

Article

« Poésie et musique chez Verlaine : forme et signification »

Alain Baudot

Études françaises, vol. 4, n° 1, 1968, p. 31-54.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036301ar>

DOI: 10.7202/036301ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

POÉSIE ET MUSIQUE CHEZ VERLAINE

FORME ET SIGNIFICATION

Toute œuvre d'art a sa source non dans une pensée ou un système mais dans des formes. Quand il s'agit de poésie, ces formes sont ambiguës, car le langage est une réalité que l'on peut traverser sans s'arrêter, l'expression d'une pensée distincte de sa substance, mais qui porte aussi en elle les germes de l'art le plus dépourvu de significations externes, la Musique. Or l'analyse dispose d'un vocabulaire peu adéquat : s'il est généralement aisé de rendre compte du sens d'un poème, comment expliquer cet étonnant miracle qui fait qu'on ne saurait dire en prose ce qu'un poète a dit en vers ? La traduction d'une poésie en langue étrangère est toujours décevante, et montre que l'essentiel s'est perdu en route. Mais l'étude de cet essentiel n'est le plus souvent qu'une belle approximation métaphorique : qu'est-ce que le « rythme de mode majeur » dont on honore les premières strophes de « Crimen amoris » ? Juste retour des choses, on commente une pièce de musique en empruntant des comparaisons à la littérature, et on évoque « l'atmosphère poétique » d'un lied de Schumann.

Pourtant, si la métaphore réciproque est possible, c'est qu'elle est déjà signe d'une analogie. Le langage des Muses a toujours apparenté Musique et Poésie. L'aède chantait ses poèmes, et quand, au fil des siècles, la Musique et la Poésie eurent suivi chacune leur voie, les poètes n'en continuèrent pas moins à se dire les « chantres de l'humanité », à prétendre composer au son d'un instrument (« Poète, prends ton luth »), à écrire des « chansons », des « romances », des « élégies ». Plus qu'aucun autre peut-être, c'est Verlaine qui a eu la nostalgie de « ces temps fabuleux »¹ où la Poésie

1. *Poèmes saturniens*, « Prologue », v. 1.

était encore sœur de la Musique. Ses lecteurs, se prêtant au jeu, l'ont toujours regardé comme le « poète-musicien » par excellence de notre langue. Les musiciens eux-mêmes se plaisent à mettre ses poèmes en musique. Verlaine aurait-il donc renoué avec « le pacte primitif par les siècles usé »² ? Parler de musique à propos de son œuvre ne serait plus recourir à une comparaison facile, mais rendre un sens à la vieille analogie. Il nous appartient d'essayer de définir quelle réalité *musicale* recouvrent les titres prometteurs que Verlaine donne à ce qu'il écrit, et de voir en quel sens il fut bien le « Chanteur » qu'il voulait être³.

De la musique avant toute chose

Un vers qui chante dans toutes les mémoires nous rappelle la plus constante des préoccupations poétiques de Verlaine : « De la musique avant toute chose »⁴. Telle est l'idée essentielle autour de laquelle s'ordonnent les neuf strophes de l'« Art poétique »⁵. Le devoir du poète est de rivaliser avec la musique ; « le reste est littérature », et si la poésie n'est pas littérature, c'est précisément parce qu'elle est ou devrait être musique.

Cette attention à la musique du vers est toujours restée primordiale chez Verlaine, presque obsédante. Dès

2. *Poèmes saturniens*, « Prologue », v. 52.

3. Nous nous servons de l'édition remarquable et sans doute définitive des *Œuvres complètes* de Verlaine, parue en deux tomes, à Paris, au Club des Libraires de France en 1959 et 1960 sous la direction de Jacques Borel et de H. de Bouillane de Lacoste. C'est à elle que nous renvoyons toujours quand nous citons la correspondance de Verlaine et quand nous faisons allusion à des œuvres peu connues ou jusque-là inédites. Il est malheureusement assez difficile de se procurer cette édition de prix. Le *Mercure de France* en a publié à part en 1961 la fort belle Introduction d'Octave Nadal sous le titre *Paul Verlaine*.

4. *Jadis et Naguère*, « Art poétique », v. 1. Note fondamentale de toute l'œuvre, qui suppose bien des harmoniques, tel l'impressionnisme pictural (cf. O. Nadal, *Paul Verlaine*, Paris, *Mercure de France*, 1961, chap. 11).

5. On a tort de le lire comme un « manifeste poétique », mais c'est plus qu'une simple « chanson », quoi qu'en ait dit Verlaine lui-même avec une modestie toute classique : « Puis, car n'allez pas prendre au pied de la lettre mon « Art poétique » de *Jadis et Naguère*, qui n'est qu'une chanson, après tout, — JE N'AURAI PAS FAIT DE THÉORIE. » (« Critique des *Poèmes saturniens* », dans la *Revue d'aujourd'hui*, n° 3, 15 mars 1890 ; Verlaine, *Œuvres complètes*, t. II, p. 303).

1865, nous le voyons sensible aux innovations rythmiques de Baudelaire⁶. Près de vingt ans plus tard, c'est encore l'aspect musical de l'œuvre de Rimbaud, de Mallarmé, qui l'intéresse⁷. Un poète médiocre trouve grâce à ses yeux pourvu qu'il soit bon musicien ; c'est ainsi que les *Études rythmiques* d'un de ses contemporains l'étonnent et l'enchantent au point qu'il prend la peine d'en noter « la mesure » à l'intention de son ami Blémont⁸. Et il sait bien quant à lui que son principal mérite de poète est du même ordre : dans la préface qu'il donne à la réédition de 1890 des *Poèmes saturniens*, il insiste sur ce qui lui apparaît alors comme l'originalité essentielle de ce premier recueil, « l'un peu déjà libre versification, enjambements et rejets ..., fréquentes allitérations, quelque chose comme de l'assonance souvent dans le corps du vers ... »⁹. Son dessein était plus explicite encore lorsqu'il faisait part à Lepelletier de son projet d'écrire des vers « d'après un système » qu'il était en train d'élaborer. « Ça sera très musical »¹⁰, précisait-il.

La critique n'a pas su déterminer ce qu'était le « système » en question, mais il nous est possible de dire au

6. « ... nul plus que Baudelaire ne connaît les infinies complications de la versification proprement dite. Nul ne sait mieux donner à l'hexamètre à rimes plates cette souplesse qui seule le sauve de la monotonie ... ce sont là jeux d'artistes destinés, suivant les occurrences, soit à imprimer au vers une allure plus rapide, soit à reposer l'oreille bientôt lasse d'une césure par trop uniforme ... » (Article publié dans *l'Art* du 16 novembre 1865; Verlaine, *op. cit.*, t. I, p. 66-67.)

7. Il admire chez Rimbaud « l'irrégularité de rime ..., le beau mouvement ..., ces vers qui semblent se prolonger dans du rêve et de la musique » (*les Poètes maudits*, première série, 1884; Verlaine, *op. cit.*, t. I, p. 482) et dit de Mallarmé : « pourvu que son vers fût nombreux, musical, ... il se moquait de tout » (*ibid.*, p. 490).

