

| | |
|------------------|---|
| Title | La Disparition du "je" dans les Paysages tristes de Paul Verlaine |
| Sub Title | ポール・ヴェルレーヌの『悲しき風景』における「私」の消滅 |
| Author | 福田, 潤子(Fukuda, Junko) |
| Publisher | 慶應義塾大学藝文学会 |
| Publication year | 1993 |
| Jtitle | 藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.62, (1993. 2) ,p.237(94)- 255(76) |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00620001-0255 |

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.

La Disparition du “je” dans les *Paysages tristes* de Paul Verlaine

Junko OKI-FUKUDA

«Je caresse l'idée de faire, — dès que ma tête sera bien reconquise, — un livre de poèmes [...] d'où *l'homme* sera complètement banni», affirme Verlaine dans une lettre du 16 mai 1873 destinée à Lepelletier. «Des paysages, des choses, malices des choses, bonté, etc. etc. des choses. — Voici quelques titres: *La Vie du Grenier*. — *Sous l'eau*. — *L'Ile* — Chaque poème serait de 300 ou 400 vers»¹⁾. Malgré cette proclamation ambitieuse, Verlaine ne nous a finalement pas laissé un morceau de ces poèmes. Il est vrai qu'il a envoyé à son ami trois poèmes à peu près cinq mois après cette lettre, mais ce sont, au lieu de 300 ou 400 vers pour chacun, des sonnets²⁾.

Au demeurant, ce que Verlaine voulait dire par «*l'homme*» reste ambigu. Mais si nous nous permettons de l'interpréter comme «la personne» du poète, le “je”, ne se cache-t-il pas déjà derrière les masques des personnages de la commedia dell'arte dans les *Fêtes galantes*? Ne disparaît-il pas dans les *Romances sans paroles*, quand le verbe «pleurer» est employé avec le pronom impersonnel “il”: «Il pleure dans mon cœur»?

Les poèmes d'où «*l'homme*» est «complètement banni», serait-il audacieux de les trouver parmi les pièces écrites avant ce manifeste? Déjà dans les *Poèmes saturniens*, et surtout dans les *Paysages tristes*,

le jeune poète de 22 ans nous permet d'entendre retentir une poésie d'où le "je" du poète est banni.³⁾

1. Mort du "je"

Que Verlaine ait été obsédé par l'idée de la mort au cours de sa vie, le fait que son œuvre poétique est encadré par les deux pièces intitulées *La Mort*⁴⁾ et *Mort!*⁵⁾ le révèle symboliquement. Se sentant lui-même menacé par la mort, il était aussi sensible aux signes de la mort des objets. Dans son œuvre nous rencontrons très souvent des objets qui ont déjà perdu leur vitalité et qui s'approchent de leur disparition.

Dès le titre du premier poème des *Paysages tristes*, nous nous trouvons devant les *Soleils couchants*. C'est une métaphore de l'aube, et d'une aube «affaiblie». Le jour naissant, dénué de sa force fraîche, est comparé au jour mourant.

Il est intéressant de s'apercevoir que les 4 poèmes parmi les 7 *Paysages tristes* sont imprégnés de la lumière du crépuscule. Dans le *Crépuscule du soir mystique*, le mot «crépuscule» est repris 3 fois. Quand le poète faisait une *Promenade sentimentable*, c'est «le couchant» qui dardait les «rayons suprêmes» et que «l'épais linceul / Des ténèbres vint noyer» «dans ses ondes blêmes». *L'Heure du berger* dépeint la prairie du soir où la nuit va remplacer le jour :

Les chats-huants s'éveillent, et sans bruit
Rament l'air noir avec leurs ailes lourdes,
Et le zénith s'emplit de lueurs sourdes.
Blanche, Vénus émerge, et c'est la Nuit.

Verlaine décrit une exhalaison, mais qui est «maladive» et munie de «poison» (*Crépuscule du soir mystique*). La fréquence des mots «fantôme» et «spectre» nous montre combien l'idée de la mort obsède le poète. «Fantômes vermeils» sont mis en apposition avec «d'étranges rêves», et dans les 3^e et 6^e paysages son imagination voit toujours des revenants :

Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trêves,
[...]

