

Verlaine l'anti-théoricien : contre la poétique, la musique ?

Son vers a l'inflexion des voix qui se sont tues ou qui n'ont pas encore parlé.¹

Verlaine misérable carrière de misère, grossièreté
des mœurs et des idées – mais ce chant – [...].²

Nous nous proposons ici de scruter l'œuvre verlainienne dans ce qu'elle a, de prime abord, de protéiforme au regard de son apparent cri de guerre « De la musique avant toute chose ». Son écho dans la critique continue, encore aujourd'hui, de retentir sans forcément être expliqués sinon en recourant à l'utilisation du vers impair et à celle, subversive, de la métrique traditionnelle. Il s'agit ici de prendre conscience de l'unité verlainienne au sein d'une trop facile et apparente diversité : ou comment la « musique » chez lui est le signe d'un refus du poète à fonder une théorie, en même temps qu'elle élabore, si l'on veut, une « anti-théorie » qui affirme, certes, non des règles normées, prescriptives, destinées à l'établissement d'un ensemble de principes poétiques, mais des lois internes et caractéristiques d'une conscience poétique. Car Verlaine est un poète métrique avant tout³.

Évoquer la composition verlainienne reste une gageure, qui divise encore la critique. Si l'on en juge à la couleur de certains articles plus ou moins récents tel celui d'Éléonore Zimmermann⁴, qui traite de la variété intrinsèque de l'œuvre du poète, celle-ci serait une esthétique de la *varietas* qui emblématiserait le mieux la poétique verlainienne. Et il est certain qu'un différentiel s'opère naturellement entre des recueils plutôt homogènes (*Poèmes saturniens*, *Fêtes galantes*, *Sagesse*) et ceux composés à la hâte pour d'autres raisons – intimes ou financières, notamment – tels *Jadis et Naguère* ou *Parallèlement*, où coexistent poèmes anciens et d'autres inédits : la manne verlainienne est riche en surprises.

Dans le traitement du vers et de la prosodie, comment expliquer, également, en s'appuyant sur une courte chronologie, qu'à cette profusion de formes (sonnets, quintils, quatrains, ritournelles) et de types de vers (alexandrins, octosyllabes, heptasyllabes, tétrasyllabes) des *Poèmes saturniens*, amenée à s'épanouir encore dans les *Fêtes galantes*, succède la trop sage et maîtrisée *Bonne Chanson*, avant que tout n'explose à nouveau dans les *Romances sans paroles*, quand le poète succombe un temps au poison rimbaldien ? L'hypothèse la plus évidente, et la plus convenue, est que cette poésie demeure intimement et naturellement liée à la vie de Verlaine. Lui-même affirme, à l'occasion de la réédition de son recueil des *Poèmes saturniens* en 1890, dans un texte fondamental puisqu'il y effectue une sorte de synthèse de sa vie de poète :

¹ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, Paris, Marabout, coll. « marabout université », 1981, p. 482.

² Paul Valéry, « Poésie », VCII, p. 1105.

³ Cf. Benoît de Cornulier, dans son ouvrage, *Théorie du vers*, montre que Verlaine condense plus des 2/3 de l'utilisation de l'alexandrin, plus ou moins régulier, dans la triade poétique Baudelaire/Verlaine/Rimbaud.

⁴ E.-M. Zimmermann, « La Variété chez Verlaine », *La petite Musique de Verlaine, Romances sans paroles, Sagesse*, Société des Etudes Romantiques, SEDES, 1982, pp. 16-24.

« De très grands changements d'objectifs en bien ou en mal, en mieux, je pense, plutôt, ont pu, correspondant aux événements d'une existence passablement bizarre, avoir eu lieu dans le cours de ma production. »⁵

On pourrait donc penser que l'œuvre verlainienne est, pour reprendre la métaphore balzacienne, miroir d'une vie hasardeuse, de doutes et de certitudes, d'abandons et de tentatives de conversion. Pourtant, conjointe à la phrase précédemment citée, la suivante indique précisément un ordre, une pensée, peut-être évolutive, mais qui se pose en des termes concrets de poétique : « Mes idées en philosophie et en art se sont certainement modifiées, s'accroissant de préférence dans le sens du concret, jusque dans la rêverie éventuelle. »⁶ Comble de malchance pour l'exégète critique en manque de structure et de certitudes : à la fin du même texte, le poète affirme en lettres capitales :

« N'allez pas prendre au pied de la lettre mon « art poétique » de *Jadis et Naguère*, qui n'est qu'une chanson, après tout – JE N'AURAI PAS FAIT DE THEORIE. »⁷

Cet anti-théoricien, qui refuse les étiquettes, exclu des milieux littéraires de 1868 à 1883, bercé, renié par différentes écoles poétiques (ou auto-affranchi !), n'est-il pas finalement théoricien que parce qu'il s'est imposé cette dénégation constante ?

Puisqu'il est question de musique ici (musique du vers, musique comme *topos* poétique, musique d'un point de vue esthétique), nous nous proposons de redoubler la formule musicale en imaginant la fugue comme métaphore compositionnelle de l'œuvre verlainienne au travers de la musique. Il y a bien une intention verlainienne de composer, cela ne fait aucun doute⁸. Au contraire d'un Mallarmé, aux nombreuses syllepse, le *vers*, la *musique*, recouvrant plusieurs sens en fonction du texte abordé, l'œuvre verlainienne fait de la musique l'intention poétique par excellence, la notion pérenne et emblématique présente à la surface ou en creux de ses recueils⁹. Si la fugue, en musicologie, obéit à de savantes et rigoureuses règles de composition, ce sont surtout la facture, l'organisation interne de l'œuvre elle-même, qui pourrait évoquer une logique de pensée sans solution de continuité, une « poétique », si l'on veut, argumentée, pour que l'équilibre de l'œuvre se trouve dans l'intention du geste créateur à la clôture, une fois l'équilibre d'ensemble jugé atteint. La présence d'un sujet, voire de deux et même trois, et peut-être d'un contre-sujet, jusqu'aux strettas finales où les différents motifs sont réexposés, peuvent rappeler chez Verlaine, à une échelle macroscopique, le traitement de la notion de musique diffractée sous telle ou telle forme à l'échelle de son œuvre entière.

Il s'agira donc de voir dans un premier temps comment se mesure la présence de la poésie chez Verlaine, puis de saisir comment s'opère le développement du paradigme musical, pour s'interroger, en dernier lieu, sur la poétique verlainienne : impressionnisme littéraire, esthétique de la *varietas*, ou Verlaine, théoricien de l'anti-théorie à la recherche perpétuelle d'un équilibre, d'une *harmonie* ?

⁵ Paul Verlaine, *Critique des Poèmes saturniens*, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1072.

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*, p. 1074.

⁸ Cf. *Dédicaces*, 26, « A Henri Mercier » : Verlaine se flatte de composer « sur tous les tons de tous les modes / Ballades, sonnets, stances, odes. » Curieux mélange de termes musicologiques et littéraires. . .

⁹ Outre son ultérieur et, malgré tout, explicite « Art poétique » de 1874, Verlaine, au sujet des *Romances sans paroles*, écrit à son ami Lepelletier en mai 1873 : « Ce sera très musical », arguant d'un véritable « système » de composition.

La diagonale verlainienne : présence de la musique ?

On peut distinguer trois niveaux d'apparition objective de la musique : la présence de l'objet musical en tant que tel, d'une part qui relève d'une topique traditionnelle dans l'histoire de la poésie, la connaissance et l'exploitation de formes et de canons musicaux, d'autre part qui appartient ou non à un genre noble (la chanson *versus* l'ode, notamment), et qui aurait ou non une conséquence sur la forme du poème ; enfin, on relève un vocabulaire musical qui, intégré au sein de la poésie, fait pénétrer le texte dans une dimension supérieure où se révèle la conscience du poète.

Chemins de traverse et sentiers battus

Les *topoi* musicaux demeurent légions chez Verlaine comme chez ses contemporains. Il n'y a guère que chez Mallarmé, après la crise de 1865/1866, que l'imagerie musicale ressortissant à une tradition fort lointaine – c'est l'image du poète à la lyre, instrument de sa transcendance et de son éternité – se désagrège au profit d'une nouvelle poésie où le symbole est roi, où les mots sont appelés à ne renvoyer qu'à eux-mêmes. S'il y a modernité chez Verlaine, on peut sans crainte affirmer qu'elle s'épanouit au travers d'une tradition aux chemins bien balisés. Le poète demeure, dans les *Poèmes saturniens*, celui qui manipule la lyre ; il est ce janus bicéphale, dyadique, qui écrit des hymnes et des odes (c'est, par ailleurs, le titre de l'un des recueils tardifs de Verlaine) en poète et en musicien. Banville écrit à Verlaine, d'ailleurs, le 9 juillet 1885 : « Parfois, vous côtoyez de si près le rivage de la poésie que vous risquez de tomber dans la musique ».

On le voit, l'un des pères des poètes de cette génération, parnassien qui a grandement influencé Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé et d'autres encore, affirme la contiguïté critique des deux arts, dans une métaphore qui vise plus particulièrement l'art versifié de Verlaine. La mise en scène du poète dans ses textes passe bien par la présence objective de la musique. On n'a pas quitté le grand dogme horatien du *ut pictura poesis*, suivi en force par les Romantiques et réaffirmé par la doctrine parnassienne, où il faut figurer verbalement pour briller par la forme. Que l'on se penche, notamment, sur le « Prologue » des *Poèmes saturniens*, poèmes de jeunesse, et l'on se rend compte d'une extrême adéquation de cette figure suprême de poète avec la tradition :

« Sur la kithar, sur la harpe et sur le luth,
S'il honorait parfois le présent d'un salut
Et daignait consentir à ce rôle de prêtre [...] »¹⁰

La figure allégorique du poète et de son rôle sacré dans la cité se dédouble naturellement d'une imagerie (on note la préciosité juvénile d'un Verlaine féru d'une virtuosité consensuelle, toute parnassienne, notamment dans le terme de « khitar ») qu'il n'est pas rare de retrouver dans le reste de la poésie verlainienne.

Ainsi, le chevalier Atys « gratte [-t-il]/ Sa guitare, à Chloris l'ingrate » dans « En bateau »¹¹ pour reprendre l'esthétique d'un tableau de genre du XVIII^e siècle, une scène libertine de Watteau par exemple, et reconstruire par les mots une scène très codifiée ; plus moderne, dans le « piano » de Marco¹² dont « les mains sur l'ivoire/Évoquaient souvent la profondeur noire/Des airs primitifs que nul n'a redits », ou celui « que baise une main frêle », dans la cinquième des « Ariettes oubliées¹³ », ou, enfin, celui du « Poème saturnien » de ce recueil autocritique qu'est *Parallèlement*¹⁴, l'objet musical, comme *topos* littéraire, s'affirme pour constituer les armes du poète

¹⁰ *Op. cit.*, p. 60.

¹¹ *Fêtes galantes*, V, pp. 114-115.

¹² *Poèmes saturniens*, V, pp. 86-87.

¹³ *Romances sans parole*, V, p. 193.

¹⁴ *Parallèlement*, p. 509.

