

Title	L'Impressionnisme de l'Evanescence dans Romances sans Paroles de Paul Verlaine
Sub Title	
Author	大木, 潤子(Oki, Junko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1990
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.57, (1990. 3) ,p.151(124)- 164(111)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00570001-0164">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00570001-0164</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# L'Impressionnisme de l'Évanescence dans *Romances sans Paroles* de Paul Verlaine

Junko Ōki

C'est dans une lettre de Londres à Lepelletier en fin 1972 que Verlaine lui-même emploie le terme "impression"<sup>1)</sup>. On a déjà souvent parlé de l'impressionnisme verlainien et presque tous les ouvrages de recherche sur Verlaine mentionnent ce problème<sup>2)</sup>; cependant, comme le dit M. Décaudin, bien qu'on puisse «définir avec une assez grande précision l'impressionnisme pictural», «rien de plus confus, au contraire, que la notion d'impressionnisme lorsqu'elle est appliquée à la littérature»<sup>3)</sup>, et en ce qui concerne l'aspect proprement littéraire de l'impressionnisme, on se borne à effleurer quelques poèmes très peu nombreux<sup>4)</sup>. Ce travail tentera donc à éclaircir, en examinant quelques «mots-thèmes» ou des caractéristiques du style verlainien, un aspect de l'impressionnisme que Jule Laforgue a appelé «l'esthétique de l'éphémère»<sup>5)</sup> dans *Romances sans Paroles*, recueil publié en 1874 et regroupant des poèmes écrits en 1872-1873.

## 1. Matières impressionnistes

*Romances sans Paroles* est imprégné d'une atmosphère vague et indéfinie, qui nous évoquent les toiles d'Impressionnistes comme *Impression, soleil levant*<sup>6)</sup> ou *la Gare Saint-Lazare*<sup>7)</sup> de C. Monet. Dans son célèbre «Art Poétique», Verlaine déclare: «nous voulons la Nuance encor, / pas la Couleur, rien que la nuance!». La réalisation ingénieuse de la Nuance dans *Romances sans Paroles* est grandement due au choix fin de couleurs, de lumières ou de matières particulièrement impressionnistes par le poète.

## 1-1. Couleur

Dans *Confessions* le poète avoue sa prédilection précoce pour la forme et la couleur indécises : «[...] j'étais sans cesse en chasse de formes, de couleurs, d'ombres. Le jour me fascinait et bien que je fusse poltron dans l'obscurité, la nuit m'attirait, une curiosité m'y poussait, j'y cherchais je ne sais quoi, du blanc, du gris, des nuances peut-être<sup>8)</sup>. Verlaine était de nature très nerveux<sup>9)</sup> et la sensibilité à fleur de peau n'aime pas les couleurs vives telles que «le ciel trop bleu» ou «la mer trop verte» (*Spleen*)<sup>10)</sup>. Dans *Romances sans paroles* nous pouvons remarquer aisément le goût de Verlaine pour la demi-teinte et surtout pour le gris et le rose : «C'est, vers les ramures *grises*,» (*Ariette Oubliée I*); «Comme des nuées / Flottent *gris* les chênes» (*Ariette Oubliée VIII*); «Le piano [...] / Luit dans le soir *rose* et *gris* vaguement» (*Ariette Oubliée V*); «La fuite est verdâtre et *rose*» (*Bruxelles, Simples Fresques I*); «Sous vos cieux à *peine irisés* !» (*Malines*).

Il est certain que les couleurs vives et éclatantes y coexistent, mais dans la plupart des vers elles sont atténuées par des termes modificatifs ; «L'or s'ensanglante», mais «tout doucement» (*Bruxelles, Simple Fresque I*); «L'eau jaune» est «comme une morte» (*Streets II*). «Rouge de brique» et «bleu d'ardoise» sont proche du brun et du gris (*Malines*), et le vert qui teint Médor et Angélique est sans doute le vert pâle, parce qu'il s'agit de la lumière «obscur» que dispense la lune (*Ariette Oubliée VI*).

Sur le mot «verdâtre», C. Cuénot remarque qu'«il s'agit d'un vert brouillé et atténué<sup>11)</sup>, et «l'or» évoque souvent la lumière adoucie du soleil couchant.