(*Soleils couchants*)

[...] la brume vague évoquait un grand
Fantôme laiteux se désespérant
Et pleurant [...]

(*Promenade sentimentale*)

Des peupliers profilent aux lointains,
Droits et serrés, leurs spectres incertains ;
[...]

(*L'Heure du berger*)

De plus, les couleurs «blêmes» et «blafardes» suggèrent l'ombre des fantômes : les nénuphars et les ondes sont «blêmes» (*Promenade sentimentale*) et la lune se lève «blafarde et solennelle» (*Le Rossignol*).

Il semble que le thème de la mort se concentre dans la «Chanson d'automne», chanson de la saison mourante. Ici c'est le poète lui-même qui est «blême». Les «jours anciens» ne reviendront plus, comme les défunts. Il se compare «à la feuille morte» dont le vent mauvais fait son jouet. «L'être se sent placé sous le signe de Saturne, analyse J.-P. Richard, c'est-à-dire soumis à une puissance extérieure dont les

desseins lui restent impénétrables. Il se sent gagné d'incertitude et d'irresponsabilité, et l'image de la feuille morte poussée de-ci de-là par la fantaisie du vent mauvais lui est à la fois symbolique et prophétique de son vacillement profond». Le poète meurt, selon Richard, d'une mort qu' «il nous faut évidemment interpréter comme une mort à soi-même, comme une perte du sentiment du soi»⁶.

Il ne s'agit plus de la mort physique. Dans la *Chanson d'automne*, le poète est en même temps absent et présent : il est mort tout en vivant. Rappelons le sort des saturniens que le poète a écrit en tête de son premier livre :

L'Imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.
Dans leurs veines le sang, subtil comme un poison,
Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule
En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule.
Tels les Saturniens doivent souffrir et tels
Mourir, — en admettant que nous soyons mortels, —
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne
Par la logique d'une Influence maligne.

Le poète fait victime de sa propre sensibilité, comme un saturnien se résignant à son sort. Dépourvu de tout pouvoir, il ne peut rien faire que regarder son âme s'éloigner de lui et errer dans «le vent mauvais».

Ce n'est donc pas sans raison que le poète représente son état d'âme comme un objet existant à l'extérieur de lui :

Moi j'étais tout seul, *promenant ma plaie*
Au long de l'étang, parmi la saulaie
[...]

(*Promenade sentimentale*)

La fonction active du “moi”, le “je”, s'affaiblit. Son «Souvenir», son «Espérance» et ses «rêves» acquièrent leur indépendance à l'égard du poète. Ils le paralysent, l'éblouissant par leurs lumières iréelles et dansantes.

*Le Souvenir avec le Crépuscule
Rougeoie et tremble à l'ardent horizon
De l'Espérance en flamme qui recule
Et s'agrandit ainsi qu'une cloison
Mystérieuse [...]*

(Crépuscule du soir mystique)

*Et d'étranges rêves,
[...]
Défilent sans trêves,
Défilent, pareils
A des grands soleils
Couchants sur les grèves.*

(Soleils couchants)

L'affaiblissement du “je” s'exaspère dans *Le Rossignol*. Le «moi (= mon cœur)», les «Souvenirs», les «Regrets» et le «Premier Amour» sont chacun métamorphosés en «arbre», en «vol criard d'oiseaux en émoi (= rumeur mauvaise)», en «eau» et en «voix de l'oiseau». Ce qui est remarquable ici, c'est que le poète assigne à son cœur le rôle le moins actif : celui de l'arbre.