(la lyre, instrument de l'inspiration, et peut-être le luth, instrument du *canzoniero*, du troubadour¹⁵) ; par là même, l'instrument de musique relève d'un réseau d'images organisées autour du paradigme amoureux, et participe donc d'une certaine forme de lyrisme. Les *Fêtes galantes*, autant de scènes de genre, offrent un bon aperçu de l'emploi figuraliste, et absolument convenu, de l'imagerie musicale. Ainsi « Mandoline »¹⁶ :

« Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Échangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses. [...]]
Et la mandoline jase
Parmi les frissons des bois. »

Enfin, une autre dimension du *topos*-objet musical (les trois dimensions peuvent se rejoindre) demeure une caractérisation de la scène typique d'une esthétique picturale dont ne se départiront pas même les Décadents : la présence de l'« orgue de barbarie », notamment, des premiers poèmes¹⁷ jusque dans les œuvres ultimes¹⁸ du poète, instrument que l'on retrouve chez Baudelaire, chez Laforgue en abondance, est un *topos* de l'écriture décadente pour clamer la solitude, le pessimisme et le malheur urbains : « C'est l'instrument qu'un pauvre éveille sous sa main, / Bruit humain, fait de cris et de lentes souffrances [...] »

Quel rapport alors entre la présence de ces instruments et le vers lui-même ? Même s'il n'est pas question explicitement d'une forme musicale à laquelle se trouverait assujetti son *ego* poétique, le jeu verlainien, subtil, s'accomplit dès les poèmes de jeunesse pour remotiver ces *topoi* au service d'un lyrisme personnel construit de toute pièce. Pour preuve, ces deux premiers quintils d'un autre des *Poèmes saturniens*, le poème « Initium », histoire d'une rencontre furtive à l'image du génial « A une passante » baudelairien : sauf qu'à l'espace anonyme et aliénant de la ville succède ici l'espace social d'un bal. Le *decorum* verlainien y est pourtant musical, et l'effet de la rencontre assorti à celui de la musique – de ces *notes* de musique, de ces *airs* inconnus, que l'on retrouve un peu partout dans ses poèmes, font surgir une musique du vers :

v.1	« Les violons mêlaient leur rire au chant des flûtes Et le bal tournoyait quand je la vis passer Avec ses cheveux blonds jouant sur les volutes De son oreil le où mon Désir comme un baiser S'élançait et voulait lui parler, sans oser.	4/4/4 – ou 4/2//2/4 3/3//4/2 6//2/4 4/4/4 3/3//3/3
v. 6	Cependant elle allait, et la mazurque lente La portait dans son rythme indolent comme un vers, - Rime mélodieuse, ima ge étincelante, - Et son âme d'enfant rayonnait à travers La sensuel le ampleur de ses yeux gris et verts. »	3/3//6 3/3//3/3 2/4//2/4 4/2//3/3 4/2//3/3

Se mêlent et virevoltent ensemble la musique du « bal » (une *mazurque*, danse ternaire qu'intègrent parfaitement les alexandrins la décrivant : vv. 5-7) et la vision du poète qui arqueboute l'alexandrin pour y imprimer sa propre subjectivité : s'agissant à la fois de l'objet aimé (v. 3/trimètre du v. 4), et de la pensée « subjective » du poète, dans l'appréciation de la scène (à noter : les traditionnels et topiques violons qui rient ou pleurent, selon, au v. 1) ou de ses propres lignes inspirées (v. 8). Ce système d'opposition – ou de complémentarité – permet de faire

¹⁵ Cf. « Prologue » au *Livre Posthume*, p. 816, où Verlaine définit précisément en 1893 le « poète » avec la « lyre » et le « luth ».

¹⁶ *Fêtes galantes*, p. 115.

¹⁷ Cf. « Nocturne parisien » des *PS*, pp. 83-86.

¹⁸ « Epigramme » VI, p. 858.

émerger, si l'on veut, les prémisses d'un art verlainien où l'on dépasse le figuralisme d'école pour tendre vers une théorie de l'effet, développée évidemment au sein des correspondances baudelairiennes, et cependant particulière ici : l'hypersubjectivité du poète-réceptacle passif d'impressions visuelles permet de plier le vers « officiel » à un degré d'intimité dangereux pour sa structure, mais d'où le musical peut s'épanouir *via* un nouveau rythme appliqué à une « image étincelante ». En d'autres termes, le rythme surgit de l'image et la nourrit. Nous reviendrons sur cette notion de rythme verlainien ci-après.

Pour conclure ce premier point, il apparaît que le figuralisme musical dans l'œuvre verlainienne est un peu partout présent, protéiforme, même si sa proportion varie en fonction du recueil – il est, de toutes les façons, peu question de musique dans des recueils comme *Sagesse* ou encore *Amour*, soit deux ensembles consacrés aux tentatives de conversion du poète « devant la Foi »¹⁹. Et ce figuralisme s'accommode d'autres utilisations du verbe musical.

Du formalisme poétique & de son ombre musicale.

S'affirme, récurrente dans l'ensemble de l'œuvre verlainienne, l'utilisation de termes répondant à une forme musicale. En parallèle, d'aucuns pourraient rappeler les titres nombreux qui vont de l'art pictural des « Paysages tristes » aux « Paysages belges » en passant par les « Eaux fortes » et autres « Aquarelles ». Simplement, l'art de la description relatif à un semblable travail sur l'art plastique n'entame pas vraiment un travail sur la forme même de la poésie par nécessité de « reconnaissance » formelle, de « mélo-poéticité » du texte, pour reprendre la terminologie acquise (ici corrompue) de Todorov. Alors que la forme musicale elle-même impose certaines règles, certains rythmes, l'on en vient évidemment aux problèmes figurés par une poésie faite pour être dite (chantée) ou pour être lue. De même, le choix de la forme empruntée impose, en fonction, un type de langage, une utilisation ciblée du thème et de la lexie, une rigueur ou un relâchement de la prosodie mais aussi de la versification²⁰.

Le paradoxe tient davantage chez Verlaine de l'utilisation de formes poético-musicales nobles ou populaires : cette conscience de la forme dans son œuvre apparaît comme l'une des clefs de voûte structurante de la pensée du poète des *Romances sans Parole*. Si l'on considère en effet l'enchaînement chronologique des deux recueils inspirés par la liaison du poète avec Eugénie Krantz, Eugénie et Philomène, que sont les populaires *Chansons pour Elle* (1891) et les classiques *Odes en son honneur* (1893), on se trouve, simultanément, face au même sujet d'inspiration, et, pourtant, à deux poésies fort différentes de nature et d'attributs.

Verlaine écrit à son éditeur Vanier durant l'été 1891, au sujet des *Odes* : « C'est à peu près le ton de *Chansons pour Elle* mais plus haut et plus noble si j'ose [...] ». Plus tard, toujours à Vanier, il écrit en janvier 1892 : « Beaucoup travaillé, moi. *Odes en son honneur* finies et prêtes à être imprimées. Complément (mieux, plus corsé et en même temps plus sérieux, plus écrit que les *Chansons*, tout en restant, au fond, *Chansons*...) [...] ».

Considérons la onzième des *Chansons pour Elle*²¹ :

« Vrai, nous avons trop d'esprit,
Chérie !
Je crois que mal nous en prit,

¹⁹ « Préface » aux *Liturgies intimes*, p. 733.

²⁰ Paul Viallaneix envisage, quant à lui, une cohérence très profonde entre le titre d'un poème musical répondant à une forme musicale, et l'organisation sonore du poème : « [...] que la dissonance ou que la consonance l'emporte, chaque strophe de la plupart des pièces qui portent, dans l'œuvre de Verlaine, un titre musical, offre une remarquable cohérence sonore. Point de mots, de syllabes qui ne contribuent à tracer la ligne ou à donner la tonalité de la mélodie. L'article lui-même, quand il n'est pas éliminé, le démonstratif, le pronom tiennent partie. » [« De la musique avant toute chose », *La petite Musique de Verlaine, Romances sans paroles, Sagesse*, Société des Etudes Romantiques, SEDES, 1982, p. 93]

²¹ Chanson XI, *Chansons pour Elle*, V, pp. 717-718.

Chérie,
D'ainsi lutter corps à corps
Encore,
Sans repos et sans remords
Encore !

Plus, n'est-ce pas ? de ces luttes
Sans but,
Plus de ces mauvaises flûtes.
Ce luth,

O ce luth de bien se faire
Tel air,
Toujours vibrant, chanson chère
Dans l'air !

Et n'ayons donc plus d'esprit,
T'en prie !
Tu vois que mal nous en prit...
T'en prie.
Soyons bons tout bêtement,
Charmante,
Aimons-nous aimablement,
M'amante ! »

Dans cette succession de septains et de dissyllabes, apparaissent tous les éléments d'une chanson à boire d'un improbable cabaret fréquenté par le poète : répétitions en jeux holorimiques appelés à être oralisés, ellipses grammaticales, enclise caractérisant un niveau de langue populaire, abondance de ponctuation, dissyllabes proches de l'interjection, de l'onomatopée. Le jeu avec les éléments figuralistes d'une lyrique amoureuse apparaissent en décalage à la rime avec d'autres termes monosyllabiques banals (« luttes/but/flûtes/luth »). Tout concourt à désarçonner, à désarmer une tension amoureuse intime pour faire de cette chanson un objet « générique » de la liesse populaire.

Dans un mouvement semblable de désincarnation de l'objet amoureux, sous des apparences autres, apparaissent les *Odes*, forme poético-musicale par excellence au haut sujet : en effet, après la joyeuse banalité d'une rengaine populaire, voici les artefacts stylisés et ciselés d'une poésie aux origines lointaines, rappelant les *Élégies* tibuliennes, et les amours idéales chantées par le poète de Laure, dont Verlaine, en secret à une époque où sa mode est passée, chante les regrets²². Les *Odes* seront d'ailleurs suivies par les *Élégies*, toujours écrites en l'honneur de Philomène. Sentiments nobles, expression simple et prosaïque, rimes conformes : la forme poétique répond aux canons du genre et laisse songer à un brillant et désuet exercice de style parnassien dont le sonnettiste José de Hérédia, en cette fin de siècle, eût sans doute pensé être l'ultime héritier, au milieu du cortège toujours plus nombreux de ses contemporains poètes-apostats.

Dans la première de ces *Odes* composée de quintils d'antiques octosyllabes, un seul éclaire la mise en œuvre d'une rhétorique amoureuse maîtrisée, proche de l'*innamoramento* pétrarquiste, comme c'est le cas dans ce troisième :

« Pour cela, je t'aime et t'admire
Encore mieux que je ne t'aime
Peut-être, et ce m'est un suprême
Orgueil d'être meilleur ou pire

²² Cf. « A la louange de Laure et de Pétrarque », *Jadis et Naguère*, p. 320.

Que celui qui fit tout le mal,
D'être à tes pieds tremblant, féal ! »²³

Guère plus rien de sincère ici, et on est loin de l'érotisme revendiqué de *Parallèlement* ; le poète et sa lyre, dans cette forme noble et haute de l'ode, s'engagent sur les chemins balisés d'une rhétorique de la passion – à coups d'antithèses, d'hyperboles (l'enjambement du 3^e vers intensifie le « suprême » à la rime), d'analogies et d'images – d'où s'efface l'objet de l'inspiration, l'être aimé. Pourquoi Verlaine insista-t-il sur le fait que ces odes dussent rester des *chansons* ? Par le sujet ou par la forme ? Par une attente d'oralité du poème ? Aucune réponse absolue n'engage le poète dans telle ou telle voie. Néanmoins, tout se passe comme si la nature de la chanson permettait au poète de se faire, bien que l'on frôle ici la tautologie, chanter populaire : on sait l'intérêt de Baudelaire pour les patriotiques *Chansons* de Pierre Dupont²⁴, et aussi l'intérêt des Décadents, précisément, pour une forme dont l'expression²⁵ s'opposa aux bonbons glacés parnassiens, ou encore au syndrome « tour d'ivoire » de certains symbolistes. Les *Complaintes* de Jules Laforgue en fournissent un exemple éloquent.

Un poème tardif de *Parallèlement*, « poème saturnien », sorte de poème autocritique comme tant d'autres de la même série, rappelle cet entrain du poète pour des formes poético-musicales populaires, ou vulgaires au sens noble du terme ; le poète y remet en question, usant de la métaphore du masque, le principe même d'une écriture poétique trop artificieuse voire captieuse par la simple volonté de vouloir adhérer à tout prix, sinon à la mode, à tout le moins aux modèles tutélaires, s'agissant de Gautier, Banville, ou Leconte de Lisle.

« Je crois , mes sens étaient à l'envers,	2/2/2/3
Ma bile avait des bouil lons fantasques.	2/2/2/3
O les refrains des cafés -concerts,	1/3/3/2
Faussés par le plus plâtré des masques! » ²⁶	2/5/2

L'enchaînement d'ennéasyllabes de ce troisième quatrain, assurément parodique²⁷, outre cette verve verlainienne à laquelle le lecteur est habitué, dévoile un savant jeu assonantique associé à un traitement du vers original : l'expression des « refrains des cafés-concerts » « faussés » s'y détache par le rythme du vers pour former un réseau de sens particulier, ou résonnent ensemble, sans être à la coupe, les termes de « refrain », de « fantasques », de « faussés ». Au jeu des illusions poétiques répond l'affirmation d'un naturel musical inhérent à la forme des chansons, ancrées dans une réalité féconde parce que directe, naturelle parce que débarrassée des oripeaux d'une rhétorique classique.