8. « Connaissez-vous les *Études rythmiques* de Van Hasselt, un poète belge ? Très curieux. Voici : *La Chanson d'autrefois*. (Ça se scande). Voici la mesure notée : ... C'est c ... comme idée et vieux comme style, mais comme le rythme [*sic*] fait de ce fatras rance une jolie chose ! Il a fait 2 ou 3 000 vers comme ça, sur toutes sortes de rythmes [*sic*]. Lisez donc ça ! » (Lettre à Blémont, 25 juin 1873; Verlaine, *op. cit.*, t. I, p. 1048-1049.)

9. *La Revue d'aujourd'hui*, 15 mars 1890 (Verlaine, *op. cit.*, t. II, p. 300).

10. Lettre à Lepelletier, mai 1873 (Verlaine, *op. cit.*, t. I, p. 1035). Dans une lettre au même, d'octobre 1873 (*ibid.*, p. 1063-1065), il présente les trois derniers poèmes de *Mon almanach pour 1874* comme une illustration du « système ». Mais il est difficile de les différencier (au moins « musicalement ») du reste de l'œuvre.

moins en quoi la poésie de Verlaine est bien « musicale ».

Très simplement d'abord : Verlaine se plaît à agré-
menter ses poèmes d'éléments empruntés directement au
monde musical. Hommage ouvertement rendu à un art qu'il
aime, en somme ¹¹. Mais ces références ont valeur de sym-
boles, tels les instruments dont se servent les « donneurs de
sérénades » pour charmer « les belles écouteuses » dans les
tableaux du xviii^e siècle ¹². Un seul exemple : les « do, mi,
sol, la, si » de « Sur l'herbe », notes égrenées par quelque
indifférent, forment une mélodie interrompue sur une
sensible, la note instable par excellence, celle qui appelle
(dans le système tonal) une tonique ; et c'est précisément
le dernier vers qui fait entendre cette tonique dans l'accord
parfait « do, mi, sol » qui clôt le poème. Après quoi ne
règnent plus que le silence et la lumière de la lune venue
bénir cette scène de plénitude et de satisfaction enfin
trouvée :

— *Embrassons nos bergères l'une*
Après l'autre. — Messieurs, eh bien ?
— *Do, mi, sol. — Hé ! bonsoir, la Lune !* ¹³

Mais c'est surtout par l'utilisation des deux éléments
fondamentaux que la musique et le langage ont en commun,
le rythme et les sons, qu'un poète peut donner à ce qu'il
écrit une certaine qualité musicale. Par le rythme surtout :
langage et musique se déroulent dans le temps, et l'un
comme l'autre ne peuvent prendre naissance qu'autant
que les sons se succèdent ¹⁴. Aussi bien les recherches musi-
cales de Verlaine portent-elles essentiellement sur le rythme.
Il en connaît la vraie nature — intuitivement ou de façon
raisonnée, peu importe. Il ne commet pas l'erreur, en parti-

11. Il était dans l'intimité de Chabrier et fréquentait assidûment les concerts Colonne.

12. Telles encore ces lyres qui ornent les stèles funéraires de la Rome chrétienne (cf. H.-I. Marrou, *Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, thèse complémentaire, Grenoble, 1937).

13. *Fêtes galantes*, « Sur l'herbe », v. 10-12. Le dénouement de ce poème rappelle beaucoup l'apaisement final de « La fête chez Thérèse ». Mais Verlaine ajoute à la notation visuelle de Hugo un symbolisme auditif.

14. Cf. notamment R. de Candé, *Dictionnaire de musique*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.

culier, de confondre rythme et mesure, surtout rythme et nombre. Certes le rythme, pratiquement, est aussi fonction d'éléments concrets de l'expression musicale ou poétique, et notamment de la mesure et de la versification ; mais une mélodie ou une poésie peuvent être rythmées sans être mesurées ou versifiées (récitatif, poème « en prose »). Ce qui est vrai, c'est que la mesure ou le mètre peuvent agir sur le rythme en l'accentuant ou en le contrariant. Mais il faut dissocier l'idée de rythme de celle d'égalité ou de symétrie, car des pulsations égales ne constituent pas nécessairement un rythme¹⁵. Ainsi Verlaine emploie dès ses premiers essais, pour donner par exemple l'idée d'un rythme fortement marqué, ce que d'aucuns ont appelé à tort l'« arythmie » ; c'est-à-dire qu'il déplace les coupes traditionnelles de l'alexandrin et multiplie les coupes secondaires :

*C'est plutôt le sabbat du second Faust que l'autre.
Un rythmique sabbat/, rythmique/, extrêmement
Rythmique/.*¹⁶

Son recours à l'impair, « sans rien en lui qui pèse ou qui pose »¹⁷, relève des mêmes préoccupations. Les douze pieds de l'alexandrin finissent par détruire le rythme quand ils sont trop réguliers, comme les quatre temps que ces mauvais orchestres de jazz s'obstinent à frapper plus fort, par espoir, en s'accrochant à la mesure, de sauver un rythme qui leur échappe. L'impair n'est donc pas, ainsi qu'on l'a dit, le vers le plus « arythmique » qui soit¹⁸ : vers instable, incertain, « fragile » si l'on veut (et pourtant « Chevaux de bois », au tourbillonnement implacable, « Crimen amoris », au mouvement sans failles, sont écrits en mètres impairs), mais vers rythmique par nature.

Pour la même raison encore, Verlaine peut utiliser avec

15. « Le rythme, écrivait J.-M. Guyau (*Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Alcan, 1884, p. 46), est une qualité de mouvement. » En ce sens, les Grecs parlaient de rythme d'une statue, mettant ainsi en valeur l'idée de mouvement continu et fluide propre au rythme (de *ῥέω*, couler), que ce mouvement soit virtuel (suggéré par des objets) ou réel (musique, langage). (Cf. R. Waltz, « *ῥυθμος* et Numerus », *Revue des études latines*, t. XXVI, 1948, p. 109-120.)

16. *Poèmes saturniens*, « Nuit du Walpurgis classique », v. 1-3.

17. *Jadis et Naguère*, « Art poétique », v. 4.

18. O. Nadal, *op. cit.*, p. 152.

autant d'efficacité les mètres classiques, pairs, puisque le rythme n'est pas dans les temps marqués mais dans le déroulement de la mélodie verbale ou musicale. De la même façon, que les musiciens se jouent des mesures traditionnelles à 2, 3 ou 4 temps — tel Schumann introduisant un rythme binaire dans une mesure ternaire¹⁹ —, Verlaine se sert des coupes que lui offre l'octosyllabe ou l'alexandrin comme de véritables barres de mesure, leur demandant de souligner ou de contrarier le rythme qu'il veut imposer à sa phrase. « Voilà ce que la prose ne peut pas, s'émerveillait André Gide, les césures violées dans une métrique normale ; sous une apparence insoumise, la règle pourtant suivie fait saillir le rythme fantasque. »²⁰