Plus intéressante serait l'expression «blême» et «pâle», très fréquente dans *Romances sans Paroles*; «ce paysage *blême* / te mira *blême*» (*Ariette Oubliée IX*); «Amour *pâle* !» (*Ariette Oubliée II*); «Soyons deux enfants [...] / Qui s'en vont *pâlir*» (*Ariette Oubliée IV*); «longs traits *pâlis*» (*A poor young shepherd*). D'après le *Petit Robert*, «blême» signifie «d'une blancheur malade, en parlant du visage», et le mot «pâle» signifie, dans le premier sens, «blanc, très

peu coloré, en parlant du teint, de la peau (spécialement du visage)), dans le deuxième sens «pui a peu d'éclat», et dans le troisième sens, «sans éclat ; sans couleur». Nous sommes donc tentés de considérer «blême» et «pâle» non pas comme une couleur blanche mais comme l'absence ou la disparition de la couleur.

Toutes les couleurs verlainiennes ont un caractère commun : celui d'être en train de se faner ; le rose a été autrefois rouge, le verdâtre vert. Verlaine aime les couleurs qui ont un passé et qui conviennent en conséquence la notion de l'écoulement du temps.

## 1-2. Lumière

«Bruxelles est vu un soir d'été, à l'heure où le soleil atteint le haut des arbres d'un rayon horizontal», dit A. Adam, «où sur les collines les maisons et les jardins s'estompent dans une lumière rose et vert pâle, comme celle d'un abat-jour»<sup>12</sup>).

Il faudrait d'abord remarquer que la lumière verlainienne tend à se présenter sur un fond profond et noir. L'éclairage des guinguettes nous font imaginer une ville dans la nuit (Walcourt), et les «jolis yeux» sont comparés à «l'étoile des cieux» dont la lumière vacille et scintille (Streets I). «Une aurore future» (Ariette Oubliée II), «la Lune» (Ariette Oubliée VI), «le soleil couché» (Bruxelles, Simples Fresques II) et «l'aurore» qui «allume les cottages jaunes et noirs» (Streets II), tous nous font imaginer la nuit voisine.

De même les ténèbres ne sont pas totales ; comme dans la première ariette, le soir n'est pas froid mais «tiède» et garde encore la chaleur douce du soleil. Dans les vers de «Birds in the Night» et «Ariette Oubliée VIII», qui évoquent pourtant l'absence de lumière, les mots «luire» et «lueur» sont présent. Verlaine ne dépeint ni la clarté ni les ténèbres totales mais la clarté dans l'obscurité et les ténèbres avec le souvenir ou la pressentiment de la lumière.

P. Soulié-Lapeyre remarque que, dans les œuvres de Verlaine, «les lumières douces, tamisées, les lumières troubles tiennent une place importante»<sup>13</sup>. La «lumière favorite du poète, c'est «un jour trouble», la «lumière obscure», «un demi-jour de lampes», et celle de

la lune qu'on «croirait voir vivre et mourir». Ce sont des lumières privées de stabilité qui, quand on essaie de les saisir, vont disparaître dans les ténèbres. De même nous pouvons remarquer l'emploi du mot «lueur» et de «luire»; «les *lueurs* musicales»; «Le piano [...] / *Luit*»; «La neige incertaine / *Luit*»; «sans *lueur* aucune». «La lueur n'est pas la lumière», commente P. Soulié-Lapeyre, «C'est une petite présence lumineuse, fragile, vacillante, mais insinuante et qui implique tacitement une pénombre vague en contrepoint»<sup>14</sup>.

Douce et atténuée, la lumière de Verlaine ne découpe point les contours des choses; Elle est tout voisine et déjà menacée par les ténèbres. N'étant pas douée d'une existence solide ou constante, elle est perçue et décrite comme passagère et mortelle.

### 1-3. Aspect de l'eau

Outre la lumière et la couleur, l'aspect de l'eau est également une des matières impressionnistes que préfère Verlaine.