Sous la forme d'une farce, dans cet *Album zutique* composé de cent deux poèmes, auquel participa Verlaine, se trouve peut-être un indice plus fort du lien existant entre forme musicale et forme poétique, ou plutôt de la tentation de celle-ci à répondre aux exigences de celle-là. C'est le minuscule poème « A Madame*** » dont l'épigraphe (« Air de *la Gardienne d'ours*. Refrain et tyrolienne. ») surenchérit la charge sémantique d'un texte fait pour être chanté tel un « refrain des cafés-concerts » :

²³ Ode I, *Odes en son honneur*, p. 763.

²⁴ Baudelaire écrit à son sujet, à l'occasion de la publication de ses *Chansons* (1851) : « Va donc à l'avenir en chantant, poète providentiel, tes chants sont le décalque lumineux des espérances et des convictions populaires ! » [*OC II*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, p. 342]. De même, avant Dupont, Béranger sut se créer un genre à part : il éleva la chanson –patriotique– à la hauteur de l'ode.

²⁵ Dans *Invectives*, Verlaine intitula trois poèmes, successivement : « chanson à boire, autre chanson à boire, chanson à manger » [pp. 951-953] y déployant un registre de langue familier.

²⁶ « Poème saturnien », *op. cit.*

²⁷ L'analyse pourrait être la même dans le poème subséquent « La dernière fête galante » [*Parallèlement*, pp. 508-509], dans lequel un Verlaine ironique semble vouloir chasser de vieux démons en s'autoparodiant, notamment par la présence des préciosités et autres termes jargonnesques des *Fêtes galantes*.

« Si tu le veux, femme à l'œil fauve,
 Je serai ton fauve lion,
 Et je te ferai dans l'alcôve
 La di-li-gen-ce de Lyon.
 Trou-la-la ou [...] »²⁸

Évidemment, la tonalité zutique est satirique, voire parodique²⁹, l'image (« fauve ») forcément lourde, et l'allusion assurément scabreuse. Il n'en reste pas moins que les tirets ont une fonction double ici : d'une part, ils permettent de comprendre, au cinquième vers, la formule onomatopéique « ioulante » relevant du folklore helvétique, en écho direct à l'épigraphe programmatique, en liant les différents éléments sonores entre eux. D'autre part, ils permettent d'annuler une tentative de lecture prosodique du quatrième vers, pour que chaque syllabe soit accentuée (di-li-gen-ce) : ce qui est mis en exergue, c'est la dimension d'une vraie chanson à boire dont le registre oral rend nécessaire une adaptation du langage poétique à la forme musicale.

On sait combien Verlaine était mal à l'aise, quand il s'agissait de dire à haute voix ses vers. Une connaissance du poète, Thomas Gringoire, rapporte qu'il récita « avec vigueur »³⁰ le premier des deux poèmes « Streets » tirés de la série « Aquarelles » des *Romances sans paroles*. Il s'agit d'un court poème composé de tercets d'octosyllabes structurés autour de la répétition d'un tétrasyllabe « Dansons la gigue ! » faisant effet ou fonction de refrain. Le poète affirme l'avoir composé à Londres dans un *pub* à l'angle d'*Old Compton Street* et de *Greek Street*. Aussi anecdotique cela puisse-t-il paraître, il nous semble qu'une partie de l'œuvre verlainienne ne peut se comprendre sans cet attachement quasi organique du poète à sa vie d'homme, et réciproquement. Ce qui peut simpliste comme hypothèse de lecture s'avère fondamental pour expliquer pourquoi, comme cela a été rappelé en introduction, Verlaine, dans son texte de la « critique des *Poèmes saturniens* », affirmait n'avoir élaboré aucune théorie, et que son « Art poétique » n'« [était], après tout, qu'une chanson ».³¹ Peut-être la forme musicale et populaire permet-elle à Verlaine de se défendre d'être un poète-rhétoricien ; l'interrogation de la forme poétique *via* une forme musicale est porteuse, et contrairement au travail réalisé par un Mallarmé sur le symbole, de cette dimension suspensive d'une poésie à la recherche d'un équilibre³² : entre maîtrise et abandon, rigueur formelle et liberté expressive, entre musique de la langue et langage poétique³³.

²⁸ « A Madame *** », *Album zutique*, p. 167.

²⁹ Les vers 1-3 sont, semble-t-il, une reprise directe du « Revenant » de Baudelaire [poème LXIII des *Fleurs du Mal*] :
 « Comme les anges à l'œil fauve,
 Je reviendrai dans ton alcôve [...] »

Un autre poème de l'*Album zutique*, « La mort de cochons », coécrit par Verlaine et Leconte de Lisle, constituait également une parodie directe de « La mort des amants » de Baudelaire, et mis en musique par Villiers de l'Isle Adam.

³⁰ Cité dans le *Courrier de Londres* du 2 décembre 1911 [cf. note de l'éd. cit., p. 1106].

³¹ Cf. *supra*.

³² La révolution verlainienne du vers impair, précédant celle du vers blanc ou du vers libre, comporte une dimension existentielle évidente : il s'agit de renouer avec certains « flux » de pensée alors que la langue française non accentuelle, redoublée par la conque du langage poétique durcie par les outils de la rhétorique, ne peut qu'être nuisible à l'essence de la poésie. Verlaine affirme ainsi dans un de ses fulgurants *Epigrammes*, lors d'une véritable mise en abîme poétique, la nécessité de penser un jeu d'équilibriste entre les langages poétique et vernaculaire au sein du vers [II, 2, pp. 854-855] ; son détachement de la pratique du vers libre s'affirme avec force ici, où l'on voit son travail d'affranchissement des règles métriques traditionnelles de coupe ('deux rythmes' : 4 | 6 ou 5 | 5) réalisé au sein même du décasyllabe : où c'est la nécessité métrique qui permet la subversion, et réciproquement.

« J'admire l'ambition du Vers Libre	3 4 3
-Et moi-même que fais-je en ce moment	4 6
Que d'essayer <u>d'émouvoir l'équilibre</u>	4 6
D'un nom bre ayant deux rythmes seulement ? »	2 8

³³ Verlaine affirme, néanmoins, dans « Un mot sur la rime », article publié dans *Le Décadent* (janvier 1888), que le danger de la forme de la « chanson » réside dans la liberté prise qui est sa « marque de fabrique ». Voilà ce à quoi la poésie, pour être poésie, ne peut s'abandonner : « Nombre de chansons populaires sont instrumentées dans ce goût, avec la liberté toutefois 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 des pluriels assortis, avec d'autres commodités encores. De la

On passera sur les allusions aux formes musicales relatives à la liturgie (*gloria, credo, kyrie*, etc.) rappelant avec trop d'évidence l'influence baudelairienne, et plus largement, la manipulation purement illustrative, opérée par les Décadents, d'un arsenal de termes à connotation ou à dénotation religieuse : le refuge dans une vague religiosité teintée de mysticisme s'affirme comme un motif courant du pessimisme artistique fin de siècle. Chez Verlaine, cependant, cet usage se double encore une fois ici d'une dimension personnelle³⁴ évidente correspondant à ses tentatives de conversion spirituelle à la religion catholique. Peu d'impact, cependant, de l'usage de tels termes de musique sur la logique poétique. Et la rupture consommée du poète avec le « décadisme » en 1889 n'oblitére pas certain caractère purement factuel et descriptif dans l'emploi de ces termes.

D'autres titres de recueils, de séries ou de pièces, ne cachent pas leur emprunt évident à la musique : l'expression des *Romances sans paroles*, dont la première occurrence se trouve dans « A Clymène » des *Fêtes galantes*, renvoyant manifestement à Mendelssohn, ou bien encore le très précoce poème « Nocturne parisien »³⁵, qui fait écho d'un côté à Chopin, lui-même inspiré par le compositeur mineur irlandais John Field, de l'autre aux « Tableaux parisiens » baudelairiens.

On peut relever de même les petits airs, les « Ariettes oubliées », de nombreuses références à des « airs » « atone[s] »³⁶, « monotones »³⁷, à d'improbables « chansons », « ingénue »³⁸, « vague »³⁹, ou « grise »⁴⁰. Il est question de « mystiques barcarolles »⁴¹, ou bien simplement des « notes » jouées ci et là, comme dans les « Colombine » ou « Sur l'herbe » des *Fêtes galantes*. Tant sur le plan des titres que sur celui d'une simple évocation, un nombre important de termes renvoyant au champ lexical et sémantique de la musique, relève du *decorum* poétique. La forme musicale est déconstruite sémantiquement pour ce qu'elle est, et devient incarnat poétique, c'est-à-dire pure musique, tache de couleur, du son indifférencié aux autres éléments de la composition, s'intégrant au paysage d'impressions à matérialiser par le poète dans l'espace du poème. Une translation s'est donc opérée, de la nature de la forme musicale comme structure à sa fonction première : celle d'autoriser l'existence de musique, et de faire surgir l'effet musical par sa simple convocation verbale au sein du poème. Plus rien de déterminé, si l'on veut, dans l'évocation de ces termes : le célèbre « vague » verlainien efface l'attente d'une structure ou d'une détermination d'essence musicale, voire musicologique, pour intégrer ce flou à une esthétique de la suggestion.

Ainsi l'espace connotatif de ces références musicales reste-t-il indubitablement lié à l'univers pictural : le choix du terme « nocturne » relèverait donc moins d'une question de forme musicale, tout comme ce titre de « romances sans paroles », que de celle d'une logique poétique orientée vers cette suggestion. Il en est de même de ces « airs » ou de ces « ariettes ». Nul besoin précis d'en connaître l'hypothétique musique ici, puisque leur évocation s'intègre à cette logique dialectique du poème (présent/futur/// absence/présence) : il s'agit de recomposer avec les mots les bribes (les « notes » éparses de musique) d'un passé perdu.

sorte, l'assonance serait, si adoptée dans la littéralité, un souci musical tout aussi gênant que la Rime, mais combien inférieure à elle en pureté, en noblesse du son ! ou, si l'exemple des 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, quelque vie, d'ailleurs, quelque frisson qu'il importe de lui donner une observation éclairée de ces choses intrinsèques elles-mêmes. » [éd. cit., p. 699]

³⁴ Ce sont les recueils tel *Bonheur*, ou encore *Liturgies intimes*, qui en fournissent les exemples les plus éloquents [cf. « Préface » aux *Liturgies intimes* de janvier 1892, p. 733].

³⁵ La fortune de ce titre poétique de « nocturne » est importante pour la génération qui suit Verlaine : on le retrouve chez Rimbaud (« Nocturne vulgaire » des *Illuminations*), Albert Samain, Stuart Merrill, Charles Cros, Tristan Corbière, etc.

³⁶ « Nevermore », *Melancholia II, Poèmes saturniens*, p. 61.

³⁷ « Paysage belge » I, *Bruxelles, Simples fresques, Romances sans paroles*, p. 199.

³⁸ XII^e poème de la *Bonne chanson*, pp. 149-150.

³⁹ « Epilogue I », *Poèmes saturniens*, pp. 93-94.

⁴⁰ « Art poétique », *Jadis et Naguère*, p.326.

⁴¹ « A Clymène », *Fêtes galantes*, p. 116.

Le poème XVI (1878)⁴² de *Sagesse* fournit en soi une illustration de ces propos : ce poème écrit par le poète pour son épouse rappelle certains des textes de la *Bonne Chanson*, par un apparent prosaïsme dans le traitement de ses thèmes comme dans celui du vers. Pourtant, à y regarder de plus près, les octosyllabes exprimant parfaitement cette « loi des huit syllabes »⁴³ décrite par Benoît de Cornulier⁴⁴ se répondent les uns aux autres dans un rythme original, qui met en valeur, qui plus est, la dimension largement allitérante et assonantique du texte. De même, qu'est-ce que cette chanson décrite au sein du poème que celle qui n'existe point, ou plus : il n'y a ni description d'une chanson connue, ni affirmation d'une forme malgré ce dont témoigne une première version⁴⁵, et l'on oscille avec sensibilité dans ce poème domestique qui ne se positionne jamais comme tel réellement ; on cite ici les trois premières strophes :

« Écoutez la chanson bien douce	3/5
Qui ne pleure que pour vous plaire.	4/4
Elle est discrète te, elle est légère :	4/4
Un frisson d'eau sur de la mousse !	4/4
La voix vous fut connue (et chère ?)	6/2
Mais à présent elle est voilée	4/4
Comme une veuve désolée,	4/4
Pourtant comme elle est encore fière,	2/8
Et dans les longs plis de son voile	5/3
Qui palpe te aux brises d'automne,	3/5
Cache et mon tre au cœur qui s'étonne	3/5
La vérité comme une étoile. »	4/4

Outre les considérations prosodiques précédemment évoquées, on retrouve ici, ne serait-ce que dans la première strophe, et sous une forme allitérative signifiante, un enchaînement de termes « à susurrer » (chanson 'douce', 'discrète', 'légère', 'frisson') associée à l'image d'une fluidité minérale ('pleure', 'eau'). Un système d'opposition (temporel passé/présent// dialectique présence/absence) associé à un jeu savant sur les déictiques brouille contextualisation et référentialisation en même temps qu'elle scelle dans le poème une dimension lyrique patente. Elle est la pierre angulaire de ce poème où sont appelés à se reconnaître son destinataire et sa destinatrice au sein de ce chant nuptial intime, de ce « naïf épithalame » (v. 22) d'où sont bannis les fastes des chœurs et danseurs à l'antique, pour que demeure, figé dans le carcan éternel d'une forme rhétorique convoquée (l'épithalame), le sentiment d'une liturgie intime à la gloire de l'être aimé.