*Comme un vol criard d'oiseaux en émoi,
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
S'abattent parmi le feuillage jaune
De mon cœur mirant son tronc plié d'aune*

Au tain violet de l'eau des Regrets
 Qui mélancoliquement coule auprès,
 S'abattent, et puis la rumeur mauvaise
 Qu'une brise moite en montant apaise,
 S'éteint par degrés dans l'arbre, si bien
 Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien,
 Plus rien que la voix célébrant l'Absente,
 Plus rien que la voix — ô si languissante! —
 De l'oiseau que fut mon Premier Amour,
 Et qui chante encor comme au premier jour ;
 Et, dans la splendeur triste d'une lune
 Se levant blafarde et solennelle, une
 Nuit mélancolique et lourde d'été,
 Pleine de silence et d'obscurité,
 Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure
 L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.

«L'eau des Regrets» coule et «l'oiseau que fut mon[son] Premier Amour» «chante encor comme au premier jour», tandis que «l'arbre» ne peut rien faire de sa propre volonté. Il ne peut même pas résister à «un vol criard d'oiseaux en émoi» qui «S'abattent parmi le[son] feuillage jaune». Tout ce qu'il peut faire est de se mirer «Au tain violet de l'eau des Regrets» et de frissonner en entendant l'oiseau pleurer. Il est impossible pour le poète de maîtriser ses Souvenirs qui ne se contentent pas d'être seulement indépendants de lui mais qui vont tomber sur lui avec hostilité. Le "je" n'existe pas ici. Incapable de devenir lui-même sujet, le poète est obligé d'être objet, d'être une chose.

La passivité du poète se voit aussi clairement dans la *Nuit du Walpurgis classique*.

[...]

Et voici qu'à l'appel des cors

S'entrelacent soudain des formes toutes blanches,
Diaphanes, et que le clair de lune fait
Opalines parmi l'ombre verte des branches,
— Un Watteau rêvé par Raffet! —

S'entrelacent parmi l'ombre verte des arbres
D'un geste alangui, plein d'un désespoir profond,
Puis, autour des massifs, des bronzes et des marbres,
Très lentement dansent en rond.

— Ces spectres agités, sont-ce donc la pensée
Du poète ivre, ou son regret, ou son remords,
Ces spectres agités en tourbe cadencée,
Ou bien tout simplement des morts?

Sont-ce donc ton remords, ô rêveur qu'invite
L'horreur, ou ton regret, ou ta pensée, — hein? — tous
Ces spectres qu'un vertige irrésistible agite,
Ou bien des morts qui seraient fous? —

N'importe! ils vont toujours, les fébriles fantômes,
Menant leur ronde vaste et morne et tressautant
Comme dans un rayon de soleil des atomes,
[...]

(v. 20-40)

Nous revoyons les «spectres» qui seront ici «la pensée / Du poète ivre, ou son regret, ou son remords». Nous pourrions identifier le «poète» avec le poète-Verlaine, en considérant que les phrases interrogatives des vers 29-36 sont un monologue de ce dernier. Les spectres qui dansent devant lui, ce serait peut-être le reflet de son état d'âme, mais son esprit est si embrumé qu'il n'en est pas certain. C'est pourquoi il

devait finir les phrases avec un point d'interrogation. N'oublions pas de remarquer que les sentiments du poète sont comparés à une apparition des "morts" et que les spectres sont ici aussi passifs que le poète. S'il semble qu'ils «dansent en rond», c'est qu'ils sont agités par «un vertige irrésistible», comme «des atomes» «dans un rayon de soleil».

«En face des choses l'être verlainien adopte une attitude de passivité, d'attente»⁷⁾, écrit J.-P. Richard, et cette passivité fera du poète un être dans lequel le "je" — le "moi" actif — n'existe plus. Obligé à vivre comme objet, le poète deviendra une chose, chose pourtant d'une grande sensibilité.

2. Pénétration des choses

Le poète se soumet à la volonté des choses comme un esclave. Dans les *Paysages tristes*, ce sont les choses qui agissent sur l'homme, la passivité extrême du poète renversant le schéma général : homme=sujet / chose=objet. Le poison de la maladive exhalaison noie les sens, l'âme et la raison du poète et mêle son souvenir avec le crépuscule (*Crépuscule du soir mystique*). Son cœur est blessé par le son langoureux et monotone des violons et il se laisse emporter par le vent mauvais (*Chanson d'automne*). Et une nuit mélancolique et lourde d'été berce l'arbre qu'est le poète (*Le Rossignol*).

