

Verlaine et les « voix d'Autrui » dans les *Ariettes oubliées*

Dans *Sagesse*, Verlaine évoque les « voix d'Autrui » associés « au cirque des civilisations », à « des tas d'embarras »¹ (Po 258). Certes, nous n'en sommes pas à ce degré d'anathème à l'époque des *Romances sans paroles*, et dans la réinvention qu'il propose de la poésie, Verlaine entretient un dialogue avec ses prédécesseurs et ses contemporains : la parole verlainienne est d'emblée multiple.

En particulier, la parole verlainienne tisse des liens avec les épigraphes qu'elle s'est choisies. La présente étude tentera donc de déterminer dans quelle mesure la parole verlainienne affronte d'autres paroles, ce qui nous mènera à interroger la section des « Ariettes oubliées » et, dans celle-ci, les poèmes à épigraphe.

La section des « Ariettes oubliées » comporte en effet de nombreuses épigraphes, biffées ou maintenues, empruntés à Favart, Homère, Longfellow, Rimbaud, Verlaine lui-même, Pétrus Borel, le chanteur d'*Au clair de la lune* ou Cyrano de Bergerac. En se confrontant aux « Voix d'autrui », Verlaine invente sa propre parole.

L'ariette liminaire

La première ariette comporte une épigraphe de Charles-Simon Favart, empruntée à *Ninette à la cour ou le Caprice amoureux*, comédie en deux actes mêlés d'ariettes (1756) :

¹ Cet article constitue le texte d'une conférence donnée le 24 janvier 2012, à l'invitation l'UPLS, à l'École Nationale Supérieure des Mines de Paris. Je remercie Sandrine Costa-Colin ainsi que les membres de l'UPLS pour leur accueil chaleureux. Dans cet article, les abréviations suivantes sont utilisées : Po : Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. Édition revue, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962. Pr : Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972. OC : Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par Pierre Brunel, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1999. Les analyses consacrées à la troisième et à la cinquième ariettes ont paru dans : Yann Frémy, *Verlaine : la parole et l'oubli*, Academia-L'Harmattan, coll. Sefar, 2013 : <http://www.editions-academia.be/index2.php>. Nous remercions Samia Kassab-Charfi, Sidonie Maissain et Yves Wellermans pour avoir autorisé la reproduction des analyses, ainsi que Steve Murphy pour ses remarques portant sur une première version de cet article.

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine

Les éléments sonores sont légion dans ce texte et mettent presque en place un art poétique, tant cette ariette multiplie les occurrences de cette pratique de l'infime en lien avec une économie de la parole caractéristique de la manière verlainienne. Mais ce qui est donné ne s'offre précisément pas comme une évidence : comment définir avec précision un murmure, un gazouillis, un concert de petites voix ? Pourtant, un élément de résolution est fourni par le poème, sous la forme du présentatif « c'est », censément vecteur d'une transparence du dire, en tant que mode idéal de nomination des objets du monde.

Dans le poème intitulé *Veillées* (OC 479) de Rimbaud, « c'est » est un outil d'une concision extrême, un véritable inducteur de matérialité. Précision, netteté, réduction au strict minimum sont les atouts de cette arme tranchante, de cette lame à laquelle incombe le devoir d'exprimer le « lieu et de la formule » (OC 477). Rimbaud nous met en présence d'un lieu (« le bois ou le pré »), d'un être (« L'ami », « L'aimée ») ou d'un état (« La vie »). Rimbaud abandonne donc les oripeaux dont s'entoure habituellement l'exercice de la poésie. Il a en lui l'obsession vériste et simultanée de dire et de trouver, et cet engagement total prive la poésie du *surcroît* qui la caractérise et lui est souvent nécessaire.

Tout autre est l'emploi du présentatif « c'est » chez Verlaine et en particulier dans l'ariette liminaire². Verlaine s'en méfie comme, en notre langue, d'une fine flambée matérielle capable de donner définitivement forme à son désir. Aussi n'aura-t-il de cesse d'en contrarier l'objectivité, d'en contourner la précision, quitte à s'installer dans la diffluence de tours interrogatifs : « Parfums sinistres ! / Qu'est-ce que c'est ? / Quoi bruissait / Comme des sistres ? » (*Charleroi*, Po 198). L'emploi du présentatif se modifie donc considérablement en régime verlainien, le poète voulant donner respiration et fuite à ses poèmes. Ainsi, dans la première des *Ariettes oubliées*, à ce formidable instrument de précision vont succéder de vers en vers des groupes nominaux étendus exprimant des nuances, des fourmillements, des choses incertaines :

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix. (Po 191)

² Sur cette question, voir les analyses très éclairantes de Seth Whidden, *Leaving Parnassus. The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, Amsterdam / New-York, Rodopi, 2007, p.80-83.

Le passage du singulier au pluriel n'amène qu'un supplément d'indétermination. Les réalités nommées, approchées, sont toujours difficilement qualifiables. Dans le syntagme « l'extase langoureuse », l'adjectif *adoucit* le nom, alors qu'inversement, dans « la fatigue amoureuse », en dépit de la lexicalisation possible, c'est le nom qui *déçoit* l'adjectif. Le vers 3 ne fait qu'entériner ces impossibles nominations, en les noyant dans le pluriel.

Comme l'indique Arnaud Bernadet, « c'est » et « cela » sont « les catégories privilégiées du je-ne-sais-quoi, les opérateurs même du vague »³. L'ariette contrarie donc la promesse de la transparence d'un dire romantique pour mieux introduire une poétique de la confusion sonore.