On aurait donc tort de parler de fidélité ou d'infidélité témoignée par Verlaine à l'un de ses prétendus préceptes de l'« Art poétique », et d'affirmer que ses plus grandes réussites rythmiques se trouvent dans les poèmes écrits en mètres impairs²¹. Tous les recueils, même les plus sages métriquement parlant, nous offrent des exemples de rythmes inouïs. Qui reconnaîtrait l'alexandrin dans le vers désarticulé, en plein désarroi, à l'image de la terreur religieuse qui saisit le poète, de « Mon Dieu m'a dit »²² ? Dans la « Promenade sentimentale », le décasyllabe devient en se dédoublant une berceuse à cinq temps dont le balancement régulier s'interrompt quand la sensibilité du poète s'exaspère :

*Le couchant dardait / ses rayons suprêmes /
Et le vent berçait / les nénuphars blêmes ; / [...]
Et pleurant / avec la voix des sarcelles ...*²³

Le plus souvent, c'est le mélange des mètres qui caractérise l'invention et la fantaisie rythmiques chez Verlaine. Un

19. Dans le *Carnaval*, le troisième mouvement du *Concerto en la*, etc.

20. André Gide, *les Cahiers et les poésies d'André Walter*, Paris, Perrin, 1891.

21. Leur importance relative est faible : 4 sur 40 poèmes dans les *Poèmes saturniens*, 3 sur 22 dans les *Fêtes galantes*, 2 sur 21 dans la *Bonne Chanson*, 9 sur 23 dans les *Romances sans paroles*, 9 sur 49 dans *Sagesse*, etc.

22. *Sagesse*, II, 4.

23. *Poèmes saturniens*, « Promenade sentimentale », v. 1-2, 9.

vers de quatorze pieds envahit l'alexandrin :

... elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tuées.²⁴

Ou bien, au contraire, l'alexandrin se réduit au décasyllabe :

Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? / L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone ...²⁵

Ailleurs encore, « l'impair s'aventure dans le pair »²⁶, grâce à « la blessure secrète de l'e muet », selon le mot si juste de Gide²⁷ ; mais grâce aussi à l'accélération que la diérèse donne au *tempo* d'un vers²⁸ :

Et qu'il bruit avec un murmure charmant ...²⁹

Les exemples abondent, car l'inventaire rythmique de Verlaine est quasi inépuisable³⁰. Sa palette sonore n'offre pas moins de variété. Ce n'est qu'arbitrairement, au reste, que nous avons séparé celle-ci de celui-là : il est évident que l'e muet et la diérèse, importants pour le mouvement du vers, ont aussi un rôle mélodique. L'e muet, en particulier, marque non seulement une mesure de temps mais une qualité de cette durée, comme on l'a bien vu : « entendu comme un prolongement du son qui le précède et le porte, il devient une manière de son silencieux »³¹. Ce « silence entendu », Verlaine l'affecte parfois d'une certaine vibration, en utilisant devant une voyelle le pluriel d'un mot dont la finale

24. *Poèmes saturniens*, « Mon rêve familial », v. 13-14.

25. *Ibid.*, « Nevermore », v. 1-2.

26. O. Nadal, *op. cit.*, p. 150.

27. Cité par O. Nadal, *op. cit.*, p. 150.

28. Quelque effort que la voix fasse, les deux éléments d'une diérèse ne sont jamais articulés avec la même netteté que deux syllabes normalement détachées dans la prose. Ainsi les trois pieds de « hiémal » et de « glaciale » (*Poèmes saturniens*, « Sub urbe », v. 2-3) ne sont pas égaux en durée et seraient représentés, en prosodie, respectivement par un anapeste (ou deux croches, une noire) et un dactyle (ou une noire, deux croches).

29. *Poèmes saturniens*, « Nevermore », v. 13. Les deux temps de « bruit » ne sont pas identiques aux dix autres du vers.

30. M. Bornecque s'est amusé à dénombrer vingt-sept combinaisons métriques différentes sur un total de quarante poèmes dans le premier recueil verlainien (*les Poèmes saturniens*, Paris, Nizet, 1952).

31. O. Nadal, *op. cit.*, p. 151. Quant à la diérèse, la rencontre des deux syllabes y produit ce que les musiciens appellent un « frottement » (qui se traduit par le développement d'une semi-consonne: yod dans « silenc/ieux », wau dans « bru/it »).

est un *e* muet : liaison toujours délicate à faire, mais dont l'effet sonore est remarquable, tantôt chuchotement ému (« des feuilles et des branches »³²), tantôt frisson glacé (« par ces bises aigres »³³).

Les mots à syllabes longues, que Verlaine affectionne³⁴, ainsi que les deux premières personnes du pluriel du passé défini³⁵, participent de cette même ambiguïté et servent à la fois le rythme et l'harmonie. Multipliant ces sons un peu rares, la troisième strophe du poème des mains est célèbre :

*Mains en songe, mains sur mon âme,
Sais-je, moi, ce que vous daignâtes,
Parmi ces rumeurs scélérates,
Dire à cette âme qui se pâme ?*³⁶

Verlaine devait être sensible à l'étrangeté sonore aussi bien qu'orthographique de tels mots, car l'*œil* aussi *écoute*.

Ce sont là nuances peut-être un peu subtiles. Mais un poète dispose, pour faire chanter ses vers, de bien d'autres ressources éprouvées par la Tradition. Verlaine ne les dédaigne nullement. En particulier, il ne demande pas la suppression de la rime, contrairement à ce que l'on dit souvent. Voici ce qu'il écrit à Karl Mohr, le premier lecteur inattentif de l'« Art poétique » :

Mais permettez-moi, tout en vous félicitant de si bien défendre les vrais droits de la vraie Poésie française, clarté, bonne rime et souci de l'Harmonie, de défendre à mon tour, en fort peu de mots, l'apparent paradoxe sous lequel j'ai prétendu réagir un peu contre l'abus quelquefois dérisoire de la Rime trop riche.

D'abord vous observerez que le poème en question est *bien* rimé. Je m'honore trop d'avoir été le plus humble de ces Parnassiens tant discutés aujourd'hui pour

32. *Romances sans paroles*, « Green », v. 1.

33. *Ibid.*, « Ariettes oubliées », 8, v. 19.

34. Par exemple : « épaule, drôle, enjôle, rôle » (« L'Apollon de Pont-Audemer » [1864], cf. Verlaine, *op. cit.*, t. I, p. 138), « pâle, grêles » (*Fêtes galantes*, « A la promenade »), « suprême, extrême » (*Romances sans paroles*, « Green »), « pâles, mâles, râles, châles » (*Sagesse*, I, 5).

35. Par exemple : la tonalité moqueuse du « Petits amis qui sûtes nous prouver » (*Sagesse*, I, 11, v. 1), l'abandon extatique du « Nous nous prêtâmes tous à sa belle folie » (*Romances sans paroles*, « Beams », v. 3).

36. *Sagesse*, I, 17, v. 9-12.

jamais renier la nécessité de la Rime dans le Vers français, où elle supplée de son mieux au défaut du Nombre grec, latin, allemand et même anglais.³⁷

Il condamne donc, non pas la rime elle-même, mais l'emploi abusif qui peut en être fait. Le conseil qu'il donne aux poètes de rendre la rime « un peu assagie » (rien de plus), répond aux excès de certains de ses contemporains, et sans doute plus précisément à Banville, qui prétendait que la rime est le *seul* élément d'harmonie du poème³⁸. Verlaine sait bien qu'elle ne saurait être qu'un moyen *parmi d'autres* de charmer l'oreille. Aussi refuse-t-il de tout lui sacrifier : il met des mots faibles à la rime pour éviter de lui donner trop d'importance, il n'hésite pas à la remplacer par une assonance³⁹, mais il la considère toujours indispensable à la perfection d'un poème, et ses audaces en la matière sont restées rares⁴⁰. Il ne remettra pas davantage en question l'allitération, l'écho, l'onomatopée et autres armes musicales de la poésie, car il en connaît l'efficace.