Dans «Beams» un voilier qui transporte le poète va sur «les flots de la mer», et tout un poème de «Streets II» est consacré à la description d'une rivière (Elle roule sans un murmure / Son onde opaque et pourtant pure / [...] l'eau jaune comme une morte / dévale ample [...]). Il y a une ariette de la pluie et de la larme (Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville; / [...] / O bruit doux de la pluie / [...] / O le chant de la pluie ! / Il pleure sans raison [...]) «Ariette Oubliée III»), un poème de la rosée (J'arrive tout couvert encore de rosée / Que le vent du matin vient glacer à mon front «Green»); «le roulis sourd des cailloux» sous «l'eau qui vire» (Ariette Oubliée I) sonne aussi fragile que le cristal, tandis que l'adjectif «frais» et les verbes «gazouiller» et «susurrer» nous évoque le courant limpide d'un ruisseau.

La neige et le brouillard, autres aspects de l'eau, séduisent par ce qu'ils ne bénéficient que d'une vie assez brève et qu'ils donnent à un paysage une autre physionomie qu'à l'ordinaire pour un instant: «Dans l'interminable / Ennui de la plaine / La *neige* incertaine / *Luit* comme du sable» (Ariette Oudliée VIII); «Comme

des nuées / Flottent gris les chênes / [...] / Parmi les *buées*» (Ariette Oubliée VIII); «L'ombre des arbres dans la rivière *embrumée* / Meurt comme de la fumée» (Ariette Oubliée IX). «Verlaine préférait certains sujets-décors», dit Russel S. King, «tels que le rêve, les fantômes, la silhouette, le brouillard et le souvenir, qui sont tous des reflets vagues et flous d'une autre réalité plus précise et plus concrète»<sup>15</sup>). Dans «Bruxelles, Simples Fresques I», «toute chose» se dissout dans un demi-jour de lampes comme dans le brouillard (La fuite est verdâtre et rose / Des collines et des rampes / Dans un demi-jour de lampes / Qui vient *brouiller* toute chose.), tandis qu'on ne peut plus espérer voir aucun reflet dans la rivière: «L'eau jaune comme une morte / Dévale sans nuls espoirs / De rien refléter que *la brume* [...]» (Streets II).

«Il (Verlaine) aime, dit C. Cuénot, tout ce que le monde a de subtil, d'évanescant, les effets de lumière, le brouillard, les jeux de l'eau, les reflets dans l'eau, et par cet amour du fugitif il semble préluder à l'école qui se rattache à Manet, et dont Monet est un des membres les plus représentatifs»<sup>16</sup>). L'eau se modifie selon le temps, la température et l'environnement. «L'eau m'attire», avouait Verlaine lui-même<sup>17</sup>), et il tente et réussit à fixer l'aspect subtil et insaisissable de l'eau.

## 2. Évanescence des choses

L'expression du goût pour ce qui est fugitif ne se limite pas au choix de matières communs aux peintures impressionnistes. Le monde verlainien est fondamentalement chargé d'un destin passager et vit une vie fine et fragile.

### 2-1. Petites perceptions auditives

Il va sans dire que les poèmes de *Romances sans Paroles* ne doivent pas être déclamés à haute voix mais murmurés. Cette œuvre est en effet empreinte de petites sensations auditives, qui s'approchent infiniment du silence. Le poète devine «à travers *un murmure*» «le contour subtil des voix ancienne» (Ariette Oubliée II), et il

entend le «*bruit doux* de la pluie» (Ariette Oubliée III); la «longue robe bleu toute en satin» fait «*frou-frou*» (Ariette Oubliée VI), «la rivière dans la rue» roule «*sans un murmure*» (Streets II), et «*l'air monotone*» berce «toutes mes langueurs» (Bruxelles, Simples Fresques I); «les wagons» dans lesquels «l'on cause *bas*» «*filent en silence*», tandis que «le train glisse *sans un murmure*» (Malines); «Vers le sramures grises», on croit entendre «le chœur des *petites voix*», «le *frêle* et frais *murmure*» qui «*gazouille* et *susurre*» et qui «*ressemble an cri doux* / Que l'herbe agitée expire» et au «roulis *sourd* des cailloux», tandis que «l'humble antienne» s'exhale «*tout bas*» (Ariette Oubliée I). Comme nous pouvons voir dans ces exemples, les sons, les bruits et les murmures sont si petits et si fragiles qu'ils vont glisser vers le silence. S'il arrive que «le vent profond *pleure*», que «l'avoine *siffle*», que «des gares *tonnent*» et que «des métaux *crient*», cela ne nous fait sentir pas moins la profondeur du silence dans le cœur du poète parce qu'il «s'étonne» (Charleroi). «Un air bien v'eux, *bien faible* et bien charmant» «rôle *discret* par le boudoir» «avec un très léger *bruit d'aile*»; «ce berceau soudain», «*doux* Chant badin» et «*fin refrain incertain*» «qui *lentement* dorlote mon pauvre être» vont «*tantôt mourir* vers la fenêtre» (Ariette Oubliée V).