La figure de personnification a donc une valeur importante chez Verlaine. «Verlaine anime tout. Il serait trop long d'énumérer toutes ses personnifications»⁸⁾, écrit C. Cuénot, et ce n'est pas parce qu'il a la puissance animatrice de V. Hugo, mais que les choses et les êtres de la nature ont plus d'énergie vitale que le poète : «Une aube affaiblie / Verse par les champs / La mélancolie / Des soleils couchants» (*Soleils couchants*), et «un vent doux effleure» «l'azur» (*Le Rossignol*) ; «Le

couchant *dardait* ses rayons suprêmes», «le vent *berçait* les nénuphars blêmes», et «la voix des sarcelles» «*se rappelaient* en battant des ailes» (*Promenade sentimentale*). *L'Heure du berger* abonde en métaphores animées :

La lune est rouge au brumeux horizon ;
Dans un brouillard qui *danse* la prairie
S'endort fumeuse, et la grenouille crie
Par les joncs verts où circule un frisson ;

Les fleurs des eaux *referment* leurs corolles ;
Des peupliers profilent aux lointains,
Droits et serrés, leurs spectres incertains ;
Vers les buissons *errent* les lucioles ;

Les chats-huants *s'éveillent*, et sans bruit
Rament l'air noir avec leurs ailes lourdes,
Et le zénith s'emplit de lueurs sourdes.
Blanche, Vénus émerge, et c'est la Nuit.

«Verser», «bercer», «effleurer», «s'endormir», «ramer»... Autant de mouvements légers et doux. Il semble que Verlaine désire dormir bercé par ces mouvements peu perceptibles.

Mais nous rencontrons des cas de personnification dans lesquels non seulement le poète ne se sent pas dépaysé mais où nous entrevoyons le reflet de son âme :

[...] la brume vague évoquait un grand
Fantôme laiteux *se désespérant*
Et pleurant avec la voix des sarcelles

(*Promenade sentimentale*)

Est-ce que c'est le promeneur qui projette son sentiment sur le paysage du bord d'un étang? Ou au contraire, est-ce que c'est le cours ondulant de la brume qui suggère au promeneur la figure d'un fantôme qui se désespère et pleure? Le poète n'exprime pas directement son état d'âme. L'émotion subjective ne se montre qu'à claire-voie, à travers la métaphore de la brume. Le paysage affectif et celui de la nature se répondent. «Vous prêtez d'abord à l'arbre, vos passions, votre désir ou votre mélancolie ; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre»⁹. Il est très probable que Verlaine se rappelle cette phrase des *Paradis Artificiels*. Dans *Le Rossignol*, il emprunte les êtres de la nature pour exprimer ses propres sentiments, et les mots indiquant la comparaison «comme» ou «de» disparaissent après les premiers 13 vers pour faire coïncider complètement les paysages extérieur et intérieur.

Dans la *Chanson d'automne* et surtout dans les *Soleils couchants*, cependant, l'attitude de Verlaine est moins active. Il ne «prête» pas soit sa mélancolie soit sa tristesse ; il se laisse pénétrer par les choses, par les sentiments des choses.

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

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

Et je pleure ;

Le poète pleure, éveillé par le son d'une cloche annonçant l'heure et par les «sanglots longs des violons». Le ton de ce poème est plutôt objectif, sans aucune effusion d'émotion. Les «sanglots» ne sont pas ici une simple métaphore expressive des sentiments subjectifs. Ce qui existe au début, ce sont des violons qui sanglotent, comme un être humain. Les sentiments des violons entrent ensuite dans un espace vacant du "je", comme s'ils y trouvaient leur habitation. C'est ainsi que «La mélancolie» que verse «Une aube affaiblie» imbibé le poète dans les «Soleils couchants» :

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants.