Sans empiéter sur le second point de cette réflexion sur la composition verlainienne, il apparaît que le « second sujet » musical verlainien se dilate, ou plutôt se fractionne comme autant de miroirs pour mettre en branle toute tentative de l'exégète à bâtir une théorie verlainienne de la forme poético-musicale. Les formes musicales ne peuvent engendrer de forme poétique par analogie structurelle : rien ne peut arrêter, *a priori* et au contraire, la métaphore et le symbole musicaux dès lors qu'ils s'intègrent à une téléologie poétique.

⁴² *Op. cit.*, p. 236.

⁴³ Concernant la liberté de coupe de l'octosyllabe, coupe qui n'existe qu'à partir de 8 syllabes.

⁴⁴ *Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982, p. 231.

⁴⁵ La troisième strophe, originellement, présentait, cependant cette marque d'oralité des « tirets » dont on a déjà évoqué plus haut l'importance et le mode de fonctionnement :

« Ah ! croyez la douleur bien sage
 Qui prédit la mort éternelle
 A la haine sem-pi-ter-nelle...
 Là ! chantez la chanson bien sage ! »

Pour en venir au troisième sujet de la fugue verlainienne, un pas sépare cette utilisation métaphorique et/ou symbolique de la musique d'une dernière utilisation lexicographique. La terminologie utilisée (« harmonie », « symphonie », « cadence », et surtout un mot récurrent comme celui de « rythme ») ne permet pas de trancher sur son origine littéraire (par l'étymon) ou musicale : est-on passé au domaine de l'esthétique ?

Le choix du bon mot ?

L'acte artistique par excellence de cette deuxième moitié du XIX^e siècle serait le syncrétisme : pour passer du système des Beaux-Arts, héritage classique empreint de morale, à celui de l'Art, les Romantiques, déjà, ont envisagé de rendre les disciplines artistiques perméables les unes aux autres dans un double mouvement de légitimation de son art et d'affirmation d'une nouvelle posture artistique aux résonances existentielles et métaphysiques. D'un côté l'artiste : l'art des correspondances baudelairiennes qui permet une assomption de l'hypersubjectivité poétique en jetant le doute sur le pouvoir référentiel du mot. De l'autre : la révolution wagnérienne, quant à elle, qui intronise le concept d'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) et fournit l'utopie d'un absolu artistique. Verlaine n'échappe évidemment pas, ni à l'influence baudelairienne, ni aux idées de syncrétisme artistique⁴⁶ : c'est donc spontanément qu'une terminologie « interartistique » ou plutôt relevant de catégories esthétiques, s'intègre à ses poésies. Quels en sont la fonction et les attributs ?

Dès les *Poèmes saturniens* (et quoi de plus naturel pour le jeune Verlaine encore épris de modèles), ce lexique plus musical apparaît. C'est ce qu'on retrouve précisément dans le deuxième « épilogue »⁴⁷ des *Poèmes saturniens*, épilogue pourtant « peu » verlainien dans la mesure où s'enchaînent leçons et généralités d'école apprises par un bon élève qui avait déjà, semble-t-il, trouvé sa voie.

« Et toi, Vers qui tintais, et toi, Rime sonore,
Et vous, Rythmes chanteurs, et vous, délicieux
Ressouvenirs, et vous, Rêves, et vous encore,
Images qu'évoquaient mes désirs anxieux,

Il nous faut nous séparer. Jusqu'aux jours plus propices
Où nous réunira l'Art, notre maître, adieu,
Adieu, doux compagnons, adieu, charmants complices !
Vous pouvez revoler devers l'Infini bleu. »⁴⁸

Les deuxième et troisième quatrains accumulent généralités d'école, fussent-elles parnassiennes, dans la grande tradition du poème métopoétique où la religion du poète s'affirme à la faveur du culte de l'Art allégorisé par les diverses parties du poème, ou baudelairiennes, avec, notamment cette image d'un idéal, d'un azur ('infini bleu') qui consacre une poésie idéale aux relents néoplatoniciens.

Plus intéressante demeure cette succession de termes référant justement à ces *qualia* poétiques : d'un côté, une forme assurément musicale (« vers » qui tinte, « rime » qui sonne, « rythmes » qui chantent), de l'autre un contenu tourné vers cette esthétique de la suggestion, de

⁴⁶ Verlaine n'est pas « wagnériste » pour autant : malgré une référence 'à la mode' au *Tannhäuser* dans la « Nuit du Walpurgis classique » des *Poèmes saturniens*, correspondant à une position commune à l'avant-garde poétique dont Baudelaire faisait partie contre l'échec parisien de l'opéra, et deux poèmes écrits sur commande pour la *Revue Wagnérienne* en 1885 et 1886, aucun texte ni aucun engagement ne laissent présumer qu'il était de cette chapelle.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 94.

⁴⁸ Ce qui fait d'ailleurs dire à Y.-G. Le Dantec, qui a établi l'édition citée ici : « Cet 'art poétique', on le voit, n'est nullement celui de Verlaine au moment des *Poèmes saturniens* [...] Il faut penser, là encore, qu'un opportunisme littéraire en a décidé. » [V, p.1086]

ce qui n'est pas et pourrait être. Quels sont ces « rythmes » chanteurs dont parle Verlaine ? Si Verlaine opère une différenciation entre le « vers » (relevant de la métrique, en tant que mesure fixe) et les « rythmes », nuance dont la caractérisation plurielle amplifie si l'on veut la nature diverse et « libre », est-ce une manière de remotiver un discours déjà discuté chez les Romantiques comme Hugo sur la différence entre mètre et prosodie⁴⁹ au XIX^e siècle⁵⁰ ? La difficulté est d'autant plus complexe pour comprendre ces « rythmes » chanteurs que le terme se retrouve dans différents contextes et dans différents emplois : la formule du « rythme indolent comme un vers » de la « mazurque », dans ce poème « Initium »⁵¹ évoqué plus haut, est ambiguë à plus d'un titre, en même temps qu'elle peut simplement faire référence au mouvement régulier, à trois temps, de l'alexandrin.

Une autre utilisation du terme de « rythme » concerne ce rappel (nostalgique, ou à valeur d'*exemplum* ?) d'une versification à l'antique, basée sur la scansion rythmique :

« Des danses sur des rythmes d'épithalames	3/4/4
Bien doucement se pâmaient en longs sanglots	4/3/4
Et de beaux chœurs de voix d'hommes et de femmes	4/4/3
Se déroulaient , palpitaient comme des flots, [...] »	4/3/4

Le monumental « Crimen Amoris »⁵² construit tout entier en hendécasyllabes, mètre exhumé par Marceline Desbordes-Valmore, notamment dans son « Rêve intermittent d'une nuit triste », a paru pour la première fois dans la *Libre Revue* en mai 1884. Ce travail sur le vers de onze syllabes trouve apparemment ses origines à l'époque où le poète se nourrissait du compagnonnage rimbaldien⁵³. On retrouve dans cette troisième strophe que nous citons ici, comme dans le poème de *Sagesse* commenté ci-dessus, la référence à l'*épithalame*, ce poème codifié antique, chanté également par Ronsard ou Malherbe. Simplement, c'est l'antiquité qui est célébrée dans ce grand poème qualifié par Verlaine de « tout à fait mauvais et mal chrétien »⁵⁴. La critique a justifié ce choix métrique de diverses manières, arguant du fait que l'hendécasyllabe figure le « mètre le plus arhythmique »⁵⁵. Arhythmique ne veut pas dire sans rythme, mais peut-être rythme autre que celui, préemballé, de la métrique moderne française : malgré les indications que l'on trouve souvent dans les précis de poésie⁵⁶, où l'on tente, à l'image de l'alexandrin, d'y apposer une césure, il nous semble que chez Verlaine tout particulièrement se retrouve remotivée une certaine scansion rythmique par groupe de 2, 3, 4 syllabes, qui coupe l'hendécasyllabes en trois

⁴⁹ On pourrait reprendre ici la définition d'Henri Meschonnic définissant ainsi la prosodie : « l'organisation vocalique et consonantique d'un texte ; élément du rythme, essentiellement par le consonantisme ; éléments du sens, par les figures du signifiant. » [*Pour la poésie* I, Paris, Gallimard, 1970, p. 65]

⁵⁰ La notion de « césure mobile » développée par Ténint, qui envisage dans sa *Prosodie de l'école moderne*, -critiquée par Cornulier en ce que la césure relève de la métrique et donc s'établit comme une norme au sein d'un alexandrin placé sous un régime d'accents et de coupes fixes- un alexandrin comme un « vers de douze pieds [sic] » (1-11, 4-8, 6-6, 7-5, 8-4, 9-3, 11-1, 4-4-4), montre que règne alors une confusion entre vers et rythme, entre mètre et prosodie. La finalité n'en est pas « musicale » comme chez Verlaine, mais de normer les éléments d'une versification en fonction de critères syntaxico-sémantiques, théorie contre lesquelles un Quicherat s'oppose dans son *Traité de versification française* pour que l'alexandrin relève du domaine de la métrique.

⁵¹ *Op. cit.*

⁵² *Naguère, Jadis et Naguère*, p. 378.

⁵³ Les quatre poèmes, écrits en hendécasyllabes entre 1872 et 1873, qui précèdent « Crimen Amoris » selon Octave Nadal, ont été composés « pour Rimbaud ou en songeant à lui » [*Verlaine*, Paris, Mercure de France, 1961]. Pourtant, on ne trouve la présence de ce mètre chez ce celui-ci que dans ses *Derniers poèmes* (1872) : « Larme », « La rivière de cassis », « Est-elle aimée », « Michel et Christine ».

⁵⁴ Lettre à Charles de Sivry, 25 janvier 1881.

⁵⁵ Octave Nadal, *Verlaine*, op. cit., p. 36. Le critique étaye ainsi ses propos : « Ne consentant pas au sol, il fait naître on ne sait quel sentiment d'insécurité. Inapte à mesurer le temps, une profonde contradiction l'habite : il ne s'équilibre que dans un faux pas continu ; toutes ses formes sont descellées et flottantes. Une impression d'inachèvement se dégage en outre de ses tracés les moins escarpés. Défaut de la plénitude rythmique, il est le contrepoint des cadences et leur secrète brisure. »

⁵⁶ Comme dans ce *Dictionnaire de poésie*, par Michèle Aquien [Paris, Livre de Poche, 1993].

périodes, et rapproche peut-être ainsi une lecture de ce poème en cellules rythmiques proche des pieds de « l'épithalame », en impulsant une opposition entre voyelles accentuées et inaccentuées, entre syllabes brèves et syllabes longues, indifféremment.

On pourrait rapprocher, par ailleurs, le « Crimen amoris » d'un poème beaucoup plus précoce des *Poèmes saturniens* : la « Nuit du Walpurgis », texte mâtiné de mythologie et de références littéraires 'convenues', mais d'où surgit la notion de « rythme » comme symbole d'un rite primitif et païen, rémanence orphique d'une poésie des origines. Nous en reproduisons ici les trois premiers vers :

« C'est plutôt | le sabbat du second Faust | | que l'autre.
Un rythmique sabbat, | rythmique, | extrêmement
Rythmique. [...] »⁵⁷

L'enjambement ainsi que la répétition successive de l'adjectif « rythmique » à différents endroits du vers, sur la coupe, opère un déplacement interne (la césure étant bien présente) de la métrique au bénéfice d'un rythme poétique d'un genre nouveau, ou, plutôt, d'un ordre ancien.