Si le matériel poétique reste conventionnel, la manière est nouvelle. Nul n'a joué mieux que Verlaine, par exemple, de la répétition, ou *reprise*, ce procédé cher à la musique (où tout se dit toujours au moins deux fois) et dont Péguy fera son moyen d'expression favori. Elle peut se présenter sous sa forme la plus élémentaire :

*O triste, triste était mon âme
A cause, à cause d'une femme.*⁴¹

37. Lettre à Karl Mohr, publiée dans *la Nouvelle Rive gauche*, n° 6, semaine du 15 au 22 décembre 1882 (cf. Verlaine, *op. cit.*, t. I, p. 1159-1160). Il répètera de même plus tard : « Non, la rime n'est pas condamnable, mais seulement l'abus qu'on en fait. » (« Un mot sur la rime », dans *le Décadent*, 1-15 mars 1888 ; cf. Verlaine, *op. cit.*, t. I, p. 895-900.)

38. Cf. Roger Fayolle, *l'Art poétique*, étude littéraire faite à l'Ecole normale supérieure pour le cours d'agrégation de l'année 1964-1965.

39. Qu'il feint de condamner à l'occasion (dans son article, « Un mot sur la rime », où il avoue : « Et, ne pouvant rimer, j'assonnai ! [faucille/Cécile] » et ajoute : « Mais que ceci ne serve pas d'exemple »), mais dont il note qu'elle participe du même « souci musical » que la rime (« Un mot sur la rime », cf. Verlaine, *op. cit.*, t. I, p. 899-900).

40. Par exemple, *Romances sans paroles*, « Birds in the Night ». 41. *Ibid.*, « Ariettes oubliées », 7, v. 1-2.

ou devenir variation rythmique ⁴², et même variation mélodique ⁴³. Métamorphose suprême: elle est modulation quand Verlaine remplace un mot par un autre sémantiquement différent, mais de structure phonétique presque semblable, à la façon dont les musiciens peuvent modifier le son d'une note sans en changer le nom en l'affectant d'une *altération*. Ainsi la succession « pèse/pose » dans le vers « Sans rien en lui qui pèse ou qui pose » ⁴⁴ produit sur l'oreille le même effet que le passage d'un accord parfait majeur à un accord parfait mineur de même tonique: le squelette de l'accord, comme celui du mot, reste inchangé, mais la coloration est tout autre ⁴⁵. Parfois cette altération est à peine sensible, et il faut sans doute avoir l'ouïe fine pour apprécier dans toute sa richesse l'emploi que Verlaine fait du son *a* ⁴⁶, dont il devait aimer l'instabilité:

*Et pour sa voix, lointaine et calme et grave elle a ...*⁴⁷

Plus nettement audible, en tout cas, est la modification produite par le jeu de rimes féminines et masculines de couleur vocalique semblable que l'on trouve dans « À la promenade » ⁴⁸, ou bien encore le tremblement de consonnes du premier vers de « Green », vraie réduction progressive

42. Par exemple, « masques et bergamasques » (*Fêtes galantes*, « Clair de lune », v. 2).

43. Par exemple, « dans ce cœur qui s'éceure » (*Romances sans paroles*, « Ariettes oubliées », 3, v. 10): changement d'ouverture de la voyelle.

44. *Jadis et Naguère*, « Art poétique », v. 4.

45. L'ariette de la pluie offre un remarquable traitement varié du son [oe] « altéré » par l'addition d'une consonne ou par un changement d'aperture: [ploe:r / koe:r / plø / goe:r / koe:r] (*Romances sans paroles*, « Ariettes oubliées », 3, première strophe).

46. Cette voyelle, en effet, dont on dit à tort qu'elle n'offrait en français que « deux variétés » (E. Bourciez, *Précis historique de phonétique française*, 9^e éd., Paris, Klincksieck, 1958, p. xxii), voit son ouverture se modifier avec son point d'application, non seulement selon les différents dialectes, mais, à l'intérieur d'une même région linguistique, en fonction des consonnes d'appui, de la longueur du mot, du rythme de la phrase: le [a] dit vélaire n'est pas le même dans « pâte », « pâtisserie », « pâtisserie de St-Germain-des-Prés » (cf. Pignon, *Cours de phonétique*, professé à l'École normale supérieure en 1963).

47. *Poèmes saturniens*, « Mon rêve familial », v. 13.

48. Par exemple: « grêles//clairs/airs//ailes », « charmantes//serment/délicieusement//amantes » (*Fêtes galantes*, « A la promenade », v. 1-4, 9-12).

d'une dissonance qui se fait dans les plus pures traditions de l'écriture musicale⁴⁹.

Un tel jeu sur les différences infimes dans le timbre des voyelles et dans l'occlusion des consonnes permet donc à Verlaine un effet très proche de celui que l'on appelle en musique *frottement* et que l'on obtient par la juxtaposition verticale (dans les accords) ou horizontale (dans une ligne mélodique) de demi-tons. Rencontre de sons qui se ressemblent, heureuse interférence de vibrations à fréquence voisine, cet emploi de l'altération est à l'art musical de Verlaine ce que la superposition des images et le flou (« le grand jour tremblant de midi », « le bleu fouillis des claires étoiles »⁵⁰) sont à son art pictural.

Mais Verlaine n'est pas seulement le poète de la nuance: il connaît aussi les effets d'opposition, la discordance, le *pianoforte*. Il fait se heurter les consonnes dans une apparente cacophonie qui n'est que le signe sonore du désarroi de l'âme: « Ce sera comme quand on a déjà vécu »⁵¹. Il organise un poème tout entier autour de l'obsession de quelques sonorités choisies, et en brise l'uniformité de ton voulue par l'introduction d'un son nouveau; ainsi la huitième des « Ariettes oubliées », écrite toute en *i* et en *e* (deux palatales assez voisines jouant un véritable rôle de tonique et de dominante) et où se fait entendre, à la cinquième strophe, un *ou* déchirant (telle une modulation à un ton éloigné):

*Corneille pousrive
Et vous, les loups maigres,
Par ces bises aigres,*

49. Passage de la seconde à la seconde diminuée puis à l'unisson (par exemple, les résolutions successives de secondes dans l'Andante de la *Sonate en la*, K. 310, de Mozart). Cette séquence célèbre: « Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches » (*fr* devenant *fi*, puis *f*, suivi de *br*, nouvelle dissonance gardant l'un des sons de la première) fait écho à celle d'une des œuvres de l'adolescence: « Moi, frère fils d'Adam ... » (*Juvenilia*, « Aspiration », v. 43).

50. *Jadis et Naguère*, « Art poétique », v. 10, 12.