Dès lors, quel est l'intérêt de l'épigraphe de Favart, sinon proposer un paradoxe, c'est-à-dire autoriser une contre-lecture ? Car, dans la suite du texte de Favart, les vers affichent une tout autre tonalité :

Mais il s'excite
Sur les coteaux ;
Sans cesse il agite
Les orgueilleux Ormeaux.

Excitation et orgueil semblent aux antipodes de l'ariette verlainienne : mais cette ariette est-elle vraiment synonyme de douceur ? Une parole en filigrane émerge, et celle-ci, nous paraphrasons volontairement le texte, est excitable, agitée, orgueilleuse. Cette intensité est habilement minorée dans le poème par les verbes et les adjectifs épithètes : « l'herbe agitée expire », le « roulis » est « sourd », la « plainte » est « dormante », le « soir » est « tiède ». C'est donc à une modération volontaire de l'énergie de la parole que Verlaine procède, non pas à la consécration d'une parole intrinsèquement mineure. Le mineur est dans le devenir de chaque énoncé. Mais cette parole peut retrouver toute sa force, comme dans *Child Wife*, qui expose une véritable dureté d'après la nuance et l'inquiétude :

Et vous n'aurez pas su la lumière et l'honneur
D'un amour brave et fort,
Joyeux dans le malheur, grave dans le bonheur,
Jeune jusqu'à la mort ! (Po 207)

Cette affirmation d'une parole rehaussée a lieu seulement par la substitution d'adjectifs, qui sont désormais : « brave », « fort », « joyeux », « grave », « jeune » ou, dans *Birds in the Night* :

³ *Romances sans paroles*, éd. Arnaud Bernadet, p.89, n.5

Ô mais ! par instants, j'ai l'extase rouge
Du premier chrétien, sous la dent rapace,
Qui rit à Jésus témoin, sans que bouge
Un poil de sa chair, un nerf de sa face ! (Po 204)

« rouge », « rapace » ou les noms « chair » et « face », dans des poèmes qui mettent ainsi en œuvre une poétique de la force.

Le refus des rhétoriques : la mort ou le refus de l'épique

Cette poétique de l'infime diversement affirmée s'exprime également par le refus verlainien des rhétoriques, ce qui particulièrement visible dans la deuxième ariette qui part d'une phrase d'Homère : « Obéissons à la nuit noire »⁴. Cette épigraphe a certes été biffée sur le manuscrit par Verlaine, qui ne consent pas toujours à fournir au lecteur le « déclencheur herméneutique » (Georges Kliebenstein) lui permettant d'élucider le poème. La recherche de lecteurs avisés par Verlaine l'entraîne vers une poétique de la dissimulation.

L'épigraphe empruntée à Homère est d'autant plus intéressante qu'elle excède son contenu. C'est donc une invitation lancée au lecteur cultivé à retourner au texte d'origine et, dans le cas de la deuxième ariette, à la rhétorique du discours épique prononcé par Hector et par Nestor, respectivement au Chant VIII et au Chant IX de *L'Illiade*, que nous citons ici dans la traduction donnée par Leconte de Lisle :

Et l'illustre Hektôr réunit l'agora des Troiens, les ayant conduits loin des
nefs, sur les bords du fleuve tourbillonnant, en un lieu où il n'y avait point
de cadavres. Et ils descendirent de leurs chevaux pour écouter les paroles de
Hektôr cher à Zeus. Et il tenait à la main une pique de onze coudées, à la
brillante pointe d'airain retenue par un anneau d'or. Et, appuyé sur cette
pique, il dit aux Troiens ces paroles ailées :
– Écoutez-moi, Troiens, Dardaniens et Alliés. J'espérais ne retourner dans
Ilios battue des vents qu'après avoir détruit les nefes et tous les Akhaiens ;
mais les ténèbres sont venues qui ont sauvé les Argiens et les nefes sur le
rivage de la mer. C'est pourquoi, *obéissons à la nuit noire*, et préparons le
repas.

⁴ Sur cette question, voir les propos importants de Pierre Brunel dans « D'une prétendue "saison en enfer" de Verlaine », in *Forces de Verlaine*, textes réunis par Yann Frémy, *Revue des Sciences Humaines*, n°285, 1^{er} trimestre 2007, p.176-178.

Il parla ainsi, et tous les fils des Akhaiens applaudirent, admirant le discours du dompteur de chevaux Diomède. Et le cavalier Nestor, se levant au milieu d'eux, parla ainsi :

– Tydède, tu es le plus hardi au combat, et tu es aussi le premier à l'agora parmi tes égaux en âge. Nul ne blâmera tes paroles, et aucun des Akhaiens ne les contredira mais tu n'as pas tout dit. À la vérité, tu es jeune, et tu pourrais être le moins âgé de mes fils ; et, cependant, tu parles avec prudence devant les Rois des Argiens, et comme il convient. C'est à moi de tout prévoir et de tout dire, car je me glorifie d'être plus vieux que toi. Et nul ne blâmera mes paroles, pas même le Roi Agamemnon. Il est sans intelligence, sans justice et sans foyers domestiques, celui qui aime les affreuses discordes intestines. *Mais obéissons maintenant à la nuit noire* : préparons notre repas, plaçons des gardes choisies auprès du fossé profond, en avant des murailles. C'est aux jeunes hommes de prendre ce soin, et c'est à toi, Atréide, qui es le chef suprême, de le leur commander. Puis, offre un repas aux chefs, car ceci est convenable et t'appartient⁵.