Sur l'aspect du silence de Verlaine Jean Voellmy dit : «Il arrive parfois que l'âme fatiguée et lasse veuille s'égaliser au silence qui l'entoure. Silence de la nature, murmure diffus, silence d'une ville qui dort, ou silence d'une prison»<sup>18</sup>). Le silence est, d'après P. Soulié-Lapeyre, «l'extinction ultime des perceptions auditives» qui ressemble à «l'incolore dans le domaine de la vue» et à «la couleur du néant»<sup>19</sup>). Mais dans *Romances sans Paroles* nous écoutons plutôt des sons fins et subtils qui ne peuvent être distingués que dans le profond silence, que le silence complet.

## 2-2. Fragilité des choses

Outres les sons faibles, le goût de Verlaine pour ce qui est petit et fragile se voit aussi clairement dans les expressions telles

que «une main *frêle*», «la fenêtre ouverte *un peu* sur le *petit* jardin» (Ariette Oubliée V), «les charmants *petits* asiles pour les amants» (Walcourt) et «quelque oiseau *faible*» (Bruxelles, Simples Fresques I)). Dans «Ariette Oubliée IV», il feint d'être une petite fille; lui et son amie sont «deux *enfants*» et «deux *jeunes filles*» qui, en désirant «la douceur *puérile*», seront «bien heureuses» et «deux pleureuses». Nous pouvons trouver de nombreux adjectifs ambigus et des adverbes ou des qualifications qui rendent le substantifs plus flous. La «plainte» est «*dormante*» (Ariette Oubliée I), «le contour» «*subtil*» (Ariette Oubliée II), «la neige» «*incertain*» (Ariette Oubliée VIII), et «des frênes» sont de «*vagues* frondaisons» qui semblent «comme les arbres des *féeries*» (Malines). L'âme et le cœur qui sont «*en délires*» ne sont plus qu'une espèce d' «*œil double*» où tremblote l'ariette de *toutes lyres*» (Ariette Oubliée II). «Le piano luit *vaguement*», tandis qu' «un air», «fin refrain *incertain*», «rôde *discret* par le boudoir» (Ariette Oubliée V).

C. Cuénot trouve cette prédilection de Verlaine pour la fragilité dans le néologisme *s'épeurer* et dans certains suffixes et diminutifs<sup>20</sup>). Selon lui, l'emploi du verbe *s'épeurer* est heureux «car il a moins de force que *s'effrayer*», et le mot *seulette* contribue à suggérer une «atmosphère de tendresse exacerbée, comme celle d'un enfant malade, ou d'une trop précoce sensibilité» (O mourir de cette mort *seulette* / Que s'en vont, cher amour qui *t'épeures* «Ariette Oubliée II)). Il voit encore dans le verbe *rêvasser* «une rêverie vague, insaisissable et un peu molle» (Toutes mes langueurs *rêvassent*, / Que berce l'air monotone «Bruxelles, Simples Fresques I)). Il ne faut pas, bien sûr, oublier que la première section de ce recueil est nommée «Ariettes Oubliées».