«La mélancolie» existe d'abord dans le paysage extérieur. Elle vient ensuite bercer le cœur qui s'oublie et l'imprègne enfin comme la marée montante. Le poète ne peut rien faire contre cette invasion des choses. L'homme — le "je" — est banni, aliéné. Il s'effraie de l'idée de se noyer dans le flux des objets. La menace de la disparition complète du "je", nous pouvons également la constater dans l'emploi très fréquent d'une figure : la répétition.

3. Troubillon des vers

Dans les *Paysages tristes*, les mêmes termes vont et viennent comme un tourbillon de mots qui nous donne le vertige ; les mêmes vers qui ouvrent le poème le ferment comme s'ils tournoyaient dans le vide. C'est ainsi qu'après la disparition des spectres de la *Nuit du Walpurgis classique* revient «un jardin de Lenôtre / Correct, ridicule et charmant» avec les mêmes rimes que la première strophe *abab*. La réapparition du jardin révèle que le noyau de ce poème qu'est le sabbat des spectres n'est que le «rien» :

C'est plutôt le sabbat du second Faust que l'autre.
Un rythmique sabbat, rythmique, extrêmement
Rythmique. — Imaginez un jardin de Lenôtre,
Correct, ridicule et charmant.

(v. 1-4)

N'importe! ils vont toujours, les fébriles fantômes,
Menant leur ronde vaste et morne et tressautant
Comme dans un rayon de soleil des atomes,
Et s'évaporant à l'instant

Humide et blême où l'aube éteint l'un après l'autre
Les corps, en sorte qu'il ne reste absolument
Plus rien, — absolument — qu'un jardin de Lenôtre
Correct, ridicule et charmant.

(v. 37-44)

Nous nous souvenons que ces spectres ont été «la pensée du poète ivre». La réapparition du jardin solitaire après la disparition des spectres évoque pour nous l'absence du poète.

L'existence du poète est aussi vague dans la *Promenade sentimentale*. Ici, le promeneur se noie dans les mouvements ondoyants des

vers, comme le paysage dans les ténèbres.

Le couchant dardait ses rayons suprêmes
Et le vent berçait les nénuphars blêmes ;
Les grands nénuphars entre les roseaux
Tristement luisaient sur les calmes eaux.
Moi j'errais tout seul, promenant ma plaie
Au long de l'étang, parmi la saulaie
Où la brume vague évoquait un grand
Fantôme laiteux se désespérant
Et pleurant avec la voix des sarcelles
Qui se rappelaient en battant des ailes
Parmi la saulaie où j'errais tout seul
Promenant ma plaie ; et l'épais linceul
Des ténèbres vint noyer les suprêmes
Rayons du couchant dans ses ondes blêmes
Et les nénuphars, parmi les roseaux,
Les grands nénuphars sur les calmes eaux.

La structure de la *Promenade sentimentale* est presque symétrique, encadrée par les rimes *aabb*. Le paysage de la saulaie est situé entre les premiers et derniers 5 vers qui sont construits par les mots presque identiques. Le vers «j'errais tout seul, promenant ma plaie» et l'hémistiche «parmi la saulaie» se trouvent comme des coussins avant le vers 7 et après le vers 10. Le «couchant», les «rayons», les «nénuphars», les «roseaux» et les «eaux», et les épithètes «suprêmes», «blêmes», «grands» et «calmes», tous ces mots qui constituent les premiers 4 vers reviennent dans les derniers 4 vers.