Outre la question du « rythme », d'autres syllepses de sens investissent la poésie verlainienne et permettent de penser cette dernière en des termes non d'art poétique, mais d'« œuvre d'art » jouant de plusieurs arts à la fois. Tout se passe comme si cet idéal poétique devait se jouer d'une terminologie relevant de catégories esthétiques supérieures pour se penser. On pourrait parler encore ici d'opportunisme littéraire, d'« esprit fin de siècle ». Pourtant, des textes de jeunesse à ceux de la maturité, les termes d'« harmonie », de « nuances », d'« accords », ou, plus techniques, de « cadences », de « symphonie », au sens étymologique, parsèment les textes pour donner l'illusion d'une fédération des arts (poétique, plastique, musical) au sein de cet art suprême qu'est la poésie. Celle-ci est pensée au sommet de la hiérarchie des arts, depuis les travaux de Hegel, et malgré un Schopenhauer faisant la part belle à la musique.

Ainsi ce passage du « Nocturne parisien », qui, à lui seul, synthétise à peu près toutes les utilisations musicales opérées par Verlaine :

« – 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 :
Il brame un de ces airs, romances ou polkas,
Qu'enfants nous tapotions sur nos harmonicas
Et qui font, lents ou vifs, réjouissants ou tristes,
Vibrer l'âme aux proscrits, aux femmes, aux artistes.
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*,
Mais qu'importe ! l'on pleure en entendant cela !
Mais l'esprit, transporté dans le pays des rêves,
Sent à ces vieux accords couler en lui des sèves ;
La pitié monte au cœur et les larmes aux yeux,
Et l'on voudrait pouvoir goûter la paix des cieus,
Et dans une harmonie étrange et fantastique
Qui tient de la musique et tient de la plastique,
L'âme, les inondant de lumière et de chant,
Mêle les sons de l'orgue aux rayons du couchant ! »⁵⁸

⁵⁷ *Ed. cit.*, p. 71.

⁵⁸ *Op. cit.*

Avec toutes les précautions d'usage s'imposant dans l'analyse d'un poème de jeunesse où l'on croise maintes influences et idées reçues rencontrées au hasard du chemin par un jeune poète en mal d'identité, l'art des correspondances, et la foi en les synesthésies, comme dogme du jeune Verlaine, se traduit *mutatis mutandis* par cet emploi amphigourique de termes relevant de tel art ou tel art, et ouvert à diverses interprétations. C'est peut-être ici l'une des dimensions du *vague* verlainien qui s'affirme par-delà cet enchaînement hétéroclite de « musicalismes » : la confrontation entre *l'ut pictura poesis* et *l'ut musica poesis* ne se mesure plus en termes de rivalité artistique mais s'intègre à une théorie artistique globale de l'« effet »⁵⁹.

Le célèbre « Art poétique » de 1874 n'échappe pas à cette ambiguïté ; ainsi ces deuxième et troisième quatrains où la référence picturale se trouve parasitée par une terminologie (la « nuance », et l'allusion vraisemblablement à l'harmonie musicale avec la présence de la « flûte » et du « cor ») relevant de l'art musical, sinon poétique :

« 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 ! »⁶⁰

Que dire encore des « almes cadences »⁶¹, ou de la « symphonie »⁶², qui, comme l'« harmonie », étymologiquement, s'intègrent au paradigme d'une union, d'un syncrétisme artistique. Il en va de même de cette référence métapoétique aux *Romances sans parole*, dans cet extrait d'« A la manière de Paul Verlaine » du tardif recueil *Parallèlement* :

« Des romances sans parole ont,
D'un accord discord ensemble et frais,
Agacé ce cœur fadasse exprès.
Ô le son, le frisson qu'elles ont ! »⁶³

La forme poétique de la romance, où le sujet lyrique s'épanouit par excellence, se fait « sans parole », par allusion musicale, on l'a dit, mais surtout pour « agac[er] ce cœur fadasse exprès ». Malgré l'aphonie du « je » poétique privé de parole, il n'en demeure pas moins ce « son », dont l'effet se mesure à ce « frisson » qui n'a plus rien de lyrique, mais n'en conserve pas moins une dimension musicale présentée sous la forme d'une antinomie (« d'un accord discord »), à moins qu'elle ne redouble ici la métaphore de la romance sans parole, du poète sans lyre, soit : du son (« accord ») sans son (« dis-cord »).

Une nouvelle forme de lyrisme célerait donc le mystère d'un art qui refuserait la facilité d'un système de composition parfaitement réglé : la nouvelle poésie, à l'image de l'âme du poète moderne refusant le dogme *autolâtre* des romantiques dénoncé par Leconte de Lisle⁶⁴, doit

⁵⁹ C'est là l'un des fondements de l'esthétique baudelairienne et, plus généralement, de la poésie moderne, s'appuyant sur la réflexion menée par Poe dans l'un de ses *Manifestes* : « Je préfère, moi, commencer par envisager l'effet. » [« La philosophie de la composition », cité par J.-M. Gleize, *La Poésie : textes critiques, XIV^e-XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1995, p. 363]

⁶⁰ *Op. cit.*

⁶¹ « A Clymène », *op. cit.*

⁶² « Marco », *Poèmes saturniens*, pp. 86-87.

⁶³ *Parallèlement*, pp. 503-504.

⁶⁴ *Préface aux Poèmes barbares*.

célébrer une vision artistique et non plus égotique. Autrement dit, tout en se différenciant de la poésie mallarméenne qui consacre une absolutiste « disparition élocutoire du poète »⁶⁵, la poésie verlainienne se nourrit des autres arts pour effacer ce trop gênant sujet lyrique et viser un art syncrétique : indéfini parce qu'utopique, plus musical que pictural parce que son signifié reste dans une indéfinition par nature. La conscience au monde ne s'efface pas chez Verlaine comme dans la poésie autotélique mallarméenne : elle s'agite ici au gré des impressions diverses reçues, pour célébrer la sensibilité poétique, sensibilité à l'Art et présence sensible au monde.

Selon l'élégante formule de Jean-Nicolas Illouz, c'est cet : « [...] 'amuissement' de l'énonciation lyrique [qui] est la marque la plus caractéristique de la poétique musicale de Verlaine. »⁶⁶

Nous émettons alors l'hypothèse suivante : l'utilisation d'un vocabulaire ambigu pouvant relever de tel ou tel art – surtout l'art musical – permet d'évacuer ou du moins d'« amuir » le sujet lyrique en fondant une poétique de l'effet, ou comment les arts se rejoignent au sein du langage verlainien pour damer le pion à l'éloquence⁶⁷ et à tout ce qui peut figer le mouvement d'impressions recueillies par le poète ; non traduisibles par le langage de la rhétorique mais par celui, commun, aux arts, à l'esthétique, ces impressions ne se concentreraient plus sur le « je » du poète, mais sur la traduction, le décryptement d'un monde dans lequel le poète n'a de prise qu'avec l'Art⁶⁸.

De cette manière, nous venons de voir comment les « trois sujets » de la fugue verlainienne s'intègrent dans la composition d'une poésie apparemment protéiforme : d'une part, il y a figuralisme musical, là où la musique s'inscrit en creux d'une poésie descriptive ou allégorique (les deux se rejoignent souvent, d'une certaine manière, chez les romantiques) ; d'autre part, la forme musicale peut avoir un impact sur la forme, mais aussi sur le langage poétique ; enfin, la présence verbale de termes pouvant relever de différents arts et du domaine esthétique ; la terminologie musicale y est prépondérante.

Plutôt que de parler de contradictions verlainiennes, mises en relief par l'omniprésence de la référence musicale dans cette œuvre polymorphe, peut-être faudrait-il s'interroger sur le sens de ce que la critique a bien voulu entendre du poète : Verlaine décadent ? Verlaine impressionniste ? Qu'est-ce que l'impressionnisme littéraire ? Tentation de la facilité chez Verlaine, poéticien conscient de sa tâche de poète, ou simple contempteur de l'*establishment* poétique ?

Volonté poétique et « après tout » théorique : du sens de la composition

Les remises en cause

Il existe un impressionnisme musical dont le chantre est évidemment Debussy, il existe de même un impressionnisme pictural, pourquoi n'existerait-il point d'impressionnisme littéraire ? Nous y avons réfléchi justement dans la première partie de l'essai. Dans ce cas, Verlaine pourrait emblématiser par excellence ce doctrinaire d'une école poétique qui n'a jamais vu le jour, tout au moins qui n'a jamais été reçu comme tel par la critique. Bertrand Marchal, évoquant la « chanson grise » verlainienne, et cette conscience poétique se laissant « impressionner » sans volonté délibérée, évoque lui aussi un « impressionnisme littéraire », sans toutefois définir l'expression qui

⁶⁵ *Crise de vers, Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 366.

⁶⁶ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de poche, 2004, p. 183.

⁶⁷ On se souvient de cette vitupération ironique : « Prends l'éloquence et tords-lui son cou ! », « Art poétique », *op. cit.*

⁶⁸ C'est évidemment du côté du *Weltanschauung* schopenhauerien qu'il faut se reporter pour comprendre cette posture « philosophique », pessimiste, de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Mais, chez Verlaine, ce pessimisme lié à une vision d'un monde dont on ne peut accéder qu'à une connaissance partielle, se métamorphose en énergie poétique positive, puisque le poète transmue une incapacité, une limite ontologique en argument artistique inspirateur de sa poésie.

relèverait d'une doctrine, d'une école, d'un acte artistique posé et pensé comme tel⁶⁹. La tentation est d'autant plus grande d'établir un lien entre la « petite musique » verlainienne et l'impressionnisme que l'année de composition (1874) de l'« Art poétique » du poète correspond à l'année de la première exposition des peintres impressionnistes chez Nadar, où est dévoilé le scandaleux *Impression, soleil levant* (1873) de Monet.

Pourtant, la fortune du terme d'« impressionnisme littéraire » n'a jamais été envisagée comme un dogme poétique en soi, que l'on se souvienne notamment de l'anecdote au sujet de la rencontre entre Hugo et Mallarmé, où le poète des *Contemplations*, d'un geste amical de la main sur l'épaule du poète du *Faune*, s'exclame : « Ah ! Voici notre cher poète impressionniste ! ». La formule est ironique, le message clair : en tant qu'antiréaliste, ou plutôt anti-illusionniste, la poésie mallarméenne serait impressionniste. En cela, depuis la révolutionnaire expression baudelairienne « représenter le présent » du *Peintre moderne*, toute poésie consacrant une vision surnaturaliste, et remettant en question le pouvoir référentiel du verbe, pourrait être qualifiée d'impressionniste. L'art musical, pour n'exister que pour ce qu'il est, que ce soit chez Mallarmé ou chez Verlaine, relèverait donc du paradigme de la modernité. Le « De la musique avant toute chose » redondé plus loin « De la musique encore et toujours » dans l'« Art poétique »⁷⁰ sonnerait alors comme un cri de ralliement du poète, visant quelque dizaine d'années plus tard la nouvelle génération de poètes nés dans les années 1860.

L'apparent théoricien du « vague » impressionniste poétique a-t-il une idée précise de ce qu'est la poésie ? Le problème, on le sent bien, dans la définition de l'impressionnisme littéraire demeure dans son contenu. Calibrée comme un mécanisme d'horlogerie, la musique debussyste s'oriente vers l'effet produit par un travail révolutionnaire mais savant sur l'harmonie musicale. De même, si un Monet n'a de cesse de clamer ne peindre que « ce qu'il voit », le travail de composition est chez lui extrême, quoique le sujet pictural s'échappe derrière un questionnement minutieux sur l'alchimie de la matière et des couleurs. À l'occasion d'une de ses très nombreuses fulgurances, Valéry rappelle que : « [...] la plupart des hommes ont de la poésie une idée si vague que ce vague même de leur idée est pour eux la définition de la poésie. »⁷¹ Appliquée aux partisans de l'impressionnisme littéraire, cette formule fait valoir toute l'ambiguïté, mais aussi le danger de faire du « vague » la notion-clef d'une théorie.