A ces mots si caractéristiques de la manière de Verlaine formés à l'aide de suffixes diminutifs nous pouvons ajouter «trembloter» et «clignoter». «L'ariette» «tremblote» plus qu'elle ne tremble (Ariette Oubliée II), «L'œil du filou sournois» «clignote» plus qu'il ne cligne (Chevaux de bois). Verlaine aime, selon P. Soulié-Lapeyre, «des verbes ou des noms porteurs eux-mêmes de cette notion de

répétition d'un son, d'une vision ou d'une sensation quelconque (tel que : *clignoter, pailleter, trembloter, vibrer, grelotter, scintiller, frémir, frisson, fourmillement*, etc.)<sup>21)</sup> et ces mots nous révèlent «la notion du temps verlainien, temps pulvérulent, somme d'instant isolés, sans passé ni future»<sup>22)</sup>. Rappelons que le poète entend «les *frissons* des bois / Parmi l'étreinte des brises» («Ariette Oubliée I»). Le temps est considéré ici non pas dans son déroulement infini mais comme une succession d'instant, disparus aussitôt qu'ils sont nés. Ce n'est pas le temps linéaire de la réflexion, mais celui, discontinu, de l'impression.

### 2-3. A la lisière de la disparition

Les vieilles choses agrément à Verlaine par leur caractère fragile et flou, indécis et déjà fané. Elles sont souvent des choses déjà perdues ou disparues, qui ne vivent que dans le mémoire. Le poète devine «à travers la murmure, / Le contour subtil des voix *anciennes*» et il désire «mourir de cette mort seulette / Que s'en vont, [...] / Balançant jeunes et *vieilles* heures !» (Ariette Oubliée II). Dans la cinquième ariette nous entendons «Un air bien *vieux*, bien faible et bien charmant / Rôde discret, épeuré quasiment, / Par le boudoir longtemps parfumé d'Elle».

L'archaïsme tel que «escarpolette» (Ariette Oubliée II)<sup>23)</sup> nous suggère une certaine nostalgie, tandis que les tournures telles que «couronné sa flamme»<sup>24)</sup>, «son vieil homme»<sup>25)</sup> (Ariette Oubliée VI), «l'amante et l'amant» (Chevaux de bois), nous donnent l'impression de voir des caricatures décolorées des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Et quand Verlaine écrit : «Quoi bruissait / Comme des sistres ?» (Charleroi), bien que nous ne pouvons point nous rappeler les sons de cette instrument antique, le mot «sistres» nous évoque une sensation très intime, en nous donnant l'illusion d'avoir entendu les sistres dans notre enfance.

La prédilection du poète pour l'évanescence se voit plus apparemment dans les vers suivants : «On croirait voir *vivre* / et mourir la lune» (Ariette Oubliée VIII), «L'ombre des arbres dans la rivière

embrumée / *Meurt* comme de la fumée», et les «espérances» du «voyageur» sont «noyées» (Ariette Oubliée IX). L'on pourrait même dire que «Simples Fresques I» est un poème de la disparition tandis que «Ariette Oubliée III», «Birds in the Night», «Streets I» et «Child wife» sont tous les quatre les poèmes de l'amour perdu ; «*La fuite*» «Des collines et des rampes» «est verdâtre et rose» et le poète est «Triste à peine tant *s'effacent* / Ces apparences d'automne». Dans «Simples Fresques I», «L'or» qui tout «doucement s'ensanglante» nous évoque le soleil couchant qui réapparaît dans «Simples Fresques II» (Le château, tout blanc / Avec, à son flanc / *Le soleil couché*,), tandis que, dans «Streets I», il ne peut que sentir le parfum laissé par «elle» (*Je me souviens, je me souviens* / Des heures et des entretiens, / Et c'est le meilleur de mes biens;).

### 3. L'Impressionnisme de l'évanescence

Il est vrai que Verlaine aime des choses déjà perdues ou celles qui sont sur le point de disparaître. Mais il ne faudrait pas considérer cette prédilection pour l'évanescence comme une simple expression d'une pensée pessimiste. Même si «les objets-substantifs» disparaissent, ils ont jeté dans le cœur du poète l'éclair qui y continuera à vivre, impression qui est la chose la plus précieuse et la plus vivante pour le poète.

#### 3-1. Prépondérance de l'impression

Les objets tendent à disparaître derrière l'effet qu'ils produisent, parce que c'est la sensation qui occupe la première place dans ces poèmes. Dans «rouge de brique et bleu d'ardoise» (Malines), et dans «l'humide gaité / Du plus délirant de tous nos tantôts» (Birds in the night), l'accent est mis sur la qualité (rouge, humide); brique, ardoise et «vous» se retirent derrière les qualités qu'ils possèdent et les effets qu'ils produisent. En prose nous dirions : «brique rouge» et «ardoise bleu». «Tout objet ou «décor» est possible, car le choix même des objets a relativement peu de valeur»<sup>26)</sup>, dit R. S. King, et cette sorte d'inversion du substantif et de son

qualificatif, que C. Cuénot appelle «figure impressionniste»<sup>27)</sup>, se voit abondamment dans *Romances sans Paroles*.