Les deux premiers vers « Je devine à travers un murmure / Le contour subtil des voix anciennes » marquent le début d'une anamnèse, portant sur une histoire collective. La guerre de Troie revient à travers le murmure du grec ancien. Les voix anciennes peuvent bien être celles d'Hector et de Nestor et l'« Amour pâle » évoquer Hélène de Troie. « Œil double » donc, entre le désir épique et la réalité fluette du présent, dans le choix d'une poétique de l'infime. Car l'ariette est bien celle « de toutes lyres », de toutes les époques. Ce succès pythique de l'anamnèse est donc fortement minoré, le poète n'étant pas en transe, il « tremblotte ».

Vient ensuite le motif de la mort, élaboré à partir de celui de la guerre. C'est à ce moment que Verlaine va inscrire sa différence : sa mort doit être « seulette », elle n'a plus lieu dans l'espace d'une communauté. De plus, le vers 9 montre que le locuteur ne meurt pas lors d'un exploit guerrier. La proposition relative « Que s'en vont » a été fort bien analysée par Arnaud Bernadet : « La grammaire entretient la lecture dans l'illusion d'un dynamisme. Alors que "aller" est chez Victor Hugo [...] le verbe de l'énergie, marquant le vouloir-vivre et la puissance du moi, il ne marque jamais chez Verlaine la progression, mais au contraire une oscillation perpétuelle du sujet entre l'âme et le cœur, le passé et le futur »⁶. Cette oscillation, indécision qui était ignorée des Anciens convoqués par l'épigraphe, constitue donc le choix poétique de Verlaine.

⁵ Ces deux extraits ont été cités par Christian Hervé : <http://romances-sans-paroles.pagesperso-orange.fr/9Intertextes.htm#home>

⁶ Verlaine Paul, *Romances sans paroles*, édition établie par Arnaud Bernadet, Paris, GF-Flammarion, 2012, p.92

Cette différence s'inscrit donc surtout dans la parole. L'impératif stratégique épique pris en charge par l'épigraphe, est relayé ironiquement par une parole mineure, comme le montre la série des diminutifs. Le refus de la grande rhétorique se fait donc de manière inductive, par l'exemple : « Prends l'éloquence et tord-lui son cou » (Po 327).

La cinquième ariette oubliée ou le refus de la rhétorique amoureuse

Le lyrisme amoureux est très discret dans ce poème. Ce choix peut sans doute s'expliquer par les circonstances biographiques : Verlaine n'était pas très enclin à célébrer les charmes de Mathilde, dans un recueil fortement lié à sa relation avec Rimbaud. Toutefois, l'auteur des *Romances sans paroles* est post-romantique en ce que le sentiment amoureux ne s'exprime pas chez lui avec ostentation, mais de manière indirecte, quand celui-ci ne sert pas immédiatement de base, d'éveil à une véritable pensée de la poésie. Au cinquième vers du poème, Verlaine évoque bien « le boudoir, longtemps parfumé d'Elle ». Toutefois, la personne aimée n'est pas le sujet principal de l'ariette : ce qui est marquant est moins l'indéfinition référentielle ou la généralisation que l'absence de développement consacrée à ce mystérieux pronom, la laïque hypostase se faisant paradoxalement mineure, même si, subtilement, et à distance, un jeu se crée entre « Luit »-Lui et Elle. L'attente lyrique est donc déçue. L'intérêt de cette cinquième ariette doit donc être ailleurs : comme l'explique Thierry Chaucheyras, « le protagoniste féminin [...] n'apparaît que par notations métonymiques (“main frêle, boudoir”) ». Il faudrait sans doute plutôt parler d'un espace ou d'une sphère de la féminité »⁷. La « figuration » est ainsi « atténuée » et crée « un effet de “sourdine” »⁸, en même temps qu'un certain flou.

L'instauration du flou

Comme l'indique Steve Murphy, « Verlaine a voulu créer ici un charme ténu, accompagné de couleurs pastel (“rose et gris”), tout en suggestions de fragilité (“frêle”, «très léger bruit d'aile”, “bien faible”, “doux”, “fin refrain incertain”), et en nuances (“quasiment”, “un

⁷ Thierry Chaucheyras, « Chant, motif, désir : la persuasion lyrique chez Verlaine », *Verlaine à la loupe*, eds Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Honoré Champion, 2000, p.32.

⁸ *Ibid.*

peu”) »⁹. Ainsi, le choix de verbes inattendus en fonction du contexte (le piano *luit*, un air *rôle*), de même que celui des adverbes et locutions adverbiales « rendent flou le monde évoqué »¹⁰. Le poème présente « un phénomène aux frontières de la conscience »¹¹. C’est donc bien en maîtrisant la sensation que Verlaine instaure ce flou : la cinquième *ariette oubliée* est construite autour d’un tel refus de l’éclaircissement, de la netteté : le son – ici un air de piano – ne doit pas faire définitivement sens. Certes, l’on peut estimer qu’un tel air est trop ténu, trop insuffisamment doué d’existence (c’est par ailleurs un simple « bruit ») pour que de lui-même il accède à la signification : c’est précisément le mouvement que met adroitement en scène cette pièce, du premier au second sizain. Toutefois, du point de vue de la pensée post-romantique du poème, il appert que c’est encore au lyrisme romantique que Verlaine entend faire barrage.