51. *Ibid.*, « Kaléidoscope », v. 2. Cf. aussi le choc des quatre monosyllabes du vers qui avait blessé les oreilles de certains critiques: « Sous l'œil clignotant des bleus becs de gaz » (*Poèmes saturniens*, « Croquis parisien », v. 12); cette rencontre de sonorités rudes est aussi insolite pour l'ouïe que la vision du Paris moderne l'avait été pour l'esprit du poète au sortir d'une rêverie philosophique.

*Quoi donc vous arrive?*⁵²

Jamais, dans notre poésie, les sons et les rythmes ne se sont donc répondu avec autant de perfection. Verlaine mieux que tout autre a mis en valeur les éléments musicaux que le langage contient implicitement. Encore faut-il préciser la nature de cet art musical, car un Baudelaire aussi, même si c'est à un moindre degré, est un maître du chant. Mais qui s'y tromperait? Quel « enfant sourd » prendrait l'harmoniste Baudelaire pour le mélodiste Verlaine⁵³? Certes Verlaine, venu à la poésie par l'intercession baudelairienne, s'est lui aussi essayé à l'harmonie. C'est dans son premier recueil, les *Poèmes saturniens*, qu'affluent les vers refrains, les rimes riches, les assonances intérieures⁵⁴, tous éléments dont le rôle harmonique est évident. Pourtant l'impression reste, à l'audition, d'une poésie essentiellement mélodique. Que l'on compare de ce recueil le « Crépuscule du soir mystique » à l'« Harmonie du soir » des *Fleurs du mal*, deux pièces qui chantent l'une et l'autre la correspondance — baudelairienne — du souvenir avec le crépuscule: l'admiration que Verlaine témoigne à celui qui fut son « plus cher fanatisme » ne peut faire que son propre poème ne se déroule en une seule ligne à peine interrompue, bien plus sinueuse et légère que la progression en traits épais du choral baudelairien. Ainsi le veut la tradition chez les

52. *Romances sans paroles*, « Ariettes oubliées », 8, v. 17-20. Même effet de contraste, par exemple, dans « Effet de nuit » (*Poèmes saturniens*), fantaisie funèbre sur les sons *p* et *b* (l'un n'étant que l'autre « altéré ») dont le lent déroulement est interrompu au dixième vers par le souffle apeuré des *f*.

53. L'harmonie, en musique, est un art vertical, tandis que la mélodie relève plutôt d'un art horizontal. En ce sens, Mozart est traditionnellement opposé à Bach. Ce qui ne veut pas dire que l'un ne connaisse pas l'harmonie ni l'autre la mélodie: mais chez Bach, c'est plutôt de la progression de l'harmonie que naît la mélodie; chez Mozart, c'est la mélodie qui dans son déroulement engendre sa propre harmonie. En littérature, l'harmonie, qui suppose simultanéité, est une gageure; il existe cependant des mots dont les sonorités se répondent ou se complètent et qui peuvent former comme des accords arpégés. Le vers baudelairien possède une plénitude que l'on peut à juste titre qualifier d'harmonique.

54. Par exemple, abondance de rimes intérieures dans « Résignation », répétitions de mots et de vers entiers dans « Soleils couchants », sonorités pleines d'« Initium », assonances multipliées par le mètre très court de la « Chanson d'automne », etc.

musiciens : quand Bartok écrit son *Hommage à J.-S. Bach*, quand Ravel compose *le Tombeau de Couperin*, ils emploient tous deux les procédés d'écriture du maître qu'ils honorent, mais sans jamais pouvoir (ni vouloir) cacher « la marque de l'ouvrier sur son ouvrage ». Chez Baudelaire l'alexandrin se suffit à lui-même, il peut à lui seul satisfaire et l'oreille et l'esprit. Rarement, au contraire, un vers de Verlaine est sémantiquement ou musicalement complet. Le plus souvent, la phrase bouscule les césures, hésite à la rime, trébuche, s'essouffle, renaît pour remourir. La grande virtuosité rythmique que nous admirions donne au vers la liberté d'allure et la souplesse d'une mélodie de Malher. « À Clymène » est exemplaire sur ce point : une longue phrase, sans pause réelle, s'y joue d'un mètre très court ; vraie « musique qui pénètre »⁵⁵, elle marque l'investissement progressif de tous les sens et de tout l'être et n'interrompt son envol que lorsque son œuvre d'envoûtement est accomplie, avec la pâmoison du poète, que traduisent quatre petites notes ironiques : « Ainsi soit-il »⁵⁶. Un tel art fait songer à ces volutes qui montent des tableaux de Dufy, où elles figurent le dessin de quelque mélodie mozartienne ou l'âme d'un instrument chanteur comme le violon. Et l'on se rappelle aussi que Fauré, Debussy ont mis en musique les vers de Verlaine, qu'il leur était aisé de traiter comme des thèmes mélodiques, plus volontiers que la poésie de Baudelaire, déjà toute orchestrée, en somme.

Romances sans paroles ?

Renouant avec la Grèce et Rome, Verlaine le poète s'est fait chanteur. Mais peut-on affirmer que sa poésie se confond tout à fait avec la musique ? « Je considère la musique par son essence comme impuissante à exprimer quoi que ce soit », disait Stravinsky⁵⁷. Verlaine, avec quelques

55. *Fêtes galantes*, « A Clymène », v. 14.

56. *Ibid.*, « A Clymène », v. 20.

57. Cité par R. de Candé dans sa Préface au *Dictionnaire de musique*, p. 5 : la musique en effet est à elle-même sa propre fin ; ce n'est pas « un langage que l'on traverse sans s'arrêter ».

autres, aimerait nous faire croire que son chant est doué de cette impuissance qui, dans l'art des sons, est une vertu, qu'il se déroule pour lui-même, qu'il est à lui-même son propre objet. Des titres comme ceux de *Romances sans paroles* (repris d'un vers des *Fêtes galantes*⁵⁸), d'*Ariette*, de *Chanson*, laissent entendre que le texte, s'il ne disparaît pas entièrement, est sans grande importance. « *Romances sans paroles*, dira-t-il dans une de ses conférences⁵⁹, ainsi dénommées pour mieux exprimer le vrai vague et le manque de sens précis projetés ». Et de fait telle ariette, la huitième par exemple, se présente comme un bel objet sonore dont la signification ne peut être dégagée. Le chant y naît du vide absolu à la faveur d'une mise en forme impeccable. La tentation est grande alors, pour l'intelligence en déroute devant cet « aboli bibelot d'inanités sonores », de se réfugier dans la métaphore musicale. On parlera, à propos de « Charleroi », d'harmonie imitative, on sera sensible, dans la « Chanson d'automne », au « pur chant qui s'élève »⁶⁰, on s'émerveillera à chaque détour du vers des mots qui deviennent « musique », de cet « univers de mots-notes, de mots-sons distribués en arpèges purs »⁶¹. Le danger d'une telle attitude nous semble grand : elle conduit à condamner ou à dédaigner tout ce qui chez Verlaine n'est pas ce que l'on appelle « pure musique », tout ce qui offre quelque apparence de sens. Au point que l'on mettra entre parenthèses toute *la Bonne Chanson*, ou presque, et une grande partie de *Sagesse*, et que l'on prétendra que « jamais Verlaine ne s'est montré si peu . . . verlainien » sous prétexte qu'il ne se contente pas de chanter, mais veut aussi dire. L'exemple de Fauré — qui puisait dans les deux recueils — devrait nous inciter à mieux nous affiner l'oreille, avant que de juger de la « pureté » ou de l'« impureté » prétendues de la musique verlainienne.