L'expression qui a le plus attiré l'intérêt des critiques<sup>28)</sup> est le vers d'«Ariette Oubliée VIII»: «Dans *l'interminable / Ennui* de la plaine». Là où en prose on dirait: «la plaine était ennuyeusement interminable», Verlaine place en première position le terme qui devrait qualifier le nom «plaine». D'ailleurs «ennuyeux», la forme adjectivale du nom «ennui», n'est pas un adjectif objectif, mais, selon la classification de C. Kerbrat-Orecchioni, un adjectif affectif qui énonce «en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent, une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet»<sup>29)</sup>. La projection du «mot-image» nous rend donc ici une sensation émotionnelle (ennui) en même temps qu'une sensation purement visuelle (interminable), fusionnant paysage extérieur et émotion subjective.

Dans la première ariette les bois ne frissonnent pas ni les brises n'étreignent; Verlaine écrit: «C'est tous *les frissons des bois / Parmi l'étreinte des brises*» (Ariette Oubliée I). C'est «un *demi-jour de lampes / Qui va brouiller toute chose*» ou encore «*la fuite est verdâtre et rose / Des collines et des rampes*» (Bruxelles, *Simplex Fresques* I), et dans «Beams», nous rencontrons un tournure «*le déroulement des vagues*». Dans ces vers il ne s'agit ni des bois ni des brises, ni des lampes ni des collines ni des rampes. Dès que nous jetons un coup d'œil sur ces vers, la sensation subtile des frissons et de l'étreinte nous entoure; une lumière obscure calme nos nerfs, et une couleur verdâtre et rose fuyant en arrière frappe nos yeux.

### 3-2. Indépendance de l'impression

Dans *Romances sans Paroles* où les objets tendent souvent à s'effacer presque complètement, nous pouvons constater l'abondance de termes sensoriels et abstraits presque isolés du concret réel et dont le rôle est moins de définir et d'expliquer que de suggérer et d'évoquer: «Je devine, à travers *un murmure, / Le contour subtil*

*des voix anciennes / Et dans les lueurs musiciennes, / Amour pâle, une aurore future !*) (Ariette Oubliée II). Le poète ne mentionne pas la source du murmure ni l'origine des lueurs. Nous entendons, ou nous devinons plutôt, avec lui, «le contour subtil des voix anciennes» et «une aurore future» qui, feutrés et évanescents, nous arrivent comme à travers l'épaisseur de la mémoire. Dans ces vers seule importe la présence de ces sensations que le poète introduit tantôt avec l'article défini pluriel (*les voix anciennes; les lueurs musiciennes*) tantôt avec des adjectifs démonstratifs (*ce deuil; cette langueur*), de même que les sensations éprouvées sont rendues plus réelles par le fait d'être précédées par des adjectifs possessifs dans «Ariette Oubliée IX» et dans «Simples Fresques I», bien que le caractère de ces sensations ne soit point décrites : «Combien, ô voyageurs, / Te mira blême toi-même, / Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées / *Tes espérances noyées !*»; «*Triste à peine tant s'effacent / Ces apparences d'automne. / Toutes mes langueurs rêvassent, / Que berce l'air monotone.*».

Cette tendance se trouve aussi clairement dans la fréquence de verbes pronominaux et à la voix passive où l'agent causal n'est pas explicité : «Cette âme qui *se lamente*» (Ariette Oubliée I); «un cœur qui *s'ennuie*», «ce cœur qui *s'éçœure*» (Ariette Oubliée III); «*Eprises de rien et de tout étonnées*», «Sans même savoir qu'elles sont *pardonnées*» (Ariette Oubliée IV); «Un air bien vieux, bien faible et bien charmant / Rôde discret, *épeuré* quasiment» (Ariette Oubliée V); «*Je ne me suis pas consolé / Bien que mon cœur s'en soit allé*» (Ariette Oubliée VII); «*Soyez pardonnée !*» (Birds in the night). Dans les tournures «s'ennuie», «s'éçœure», «se sent» et «s'étonne», les sensations décrites acquièrent plus d'autonomie et les tours comme «se lamenter,» «se plaindre», «Je ne me suis pas consolé» estompent l'objet qui est la cause de la lamentation et de la plainte.