On sait notamment que les relations de Pauvre Lelian au modèle hugolien ne furent pas sans ambiguïtés, ni même sans franche hostilité. Verlaine a pu ainsi déclarer préférer *Les Feuilles d’automne*, *Les Voix intérieures*, *Les Chants du crépuscule* et *Les Rayons et les ombres* (qui, s’agissant de Hugo, « constitueront sa vraie gloire de bon poète de demi-teintes » [Pr 105]) aux *Châtiments*, contre lesquels il délivre ce jugement sans appel : « Oui, tout ce qui part des CHÂTIMENTS, CHÂTIMENTS compris, m’emplit d’ennui, me semble turgescence, brume, langue désagrégée, l’art non plus pour l’art, incommensurable, monstrueuse improvisation » (Pr 106). Verlaine a également déclaré : « *Les Contemplations* ne sont pas le chef-d’œuvre d’Hugo, tant s’en faut ; je les trouve même son livre le plus faible (avec *Les Chansons des rues et des bois*) » (Pr 613). « Tout bruit écouté longtemps devient une voix »¹² écrivait Hugo : manifestement, et en toute conscience, Verlaine n’entend pas faire accéder un tel bruit à un régime de signification. Dans *Les Orientales*, on peut ainsi trouver des morceaux d’apparence verlainienne :

Dans la plaine
Naît un bruit.
C’est l’haleine
De la nuit.

Elle brame
Comme une âme

⁹ Verlaine Paul, *Romances sans paroles*, édition critique de Steve Murphy, Honoré Champion, 2003, p.351.

¹⁰ *Ibid.*, p.352.

¹¹ *Ibid.*, p.351.

¹² Hugo Victor, *Océan*, in *Œuvres complètes*, texte établi par René Journet, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p.123.

Qu'une flamme
Toujours suit.¹³

Certains propos de Victor Hugo semblent même théoriser la manière verlainienne : « Qu'ai-je fait là ? Je ne le sais plus... J'ai erré, j'ai songé, j'ai adoré, j'ai prié. À quoi pensais-je ? Ne me le demandez pas. Il y a des instants, vous le savez, où la pensée flotte comme noyée dans mille idées confuses »¹⁴. Cependant, cette « confusion profuse »¹⁵ n'est pas destinée à durer chez Hugo, car « aussitôt le simple exercice de la vision intérieure [la] transforme en une pluralité indéfinie de figures extraordinairement nettes »¹⁶, comme dans cet extrait de la pièce liminaire de *La Légende des siècles* (nouvelle série), que Verlaine eût certainement considéré comme faisant partie de la seconde manière de l'auteur, la « mauvaise » selon lui :

Il n'est pas de brouillards, comme il n'est point d'algèbres,
Qui résistent, au fond des nombres ou des cieux,
À la fixité calme et profonde des yeux ;
Je regardais ce mur d'abord confus et vague,
Où la forme semblait flotter comme une vague,
Où tout semblait vapeur, vertige, illusion ;
Et, sous mon œil pensif, l'étrange vision
Devenait moins brumeuse et plus claire [...] ¹⁷

L'élément sensible – qu'il soit bruit ou vision – est donc rapidement doté d'un contour, d'une signification que Verlaine refuse sciemment. Le poème est donc le résultat d'un choix pensé et motivé et non d'une quelconque incapacité ou incompetence de Verlaine. Après sa cellulaire conversion au christianisme, Verlaine sera toutefois enclin à en venir à une perception claire et distincte. Pour le moment, il ne souhaite pas imiter Victor Hugo, chez qui « l'excentricité elle-même [...] prend des formes symétriques », comme l'indique Baudelaire¹⁸.

Cette opposition aux postulats romantiques se lit également dans l'usage qui est proposé de la mémoire. La différence est patente avec cet extrait fameux des *Mémoires d'outre-tombe* : « Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus

¹³ Victor Hugo, *Œuvres complètes*, présentation de Claude Gély, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, pp.497-498.

¹⁴ *Le Rhin*, lettre XX, cité par Poulet Georges, *Études sur le temps humain*, 2 : *La distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, p.195.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p.196.

¹⁷ Voir *ibid.*, p.196.

¹⁸ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*, t. II, édition établie par Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p.431.

haute branche d'un bouleau. À l'instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel »¹⁹. Contrairement à *Nevermore*²⁰, la reviviscence tourne court dans cette ariette. Du point de vue strictement narratif, l'air qui a provoqué chez le sujet une telle reviviscence s'étiole puis disparaît, ce que souligne habilement la variété des modes et des temps utilisés dans la série de questions qui clôt la seconde strophe. Si l'on considère que cette cinquième ariette constitue un récit allégorique, le dernier vers pourrait indiquer qu'il ne saurait être question que le « petit jardin » devienne la grande nature romantique. Le poète manifeste ainsi son refus d'un certain usage romantique de la remémoration, qui appartiendrait selon lui à des modèles poétiques anciens. « Combien de temps me promènerai-je au bord des bois ? » se demandait Chateaubriand²¹. Verlaine, lui, se contentera de l'intimité post-romantique d'un « petit jardin », au lieu de se lancer comme l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* dans une gigantesque métaphore maritime, je cite Chateaubriand : « Mettons à profit le peu d'instant qui me restent ; hâtons-nous de peindre ma jeunesse, tandis que j'y touche encore : le navigateur, abandonnant pour jamais un rivage enchanté, écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne et qui va bientôt disparaître »²².