Il convient de dire cependant que les préoccupations

58. *Fêtes galantes*, « A Clymène », v. 2.

59. « Conférence sur les poètes contemporains », 1893 (Verlaine, *op. cit.*, t. II, p. 931).

60. O. Nadal, *op. cit.*, p. 122.

61. *Ibid.*, p. 122.

d'ordre *musical* passent toutes les autres chez Verlaine. Entre deux mots, il choisit plutôt celui qui satisfait son oreille que son esprit, le plus « musical » de préférence au plus significatif. Ainsi les trois titres anglais d'« Aquarelles » ne s'imposent peut-être pas pour le sens, mais ils assonnent entre eux (« Green », « Spleen », « Streets »). Le mot étranger a été privilégié parce que sa sonorité *étrange* est plus évocatrice. C'est pour la même raison sans doute, et non par simple fidélité au Parnasse, que Verlaine écrivait dans ses *Poèmes saturniens* « Akhilleus » au lieu d'Achille. À l'époque, un critique lui avait fait reproche de ce qu'il appelait des « recherches d'orthographe » : « s'il allait à Londres, notre poète chanterait assurément qu'il a parcouru de larges *streets* ... »⁶². Ailleurs, ayant à faire une correction, le poète remplace un mot qui serait une fausse note dans la mélodie par un autre dont la sonorité enrichit le vers : « *Et c'est affreux* comme les pas de femme ... » devient :

... C'est étonnant *comme les pas de femme*
*Résonnent au cerveau des pauvres malheureux.*⁶³

Non moins révélateur aussi est le goût qu'il a pour la chanson populaire ou enfantine, « dont l'absence de sens précis devait le séduire »⁶⁴. « C'est le chien de Jean de Nivelle », « Images d'un sou », « Pantoum négligé » chantent pour ne pas dire grand-chose, et font écho aux comptines de l'enfance ou à ces *nursery rhymes* qu'il aimait⁶⁵ :

Trois petits pâtés, ma chemise brûle.
Monsieur le curé n'aime pas les os.
Ma cousine est blonde, elle a nom Ursule.
*Que n'émignons-nous vers les Palaisaux?*⁶⁶

Ce qui est vrai, surtout, c'est que l'effort que Ver-

62. H. Nicolle, dans *l'Étendard* du 6 janvier 1867 (cité par H. Bornecque, *les Poèmes saturniens*, p. 56). Il ne croyait pas si bien dire.

63. *Sagesse*, III, 3, « L'espoir luit ... », v. 10-11. C'est nous qui soulignons.

64. O. Nadal, *op. cit.*, p. 136.

65. Cf. V.P. Underwood, *Verlaine et l'Angleterre*, Paris, Nizet, 1956.

66. *Jadis et Naguère*, « Pantoum négligé », v. 1-4.

laine fait parfois pour enlever à ce qu'il écrit toute épaisseur de sens répond à une tendance profonde de sa sensibilité. Lorsqu'il veut oublier un passé qui le gêne, s'oublier lui-même, il se tourne vers une poésie non, ou moins, signifiante. Il cherche à réduire sa propre existence à une existence organique, la pensée, surtout les mauvaises pensées, cédant la place à une « chanson bien douce »⁶⁷. Il étouffe ces voix qui ne peuvent pas se taire, « Voix de l'Orgueil », « Voix de la Haine », « Voix de la Chair »⁶⁸, ces voix qui continuent à poser leurs questions (« Qu'est-ce que c'est ? », « Quoi donc se sent ? »⁶⁹, « Cette âme qui se lamente ... / C'est la nôtre, n'est-ce pas ? »⁷⁰) mais qu'il essaie de fondre dans « les lueurs musiciennes »⁷¹. Dès même qu'un sentiment trop explicite apparaît, il le repousse : à d'autres de prêter au vent un cœur sensible (« Le vent profond / Pleure, *on veut croire* »⁷²), ou d'être émus par le son du cor lorsqu'il « s'afflige vers les bois / D'une douleur *on veut croire* orpheline »⁷³ — lui, refuse de s'attendrir, de peur de redevenir lui-même. C'est donc dans le chant qu'il se réfugie, car le chant seul est capable de bercer et d'endormir l'être :

*Les choses qui chantent dans la tête
Alors que la mémoire est absente,
Écoutez, c'est notre sang qui chante . . .
O musique lointaine et discrète ! [...]
Chantez, pleurez, chassez la mémoire
Et chassez l'âme ...*⁷⁴

Aussi la musique qu'il trouve dans les mots lui sert-elle à s'évader d'un monde qui parle trop. Il se perd dans le vertige musical de « Chevaux de bois », dont le vers de neuf pieds à la cadence immuable (la césure intervenant après le quatrième temps tout au long du poème)⁷⁵ l'em-

67. *Sagesse*, I, 16, v. 1.

68. *Ibid.*, I, 19, *passim*.

69. *Romances sans paroles*, « Charleroi », v. 18, 5.

70. *Ibid.*, « Ariettes oubliées », 1, v. 13, 15.

71. *Ibid.*, « Ariettes oubliées », 2, v. 3.

72. *Ibid.*, « Charleroi », v. 3-4. C'est nous qui soulignons.

73. *Sagesse*, III, 9, v. 1-2. C'est nous qui soulignons.

74. *Jadis et Naguère*, « Vendanges », v. 1-4, 12-13.

75. Au contraire de la seconde ariette des *Romances*, où le

porte dans un mouvement perpétuel rassurant. Il se laisse étourdir par le déroulement « sans trêve » des « Soleils couchants »⁷⁶, plainte lancinante qui anesthésie l'âme « loin en allée ». Il se plonge dans le courant de cette « frêle rivière de sons »⁷⁷ qu'est la première des ariettes.

Pourtant cette catharsis musicale ne peut jamais être parfaite, et Verlaine se lamente :

Ah! vraiment c'est triste, ah! vraiment ça finit trop
mal. [...]
*Tout l'affreux passé saute, piaule, miaule et glapit ...*⁷⁸

C'est que le plus musicien des poètes ne saurait faire que les mots perdent tout à fait leur sens. Ces souvenirs qu'il voulait oublier dans le chant, c'est par le chant qu'ils se font entendre, et comprendre, à nouveau :

Tout mon remords, disons tout mon passé,
*Fredonne un tralala folâtre.*⁷⁹

Faut-il alors parler d'échec ? La promesse que Verlaine nous a faite et s'est faite à lui-même, de ravir la poésie à la littérature pour la ramener à la musique, n'aurait-elle pas été tenue à la fin ? Son habileté à manier les rythmes et les sons du langage ne serait qu'une mascarade ? Il est sûr que si l'on ne voit dans la poésie de Verlaine qu'une tentative pour libérer les mots de leur sens et les utiliser comme des notes de musique, en ce cas la plus modeste des chansonnettes lui est infiniment supérieure. Aucun art des sons ne peut égaler la musique pour être ... musique. Mais Verlaine *n'est pas un musicien manqué*. S'il chante, et s'il chante bien, c'est toujours en poète, en maître du verbe, en *prophète*, comme le voulaient les Anciens, c'est-à-dire en homme qui parle au nom de quelqu'un ou de quelque chose. Son chant paraît à l'occasion se dérouler pour lui-même : quand la pythie « hale-

déplacement constant des coupes donne au même vers de neuf pieds un tout autre caractère. Debussy a particulièrement bien rendu le rythme de « Chevaux de bois ».