Cette disparition des choses et des causes est complète dans «Ariette Oubliée III»: «Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville; / Quelle est cette langueur / Qui pénètre mon cœur?».

L'origine de «langueur», «ennui», «deuil» et «peine» n'est pas précisée, le poète d'ailleurs lui-même l'ignore et s'interroge à son sujet. «[...] le charme de cette poésie, si simple, sans effets, sans mots, vient justement de ce que l'impression du poète, quoique chargée évidemment de tristesses anciennes, ne s'accroche à rien de précis dans la réalité, hormis à la sensation de pluie qui tombe»<sup>30)</sup>, dit Pierre Martino, et G. Hilty attribue l'essence de ce poème à l'emploi original du verbe «pleurer» et du pronom personnel neutre «il»: «Dans l'expression *il pleure* le pronom n'a aucune valeur positive. *Il pleure* ne signifie rien d'autre que “*des pleurs sont*”, “*des pleurs existent*”, sans qu'on sache d'où ils viennent ni pourquoi.»<sup>31)</sup>. Peut-être devrions-nous réfléchir à ce que désigne la conjonction «comme». Ce qu'elle veut rendre ici n'est pas simplement une superposition des images de la pluie et des pleurs, mais la conformité essentielle de leur état d'existence. De même qu'on ne peut «faire pleuvoir» ni attribuer aucune cause affective à la pluie, il est impossible pour le poète de deviner l'origine de la tristesse qui domine son cœur. Il ne peut que se laisser imprégner par la pluie de langueur.

\*

L'impression de Verlaine, c'est une sensation fine et subtile que les objets évanescents ont laissé sur la sensibilité trop nerveuse du poète. J. P. Richard analyse le charme de cette sensation: «Leur charme est justement de se délivrer de cette origine, d'en abolir en elles jusqu'à la notion, et de vivre d'une existence autonome, privée d'attaches, d'une vie qui n'appartient qu'à elles et qui, si fragile qu'elle nous semble, se voisine de la disparition, ne doit plus rien à rien, ni à personne»<sup>32)</sup>.

Les «objets-substantifs» disparus, le monde poétique verlainien devient l'espace pur de l'impression. L'évanescence était peut-être pour Verlaine l'essence des êtres et il tente à fixer dans ses vers l'éclair qu'a jeté leur vie brève.