Si l'on considère ces « impressions » comme éléments d'une rhétorique du « vague », et non comme éléments constitutifs d'une théorie, c'est-à-dire que l'expression d'impressionnisme littéraire dérive d'une utilisation poétique précise de motifs « vagues », alors, effectivement, on pourrait évoquer chez Verlaine un premier degré d'impressionnisme littéraire. Ce premier niveau peut ne pas se trouver en désaccord avec un hypothétique niveau supérieur d'impressionnisme concernant, si l'on veut, l'écriture du poème dans son ensemble, et mettant ainsi en jeu les éléments d'une poétique. C'est pourtant une thèse défendue par une certaine critique⁷², ce que l'on comprend sans peine au vu du matériau musical et de son emploi apparemment anarchique.

Bon nombre de poèmes et de textes variés, dont des articles, permettent de mesurer la conscience verlainienne du fait poétique. On a cité précédemment son invitation au relativisme

⁶⁹ Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 87.

⁷⁰ *Op. cit.*

⁷¹ *Tel quel*, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1945, p. 175.

⁷² Ainsi Diana Festa-Mac Cormick soutient-elle que la poésie de Verlaine « juxtapose [les impressions] sans chercher à les organiser ; elle se refuse à les intellectualiser, à leur assigner des causes ou à les filtrer par la raison qui tirerait d'elles des conclusions générales. A cet égard, cette poésie renonce à suivre la recherche des correspondances ou le déchiffrement d'hiéroglyphes où Baudelaire voyait la tâche essentielle du poète. Elle paraît tourner le dos à 'l'homme pensant en sentant' que dans son Salon de 1859 Baudelaire offrait en modèle à l'artiste, à qui il recommandait de ne pas s'en tenir à la seule sensation. Il n'est point question d'élucider le mystère de la vie ou d'aspirer à l'absolu, comme dans certains manifestes symbolistes. » [« Y a-t-il un impressionnisme littéraire ? Le cas Verlaine », *19th Century French Studies Fredonia*, II, 1974, pp. 142-149] Trois points de la réflexion apparaissent captieux : 1. l'apparent raccourci qui est fait de l'ensemble de la « poésie » verlainienne, quand on connaît l'importance de la contextualisation des recueils chez Verlaine 2. la confusion entre la poétique et la composition poétique 3. le passage rapide d'une posture philosophique (l'aspiration à l'absolu) à une interprétation historique (de Baudelaire au symbolisme).

sur les aspects positifs et négatifs de la « chanson » (populaire, à chanter) qui ne peut peu ou prou fournir de modèle poétique convaincant. Dans la « critique des poèmes saturniens », le poète : « [...] sentant [s]a faiblesse et tout l'imparfait de [s]on art, [il a] réservé pour les occasions harmoniques ou mélodiques ou analogues, ou pour telles ratiocinations compliquées des rythmes inusités, impairs pour la plupart, où la fantaisie fût mieux à l'aise, n'osant employer le mètre sacro-saint [l'alexandrin] qu'aux limpides spéculations qu'aux énonciations claires qu'à l'exposition rationnelle des objets, invectives ou paysages.⁷³ »

Autrement dit, Verlaine ne substitue jamais à sa conscience du fait poétique un laisser-aller de créateur impressionniste. Le *patchwork* poétique verlainien, aux nombreux détours et expérimentations, aux tonalités variées, joue avec l'ambiguïté mais jamais avec le hasard, en témoigne ces deux premiers quatrains de l'« Art poétique *ad hoc* »⁷⁴ :

« Je fais ces vers comme l'on marche devant soi
– Sans musser, sans flâner, sans se distraire aux choses
De la route, ombres ou soleils, chardons ou roses –
Vers un but bien précis, sachant au mieux pourquoi !

J'adore, autrement, certain vague, non à l'âme,
Bone Deus ! Mais dans les mots, et je l'ai dit –
Et je ne suis pas ennemi d'un tout petit
Brin de fleurette autour du style ou de la femme. »

Scindée en deux temps correspondant exactement au blanc paginal séparant les deux quatrains, Verlaine évoque la composition avec l'image bucolique du promeneur conscient et déterminé, car libre de ses choix (« sachant au mieux pourquoi ») : il y a téléologie poétique dans l'œuvre verlainienne, et l'« impressionnisme » en tant que hasard n'y est pas roi. Pour preuve, ce deuxième quatrain, ce « vague » dans les mots, cet ironique et familier « brin de fleurette autour du style ou de la femme » qui s'oppose au « vague à l'âme » usé des romantiques et implique une lecture critique de sa poésie à l'image de ses romances sans parole où le poète dépouillé de sa lyre se met en quête d'une nouvelle musique, d'un nouveau lyrisme⁷⁵.

Certes, l'impressionnisme défini par les Frères Goncourt se définit par une technique (alchimie des couleurs, lumière naturelle pour l'art pictural) et, à l'image du naturalisme, par un sujet moderne (le quotidien est préféré aux scènes de genre), et dans le catalogue des formes poétiques, on pourrait dire que Verlaine est un impressionniste, à la lumière de ce qu'on a décrit plus haut (figuralisme musical, *topoi* picturaux) : mais au même titre que cette théorie des « correspondances » abolit, si l'on veut, les délimitations génériques, thématiques, artistiques, enfin sensibles, alors un Baudelaire et ses nombreux émules pourraient tous s'intégrer au Panthéon impressionniste. On voit bien les limites d'une définition d'un impressionnisme littéraire appliquée au sujet lui-même, quel que soit le genre – roman ou poésie – et la nature du texte convoqué.

Parler d'impressionnisme littéraire a cependant un sens, que l'on peut comprendre en relation avec l'utilisation faite chez Verlaine, du matériau musical⁷⁶. Mais il s'agirait davantage

⁷³ *Op. cit.*, p.1073.

⁷⁴ *Invectives*, pp. 900-901.

⁷⁵ Force nous est, ici, de citer le très bel extrait d'*A Rebours* au sujet de Verlaine, dont on connaît, à sa parution en 1884, le retentissement parmi les élites : « Mais sa personnalité résidait surtout en ceci : qu'il avait pu exprimer de vagues et délicieuses confidences, à mi-voix, au crépuscule. Seul, il avait pu laisser deviner certains au-delà troublants d'âme, des chuchotements si bas de pensées, des aveux si murmurés, si interrompus, que l'oreille qui les percevait, demeurerait hésitante, coulant à l'âme des langueurs avivées par le mystère de ce souffle plus deviné que senti. » [K.-J. Huysmans, *A Rebours*, Paris, Folio, 1991, p. 304]

⁷⁶ En dépit d'un article de Bernard Vouilloux condamnant cette notion d'impressionnisme littéraire, à la lumière d'arguments historiques et théoriques [« L'"impressionnisme littéraire" : une révision », *Poétique*, 121, février 2000, pp. 61-92].

d'évoquer l'« impressionnisme littéraire » au sens où l'on considère cette formule comme relevant d'une modalité d'écriture poétique, et non d'une poétique *ex abrupto*. En aucun cas, semble-t-il, cette modalité d'écriture n'infère à la fois sur la prosodie et la versification et aussi sur le langage poétique, elle leur est plutôt conséquente. C'est en partie, dans un article très éclairant, la thèse développée par Michel Décaudin, qui greffe sur cette logique d'écriture poétique une dimension existentielle :

« Parce que l'impressionnisme n'est pas pour lui un système esthétique, mais une modalité du regard et de la conscience, Verlaine a esquivé dans son écriture poétique les apories auxquelles se sont heurtés les défenseurs d'un impressionnisme littéraire. Ou bien, en effet, ils ont trouvé une solution facile dans un pittoresque de l'instantané, ou bien ils n'ont pu échapper aux lois du langage. »⁷⁷

Sont visés à la fois les Décadents décidément accrochés au dogme horatien pictural, vantant le règne de l'éphémère en lutte contre les universaux classiques (« pittoresque de l'instantané ») et les tenants de la jeune école prônant le vers libre ou blanc, ou encore la prose poétique : s'attachant, autrement dit, à un certain éclatement du vers, qui scelle un retour inconscient à la dépendance verbale (« lois du langage »).

C'est sur la confusion entre forme poétique et philosophie de la poésie, de l'art, que nous invite, en définitive, à nous interroger Décaudin. Le danger de l'interaction entre une forme et une pensée rappelée par Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine*⁷⁸ (1883-1886), de la prévalence de l'un sur l'autre.

Verlaine, poète métrique « avant tout ».

Les années 1880 marquent en matière de poésie un tournant : d'une part, la mort du patriarche Hugo en 1885 permet, semble-t-il, à la nouvelle génération de s'émanciper décidément des questions de versification et de prosodie⁷⁹. D'autre part, l'abandon des cours de rhétorique au profit de l'histoire littéraire au milieu des années 1880, au même titre que celui de l'enseignement des langues anciennes au début du XX^e siècle, sous-tend une révolution du point de vue de la création littéraire. En poésie surtout, que ce soit un Verlaine, un Rimbaud ou un Baudelaire, évidemment chez les Parnassiens, l'attachement aux formes fixes, la connaissance de la tradition, fournissent autant d'éléments de maîtrise dans l'écriture poétique.

Évoquant le sonnet, Baudelaire écrit à Armand Fraisse le 18 février 1860 : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense ». Mallarmé, pour réaliser son objectif de révéler à soi, à sa pure conscience, le langage poétique, entreprend un travail qui ne peut être dissocié d'une forme : le fameux « sonnet en – yx » écrit en 1868 et édité en 1887 témoigne d'un travail sur le verbe poétique dont le final « septuor » renvoie au prisme spéculaire de la rime « en le miroir » du sonnet (14 rimes/2), c'est-à-dire d'une poésie se réfléchissant, autotélique. Si, chez le poète d'*Hérodiade*, la musique s'articule autour d'un idéal auto-référentiel, sacralisant ce « double état de la parole », chez Verlaine, sans s'acheminer dans de semblables voies, il y a recherche de l'obscur, de l'indicible.

La question de la musique chez Verlaine se pose pourtant non en de simples termes de rappels d'une tradition du poète attaché à sa lyre ; une autre des caractéristiques de la poésie verlainienne se rapproche de ces qualités mêmes qu'il vantait chez Rimbaud, dans une de ces

⁷⁷ Michel Décaudin, « Sur l'impressionnisme de Verlaine », *Petite Musique de Verlaine (la), romances sans paroles, Sagesse*, Société des Etudes Romantiques, SEDES, 1982, pp. 45-48.

⁷⁸ A propos du mouvement décadent : « Complaisons-nous, donc, dans nos singularités d'idéal et de formes. » [Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Gallimard, « Tel », 1993, p. 18]

⁷⁹ C'est apparemment en ces termes que se comprend, dans son *Histoire de la littérature française*, la référence par Thibaudet à cette année (il en envisage d'autres, cependant : cf. introduction de cet essai) comme tournant des XIX^e et XX^e siècles.

monographies des *Poètes maudits* qu'il réalisa entre 1884 et 1886 : « La langue est nette et reste claire quand l'idée se fonce ou que le sens s'obscurcit. »⁸⁰

On pourrait d'ailleurs évaluer cette conscience poétique et de la langue française et des règles de versification au travers des remarques précises à l'intérieur de chacun de ces textes ; la « respectabilité » du poète chez ses contemporains, malgré l'emploi d'une signature pseudonymique, a permis d'ailleurs de faire reconnaître chez ses pairs, *via* ces textes, des poètes tels que Mallarmé.

Comment se comprend cette conscience de la langue française dans son rapport au langage poétique ? Après sa réapparition dans les milieux littéraires, Verlaine semble faire davantage preuve d'intérêt pour la théorie, en témoigne son article dans *Le Décadent* (1^{er}-15 juin 1888), intitulé « Un mot sur la rime » :

« Non, la rime n'est pas condamnable, mais seulement l'abus qu'on en fait. Notre langue peu accentuée ne saurait admettre le vers blanc [...] Rimez faiblement, assonez si vous voulez, mais rimez ou assonez, pas de vers français sans cela. Quand je dis : rimez faiblement, je m'entends, et je ne veux pas que ma concession signifie : rimez mal. »⁸¹

Par-delà toute question de métrique, et des querelles d'école, la question de la langue chez Verlaine est omniprésente, comme en témoignent, certes ses articles, mais surtout ses critiques d'*Invectives*⁸² ou les nombreux pastiches et caricatures dissimulés çà et là, au gré des recueils. Outre la tonalité ironique à laquelle le poète a habitué son lecteur, l'enjeu est de taille pour les partisans et défenseurs d'une poésie « nationale ». Chez Mallarmé, on retrouve en 1892, dans « Crise de Vers », la même préoccupation : « Accordez que la poésie française, en raison de la primauté dans l'enchaînement donnée à la rime, pendant l'évolution jusqu'à nous, s'atteste intermittente : elle brille un laps ; l'épuise et l'attend. Extinction, plutôt usure à montrer la trame, redites. » L'éclatement du système poétique, selon Pierre Guiraud⁸³, après la mort de Hugo, notamment, impose un renouvellement dont la « vieille » garde poétique (parmi eux, Verlaine et Mallarmé), forts de leur connaissance de la poésie classique au regard de la langue française – essaie envers et contre tout de constituer des garde-fous. L'un et l'autre se rapprochent de la nouvelle garde pour prendre distance avec elle dès la fin des années 1880.