Pétras Borel

L'épigraphe de Pétras Borel est tirée d'un poème intitulé *Doléance*, qui appartient au recueil des *Rhapsodies*. Ce texte comporte quelques motifs communs avec le poème verlainien. En effet, le son (ou l'air) est soit « joyeux », soit « charmant », mais il est également « importun » ou encore il « rôde ». Du point de vue du contenu, les poèmes de Borel et de Verlaine diffèrent passablement. Au-delà de l'épigraphe, Verlaine vise cependant un lectorat compétent et complice qui connaît les *Rhapsodies*, publiées certes en 1832, mais rééditées en 1868²³. Le lecteur serait ainsi capable de lire ou de se remémorer le poème, donnant ainsi son sens majeur à la cinquième ariette oubliée. Voici les deux premières strophes de *Doléance* :

¹⁹ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Livres I à V, édition établie par Nicolas Perrot, GF-Flammarion, 1997, p.135.

²⁰ Voir l'analyse de ce poème par Steve Murphy, *Marges du Premier Verlaine*, Paris, Honoré Champion, 2003, p.135-156.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ Si en 1852 le volume des *Rhapsodies* était difficile à se procurer (voir Pr 944-945), la réédition de 1868 semble avoir profité d'une large diffusion (voir Paul Verlaine, *Correspondance générale*, édition de Michael Pakenham, Fayard, 2005, p.271, n.16).

Son joyeux, importun, d'un clavecin sonore,
 Parle, que me veux-tu ?
 Viens-tu, dans mon grenier, pour insulter encore
 À ce cœur abattu ?

Son joyeux, ne viens plus ; vers à d'autres l'ivresse
 Leur vie est un festin
 Que je n'ai point troublé ; tu troubles ma détresse,
 Mon rôle clandestin.²⁴

L'hémistiche « Son joyeux, ne viens plus » indique dans quel sens il faut lire le poème. Le son est là pour « insulter » le cœur du poète qui ne souhaite donc pas son retour. Certes, celui-ci perturbe un climat de tristesse dont de manière très romantique le poète lyrique se repaît ; or c'est un semblable et possible vague à l'âme lié à un sentiment d'inquiétante étrangeté que la fin de la pièce verlainienne semble vouloir écarter, cherchant ainsi à s'inscrire dans une logique post-romantique. Certes, l'air finit par s'enfuir, mais dans cette ariette en apparence si modeste, il est probable que Verlaine propose le récit allégorique de son contre-romantisme²⁵. La suite du poème de Pétrus Borel est significative :

Car tout m'accable enfin ; néant, misère, envie
 Vont morcelant mes jours !
 Mes amours brochaient d'or le crêpe de ma vie ;
 Désormais plus d'amours.
 Pauvre fille ! C'est moi qui t'avais entraînée
 Au sentier de douleur ;
 Mais d'un poison plus fort avant qu'il t'ait fanée
 Tu tuas le malheur !

Refusant ce climat délétère, la section des « Ariettes oubliées » affiche donc une volonté de renouveau poétique, que promeuvent de manière différente, mais complémentaire, certaines pièces conclusives du recueil comme *Child Wife* ou *Beams*.

²⁴ Pour le poème de Pétrus Borel dans son intégralité, voir Christian Hervé, <http://perso.orange.fr/romances-sans-paroles/9Intertextes.htm#bore>

²⁵ Il n'est pas impossible que Verlaine combatte ses propres tendances romantiques. La correspondance du poète montre par ailleurs qu'il estimait Pétrus Borel (voir *Correspondance générale*, éd.cit., pp.269 et 322). Dans ses *Confessions*, il a pu également déclarer : « Nous avions encore un peu du sang des Pétrus Borel et de ces Philothée O'Neddy » (Pr 488). Néanmoins, Verlaine ne semble pas avoir voué à Pétrus Borel une admiration profonde, comme l'indique cet extrait où le poète-lycanthrope semble servir de faire-valoir à Villiers de l'Isle-Adam : « [T]outes choses infiniment supérieures à du Pétrus Borel [...] qui fut, n'est-ce pas ? en son temps, une manière rudimentaire de Poète Maudit » (Pr 703), ou encore ce faux éloge : « Pétrus Borel trop oublié pour de plus grands » (Pr 744).

Une autre tristesse : vers une mélancolie post-romantique

Verlaine produit donc une énonciation qui se conteste en se réalisant. Il ne veut plus du pessimisme d'un Pétrus Borel (qui était encore apprécié de Baudelaire), ce poète dolent que tout « accable [...] ; néant, misère, envie ». Pour Verlaine, cette tristesse n'est qu'une rhétorique. L'auteur des *Romances sans paroles* souhaite, quant à lui, en tirer une poétique. Verlaine oppose à la rhétorique de Pétrus Borel une intimité mélancolique qui relève chez lui de l'infime, comme l'a montré Arnaud Bernadet²⁶. Face à une telle poétique, le cas Pétrus Borel semble relever d'un lyrisme poitrineux, à laquelle Verlaine oppose une discrète mélancolie, réduite parfois à de simples marques prosodiques.

Paradoxalement, cette mélancolie post-romantique qui valorise des moyens de communication indirects permet de fonder l'authenticité du dire poétique *en économisant la parole*. Verlaine perçoit derrière la prétention lyrique des romantiques une large part d'affectation. Quand il parle de la vie et de la mort, le préfacier des *Contemplations*²⁷ n'hésite pas à faire montre de sa grandiloquence habituelle : « C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil ; [...] Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et finit par un bruit du clairon de l'abîme »²⁸. Sous la plume de l'auteur de la cinquième ariette ne prennent place qu'un « berceau soudain » et un « mourir un peu ».