76. *Poèmes saturniens*.

77. O. Nadal, *op. cit.*, p. 51.

78. *Jadis et Naguère*, « Sonnet boiteux », v. 1, 9.

79. *Ibid.*, « Un pouacre », v. 7-8.

tante, ivre, hurle », le « SAINT LANGAGE » de sa bouche est parfois mal compris des hommes ; mais il se prête aussi, et sans rien perdre de sa puissance incantatoire ni de ses richesses musicales, à l'expression ou à l'accompagnement d'un propos toujours présent — idées, sentiments, rêves, imaginations ou sensations. En somme : « L'ariette ... de toutes lyres ! »⁸⁰.

L'ariette de toutes lyres

Il faut citer le vers complet : « L'ariette, hélas ! de toutes lyres ! »⁸¹. Hélas, car il y a aussi des lyres mal accordées chez Verlaine, et la voix du poète n'est pas toujours très juste. Là encore, on s'est plu à rendre la rhétorique responsable de la pauvreté du chant. Le vers devient faux, dit-on, parce qu'il fléchit sous le poids du discours, le mot-signe prenant la place du mot-son. Et sans doute Verlaine lui-même a-t-il dénoncé après Baudelaire l'hérésie du didactisme en poésie⁸². Sans doute aussi a-t-il donné l'exemple de ce qu'il ne fallait pas chanter, en péchant par excès de sens. Non pas tellement, au reste, lorsqu'il a voulu trop dire, mais *trop bien dire* : ses « Pères excellents » qui reviendront bientôt et son « Prince mort en soldat à cause de la France »⁸³ sont plus dignes de Béranger que de Fauré. Comme tant d'autres, c'est avec ses bons sentiments qu'il fait parfois sa mauvaise musique. Mais aussi bien quand il pêche par défaut : l'indigence intellectuelle ou morale n'est pas nécessairement une garantie de la justesse du chant. Les mauvais sentiments peuvent faire aussi de la mauvaise littérature. Il a beau recourir alors aux mêmes effets

80. *Romances sans paroles*, « Ariettes oubliées », 2, v. 8.

81. C'est nous qui soulignons.

82. Dans son article sur Baudelaire de 1865, où il cite le texte fameux : « une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque ... » (chap. III des *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, repris dans *l'Art romantique*, XX, III), et dans l'« Art poétique » de *Jadis et Naguère*. Notons que les Anciens, au contraire, considéraient la poésie comme moyen suprême d'enseignement et étudiaient par exemple la philosophie avec Lucrèce, l'agriculture avec Virgile.

83. Respectivement, *Sagesse*, I, 14 ; I, 13.

musicaux qui faisaient notre émerveillement, la trouvaille devient procédé, le manège enchanté grince, la boîte à musique s'arrête. Quand il essaie de faire revivre certaines sensations oubliées, de recréer un certain état de sensualité, il obtient dans les meilleurs cas l'érotisme acide des *Amies*, le plus souvent la vulgarité plate des *Chansons pour Elle*. Et pourtant ce n'est pas faute d'avoir multiplié les échos, les allitérations et les rythmes suggestifs :

*Vrai, nous avons trop d'esprit,
Chérie!
Je crois que mal nous en prit,
Chérie,
D'ainsi lutter corps à corps
Encore,
Sans repos et sans remords
Encore!*⁸⁴

L'impair lui-même y a perdu sa magie⁸⁵.

La lyre de Verlaine est mieux accordée quand il lui demande ce que les poètes ont toujours attendu des rythmes et des sons contenus dans le langage, d'être l'auxiliaire de la poésie pour *mimer* le geste ou la parole. La musique est en effet *mimesis* — c'est là tout au moins l'un de ses attributs. Tel rythme de *Sagesse*, par exemple, mime l'essor difficile de l'esprit au-dessus de la mer :

*Je ne sais pourquoi
Mon esprit amer
D'une aile inquiète et folle vole sur la mer.*⁸⁶

L'anapeste final de l'offrande de « Green » souligne la révérence : « ... et des branches »⁸⁷. La sonorité et la place du dernier mot de « À la promenade » appellent

84. *Chansons pour Elle*, 11, première strophe.

85. Comme aussi dans le poème « A Mademoiselle*** » de *Parallèlement* : « Ton corps dépravant / Sous tes habits courts, / — Retroussés et lourds / Tes seins en avant, // Tes mollets farauds, / Ton buste tentant, / — Gai, comme impudent, / Ton cul ferme et gros ... » (et le blason se poursuit). On songe ici à cette succession d'accords (le passage du premier au quatrième degré ; l'abus de la septième de dominante) dont usent nos modernes « croque-notes » pour créer chez leurs auditeurs un état de salivation.

86. *Sagesse*, III, 7, v. 1-3.

87. *Romances sans paroles*, « Green », v. 1.

sur le visage l'expression suggérée: « La moue assez clémentine de la bouche »⁸⁸. Le vers désarticulé de « Colombine » dessine la danse quasi infernale de ce « troupeau de dupes » que conduit vers on ne sait quels

Mornes ou cruels
Désastres
L'implacable enfant,
Prete et relevant
*Ses jupes ...*⁸⁹

Bien souvent, cette musique-mimique se fait plus subtile, révélatrice non plus seulement d'un geste mais d'une âme, tel le vers disloqué, comme effaré, de tant de pièces des *Fêtes galantes*: là les allitérations qui sont altérations, les dissonances traduisent l'effroi de ces personnages dont la peur de vivre amusera un jour leur créateur⁹⁰. Déjà, dans « La chanson des ingénues », cette première fête galante, le vers de sept pieds avec ses hésitations et ses suspensions qui laissent place au sous-entendu, n'était pas là pour le seul plaisir de l'oreille. Il fallait y voir le signe même de l'ambiguïté perverse de ces fausses naïves « aux bandeaux plats, à l'œil bleu » qui se savent « les amantes / Futures des libertins »⁹¹, et dont le caractère est à l'image du chant. Dis-moi ce que tu chantes et je te dirai qui tu es.

Ne parlons pas ici de « peinture par les sons »: Ver-laine, d'instinct, ne tombe pas, au contraire de Diderot naguère, dans le vérisme assez grossier si bien défendu par le *Neveu de Rameau*. Si la musique en effet peut rivaliser avec la peinture, c'est à la façon dont Rousseau écrit qu'« elle ne représente pas directement les choses, mais excite dans l'âme le même mouvement qu'on éprouve en les voyant »⁹². On ne saurait en vérité chercher meilleure définition de la poésie verlainienne, dont la musique ne décrit pas, mais fait sentir ou ressentir.

88. *Fêtes galantes*, « A la promenade », dernier vers.