Alors que les parnassiens se tournent vers la préciosité exotique et l'exagération rimique, les symbolistes tentent de réactiver les usages anciens (éclatement du vers, et mise en place d'un système « à l'antique » avec périodes accentuelles), pour s'en prendre à cette vieille institution française figurée par la rime. Le nouveau système mis en œuvre de *l'ut musica poesis* a ses revers dont la langue française ne doit pas être tributaire puisqu'en dépend le langage poétique, ce qui n'empêche pas Verlaine de mettre en pratique l'art de la subversion, de passer de la parole à l'acte poétique, comme dans ce premier quatrain du XXIX^e poème de *Bonheur* :

« L'autel bas s'orne de hautes <u>mau</u> ves,	3/2/4
La chasuble blanche est toute en <u>fl</u> eurs,	4/1/4
À travers les pâles vitraux <u>ja</u> unes	3/3/3
Le soleil se répand comme un <u>fl</u> euve ; [...]. » ⁸⁴	3/3/3

Une stratégie homophonique bien originale permet d'assoner plutôt que de rimer ce quatrain : où les v. 1 et 3 [o], et les v. 2 et 4 [œ] se répondent en assonance, tandis qu'une contre-asonance mine ou plutôt enrichit ce réseau d'un point de vue sémantique mais aussi rythmique

⁸⁰ Paul Verlaine, « Arthur Rimbaud », V2, p. 644.

⁸¹ « Un mot sur la rime », *Œuvres en prose, id.*, pp. 696-701.

⁸² Dans « Conseil » [*ed. cit.*, p. 910], il traite René Ghil d' « imbécile », de « crétin », en même temps qu'il reproche à Jean Moréas de « toujours parler et ne jamais chanter ».

⁸³ Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1969, pp. 235 sq.

⁸⁴ *Ed. cit.*, p. 697.

en reliant les v. 1 et 4 [v]. C'est finalement au sein de ce système sonore que se matérialise la structure de ces ennéasyllabes à la coupe improbable. Que ce jeu savant s'explique ou non par sa connaissance aiguë du système poétique et sa capacité à en jouer, on comprend dès lors que le système musical chez Verlaine intègre des préoccupations poétiques dépassant le simple constat « de la musique avant toute chose » qui pourrait s'appliquer à tout poète contemporain. Hors une dimension métrique sur laquelle nous allons revenir, la question de la musicalité verlainienne s'intègre à une dimension de pragmatisme poétique : si la musique, hors le rythme et le mètre, se matérialise au sein du poème, c'est au son de la rime, aussi souple soit-elle, qu'elle se réalise. Elle permet non seulement cette musique au sein d'un même vers, mais entreprend aussi la construction d'un réseau structurel de sens et de repère rythmique⁸⁵.

Deux des ultimes poèmes tirés de *Chair*, qui s'enchaînent d'ailleurs l'un l'autre dans le recueil, s'intitulent « Vers en assonances » puis « Vers sans rimes ». Tous deux se ressemblent en ce que le premier, un ensemble de cinq quatrains d'octosyllabes, est composé globalement de fausses rimes, alors que le second, trois quatrains d'alexandrins, use des mêmes procédés⁸⁶, tout en forçant la rime à sauter définitivement en fin de texte. Le sujet de ces deux textes, insignifiant, montre qu'il s'agit ici d'un exercice de style – de rhétorique ?

Citons les première et dernière strophes respectives de ces deux poèmes :

« Vers sans assonances »

Les variations normales
De l'esprit autant que du cœur
En somme témoignent peu mal
En dépit de tel qui s'épeure, [...]

Que la faute qu'elle dénonce,
Et qu'au fait, les glorifier,
Plutôt, en outre, hic et nunc,
L'esprit altier et l'âme fière !

« Vers sans rimes »

Le bruit de ton aiguille et celui de ma plume
Sont le silence d'or dont on parla d'argent,
Ah ! cessons de nous plaindre, insensés que nous fûmes,
Et travaillons tranquillement au nez des gens ! [...]

De mourir le premier ou le dernier. Qu'importe,
Si l'on doit, ô mon Dieu, se revoir à jamais ?
Qu'importe la pendule et notre vie, ô Mort ?
Ce n'est plus nous que l'ennui de tant vivre effraye !

Qu'est ce qu'une fausse rime ? Une non-correspondance entre graphies (cœur/s'épeure ; d'argent/argent ; jamais/effraye), entre pluriel et singulier (plume/fûmes), terminaisons féminines et masculines (normales/mal). Là où les fins de vers offrent une lecture plus complexe, c'est au moment où l'on bascule dans un système, les deux textes offrent de ce point de vue une progression patente, où il n'est question ni d'assonances, ni de fausses rimes, ni de non-rimes, mais véritablement d'une situation limite dépendante de la situation d'énonciation (dénonce/nunc ; jamais/effraye [la graphie y rend-elle nécessaire une prononciation [ei] ?]). S'il n'y a, selon le poète, ni régime assonantique, ni rimes, il y a pourtant une volonté évidente de pointer un fait poétique dans cette déreliction progressive de la rime au sein des deux textes : volonté d'ironiser sur les vers-libristes, sur le système peu souple de la rime française ou bien simplement sur la nécessité de rimer, de plier le langage aux règles poétiques au risque de ne plus comprendre la structure du poème ?

Ces deux textes dénotent, dans la réalité, l'extrême conscience d'un poète dans le déploiement et l'utilisation des ressources de la poésie, ce qu'il faut faire, ce qu'on ne peut pas

⁸⁵ Paul Viallaneix voit dans cet attachement verlainien à la rime le fondement de son écriture poétique : « Bien qu'il ne la confonde nullement avec le rythme, qu'elle ne constitue pas nécessairement, Verlaine juge la mesure indispensable. Il la bat en adoptant une versification régulière, qu'il cherche à rajeunir par l'emploi de mètres rares, mais qu'il ne conteste jamais. Tout poète français devrait, selon lui, accepter cette discipline, dont le premier article est le respect de la rime. Notre langue, en effet, n'en déplaît au poète belge van Hasselt, auteur d'*Etudes rythmiques* dont l'astuce n'a pas échappé à Verlaine (cf. lettre à Blémont, datée du 25 juin 1893), se prête fort mal à la scansion, sur laquelle se fondait la prosodie des Latins et des Grecs. Seul le vers régulier peut dissuader une oreille française d'écouter les mots du poème en les séparant les uns des autres et la rendre pleinement sensible à la succession de leurs sonorités. » [Paul Viallaneix, « De la musique avant toute chose », *Petite Musique de Verlaine, op. cit.*, p. 87]

⁸⁶ *Ed. cit.*, pp. 891-892.

faire, ce qui peut être fait ; l'intérêt ne réside pas tant dans notre connaissance de la finalité de ces poèmes que dans notre reconnaissance de la profonde acuité verlainienne sur son art.

Poésie et acte poétique.

Si le « De la musique avant toute chose/Et pour cela préfère l'impair », et malgré ce qu'en a pu dire son auteur plus tard, réfère à une ostensible poétique, comment et pourquoi le vers impair répondrait-il mieux que le vers pair à des attentes de « musique » ? Une équivalence continue souvent d'être établie entre nombre de syllabes et « musique » du vers. Ne se trouve-t-on pas face à ce paradoxe d'un poète éminemment conscient du langage poétique, des ressources métriques et prosodiques du poème⁸⁷, attaché à ces règles, et qui appelle à les renier ? La « nuance », fût-elle d'essence musicale ou pas, est un terme que l'on trouve dans l'« Art poétique », mais aussi, une quinzaine d'années plus tard dans la « Critique des *Poèmes saturniens* »⁸⁸ : de même qu'il affirme que cet « art poétique » n'est, au final, qu'« une chanson », de même retrouve-t-on ici sous une forme métopoétique de dénégation, une invitation à la prudence, à moins que cela ne relève d'une *captatio benevolentiae*. Depuis la scission, à la Renaissance, de la musique savante et de la poésie, la « chanson » est le genre ambigu par excellence, sans doute relâché d'un point de vue formel et linguistique, mais libre et directe dans l'intention fédératrice de sa performance orale.

Au-delà des querelles d'école et autres apories esthétiques autour d'une œuvre d'art idéale, la « chanson » verlainienne, dans les premiers recueils comme dans ceux de la maturité, semble, bien que Verlaine, encore une fois, en vilipendât le caractère trop relâché en matière de métrique (cf. *supra*), pourrait symboliser ce rapport permanent de la création verlainienne à la *lecture* poétique. Finalement, que ne cessent de dire ces « musicalismes » verlainiens – des motifs littéraires aux formes en passant par l'implicite affirmation poétique d'une perméabilité et d'une totalité artistiques – sinon l'importance de l'effet musical, et donc d'une performativité de la poésie qui ne peut s'accomplir que dans une forme d'oralité, silencieuse ou pas, là n'est point la question.

Si la *musique* chez Mallarmé peut signifier, par aberration étymologique, « l'idée », chez Verlaine, elle est à la fois mouvement, et imprégnation, elle reste en tous les cas bien réelle ; en d'autres termes, l'art musical ne se résout pas dans la fiction en même temps que la poésie ne se résout pas en ou par lui. Que l'on se penche, notamment, sur cet article « Du Parnasse contemporain » paru dans la *Revue indépendante* de décembre 1884 :

« [...] il faut admettre que l'esprit public – je veux dire, bien entendu, parmi les lettrés – a, du moins de nos jours, plus d'ouvertures et d'aperçus sur l'art de *lire* les vers ; il en sent le nombre, la musique, et distingue presque toujours les mauvais versificateurs d'avec les bons ; tout lecteur un peu intelligent, d'entre les hommes habitués aux choses de l'esprit, a maintenant ce que j'appellerai l'oreille rythmique et pourrait dire, par exemple : 'bonne coupe, rejet oiseux, rimes spécieuses, etc.' ; en un mot, l'éducation du public liseur de vers est faite, elle est bonne ou du moins très suffisante [...]. »⁸⁹

Cette « oreille rythmique » chantée par Verlaine est une notion, encore une fois ici, à double tranchant : en même temps qu'elle s'intègre à un texte « d'école » (on pourrait, en effet,

⁸⁷ Un extrait d'*A Rebours* dénote, pour ses contemporains, la réputation de Verlaine, « maniant mieux que pas un la métrique. » [*op. cit.*, p. 303]

⁸⁸ Revenant sur son premier « Art poétique », le poète écrit : « La sincérité, et, à ses fins, l'impression du moment suivie à la lettre sont ma règle préférée aujourd'hui [en 1890]. Je dis préférée car rien d'absolu. Tout vraiment est, doit être nuance. » [p. 720]

⁸⁹ VII, pp. 111-2. La suite du texte dévoile davantage la nature du texte, à savoir : une apologie des parnassiens dans leur art de faire des vers sur des « hautes généralités », conservant ce « *decorum*, cette blancheur de *peplum* et de surplis qui écarte le vulgaire obscène ou méchant et s'en fait hair comme il faut, *perfecto odio*. » [*id.*]

douter de la sincérité absolue de tels textes répondant à des commandes ou à quelque désir d'intégration littéraire de la part du poète), elle prône l'utilisation de données purement métriques dans l'accomplissement de l'acte de lecture. Autrement dit, le régime poétique s'accomplit, s'effectue, par le biais d'un travail métrique permettant : d'une part la mise en forme de l'espace poétique, espace structurel et graphique, relevant de l'écriture, d'autre part, la nécessaire mise en place d'une dynamique naturelle de lecture, d'un rythme organique venant tendre ou détendre asymptotiquement l'espace du poème sans jamais le défigurer. Ce jeu savant d'équilibriste demeure une des caractéristiques permanentes de la poésie verlainienne.