## NOTES

- 1) Œuvres complètes de Paul Verlaine II, Club de Meilleur Livre, 1960., p. 1016: «J'attends, et, en attendant, comme Mérat, [...] je recueille des impressions!».
- 2) Octave Nadal consacre deux chapitres à "l'impressionnisme verlainien pictural et musical" (*Paul Verlaine*, Paris, Mercure de France, 1961, pp. 96-158.), et Antoine Adam étudie au long de trois pages le rapport entre ce mouvement artistique et l'art de Verlaine (*Verlaine*, Paris, Hatier, Connaissances des lettres, 1976, pp. 113-115.). En plus de ces ouvrages, on peut mentionner aussi ceux de Georges Zayed (*La formation littéraire de Verlaine*, Paris, Nizet, 1970, Chapitre IV, Culture artistique, pp. 199-215), Ruth Moser (*L'impressionnisme français, peinture, littérature, musique*, Genève, Droz et Lille, lib. girard, 1952) et de Henry Peyre (*Qu'est-ce que le symbolisme?*, P. U. F., 1974, Chapitre IV, L'impressionnisme tragique de Verlaine, p. 78-99), et les articles de Michel Décaudin ("Poésie impressionniste et poésie symboliste", *Cahiers de l'Association internationale des études française*, t. 12, juin 1960, pp. 133-142; "Sur l'impressionnisme de Verlaine", dans "*La petite musique de Verlaine, Romances sans paroles, sage-sse*", p. 45-48), Maurice Got ("«Art poétique», Verlaine et la technique impressionniste", *La Table Ronde*, mars, 1961, pp. 128-138), et de Diana Festa Mc-Cormick ("Y-a-t-il un impressionnisme littéraire? Le cas Verlaine.", *Nineteenth-century French studies*, Spring-Summer, 1974, pp. 142-153.).
- 3) Michel Décaudin, "poésie impressionniste et poésie symboliste", p. 133.
- 4) «Paysages berges» dans *Romances sans Paroles* en particulier.
- 5) Cité par A. Adam, Op. cit., p. 114.
- 6) *Impression: soleil levant*, 1872, volé de la Musée Marmottan.
- 7) *La gare de Saint-Lazare*, 1877, Musée d'Orsay, Paris.
- 8) *Verlaine, Œuvres en prose complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1984, p. 451.
- 9) «Incapable de se dominer, Verlaine est un grand nerveux», Claude Cuénot, *Le style de se Paul Verlaine*, Paris, Centre de la documentation universitaire, 1962, p. 141.
- 10) Paule Soulié-Lapeyre, *Le vague et l'aigu dans la perception verlainienne*, Publication de la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, 1975, p. 44: «La Sensibilité à fleur de peau était blessée par «les roses toutes rouges», «les lierres tout noirs», «le ciel trop bleu» et «la mer trop verte»».
- 11) C. Cuénot, Op. cit., p. 127.
- 12) A. Adam, Op. cit., p. 114.
- 13) P. Soulié-Lapeyre, Op. cit., p. 41.
- 14) *ibid.*, p. 41.

- 15) Russel S. King, "Le paysage verbal verlainien", *Europe*, sep.-oct., 1974, p. 99.
- 16) C. Cuénot, Op. cit., p31.
- 17) Cité par C. Cuénot, Op. cit., p. 27.
- 18) Jean Voellmy, *Aspects du silence dans la poésie moderne, une étude sur Verlaine, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Claudel, René Char et Francis Ponge*, Zurich, Imprimerie OTTO ALTORFER & CO. ZU RICH, 1952., p. 17.
- 19) P. Soulié-Lapeyre, Op. cit., p. 47.
- 20) C. Cuénot, Op. cit., p. 44 et p. 127.
- 21) P. Soulié-Lapeyre, Op. cit., p. 75.
- 22) *ibid.*, p. 75.
- 23) C. Cuénot, Op. cit., p. 130.
- 24) *ibid.*, p. 85: «Lorsque le poète nous raconte en ricanant: "Et voici venir La Ramée / Sacrant en bon soldat du Roi. / Sous son habit blanc mal famé, / Son cœur ne se tient pas de joies, / Car la boulangère...- Elle? - Oui dam! / Bernant Lustucru, son vieil homme, / *A tantôt couronné sa flamme*", il parodie Racine et donne à cette vieille métaphore un sens grivois.»
- 25) *ibid.*, p. 155 : «Homme (=mari) appartient au langage populaire, et s'accorde admirablement avec ce "XVIII<sup>e</sup> siècle populaire».
- 26) R. S. King., Op. cit., p. 100.
- 27) C. Cuénot, Op. cit., p. 171 : «Cette figure toute nouvelle, propre aux langues modernes, a connu dans la littérature du XIX<sup>e</sup>me siècle et surtout sous l'impulsion des Goncourts une extension considérable. Voici en quoi elle consiste: Soit un substantif accompagné d'une ou plusieurs épithètes. L'une d'elles peut se transformer à son tour en substantif, auquel se subordonnera le substantif primitif grâce à la préposition *de*. S'il y a d'autres épithètes, celles-ci ou bien continuent leur ancienne fonction, ou bien sont attirées par le nouveau substantif.»
- 29) C. Kerbrat-Orecchioni, *l'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980, Cité par D. Mangueneau dans *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, p. 112.
- 30) Pierre Martino, *Verlaine*, Paris, Boivin, 1924, p. 108.
- 31) Gerold Hilty, "'Il' impersonnel, syntaxe historique et interprétation littéraire", *Le Français moderne*, t. 27, n° 4, oct. 1959, p. 251.
- 32) Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Edition du Seuil, Collection Points, p. 106.