Il ne fait pas non plus trop de doute que le vers 5 du poème fait allusion aux vers 3 et 4 d'un poème célèbre de Gérard de Nerval, écrit lui aussi en décasyllabes 4-6 et parus comme *Doléance* de Pétrus Borel, en 1832 :

Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber
Un air très vieux, languissant et funèbre,
Qui pour moi seul a des charmes secrets ! ²⁹

²⁶ Arnaud Bernadet commente « *Fêtes galantes* », « *Romances sans paroles* » précédé de « *Poèmes saturniens* » de Paul Verlaine, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007, p. 68.

²⁷ Hugo semble être souvent associé à Borel dans l'esprit de Verlaine, comme le montre cette citation : « Le reste de l'œuvre d'à partir des CHÂTIMENTS ne vaut pas l'honneur d'être nommé ; [...] [L]aissez-moi retourner au Victor Hugo de Pétrus Borel et de Monpou ! » (Pr 106).

²⁸ Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, t. II, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 481.

²⁹ « Fantaisie » dans *Petits châteaux de Bohême*, rapprochement effectué par Olivier Bivort dans son édition des *Romances sans paroles*, Le Livre de Poche, 2002, p. 78.

Entre « très vieux » et « bien vieux », un changement axiologique a toutefois lieu : dans la réécriture verlainienne, l'adverbe de degré est pris comme évaluatif de cet air. « [B]ien vieux » peut manifester un goût prononcé de Verlaine pour cet air, mais en même temps induire une certaine ironie du poète sur ses propres goûts, d'autant que l'adverbe est répété à deux reprises dans le second hémistich. En dehors de cette auto-ironie, c'est peut-être le romantisme façon « Jeune-France » qui est dans le collimateur légèrement empathique de Verlaine, Nerval pouvant représenter le suicidé romantique par excellence. Verlaine marquerait ainsi sa différence avec la génération romantique des Borel, Nerval et Hugo (de manière plus complexe et chronologiquement plus étendue, en qui concerne ce dernier).

Plus fondamentalement, c'est bien à la composante morbide du romantisme que Verlaine s'en prend, en proposant une mélancolie discrète mais paradoxalement joyeuse. Plutôt que « mélancolie », Verlaine a pu utiliser le terme de « mélancolisme » qui consiste en « une tristesse heureusement imaginaire dans sa charmante et peu alarmante sincérité » (Pr 746-747) et aboutissant à une « pensée triste et voulue telle ou crue voulue telle » (Pr 720). Le poète instaure donc un jeu avec la mélancolie, ce que montre bien le lexique employé qui n'apparaît pas franchement dépressif. La mélancolie verlainienne se distingue donc des amplifications rhétoriques de Hugo par son devenir-mineur, du lyrisme poitrinaire de Borel (dans la suite du poème, l'auteur évoque son « poitrail ulcéré »), de la rêverie déréalisante de Nerval, mais tout autant de la mélancolie baudelairienne, comme le souligne Steve Murphy à propos d'un autre poème des *Romances sans paroles*, *Spleen* car « [c]ontrairement aux poèmes de Baudelaire où le locuteur (de papier) s'impersonnalise à force de notations allégoriques, de personnifications et de comparaisons, le *Spleen* de Verlaine ne contient aucun élément gothique, fantastique ou exotique : ni voix des bourdons, bûches et pendules, ni sphinx, ni “roi d'un pays pluvieux” ni “peuple muet d'infâmes araignées” »³⁰.

Verlaine refuse donc la rhétorique romantique, jusqu'en ses survivances baudelairiennes.

Contre Longfellow

³⁰ *Romances sans paroles*, éd. Steve Murphy, p.320.

La troisième ariette, « Il pleut dans mon cœur... », est la plus connue de la section. Elle comporte une épigraphe attribuée à Rimbaud, mais qui a failli subir une concurrence directe de la part de Longfellow, comme l'indique le manuscrit. Si chez Rimbaud, « il pleut doucement sur la ville », chez Longfellow « il pleut et le vent n'est jamais fatigué ». Si Verlaine a supprimé l'épigraphe de Longfellow, ce n'est pas seulement pour rendre hommage à Rimbaud, mais pour ne pas simplement écrire un poème d'opposition, car la mélancolie de Longfellow dans le poème *The rainy day* n'est pas philosophiquement celle de Verlaine. Lisons le poème du poète américain, dans la traduction proposée en 1872 par Xavier Marmier³¹

Verlaine s'oppose à cette parole de la rhétorique romantique. Il n'aurait certes pas écrit « La vigne au vieux portrait se cramponne dans l'ombre / Et ses feuilles s'en vont de tous côtés mourir », d'autant plus que cette tristesse totale est davantage un effet d'annonce que la manifestation d'une mélancolie authentique, puisque dès la troisième strophe l'espoir revient pour Longfellow, alors que la mélancolie verlainienne est définitive. Surtout, la réserve verlainienne porte moins sur le dit – que l'on peut toujours réinvestir – que sur le dire. Verlaine opte pour une poétique de la sourdine, à coup de marques prosodiques discrètes. La cinquième ariette est à cet égard révélatrice, et propose une occurrence d'énonciation discrète qui revêt en même temps une valeur théorique : « Rôde discret, épeuré quasiment » (vers 5). Mais Verlaine est un « naïf aux cent replis », puisque, comme l'indique Arnaud Bernadet, « ce phénomène s'étend au domaine rythmique puisque entre l'accent syntaxique qui porte sur « rôde » et l'accent métrique que comporte « discret », placé à la césure du décasyllabe (4-6) »³². De ce fait, « ce qui s'entend le moins ne peut pas ne plus s'entendre »³³. La discrétion verlainienne est donc tactique en ce que la saturation rythmique de la parole la rend plus visible que n'importe quelle rhétorique. Le succès de la troisième ariette prouve que l'on peut hors rhétorique créer d'importants effets mémoriels sur les lecteurs.