Toutefois, cette structure symétrique ne donne pas à ce poème un caractère statique, car la disposition de chaque mot est subtilement changée :

- Le couchant dardait ses rayons suprêmes (v. 1)
→ les suprêmes / Rayons du couchant (v. 13-14)

- les nénuphars blêmes (v. 2)
→ dans les ondes blêmes (v. 14)

- Les grands nénuphars entre les roseaux (v. 3)
→ Les grands nénuphars sur les calmes eaux (v. 16)

- entre les roseaux (v. 3)
→ parmi les roseaux (v. 15)

- Moi j'errais tout seul, promenant ma plaie / Au long de l'étang,
parmi la saulaie (v. 5-6)
→ Parmi la saulaie où j'errais tout seul / Promenant ma plaie ;
(v. 11-12)

La fonction des mots dans les phrases change également d'un vers à un autre : au dernier vers, «Les grands nénuphars» deviennent objet, tandis qu'ils sont sujet au premier vers, et ce qui est «parmi la saulaie» du vers 11 n'est plus le poète mais les «sarcelles». Le mouvement des vers, correspondant à celui des «calmes eaux» et des «ondes blêmes» des ténèbres, ondoie et rend flou la figure du promeneur qui n'apparaît que deux fois dans l'enchevêtrement des mots.

Il en est de même pour les *Soleils couchants*. Nous comptons 5 fois «soleils couchants», y compris dans le titre, 2 fois «La mélancolie», «sur les grèves», «Défilent», et 6 fois les sons [fā] et [εj]. La répétition si fréquente de plusieurs mots dans un poème si court nous étourdit. Le «cœur qui s'oublie» s'immerge dans les chants incantatoires :

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

«La mélancolie», qui est d'abord objet, devient sujet. Les «soleils couchants» qui apparaissent comme métaphore d'«une aube affaiblie» sont dans la 2^e occurrence presque une vision réelle et deviennent ensuite objet de comparaison à leur tour. Et les rimes embrassées des derniers 4 vers *cddc* nous étonnent, puisque nous ne rencontrons jusque là que les rimes plates *ababababcdcd*.

Les rimes sont plus irrégulières dans le *Crépuscule du soir mystique*, comme si elles étaient le reflet du poète qui est au seuil de l'évanouissement : les rimes plates *abab-baba* sont suivies par les rimes *babba*. Le dernier vers est parfaitement identique au premier, sauf que la fonction du groupe de mots qui le constitue est désormais objet et non sujet. Par deux fois l'insertion de vers énumérant les noms de fleurs trouble la logique de la phrase :

Le Souvenir avec le Crépuscule
Rougeoie et tremble à l'ardent horizon
De l'Espérance en flamme qui recule
Et s'agrandit ainsi qu'une cloison
Mystérieuse où mainte floraison
— Dahlia, lys, tulipe et renoncule —
S'élance autour d'un treillis, et circule
Parmi la maladive exhalaison
De parfums lourds et chauds, dont le poison
— Dahlia, lys, tulipe et renoncule —
Noyant mes sens, mon âme et ma raison,
Mêle dans une immense pâmoison
Le Souvenir avec le Crépuscule.

Voici une brillante analyse de P. Soulié-Lapeyre : « la phrase unique qui constitue les treize vers du poème fuit et se dérobe à l'esprit qui s'émoustille à chercher le sujet de chaque proposition et arrive déconcerté au dernier vers qui le renvoie au premier »¹⁰. Le poète est bloqué dans ce labyrinthe vertigineux qui le ramène toujours au même endroit. Sa conscience va s'abolir dans le tourbillon étourdissant des vers qu'il est lui-même en train d'écrire.

Le "je" qui lui échappe toujours et qui existe comme un étranger à soi-même, le poète essaie de le rattrapper en le regardant et en le fixant dans les vers, "écrire des vers" étant le dernier acte actif qui lui est possible. Il est donc tragique de voir le poète, comme s'il avait échoué dans sa dernière tentative, s'immerger dans le mouvement ondulant des vers répétés.

« Je suis las des « crottes », des vers « chiés » comme en pleurant,

autant que des tartines à la Lamartine»¹¹⁾, disait Verlaine dans une lettre concernant les *Romances sans paroles*. Mais il cède, dès ses débuts, l'initiative créatrice à l'objet extérieur et même au mouvement du langage. Et nous ne sommes pas loin ici du sommet de l'œuvre verlainienne : le sabbat de la *Nuit du Walpurgis classique* reviendra dans les *Fêtes galantes* avec les fantômes et des masques de la commedia dell'arte¹²⁾; la répétition vertigineuse des paysages d'où l'homme est banni, nous les reverrons dans les *Romances sans paroles*¹³⁾.