89. *Ibid.*, « Colombine », v. 29-33.

90. « Nous fîmes trop ridicules un peu / Avec nos airs de n'y toucher qu'à peine » (*Parallèlement*, « La dernière fête galante », v. 9-10).

91. *Poèmes saturniens*, « La chanson des ingénues », *passim*.

92. J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chap. XVI.

Envoyant son premier recueil à Mallarmé, Verlaine avait d'un coup affirmé sa propre originalité: il demandait à son auguste lecteur d'y reconnaître « sinon le moindre talent, du moins un effort vers l'Expression, vers la Sensation rendue »⁹³. Et c'est bien un réseau de sensations que rythmes et sonorités organisent pour nous dans ses meilleurs poèmes⁹⁴. La musique, grâce au pouvoir magique du *carmen*, réussit là où la mémoire seule serait impuissante. C'est ainsi que Rousseau, cet autre poète-musicien, recréait certains moments de bonheur privilégiés en donnant à sa phrase un mouvement et une allégresse capables d'évoquer le balancement d'une barque ou l'euphorie d'une marche en montagne. Les poèmes d'Horace, avec leur mosaïque de mots (mosaïque picturale et sonore), réussissaient aussi ce miracle d'enserrer des sensations choisies, de leur redonner existence et de leur assurer une éternité de durée. À son tour Verlaine par son art retient le temps et immobilise la sensation pourtant si fugace.

Cet étonnant pouvoir des sons, nul poème peut-être chez Verlaine ne le met plus en lumière que « Nevermore », où, en dépit du titre, un « jamais-plus » redouté fait place à un « toujours » perpétuel. Verlaine y évoque une scène émouvante de son passé: c'était l'automne; il faisait ce jour-là avec une femme aimée et qui l'aimait une dernière promenade (car ils allaient se quitter, pour quelque obscure raison), quand soudain elle lui posa cette question que l'on ose seulement lorsque tout va finir, et dont le souvenir même devrait encore attrister le poète: « Quel fut ton plus beau jour? » fit sa voix d'or vivant ». Alors, brusquement, la phrase reste en suspens, pour se prolonger sur un tout autre ton: voilà que la seule mention de

93. Lettre du 22 novembre 1866 à Stéphane Mallarmé (Verlaine, *op. cit.*, t. I, p. 929).

94. Sensations parfois désagréables, comme cette onde de ténèbres (en *on*, *or* et *oir*) qui descend de la troisième strophe de la pièce « Dans les bois » (*Poèmes saturniens*), comparable pour l'effet aux notes inquiétantes de la scène de la forêt dans *Wozzeck* (on parle précisément aussi d'expressionnisme à propos de Berg); sensations ou impressions le plus souvent agréables, car Verlaine cherche avant tout à fixer des instants heureux.

cette « voix d'or », cette « voix douce et sonore, au frais timbre angélique », a par-delà le temps changé complètement l'état d'âme du poète ; il sourit, comme il le fit alors, et le sonnet se termine par une manière d'épithalame consacré aux premiers beaux jours de cet amour qui se meurt. Cette transmutation extraordinaire, cette métamorphose du « bois jaunissant », des premiers vers en « fleurs parfumées », ce passage de la mélancolie à l'euphorie aussi déconcertant que les volte-face d'un air de Mozart, n'ont pas besoin de justification ni d'explication rhétoriques. Par une véritable alchimie verbale, le timbre d'une voix a recréé dans l'âme du poète un éternel printemps du sentiment ; la fraîcheur d'une sonorité a fait renaître à jamais en lui la fraîcheur de premières sensations autrement perdues :

— *Ah ! les premières fleurs, qu'elles sont parfumées !
Et qu'il bruit avec un murmure charmant
Le premier oui qui sort de lèvres bien-aimées !*⁹⁵

On a donc raison de parler chez Verlaine d'un impressionnisme musical rejoignant l'impressionnisme pictural⁹⁶. La suggestion a remplacé l'expression claire, les contours se sont estompés, la netteté du trait ou la précision de l'attaque sonore ont disparu. Il reste que l'objet du chant ou du tableau ne se noie jamais tout à fait dans la brume des images tremblées ou les demi-teintes des sonorités voilées. En particulier : la musique qu'un poète libère du langage a pour rôle de soutenir la parole, jamais de l'étouffer. Ce « jeu courant pianoté » cher à Mallarmé, « support musical du rêve », ne détruit pas le fil du discours, si ténu soit-il parfois chez Verlaine. À l'inverse, même lorsque la poésie dévoile (*Sagesse, la Bonne Chanson*), elle peut néanmoins demeurer musicale. Aussi bien le meilleur de l'art verlainien est-il peut-être à la croisée de l'impressionnisme et du symbolisme, quand le mot est à la fois son et signe, et ni plus ni moins l'un que l'autre. Dans le sonnet « L'espoir luit ... »⁹⁷, les rythmes,

95. *Poèmes saturniens*, « Nevermore », dernier tercet.

96. Ils ont l'un et l'autre commune structure : la sensation.

97. *Sagesse*, III, 3.

les sonorités et les images se répondent pour nous communiquer la soif d'un homme malade et nous faire sentir l'accablement d'une journée d'été; mais en même temps la parabole est claire, qui nous parle d'espérance, d'aspiration à la paix et des tentations vaincues. Ariette *vraiment* de toutes lyres, car elle se prête au chant du monde comme au chant de l'âme.

*
* *
*

La promesse a bien été tenue: jamais avant Verlaine la poésie ne fut si près de se faire musique. Pour trouver pareille fête de l'oreille, il faudrait écouter les poètes d'autres pays, un Catulle (que Verlaine traduit) ou un Shakespeare (qu'il annote et cite), mais ils disposent de facilités que n'offre pas notre langue. Usant de tous les artifices de la versification, Verlaine a réduit presque à l'état pur la musique virtuelle du langage. S'il ne réussit pas à fondre totalement la poésie dans la musique, c'est parce que le langage ne peut pas être seulement musique, pas plus que la musique n'est par nature un langage. Certes la musique a le pouvoir de souligner le geste, d'exalter le sentiment ou d'orchestrer la sensation, pouvoir dont Verlaine a parfaitement joué. Mais ce ne sont là que des attributs secondaires de la musique et qui ne sauraient constituer son essence. *Le Prélude à l'après-midi d'un faune* évoque en nous de calmes marécages siciliens et peut provoquer un état d'assoupissement bienheureux, mais le charme de la musique de Debussy est ailleurs, et s'il ne s'agissait que de sensations, d'images ou d'émotions, le *poème* de Mallarmé sur le même thème l'emporterait sur toute musique: c'est le mot, et non le son, qui crée la chose.

Au moins Verlaine a-t-il redonné à la Poésie ses lettres de noblesse musicales. Frère des musiciens plus que des peintres, c'est en Fauré plus qu'en Bonnard qu'il trouve son meilleur interprète: comme lui intimiste, mais lyrique puissant à l'occasion, pur mélodiste, mais sachant l'harmonie, bousculant les règles mais ne

rompant jamais avec la tradition, il pourrait dire comme lui : « Je suis allé aussi loin qu'il était permis. »

ALAIN BAUDOT