Le refus de l'antirhétorique

Pourtant, Verlaine n'est pas un militant de l'antirhétorique. Il ne faut pas franchir la ligne rouge, ce que Rimbaud a fait selon lui avec son épigraphe « Il pleut doucement sur la ville » et les vers écrits en mai-juin 1872.

³¹ *Ibid.*, p.308.

³² *Romances sans paroles*, éd.cit., p.114.

³³ *Ibid.*

Verlaine va donc transformer l'épigraphe rimbalienne. Dans l'épigraphe rimbalienne, l'adverbe modalisateur « doucement » constitue une marque de subjectivité qui indique la présence d'un locuteur, en dépit du tour impersonnel « Il pleut ». Le vers 2 du poème de Verlaine reprend quasiment à l'identique l'épigraphe, et le motif de la douceur associé cette fois au bruit de la pluie est repris au vers 5.

Pourquoi le deuxième vers reprend-il l'épigraphe et non pas le premier ? De manière significative, Verlaine l'a fait précéder d'autres motifs : « Il pleure », « dans mon cœur ». Il n'a pas écrit : « Il pleut sur la ville / Comme il pleure dans mon cœur ». C'est bien donc d'une différence entre *sujets percevants* dont il s'agit, de l'exposition et de l'aveu d'une matérialité et d'une éthique phénoménologiques en état de divergence. Verlaine fait subir à l'épigraphe rimbalienne une série de transformations. Il fait et dit en trois vers ce que Rimbaud produit en un octosyllabe virtuel, mais cette répétition marque la différence. L'expression de la subjectivité, son importance quantitative, est l'enjeu même du poème : dans l'épigraphe, la pluie reste à l'extérieur, elle n'atteint pas le cœur du sujet doucement lyrique en son centre, malgré ce « doucement » qui est peut-être plus évaluatif que sentimental. Si dans l'épigraphe, l'énonciateur marque discrètement sa présence, ce poète de la langueur que Verlaine est censé être *est*, au contraire, la proie d'une authentique violence, puisque la langueur « pénètre » le cœur même du sujet.

Dans ce poème dit de l'indétermination où l'impersonnel est, semble-t-il, roi, le dernier vers réintroduit significativement une marque de personne par le biais du déterminant possessif : « Mon cœur a tant de peine ». En fait, l'épigraphe tactiquement ou non attribuée à Rimbaud montre que l'auteur des *Derniers Vers* ignore volontairement ce système puissamment tensif entre personnel et impersonnel, au profit de ce que l'auteur des *Romances sans paroles* considère certainement comme une simplification abusive (« il pleut doucement sur la ville »), ce qui donnerait tout son sens à cette déclaration ultérieure de Verlaine :

Il [Rimbaud] accomplit ainsi des prodiges de ténuité, de flou vrai, de charmant presque inappréciable à force d'être grêle et fluide.

*Elle est retrouvée
Quoi ? L'éternité.
C'est la mer allée
Avec les soleils.*

.

Mais le poète disparaissait. – Nous entendons parler du poète *correct* dans le sens un peu spécial du mot. (Pr 656)

Verlaine a cité *L'Éternité* comme poème significatif de cette simplicité comme nouvelle *manière*, aboutissant à une simplification perçue comme *abus* :

L'Éternité

Elle est retrouvée.
Quoi ? – L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.

Âme sentinelle,
Murmurons l'aveu
De la nuit si nulle
Et du jour en feu.

Des humains suffrages,
Des communs élan,
Là tu te dégages
Et voles selon.

Puisque de vous seules,
Braises de satin,
Le Devoir s'exhale
Sans qu'on dise : enfin.

Là pas d'espérance,
Nul orietur.
Science avec patience,
Le supplice est sûr.

Elle est retrouvée.
Quoi ? – L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil. (OC 348-349)

« Correct » est à prendre ici dans le sens d'une évaluation poétique, mais aussi éthique. Si Verlaine parodie Longfellow, s'il conteste en un « *doux reproch[e]* »³⁴ la pertinence de la poétique rimbaldienne de 1872 tout en en reprenant les constituants, la contre-poétique qu'il propose ne se veut pas un modèle reproductible : contrairement aux poètes romantiques, dont

³⁴ Voir la lettre à Émile Blémont (généralement) datée de décembre 1872 (Verlaine, *Correspondance générale*, édition de Michael Pakenham, 2005, p.287).

les affects douloureux se voulaient malgré tout transmissibles au lectorat, « ce cœur qui s'écœure » interdit d'emblée toute forme d'identification. Nous sommes décidément dans un lyrisme post-romantique où s'affiche un cas étonnant de geste contestataire, mais où la contestation elle-même refuse de s'afficher comme nouveau modèle. Une manière peut-être de dire à Rimbaud qu'il ne faut pas aller trop loin dans l'antirhétorique, sinon on risque d'y perdre la poésie³⁵.

Nous aurions donc affaire à une série d'épigraphes conçues comme des anti-modèles partiels ou totaux. Y a-t-il des modèles ?

Ariette oubliée IV

Oui, il y a un pour Verlaine dans la quatrième ariette : lui-même !

