comme des thèmes musicaux, syntaxe libre souvent influencée par la langue parlée familière, assonances et rimes subtilement assouplies, rythme rendu plus fluide par l'emploi du vers impair composent un chant intime et prenant dont le pouvoir suggestif musical a inspiré les compositeurs (Fauré, Duparc, Debussy, Ravel, Stravinsky, Ferré).

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)