Dans son étude magistrale, Cornulier invite à considérer le poète des *Fêtes galantes* comme la figure la plus originale de la triade Baudelaire/Verlaine/Rimbaud pour son traitement métrique du vers :

« Verlaine est sans doute le moins 'classique' de nos poètes en ce que plus que tout autre il mesure son vers selon un rythme de parole souvent très éloigné du rythme graphique ; il réintroduit métriquement la voix dans la littérature [...]. »⁹⁰

Les enjambements, modulations à l'intérieur du vers, systèmes assonantiques et allitératifs, typiques de l'écriture verlainienne auraient donc partie liée avec certaine volonté d'accommoder la conque dure du poème imposée par ce désir de reconnaissance poétique à une lecture qui parvient à éviter le sentiment sûr et maîtrisé inhérent à une métrique absolue.

Si l'on regarde de plus près l'« absolue liberté métrique de l'alexandrin de Verlaine [...] à partir de *Sagesse* ou de *Dédicaces* »⁹¹, l'on constate que se réalise au travers de ce vers, notamment, cette potentialité d'une lecture non déterminée par la métrique : autrement dit, d'une musique surgie de la lecture sans entamer le vers, mais qui l'enrichit d'un rythme qui la complète, ou plutôt l'investit d'une dimension lui échappant sans la contrarier. L'hésitation, dès les *Poèmes saturniens*, d'une découpe à l'hémistiche régulière de l'alexandrin, ou en trimètre, amorce le travail du poète à induire une souplesse de lecture traduite par ces libertés verlainiennes entachant prosodie et mètres « classiques ».

« Les violons mêlaient leur rire au chant des flûtes [...] »⁹² (4/2//2/4 ou 4/4/4)

« Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant [...] »⁹³ (4/2//2/4 ou 4/4/4)

Évidemment, à la manière d'un Hugo qui ne fait plus coïncider régime métrique et période sémantico-syntaxique, les tentatives du jeune Verlaine apparaissent en creux, déjà, dans cet assouplissement discret du vers le plus « noble » de la poésie française, car, traditionnellement, ne pouvant s'« appliquer qu'à choses fort graves »⁹⁴. La démonstration pourrait se poursuivre facilement dans l'exploitation poétique de ses enjambements et du vers impair. Il n'en reste pas moins que ce jeu de lecture ne peut être théorisé en terme de traité, puisqu'aucune loi monologique ne préside à la composition poétique verlainienne si ce n'est celle de séparer ces deux règles forcément concomitantes que sont celle de la métrique et celle d'une (non-) loi : de la lecture, de l'expressivité, de la musique. L'absence de prescription *a priori* ou *a posteriori* dans cette composition verlainienne rend ainsi caduque toute velléité de la critique à construire une « poétique » verlainienne, c'est-à-dire une théorie de la poésie.

⁹⁰ Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Seuil, 1982, p. 277.

⁹¹ *Id.*, p. 211. Mais déjà quelques poèmes antérieurs, dès les *Poèmes saturniens*, jouent de cette ambiguïté de lecture, dont la « Nuit du Walpurgis classique ». Aux vers 2 et 3, précités : « Un rythmique sabbat, rythmique, extrêmement / Rythmique. – Imaginez un jardin de Lenôtre », la césure apparaît presque frauduleuse, par cet rejet et la ponctuation invitant naturellement à découper le vers 3 en 2 | | 4 | 3 | 3.

⁹² « Initium », *op. cit.*

⁹³ « Mon rêve familial », p. 63.

⁹⁴ Thomas Sébillot, *Art poétique français* (1548).

Ainsi, cette bipartition entre « rythme de parole » et « rythme graphique » du régime poétique verlainien⁹⁵ nous permet de comprendre finalement l'œuvre de Verlaine non d'un point de vue de l'histoire littéraire – dont on ne peut, du reste, l'absoudre – ou d'une révolutionnaire théorie du genre poétique. Non, Verlaine n'est pas « classique » en même temps qu'il l'est profondément : c'est sans doute même qu'il est si classique dans sa manière d'envisager la poésie qu'il envisage de refaire surgir en son sein l'alliance perdue de son art et de la musique⁹⁶. La question des contradictions verlainiennes se pose : dévoiler les oripeaux boileausiens et autres égotismes romantiques, en même temps qu'assumer un refus de l'art pour l'art, et de toute appartenance à une quelconque école, de recueil en recueil. Les nombreuses lapalissades et autres auto-réfutations n'oblitérent jamais le traitement de la « musique » au sein de ses poèmes, comme une forme récurrente de conscience – nostalgique, mais dynamique – de la figure d'Orphée. C'est là, en principe, ce qui permet d'unir l'apparent décousu de l'œuvre verlainienne, ce qui donne, si l'on veut, du relief à cette esthétique de la *varietas* : à la fois une conscience du fait poétique, et une conscience de poète, qui ne passe pas par l'affirmation d'une théorie, mais par un art de la composition épousant les circonvolutions de cette conscience.

Le recours à des formes musicales relève d'une certaine façon de cette tentation. Mais les figuralismes musicaux quels qu'ils soient, motivés par le recours au sujet moderne baudelairien, s'intègrent à une même téléologie poétique et existentielle.

Preuve en est, cet article « Charles Baudelaire » où, citant les préfaces à des œuvres de Poe, le poète livre les commentaires suivants, après que Baudelaire eut critiqué « certains écrivains affectant l'abandon, visant au chef-d'œuvre les yeux fermés, pleins de confiance dans le désordre et attendant que les caractères jetés au plafond retombent en poème sur le parquet... les amateurs du hasard, les fatalistes de l'inspiration... les fanatiques du *vers blanc*... » :

« Comme cela vous venge bien – n'est-ce pas ? – des luths, des harpes, des brouillards, et des trépieds ? ces quelques mots dédaigneux et cinglants. Quels coups de cravache sonores et doux à l'oreille, appliqués – combien dûment ! – sur les reins de ces énergièmes de comédie qui vont hurlant : Deus, ecce Deus ! au nez du bourgeois qui s'effare et croit que c'est arrivé ! Et puis, à quelle hauteur la théorie qu'ils entraînent ne révèle-t-elle pas le poète, trop longtemps réduit, par d'absurdes préjugés, à ce rôle humiliant d'un instrument au service de la Muse, d'un clavier qu'on ouvre et qu'on ferme, qu'on achète, peut-être, d'un orgue de barbarie, d'une serinette, que sais-je, moi ? (Les idées indécentes engendrent des métaphores analogues, pardon !). »⁹⁷

Dans cet extrait à l'interprétation difficile, l'adresse au grand maître poète des générations suivantes qui prend des allures de prosopopée, rend compte de l'instrumentalisation du poète au sein même de la poésie (« rôle humiliant ... au service... ») ; dans une sorte de métaphore filée musicale, à moins que cela ne relève d'une mise en abîme de la fonction du poète battu en brèche par ses propres armes musicales et emblèmes de son inspiration, Verlaine manifeste un rejet de l'utilisation compassée et traditionnelle de l'objet musical en tant que tel. Il oppose ainsi à ces « luths », ces « harpes », à ce « clavier qu'on ouvre qu'on ferme, qu'on achète » une nature d'art bourgeois, consumériste, mortifère parce que répétitif, infertile, et trompeur : le glas a sonné pour ces chants lyriques faisant appel aux mythes de l'artiste révélé... autrement dit, du *ready-made* derrière lequel s'efface la conscience lyrique du poète, et, de ce fait, sa mission originelle ; on ressent bien, à l'opposé de son article sur le « Parnasse contemporain », qu'il y a ici une volonté

⁹⁵ Ce sont là deux notions empruntées à Cornulier [*Théorie du vers, op. cit.*, p. 277].

⁹⁶ Voir la note 1 de la p. 277 de l'ouvrage de Cornulier, dans laquelle il rend compte de l'adaptation de la métrique au registre de langue du poème (familier, etc.) d'après un modèle classique, s'agissant de transmettre un « effet » oral comme dans ses *Élégies* ou ses *Invectives* : « Les exemples [ou le « rythme de parole » prend le pas sur le « rythme graphique »] ne manquaient pas dans la littérature latine. Horace rend la familiarité et la vivacité de la conversation dans le dialogue : - [...] *est locus unicuique suus*. – *Magnum narras !* en coupant *uni-/cuique* par l'entrevers et *Magnum – narras* par une coupe, scandant ainsi l'insistance de celui qui en dit long et celle de celui qui fait l'étonné. »

⁹⁷ VII, p. 606.

de Verlaine de réfuter une filiation décadente – directement citée par Baudelaire (« affectant l'abandon », « fatalistes de l'inspiration ») – autant que parnassienne dans cet emploi figé de figures imposées.

En contrepartie, le travail du poète est de ne point céder ni à la facilité ni à la paresse d'un illusionnisme musical : la figure paternaliste d'un Baudelaire, à ce titre, avec l'image du cocher maltraitant mais stimulant ses bêtes, apparaît comme rédemptrice d'une poésie nouvelle à la gloire d'un poète moderne capable de restaurer le lien perdu du poète à sa lyre. À la manière du non imitable poète lyrique Pindare, dont les odes ne se conforment à aucun plan, Verlaine pourrait déclarer lui-même : « [...] semblables à l'abeille, mes beaux hymnes de louange volent d'un sujet à l'autre. »⁹⁸

Non point seulement sujet, mais forme et esprit d'une poésie réunifiée sous le signe d'une lyre multipolaire et une. Dans ce refus de l'éloquence et de la « littérature », Verlaine a toujours joué de la dénégation et de l'ambiguïté : à la fois comme amoureux-amant, comme époux, enfin, évidemment comme artiste. Jouant des registres, des genres poétiques, des traditions et des influences – sauf peut-être dans les *Poèmes saturniens* dont on sent très bien la filiation, les influences -, du ton (ironique ou sérieux, lyrique ou cynique), du sujet aussi, cette culture de la liberté poétique offre à première vue l'image d'un Verlaine polycéphale, à la fois trop insaisissable et complexe pour attirer l'intérêt de la critique préférant un Mallarmé ou un Baudelaire voire un Rimbaud, à la fois trop riche, divers et présentant des images de la poésie trop diffractées telle son « kaléidoscope » pour succomber à son charme direct. Le traitement de la musique chez Verlaine, également hétéroclite à première vue, est pourtant, ce qui permet de découvrir les lignes de force de la pensée verlainienne.

C'est la musique qui fonde cette anti-théorie verlainienne, anti parce que, nous l'avons dit, non prescriptive, et pourtant régie par les lois d'une conscience poétique aiguë pouvant indiquer l'esquisse d'une théorie. Mallarmé veut reprendre à la musique son bien ; Verlaine entend restaurer le lien mythique du poète à sa lyre. C'est-à-dire conserver la poésie en l'espèce – la poésie française avec ses propres spécificités – et participer à la rénovation d'un art qu'il entend libérer de ses oripeaux, soit tout tic poétique préjudiciable à la vision du poète, pouvant être reproduit, accaparé par un tiers. Cette vision du rôle et de la fonction du poète est anhistorique et non lyrique au sens romantique du terme. Cette sensibilité verlainienne s'épanouissant au sein des poèmes est ordonnatrice en même temps qu'elle efface le « je » lyrique traditionnel. Ce n'est pas seulement, comme chez Mallarmé, le verbe poétique qui entre en jeu dans l'assomption d'une poésie pure, c'est le langage poétique tout entier (forme, mots) qui intègre les mouvements d'une conscience qui s'imprègne des impressions du monde et réagit en fonction d'elles.

Nous avons choisi l'image, musicale, de la fugue pour rendre compte de la composition poétique verlainienne. Plus qu'un thème et variations qui se déroulerait dans une successivité temporelle et reprendrait en brochant l'harmonie d'un thème original, la fugue verlainienne impose l'idée d'une conscience, d'un développement libre, mais surtout d'une structure imperturbable de pensée derrière le *perpetuum mobile* d'une écriture qui fuit les perspectives et les étiquettes.

Mars 2010.

NdR : Les deux volumes consacrés à Paul Verlaine, dans l'édition de la Pléiade, sont utilisés ici, et mentionnés dans les notes de bas de page par les abréviations VI et VII.

⁹⁸ Pindare, X^e *Pythique*.