Cette ariette comporte en effet une épigraphe d'un poète prétendument inconnu : « De la douceur, de la douceur, de la douceur », mais qui n'est autre que Verlaine lui-même. Cette auto-épigraphe reprend le vers liminaire du poème intitulé *Lassitude* dans les *Poèmes saturniens*, qui comportait lui-même une épigraphe empruntée à Gongora, que l'on peut traduire ainsi : « Aux amoureux combats un champ de plumes ». Le thème est ainsi donné : le vers liminaire constitue une supplication à une amante trop ardente dans le duel d'amour et recherchant exclusivement le « spasme obsesseur ». Le vœu du poète épuisé est alors celui d'une parole de douceur, une parole utopique :

Mais dans ton cher cœur d'or, me dis-tu, mon enfant,
La fauve passion va sonnante l'olifant!...
Laisse-la trompeter à son aise, la gueuse!

Mets ton front sur mon front et ta main dans ma main,
Et fais-moi des serments que tu rompras demain,
Et pleurons jusqu'au jour, ô petite fougueuse! (Po 63)

La lassitude vient de cette parole « oliphante », fougueuse, énergumène. La parole utopique est de nature régressive, comme le montrent l'apostrophe « mon enfant » et l'appel à un

³⁵ Verlaine donne donc tort à Stendhal lorsqu'il indiquait que « l'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir, et non pas présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation » (cité par Genette Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987, p.146). La stratégie épigraphique de type romantique a donc vécu au profit d'affects désormais *programmés* aboutissant à une véritable *pensée du poème*.

« cœur d'or » que l'on suppose originel. C'est cette pureté invoquée qui font finalement des « serments » une parole utopique qui ne durera pas.

Dans *Une saison en enfer*, Rimbaud a raillé chez Verlaine ce vœu de parole utopique régressive lorsqu'il fait dire à la Vierge folle : « Je nous voyais comme deux bons enfants, libres de se promener dans le Paradis de tristesse » (OC 426). Et effectivement, le vers 9 précise : « Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles ». Mais comment Verlaine fait-il pour inscrire ce thème à même la langue ? La réponse est d'ordre métrique puisque tous les vers de cette quatrième ariette sont des hendécasyllabes scandés 5+6, les premiers mis en œuvre par Verlaine³⁶. Cette récurrence crée le rythme de la pensée utopique et donc sa parole. Quel est ce pardon finalement accordé aux deux personnages ? On peut évidemment imaginer bien des raisons biographiques de culpabilité : séparation avec Mathilde, liaison avec Rimbaud. Mais ce qui compte, ce sont moins les mouvements constitutifs que les effets constitués, autrement dit que le fait pardon ait eu lieu. Comme l'indique Julia Kristeva, « [l]e pardon apparaît comme la seule issue, la troisième voie entre l'abattement et le meurtre. Il advient dans la foulée des éclaircissements érotiques et apparaît non comme un mouvement d'idéalisation refoulant la passion sexuelle, mais comme sa traversée »³⁷. En tout cas, régression ou progression, le rythme de cette parole de pardon est de nature métrique et rythmique : l'hendécasyllabe césuré 5+6 comme énonciation et énoncé d'une parole qui conjugue mélancolie et utopie. La parole fait donc accéder à un moment antérieur ou postérieur à la culpabilité.

A contrario, la neuvième ariette consacre une parole dystopique, par le choix de l'alternance alexandrins-heptasyllabes, significativement empruntée au poème *Le Poison* dans *Les Fleurs du Mal* comme l'a montré Steve Murphy, qui indique qu'il verrait « volontiers dans cette combinaison une recherche de discordance permettant de figurer métriquement la perte d'espoirs formulée dans le poème »³⁸. Nous aurions donc affaire à un choix métrique sémantiquement motivé, à l'image de ce que La Fontaine a réalisé dans la fable *Les Deux Coqs*, où le vers long composé de l'alexandrin pastiche l'épopée, tandis que le vers court produit des effets dysphoriques dans une perspective burlesque. Dans la première strophe de l'ariette, ce phénomène est manifeste :

³⁶ Dans *Larme*, Rimbaud tentera aussi de susciter un lieu utopique, mais par les biais d'hendécasyllabes amétriques.

³⁷ Julia Kristeva, *Soleil Noir. Dépression et Mélancolie*, Gallimard, coll. Folio essais, 1987, p. 208

³⁸ *Romances sans paroles*, éd. Murphy, p.365

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles

et il pâlit, en quelque sorte, dans l'autre mètre :

Meurt comme de la fumée
Se plaignent les tourterelles (Po 196)

Ce sémantisme lié à la bimétrie est moins marqué dans la seconde strophe, qui comporte d'emblée des éléments ouvertement dysphoriques comme « blême », « tristes ». C'est le moment, non plus du contrepoint, mais de la reconduction dystopique d'un vers à l'autre, déployant les potentialités élégiaques de l'épigraphe de Cyrano de Bergerac.

Ce passage d'une strophe à l'autre est renforcé par l'alternance paradoxale des temps verbaux : présent dans la première strophe, passé simple et imparfait dans la seconde, comme s'il était toujours-déjà trop tard.

Nous n'avons pas évoqué la sixième ariette qui comportait autrefois une épigraphe : « Au clair de la lune / Mon ami Pierrot »³⁹. Ce poème nous semble constituer à part entière un art poétique et un hommage à la culture populaire. C'est donc le triomphe d'une parole populaire élevée à la dignité de la parole littéraire, mais ce poème comporte également une part d'autodérision, car, si nous osons dire, Verlaine en fait trop : il finit par faire du Verlaine.

³⁹ *Ibid.*, p.110