En répondant à la question : «Qui est Je?», E. Souriau dit : «C'est à la fois un poète essentiel et absolu, et aussi l'image poétisée de lui-même que le poète veut donner au lecteur»¹⁴⁾. Mais la hantise de Verlaine était l'ambiguïté de la présence de ce "je" qui devrait être «essentiel et absolu». Paradoxalement, c'est une crise de ce sujet absolu qui fera l'essentiel de la poésie verlainienne où, selon J.-P. Richard, «chaque événement [n'est] plus rapporté à aucune expérience particulière, mais revécu anonymement, dans l'impersonnalité d'un pur sentir»¹⁵⁾.

NOTES

- 1) *Œuvres complètes de Paul Verlaine*, Paris, Le Club du meilleur livre, 1959, p. 1035.
- 2) Dans sa lettre à Lepelletier qui a été peut-être écrite avant le 25 octobre Verlaine dit : «C'est le système dont je te parlais de Jéhonville, les trois derniers sonnets, mais ce n'est qu'un essai, ceci». Il s'agit de trois sonnets qu'il a joints à cette lettre : *Etê, Automne, Hiver*, qui deviendront plus tard «L'Espoir luit...» (*Sagesse* III, III), *Vendanges* et *Sonnet boiteux* (tous les deux dans *Jadis et Naguère*). Cf. *Œuvres complètes de Paul Verlaine*, Le Club du meilleur livre, 1959, p. 1062-1065.
- 3) Sauf indication contraire, les références aux œuvres de Verlaine

renvoient à l'édition de Y.-G. Le Dantec, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

- 4) Poème compris dans une lettre de Verlaine à Hugo datée du 12 décembre 1858. Cf. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, 1983, p. 11 et p. 1061.
- 5) Poème qui est sans doute le dernier écrit par Verlaine. Cf. *ibid.*, p. 1039-1040 et p. 1357.
- 6) Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Ed. du Seuil, 1976, p. 173-174.
- 7) *Ibid.*, p. 165.
- 8) Claude Cuénot, *Le Style de Paul Verlaine*, C. D. U., 1963, p. 176.
- 9) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 420. La phrase présente est précédée par la phrase suivante : « Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre existence, ex que vous confondez bientôt avec eux » (*Ibid.*, p. 419). Il est intéressant de noter que Verlaine pouvait éprouver cette pénétration des choses sans avoir recours au haschisch grâce à son caractère passif.
- 10) Paule Soulié-Lapeyre, *Le Vague et l'aigu dans la perception verlainienne*, Les Belles Lettres, 1975, p. 140.
- 11) Lettre du 23 mai 1873 destinée à Lepelletier. Cf. *Œuvres complètes de Paul Verlaine*, Le Club du meilleur livre, 1959, p. 1040.
- 12) Il est remarquable que nous rencontrons les spectres dans le *Colloque sentimental*, dernier poème des *Fêtes galantes* :

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux spectres ont évoqué le passé.

[...]
- 13) Cf. surtout *Ariettes oubliées* et *Paysages belges*. Les *Chevaux de bois*, que Verlaine reprend dans *Sagesse*, III, XVII avec quelques modifica-

tions, sont intéressants par son mouvement vertigineux de répétition. La modification ultérieure nous annonce le thème de la mort qui est caché dans *les Chevaux de bois* :

Tournez, tournez ! le ciel en velours
D'astres en or se vêt lentement.
Voici partir l'amante et l'amant.
Tournez au son joyeux des tambours !

(*Chevaux de bois*)

Tournez, tournez ! le ciel en velours
D'astres en or se vêt lentement.
L'église tinte un glas tristement.
Tournez au son joyeux des tambours !

(*Sagesse*, III, XVII)

- 14) Etienne Souriau, *Correspondance des Arts*, p. 149, cit. par Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1987, p. 149.
- 15) J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 175.